

Libros de **Cátedra**

El cine nos enseña

Reflexiones experimentadas sobre el arte
de la realización audiovisual

Jorge Zanada

FACULTAD DE
BELLAS ARTES

S
sociales

 **EduLP**
Editorial
de la Universidad
de La Plata



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

EL CINE NOS ENSEÑA

REFLEXIONES EXPERIMENTADAS
SOBRE EL ARTE DE LA REALIZACIÓN AUDIOVISUAL

Jorge Zanada

Facultad de Bellas Artes

A René Mujica, inolvidable y generoso maestro preferido y amigo mayor.

A Antonio Ripoll, de quien aprendí que el cine es intuición inteligente.

A Rodolfo Mórtola, compañero de estudios y fraternas discusiones.

Agradecimientos

A mis padres Pedro José y Pilar Aguilar, quienes me dieron vida y la orientación de gratitud y amor a la patria argentina.

Al pueblo trabajador que mantiene y orienta nuestra identidad y cultura.

A la escuela y la universidad públicas donde me formé como sujeto de cultura.

A mis docentes, compañeros de cátedra y de estudio.

A mis alumnos.

A mis colegas de DAC y a los compañeros de SICA.

A mis compañeros político culturales, especialmente a Sergio Chouza.

Índice

Presentación	7
PRIMERA PARTE	
La institución cine	8
Introducción	
Sobre el origen	9
Capítulo 1	
Origen del cine como arte	11
Capítulo 2	
Las artes y el continuo social	25
Capítulo 3	
El cine y las industrias culturales	31
Capítulo 4	
Creación técnica del cine y constitución de su mercado	36
Capítulo 5	
Línea industrial y comercial del cine en el mundo	39
Capítulo 6	
Geocultura del arte y el comercio audiovisual	42
SEGUNDA PARTE	
Enseñanza de realización audiovisual	52
Introducción	
La infraestructura del cine y su teorización	53

Capítulo 7	
Del origen técnico-material a una realidad teórica _____	56
Capítulo 8	
Método y consideraciones de metodología _____	62
Capítulo 9	
Nuestro método y sus dos niveles de análisis _____	65
Capítulo 10	
Un mismo arte en dos supergéneros _____	71
Capítulo 11	
Causalidad en el cine _____	75
Capítulo 12	
De nuestra cátedra _____	82
Capítulo 13	
“El cine no-s-enseña” _____	87
Capítulo 14	
Anexo breve de teoría musical _____	91
Capítulo 15	
Dramaturgia audiovisual _____	93
Capítulo 16	
Técnicas realizativas _____	124
Capítulo 17	
Convenciones narrativas _____	128
Capítulo 18	
La narración y sus técnicas _____	137
Capítulo 19	
Narración audiovisual _____	144
Capítulo 20	
Tareas del director-realizador _____	148

Capítulo 21

Las seis puestas cinematográficas _____ 151

Referencias bibliográficas _____ 155

Referencias de películas _____ 156

El autor _____ 157

Presentación

Este libro es resultado de algo más de dos décadas de mi trabajo docente en la cátedra universitaria. El interés y dedicación que el cine ha despertado en mí desde la infancia fructificó así, y también en la realización de algunas películas de corto y largometraje.

Luego de egresar de la UNLP mis reflexiones fueron elaboradas y reelaboradas, confrontadas y aplicadas a la práctica realizativa, esa parte esencial del arte del cine y del audiovisual. Después de muchos años de trabajo profesional en el cine publicitario, también como asistente de dirección de una docena de largometrajes y sobre todo en los de mi autoría, comencé a dar clases produciendo para ellas mis propios contenidos. Así las relecturas y reflexiones derivaron en “apuntes” de cátedra, tanto de la UBA, la UNLP y la ENERC, como de algunas carreras privadas terciarias, y también de mi trabajo educativo informal y solidario en sectores populares semialfabetos, en diversas épocas en que aprendí enseñando.

El objetivo de estos escritos ahora es llevar al lector, -sea o no estudiante universitario- mis observaciones y reflexiones sobre una limitada cantidad de películas nacionales y extranjeras de corto y principalmente largometraje que he visto. O sea, mi pensamiento sobre lo que es el cine.

Aquí he tratado de darles una cierta estructura formal “de libro”, generando una primera parte que creo indispensable para mejor comprensión de mi propuesta: la descripción, sesgada en lo artístico e histórico, de la llamada “institución cine”.

La segunda parte trata sobre su enseñanza, temática en la que nuestro país es decano en Hispanoamérica, ya que desde la vanguardista fundación, a inicios de 1955, de la carrera instalada visionariamente en una universidad pública (la por entonces Escuela Superior de Bellas Artes de la UNLP), Argentina ha desarrollado la enseñanza audiovisual, ampliamente sin solución de continuidad y con un inusitado *boom*.

Quiero señalar, por último, que resistiendo convenciones, como la ordenación cronológica o el separar en estancos lo que compone el todo estudiado, la forma y actitud pedagógica en la que he incurrido siempre como docente, espontáneamente o a sabiendas, fue y es la de provocar en el estudiante la elaboración de su propio pensamiento, con el cual pueda –según las características de cada quien– ir más allá de dicha provocación. Ese es el fin superior al que aspiro como docente de cine. Gracias por leerlo.

PRIMERA PARTE
LA INSTITUCIÓN CINE

INTRODUCCIÓN

Sobre el origen

Creo que el origen de un hecho, de un objeto, incluso de una persona, brinda y posibilita gran parte de su comprensión total.

Todo origen tiene un contexto que lo ha influido; o incluso, que lo ha producido completamente, tanto si los elementos de lo originado son propios de ese contexto o ajenos al mismo.

A pesar de que se tratase de la creación de algo absolutamente nuevo, para una mejor comprensión de esa novedad, de qué y cómo es, siempre será útil relacionarla con su origen, con lo anterior, o sea con lo que no es.

El origen de algo trascendente suele no ser exactamente puntual y devenir de raíces previas y los límites de la realidad de ese origen, también dependen de la ubicación y capacidad de visión de su observador.

Sin pretender hacer un juego de palabras o un planteo filosófico, pienso que en el estudio del objeto que nos proponemos –el arte del cine¹– resulta eficaz considerar con amplitud y profundidad su origen técnico, comercial, industrial e histórico, pero especialmente su génesis artística.

El cine es un relato de imagen y sonido

Si queremos remontarnos entonces a los relatos audiovisuales más remotos posibles, se podría llegar a considerar a los sueños como los primeros –y permanentes– de estos relatos del género humano, incluso según parece también de algunos otros seres del reino animal.

Como lo señalan sus estudiosos seculares, los sueños han sido desde el principio de los tiempos de la humanidad un fenómeno de incidencia en su vida y de profundo interés, por lo misteriosos y a la vez cotidianos, comunes y constantes en todas las personas.

Son *relatos* pues articulan una sucesión de imágenes –a veces también de sonidos, aunque en menor medida– y conforman una exposición ínsita alusiva a situaciones personales, estáticas o con cambios. Pero siempre se trata de *imágenes*, sólo mentales, sostenidas por un soporte lábil y efímero: su recuerdo, de parte exclusiva de quien las ha producido.

¹ Y el recientemente llamado *audiovisual* que incluyo en el término *cine* (de la palabra griega *kyné*: movimiento), el viejo apócope de *cinematografía*, como se sigue llamando popularmente a nuestra antigua carrera platense.

Señalamos entonces a los sueños como un basal, primero y permanente relato de imagen y sonido, entrecortado casi siempre. Más allá de que en general resulten enigmáticos, incomprensibles y muchas veces sin aparente sentido, tienen indiscutiblemente una presencia en el cotidiano de los seres humanos de todas las edades.

Sobre la base de vivencias oníricas, el género humano, en las innumerables y sucesivas sociedades que lo constituyeron, durante el inmemorial proceso biocultural sobre el que Darwin sistematizó su teoría evolutiva, fue gestando el deseo y la necesidad de exteriorizar y objetivar audiovisualmente esa especie de íntimos relatos audiovisuales.

Pasando ahora al campo de las obras que trascendieron a su época, podríamos considerar como un lejano antecedente del *audiovisual* en el universo de los mitos célebres de la Antigüedad a la idea que **Platón** imaginó y describió: su alegoría de la caverna².

En él, aunque no sean imágenes directas sino referidas por escrito, hay también un relato visual, en este caso formado con sombras humanas proyectadas sobre la pared de la caverna por la luz de un fuego, como única realidad significativa para los hombres eternamente encerrados en aquella mítica cueva.



La cueva de Platón. Grabado de Cornelis Cornelisz van Haarlem, 1604.

Fuente: *The British Museum*, colección en línea³.

² Para leer el texto de Platón: http://www.webdianoia.com/platon/textos/platon_caverna.htm

Para ver un video que representa la alegoría de la caverna: <https://youtu.be/nxVwsKNv08Q>

³ Recuperado de http://www.britishmuseum.org/research/collection/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=1586025001&objectid=1490634

CAPÍTULO I

Origen del cine como arte

Como sabemos, el cine es básicamente un relato de imagen y sonido. Más precisamente es un tipo de relato audiovisual que, al tener un cometido artístico por sobre todo otro, se distingue de los demás, por ejemplo del periodístico, del científico y del publicitario, entre otros.

Por eso pienso que resultará eficaz en el estudio del objeto que nos proponemos, el arte del cine, considerar no sólo su origen técnico en el aparato patentado como *cinematógrafo* por sus fabricantes, los hermanos **Lumière**, como usualmente se hace, sino también el histórico, comercial y especialmente su génesis artística.

Especificando más lo propio del cine y entendiéndolo como arte, podemos precisar que consiste en un relato estético de imagen y sonido.

Luego de los antecedentes planteados, y en busca del específico artístico del cine, su dupla base “imagen y sonido”, tomemos al primero de sus dos elementos, la imagen. Sintéticamente remontemos la historia del arte pictórico. Sus más lejanos testimonios lo constituyen los prehistóricos petroglifos con figuras planas monocromáticas humanas, individuales o de grupo, en acción de lucha o de cacerías de animales, algunas más realistas pero todas icónicas y ritualistas, que asemejan en su diseño a las familiares sombras chinescas de nuestra infancia.

Demos un salto desde la prehistoria, en la que los antiguos pobladores de nuestro territorio argentino también han dejado obra⁴, y lleguemos a la civilización cretense y el clasicismo griego. Siempre me resultó paradójica la simultánea perfección de estatuaria y el estancamiento de su pintura, en la falta del efecto de perspectiva, de tercera dimensión, lo que en cine llamamos profundidad de campo. Esto implicaría una dificultad cultural de abstracción simbólica al referir lo real desde el plano pictórico.

Siglos después, la pintura renacentista logró superar ese primitivismo e inició un proceso en el que sus consumados pintores establecieron un posible antecedente del encuadre cinematográfico, como bien lo señala el crítico y teórico francés **Marcel Martin** (1992, 4) al citar la obra del pintor medieval italiano **Piero della Francesca** (1415-1492), particularmente *La flagelación de Cristo* (hacia 1450).

Este cuadro presenta en primer plano tres devotos sosteniendo su mirada “vuelta al interno”, y en el fondo del cuadro, en cuerpo entero atado a una columna romana, a Cristo

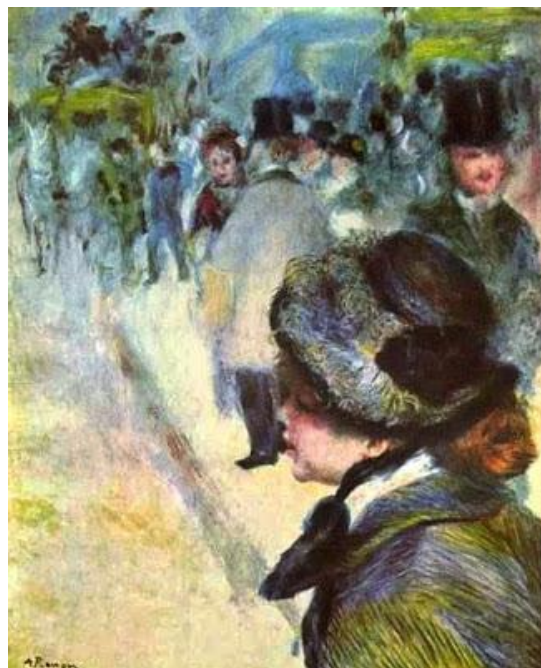
⁴ Decenas de cavernas con pinturas rupestres prehistóricas, algunas datadas en más de 40.000 años, existentes en casi todas las provincias andinas de nuestro país: Jujuy, Salta, Tucumán, Catamarca, La Rioja, San Juan, San Luis, Neuquén, La Pampa, Río Negro, Chubut, Santa Cruz, siendo las más famosas la Cueva de las Manos, la de Santa Rosa de Tastil y algunas a cielo abierto.

siendo flagelado. El conjunto expresa un contenido dramático a través de la disposición de formas representativas que descomponen el espacio: en un primer plano real donde viven los tres hombres y un fondo místico donde el pintor representa la imagen mental de los mismos.



Piero della Francesca. *La flagelación de Cristo*⁵.

Décadas después, siglos incluso, **Auguste Renoir** (1841-1919), padre del conocido cineasta francés, llega al contraste y graduación desde el primer plano y la que llamamos profundidad de campo, en su inquietante *Plaza Pigalle*, de 1880.



Auguste Renoir. *Plaza Pigalle*⁶.

⁵ Recuperado de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b9/Piero_della_Francesca_042.jpg

Vincent van Gogh en 1888 "pica" el ángulo de su encuadre en su obra *La silla de Van Gogh*:



Fuente: *The National Gallery*⁷.

⁶ Recuperado de <http://hellaheaven-ana.blogspot.com.ar/2009/12/renoir-place-pigalle-pierre-francastels.html>

⁷ Recuperado de <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/vincent-van-gogh-van-goghs-chair>

En el “montaje interno” de *Retrato del artista con Cristo amarillo*⁸ (1890-1891), de **Paul Gauguin** vemos, tal como lo describe Martin:

el rostro del pintor en primer plano, mientras que a su derecha se ve a un gordinflón y a la izquierda, el fondo del cuadro muestra un gran Cristo crucificado, todo en un encuadre específicamente cinematográfico por su carácter construido e insólito y su intensidad dramática (1992, p. 217).

Es indudable que en este proceso de la pintura hay una evolución que, interpretamos, se debió a una necesidad de mayor expresividad de los artistas y el público, y que luego el cine terminará de conjugar con el encuadre de su imagen móvil.

Sin considerar todavía al muy extenso y trascendente hecho sociocultural del teatro, con su relato de imágenes y sonidos pero de seres vivientes, consideremos al otro componente de la dupla audiovisual: el sonido y la música, su arte por excelencia.

Wagner: el gran creador

Llegamos así, muy cercano a nuestro tiempo, a **Richard Wagner** (1813-1883), quien es para nosotros el creador del arte que, enseguida, se llamaría *cinematógrafo*, por la patente del aparato Lumière.



Richard Wagner⁹

⁸ *Portrait de l'artiste au Christ jaune*, Museo de Orsay.

⁹ Recuperado de <http://www.beethovenfm.cl/homenaje-a-wagner-por-la-orquesta-clasica-usach/>

Este gran compositor y dramaturgo, obsesionado por su postulado *drama musical*, para diferenciarlo de la ópera, básicamente italiana, concretó un fenómeno artístico novedoso, alterando insólitamente la puesta escénica de las óperas hasta entonces.

Con la decisión de realizar su concepción de un *arte total*¹⁰, en el que englobaba todas las otras (música, teatro y literatura, pintura, danza, y efectos escénicos), se atrevió a invisibilizar lo que hasta entonces era tal vez el sujeto central de ese máximo espectáculo, venerado por el público y la crítica especializados: la orquesta.

La orquesta sinfónica era y sigue siendo, por una parte, el gran organismo productor de la música, a la que se avenían los divos del canto con mayor o menor resistencia en sus representaciones. Hasta Wagner, fue el centro de la atención visual y auditiva de los espectadores.

Por otra parte, desde el punto de vista operativo, era el orgánico y enorme conjunto de instrumentistas, el más numeroso de todas las artes hasta entonces. Una estructura viviente que producía bajo la impronta estética y conducción de una sola cabeza: el director, aquel que no ejecuta ningún instrumento pero sabe de todos y cada uno, el que interpretando personalmente la partitura de cada obra logra trasuntar su propia identidad musical a través de la ejecución orquestal, con el manejo del tiempo y los matices de intensidad.

En este sentido resaltamos desde el punto de vista de la realización artística que al cine lo realiza un equipo interdisciplinario técnico-artístico conducido por un/a artista que debe lograr implementar la creación de todos los miembros de las distintas ramas de ese equipo, llamados *cabeza de equipo* para obtener la identidad de la obra.

Este hecho trascendente en cuanto a la creatividad y relaciones de producción de la obra, también lo vincula con la música sinfónica en las etapas previas al cine, como vimos antes, ya que el aumento del número de integrantes de la orquesta se debió a la complejidad de las composiciones, que establecían en el mercado de la música un piso tipológico y de calidad que alcanzó la cúspide en el desarrollo descriptivo de la música preponderantemente instrumental del Romanticismo con la obra de Beethoven, la exuberancia en la orquestación con la creciente riqueza de timbres, con Berlioz y con Wagner, quien para superar esa expresión buscó la incorporación del canto y las técnicas de composición musical.

Nunca antes hubo necesidad de un equipo de semejantes dimensiones en cantidad de músicos, estructura y conducción, ni en los equipos de pintores de Michelangelo en el Renacimiento ni los de los pintores de íconos medievales, como muestra la gran película ***Andréi Ruvliov*** (1966), de **Andréi Tarkovski**.

Aquí se puede ver el tráiler: <https://www.youtube.com/watch?v=8N5oiRPxUJ0#t=25>

Tampoco en los de los escultores griegos, más antiguamente ni en los que construyeron las pirámides de Egipto, más numerosos aunque poco o nada “artísticos”.

¹⁰ *Gesamtkunstwert*, como lo denominó hacia 1847, posiblemente sin saber que Trahndorff en 1825 ya había usado esa expresión.

Entonces nos permitimos resaltar que el equipo interdisciplinario de varios especialistas bajo la conducción de un director, es otro vínculo de semejanza no menor del cine con la música y que deviene, creemos, del desarrollo progresivo del continuo social como parte del avance de la humanidad buscando el matiz de espiritualidad y expresión inefable en su desarrollo material, paralela y paradójicamente a cuando la explotación industrial sumergió a las masas casi a su nivel biológico de fuerza de trabajo, se crea un arte que les resulta apropiado y en algunas de sus grandes obras expone un camino liberador, sin dudas siguiendo también realidades biológicas humanas dado que los dos sentidos más desarrollados de nuestro cuerpo son el ojo y el oído.

A esos efectos materiales es que, con el concurso y el mercado que integraron las inmensas poblaciones que la sociedad industrial organizó, el cine se desarrolla dando un salto cuali-cuantitativo de más de un siglo en su macro historia, al posibilitar su propia construcción industrial –y por supuesto comercial– que relaciona, a veces muy conflictivamente, a su componente artístico con el inmenso mercado capitalista mundial que generó. Se desarrolla así su específico estético, que al mismo tiempo caracteriza el elemento industrial.

Este segundo aspecto de la orquesta sinfónica, el de ser una estructura viva constituida por múltiples artistas aunados bajo la conducción de un director, la asemeja también mucho al inminente orgánico conjunto estructural de técnicos y artistas que también bajo la dirección de un director tendrían a cargo la realización de las películas: el personal multidisciplinario de técnicos cinematográficos.

Por último, entre las similitudes entre el director de orquesta y el cineasta, cabe mencionar que ambos se ocupan del tiempo¹¹, como también lo aprecia Tarkovski cuando señala que a través del montaje el director cinematográfico expone su sentimiento del tiempo (p. 149).

Volviendo a Wagner, vemos que se propuso y logró lo que para muchos fue en aquel momento una herejía: quitarle a la multitud de especialistas y aficionados que constituían el público de ópera **la visión de la orquesta** mientras realizaba su trabajo.

La orquesta sinfónica fue ubicada en un foso delante del escenario, lo cual no disminuía su presencia sonora. Pese a no estar visible, a veces homogeneizaba más el punto acústico crítico de la sala. Entre el pie del escenario y la primera fila de plateas hizo construir un foso de unos dos metros de profundidad donde instaló a todos los miembros de la orquesta durante la ejecución y, dado el excelente resultado que eso produjo en el hoy legendario y vanguardista teatro de Bayreuth (Baviera, Alemania), desde entonces se impuso en todo el mundo sin excepción.

¹¹ “1. m. Grado de celeridad en la ejecución de una composición musical y, por ext., de una composición poética. 2. m. Ritmo de una acción, especialmente la novelesca, teatral o cinematográfica.” *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española. Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=ZR8KSNZ>



Teatro de Bayreuth¹².



Vista actual del foso de la orquesta¹³.

¹² Recuperado de <http://amicsoperaartscv.blogspot.com.ar/2013/11/preparando-la-valquiria.html>

¹³ Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Festspielhaus_de_Bayreuth#/media/File:Bayreuth_Festspielhaus_orchestra_pit.JPG

En los finales de la década del 80 del siglo XIX, Bayreuth fue la ultra moderna sala con foso para orquesta, cuyo amplio escenario, además, el gran maestro hizo crear y montar grandes y costosos aparatos y mecanismos para hacer volar a los cantantes, como también plataformas móviles que desplazaban decorados durante las funciones, uso de humo y aromas, etc.

Bayreuth fue su celeberrimo teatro que hasta ahora sigue gozando de gran culto internacional. La meta de Wagner con estas audaces y costosas modificaciones fue agigantar en la percepción audiovisual del público el impacto emocional e intelectual, el efecto estético y vivencial íntimo que las obras y sus puestas producen.

Llegó más lejos aún en este casi delirante objetivo artístico, al escribir y componer la más extendida y congruente obra del género lírico hasta hoy: *El anillo del nibelungo*. Cuatro largas óperas encadenadas en un solo relato, aunque valen cada una por sí, independientemente de las otras tres. Se trata de la única tetralogía de la historia del arte lírico, concebida para ser representada en cuatro jornadas consecutivas para un público reducido y ultra selecto en el mencionado templo musical de Bayreuth.

Este hecho nuevo en la historia del arte hoy nos resulta de alguna forma antecesor de las actuales series televisivas.

¿Qué más parecido a un preanuncio descomunal del nuevo arte del cine, poco antes de que se construyeran los artefactos tecnológicos que lo hicieron luego materialmente real?

En este origen operístico encontramos cierta explicación sobre la naturaleza del cine como arte. Un arte que de manera similar aunque tal vez no tanto como la música, por un lado radica como narración en una estructura desarrollada en el tiempo y por otro puede conmocionar mucho más aguda e instantáneamente la mente, la percepción y por tanto el estado emocional del espectador que por ejemplo, el viejo teatro, tal vez porque el espectador de este nuevo arte, es capturado en una butaca en medio de la oscuridad y a merced de una gigantesca pantalla sonora a la que una gran estudiosa del cine calificaría luego como diabólica” (Eisner, 1996, p. 8).

No obstante, el cine indudablemente también tomó mucho del teatro como veremos luego, en cuanto a lo escénico y a lo conceptual-escénico, pero el cine es heredero de esa presunción y búsqueda de “arte total”, para la que trabajó y teorizó Wagner.

El cine abrevó en el género lírico lo que este arte tiene en relación al tiempo narrativo controlado en base a la partitura, es decir la fijación, por medio de la escritura musical, del esquema de relaciones temporales entre sus elementos básicos: las notas y los silencios, sustrato del verdadero lenguaje que tiene la música, o sea lo “no-teatral” de la ópera. En el cine algo equivalente está en la conformación del relato en el tiempo, a través de las duraciones expositivas de la acción, sus intensidades y los ritmos dramático-emocionales que componen la estructura narrativa audiovisual.

Curiosamente vale como anécdota que, mucho más tarde, el país de mayor desarrollo de Occidente, Estados Unidos, parece haberlo reconocido con un hecho fortuito y vulgar, cuando su TV posibilitó una todavía mayor masividad a los relatos audiovisuales, a través de las

telenovelas, porque a esos relatos popularísimos, casi siempre melodramáticos¹⁴, se las llamó *soap opera* (“ópera de jabón”), seguramente porque esas costosas producciones radiales y luego televisivas estaban patrocinadas por grandes empresas de jabón de tocador, como lo fue en el resto del mundo luego y por supuesto también en Argentina con la fábrica “Jabón Federal” de los hermanos Yankelevich, a quienes Evita encomendó la creación de la TV Argentina, inaugurada el 17 de octubre de 1951.

De cinemató-grafo a “bió-grafo”

Luego de dejar así sentado nuestro punto de vista sobre los antecedentes en el origen artístico del cine, y evitando rigurosamente todo intento de definir qué es o qué entendemos por arte, veamos puntual y brevemente cuál fue en ese aspecto artístico, la producción inicial de la naciente cinematografía.

Apenas el aparato de fotografiar y reproducir el movimiento se hubo perfeccionado a través del ingenioso mecanismo que se aprovechaba del prodigioso defecto de la retina por su inercia memoriosa, estalló el boom de “la vida tal cual es”.

No solamente se produjo una catarata de vistas cuyo único interés era seguir abusando del biológico engaño visual, sino que se pasó a hacer creer que la pantalla contenía la vida en sus distintos momentos: primero los instantes deliciosos, desde la ingenuidad del bebé comiendo su primera papilla hasta las vistas pornográficas.

Pronto llegó el turno de las guerras: la ruso-japonesa, anterior al cine, fue una de las primeras “recuperadas” por los cineastas pioneros con una escena que reconstruía en clave documental una de sus trincheras, en la que los actores recibían y emitían disparos.

No tardó en inventarse una denominación que se originó en dos términos que contenían esa ilusión: *bio* (vida) y *gráfico* (imagen, ya en acción). Se concretó y popularizó así en el sustantivo “biógrafo”, adoptado por cuanta empresa que pretendiera incorporarse al gran negocio visual-móvil.

Desde sus comienzos el cine contactó y desarrolló lo más infantil y profundo del humano: los miedos, los deseos, los sueños, los mundos desconocidos y fantaseados. Buscó sorprender, impactar, desubicar, hipnotizar, subyugar.

Ejemplo claro de esa búsqueda de lo fantástico en los inicios del cine en París, fue **George Méliès** (1861-1938), quien llevó a la pantalla su magia de ya viejo ilusionista en los primeros años del siglo XX. También pronto, otros directores intentaron el terror, esa otra gran emoción infantil y permanente del alma humana.

Con esta temática se articuló un salto cualitativo en la calidad de la producción artística del cine, siendo tal vez su exponente máximo no ya un cineasta aislado sino un conjunto de diversos artistas de la pintura, los decorados, la música, la dramaturgia y la narrativa

¹⁴ *Melo*: música; *drama*: acción.

orgánicamente estructurados como un verdadero movimiento: el expresionismo alemán de las décadas del 10 y el 20.

Capítulo especialísimo merece Italia, creadora de la ópera con su primer cine de gran espectáculo alrededor de las divas de la lírica. El cine italiano continuó con esa impronta de gran espectáculo operístico más allá del mero teatro, como lo selló otra vez un hecho mundialmente remarcable con el estreno de la ópera *Aída* de **Verdi** en 1871, en la inauguración del canal de Suez.

Años después Italia volvió a deslumbrar al mundo a través del cine con **Cabiria** (1914), la espectacular producción de **Giovanni Pastrone** (1883-1959) para la que se inventó¹⁵ el *carello*, (conocido como carro de *travelling*), echando a andar para siempre a cámara y espectador de cine por todo el universo, creando el punto de vista y de escucha narrativo móvil, insuperable para situarse en cualquier espacio, real, surrealista o fantaseado, imaginario por excelencia, tan deseado como inalcanzable para literatos y artistas de la humanidad hasta entonces.

Casi en paralelo a las cinematografías de Europa, en algunas otras regiones del mundo también se fueron produciendo diferentes tipos de películas como consecuencia del interés y conocimiento del cine por parte de artistas locales.

En nuestro país existieron hombres y mujeres de inquietud y talento que se convirtieron en nuestros pioneros cinematográficos, quienes luego de pocos años de inventado el cine llevaron a cabo la proeza de realizar y estrenar en 1915 un extraordinario largometraje que contiene muchas primicias y hallazgos de lo que se considerará luego como “el lenguaje del cine”, con inmenso éxito en Buenos Aires y luego en varias provincias: más de un millón de espectadores, cuando había escasas salas de cine en el país.

Se trata de nuestra deslumbrante **Nobleza gaucha**¹⁶, descollante desde su guion, obra del gran escritor nacional José González Castillo, con su libre interpretación de textos fundantes de nuestra identidad cultural popular, como *Martín Fierro* y *Santos Vega*, y una realización impensada por los originales hallazgos fílmicos narrativos en su época y plena de valores humanitarios. De allí su título.

Para ver un fragmento: <https://www.youtube.com/watch?v=SU3jULq1RZY>

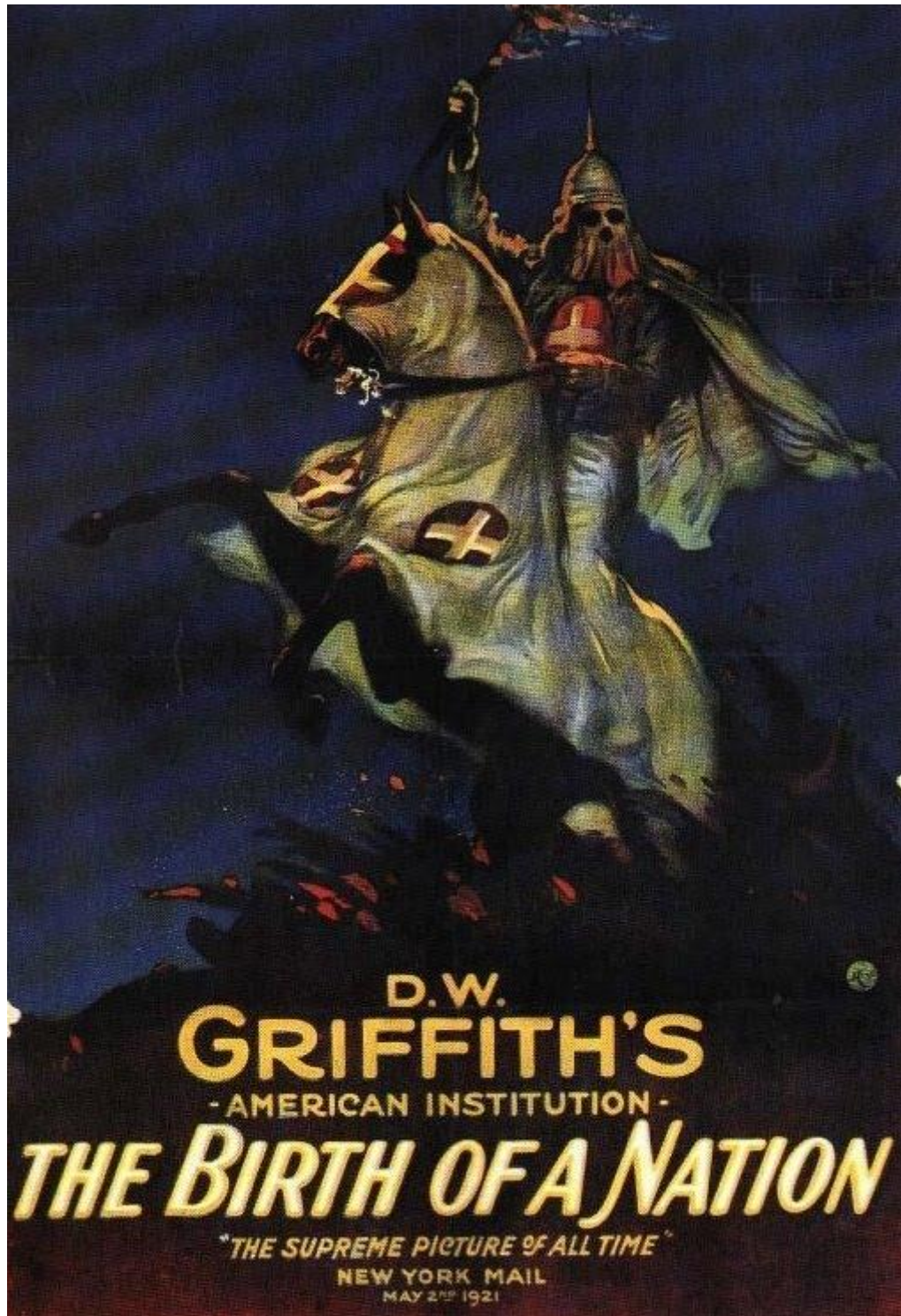
Se aprecian en este film dos largas persecuciones de jinetes y caballos como parte de la acción dramática principal y central del film, que habrá demandado gran pericia e inventiva de rodaje y manejo de los caballos para vencer enormes dificultades de filmación, lo inédito de las tomas y la precariedad de las cámaras de la época. En la escena final se logra desbarrancar un caballo con jinete.

¹⁵ Sobre la experimentación en *La Caída de Troya* (1911), su primer largometraje.

¹⁶ Dirigida por Humberto Cairo, Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera (adaptación libre de *Martín Fierro* y *Santos Vega*). Insólitamente, luego del inmenso suceso desde su estreno, este largometraje estuvo desaparecido durante varias décadas hasta que por azar, en 1999, fue encontrada una copia providencialmente íntegra y en excelente estado.

Todo esto cuando el *western* –derivado de *far west*, “el lejano Oeste” para los situados en la costa de Nueva York– aún no existía más que protomórficamente en ***Asalto y robo de un tren*** (Edwin S. Porter, Estados Unidos, 1903), con una persecución de jinetes a caballo de apenas 20 segundos, registrada con cámara fija en tierra, en un cortometraje de 12 minutos.

Como señalamos, *Nobleza gaucha* se estrenó también mucho antes que ***El nacimiento de una Nación*** (David Wark Griffith, Estados Unidos, 1915). Aquí el film completo.



El nacimiento de una Nación

Ambos títulos han sido celebradísimos en todos los ambientes cinéfilos mundiales. Sus temáticas son robos violentos, asesinatos y racismo exacerbado. Llegan a tener de protagonistas a integrantes reales del Ku Klux Klan. Aún hoy se consideran a nivel mundial como la invención de los recursos y técnicas narrativas del cine, a pesar que nuestro film, estrenado dos años antes, ya había ostentado a lo largo de toda su duración.

Los cineastas de varios países buscaron desde el inicio hacer arte con el nuevo instrumento. Primero a través de ficciones basadas tanto sobre originales como en adaptaciones de la literatura y del teatro, y algún tiempo después con otro tipo de cine de gran novedad e importancia, pues se considera fundacional para el gran género del documental.

Su inicio lo constituye, como siempre, una obra: ***Nanook, el esquimal*** (1922), una experiencia que realizó **Robert Flaherty**, un técnico minero norteamericano en los tiempos libres de su trabajo en Canadá. Allí conoció a un grupo de esquimales, con quienes trabó profunda relación y convivió muchos meses, con el resultado de la insólita y excelente película que tituló con el nombre de su protagonista.

Años más tarde **John Grierson**, un escocés socialista becado por la fundación Rockefeller para estudiar cine en Estados Unidos –admirador extasiado de ***Moana***, el siguiente film de Flaherty (1926)– organiza un grupo de jóvenes interesados en realizar y utilizar el cine para modificar la sociedad y la política, utilizando por primera vez en sus críticas, escritos y propuestas discursivas el término *documental*, en 1936.

Asimismo el cine de temática social y política, pero de gran elaboración ficcional, es fecundamente promocionado por el Estado desde los primeros años de la Revolución rusa. Contribuyen a este nuevo género documental otros films muy distintos en su temática y forma como el cine de poética de la naturaleza en Suecia y luego en Alemania, aunque sin conciencia de contribuir al nuevo género.

El teatro

Después de haber resaltado el origen operístico del arte del cine, debemos considerar la trascendente vinculación con el teatro, ese maravilloso arte de raíces casi prehistóricas. El aporte que hicieron varios “teatros” al cine en sus comienzos fue positivo, a pesar de la gran mayoría de los cultores del teatro que tuvieron una actitud despreciativa por las primeras películas, durante mucho tiempo.

En realidad, como arte y técnica, el cine supone y necesita del teatro al generar imprescindiblemente una escena, que mediatizada por la captura de su imagen bidimensional en el soporte fílmico es luego procesada y por último proyectada, con la particular tecnología e intervención estética del cinematógrafo.

Así, desde el punto de vista escénico, podríamos considerar que el cine es una derivación del teatro.

Esta relación del cine, a través de los cineastas con los teatreros, se dio en el plano artístico incorporando en las realizaciones cinematográficas, actores, directores, dramaturgos, técnicos, vanguardistas y teóricos, así como textos y convenciones del viejo arte del teatro. En Francia y Alemania, en menor medida en Italia, es notorio ese flujo del teatro hacia el cine.

En esos años iniciales del nuevo arte, la aproximación y colaboración entre cineastas y hombres y mujeres de teatro se dio intensa aunque no masivamente. Con ellos se incorporaron, intentando adaptarse a la nueva naturaleza narrativa de la imagen en movimiento, textos y convenciones del viejo arte del teatro, el que recíprocamente pudo absorber, en limitados casos, algunas influencias del cine, aunque durante muchos de esos primeros años, desde los ámbitos teatrales el cine fue considerado un sub-arte, un arte menor, una artesanía, una curiosidad, un entretenimiento y, sobre todo, no se reconocía su especificidad estética.

Destacamos entonces que el cine está lejos de ser un opuesto excluyente del teatro, como aún en ambientes cinéfilos pareciera pensarse ya que se suele denominar a cierta mala calidad de un film, con el sentido despectivo dado al calificativo de “teatral”.

En verdad, podríamos afirmar que el cine vendría a ser más bien un autónomo y superador desarrollo del antiguo teatro, no sólo en relación a lo escénico que todo plano contiene imprescindiblemente, incluido el género documental, sino en particular, como lo señaló el crítico húngaro Béla Balázs, por la posibilidad de variación del punto de vista de su escena (agregamos: y “de oídas”) y sobre todo, de la fijación del óptimo flujo del tiempo dramático en la acción, como esencia de la escena misma, según indicó Tarkovski (pp. 142-143).

Esta doble y simultánea vinculación e interinfluencia entre cine y teatro continúa hasta el presente, obviamente con diverso carácter e intensidad según los momentos históricos y los lugares.

Valga esta referencia, para hacer consciente que de la compleja institución llamada *cine*, estudiaremos centralmente su esencia excluyente de *arte*, como lo destacan casi obsesivamente **Serguéi Eisenstein** (1898-1948) y décadas después, en sus antípodas, **Tarkovski**, quien puso a su maestro de cabeza sobre los pies, como se dice que hiciera Marx con Hegel.

En este sentido, considerando así al cine como arte, debemos ocuparnos de los contenidos formales y estéticos de las obras en su individualidad y sus autores, y no reducir el estudio y explicación descriptiva al origen del cine exclusivamente, como suele hacerse en manuales rudimentarios, a sus elementos técnicos o formales o al invento y construcción del aparato para proyección y registro fílmico, que triunfó a finales del siglo XIX sobre una serie de intentos por parte de laboriosos constructores de mecanismos ingeniosos que, aprovechando tal vez la única imperfección del ojo humano, producen en el espectador el denominado por **Win Wenders** (1945-) *movimiento falso*¹⁷.

Esa “falsedad” del movimiento en el cine es paradójicamente lo que luego del largo interregno del período mudo y el reinado del biógrafo volvió a ser denominado popularmente

¹⁷ Desaparecida la imagen del campo visual, durante una fracción de segundo persiste en la retina por una suerte de inercia, lo que “une” con la siguiente dando la ilusión de que fuera el mismo cuerpo, pero moviéndose.

hasta nuestros días como cine, el apócope castellano que, como señalamos, proviene del vocablo griego *kyné* (movimiento), como en francés, *cinema* y en inglés, *movie* (que también es movimiento).

Este nombre nos hace reflexionar sobre el carácter de **representación** que la película como obra de arte tiene, su gran calidad de representatividad, pero que nos está indicando que jamás se la identifique con lo representado, o sea, con “la vida misma”, como se llegó a postular para la venta de los primeros cortos del invento: el bebé desayunando, el regador regado, o los obreros saliendo de la fábrica, cuyos dueños patentaron el invento, por ejemplo.

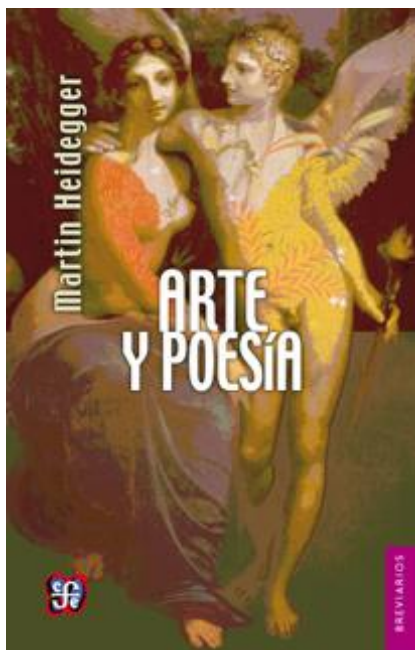
Tampoco nuestro interés pedagógico universitario que estudia el cine desde su realización nos permite equiparar y menos aún confundir el arte del cine con otros elementos imprescindibles y constitutivos de su realidad material, como lo son el aspecto industrial de su producción y el hibridismo de ser una artesanía realizada en equipo, con instrumentos y organización industrial, que logran convertirla en una mercancía internacionalmente comercializada.

CAPÍTULO 2

Las artes y el continuo social

Como adelantamos en el apartado anterior, nos resultó imprescindible en este intento de estudio superior¹⁸ del cine, haber considerado su génesis y “constitución” como arte original. A pesar de que entonces sería lógico explicitar qué entendemos por “arte” debemos reconocer que no nos atrevemos a aventurar una definición propia, ya que la lista de frustrados intentos por hacerlo, es larguísima y secular.

Destacamos en cambio la muy valiosa reflexión de **Martin Heidegger** ([958] 2006) sobre el arte y la poesía de **Friedrich Hölderlin**. Como vemos, siempre una obra y su autor. Creemos que es tan imposible definir qué es el arte como definir qué es el hombre, y como no por eso dejamos de estudiar, aprender y saber cada día sobre el cuerpo humano, su psicología, y demás “componentes” del sujeto “hombre”, igualmente y sin posibilidades de definir qué es “arte”, consideramos la necesidad y legitimidad de estudiarlo en sus obras, su mundo y la creación artística, esto que tanto nos interesa a nosotros mismos, y que sin embargo parece contener cada vez más indefiniciones que precisiones, pero que todo el mundo reconoce como tal.



Portada, 1973.

¹⁸ Entendemos la categoría de “superior” como el estudio que supera a su propio objeto de estudio contextualizándolo y volviendo sobre la metodología de dicho estudio.

Podemos explicitar que en el arte hay, antes que nada, como en los textos mencionados de Heidegger, una obra que fue producida por un “artista”, y aunque tal vez esa obra no cumple con utilidad ninguna más que objetivar una percepción –la de su autor– de la verdad de la vida humana, seguramente impacta, desconcierta, estimula a muchos y lleva a replantearse qué está haciendo uno frente a ella, y percibimos también que nos deleita, nos conmueve, nos divierte (*dí* de dos, y *vierte*, que da vuelta), y en el caso del cine, tal vez entretiene, si queremos, aunque ese “entretenernos” puede alienarnos, pero también termina logrando enfrentarnos con nosotros mismos, a nuestra vida y entorno... y así podríamos seguir agregando interminables “componentes” de los efectos del arte que podemos tomar como componentes definitorios de qué es el arte, según cada cual.

Demos por cumplido entonces esta instancia de definir al arte en nuestra exposición e investigación sobre qué es el arte del cine, e intentar ahora ubicarlo en el contexto del resto de la cultura, para lo cual nos remitiremos a una reseña brevísima de la historia cultural de occidente.

Hoy, ya comenzado plenamente nuestro siglo XXI, no consideramos a la escritura como un rasgo basal sine qua non y tan superior de la cultura, como se hizo en los siglos recientes, en relación con otras situaciones de registro sociocultural en las distintas formaciones sociales de la humanidad. En culturas y civilizaciones institucionalizadas, anteriores o paralelas a la consolidación de la escritura idiomática –cuya cuna fue la antigua Babilonia, o sea lo que hoy es Irak– en algunos puntos del planeta, existieron unidades de gran desarrollo cultural con sistemas primarios de registro que no derivaron en escritura, por caso en nuestra América del sur.

Entre los incas, por ejemplo, el uso de hilos de lana con los que mediante nudos o incrustaciones se cifraban mensajes que transportaban los emisarios; también otras señales a distancia (humo, destellos solares, sonidos), o ceremonias rituales que requerían también cierta calidad que podríamos considerar estética, en su realización que los vinculaba con manifestaciones derivadas de fenómenos expresivos prácticamente artísticos interactuando con los significados y conjuros religiosos, matices éstos que desde la civilización occidental –globalizada genéricamente– aun hoy se estigmatiza peyorativamente con el despectivo rótulo de “mágico”, mientras que inmensos intereses y poderes fácticos de la actualidad, han avasallado por ejemplo a ese Irak heredero territorial y social de la Babilonia antigua, cultural patrimonio de la humanidad donde se originó la idolatrada escritura, territorio desgraciado porque es rico en petróleo y que quedó absolutamente diezmado por la bestial y prolongada invasión de Estados Unidos, que dejó saqueadas o desaparecidas oficialmente, las primitivas cuñas que generaron con el correr de los siglos la celeberrima escritura y que han sido siempre sus antiguas reliquias nacionales.

Valoramos, con la mencionada consideración en nuestras culturas americanas nativas desde la prehistórica con sus petroglifos, en las que la existencia del arte resulta indispensable para la vida humana y su desarrollo.

En efecto, una de las diferencias esenciales entre los humanos y las demás criaturas del universo lo da su necesidad y capacidades estéticas presentes y en desarrollo, desde lo más remoto de la existencia humana.

En el mismo plano de esencialidad humana material en que Karl Marx centraliza a los medios sociales de producción y su desarrollo, agregamos al arte, esa realidad –según su concepto– superestructural, pero como vemos ya en la prehistoria fue igualmente indispensable para la especie humana.

Las seculares formaciones sociales con las que la humanidad se fue adaptando a las condiciones de vida que el planeta le ofreció en las distintas épocas, tuvieron un intenso y desigual ritmo de desarrollo y conformación. No sólo en cuanto al número y vínculos entre sus individuos, sino también a las criterios conceptuales, creencias, ritos, valores, etc. que conformaron las prolongaciones “no materiales” de dichos individuos, asociados y organizados con las particularidades que determinaba la manipulación de “lo material”. Ponemos así, entre comillas, nuestras actuales categorizaciones de lo que constituye lo que llamaremos el *continuo social*, tratando de superar con esta denominación y descripción, la de “sociedad”, usada en el siglo pasado pero que ya resulta un tanto rudimentaria, tomando la concepción de “continuo” que la psicología evolutiva da al ser humano como sujeto o individuo de la especie¹⁹.

Dicho esto sobre el continuo social, volvamos al arte, nuestro sesgo, para rescatar que desde formas históricas iniciales e iniciáticas, milenariamente anteriores a la ciencia, lo que hoy para nosotros entra en la esfera del arte, estuvo imbricado con lo que entendemos como magia y/o religión, y con la distribución grupal de la vida societaria primitiva. Realidades “estéticas” estuvieron desde el comienzo de nuestros tiempos, diluidas y aglutinadas en toda cultura, en los diversos espacios donde fue consolidándose la existencia humana.

Arte sin cuyo concurso jamás existió el hombre: desde el arte más primitivo, al comienzo de la era humana (los rastros rupestres no sólo de los petroglifos sino en esas pinturas, otros allí referenciados como la danza, el canto, la narrativa) hasta hoy y el futuro imaginable, época ésta cuando, por el contrario, la dedicación al arte cada vez se ve más acrecentada y prescrita por las sociedades y los sectores humanos de mayor desarrollo. De esta manera concebimos el continuo social como sujeto máximo (la Humanidad), en cierta forma trascendente en el tiempo histórico y en permanente –continuo– movimiento y acción vital.

La “realidad objetiva”, el mundo real en que existimos, es transformada constantemente por la acción de ese continuo social del que somos parte constitutiva como individuos, grupos, colectivos, incluso las naciones y bloques regionales actuales. Este continuo social, no es homogéneo ni mucho menos unívoco, ni tampoco armónico. Está conformado por múltiples subunidades que toman identidad por sus diferencias en responder ante los requerimientos de la existencia y la vida, estableciendo con las demás casi siempre un vínculo de lucha en diferentes graduaciones, épocas y lugares del planeta. Surgieron así y se siguen modificando las diversas culturas que puján dentro de ese gran continuo social en el que están cada vez más interrelacionadas por múltiples nexos, desde los más obviamente materiales, como los

¹⁹ En 1966. Langer utiliza la denominación morfológica de *continuo* para referirse al yo-ello-superyo, que según Freud conforman la estructura del sujeto y su personalidad.

económicos a los más sutiles como los ideológicos, religiosos, o artísticos, desde las positivas asociaciones solidarias a las muy negativas y francas guerras de exterminio.

A su vez, estas culturas generan en su desarrollo y afianzamiento diversas formas de relación entre sus miembros, entre sus diversas actividades que pueden diferir en matices pero básicamente todas esas culturas requieren de sus propias instituciones que son la cristalización más o menos permanente de esas formas de relación moldeadas de acuerdo a sus fines específicos, la maneras de lograrlos y los modos de ser de sus pueblos.

Particularmente, así también podemos hablar luego de los primeros años de existencia y desarrollo, de la institucionalización del cine: la “institución cine”, que si bien se basa en las películas, está constituida por diversas agrupaciones, organismos, leyes, usos, costumbres y modalidades de realizar y consumir ese cine, siguiendo la línea industrial y comercial: la producción (asociaciones profesionales, sindicatos, relaciones con los Estados, establecimientos de enseñanza, etcétera), lo mismo pero con sus instituciones propias en la distribución y la exhibición. A ese conjunto institucionalizado a través del tiempo y en la articulación permanente nos referimos con esa denominación, “institución cine”, en la que nos focalizamos en el estudio de la realización de su arte.

Más que interesante, es necesario y útil evidenciar las diferencias entre el arte y la vida, principalmente en relación al cine y las artes audiovisuales, donde la ilusión de identidad con la vida, es sin duda la mayor de la historia de las artes (incluidas las recientes parodias artísticas televisivas llamadas *reality show* y sus variantes más o menos comerciales en las que se mezcla la especulación publicitaria espectacularizada con el espionaje, el voyerismo y cierta ingenua pretensión de vivir “naturalmente” ante cámaras, luces y micrófonos cual las gallinas ponedoras, como para también estudiar la posmoderna urbanidad de la sociedad post-industrial y el cotidiano social).

Tal vez la diferencia de ese tipo de vida constituida para el *reality* televisado con la vida hasta entonces, no haga mella en lo que señalaba Tarkovski sobre el específico del cine que encuentra en su “naturaleza” la originalidad como arte, al poder capturar y moldear el flujo del tiempo de la vida, por su posesión de la imagen en movimiento ilusorio, acompañada de sonido artísticamente instrumentado. Es más, este autor nos habla de la “presión del flujo de tiempo”. Entendemos la “presión” (término tomado de la Física. que expresa la fuerza aplicada a una superficie mensurada) del flujo de tiempo, justamente como algo diferenciado de ese flujo promedio de tiempo genérico que se da en la vida: presión, como concentración de la vivencia que experimentan los personajes en el desarrollo de sus acciones dentro de cada toma, de forma altamente similar e identificatoria, a lo que nos pasa a todas las personas en la experimentación de vivir la vida propia de cada quien.

Recordamos el título y argumento específico de aquella célebre película ***Vivir su vida*** (*Vivre sa vie*), de **Jean-Luc Godard**, 1962).



Vivir su vida

Luego de seculares procesos y según catalogó Marx, modos de producción, en la historia de la humanidad, más particularmente en Europa, se llega al establecimiento de una tríada que creemos central en la consideración del arte con “el resto” del continuo social. Se trata de la relación artista-técnica-tecnología, en la que los tres componentes se diferencian claramente en su complementariedad operativa, como lo veremos en la segunda parte de estos escritos, dejando acá apuntada esta mención a manera de síntesis del proceso humano.

El cine, cada película como obra, es un objeto múltiple y su producción y consumo lo amplía constantemente como arte hasta expandir este mismo concepto: un inmenso objeto producido por algunas cuantas personas, también un comercio, un negocio, una a veces descabellada pasión. No es la vida misma, como algunos ingenuos primitivos lo tomaron (los parisinos de fines del siglo XIX o ciertos aborígenes africanos a mediados del siglo XX, que se violentaban horrorizados en la oscuridad frente a una pantalla, por lo que veían como el descuartizamiento viviente de una cabeza parlante en primer plano).

Así como el cine no es la vida, las demás artes lo son menos aún, pues el arte vale por ser un producto del sujeto vivo que le resulta esencial para su vivir. El individuo y la sociedad humana en sus múltiples realidades organizativas son el sujeto de la vida, y el arte es su producto privilegiado.

Y aunque señalamos que el arte no es la vida, a la vez y consecuentemente tenemos una concepción humanista del arte y por lo tanto del cine. Nos interesa encontrar en este un sentido de lo humano y no un “en sí” de lo estético-técnico y seguramente ese sentido es la función del arte.

Con esa concepción del arte, nuestro interés en que su enseñanza trate de ser científica, es que buscando una causalidad en el cine, creemos haberla ubicado y centramos causalidad en el personaje privilegiándolo dentro de la obra cinematográfica en correspondencia con nuestra toma de posición ideológica y estética que privilegia al hombre por sobre sus producciones.

En el caso del arte cinematográfico, priorizamos al autor, intérprete, y realizadores por sobre su técnica, la máquina que usen, su tecnología, su industria y mercado, y también sobre sus críticos y estudiosos.

Fundamentamos lo anterior en la realidad que muestra como parte del nivel genérico humano, a la narrativa onírica, actividad tan primordial casi como las funciones vitales de la respiración, la nutrición, etc. Realidad narrativa, expresiva, simbólica y conjuntiva de lo individual y lo cultural. Todos los seres humanos –sin que esto excluya a algunos animales– cotidianamente sueñan, a pesar de que por las características propias del aparato síquico, en la inmensa mayoría de los casos, lo ignore nuestra conciencia y memoria y siga siendo parte del misterio de la vida que se impone a los estudios del consciente, la ciencia y su pretendido saber universal.

CAPÍTULO 3

El cine y las industrias culturales

Desde el inicio de la historia humana los hombres realizaron **ritos** (los de caza por ejemplo, como quedó registrado en el arte de los petroglifos) para los que seguramente se preparaban, adornaban y repetían movimientos, acciones, sonidos con diversos elementos.

No es absurdo pensar que los ritos dieron origen al teatro primitivo. En la comunidad mágica el éxito de la cacería comenzaba con la pintura del cuerpo y rostro de los cazadores, sus movimientos de danza, la emisión de sonidos de garganta, gritos, gestos. Tal vez algunos individuos se fueron especializando en estos rituales y secularmente se dio base así a lo que luego sería el **teatro** y su arte.

De ese primer teatro, a través de los siglos, se llegó a una cúspide: **el teatro clásico grecolatino** y sus formas sucesivas de tragedia, comedia y muy posteriormente el drama. A pesar de su gran difusión, el teatro como arte se ha mantenido en un soporte de artesanía personal, individual o de pequeñas compañías, alrededor de los insignes fundadores, dramaturgos y protagonistas, coreógrafos y músicos y luego escenógrafos, vestuaristas, iluminadores, productores, ayudantes y demás participantes como críticos y sobre todo espectadores conspicuos o profanos.

La imprenta

En cambio, el arte literario –más dinámico– requirió un soporte industrial. Veamos también qué había venido pasando con otras realidades de la cultura humana. El aparato cultural-industrial en las sociedades occidentales europeas se consolidó con el nacimiento de un gran invento, en un lugar y una época propicia: **la imprenta de tipos móviles**, en la Europa Central de finales del siglo XV.

Fue la revolución industrial en la cultura: con el nuevo sistema la información, soporte de la cultura, pudo documentarse y reproducirse fiel y masivamente, a menores costos, a través de la palabra escrita impresa tecnológicamente y con la fidelidad tipográfica del “copiado idéntico” sin mediación humana.

Obras capitales de la literatura, citemos principalmente la publicación de traducciones de *La Divina Comedia*, del siglo XIII, y *Don Quijote de La Mancha*, de 1601, impacto narrativo que conmovió la cultura occidental (obra descollante de ficción simbólica de extraordinario humor,

popularísima, en la que ya encontramos la primera descripción del efecto que se lograría siglos después en el cine con el carro de *travelling*).

Shakespeare, por ejemplo, tomó muchos de los hallazgos de la obra cervantina y Freud aprendió castellano para leerlo en lengua original. La novela no hubiera logrado su impacto sin la imprenta, merced a la que pudo hacerse popular únicamente por la multiplicidad de ediciones.

También surgieron las entregas “en cuotas”, como producciones impresas periódicas primero muy costosas y limitadas pero a lo largo del primer siglo cada vez más populares.

Así nacieron los folletos, los folletines, los periódicos mensuales y semanales, y finalmente los “diarios”. Más tarde, las revistas, cuyos contenidos y diseños no perdían validez y permitían ser re-vistas por el lector.

La imprenta propició un nutrido mercado, inicialmente sólo escrito y progresivamente ilustrado, en papel cada vez más barato y consumido masivamente en Occidente y en el Oriente Medio y Lejano.

La figura del “autor”, como un héroe de rango social pero de origen culto, ganó prestigio y poder económico y político como un nuevo huésped del Olimpo social, a través de su derecho de propiedad intelectual o derecho de autor.

Se generó enseguida toda una superestructura jurídica para la administración del derecho de autor y comercialización de los bienes impresos devenidos en una nueva especie de bienes de consumo o mercancías manufacturadas, base soporte de la mismísima cultura. Un extraordinario negocio que desde entonces permite hablar de una creciente “industria cultural”.

Llegado el Renacimiento, superación del largo período de diez siglos que llamamos Edad Media, se produjo también un salto en el terreno de la música cantada. El hombre nuevo renacentista se ocupó también de imaginar cómo habría sido el teatro clásico a partir de lo que de él conoció: los textos y referencias escritas que mentaban el uso de sonidos musicales en las representaciones, y principalmente las máscaras y coturnos que dan una apariencia, gesticulación y emisión sonora muy impostada al actor en comparación con la del ser humano cotidiano.

En especial en Florencia se consolidó cada vez más, primero como divertimento e información histórica de las familias ricas y cultas, la práctica del canto social y elaborado sobre el antiguo canto gregoriano de carácter excluyentemente religioso. El “madrigal” fue desarrollado intensa y creativamente. Su vinculación con esa imaginaria evocación escénica del teatro de oro grecolatino creó poco a poco nuevos espectadores, ampliando a su vez las temáticas y espacios sociales donde sucedían las situaciones que trataban. Al principio su práctica se dio entre las cortes y salones de palacios florentinos, con fines sociales y recreativos, pero dada su calidad y el interés que despertó en las clases altas de otras ciudades pronto se expandió por la geografía y sociedad de la itálica idiosincrasia.

De la ópera a la industria discográfica

A partir de las antiguas máscaras de teatro que se conservaban mostrando enigmáticas cavidades en sus bocas, los hombres del Renacimiento hacían resonar de particular modo la

emisión de la voz, imaginando cómo sería el sonido del antiguo y descollante teatro griego clásico. Llegaron así a fines del siglo XVII al importante invento de un nuevo arte que combinaba la música, el canto y la acción escénica: **la ópera** (significativo nombre que en italiano quiere decir “obra”).

Las familias florentinas y venecianas en contacto con las civilizaciones orientales poseían junto a sus crecientes riquezas una mentalidad de gran apertura, curiosidad y apropiación de las ventajas que otros sistemas de vida lejanos en el espacio, tenían. Favorecieron la creación intelectual, artística, tecnológica, militar y científica y la incorporaban en la educación de su descendencia y protegidos. Se instaló un interés por la historia del arte y la cultura pasada y apareció el célebre modelo del hombre nuevo, el individuo múltiple de saberes que encontramos como numen en Leonardo da Vinci. Entre las ciencias y artes también hubo lugar destacado para el arte del ocio en las grandes fiestas de palacio en que músicos y cantantes producían el divertimento culto de los ricos.

En el desarrollo posterior de este nuevo género musical que participó centralmente del acelerado proceso de desarrollo que la burguesía trajo a las sociedades europeas, se producirá otro hito en la historia del advenimiento del cine con el ya mencionado Wagner y sus concepciones y creaciones de “arte total”: su *drama musical*²⁰.

Señalamos el proceso secular de la cultura de la sociedad europea que fue requiriendo a través del desarrollo de sus necesidades, los usos y costumbres, invención de modos de producción, mercancías, formas de comercialización, educación y creencias, la creación del nuevo arte de la ópera.

Después de tres siglos de reinado, la ópera genera a través del gran creador Wagner y su drama musical, que aunque no llega a romper morfológicamente con el arte lírico-teatral, es un clarísimo preanuncio del arte por antonomasia del siglo XX: el cine.

A su vez el cine, que nace tecnológicamente “mudo”, tardará sólo tres décadas para obtener su inmanente sonido generando la unidad audiovisual de su lenguaje.

El nuevo cine sonoro en su realidad cada vez más industrial por el proceso de copiado y ahora el agregado auditivo que amplía la creación estética con nuevas tecnologías, estimula la consolidación de una nueva realidad sonora: la radioemisión recreativa de sonidos. Es la llamada radiofonía, la popularísima radio que nos sigue acompañando en este siglo.

Con la evolución y el desarrollo tecnológico hacia fines del siglo XIX, la industria de implementos radiales y radiofónicos se enriqueció con un nuevo elemento que amplió su rango material. Del concepto escrito al sonido: la **industria discográfica** y enseguida, casi simultáneamente, la de la imagen dinámica, la industria cinematográfica, de la que comenzamos a ocuparnos antes y continuaremos desarrollando en el próximo capítulo.

²⁰ “Casualmente”: *melo* (música) *drama* (acción), o “drama musical”, como llamó Wagner al género que promulgaba y trataba de diferenciar de la “ópera” italiana, no sólo por el nombre sino por la naturaleza de la acción que debía surgir de la música misma y el canto en lugar de lo textual como literatura poética.

La radio

A menos de tres décadas del nacimiento del cine, se creó la **radiofonía**, que años después sería la verdadera generadora de la TV. Aquí conviene recordar –por la reiterada vinculación entre ópera y cine– que la primera transmisión radiofónica en el mundo se realizó en Buenos Aires el 27 de agosto de 1920. Se trató de un proyecto encabezado por Enrique Telémaco Susini²¹ y tres colaboradores conocidos como “Los locos de la azotea”, quienes transmitieron una puesta de la ópera *Pársifal* de Wagner desde el Teatro Colón, mediante una antena que instalaron en el techo del Teatro Coliseo.

Escuchá el audio de la primera transmisión radial en el mundo:

https://www.youtube.com/watch?v=5YvvhpeU_hs

Fue tan descomunal el impacto de la radiodifusión que, como sucedió poco antes con el cine, podríamos decir que el público del mundo estaba esperando ansiosamente este nuevo invento que revolucionaría las comunicaciones públicas internacionales, generando una nueva e importantísima industria cultural, tan fructífera que en poco más de treinta años sería la verdadera generadora de la TV²².

La televisión

Inmediatamente después el gran desarrollo de la radiofonía en el mundo, absorbido básicamente en Europa y Estados Unidos, generó el avance tecnológico que sobre fines de la Segunda Guerra Mundial entre las potencias imperialistas en pugna. Alemania, Inglaterra y Estados Unidos generan un tremendo salto cualitativo comunicacional: **la invención de la “tele-visión”**, una maquinaria que muestra imagen y sonido en vivo y simultáneo a grandes distancias mediante las ondas de radio

Desde la aparición de la TV, ya como explotación comercial, apenas terminada la Segunda Guerra Mundial, pocos han sido los cambios innovadores en cuanto a la esencia del lenguaje y la narración audiovisual, producidos en las industrias culturales por el video, las otras formas de grabación digitales y las mencionadas propuestas computarizadas para la imagen y el sonido, pero en cambio, esos avances tecnológicos, han tenido suma importancia y trascendencia en la producción, difusión, comercialización y la apropiación de las obras audiovisuales.

Podría pensarse que la TV, al ser un sucedáneo del cine, es ya un arte cuya realidad práctica industrial y social establece la relación entre la imagen y el sonido de la misma forma que el cine.

²¹ Enrique Telémaco Susini (1891-1972): empresario radial, director de cine, guionista, productor y uno de los fundadores de Estudios Lumiton.

²² Y no el cine, como podría suponerse, en tanto imagen y sonido.

Pero es evidente que no es así. Insistimos en la importancia del origen de la TV en la radio, pues mientras en la práctica artística del cine se busca una priorización de la imagen desde lo estético-expresivo- narrativo, o en todo caso una equiparación con el sonido, en la mayor parte de la producción televisiva se usa y prioriza al sonido sobre la imagen.

El suceso sincrónico con la vida del espectador, a gran distancia, puede leerse como un “arrastré” de su origen en la radiofonía. Los mismos contenidos formales de comunicación se han mantenido, teniendo a la imagen sólo como un agregado, un acompañante dócil del sonido, que sigue llevándose el discurso comunicacional más trascendente dramáticamente, en la mayor parte de la programación internacional de TV.

CAPÍTULO 4

Creación técnica del cine y constitución de su mercado

En los países del capitalismo desarrollado de fines del siglo XIX (la Europa Central y Estados Unidos, principalmente) el progresismo positivista estudiaba todo con voracidad apasionada mientras, ese todo –estudiado o no– era convertido en mercancía por los vigorosos poderes económicos empeñados en comercializar el todo existente.

Sucedía lo mismo con el cuerpo humano, su salud y belleza. El desarrollo de los estudios de la dinámica corporal humana fue requiriendo, cada vez más, fijar la imagen de sus resultados en distintos instantes de lo que resultaban los infinitos movimientos de prodigiosa y fascinante estética que genera el cuerpo humano.

La floreciente burguesía de esas metrópolis en expansión internacional buscaba íconos de sí misma que merecieran universalizarse y hacer con ellos un espejo suyo que pudiera coronar toda la historia humana hasta entonces, fijando ese grado insuperable del presente como el eterno esplendor de la humanidad.

Los artistas de los centros de dominio mundial (París, Berlín, Roma, Londres, Nueva York) irradiaban mediante modelos una belleza para siempre y hacia el infinito, a la par que sus pensadores y científicos iban constituyendo “la” cultura universal.

A fines de los 80 del siglo XIX, la tecnología de la imagen de “la realidad”, consideraba ya anticuados los daguerrotipos ante los recientes sistemas de reproducción fotográfica y buscaba capturar también lo que faltaba a esa perfección de la imagen (todavía fija) para completar la esencia de la vida: el movimiento. Varios técnicos próximos a los científicos naturalistas comenzaron a generar mecanismos tecnológico-artesanales, aparatos, prototipos y sistemas para objetivar la imagen en constante y grácil movimiento del cuerpo de la Humanidad.

Diversos y complejos fueron los mecanismos que se crearon. Inversionistas e industriales, interesados en hacer dinero o acrecentar el que ya tenían, iban promoviéndolos y patentándolos en medio de virulentas disputas y entre variados intereses: económicos, comerciales y legales en lo que llegó a ser una verdadera guerra internacional de registros, propios o apropiados, comprados o birlados.

Se disputaban para producir un objeto visual explotable comercialmente y que contuviera el movimiento de la imagen lograda, capaz de capturar eternamente las dinámicas del cuerpo humano en ejemplares y fluidas posiciones y que pudiera transformarse en mercancía de venta y consumo masivo.

Así se recuerdan desde los más simples, como la cartulina de anverso y reverso con el pajarito y la jaula, hasta el “fusil óptico”. Desde los extravagantes carruseles de espejos, a otros ejemplares como la *bergmaniana* y más antigua linterna mágica, que fueron patentados y a veces el mismo objeto con distintos nombres en los dos continentes agraciados: América (la del Norte) y Europa (la Occidental).

A pesar de los grandes capitales y maniobras de **Thomas Alva Edison** y sus equipos en Estados Unidos, y en medio de virulentas disputas de diversos intereses económicos, fueron los perseverantes hermanos **Lumière** (¡qué apellido!) en “la ciudad luz” (París y sus alrededores: la *banlieue*), donde tenían una importante fábrica en la que trabajaban cientos de exigidos obreros, quienes lograron imponerse finalmente a través de la superioridad de su artefacto, al que asimismo denominaron, con mayor agudeza que sus competidores, “Cinematógrafo Lumière”.



Hermanos Lumière²³

²³ Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Hermanos_Lumi%C3%A8re#/media/File:Fratelli_Lumiere.jpg

Apenas constituido el aparato-talismán ya como prototipo y demostradas sus insuperables virtudes con las famosas proyecciones del tren y los obreros, comenzó su frenética fabricación industrial, lo que a su vez, exigió el perfeccionamiento de la otra máquina que debía fabricarse para uso previo e imprescindible: la cámara cinematográfica, encargada de proveer la cinta a proyectar.

La utilización inmediata de estos novísimos aparatos, lógicamente no tenía ya de inicio, un mercado constituido. La explotación de estos equipos se comenzó a realizar en las concentraciones de población urbana y no exactamente de sus clases dominantes, cultas y refinadas, sino por el contrario en las masas proletarias, de trabajadores manuales, artesanos y pequeños propietarios que gustaban del esparcimiento en espectáculos circenses, exhibición de fenómenos, en ferias de atracciones.

Esta nueva y atractiva mercancía fue tomada en principio como objeto de consumo, en las grandes o medianas ferias de curiosidades que la expansión imperial de la gran burguesía europea y yanqui organizaba y había creado para distracción lucrativa de las grandes masas de la sociedad industrial en las grandes ciudades. Las ferias y exposiciones internacionales comenzaron a realizarse como mega espectáculos tanto de muestra y exhibición de realidades industriales y comerciales como distracción y entretenimiento, incluso arte, y se estableció como un espacio de verdadera competencia entre aquellos grandes países del mundo.

A través de ellas, se llevaban y traían a todos los rincones del mundo colonial, el desarrollado y el neocolonial mundo civilizado, y también el aún por civilizar, las nuevas mercancías y curiosidades, lo que generó un aumento del interés de las masas populares, propensas a ser hipnotizadas por lo que siglos antes fueron por ejemplo, los espejitos de colores de Colón.

Ese fue el primer sustrato constitutivo para el mercado de consumo de las rudimentarias piezas filmadas de breve duración. De todos modos, la mágica captura del dinámico realismo visual empezó a ganar otros sectores de la sociedad extendiéndose primero por todo occidente, y fue tal el boom que muy pronto también cubrió el resto del orbe.

Así la expansión de la fabricación de cámaras y proyectores, como de bandas o películas flexibles impresionables por la luz, se convirtieron en una vertiginosa industria, una de las más duraderas en relación con otras como las del vestido, alimentación, o aparatos para el confort de los hogares en la *Belle Époque*.

En pocos años, ese impensado mercado estuvo conformado bajo dominio de los inventores fabricantes de ambas máquinas: la filmadora y el proyector.

CAPÍTULO 5

Línea industrial y comercial del cine en el mundo

Los pioneros y sus inmediatos e innumerables imitadores se fueron consolidando como “grandes señores” de lo que inmediatamente fue un extraordinario negocio en expansión por todo el mundo. Se constituyó así el primer segmento de una nueva industria, con su línea-cadena: la producción, luego la exhibición y enseguida la distribución.

Producción

En esa expansión social internacional también se incluyeron artistas e intelectuales y no sólo los comerciantes y capitalistas. Por el contrario, la amalgama entre ambos sectores (creadores y capitalistas) abonó el desarrollo de un mercado tan fructífero y vigoroso.

El aporte de los artesanos y artistas orientó la particularidad de los entusiastas y variados equipos de rodaje, al principio compuesto sólo por técnicos para realizar tomas de vistas que se lanzaron a exóticos terrenos. Luego las proyecciones grupales de esos materiales se acondicionaban cada vez más para crear la impactante sensación de reproducir con enorme fidelidad la realidad captada en su manifestación visual dinámica. Esas proyecciones iban acompañadas de nuevas instalaciones y mercancías, como bebidas, comidas y música.

Con las primeras experiencias se superó la mera e ingenua curiosidad de captar la vida. La propuesta artística, que en los comienzos se esmeraba en lograr registros con la mayor corrección técnica, escenas de intención y composición estética, pronto inició la búsqueda de la identidad de lo que sería un nuevo arte: el séptimo.

Recordemos que nos identificamos con el gran realizador y pensador **Tarkovski**, quien consideraba que el específico del cine como arte original es la captación y reproducción del fluir de la vida en el planeta a lo largo del tiempo, a través de la variación temporal de la imagen y con particular eficacia en la realidad de las escenas de la vida humana.

En esos primeros años la producción de cintas pasó de las escenas domésticas de la vida cotidiana, de algunos hechos sociales o vistas ciudadanas, a encarar el registro de algunos hechos oficiales, casi siempre de los países generadores de la maquinaria: Francia, Estados Unidos, Alemania, Inglaterra, Italia, Suecia y hasta la lejana Rusia.

Se estableció rápidamente un activo y pujante conglomerado de pequeñas empresas productoras de materiales, que luego se ocupaban de exhibirlos para recuperar los costos de rodaje, es decir, los costos de producción.

Este original arte del tiempo y la escena humana fue convirtiéndose en un poderosísimo instrumento de influjo sobre las masas de la población mundial. Los factores de poder político y de toda índole lo instrumentaron para sus objetivos y a su vez se desarrolló su potencialidad estética de gran arte masivo y moderno, de características únicas.

Nuestro país fue uno de los primeros de habla hispana que –además de consumir mercancías de origen europeo y norteamericano– generó grupos de osados y aventurados pioneros que producían pequeñas cintas, entre las que no faltaron las de carácter pornográfico, aunque dominaron las de carácter histórico y cultural, acercándose ya la gran celebración que se preparó para el Centenario del primer gobierno patrio de 1810.

Exhibición

Como consecuencia del aumento del segmento de “producción” se constituyó otro segmento: el mercado comercial y consumidor de los films. Las salas de exhibición se multiplicaron en las ciudades más importantes del mundo, donde vivían masas de consumidores de diversos idiomas, razas y religiones. Se trataba de lugares dedicados a la venta y consumo de bebidas, comidas, música, recreación y teatro, a los que se agregaba la proyección cinematográfica, obviamente muda.

Se consolidó un público que iba exclusivamente en los horarios de proyección de las primeras vistas o cintas, como se las llamaba.

Pero al poco tiempo comenzaron a construirse salas específicas y especializadas en la proyección de los films, con pantallas de mayor tamaño y de materiales más apropiados, con pares de proyectores para impedir la interrupción y lograr la continuidad con una sola proyección de mayor duración y con una mejor acústica para percibir la música y el sonido de cada película.

Los dueños de algunas salas fueron asociándose con otras, de la misma u otras ciudades, argentinas y extranjeras. Así se consolidó una cadena empresaria de mayores ganancias y peso relativo en la competencia.

En nuestro país este proceso se inició en Buenos Aires, la ciudad-puerto por excelencia, a escasos meses de Francia e Italia, seguramente por el vínculo con la inmigración, aunque también en Rosario y pronto en ciudades de Córdoba, Tucumán y Mendoza.

Distribución

Sólo faltaba la tercera parte del actual mercado: la distribución. Frente a la magnitud del comercio internacional de estos nuevos productos, era necesario un intermediario entre

productores y consumidores. Pocos años después surgieron personas y luego empresas dedicadas a la administración y organización que desde el inicio accionaron a nivel internacional en la provisión de películas, fijó su precio de su venta, se ocupó de las cobranzas y hasta de la programación a la que debían someterse los exhibidores.

Una de las características diferenciadoras de este tercer y último segmento de la línea es que no se originó en los territorios donde se exhibió y luego comenzó a producirse, sino que por la inmanente concentración capitalista, la distribución pronto fue el segmento dominante de sus predecesores: producción y exhibición.

Por esa causal característica de la propiedad capitalista, la distribución se creó y ha permanecido fundamentalmente fijada en los territorios centrales de Europa, principalmente Francia, Inglaterra, Alemania, Italia y Estados Unidos con algunas filiales subalternas en el resto del mundo.

En escasos años, desde el fundacional 1895 hasta finales del siglo, ya se habían delineado así los tres segmentos que articularon la institución cine: producción, distribución, exhibición. Y de la misma manera siguen formateando el negocio y mercado internacional del cine.

Entre las primeras grandes empresas que monopolizaron los tres segmentos merecen mencionarse a **Lumière** y en especial a **Pathé y Gaumont**, por nombrar sólo algunas francesas, país donde se inventó y patentó el célebre cinematógrafo.

CAPÍTULO 6

Geocultura del arte y del comercio audiovisual

Para terminar esta primera parte, previa e introductoria a nuestra enseñanza del cine y con la sola intención de fijar un punto de vista, un encuadramiento de ese estudio y enseñanza que nos parece imprescindible a esta altura del siglo XXI y los procesos culturales que se vienen dando en nuestro subcontinente y el llamado en décadas pasadas “tercer mundo”, tomaremos como eje los postulados contenidos en la trascendental obra del pensador argentino, filósofo, antropólogo e investigador **Günter Rodolfo Kusch** (2007).



Günter Rodolfo Kusch²⁴

A lo largo de sus escritos que exponen la profunda investigación y comprensión que logró realizar del pensamiento en contenido y forma de los pueblos y culturas americanas²⁵, particularmente las de los pueblos andinos, Kusch señala convincentemente que todo pensamiento sistemático, así como el arte, la filosofía, y todos los saberes deben considerarse “situados” para legitimar su real identidad. Situado, en el sentido que nuestro gran pensador le impregna al término: ubicado e interdependiente con un espacio geocultural concreto y durante un período histórico en el cual han sido originados y que a su vez esos saberes y modos de pensamiento caracterizan ya dicha región.

Siguiendo su enseñanza y aplicándola en nuestro estudio debemos intentar situar al arte –concretamente al cine– en lo que Kusch y todos comprendemos como “territorio”. Territorio en

²⁴ Recuperado de http://didacticadeestapatria.blogspot.com.ar/2013_07_01_archive.html

²⁵ Kusch jamás usa la denominación de “precolombinas” por incorrecta y destaca que su existencia integral es muy anterior a la conquista iniciada con la llegada de Colón.

sentido más profundo que amplio: esa parcela de la gran Tierra madre de la que todos somos parte y a la que concebimos no como el mecanismo de la astronomía y la física newtoniana, sino como un gran órgano que alberga a la humanidad pues sobre y de ella vivimos y a ella todos volvemos.

Esa parte del gran organismo planetario donde se haya generado una cultura; ese terruño afectivo con el que de algún modo cada cultura popular se inter-pertenece pues se conformó de acuerdo a las posibilidades y problemáticas que el territorio ofreció al grupo humano particular que allí se “aquerenció”, instalando su existencia y su “estar siendo” en el mundo, fáctica y electivamente a lo largo del tiempo necesario para constituirse a sí misma como cultura, es decir como modo particular de ser socialmente, ya que naturalmente también tuvo sus características particulares como tal grupo humano: físicas o raciales, económicas, idiosincráticas, míticas, relacionales, etc.

La visión y conciencia de Kusch desbaratan la capciosa e imposible realidad de “la” cultura “universal” que por estos lares, nunca fue otra que la eurocéntrica, colonial autoritaria, excluyente y racista. Consecuentemente vale lo mismo para “el” cine universal que en verdad es el cine *dominante*, esa herramienta tan eficaz complementada por la TV, al servicio de la dominación cultural global.

En el apartado anterior vimos que el cine como arte, industria y comercio, tuvo un espectacular desarrollo desde su origen y movilizó no solamente en el campo productivo económico industrial a grandes capitales sino que en el terreno social, organizó como su público, a numerosas y crecientes masas de población prácticamente en todas las regiones que constituían el mercado imperial-capitalista mundial de fines del siglo XIX, más allá de las diferencias de raza, idiomas y religiones. Esto implicó que la cinematografía fuera instrumentada por los grupos de poder y los estados nacionales respectivos convirtiéndose en importante factor de múltiple impacto e incidencia geopolítica, además de comercial, cultural y artística.

Tal vez por pura expresión de sí mismos, sin conciencia cabal de estar efectivizando una función contestataria que hoy podríamos llamar de contracultura o cultura nacional, y en medida muchísimo menor en cantidad y recursos, algunos cineastas y artistas fueron logrando en pocas regiones, producir películas que exponen la identidad cultural de sus pueblos.

En nuestro país, aparecen fragmentariamente los rasgos culturales de nuestro pueblo y sus intereses en obras como *Nobleza gaucha*, *Juan sin ropa*, *El apóstol* (primer largo de dibujos animados del mundo); los largometrajes con guión de **Homero Manzi**; las de José Agustín “El Negro” Ferreyra; *El hincha* (**Manuel Romero**, 1951) con guión **Enrique Santos Discépolo**, quien también fue su protagonista; la primera producción del argentino-estadounidense **Jorge Preloran** en nuestro país, las del descollante **Leonardo Favio** y en muchas otras, hasta las recientes *Infancia clandestina* (**Benjamín Ávila**, 2011) y *El secreto de sus ojos* (**Juan José Campanella**, 2009).

Estas producciones expresan rebeldía desde y con el “acá” histórico-territorial, que busca creativamente sus propias formas identitarias y confronta con las formas narrativo-conceptuales de un cine y estilo de vida hegemónico, requerido para el dominio imperial del mundo

postindustrial, planteado sobre el individualismo existencial y el hedonismo adictivo a través del “hoy” de un espacio virtual comunicacional, estructurado y generalizado por los medios masivos internacionales, internet y redes sociales de las capas medias de las grandes urbanizaciones del mundo, las “ciudades-puerto”, como las denomina Kusch.

Situación de las identidades culturales

Durante las décadas de la última posguerra mundial en la segunda mitad del siglo pasado, la pretendida coexistencia pacífica entre los bloques liberal capitalista (occidental) y comunista (oriental) del mundo desarrollado, luego de la contienda armada resultante de su civilización generó una continuación “fría” de la misma guerra para desembocar décadas después en las cantinelas de la caída del muro de Berlín y la aparición de las nuevas tecnologías, mediante el desarrollo de sistemas informáticos digitalizados y computarizados iniciados durante esa guerra como herramientas bélicas y luego perfeccionadas y aplicadas en la década de los 80 a las comunicaciones comerciales y sociales, así como internet, publicitada como “ilimitada carretera de la información universal”.

Desde la Segunda Guerra hasta el presente, Hollywood sin solución de continuidad centraliza crecientemente el dominio del cine mundial. En la gran mayoría de los países ha llegado a marginar total o casi totalmente del espacio audiovisual comercial propio, a las cinematografías de los países emergentes o directamente sometidos, en los que operan sus grandes empresas de distribución excluyendo a la producción audiovisual nacional de sus propias pantallas locales, a través de la imposición sobre la programación de las empresas de exhibición internacionales y aun las escasas vernáculos, hecho que en forma recurrente y sostenida agobia al límite de la subsistencia a las escasas y esforzadas producciones regionales.

Esta nueva faz de las relaciones interculturales del capitalismo imperial que para algunos es su nueva revolución post-industrial y tecnológica, conmocionó las ya por entonces bastante interconectadas culturas nativas, étnicas, regionales y nacionales de los países y territorios del llamado Tercer Mundo, en especial en el hemisferio sur: Asia, África y Centro y Suramérica, dependientes de los grandes centros imperiales: Estados Unidos, Europa, Japón y sus centros de administración y poder intermedios: ex-Commonwealth, Sudáfrica, Turquía y Méjico y más recientemente en Sudamérica el caso de Colombia.

En este país, Colombia –heredera directa de las luchas bolivarianas del siglo XIX– el naciente cine arribó desde Europa y Estados Unidos en sus primeros años, aunque no tan tempranamente como en Argentina, irradiando allí las imágenes aleccionadoras de la vida en las metrópolis de origen, películas que fueron imitadas por algunas producciones locales, como sucedió también en nuestro país.

Durante toda la existencia del cine, nuestras culturas regionales fueron sacudidas en sus territorios nativos con una fuerza centrífuga avasallante que con la punta de lanza de las comunicaciones globalizadas, trajo impositivamente las novedades tecnológicas y con ellas los

valores metropolitanos necesarios para mantener el lucro y estilo de vida de esas civilizaciones dominantes: la droga y su correlato causal mediante la internacional organización narcotraficante. Notemos que toda tecnología se ha constituido históricamente sobre la base de intereses principalmente económicos, es más podríamos decir que la tecnología se origina y desarrolla como apéndice promotor de la conservación y ampliación de los intereses económicos de la sociedad que la genera constituida en libertad o hegemonía.

Esta fuerza realmente invasora en lo comunicacional y tecnológico desaloja de los armónicos equilibrios de poder interno, a las culturas nativas sobrevivientes en sus hábitats “naturales”, las inhabilita fácticamente para continuar con su legítima centralidad en la producción y usufructo de bienes culturales propios, conductas sociales e individuales, costumbres, etc. que fueron deviniendo desde la colonia, con sus originales respuestas existenciales en tiempo y geografía adecuándose a cambios sin perder su identidad, mediante el mecanismo que Kusch llama “fagocitación”.

El instrumento por excelencia de esta marginación fulminante que pronto se irá entretejiendo en un unísono planetario, ha sido la TV que iba detrás del cine que sólo llenaba un par de horas en los fines de semana, para ocupar e instalar el mercado durante el resto de todos los días del año, un sistema de imagen-sonido instantánea a cualquier distancia (*tele* y *visión* que es en realidad audiovisión e incluso más audio que visión). Sistema inicialmente de aire en la posguerra ampliado luego por cable en la década de los 70 con su posterior salto tecnológico intersatelital y digital, acompañada desde los 80 por la revolucionaria y múltiple *cyber-carretera* de información digitalizada llamada internet.

De esta forma, hacia mediados de los 80 y ya definitivamente en los 90, lo que se dio en llamar globalización de la información y los mercados en un sentido amplio, se convirtió en el hecho irreversible que puso en ciernes de desaparición más lenta o más rápida, a las identidades y la pluralidad cultural de todo el orbe.

Previo a este hecho, señalamos que dichas identidades ya habían sido estigmatizadas conceptualmente por el positivismo mecanicista pretendidamente marxista con un final de pronta e ineluctable extinción que las pasaría a una existencia de museo en la constitución del comunismo internacional.

Peor aún, la proyectiva desde el campo imperialista del capitalismo postindustrial que preconizaba el final de las ideologías así como de su inmanente lucha de clases y su exclusiva redención proletaria internacional, en cuyo sitial futurista se planteaba y aún se plantea un orden idealizado, armónico, entre individuos autónomos y súper-empresas multinacionales.

Los intentos de proteccionismo por parte de alguno de los gobiernos y leyes en los países del subcontinente, aunque venerables y progresistas, han resultado siempre minúsculos y no pudieron detener la invasión permanente de las producciones hollywoodenses y otras de origen europeo que lo hicieron a través de la apropiación de la programación de la inmensa mayoría de las salas de nuestros países, prácticamente todas en manos privadas como también en las redes televisivas asociadas.

Sin embargo, esa realidad vaticinada de alguna manera por aquellos dos bandos enfrentados no se ha dado del todo, al menos no tan apocalípticamente y en verdad ha sido

por la fortaleza –no sólo material ya que su sometimiento en ese plano lo negaría– de las grandes masas de la humanidad en concentraciones continentales y subcontinentales (asiáticas, musulmanas, del África negra y Latinoamérica), hacinadas en la periferia miserable y dependiente de ese primer mundo central e “hipertecnologizado”, sólo globalizado en la virtualidad binaria de una sola direccionalidad: producción monopólica nortea y consumo general sureño.

Son estas inmensas masas humanas laboriosas, hambreadas y periféricas las que crearon siglos ha, contienen y recrean esas identidades, arcaicas y repulsivas para las “cibermentalidades” de las élites afincadas en los escasos centros del poder planetario y sus acólitas marionetas, nativas por accidente en el resto del mundo.

El video como posible y fugaz síntesis sucedánea, la digitalización y la vía satelital

Algo en parte diferente a esa apabullante homogenización sucedió promediando la segunda mitad del siglo XX con la aparición y desarrollo del video en lo que sobrevivió como bolsones regionales alrededor de algunas ciudades puerto sudamericanas. Las producciones sobre este soporte se fueron caracterizando rápidamente como contraste y rebelión ante el mercado masificador de la TV, sobre todo la inicial y más comercial: la de aire.

El videasta ha buscado justificarse mediáticamente y expresarse como un protestante independiente y artísticamente renovador frente a la industria televisiva y la cinematografía dominante aprovechando que los costos de producción videográfica suelen ser infinitamente menores, la libertad de expresión inversamente proporcional y la nueva tecnología con sus aportes diferenciadores de matices en la naturaleza de su imagen y la manipulación de la misma.

De esta forma, la calidad visual ha encontrado en el video un nuevo espacio de culto y por supuesto obviamente ha buscado sus particulares características tratando de hacer de tripas corazón frente al menosprecio que durante el primer período de su constitución inspiraba por sus limitaciones electrónicas a la fidelidad, pasando del gran desarrollo técnico institucionalizado por el *establishment* a realzar aquellos supuestos defectos y su misma particularidad electrónica como características virtuosas y específicas.

Luego de ese inicio de alguna forma marginal o al menos marginado del mercado de grandes productos, el videasta siguió sostenido por su exclusivo público de arte y culto subsistiendo mientras paralelamente la investigación tecnológica en continua experimentación y teniendo como paradigma la calidad del cine llegó con rapidez en el perfeccionamiento a una cantidad de nuevos mecanismos para suplantar e incluso superar en calidad de efectos a la vieja, limitada y costosa *trucca* cinematográfica. Más aún en la calidad del sonido utilizando el soporte magnético en lugar del óptico, llegando en el presente al cine enteramente digital, incluso a su proyección a través de la vía satelital. Esto, sin dudas, traerá también rápidos cambios en su comercio y la generación de utilidades, así como en la distribución internacional, la legalidad, jurisprudencia y posibles cambios en la estética narrativa.

¿Lo mismo estará sucediendo con los constructores de aplicaciones de imagen y sonido en movimiento para el soporte digital? Seguramente y será interesante ver si hay algún aporte al lenguaje de imagen y sonido y al relato, con este último avance tecnológico de inicios del siglo XXI.

Mientras tanto lo que va subsistiendo de las mencionadas identidades culturales originarias y su población se concretan y perviven en la ambivalencia de sus existencias mediante soportes materiales e históricos como comida, vivienda, salud, pero también espirituales y educativos basados en la autoestima y memoria de sus mitos y tradiciones oralmente transmitidas y regeneradas, y en el orgullo de pertenecer aunque a menudo en un existir encapsulado para ser protegido y mantenido en pequeñas y escasas celebraciones casi de guetos suburbanos cuya realidad y desarrollo reconoce límites, características y potencialidades puntuales que varían en el tiempo y la geografía del mundo.

Esa condición existencial de marginación y opresión por la geocultura dominante sobre las identidades de raigambre previa a la colonia adaptativa y abierta a las inmigraciones de inicios del siglo XX, enmarca nuestro interés en el estudio y tratamiento de la cinematografía y las artes masivas audiovisuales del siglo XXI y su futuro, ya que estas artes han demostrado que pueden ayudar a hacer permanecer y desarrollarse o por el contrario llegar a hacer desaparecer la percepción de las identidades culturales ante las masas y las nuevas generaciones juveniles de sus propias sociedades originales en los que la cultura dominante puede generar una suerte de vergüenza de ser, llevada a la adopción de gestualidades, poses, vestuarios imitados de la dominancia y desintegradores de la memoria misma de las identidades sometidas.

Notoriamente se ha producido y se continúa dando en el mundo un impacto negativo de parte del cine dominante sobre las identidades culturales regionales. Mediante el mercadeo y consumo de sus espectaculares superproducciones audiovisuales, con poderosas promociones previas al estreno y sobre todo las películas en sí, vulgarmente llamados *tanques*, de alta calidad narrativa y recursos técnicos, en todos los géneros, han ido logrando naturalizar estilos de vida y valores apropiados a esa dominación cultural sobre los usos y costumbres propios de las diversas regiones de todo el mundo.

Producciones incluso a veces multinacionales, que con enorme asiduidad, han operado en y desde los grandes países inicial y constantemente productores como Francia, Italia, Alemania, en el cine mudo, agregándose luego durante los períodos de ambas guerras, Inglaterra, la Unión Soviética, Japón y más tarde India y ahora también China, pero sobre todo el descomunal estado de los grandes films avasallantes de todos los mercados, auto-subtitulado provocativamente para los musulmanes ya por entonces, la meca del cine: Hollywood.

Dada la inmensa influencia de los modos y modas, usos y costumbres que constituyen un estilo y sentido de vivir que mostrado, hecho conocer publicitariamente y vivenciado hasta llegar a ser deseado como meta cultural a través de relatos, héroes y la espectacularidad de películas de todo género, incluso el documental pretendidamente objetivo, se ha llegado a desvirtuar o inhibir distorsionando o reduciendo casi hasta la extinción la práctica de las

identidades culturales nativas en el cotidiano social y en la sucesión de una generación tras otra.

Esa posibilidad se vio facilitada con el fenómeno de las últimas décadas por el cual el cine llega a sus espectadores ya no sólo en salas cinematográficas como hasta mediados del siglo XX (en inglés, *theatricals*), sino cada vez más por los medios de comunicación audiovisuales masivos, de aire, cable, satelitales, regionales o globales y también los individuales y manuales como celulares, *tablets* y otros haciendo casi desaparecer la actitud y decisión de “ir” a ver cine vistiéndose para la ocasión, y disponer de un cierto dinero para transporte y acompañar la salida comiendo fuera, etc.

Hoy, en la segunda década del siglo XXI, ante la novedosa situación geopolítica que los procesos democráticos populares han configurado con sus nuevos gobiernos en Latinoamérica –particularmente los que integran Unasur, Mercosur, Celac– el cine y el audiovisual van siendo incorporados críticamente al cotidiano kuscheano del “estar siendo” de nuestros pueblos en una suerte de secularización mutua e inversa con las religiones y el pensamiento originarios.

Obviamente el cine es un arte-industria originario de la cultura centroeuropea de fines del siglo XIX y como tal respondió en principio a aquellos intereses según las modalidades culturales, comerciales, etc. dentro del proceso vital del continuo social en las distintas regiones en que ha ido accionando. A su vez, y acorde con el proceso que Kusch observó en la relación colonial y postcolonial y que designa con el término de “fagocitación” por parte de los pueblos americanos, el cine ha comenzado a ser apropiado selectivamente por sus coetáneos descendientes de los pueblos nativos incluidos casi siempre en la marginalidad suburbana de las sub-metrópolis locales.

Ejemplo puntual es, además de algunas películas y equipos de jóvenes audiovisualistas descendientes y simpatizantes de dichos pueblos, el canal “Walkintún” creado en 2012 bajo la aplicación de la ley de servicios audiovisuales en Bariloche.

Estudiar el cine y el audiovisual con esta conciencia hoy en la universidad pública nacional, tiene para nosotros la intención de comprender mejor y más integralmente su real funcionamiento, el que creemos que realimenta su ser en sí como arte, con la propuesta de incidir sobre su realización a través de la formación de sus nuevos cuadros artístico-técnicos. El estudio integral y superior del cine debe ponderar positiva y trascendentemente hoy la coexistencia con todas las culturas con las que contacte el cine como nuestro objeto de estudio y a su vez enriquecer dicho estudio para que pase a ser parte de la actualidad de esas culturas. Esta pretensión no es fácil de sostener ni reconoce prácticamente antecedentes y menos aún tradiciones.

Hay valiosos aportes individuales de realizadores que en sus películas han involucrado esta realidad pluricultural y que sin dudas pueden dar base a su profundización, tal vez a través de la práctica de una enseñanza generadora de nuevos contenidos. Un proceso interactivo de aprendizaje común y productor de conocimiento, basado en la triada del fenómeno artístico que nos planteaba **Manuel López Blanco** nuestro maestro de estética en la carrera de cine de la UNLP en la década del 70: “artista-obra-público” y no solamente el estudio maniqueo de cada película como objeto completo en sí, o a lo sumo en relación con su autor.

Buscamos un accionar pedagógico docente-estudiante-espectador-cultura, empezando a plantearse estudiar el arte del cine o sea las películas como obras de arte, locales o no, considerando relacionalmente su estudio en sí con los efectos de su exhibición puntual en nuestro territorio como acción vinculante: cine-culturas nativas-territorios-cineastas con el propósito de estimular aunque fuera experimentalmente la producción de obras audiovisuales como creación propia de esas culturas en su faz actual de articulación compartiendo los contenidos formales del mismo territorio.

Tal vez como reacción luego del último par de décadas con la dinámica real: Norte productor al Sur consumidor, generando una más interactuante de Sur a Sur, tomando en cuenta esas culturas violentadas por su invisibilidad en esta globalización y que paradójicamente pertenecen a más de las dos terceras partes de la población mundial. En otras latitudes como India o más recientemente en Irán, la producción de películas tiene ya un proceso de “mestizaje” cultural con sus pueblos nativos más masivo y expresivo desde varias décadas pero que dado los mecanismos monopólicos de la distribución, no llegan a nuestras pantallas comerciales.

Pero en cambio en nuestro subcontinente, la acción investigativa de ciertas agrupaciones sudamericanas y del Caribe en la esfera de la exhibición y distribución constituyen un valioso aporte para un estudio de enfoque distinto al académico tradicional, aunque reiteramos estos trabajos sólo se han realizado sobre los segmentos de la exhibición y distribución, aislados de la producción (mucho menos de sus aspectos artísticos) y excluyentemente en lo cuantitativo.

Resaltamos, ya que pertenece a nuestro país, la producción bibliográfica como resultado de continuas y sesudas investigaciones de nuestro estimado cineasta e investigador **Octavio Getino** (España, 1935 - Buenos Aires, 2012)²⁶, de gran dedicación por décadas a esa tarea que nos ha dejado detallados cotejos estadísticos sobre todo del mercado del cine en los territorios de los que somos parte.

Así, el estudio que pretendemos del arte del cine argentino debe articularse en consideración a las culturas y subculturas existentes en nuestro territorio históricamente, como el resto de las culturas americanas. Es decir debe ser situado, al menos en cuanto a su capacidad de impacto en el cotidiano de los pueblos que generaron y sostienen su identidad diferenciada y en una lucha desigual y centenaria con la cultura que genera la tecnología del arte del cine actual: básicamente la yanqui-centroeuropea. Como se ve, es inevitable –¿por qué debiera evitarse?– la relación del estudio del arte del cine local y mundial con la política, entendida como actividad social cuyo efecto material y cultural tiene enorme trascendencia sobre el arte del cine.

Es interesante recordar la aparición y corta permanencia de un programa de la TV Española llamado *500 millones*, de gran producción y protagonizado y dirigido a los quinientos millones de habitantes de habla castellana, que se planteó como una alegre colectora principalmente de artistas y conjuntos de música y danza hispanoamericanos que aunque con un registro superficial de la situación de los esos quinientos millones de habitantes radicados en América y España, comenzó a fortalecer la autoconciencia de su magnitud e importancia incluso dentro

²⁶ Destacamos su obra *Cine y TV en América Latina*, CICCUS, 1999.

de “el gran país del norte” que oficialmente los minusvalora y homogeniza con el mero rótulo de “hispanos” a pesar de que pertenezcan a diversas nacionalidades. En ese momento los hispanos, tanto dentro de Estados Unidos como fuera, sumábamos esa cifra de 500 millones de habitantes. Ahora somos varios millones más, dado el mayor crecimiento vegetativo, aunque nuestro país es la excepción. El programa tuvo una duración de sólo algunos meses, alrededor del otro gran evento planteado: la celebración del Quinto Centenario, en alusión y reivindicación de la llegada de Colón al “Nuevo Mundo”, es decir nuestro continente.

También importante es la mención a los intentos de intercambios, coproducciones culturales y sobretodo en el audiovisual (cine y TV), a través de las nuevas instituciones ya en vigencia: desde el Mercosur y la Unasur al Banco del Sur, y las transacciones en monedas locales sorteando la intermediación de las distribuidoras monopólicas internacionales y el dólar.

En nuestra cinematografía la mención a ***El fusilamiento de Dorrego***, y las ya citadas ***Juan sin ropa***, ***El Apóstol*** y ***Nobleza gaucha*** como testimonios fehacientes y exitosos de obras y cineastas pioneros de nuestra identidad cinematográfica, así como la casi absoluta ignorancia en los demás países suramericanos y de los demás países en el nuestro, merced a los mecanismos rápidamente consolidados del mercado y las distribuidoras internacionales en nuestras pantallas que actúan como un embudo impidiendo estratégicamente la transversalidad entre las cinematografías vecinas.

La llamada libertad de mercado en verdad es la libre y creciente desigualdad del mismo, que cuenta de forma sostenida con una provisión permanente de estrenos, en general antes presentados y premiados en festivales metropolitanos, con artistas ya internacionalizados y una mística que crea no sólo la prensa propia sino que es replicada por la prensa de espectáculos en cada país: se contribuye a instalar y hacer desear las películas en el imaginario de la masa de espectadores.

En este libre mercado, la producción local queda en franca debilidad. Cuenta con mucha menor cantidad de recursos que los que resultan imprescindibles para lograr un espacio competitivo ante las audiencias locales, ya formateadas por continuas campañas del cine dominante. En especial, si el Estado y el gobierno propio no se juega financiera y políticamente para proteger esa producción nativa contra los inmensos poderes del frente económico del cine dominante, con su extraordinario poder mediático en todos los planos, incluido el político-institucional al que la mayoría de los gobiernos periféricos se someten.

El manejo hegemónico de la programación de las salas de exhibición a través de décadas de monopolizar la distribución internacional, fue llevando rápidamente al predominio de uso de dichas pantallas quedando para las identidades locales, solamente contar con un estado que las proteja, en los escasísimos casos que haya gobiernos que se jueguen por esa defensa a enfrentar los inmensos poderes que inciden sobre la generación de subjetividad, de opinión y de “libre” elección de las masas de espectadores así cooptadas.

Ese cine dominante impone de este modo tras la cacareada y sacra libertad de mercado, el monopolio subyacente del mismo en ese funcionamiento de superficie y apariencia en la elección y el gusto de los públicos “libres” en cada país de la periferia o sea la inmensa mayoría de los países del mundo.

Por último, una mención a lo que tal vez es un matiz nuevo en la dinámica del continuo social y el arte de masas: las creaciones espectaculares de nuevas artes y artistas en colectivos como La Guarda, o luego Fuerza Bruta. El cine quedó en un primer momento ante la brutal novedad, como relegado pero enseguida también fue tomado por esos artistas del gran espectáculo de altura en vivo y al aire libre, técnicamente como una parte a incorporar y puede ser adaptado aportando al novedoso ensamble cuya novedad no es tanto las magnas dimensiones (recordemos el estreno de *Aída* en Suez en el siglo XIX, o las escenografías de **Intolerancia**, **Cabiria** o **Ben Hur** en el cine mudo), sino que es fundamentalmente lo viviente-teatral, aunque el cine, como arte específico, resulte en esa confrontación, todavía vigente y ejemplar, a pesar de su estadio de “muerto”, según el concepto de **Tadeusz Kantor** (1915-1990, Polonia), el gran teatrista y teórico que nos visitó en dos oportunidades con sus originales y apasionantes puestas teatrales *Wielopole*, *Wielopole* y *La clase muerta*.

Lo esencial del cine: el flujo de la presión del tiempo de la vida dentro de cada toma parece volver a superar sus anteriores límites técnicos. Ahora que se incorpora en estas mega-representaciones del espectáculo teatral de altura, no se limita al cuadro de proyección, sino que en estas adaptaciones puede resaltar ese flujo de vida en el tiempo de la toma, “dialogando” estéticamente con los mismos personajes-actores-acrobáticos. O, mejor dicho, sus “imágenes en movimiento” mimetizadas de un individuo a otro como un personaje colectivizado por la enorme distancia que ahora imponen estas formas y técnicas de altura para la teatralización entre el espectador y el nuevo tipo de actor-danzarín-acróbata.

No podemos dejar de remitirnos a ese descubrimiento de Kusch, nuestro pensador insignia, estudioso del pensamiento y de los pueblos americanos cuando señala el proceso, directo o mediatizado por el paso del tiempo, del accionar de sus sobrevivientes en los territorios invadidos y colonizados y sus creaciones. Integrados con otros sectores populares visitantes, pacíficamente o no, son los co-creadores del gran arte masivo de las *instalaciones*, nacidas a fines del siglo pasado en la minúscula intimidad de las tradicionales galerías de arte, que seguirán “fagocitando” a las élites y sus refinadas creaciones.

Nos referimos a los grupos que retienen y recuperan algo viviente del viejo teatro, generando una insólita masividad en los exteriores de las calles y grandes espacios urbanos, con la mixtura de acrobacia y poderosos efectos lumínicos y de sonido, equipamiento de transporte y sostén de actores por el espacio que remontan al Bayreuth en la creación tecnológica de antes y ahora que aporta porque ellos, pueblos y artistas, los reclaman.

SEGUNDA PARTE

ENSEÑANZA DE REALIZACIÓN AUDIOVISUAL

INTRODUCCIÓN

La infraestructura del cine y su teorización

Como vimos, el nacimiento tecnocrático del cine no se produjo por requerimiento de los ámbitos artísticos. Esa creación tecnológica fue producto de otros intereses y de las interacciones entre un heterogéneo *mix* formado, por un lado, por investigadores naturalistas, estudiosos del cuerpo humano, y, por otro, por fotógrafos y ópticos desarrolladores interesados en obtener nuevos instrumentos especializados en la captación de imágenes instantáneas sobre los movimientos de ese cuerpo humano. Todos ellos acicateados por la pujante actividad tecnológica que caracterizó a la Europa Central de finales del siglo XIX.

Apenas creado, el ingenioso aparato clausuró la larga serie de invenciones que lo antecedieron por más de una década, dada la superioridad, simpleza, contundente y sobre todo mágica eficacia para representar el movimiento de cuerpos con sus nítidas imágenes fotográficas. Pronto fue advertido por inquietos organizadores de ferias de curiosidades, ilusionismos y atracciones muy en boga por entonces, siempre alertas para incrementar el negocio de comerciantes internacionales, quienes de inmediato lo incluyeron en sus muestras.

A pesar de esa lejanía inicial, enseguida algunos artistas preexistentes (sobre todo plásticos y teatrales) así como varios que surgirían del quehacer específico con el nuevo invento, se sumaron a los usuarios, incrementando las ventas y usos del deslumbrante aparato llamado “cinematógrafo”.

Comenzaron a producirse muchos films breves con otros contenidos, distintos del mero registro fotográfico de las escenas espontáneas. Inesperadas ilusiones con sus trucos de encantamiento se vieron aumentadas por las posibilidades nuevas que ofrecían las características técnicas del montaje cinematográfico. Principalmente, la “aparición-desaparición” de objetos o personajes, aunque no fue esta la única aplicación que se le dio.

Sin intentar todavía un uso artístico –y por tanto nuevo–, otra línea de usuarios explotó la capacidad del cine para capturar y transportar, mediante sus proyecciones, registros de visiones por entonces exóticas para los ciudadanos de las grandes urbes, tales como la naturaleza de territorios lejanos o los extraños modos de vida de pueblos instalados en recónditas latitudes, desde el Ecuador hasta los Polos; desde las selvas hasta las altas cumbres cordilleranas.

Se formaron selectos equipos de técnicos dispuestos a someterse a viajes y climas rigurosos de distantes lugares impulsados por el influjo que despertaba en los públicos el

voyerismo de casi presenciar a través del cine intimidades de extrañas costumbres y escenarios nunca imaginados, gracias a las cámaras de registro, relativamente portátiles y accesibles. Ellos tomaron las primeras vistas “documentando” la existencia, vida y costumbres de habitantes (humanos y animales), exóticos territorios, en aisladas y extremas condiciones de vida, impracticables para sus espectadores y las masas de ciudadanos de las grandes metrópolis. Lo más probable es que no imaginasen pobladores del Polo como el que terminó siendo célebre por obra del cine: **Nanook**. Efectivamente este señor fue “transportado visualmente” en su intimidad familiar esquimal a las pantallas de las grandes ciudades del mundo civilizado, en las tomas filmadas por un empresario y curioso minero norteamericano que ocasionalmente desarrollaba trabajos en Canadá, y con ellas pasó también a la posteridad: **Roberto Flaherty**, cuyo film dio origen al célebre género “documental”, como veremos más adelante.

Asimismo maravillosos encuadres de las bellezas naturales, como los fiordos nórdicos europeos en su existir casi secreto, eterno y virgen aún de toda presencia humana, salvo la de los audaces cineastas que la captaban, presencia que desde el inicio del cine pasó inadvertida o contó con la espontánea complicidad de los espectadores, como una verdadera licencia propia del ingenuo juego narrativo que subyugaba a un público cada vez más numeroso en todo el globo.

Desfilaban por los cada vez más numerosos y ruidosos proyectores “silentes”, en exponencial cantidad de “vistas”, eventos históricos del momento, tales como visitas a distantes lugares de personalidades eurocéntricas, expediciones a los polos o a las cumbres cordilleranas o hechos del pasado levemente ficcionalizados en su reconstrucción, a veces con gran habilidad.

Es el caso de una escena en una trinchera que filmó **Méliès** alusiva a la guerra de Crimea, a la que muchos consideraron como documental por la habilidad para lograr la reconstrucción de algo que había ocurrido 40 años antes de la invención del cine.

Luego abundaron también historias fantásticas o de terror; en paralelo con las primeras noticias filmadas en plan de continuidad periodística; los eventos oficiales de los grandes países metropolitanos y las guerras, esos nefastos e inconmensurables fenómenos sociales de la mayor capacidad terrorífica.

A las mencionadas reconstrucciones de la guerra de Crimea se sumaron la de los Balcanes, la de Cuba contra España, pero en especial la Primera Guerra Mundial, cotidianamente desde 1914.

Georges Méliès (Francia, 1861-1938), **Friedrich Murnau** (Alemania, 1888-1931), **Giovanni Pastrone** (Italia, 1883-1959), **Dziga Vertov** (Rusia, 1895-1954), **Carl Theodor Dreyer** (Dinamarca, 1889-1968), **Victor Sjöström** (Suecia, 1879-1960), **Mauritz Stiller** (1883-1928) y **Robert Flaherty** (Estados Unidos, 1884-1951), entre otros, aportaron creaciones fundantes del cine como arte de fantasía, poética de la naturaleza, reconstrucción de épocas y ficción.

En nuestro país, aunque no hay pruebas, se supone que apenas inventado el cine se producen vistas pornográficas, pero lo que consta es que se producen los primeros cortometrajes nacionales ficcionales sobre hechos históricos de interés en el público como **El**

fusilamiento de Dorrego (1908)²⁷ y ***La Revolución de Mayo*** (1909), del inmigrante italiano **Mario Gallo**, llegado a Buenos Aires en 1905.

También cabe mencionar la obra de **Eugenio Py**, un francés residente en Buenos Aires que filmó en 1896 ***La bandera argentina***, de solamente 15 segundos, que era la medida de los trozos de película importada, al que se considera el primer filme argentino.

Poco después de esa etapa embrionaria en Argentina se dio un salto cualitativo. En especial con ***Nobleza gaucha*** (1915) de **Cairo, Gunche** y **Martínez de la Pera**, de la que nos ocuparemos más adelante, o con ***El apóstol*** (1917) de **Quirino Cristiani**, sátira casi surrealista sobre un imaginado sueño de Hipólito Yrigoyen, el primer presidente argentino elegido por el sufragio universal, quien llegaba al Olimpo y tomando los poderosos rayos sagrados los disparaba sobre la corrupción de su época enquistada en el Congreso y el gran palacio de Obras Públicas.

Por el impacto, los edificios se partían dejando ver a los venales funcionarios que ejercían sus negociados y estafas al Estado y la República. El film fue reconocido como el primer largometraje de dibujos animados del mundo, que tuvo 58 mil dibujos originales, contra los 28 mil del segundo, producido años después en Estados Unidos.

Las proyecciones, inicialmente ambulantes, en plazas, paseos o simples calles urbanas para pequeños grupos de curiosos espectadores, luego fueron organizadas con mayor estandarización técnica y despertaron creciente interés. Con relativa rapidez generaron ganancias que, a su vez, perfeccionaron la producción y consumo de imágenes móviles, aunque silentes, por parte de multitudes en todos los continentes.

²⁷ Sincrónicamente o anticipadamente a la tan celebrada ***El asesinato del duque de Guisa*** (1909), filmada en París, que da origen allí al llamado film *d'art*.

CAPÍTULO 7

Del origen técnico-material a una realidad teórica

Como sabemos, el cine había comenzado como la práctica de proyectar nítidas (por lo estáticas) y múltiples fotografías seriadas, que por la retención en un tiempo infinitesimal de cada imagen en la retina luego que terminaba esa realidad óptica y estática, producían la ilusión perfecta de su movimiento. **Win Wenders** en referencia a esa realidad propia y permanente de nuestro arte, tituló a una de sus películas *Movimiento en falso*.

Acá preferimos calificar a ese movimiento fundamental aunque ilusorio del cine como “teórico”, para subrayar la importancia de este hecho de “casual” y feliz coincidencia entre la fisiología y el arte humanos, por una suerte de insuficiencia del ojo, al menos el humano, que el cine supo aprovechar para darse origen y que lo acompañará siempre.

Podríamos decir que esa realidad fisiológica tal vez exclusiva de la visión humana, legítima asociativamente lo que se constituyó en una realidad propia del “cine”, y por añadidura posibilitó –luego de su primera y más empírica década de existencia– su teoría, diferenciando hasta físicamente su representación de lo representado: el movimiento continuo y real de la vida y el movimiento “teórico” de la imagen cinematográfica.

El sorprendente proyector generó un perfeccionamiento de lo que paradójicamente debía ser su “antecesora”: la filmadora. Desde luego, la filmadora fue un desarrollo técnico de las cámaras fotográficas constituidas desde hacía ya varios años. Esta fue el área de mayor inversión tecnológica porque en su utilización, es decir durante los rodajes, se instaló la práctica de la creatividad y experimentación artística ya que comparativamente poco se podía perfeccionar en los aparatos de proyección.

Las cámaras concitaron la mayor dedicación de ingenio, especialización y capital en relación a los proyectores: ese primer paso que va de lo real (la escena) a lo representado cinematográficamente, concretado físicamente sobre cintas de celuloide expuestas a la luz e impresas fotográficamente, con una longitud (duración) por cierto limitada y mínima.

Enseguida de las primeras experiencias, casi como un reflejo condicionado, los cineastas siguieron el impulso de ir más allá de ese límite y se dieron cuenta de que, uniéndolas con otras que conservaran las mismas características técnicas, podían no sólo aumentar la duración de la proyección así armada, sino que también produjeron en los espectadores diferentes sensaciones. Promovieron la interpretación y formación de distintas ideas entre quienes las mirasen, de acuerdo al orden e intercalaciones de otras tomas de esa escena u otras, en la seguidilla de uniones de los distintos trozos de material rodado.

Sobre esa base, no tardará en conformarse un espacio específico del pensamiento en relación al mentado “cine”, espacio intelectual que ha seguido en expansión, sobre todo a partir de la enseñanza cinematográfica desde la fundación de las primeras escuelas en París, Moscú, Varsovia y las principales capitales europeas, como también en Estados Unidos. Nuestra Escuela de la Universidad Nacional de La Plata fue una de las primeras en toda América, a partir de mediados del siglo XX y la más antigua de habla hispana en todo el mundo y en plena actividad en la actualidad.

La condición habilitante para teorizar su realización

La etapa inicial del cine consistió materialmente en la obtención en forma directa de las limitadas piezas filmicas (“tomas”)²⁸. Luego y como consecuencia de esa realidad fáctica, la instrumentación de estos primeros cineastas en sus distintas temáticas se fue aplicando a obtener incipientes formas propias de mayor o menor belleza e inherente al quehacer con esta nueva tecnología

Pasados los primeros años, recién aparece la posibilidad de una reflexión, o sea *a posteriori* de ese primer acto de realización que es el rodaje.

Luego, sobre tales reflexiones se consolida la base para una teorización de cómo hacer para influir sobre los sentimientos e ideas de quien mirase esos conjuntos de tiras yuxtapuestas.

Resaltemos este origen tan desvinculado de lo literario y discursivo: lo “real”, físicamente hablando, eran esos trozos de cinta. Lo que en cambio pasaba al plano virtual eran las maneras y criterios de combinarlas.

La tecnología de la época sólo permitía ver y sentir el tempo interno de cada trozo escénico o toma, exclusivamente mediante la proyección de esos segmentos por un proyector, ya que aún no existía un aparato específico para la operación posterior a los rodajes.

Años después se implementó la mesa de montaje, que –como las cámaras– se movía inicialmente por “tracción a sangre”: según el pulso del operador se disminuía o aceleraba el “movimiento teórico” de las escenas filmadas. Así, el tempo de vida de las escenas de cada toma era tan alterado de forma constante que nadie reparaba seriamente en él, dada la ruptura permanente de su realidad escénica.

Seguramente por esta causa la simbolización a la que todo plano podría aspirar quedaba aplastada por esa imperfección, que a los espíritus imaginativos los hacía ocuparse de disimular esa detalle de imperfección, reduciendo la representatividad a una copia más testimonial de los espacios y las personas interactuando en él, que de los sentimientos e ideas que esas imágenes en tan intervenido movimiento pudieran transportar hasta el corazón y la percepción estética del espectador.

Pasaron varios años hasta que la mesa de montaje pudo ser movida con motor eléctrico con una velocidad regular de pasada (incluso acelerada o disminuida, a gusto y necesidad de quien

²⁸ Veremos luego la diferencia relacional entre “toma” y “plano”.

la operase) que permitiera la reproducción y vivencia del tiempo real que transcurrió en cada toma²⁹.

Este avance trascendental en la tecnología del cine vino varias décadas después de su nacimiento, casi junto al sonido sincrónico del cine sonoro y tal vez como consecuencia técnica de este otro gran avance.

No es raro, entonces, que durante muchos años el pensamiento sobre lo cinematográfico y la discusión entre distintos pareceres y tendencias –que permitió el nacimiento de una teoría en el nuevo arte– haya girado, o más aun, haya quedado apresada, en el área de montaje y su entorno, o sea lo que había fuera de cada toma, en su unión, en su serie cronológica, en su ritmo y el efecto ideológico, emocional, sentimental que dejaba en las masas de espectadores el consumo de esas alternancias para esos fines diseñadas.

Consolidada ya esa fáctica realidad de los trozos filmados (tomas), por el lado físico y material, y por otro, la realidad especulativa de cómo combinarlos en continuidad para el armado de una composición narrativa, brindó enseña a los cineastas, inequívocas cualidades de conformar con sus creaciones, una estructura significativa y semántica.

En los albores de la producción de la nueva mercancía, el ambiente intelectual europeo del naciente siglo XX se apropió de sus condiciones estéticas. La eclosión mundial del nuevo fenómeno de masas que arraigaba en la población de países grandes, medianos y pequeños infundió a pensar y aventurar ideas polémicas según los intereses dominantes en los países que poseían la producción de sus equipos, la fabricación de película y todo el *know how* de su explotación.

No sólo estaba en disputa la creación y dominio de los mercados comerciales, sino también la influencia propagandística de modelos sociales ya en pugna por entonces (comunista y capitalista), produciendo argumentos y narraciones estéticas adecuadas a los valores y bondades de cada quien, en una competencia apasionada y cuantiosa que invadió el mundo enfervorizándolo ante el avasallante séptimo arte.

Líneas teóricas dominantes

En cuanto al estudio o reflexiones metódicas sobre el nuevo arte, por ser las más vigorosas, incentivadas y difundidas desde el estado, trascendieron y conocemos principalmente las realizadas por los soviéticos, alentados sin dudas por la gran importancia estratégica que se le otorgó al pensamiento social y por tanto a todo fenómeno masivo como fue el cine. A tal punto llegó esa prioridad que su enseñanza fue estructurada y dinamizada prácticamente a la par que la realización de largometrajes por la revolución rusa, que declaró a la cinematografía como “prioritaria para el proletariado” entre todas las demás artes.

²⁹ Entre nosotros se hizo luego célebre la marca italiana Moviola, nombre con que se identificó a toda máquina para los mismos fines aunque fuera de otra fabricación y tuviera el nombre académico industrial de “mesa de montaje”.

Entre los principales teóricos del cine se destacaron los rusos **Lev Kuleshov** (1899-1970) y **Vsévolod Pudovkin** (1893-1953), y enseguida **Eisenstein** (1898-1948). Fueron en la primera mitad del siglo XX realizadores que teorizaron consecuentemente sobre sus experimentos principalmente con proyecciones de variantes en la yuxtaposición de tomas. Sugeridas por la ideología del materialismo dialéctico alrededor de los descubrimientos de Iván Pávlov, principalmente su reflejo condicionado, en la tendencia general del determinismo propio del cientificismo soviético de esa primer época, fueron resultado de observaciones y particularidades del cine como arte de masas, dándole todos ellos aunque con diversos matices, la importancia principal al montaje de los segmentos generados tanto en el género documental como la ficción.

Luego de una etapa inicial sobre temas históricos o sociales ignorando en general la gran literatura rusa inmediatamente anterior a dicha revolución, la que fue puesta en análisis crítico por los principios doctrinarios de las revoluciones de 1905 y principalmente de la de 1917.

En el resto de Europa, se destacaron por sus aportes a los elementos artísticos propios del cine, los italianos (inventores del *carello*, que hoy conocemos como carro de *travelling*), alemanes, franceses e ingleses, también los suecos entre los nórdicos. No casualmente pertenecían a países que eran también los productores de la cinta de flexible celuloide emulsionada con material sensible a la luz y perforada para el arrastre de las cámaras y proyectores, la “película virgen”.

Era la imprescindible relación entre obras artísticas e insumos materiales específicos que requería el nacimiento del nuevo arte y ahora también de sus teóricos. Por décadas quedó como coronación de sus anteriores **Pudovkin** y su efecto de relatividad de un plano con sus antecesor y posterior (el mismo plano de un actor que luego de un plato de sopa parecía tener hambre y luego de un velorio, parecía triste, etc.) y el constructivismo de **Lev Kuleshov** que planteaba que de un plano surgiera el próximo y usando lo que ahora llamamos montaje alterno, es decir mostrando detalles de una escena más amplia y a través de lo que llamamos plano-contraplano, podía hacer vivenciar al espectador que los personajes accionaban en un lugar donde jamás pudieron haber estado.

Eisenstein agrega a todos esos descubrimientos convencionales, lo que sería una gran teoría del cine a pesar de su desaparición física como el heredero y superador de los antes mencionados, con su construcción del “montaje de atracciones” (una idea asociada al choque de dos planos, representada por una imagen extra, atrae la mente del espectador).

Fue una propuesta dominante y casi sincrónica aunque no concomitante con otra trascendental creación rusa para el teatro del mundo: el método de interpretación actoral llamado “de las acciones físicas” del gran actor, director y teórico **Konstantín Stanislavski**, seudónimo de **Konstantín Serguéievich Alekséyev** (Rusia, 1863-1938). Sin embargo, es notable y bastante inexplicable la poca relación en aquella época entre las teorías dominantes en ambos mundos: el teatro y el cine rusos.

El reinado de las teorías de **Eisenstein** expandidas por el universo cinematográfico y con residuos hasta la actualidad como concepciones teóricas, duró hasta que uno de sus innumerables discípulos, lo rebatió de manera contundente con una posición práctica opuesta

en la disyuntiva simple e inequívoca: si lo esencial del arte del cine se ubicaba dentro o fuera del “plano” (más precisamente de cada toma).

Recordemos que para Eisenstein, lo propio excluyente como específico del cine es el montaje aunque, a mi juicio contradictoriamente, a la vez planteaba que el montaje estaba en muchos otros artes y de épocas inmemoriales, como el de la poesía japonesa, etcétera. Por tanto ubica el específico del arte del cine, fuera de cada plano, en su combinación con el anterior y el posterior.

Tarkovski (Zavrajié, URSS, 1932 - Nanterre, Francia, 1986), brillante egresado de la escuela oficial de cine soviética y formado con la teoría de Eisenstein, afirma en cambio, tal vez apoyándose en las primeras observaciones en ese sentido propuestas por **Rudolf Arnheim** (Berlín, 1904-2007), que el específico del cine está dentro de cada toma y el montaje debe ser determinado por lo que ocurre dentro de cada plano a yuxtaponer con los siguientes, ocupando para él un lugar menos esencial sin perder por eso su inmensa importancia como el arte y la técnica de combinar planos.

Esta contundente proposición teórica y sobre todo práctica de **Tarkovski**, corona, al menos hasta el momento, la continua serie de polémicas entre varias decenas de teóricos sobre el arte del cine, desde **Canudo, Delluc, Dulac y Richter** en adelante, como rastrea exegéticamente al menos hasta su muerte, el recopilador y crítico del cine dominante –jamás menciona el nuestro a pesar de la precocidad y calidad demostradas con *Nobleza gaucha*, de 1915–, **Guido Aristarco** (Italia, 1918-1996). Resaltamos que no haremos referencias a esos teóricos tan profusamente estudiados en otras asignaturas, centrándonos en el pensamiento de los realizadores de las grandes películas que estructuran lo que estudiamos: la institución cine.

Recién hacia finales de la década de 1960, **Tarkovski** desarrolló conceptualmente y en el “plano”, o sea, el nivel teórico, lo contenido en el film que laboriosamente había imaginado y realizado **Alfred Hitchcock** (Inglaterra, 1899-Estados Unidos, 1980) dos décadas antes, con su película *Rope* (1948), titulada en Argentina *Festín diabólico* y *La sogá* en España.

En efecto, la posición de Tarkovski en su polémica con la tesis de Eisenstein está demostrada no sólo en los hechos, ignorando los discursos del cineasta, sino llevada laboriosísimamente a la práctica con alta calidad dramática, estética y suspenso en lo que podemos considerar el “*Huis clos*” del gran maestro del cine. *Festín diabólico* se estrenó apenas cuatro años después que la obra teatral *Huis clos* de **Juan Pablo Sartre** (París, 1905-1980), traducida como *A puerta cerrada*.

Aunque el film no hace referencia a la obra y tiene un argumento totalmente distinto, encarna audiovisualmente un contenido profundo similar, a través de su forma narrativa: por primera vez en toda la historia del cine un solo plano en continuidad cubre todo el largometraje, superando la tecnología de la época que impedía hacer tomas de más de diez minutos, que era la duración del rollo entero de película de 35 mm. filmada en continuidad de encuadre y acción, sólo se interrumpe por los inevitables cortes que exigían las cámaras y proyectores de la época, pero innecesarios para la soberbia y hábil solvencia de puestista, en una arriesgada y vanguardista experimentación narrativa en tiempo real.

En la segunda década de nuestro siglo XXI, otro gran realizador concibe y concreta la extraordinaria ***Russkiy Kovcheg*** (2002), titulada en nuestro país ***El arca rusa***: **Alexander Sokurov** (Irkutsk, Unión Soviética, 1951).

Discípulo y amigo de Tarkovski, realiza la segunda obra cinematográfica en el mundo que podríamos denominar un plano-película. Superado ya el límite tecnológico que padeció la obra de Hitchcock, Sokurov logró ensamblar varias tomas sin que se noten sus cortes y empalmes, dando una perfecta sensación audiovisual de continuidad total, en un gigantesco y monumental plano-película que aventaja al de Hitchcock.

Sokurov aprovechó el gran desarrollo de las diversas técnicas y nuevas tecnologías audiovisuales de punta, auxiliares del tradicional celuloide, con el concurso de un gran presupuesto, personal y equipo técnico-artístico.

CAPÍTULO 8

Método y consideraciones de metodología

Enseñar/aprender arte implica, según nuestro criterio, sobrellevar la contradicción que se origina entre ciencia y arte: lo propio de la ciencia (en el caso de la enseñanza, las ciencias de la educación: pedagogía, didáctica, etc.) y lo propio del sujeto y objeto de esa enseñanza, un arte o las artes. Contradicción entre lo válido para todo y todos siempre, como prescribe la ciencia, y lo que vale para cada individuo en su subjetividad y gusto personal, como sucede con lo artístico, sobre lo que el popular refrán plantea que “no hay nada escrito”. Contradicción entre esa dupla de antinomias que coexisten en el estudio y enseñanza artística que nos planteamos. Por tanto, teniendo esto consciente, intentamos generar una metodología de estudio, y en la práctica de la enseñanza de nuestra cátedra también una administración congruente con los procedimientos académicos y las evaluaciones, que ponga su énfasis en ser lo más científica posible, ya que lo artístico, devendrá por su propia y característica presencia, al ser su objeto de estudio.

Ese “objeto” a estudiar en nuestro caso es el arte del cine, lo exclusivamente propio del arte del cine, cine que –lo aclaramos– empieza y termina en el conjunto de “las películas”, que está en permanente crecimiento, en cuanto son obras artísticas y por tanto contienen un relato de imagen-sonido de carácter y propósito estético, independientemente de su duración, origen, soporte material y tecnología con que se hayan realizado o se mantengan en el tiempo: celuloide, video, discos *blue ray*, digital, y los que probablemente seguirán inventándose.

Dejamos metodológicamente fuera del arte cinematográfico que estudiamos, la profusa escritura sobre el cine, las críticas, comentarios, investigaciones científicas, psicológicas, sociológicas, económicas, que se han hecho y seguirán haciéndose, porque el cine existió y existirá no por esas escrituras en sí, sino por la realidad de que haya espectadores que pagan anticipadamente por asistir a una sala de cine y obviamente haya habido quienes realizaron el film que quieren ver y lo hicieron llegar hasta él.

Adentrándonos en lo fílmico, consideramos su componente *sine qua non*, a lo escénico, absolutamente pertinente a lo fílmico, ya que si bien está vinculado por origen a lo teatral, la “escena” del cine tiene características propias diferenciadas y a la vez es constitutiva del plano, la unidad fílmica.

Sin embargo, validamos e incorporamos dos peculiares categorías del teatro que **Stanislavski** describió en sus reflexiones y método de interpretación teatral: la Verdad (en las acciones del actor), categoría que cuando se practica lleva según el descubrimiento del gran

teatrista ruso, casi misteriosa pero ineluctablemente a través de la emoción pertinente al personaje así interpretado, al plano de lo que él llamó *fe*, la segunda de esas categorías de la calidad interpretativa.

Entendemos que este descubrimiento del genial director, actor y teórico del teatro, es totalmente extensible también para el cine, o sea así como no se reduce al “realismo” en la actuación, tampoco se reduce sólo al teatro ya que es observable también en las películas que logran su verdad –de acuerdo con el estilo que tuvieran– y esa verdad transporta al espectador, al plano de la *fe*.

Aclaremos que obviamente esa *fe*, no se refiere al contenido religioso del concepto, sino más bien al cívico y jurídico, de “dar *fe*” sobre algo o alguien de lo que no se puede tener data directa y real y por el contrario se duda, o necesita verificación legal y legítima, o sea la trasposición mental y emocional de “creer” en la realidad representada, vivenciándola hasta olvidar por un tiempo, la conciencia de estar viendo una escena, a lo sumo representación de la vida, pero no la vida misma. *Fe* en una realidad de la que no se puede tener una comprobación experimental y sin embargo vivirla con compromiso existencial de certidumbre sobre su realidad, su constitución, acontecer imprevisible, validación y vigencia.

Necesidad y creación de “Nuestro método”

El abordaje a la problemática de análisis de lo fílmico para la enseñanza superior de su realización que nos proponemos, hace imprescindible tener un criterio metodológico; dado la subjetividad y relatividad casi absoluta –valga el retruécano– en la materia del arte, ¿lo ideal?: tener un método propio.

Asimismo, el mínimo rigor y honestidad intelectual exige explicitar con qué propósito se plantea ese estudio y por eso señalamos en nuestra cátedra de “Realización”, que tenemos por objetivo concreto y permanente brindar una enseñanza analítica que ayude en el proceso de creación y realización de la obra y por extensión a una crítica del cine capacitada por su conocimiento.

Por tanto, la validez del método que apliquemos debe ser puesta siempre en cuestión en relación al objetivo realizativo.

Ampliando la presentación de nuestros criterios, señalamos que tenemos que a priori considerar y validar al film como obra artística, una obra que se propone y genera sentido, constituyéndose así en una forma de conocimiento, tanto en quien la “consume” como en quienes la crean, siendo conscientes de que ese es, también, nuestro interés en la tarea de estudiar el arte del cine –lo que hace a definir y explicitar nuestro “partido de cátedra”– como hacemos más adelante, al inicio del apartado subtítulo “De nuestra cátedra”.

Luego de exponer esta posición y yendo a lo metodológico, en principio compartimos y asumimos el criterio general y tan difundido en todo el mundo que propone comprender un todo (en nuestro caso, el film) por medio de la consideración separada de sus partes, para luego realizar el estudio de cada una de estas, y después la intervencionalidad de esas partes para la

posible recomposición del film como una estructura, que siempre será más que la suma de sus partes, habiendo estado atentos en ese proceso, para evitar que en esa partición pudiera haberse perdido algo inefable de dicha estructura.

Proseguiremos haciendo con cada una de las partes, lo mismo que con el todo: es decir, descomponiéndola en sus elementos constitutivos y generando consecuentemente a modo de “definición” de qué es cada una, a través del listado descriptivo de esos componentes, estructurando así, el proceso de análisis³⁰, del film.

Entonces, nuestra primera acción en el estudio de la obra audiovisual, es lograr una “partición” congruente y metodológica, de su totalidad. Pero, ¿cómo hacerlo? Aquí surgió la necesidad de desarrollar ya conociendo lo particular de nuestra validación por el objeto de estudio –el film– ideas de diagramación de procedimientos, que fueran congruentes con nuestro punto de vista y a la vez operativamente capaces de agotar con coherencia, lo necesario para que el específico del cine según Tarkovski, pudiera realizarse, es decir un método como no conocimos algún otro en la enseñanza del cine.

En este aspecto, como desarrollaremos más adelante, tomamos una posición (inicial y final), sobre el film como totalidad, previa y posterior a su partición analítica, contenida en el concepto de *superobjetivo* y con esta concepción, avanzamos en el análisis de las partes en que descomponemos analíticamente la obra cinematográfica.

El origen del método surgió de la realización en el vínculo entre el proyecto de un film luego de construido el guión y presupuesto y la búsqueda de su producción: ampliar sintéticamente la descripción realizativa. Así se impuso la división metodológica que luego hiciéramos más consciente y desarrollamos en las tres áreas que veremos más adelante: el personaje, la acción principal y la narración audiovisual del film proyectado.

Luego, ya con la propuesta de la enseñanza superior de la realización artística del cine, aparecerían los problemas a resolver entre la ciencia de enseñar y el arte como objeto de esa enseñanza: la intención de validación general frente a la subjetividad individual, la causalidad frente a la caótica relación de la inventiva creacional de las tres áreas, el intento de aplicación de un sistema de unidades al arte del cine frente a la capacidad de representación casi identificatoria de nuestro arte con la vida. En los siguientes apartados irán apareciendo nuestros aportes a todas estas cuestiones y otras derivadas de ellas.

³⁰ Este término, que proviene del idioma griego, significa *separación*, como contrario de *síntesis* que implica la imbricación en una unidad de diferentes partes para pasar a ser más que su sumatoria: una unidad diferente pero relativa a esas partes que se sintetizaron en ella.

CAPÍTULO 9

Nuestro método y sus dos niveles de análisis

Señalamos, antes de seguir, los **dos niveles de análisis**, que nuestras reflexiones nos indican como camino necesario para abarcar la problemática del arte cinematográfico:

- El primer nivel –el más teórico y fundante– es un ejercicio intelectual especulativo que consiste en considerar un modelo como representación de toda obra audiovisual, compuesto por tres elementos: por un lado un conjunto de **personajes**, por otro sus **acciones** y por último el procedimiento de **narración** de dichas acciones, descripción de espacios, ritmos y formas expositivas de yuxtaposición por medio del cual esas acciones llegan a la percepción del espectador.
- El otro nivel, es de aplicación práctica del método analítico. Ya ante el film concreto que se quiera estudiar, nuestra metodología consiste en considerar primero su sentido general, es decir llegar a elaborar la propia interpretación de toda la obra como formulación de su superobjetivo. En base al mismo, luego separar las grandes unidades narrativas como contribuciones parciales y sucesivas en la duración del film, a ese superobjetivo. A esas unidades las denominamos secuencias y dentro de éstas, podemos encontrar generalmente diversos planos, pues estadísticamente las películas están conformadas por planos de menor extensión que las secuencias o incluso lo que llamamos escenas que son a su vez unidades de acción, generalmente en unidades de espacio y de tiempo. Estas afirmaciones son meramente estadísticas ya que hay dos extraordinarios ejemplos de largometrajes en la historia del cine, de lo que debiéramos llamar “plano-película”, pues todo el film está contenido en un solo plano que contiene diversas escenas y secuencias. Son justamente grandes obras, excepcionales en su construcción: **Rope –Festín diabólico** en nuestro país y **La sogá** en España– (**Hitchcock**, 1948) y **El arca rusa** (**Sokurov**, 2002).

Esperamos dejar claro con este comentario estas dos vías complementarias de encarar el estudio del film, siempre comenzando por dividirlo en las distintas partes que corresponden a cada uno de los mencionados niveles de análisis.

En el primero, que podríamos considerar más teórico, nuestro método plantea la instrumentación analítica mediante la separación del todo de cualquier film, en estas tres grandes áreas:

- la del **personaje**,
- la de la **acción** que realiza, y
- la forma audiovisual de la **narración audiovisual** que particularmente tenga la obra concreta que nos propongamos estudiar.

Podemos entonces nombrar nuestro método, como el “método de las tres áreas”. Usamos la palabra *área* apelando a que es un término que implica un espacio de gran extensión y complejidad, término que lo pensamos mayor que elemento o parte.

Este primer paso en la exposición y uso de nuestro método, el definir la separación analítica del todo de la obra cinematográfica en las tres áreas, es trascendental porque influirá el estudio que podamos hacer incluso en lo ideológico.

Como dijimos, es obvio que estas tres áreas no se pueden separar físicamente, pero hacerlo es una tarea concreta y clara, dada la diferencia notoria entre las tres áreas. Sin embargo es tarea solamente intelectual o virtual ya que estas partes tienen una naturaleza de carácter teórico aunque son absolutamente concretas y están imbricadas en el manejo operativo de la realización, la dirección de actores, el pedido a las cabezas de equipo y la apreciación, aceptación, rechazo, es decir el diálogo realizativo durante todo el proceso de producción del film.

Es el modelo filmico que usamos, y que por su amplitud y generalidad es que a sus pasos sucesivos o a veces simultáneos en la práctica, las denominamos “Áreas”, las tres áreas de nuestro método. El orden que les damos en esta presentación, lleva implícito que es el personaje lo que de las tres tiene para nuestro estudio más trascendencia, como señalaremos luego, cuando hablemos de causalidad.

En el otro nivel de nuestro método, el nivel operativo, señalamos que la subdivisión en las partes mayores de la película, la hacemos en cambio sobre la línea narrativa del film en su totalidad, denominando a estas partes sucesivas en la línea del relato, como “secuencias”.

Cada secuencia, aislada del resto del film, se somete al mismo análisis formal que la totalidad, es decir se aplica en ese análisis de cada secuencia concreta de un film, todo lo referente a las categorías que llamamos áreas, pero referidas concretamente a la secuencia que se trate, a sus personajes en particular, la acción que en ella realicen los mismos, y la forma narrativa audiovisual que en la secuencia se haya utilizado. El análisis de dichas secuencias, se incrementará además, con los otros pasos que se agregan más adelante, en los contenidos curriculares en el apartado “De nuestra cátedra”.

Marquemos entonces nuevamente y a pesar de ser reiterativos, la diferencia conceptual entre *áreas*, que son las *partes* de índole si se quiere conceptual que llevamos a la práctica sabiéndolas o no, y en que dividimos al film sólo virtualmente, o sea en un nivel teórico de la práctica, no solamente de lo que sería una especulación ideológica, y secuencias que son también partes del film pero de una consistencia concreta y física, con una puntual duración

cronológica y ordenadas taxativamente en la determinada ubicación de sucesión y yuxtaposición específica de cada film.

Estas secuencias, en el nivel de aplicación de nuestro método de análisis a cada film particular, serán las partes más grandes o extensas, en las que separamos la totalidad del film particular al que estamos analizando con nuestra metodología, y estarán limitadas por su específica duración y teniendo una ubicación determinada en la línea temporal de la extensión narrativa del film y a su vez, una unidad de significación dentro de la general significación de la película, mientras que área es un segmento metodológicamente teórico, no verificable o medible físicamente, no ubicable en un lugar determinado y limitado del film analizado pero al que elementos de las secuencias pertenecerán también en el nivel teórico del estudio de dicho film.

Son las grandes partes, que conservan sin embargo la pertenencia a ese todo que es cada film como obra, es decir al superobjetivo propio de cada película y la manera particular que el realizador del film en cuestión eligió para comunicarlo a través de su Narración Audiovisual, las llamamos como dijimos, *secuencias*, y como veremos más adelante, funcionan como unidades de sentido y significación que hacen al sentido general de la obra analizada o sea a su superobjetivo.

De alguna forma, se puede decir que cada secuencia contiene y transmite haciendo vivir al espectador una parte de ese superobjetivo que luego se integrará como una totalidad, una vivencia personal que quedará en el interno de cada espectador asociada a la película que la produjo.

Por extensión, digamos que este método facilita y organiza el estudio analítico de cualquier obra audiovisual, más allá de su autor, origen, época, soporte, duración, y con él podemos generar una crítica académica, a la cual empleamos como instrumento de enseñanza.

Asimismo, lo consideramos válido para su aplicación a la evaluación crítica profesional de cualquier film, cosa que en la gran mayoría de los productos críticos, lo metodológico es una inmensa ausencia y en muchos casos, esa carencia hace al terreno de una arbitrariedad casi impune: el crítico de cine, mayoritariamente, ejerce esa función en el 90 por ciento de los casos, estableciendo una crítica "de gusto" personal de alguien que tiene escasos o nulos conocimientos sobre realización en general y de la película que critica en particular o de todas las que haya visto... tremenda paradoja pues ese oficio así ejercido, puede tener un importante efecto destructivo en la taquilla colaborando a sepultar la película más valiosa, incluso comercialmente como consecuencia de ser prácticamente su opinión de gusto, un a priori para la masa de espectadores que puede dejarse influir por ese comentario como un verdadero pre-juicio de valor.

Luego de exponer lo que en primera instancia resulta fundante en la cuestión metodológica, en segunda instancia es importante recordar que todo estudio sistemático debe tener un objetivo, siendo el nuestro, que los conocimientos que nos brinde dicho estudio, sean aplicables y se conviertan en ayuda funcional y operativo-creativa para la realización de la obra audiovisual.

Ese propósito debe ser lo que convalide nuestros estudios y en primera instancia, que legitime la separación exclusivamente metodológica de las tres áreas. Esta metodología siempre debe ser garantía de certeza y funcionalidad, la cual debe justificarse por la utilidad práctica en la creación y realización de la obra.

Dicho esto de ambos niveles, continuemos ahora desarrollando algo más del primer nivel del método, diciendo unas palabras solamente sobre cada una de las tres áreas, ya que en el segmento de contenidos de la cátedra, se brinda un desarrollo mayor de cada una de las tres áreas, de acuerdo a lo específico de nuestra cátedra universitaria y más adelante, en el apartado justamente titulado “De nuestra Cátedra”, avanzamos en el estudio de cada una de las áreas con el mismo criterio analítico, prosiguiendo con el método de deslindar para estudiar un todo, separadamente sus partes constitutivas.

“Personaje” es el área que abarca lo relativo a la creación, composición y utilización de cada uno de los diversos personajes del film, su dinámica interna característica y de tensiones o conflictos que puedan generar su acción. Las particularidades diferenciales de los diversos personajes expositivos de los valores que expresen al autor y representar al espectador en las peripecias de la diégesis articulando en interacciones la funcionalidad de dicho personaje para transmitir la vivencia del superobjetivo de la película. Tal vez por eso, el personaje es definitivamente, lo que más interesa conocer al espectador: el cómo es, qué le pasa, qué busca, de qué goza y sufre, etcétera.

Por eso la construcción y congruencia del personaje deben ser orgánicas para lograr empatía, más allá que puedan ser “buenos o malos”, o mixtos con ambas componentes de valor, víctimas o victimarios del hecho en sí de la secuencia en cuestión, y el sentido profundo del film según la función de cada personaje, pivotea en la apreciación afectiva y axiológica del espectador.

Por otra parte, consideramos que es el personaje el elemento principal de una película en cuanto a la pertenencia y validez cultural de dicha obra, ya que contiene en sí, la identidad cultural del autor del film y la sociedad en que surge como una suerte de patente cultural de origen nacional en el comercio mundial del cine.

Recordando la simple y extraordinaria obra de Aristóteles, la tan aleccionadora *Poética*, que tiene más de veinte siglos de escrita, resaltamos la profunda apreciación allí señalada sobre que las obras escénicas, tanto de teatro como luego cine y actualmente TV, se sustentan en la ordenación de las acciones de los personajes, no sobre los personajes en sí.

Pero para que las acciones de los personajes tengan la organicidad y adecuada articulación en la totalidad del relato, los personajes deben estar bien contruidos con criterios y valores de ubicuidad en todos los detalles que pueden ser trascendentes del personaje en sus actos y significados para el espectador y ser sólidos no sólo para el espectador sino principalmente por la realidad previa durante la producción de la obra, para los actores que los interpreten.

Lo mismo sucede en los films documentales y sus “personajes” –o sea los sujetos reales que en el documental actúan– como también con las dos áreas restantes que son igualmente pertinentes para los films documentales.

La acción, ya ha sido recién mencionada. Sin embargo, a pesar de ser un término ultra y permanentemente utilizado, como decíamos también recién desde Aristóteles a la fecha, no hemos encontrado en la limitada bibliografía conocida, ninguna definición taxativa y técnicamente válida de este término y con humildad pero la responsabilidad del caso, sentimos la necesidad de hacerlo.

Reconocemos primero que “acción” involucra al “acto” es decir al hecho, el cual deviene de una/s persona/s que actúa/n, sola o entre varias más al caso da igual y por eso halamos en singular pero sin excluir sus plurales.

Es propicio también que reparemos en tomar ayuda de las ciencias siempre, por ejemplo en este caso en la historiografía, la que resulta justamente de los “hechos” ya que son la base supuestamente indiscutible de esa ciencia. Hechos históricos, para esa ciencia, hechos congruentemente dramáticos para nuestro arte y por tanto nuestra materia.

En nuestro método, hemos querido con toda humildad, riesgo y responsabilidad poblar esa inexistencia de definiciones, sintiendo que no podíamos ser tan disolutos con la denominación de lo que creemos observar, es la acción el área que mayor atracción ejerce sobre el público espectador. Y no nos contradecemos en relación a lo que poco más arriba mencionábamos del personaje como el elemento que más interesa al espectador: el interés y la atracción son ciertamente diversas actitudes, aunque casi siempre se acompañen.

Por último llegamos y no infundadamente a la tercer área del método, la narración audiovisual. Como podemos deducir de su nombre obviamente, se trata de un tipo especial de narración, ya que el sustantivo es “narración” y el calificativo es “audiovisual”.

¿Qué entendemos por narración en general? Simple, cortito y al pie: el relato de algún suceso, hecho o acción, con arreglo a hacer vivenciar a quien está dirigido, un significado, una moraleja, una enseñanza, o como decíamos más técnicamente, su superobjetivo.

Es decir que todo relato congruente busca producir un efecto sobre quien dicho relato cae. En general los relatos, por economía de esfuerzo sin dudas, suelen ser realizados en soporte idiomático, escrito o hablado, pero también los hay de imagen y sonido, y como comentamos al principio sobre el origen, desde hace ya mucho tiempo son esenciales para la vida de cualquier persona, grupo o formación social más grande.

La narración audiovisual es el área del film que aglutina todos los medios gráficos, visuales y auditivos que la producción y el realizador han instrumentado para la meta total y más importante de la producción de una película que desde lo artístico, es comunicar vivencialmente al espectador el superobjetivo del film.

Es el área de la estética por excelencia, aunque por “estético” debiéramos entender todo lo referido al arte y por tanto también existirá en las áreas del personaje y de la acción, pero nos referimos puntualmente al uso vulgar del término *estética* o sea a todos los aspectos técnicos y tecnológicos del cine, su desarrollo e instrumentación y diagramación artística para lograr la estructura narrativa mediante la cual el superobjetivo se encarna en los espectadores como decimos, en una vivencia propia y personal de cada uno de ellos integrando en una síntesis propia de cada uno, lo sentido en cada secuencia del film.

La narración es la construcción autoral lograda mediante el uso articulado de recursos audiovisuales expositivos y convenciones narrativas de significación, el impropio llamado *lenguaje* audiovisual, según posibles formas originales de cada realizador, para la exposición y desarrollo de la acción escénica, que es la acción dramática de los personajes y por medio de ese relato audiovisual, lograr la transmisión estética y vivencial del superobjetivo al espectador. Superobjetivo que casi siempre resulta ser una suerte de opinión vivencial del autor, sobre el conflicto accionado en la película por sus personajes. Más adelante profundizaremos sobre las características y componentes de las tres áreas del método en el apartado de los contenidos programáticos “De nuestra cátedra”.

CAPÍTULO 10

Un mismo arte en dos supergéneros

El cine documental es uno de los resultados del superior y permanentemente buscado súper intento humano por apresar la vida y su verdad esencial en algún objeto que permanezca en el tiempo y pueda brindarla a otras personas, grupos o pueblos enteros, en distantes territorios y épocas. El cine, primero con la ilusión del movimiento de su fotografía, ilusión ampliada y complejizada luego por el sonido acompañante, presentó a través de sus realizadores y teóricos, al film *documental*³¹, como la concreción de ese anhelo secular. Idea que se hizo pública con la célebre frase y título de rimbombantes pretensiones: “la vida tal cual es”.

Sin embargo, paradójicamente, la desvalorización expresiva y artística a que la mayoría de los documentalistas lo han llevado, usurpando la ilusión de los pioneros de la identidad con “la vida misma”, redujeron ese género cinematográfico casi a un mero archivo y soporte de información.

Valga como marco contextual en nuestro abordaje al estudio del documental, una referencia a lo sucedido con la historiografía, como “profesión” y no ya como relatos escritos sobre el pasado.

Antes de la conformación de esta “profesión” actual del historiador en el contexto de la aparición de las “profesiones liberales” en la modernidad de las sociedades post-capitalistas centrales de fines del siglo XIX, en la Europa central principalmente en Alemania, se genera un tendencia que busca la conformación de los historiadores como científicos, quienes según la célebre frase de **Leopold von Ranke**, numen de este grupo, “intentan describir por escrito, los hechos tal como fueron en realidad”, según la traducción a nuestro idioma desde la traducción al inglés de la frase original en alemán.

Pero aquí es interesante reflexionar sobre estos idiomas y rescatar las diferencias intransferibles que hay en las palabras de cada uno pues la alemana *gesamen* refiere a la “esencia” y en cambio la inglesa “actual” la sitúa en “lo real” y la castellana que viene de la traducción inglesa sigue en esta última dirección. En estas intransferencias de toda traducción, está en juego lo que es hoy el específico de la historiografía como la actividad y producción humana de la interpretación, de los documentos de la historia.

³¹ El término *documental* parece haber sido usado por primera vez por John Grierson, el divulgador inglés de la obra de Flaherty devenido luego convocante maestro de jóvenes futuros documentalistas y también realizador (*Drifters*, 1929), en busca de la vida real fuera de la burbuja pesimista de las guerras y posguerras eurocéntricas, como lo evidencia en múltiples escritos (el libro *Documentaryfilm*) y su tarea como productor de documentales desde Inglaterra y el Canadá inglés.

Y lo más interesante es que este puntual avance en la historia de la historiografía que terminaría en generar la profesión del historiador, separa y diferencia las tendencias de la época en si poner el acento en la interpretación ó en los documentos. Y de algo que nos suena símil, tal vez se conforman los términos de “ficción” y “documental” que pasan pronto a la cinematografía, a esta nueva producción social que se expandirá trascendentemente por todo el planeta.

Esta digresión nos sirve para explicitar lo particular del género documental y su diferencia con la ficción (nuevamente señalemos que el arte no es ‘la vida misma’ ni aun el arte documental). Ficción y documental son dos grandes géneros, o mejor, *supergéneros* audiovisuales, pues contienen diversos *sub-géneros* entendiendo por género una tipología de construcción convencional del relato, del tratamiento de sus contenidos, la exposición y seguimiento de conflictos, acciones, personajes y sentidos, con parámetros estéticos y códigos estilísticos propios, secularizada en la historia del arte con la cual se ha ido constituyendo esa ‘tipología’. Sin embargo las obras, las grandes obras sobre todo, establecen una relación de oposición dialéctica con su contexto recreando esos supuestos estéticos modélicos que, por lógica genética, habrán sido abstraídos y decantados de obras anteriores. Y en esto no podemos confundirnos burdamente con la parábola de “el huevo y la gallina”.

Parodiando la frase médica (“las enfermedades no existen: existen los enfermos”), creemos que esencialmente y como creación primigenia: “No existen los géneros. Lo que existen son las obras, las películas”.

Acerca del documental, comencemos observando que el actualmente llamado *reality show*, de no ser por el impacto que parece haber producido en la masa de espectadores, no merecería en sí la reflexión de que tampoco es ‘la vida misma’. El solo hecho que una persona (un ‘sujeto real’ como convenimos en llamarlo técnicamente) sea convocada –ya sea gratis, pero sobre todo bajo pago– para “existir frente a una cámara”, en un set o en su propia casa, ya modifica sustancialmente la idea y la práctica de su vivir.

Mucho más aún cuando este ‘vivir frente a las cámaras’ es seguido por una audiencia que se manifiesta acrecentando su poder de aceptación o rechazo, y asiduamente estimulada a mirarlo, es acicateada para que se exprese y por añadidura ‘participe’ en la decisión anónima y vacua de si tal o cual sujeto real sigue bajo aquel contrato de exhibición o no. La *acción* de ese sujeto real ya no le pertenece al mismo, como su vida, ni tiene la pulsión de espontaneidad de ‘la vida misma’. Esto cambia cualitativa y cuantitativamente su condición de ‘sujeto real’ y de una forma ligeramente distinta a lo que sucede en el documental, se transforma también en ‘personaje’, cuya acción ni siquiera es generada para un fin extra audiovisual, como sucede en el documental donde los sujetos reales han sido filmados y expuestos luego del montaje de cada película, con arreglo a un fin de sentido que más pertenece al autor de dicho film documental que a los sujetos reales documentados en el vivir de su propia vida.

Ficciones, documentales y sus articulaciones

Desde prácticamente el nacimiento del cine y casi espontáneamente los cineastas produjeron lo que luego llamaríamos *ficciones* y *documentales* mucho antes que estos últimos films fueran así denominados. Por eso, desde nuestro método estudiamos las semejanzas y diferencias entre ambos y como resultado afirmamos que en el campo de la cinematografía y el audiovisual, la diferencia esencial entre estos super-géneros es el hecho que la acción en la ficción está generada por el autor mientras en el documental es el continuo social (lo tradicionalmente denominado “sociedad”), quien la genera en particular manera sobre y desde cada sujeto real.

Los bailarines milongueros bailaban tango en distintas ciudades de Argentina antes y después del documental que los mostró por primera vez en el cine: nuestra aludida película ***Tango, bayle nuestro*** (1988). Mientras que el hermano mayor de Rusty James (interpretado por Matt Dyllon), sin nombre explicitado más que por su accionar a veces sobre una moto, “el muchacho de la moto” que interpretó Mickey Rourke en ***La ley de la calle (Rumble Fish)***, 1983, de **Francis Ford Coppola**) jamás vagó por las cloacas abiertas de la California estadounidense. Romeo Montesco ni existió ni subió antes por el balcón veronense que tampoco existió pero fue imaginado con maravillosa verosimilitud por Guillermo Shakespeare.

Martín Fierro jamás mató al moreno hasta que José Hernández tuvo la inspiradísima forma poética de mostrar que esa levísima intolerancia casi inconsciente de un gaucho hacia un mulato en ese hecho imprevisto y casual promovido tal vez por el alcohol y la injusta marginalidad de ambos, transformaría trágicamente la austera y acosada existencia de su personaje icónico gaucho argentino.

Sin embargo, tanto el ignoto y brillante milonguero porteño Gerardo Portalea, enterrador del cementerio suburbano de San Martín limpiando las tumbas de los “angelitos” en mi película ***Tango, bayle nuestro***, como los actores Leonard Whiting o Leonardo di Caprio bebiendo el mortal brebaje ante el cuerpo inerte de Julieta, o Mickey Rourke como el temerario motociclista en la bellísima película de Ford Coppola, son igualmente personajes, con su carácter, objetivos, conflictos, cuyas imágenes componen los respectivos films a los que pertenecen, luego de ser ultramanipulados con las técnicas y por los técnicos cinematográficos para producir ciertos efectos de significado, emociones, ideas y sentimientos en el espectador, ya sea en obras ficcionales como en los documentales del arte cinematográfico.

En el documental, el realizador debe lograr que la acción real del continuo social y sus hombres y mujeres, los sujetos reales, sean captados en los rodajes de acuerdo a las necesidades, intenciones y propósitos técnicos del documentalista, según su diseño imaginado en filmaciones más o menos planificadas, para lograr la acción de su película en cuanto obra artística del supergénero documental que pretende, habiéndose basado en su investigación y guión, y luego mediante el montaje y la edición final logre la forma de la narración total que mejor convenga para impactar y emocionar la sensibilidad e ideología de los espectadores. Lo que es la acción social de la realidad objetiva debe ser transformada por la creación cinematográfica del realizador en la acción dramática del film documental, así como los sujetos reales serán transformados en los personajes de su película.

En la ficción, el realizador debe lograr que la acción de los personajes del guión (que muchas veces no es suficiente o directamente no está indicada en el escrito) sea puesta orgánicamente en escena por sus actores para connotar el carácter, los objetivos y principalmente el conflicto de los mismos y transmitir en el conjunto de la estructura narrativa, el superobjetivo que busca con su film.

En el documental podemos decir que están vigentes los mismos objetivos, sólo que los recursos surgirán de la adecuación creativa, la conexión previsional y la inventiva cinematográfica del artista documentalista concomitantemente con la realidad objetiva del continuo social, investigado en la preproducción, pero sobre todo presentido en el rodaje. Asimismo podríamos señalar las semejanzas entre el director y los actores de la ficción con el realizador documentalista y los sujetos reales cuyas acciones y realidades filme.

No es más fácil por cierto una buena dirección de los sujetos reales en un documental que una buena dirección de actores, profesionales o no, en un ficcional. Tengamos en cuenta que a la hora del rodaje documental muchas veces se hace sonido directo y casi siempre suelen ser tomas únicas por el hecho irrepetible del suceso real sobre el que trata el documental en cuestión. Asimismo el gran conocimiento que ya tienen vastos sectores sociales del cine y sobre todo la TV cuando es casi más común que los sujetos reales sobreactúen ante la cámara que los propios actores profesionales.

Considerando todos estos argumentos, es que pensamos que la única y real diferencia entre ambos supergéneros, ficción y documental, no está en la manipulación, o su imposible ausencia, de la toma de vista con actitud indiferente o casual ya que "objetiva" es imposible que fuera. La diferencia entre ficción y documental, no está en ninguna de nuestras tres áreas en sí misma, aunque sí en el origen de una de las tres: la acción.

Efectivamente, en la ficción el origen de la acción está claramente en el deseo, y decisión intencional del autor de la obra mientras que en el film documental, la acción, su posible acción como film, es generada por el continuo social independientemente que se realice o no dicho film, o de la manera y argumentación con la cual se utilice el rodaje de las acciones "reales" aunque no faltas también de alguna posible manipulación por parte del documentalista de dichas acciones de los sujetos reales que las realicen.

Y a propósito de los sujetos reales, digamos que son tales mientras no estén filmados ya que al ser filmados, se involucra incorporando la nueva práctica de ser filmado a su existencia previa y por tanto no ya a todo el sujeto como tal en todas sus dimensiones, sino que se produce un "recorte" de dicho sujeto viviente, con mayor o menor conciencia de parte del documentalista, ya sea por el encuadre y su punto de vista del mismo, la elección del momento de filmar y la duración limitada de la acción que realice o su estado de inactividad si fuera el caso, y sobre todo por la línea de montaje con otras tomas (planos) con la consecuente significación que de ella se derive e impacte en el espectador, etc. Es decir, que de una manera global, el sujeto real una vez filmado y procesado su rodaje, pasará a ser, si la calidad del film y su autor lo logran, un "personaje" con los mismos atributos que tienen los de los films de ficción.

CAPÍTULO 11

Causalidad en el cine

Al inicio de este punto sobre metodología, habíamos expuesto que la enseñanza artística conlleva la contradicción entre ciencia (de la enseñanza) y arte (su objeto de estudio). Con esa conciencia, nos planteamos lograr una enseñanza del cine, lo más “científica” posible, y con ese fin, fuimos buscando en esta tarea docente, algo que es básico de toda ciencia: la relación de causa-efecto, o sea la *causalidad*, esa categoría explicativa común a toda ciencia. Esto es, la relación vinculante y diferenciadora que hay entre un fenómeno estudiado y otro relacionado, o entre una parte y otra de un mismo fenómeno.

Causal es la relación que asigna y evidencia, una potencialidad en uno de originar al otro. Y en esa relación de causa y efecto, observar y señalar la trascendencia que siempre tiene el origen en el resto de lo originado. De allí que en nuestro intento de hacer un estudio científico del arte del cine, apuntamos que este criterio de causalidad, también implica considerar para una mayor comprensión y estudio del objeto cultural –en nuestro caso el arte audiovisual– a su génesis material y el proceso histórico de su conformación y desarrollo, o sea, cuál, dónde y cómo fue, el origen del cine como arte, lo cual en parte ya vimos al comienzo en relación a la ópera y también veremos más adelante.

Así, como punto de partida y en función de que la obra artística es parte general de la obra humana, generamos la hipótesis que el objeto estudiado (la película) contiene –debería contener– relaciones causa-efecto entre sus componentes.

Esto ya es una primera definición en nuestra pretensión de instrumentar o crear configuraciones científicas para estudiar del cine.

Podremos, en relación con lo que planteamos sobre el interés de la ciencia educativa, explorar si hay entre nuestras tres áreas, alguna relación de causalidad.

Ante el caótico *mare magnum* de afirmaciones y argumentaciones divergentes, a veces francamente contradictorias –o lo que tal vez sea peor: sus ausencias– en las que se suele mover la crítica, así como la teoría y la enseñanza del audiovisual, creemos importante puntualizar siempre con nuestra concepción de la enseñanza superior (universitaria) que pretendemos, que debería encontrarse en la realidad propia de nuestro objeto de estudio –el film–, una casualidad, una relación de causa-efecto.

Llegado a ese punto, hay que definir qué tipo de causalidad podría ser intrínsecamente propia de la naturaleza de nuestra obra de arte: el film.

Para que nuestra práctica de estudio sea más operativa, estamos volviendo todo el tiempo que podemos, a la observación crítica de la historia del cine hasta su actualidad. De allí rescatamos la idea que debe seguir campeando en nuestra metodología y práctica de la enseñanza, que, como señalamos antes, el cine fue necesitado por el público antes que existiera como tal; público que además, cuando se concretó el cine a través de las películas, le dio desarrollo por medio del apoyo material a sus creadores y comerciantes y en ese vínculo, de alguna manera lo ha ido moldeando a su medida y forma, tal vez en mayor grado que lo inversa: o sea que los creadores crean también al público específico. Por eso, y en nombre de la observación del interés macro del espectador, nos permitimos reunir al cine, y luego el audiovisual, entre las artes de acción, las artes dramáticas, como lo es por antonomasia el teatro ya que así interpretamos la historia de su génesis.

Definamos en uso de esa misma licencia, que la causalidad de la que se trata en la naturaleza del cine, será entonces de tipo dramática, de acción, o sea, la casualidad está implicada en que exista un factor que sea causa de cambios en la situación argumental y escénica dada. Esas variaciones se concretan a través de acciones de cambio. A diferencia del uso común que le da al término *dramático*, un sentido calificativo referido a situaciones sociales de enfrentamiento o situaciones particulares de angustia, peligro, nosotros le damos al término *drama* un significado más específico que el uso vulgar, refiriéndolo a su etimología griega que es, precisamente: *acción*.

Así afirmamos que lo causal en el cine y el audiovisual como obra artística, es lo dramático, es decir lo que conlleva la acción, esencial en todo film, que produce y exhibe un cambio. En la inmensa mayoría de las películas, ese cambio se da entre la relación de sus personajes o de su personaje con el contexto; cambios que se manifiestan y logran a través de las acciones de esos personajes.

En atribución a esta genérica apreciación, señalamos que la causalidad propia de todo film es de índole dramática (o sea, las causas originan consecuencias –cambios– mediante la realización de acciones).

Consideramos por eso que en el film, como objeto de estudio, existe una relación de causalidad dramática.

Esto ¿debía reconocerse ya en nuestro método? ¡Claro!

Y así llegamos a preguntarnos por un tipo de causalidad vincular entre las tres áreas del film, con la siguiente cuestión: ¿son todas las áreas autosuficientes estancos, o cuál de cada una de ellas “causa” a las demás?

Para no aislarnos en la burbuja académica, volvemos siempre a la observación de la relación cineasta-film -espectador y su retorno permanente: espectador-cineasta-film . Claramente creemos notar que la atracción mayor que vive el espectador en relación a nuestras tres áreas metodológicas, en primera instancia es por la acción. Es la acción lo que más atrae al espectador instantáneamente, lo creemos sin dudar.

Pero, luego, debemos preguntarnos por qué. La respuesta a esta pregunta también la hemos aceptado observando la conducta del espectador. Y no sólo su conducta, sino algunas pocas reflexiones que a veces se logran de anónimos espectadores de cine o telenovelas,

conspicuos o no. Les atrae la acción... ¡porque lo que más interesa al espectador es el personaje! Y el personaje se devela a través de sus acciones o en relación a las acciones de los demás con quienes interactúa.

Es fundamental acá tener clara la diferencia tal vez sutil, entre lo que más atrae y lo que más interesa a nuestro espectador.

Siguiendo con nuestra línea de pensamiento, y no por demagogia hacia el espectador –demagogia que el espectador detesta– sino por la frase de que es el cine el que nos enseña a hacerlo, proponemos y hemos comprobado muchas veces, que la línea de causalidad primera y fundante entre las tres áreas de nuestro método es la que se establece desde el personaje hacia su acción, y que mediante esa acción de un personaje se confluye en todas las acciones de la diégesis.

Sabemos que hay opiniones opuestas que argumentan por ejemplo, que son las acciones las que crean a los personajes o el menos son su causa. Disentimos totalmente basándonos en una realidad ineluctable: en la vida sucede que las personas realizan sus acciones, más allá que muchas veces esas acciones sean expresión de la alienación de quienes las realizan.

Y si antes esta posición podría ser opinable, hoy con el uso que se hace de los medios masivos de comunicación o, sin ir a tanto, con la publicidad, se logra que enorme cantidad de personas, actúen contra sus propios intereses... pero quedémonos con la sana diversidad de opiniones, sustentando con la firmeza de nuestro trabajo de observación, investigación y docencia la posición que hemos propuesto.

Por añadidura, podemos afirmar también, que del área acción surge también una cierta causalidad hacia el área *narración* del film, aunque tal vez de menor determinismo que la que va del personaje a su acción, ya que el vínculo entre el personaje y su acción es mucho más inseparable e inmediato que el que pudiera ir desde la acción a la narración de la misma, donde es fundamental la mediación del narrador, o sea el realizador-autor, la que a veces no sigue a su personaje.

También es notorio que esa causalidad que proviene desde la acción a la narración audiovisual es de un menor determinismo, pues en la forma de la narración, intervienen, o pueden hacerlo, otros factores de tipo estético, emocional, de significado y expresión general y particular del cineasta ante su espectador para comunicar el sentido general y vivencial de su obra.

Por otra parte, considerando que el cine en tanto arte es una forma de conocimiento, también debiera haber una casualidad de carácter semántico. Veremos que ambos contenidos (lo dramático y lo semántico) confluyen en la misma relación de causalidad, o mejor dicho, nos hacen pensar que esto es lo que en el espectador resulta necesario y suficiente, por eso el artista cineasta lo intuye y realiza. Y por eso, los comentaristas y estudiosos del arte del cine debemos aceptar y descubrir reflexivamente.

Con las tres áreas y sus relaciones causales tanto dramática como semánticamente, elaboramos el método analítico-creativo de nuestra cátedra, constituido en base a la vinculación triangulada de las tres áreas, buscando aplicar siempre un criterio científico, como es el de causalidad.

Por esta apreciación de lo dramático y tratando de ser coherentes y buscando ubicuidad es que nuestra concepción y metodología, deben estar al servicio también de la elucidación y su consecuente operatoria por parte del estudiante, sobre la importancia del/los conflicto/s y del superobjetivo en la pieza audiovisual.

Consideramos que de los elementos estratégicos que conforman estéticamente toda obra audiovisual, es el personaje, con su potencia identificatoria para el espectador, el área que contiene aquella identidad cultural a la que asignamos el mayor valor y con esa ideología diseñamos el estudio del arte cinematográfico. Valor al que sometemos los resultados de nuestra enseñanza, ya que es la identidad cultural a la que pertenecemos y que siempre está en proceso de cambio y amplitud de pertenencia continuos.

Desde ese personaje o personajes (en plural o singular, según el film que fuera) y a través de sus conflictos, acciones e interacciones en y con el campo dramático de la diégesis, se hace patente el sentido de la obra, y la comunicación clara de ese sentido tiene la mayor trascendencia en el vínculo autor-espectador.

Resumiendo, planteamos que el personaje es la causa dramática y semántica de la acción o, dicho de otro modo, que la acción de los personajes está causada en su “interno”, por la tensión o conflicto interior. No es causal de ellas lo exterior a los personajes aunque ese “externo” –como en la vida– usualmente condiciona las acciones. No es legítimamente orgánico que por querer exhibir accionares espectaculares para atraer hipnóticamente la atención del espectador o su diversión, el narrador audiovisual como autor del film, convierta al personaje en un mero actante de dichas espectacularidades sin la “natural” y comprensible generación de las mismas como resolución de las tensiones internas entre el carácter, la estructura de objetivos del personaje con el medio dramático en el que se desarrolla su vida.

En consonancia con esta afirmación que surge de la organicidad de un relato, se podría prescribir que en una orgánica creación lingüística como todo guión debiera serlo, la causa dramática de las acciones “debe” surgir del personaje, de la interrelación en su interno que también deberá estudiarse con la misma metodología.

Por ejemplo, en muchas escenas, en distintas obras, a veces no resulta creíble o incluso se desvirtúa la lógica de un personaje, de cómo es y qué le sucede, cuando se lo ve ejecutar acciones que no son correspondientes con él, por su carácter o la estructura –o falta de ella– de sus objetivos, y en verdad el personaje, parece obligado a actuar sin correspondencia a lo que se va exponiendo de sí hasta ese momento.

Se produce en esas situaciones, una ruptura de la comprensión –y por tanto se interrumpe toda posibilidad de empatía– por parte del espectador. Es cuando se asiste por la fuerza del relato a que determinado carácter realiza acciones impropias, inorgánicas, y que por tanto debilitan el verosímil de la situación escénica.

Por extensión, al considerar la otra de las áreas en que descomponemos la pieza audiovisual (su narración), podemos valorarla, más allá de sus cualidades estéticas o hallazgos de lenguaje, en el intento de una sucesión causal creciente del dramatismo, como objetivo final de dicha causalidad.

Vale decir, la causalidad dramática se origina entre las componentes del interno del personaje y va desde él a la acción y desde ésta –como dijimos, de manera tal vez menos determinante– puede llegar a la narración y esta coherencia profunda en lo dramático de la diégesis del film, sin dudas contribuye a la calidad y apreciación favorable de todo espectador.

Entendemos por causalidad dramática el desarrollo orgánico del tema y su argumento a través de la acción, lo que va como en paralelo a la significación general de la obra a través de la narración audiovisual que contiene esa relación causal. Es decir, según los recursos retóricos y expresivos de las artes dramáticas: estudiamos el conflicto de los personajes o entre ellos u otros elementos por una parte y el sentido de la obra por otra.

La capacidad dramática causal del personaje es, por tanto, un factor estructural principal que el/los creador/es del film debe conocer, respetar, controlar y usar con eficacia y organicidad en la composición formal de la obra.

Esta aseveración corresponde a la escala macro de la totalidad de una película y en términos generales. No implica que en situaciones menores, particulares, también se den relaciones vinculantes de retroalimentación e interinfluencias acción-personaje, en sentido contrario al señalado arriba, es decir que también haya situaciones en que esa causalidad dramática y formativa vuelva desde una acción sobre la recomposición del personaje.

Es decir que un accionar y sus consecuencias pueda modificar el equilibrio de conflictividad del personaje cambiando en algo los rasgos de su carácter o la estructura de sus objetivos, o pueda resultar triangulada en idas y vueltas entre las tres instancias: carácter, acción y estructura de objetivos. Incluso la consecuencia de algún efecto narrativo que aporte una nueva implicancia en la información argumental que podría saltar la linealidad expositiva de la acción diegética, encontrándose una coherencia en el futuro o pasado del personaje, etc.

Pero esos matices particulares de alguna obra, no quitan la resultante dominante genérica que instala la causa y origen de la acción en la composición dialéctica del personaje y de su accionar pueda pasar con menor determinismo, a la narración audiovisual la cual por su parte, deberá comunicar vivencialmente el superobjetivo de la película.

También durante el proceso creativo cuando el autor está construyendo el guión o incluso, más excepcionalmente, en algún ensayo o durante alguna improvisación ya en rodaje, o bien luego, en el montaje o edición del material ya rodado en su totalidad. Claro que estos casos, si bien son posibles y se dan, son estadísticamente menos frecuentes y para nada resultaría aconsejable que en el estudio del arte del cine no se tuviera en cuenta la línea general de causalidad mencionada: del personaje a la acción y de la acción a la narración.

Esta afirmación sobre el sentido o direccionalidad entre las áreas, en que se establece la causa y su efecto, tampoco niega el hecho evidente de que los resultados de la acción modifiquen luego al personaje ya que esta modificación no tendría carácter causal original sino es meramente una mediación de la propia causalidad inicial que el personaje generó. Es, en todo caso, la consecuencia del desarrollo y solución del conflicto, como veremos más adelante en el capítulo “De nuestra cátedra”.

Lo mismo podríamos decir de la relación de causa que la narración pueda tener sobre otro tipo de acción que también está en el film pero que no es una acción escénica de los

personajes sino es una acción de sentido o de significado, a la que denominamos por eso *acción narrativa* que como toda acción, cabe dentro de nuestra definición con sus cuatro componentes, sólo que se da en el espectador a través del sentido ideológico, informativo y vivencial que la narración del film en su construcción particular, produce en el sujeto espectador, como un agregado sobre el que aporta el material argumental en sí.

La dinámica y los modos narrativos de una película, también generan una acción, de hecho es la acción de la forma y el decurso temporal del relato, que se va desarrollando sobre el espectador, en otro ámbito en que los personajes actúan, pero que también aporta junto a éste, una carga de sentido emocional y dramático en el universo estético que la obra va creando ante el espectador.

Sólo queremos reiterar, en relación con la escena cinematográfica por ahora, lo que es más orgánico y por tanto más convincente y de mejor calidad estética en la creatividad formal de la obra ante el espectador: que el personaje es la causa dramática y semántica de la acción.

Una implicancia de este principio es que el personaje en su composición³², es decir en qué y cómo es, debe guardar una cierta coherencia u organicidad con su acción y ésta con su historia, sobre todo con la implicación explícita –por acciones previas o referencias con diálogos y acciones de otros personajes de la misma diégesis–, en el film en cuestión.

Contradicción inmanente a la pedagogía de todo arte

Particularidades de esa contradicción en la enseñanza audiovisual

Recordemos el hecho contradictorio que toda pretensión de enseñanza artística contiene: desde el momento que la pedagogía pretende ser una ciencia social (y en esta especialidad muchos han cuestionado y cuestionan el criterio de “ciencia” que se pretende otorgar a las humanidades), esa pedagogía, su didáctica y demás ciencias de la educación, están buscando la generalización de los saberes y metodologías sobre su objeto de estudio –que en nuestro caso es el arte– ya sea en su existencia integral o en sus manifestaciones “particulares”: el cine y el audiovisual pero también el teatro, música, arquitectura, pintura, escultura, danza, etc.

O sea, por un lado las ciencias de la educación buscarán la validez universal empezando por aplicar su propia metodología sobre el objeto de enseñanza –reiteramos nuestro caso con lo artístico, descubrimientos y planteos históricos, convenciones narrativas, sistematizaciones de producción industrial, técnicas realizativas, objetivos estéticos y de marketing, etc. Buscará que esas verdades sean válidas para todos y si fuera posible su predicción, para todas las épocas o el mayor lapso de tiempo futuro posible. Pero su contrario es, en nuestro caso, el objeto mismo de esa pedagogía, pues es supuestamente único, original, particular, subjetivo, etc. que son algunas características principalísimas de cualquier obra de arte.

³² Si las partes compositivas del personaje son su carácter y la estructura (temporal) de sus objetivos, debe haber congruencia y verosimilitud, claro está que de acuerdo al estilo del film, entre ambos componentes, lo que se apreciará en sus acciones: un parálítico no podría jamás trepar como el hombre araña, salvo que fuera en un género fantástico y justamente esa incongruencia para el realismo, podría ser la clave y virtud en este otro género.

Esta contradicción entre la ciencia de enseñar y aprender y el objeto sobre el que se realiza dicho aprendizaje y enseñanza, es para nosotros, no por así de contradictorio, imposible de practicar, y mucho menos carente de sentido, certeza y 'realidad verdadera'. Esta pedagogía artística es ciertamente una actividad intelectual pero también o sobre todo, sensible, montada sobre una base objetiva y llevada por un camino definido y en busca de un fin que es el conocimiento, ya que toda obra de arte, conmociona al espectador y siendo producto de la expresión del autor, produce la impresión en el espectador, expresión que por más individual y personal que deba ser, llevará implícitos los códigos del arte en particular que nutra (recordemos nuevamente la pretensión original de **Wagner** de "arte total" y su semejanza máxima con el cine como tal), y así, el espectador luego de la impresión mediante la obra con la que se afecte su subjetividad, decodificará esos códigos propios del arte que se trate (pintura, escultura, música, etcétera) incorporando a partir de esa acción estética a través de emociones, sentimientos e ideas que arrastre en el mismo la contemplación de la obra, nuevos conocimientos relativos a matices de la vida en general, y de la suya propia, incluso más íntima y personal.

Hacemos acá una pequeña parábola que se establece en el sentido de direccionalidad que hay en la causalidad que planteamos, del personaje a la acción y de ésta a la narración en la estructura de la obra, y el camino que sigue el espectador ante la misma: en efecto, lo primero que el espectador percibe, son los elementos de la narración, luces, sonidos, figuras en acción que van planteándole el asunto argumental diríamos que en dosis y muchas veces en un rompecabezas de la mentada causalidad explicativa. Luego, el espectador va "rearmando" el rompecabezas que esas acciones de uno o los personajes que fuera le generan, es decir pasa de la narración a la acción y por último, a veces bastante después que la película terminó, recién llega al gran oráculo que constituye el personaje, y por eso también es que consideramos al área del personaje como la causa dramática del film.

De esta manera es que entendemos al arte como una forma del conocimiento, si se quiere en paralelo o francamente en oposición a los códigos y características del conocimiento científico, pero igualmente con una realidad práctica contradictoria y sistémica al ser siempre todo conocimiento adquirido, un cambio en el estado del hombre y relación con su contexto contemporáneo e histórico, situación de contradicción casi sistémica del vivir, lo que no es nada excepcional en la existencia humana, empezando por la propia "unidad" orgánica del género: los sujetos mujer y hombre.

CAPÍTULO 12

De nuestra cátedra

Partido de la cátedra: “de la vida al arte, del arte a la vida”

Luego de la reseña en párrafos anteriores y nuestra visión de la conformación histórica de la base física y material del cine, que generó un espacio de naturaleza propia diferenciado de lo literario o lo discursivo, y habiendo descrito nuestro método tanto para la enseñanza como también para la creación y realización de un film así como para su crítica, propondremos a continuación algunas concepciones que se conjugan luego por un lado en los contenidos programáticos de nuestra cátedra –detallados más adelante y necesarios para un programa curricular– y por otro lado en la formación de un equipo docente consustanciado con dichas concepciones, necesarios ambos para una enseñanza superior.

Señalamos el hecho curioso que no solamente en la cronología histórica del cine se dio esa sucesión de etapas (de lo material a lo teórico) ya que análogamente se siguió y sigue dando hasta hoy en toda realización audiovisual: de las primeras etapas materiales de la preproducción y rodaje se pasa a la siguiente, que es desarrollar la relación entre las piezas fílmicas obtenidas (tomas) en esa primera materialización. El film imaginado, guionado y ya rodado, sigue aún en germen físico pues demanda luego de obtenidas las tomas, transitar laboriosamente sus cortes y yuxtaposiciones posibles, a veces ordenadas ya en el guión pero alteradas, a veces ordenadas en forma no necesariamente cronológica ya en el guión, según las escenas que contenían los segmentos que luego de montados llamaremos “planos” y con arreglo a conformar una estructura narrativa de conjunto que es la obra fílmica deseada y terminada.

Este proceso material desde el origen histórico del arte del cine generó enseguida las bases para la reflexión y el pensamiento teórico de los cineastas en intercambios de diversos planteos, a veces polémicos, que también hoy en el proceso de montaje en el que se planteen alternativas distintas e igualmente posibles y concretas que conllevan ideas teóricas distintas y las antiguas discusiones teóricas se suelen reeditar (en la etapa de montaje, también llamada “edición” aunque esta designación es inapropiada pues deriva de la industria del libro).

Considerando esa base física e histórico-cultural del cine, y planteándonos el nivel educativo universitario, reconocimos la necesidad de una metodología adecuada y fundamentada surgiendo así, de una situación realizativa práctica con ingredientes industriales

y comerciales, el origen de nuestro método analítico del film, como expusimos en el punto anterior, desde y para la enseñanza realizativa.

Sobre todo lo anterior y a lo largo de varios años de nuestra práctica docente se fue conformando esta cátedra en su identidad general, teórica y práctica, más allá de sus procedimientos administrativos.

Comenzamos a presentar nuestra cátedra aquí por lo que es su particularidad académica exponiendo el “partido” asumido, o sea la toma de posición, la ubicación que tomamos desde la parte del todo a estudiar, donde nos fuimos instalando y constituyendo intelectualmente para desde allí fijar los objetivos, contenidos y criterios prioritarios, académicos y pedagógicos según nuestra identidad electiva y desarrollar metodológicamente la enseñanza superior para la universidad nacional y pública a la que pertenecemos como cátedra.

“El partido de nuestra cátedra”, o sea, lo particular de nuestra mirada, surge de considerar a la escena y el plano, es decir al encuadre que con la cámara mediatiza la relación escénica en cada toma como una desunión ya jamás reversible.

Podemos decir, con relación a la larguísima lista de teóricos iniciales con **Riccioto Canudo** a la cabeza, desde la “izquierda” con realizadores como **Dziga Vertov**, **Maiacovski** y los fundantes **Kuleshov**, **Vsévolod Pudovkin** y **Eisenstein**, a las visiones más liberales como la de **Béla Balázs** o la propuesta del italiano futurista **Marinetti** y sus seguidores que concebían el cine como un arte al que el material argumental le era espurio y ajeno, o en todo caso accesorio en relación a lo excluyentemente cinematográfico y estéticamente puro por su propio “lenguaje” en sí, arte que debía prescindir totalmente de la anécdota dramática argumental, la “historia”, o de un conflicto, cosas más propias del teatro o la literatura, tales como los realizadores **Germaine Dulac**, **Louis Delluc**, **Hans Richter**, el posterior y muy equilibrado alemán **Rudolf Arnheim** y los divulgadores ingleses **Raymond Spottiswoode**, **Paul Rotha** y luego pretendiendo reaccionar desde el opuesto, **Grierson**, creador del término “documental” que aplicó a un tipo de films que él concibió como “tratamiento creativo de la realidad”, montándose en la gran película **Nanook el esquimal** del minero norteamericano **Flaherty** que hemos mencionado.

Luego del gran arco secular que la triada cineasta-película-espectadores fue decantando con el correr de décadas de su práctica social, se acrisolaron los reales méritos teóricos de esa experimentación aquilatando la real construcción de la institución cine, se nos impone valorar al cine, base de las artes audiovisuales, como factores que pueden desarrollar y fortalecer las identidades culturales de pueblos y naciones.

El “partido” de la cátedra en el estudio del arte cinematográfico es el interés detrás del mismo, por la identidad de nuestra cultura a la que el arte del audiovisual nutre y de la que se nutre para hacerse original y verdadero arte, esa identidad cultural que muchas veces queda desdibujada o directamente ignorada en la enseñanza del cine pues ese tipo de enseñanza pretende seguir concibiéndolo como aquellos primitivos teóricos de los países dominantes, pero por el contrario, a través del conocimiento de estas culturas periféricas como han sido específicamente las suramericanas entre otras, e integrando su conocimiento al cine, podremos capacitarnos mejor para conocer-comprender otras identidades culturales.

Como hemos experimentado, por medio del cine esa identidad se puede ampliar y reforzar, o por el contrario, disminuir y hasta casi anular por el gran desarrollo y la acumulativa profusión y consumo del cine y las artes audiovisuales dominantes.

Nuestro interés y objetivos como cuerpo docente universitario, alerta también sobre el hecho que, usados con intereses opuestos al desarrollo de esas identidades, las artes audiovisuales por el contrario, pueden inhibir la vida de las mismas y más aún su desarrollo.

Este punto de ubicación que tomamos para el estudio del cine o sea el partido de nuestra cátedra, nos lleva a destacar una observación constatada: la identidad cultural está enraizada en el área del personaje. El personaje, como representación y representante del espectador es a su vez el representante del autor y por consecuencia del pueblo en que se origina cada historia y cada film en su inmensa mayoría. Esto y el hecho de la “humanizante” actitud que ideológicamente elegimos como enseñantes nos lleva a resaltar algo que puede –ojalá lo fuera– resultar una verdad de Perogrullo: “la acción está causada por el personaje”, es decir que es una consecuencia de su particular dinámica dramática pero sobre todo de su ser como sujeto representado.

Confluyen entonces estos factores en la estructuración del área del personaje haciéndola para nosotros el área prioritaria en relación a las identidades culturales y a la generación de la causalidad interna en la diegética de la obra fílmica y establecer así la relación de causa-efecto, que toda ciencia requiere. La enseñanza se debe basar en las Ciencias de la Educación.

Esto no implica en lo absoluto que se disminuya la trascendente importancia del área de la *acción*, sobre todo en relación a la atracción que ejerce sobre el espectador pues, como planteó Aristóteles al referirse a la tragedia griega –o sea su teatro– pensamos que un film y su guión, trata de una ordenación de las acciones de los personajes, no de los personajes en sí, aunque estos deben estar sólidamente contruidos como tales para que se dé la organicidad y verosimilitud necesarias entre el personaje como “persona actuante” -compuesta por su carácter y la estructura de sus objetivos-, con la acción que generará y desarrollará en las escenas de los planos a lo largo del film.

Visto y construido así, un film es un reflejo de la vida, al menos la de sus autores, sus observaciones e intereses y si tiene esta calidad, su efecto en el espectador lo volverá a sí mismo, a su propia vida –por la transmisión del superobjetivo del film– más enriquecido con su experiencia estética audiovisual a seguir viviendo su existencia con usufructo de ese enriquecimiento.

Desde ese “partido” nuestro, priorizamos al personaje porque como dijimos antes, es principalmente en su carácter, el depositario de la identidad cultural frente a la acción del film, la narración y los efectos narrativos, hipertrofiados y auto-justificadas en la indiscutible calidad del cine dominante.

Arte, comunicación y ciencia

Concebimos al arte no sólo como un realizar poético sobre la realidad preexistente por parte de una persona, el artista, sino también como una producción social específica con objetivos y dinámica de mercado propio capaz de generar conocimiento, el que aporta a enriquecer una identidad cultural.

Este es el aspecto del arte cinematográfico por el cual reconocemos la necesidad de adoptar una ética en el uso de su difusión y registrar los impactos en las culturas particulares que ese uso y difusión pueden producir. Desde allí nos proponemos abordarlo para su estudio universitario.

Así instalados, sabemos que el desarrollo de los contenidos programáticos de nuestra asignatura, transitará con toda conciencia el permanente conflicto de toda enseñanza artística que es la contradicción entre arte y ciencia: cine y enseñanza.

En efecto, por sus objetivos de expresión y metodología, el arte busca lo subjetivo, lo particular y personal, lo no repetido, lo imprevisible, lo único, mientras que la ciencia se interesa exclusivamente en lo objetivo y general, lo reiterado y válido en la totalidad de las experiencias habidas y por haber, con el fin utilitario de aplicación y predicción.

Además, el arte es un específico que no puede reducirse a la comunicación, como se intenta indiscriminadamente, por más social y estética que ésta sea considerada. Todo arte y específicamente cada obra contiene una propia comunicación con su público, lo que puede constituir una problemática puntual de trascendencia, merecedora de un estudio profundo, ya que si la obra no contiene sus mecanismos de comunicación con el espectador no logrará su propósito que resumimos cuando señalamos al superobjetivo de cada película y la vivencia que de él debe producir el film en sus espectadores.

Sin embargo, en las últimas décadas y tal vez por el enorme desarrollo y utilización desde el poder de los medios de comunicación, la confusión ha llegado incluso a la universidad y peor aún, a nuestra carrera, la que a pesar de estar enmarcada en la facultad de bellas artes, ha sido en algún tiempo rebautizada como "comunicación audiovisual" con un nombre compuesto en el que el sustantivo se le ha asignado a la comunicación dejando el específico audiovisual en la categoría accesoria de calificar ese sustantivo, como una característica y no como su ser mismo.

Esta confusión no ha sido casual sino que está planteando la desvirtuación del arte y la usurpación de su función social para ponerlo al servicio de los instrumentos de dominio justamente de las identidades culturales que los pueblos han ido creando secularmente en su desarrollo como sujeto soberano de su cultura territorial, aun en la situación de opresión que se encuentren.

Intentamos, entonces, una pedagogía de las artes audiovisuales, lo más científica posible y también lo más abarcadora de la trascendencia que el arte sigue teniendo como factor de identidad y soberanía popular. Asimismo queremos contribuir con nuestros estudios a un pensamiento y una acción educativa, que se vincule centralmente con la actividad de la industria cultural audiovisual por un lado y por otro con criterios de la ciencia en general y

particularmente las humanidades: estética, psicología, sociología, historias, lingüística, semiología, antropología.

Con esas apoyaturas, buscamos profundizar la investigación de las artes audiovisuales, sus elementos semánticos y por tanto, ligados a la comunidad y su cultura. Sus articulaciones lingüísticas de imagen-sonido que han ido decantando con el devenir histórico del siglo XX, en verdaderas convenciones narrativas internacionalizadas, así como las técnicas realizativas de su quehacer creativo y de la circulación social del producto audiovisual en el mercado mundial.

Creación, como negación de lo existente

En nuestro contrato de trabajo pedagógico entre docentes y estudiantes recuperamos de la dinámica dialéctica propia de la vida, como del quehacer artístico y del pensamiento estético audiovisual, la idea que toda creación es en alguna forma, negación conservativa de lo existente, no su ignorancia. Es decir, que todo creador legítimo, debe tener también un conocimiento de esa realidad preexistente a su creación que lo circunda, hecho señalado por la frase secularizada por la jurisprudencia “el estado del arte” que se refiere a todas y cualquier materia de oficio y no literalmente al arte, lo que en el terreno del aprendizaje relativo a la materia que nos interesa, es su historia, las técnicas, la tecnología y las corrientes estéticas vigentes o pasadas.

Es lo que de alguna manera contiene y expresa la sugestiva y ambivalente frase que nos identifica como cátedra y que anticipamos en apartado anterior:

CAPÍTULO 13

“El cine no-s-enseña”

Esta frase puede ser oída como: “el cine no se enseña” tanto como “el cine nos enseña”, siendo ambas acepciones exponentes de nuestra verdad:

- **“El cine NO se enseña”**, ya que la creación de cada obra es propia y original de cada cineasta y del equipo realizativo de producción.
- **“El cine NOS enseña”**, en el sentido de que son las obras, las películas lo que nos enseña de qué se trata el arte y la realización del cine y el audiovisual y no sus comentaristas ya que en la historia han sido determinadas películas que por eso quedaron en la historia del cine, las que plantearon de qué se trata e incluso revolucionaron lo que hasta la creación de alguna de ellas se entendía por arte cinematográfico, lenguaje, géneros. Nos enseñan las obras, sus autores en acción y sus espectadores, no las construcciones intelectuales que sobre ellas se hagan aunque éstas sometidas a esa enseñanza puedan ayudarla y hacerla más consciente y especular.

Con estos conceptos de cultura y del arte del cine y el audiovisual, buscamos desarrollar y aplicar en la Universidad pública nacional, una metodología y práctica que indague y pueda contribuir a aumentar la comunicación estética y comercial más eficaz de las obras de nuestros cineastas con la masa de espectadores.

Mediante un desarrollo expositivo situamos la realidad histórica del cine argentino con los enormes altibajos de encuentro y desencuentros con el público nacional, en la disputa con el gran auge comercial que tuvo el cine extranjero, principalmente norteamericano, en nuestras pantallas de cine y TV, básicamente desde la década del 50 en más, luego del derrocamiento del gobierno de Perón.

Entendemos ese encuentro comercial y estético como el primer escalón de una larga y permanente escalera competitiva para ganar y recuperar a nuestro público, buscando reconocer y desarrollar las dinámicas y permanencias que se van produciendo en las identidades culturales de la sociedad.

En todo nivel universitario, se trata de realizar del estudio general socialmente hablando, su nivel “superior”, según se dice oficialmente. Entendemos por un estudio superior al que por su profundidad y amplitud, supera el objeto de estudio. Con ese propósito, nos lanzamos al

estudio de un arte, el del cine, considerando a la película como obra artística de un tal artista-autor que será apreciada con su audiovisión por un grupo de espectadores con o sin parámetros comunes. La superación por dichos estudios del objeto es la incorporación a esos estudios y análisis, del contexto del film que se trate tanto técnico, tecnológico como sociocultural e incluso industrial, comercial y político.

Notamos desde los comienzos en que estudiamos “el estado del arte” de la enseñanza audiovisual, que en general la enseñanza del cine no se ocupaba al menos centralmente de los contenidos de los films, sino “del resto”. O sea que la enseñanza de la realización audiovisual generalmente consiste en un conjunto de miradas analíticas, críticas, descriptivas, evaluativas de tipo técnica, comunicacional o semiótico interpretativas. Con nuestro partido, no podíamos dejar de considerar al menos como de igual importancia el manejo de dichos significados más vinculados en general a la dramaturgia o preocupación y sensibilidad individual de cada realizador en el resultado de su operatoria realizativa.

Es por esto que apuntamos a generar un marco general para plantear el campo y la metodología de estudios desde nuestra cátedra.

Para desarrollar ese estudio superior, académico y universitario, delimitamos al objeto de dicho estudio, como la **forma significativa** de la unidad “imagen-sonido” en su desarrollo y variación durante el tiempo del relato del film y en el contexto histórico y sociocultural tanto del film como del análisis metodológico del mismo.

Asimismo, es extensible el estudio del arte cinematográfico al del Audiovisual, producto de las llamadas *nuevas tecnologías*.

Contenidos programáticos de nuestra cátedra

Agrupamos los contenidos del programa de la asignatura en dos y se detalla cómo se verán más adelante:

- Dramaturgia audiovisual
- Técnicas realizativas

Nuestra asignatura y un intento de definir su nombre

Yendo con estos conceptos a la asignatura “Realización” que es troncal en la carrera, y antes de formular nuestro programa de contenidos para la misma, nos parece que corresponde empezar intentando una descripción, una cierta definición de qué es *realización*. Palabra que un diccionario elemental expondría como “Acción y efectos de realizar” pero que para nosotros y en el ámbito del cine tiene otro significado o una especificidad particular.

En primer término el verbo *realizar*, nos indicaría que se trata de hacer real algo, o sea incorporar a la realidad general algo que no estaba en ella, algo que no era real o al menos, no

lo era del todo. Consideremos luego lo que pasa en la práctica profesional, en el uso corriente del *métier*, del oficio.

Si vamos al teatro que es muchísimo más antiguo que el cine, allí el uso en la jerga profesional del término “realizadores” y la actividad que nombra, se aplica a los trabajadores manuales que se encargan de hacer los decorados ambientales del escenario según las distintas obras y escenas que se trate. Es decir en el teatro los realizadores se ocupan de construir decorados o sus partes.

En el cine, en cambio, si comenzamos por las personas u oficios a los que se llama así, nos encontramos que son algunos de los directores-autores cuando no también directores-productores, o sea que son no sólo los directores, seguramente el oficio más encumbrados del equipo, sino algunos de ellos, particularmente los que tienen además de la función de dirigir, la de alguna manera estar siempre vinculados con las funciones de producir o de crear la dramaturgia audiovisual del film que por tanto, “realizan”.

Entonces, realizar es hacer real lo que hasta el momento del rodaje, todavía está en el soporte no-real del guión, la idea, la imagen interna del director o de los distintas cabezas de equipo, como se llama a lo que en otros países se llaman también directores o en el nuestro a alguno de ellos, como director de fotografía, director de sonido, director de producción, director de arte, incluso, director de actores... por tanto, podemos convenir que realizar es hacer real la película pasando de su soporte virtual en el guión o incluso en el imaginario del director, los demás directores, los actores, y todo creativo que intervenga en la concreción de la imagen y el sonido final que es el verdadero y real soporte de esa entidad estética que es la obra cinematográfica, o sea en el lenguaje común, la película o el film.

Esto implica que el director para ser realizador, debe evaluar y recomponer permanentemente sin dejar de *dirigir*, la relación creativa entre el guión –sea propio parcial, total o en ninguna medida– y los recursos materiales de la producción, básicamente el transcurrir del tiempo en rodaje, en los procesos de posproducción, el costo de los procedimientos que exigen sus puestas.

En ese aspecto, la adaptabilidad creativa es sinónimo de calidad de realizar; es la adecuación material a los recursos reales disponibles, y anímica hacia las características del resto del personal creativo de su equipo, y sobre todo de la “dinámica de grupo” psicológicamente hablando en relación a ciertas características de personalidad y estados emocionales, que suelen abundar entre los técnicos y colaboradores, además de actores y actrices, sobre todo en las realizaciones de larga duración.

Por tanto, con esta conciencia de lo que implica realizar, en una asignatura homónima, se cruzarán principalmente, y muchas veces discordantemente, ciertos contenidos de otras asignaturas que estudian y llevan el nombre de esas ramas del cine y que nutren siempre las carreras del arte audiovisual.

Luego de llegar al menos a este nivel de esbozar una definición de qué es realización, realizar, realizador, y teniendo claro la vinculación permanente entre la dirección con esas otras dos ramas industrial-artesanales del cine, sigamos con el aspecto más puramente propio de nuestra asignatura universitaria, describiendo los contenidos de nuestro programa, de acuerdo

a lo que señala la ley de enseñanza superior, en contenidos de concepto, y también contenidos actitudinales y contenidos procedimentales.

El objetivo pedagógico, busca estimular la reflexión del alumno como sujeto cultural, creador artístico de significados que se vinculan con la identidad del medio social e histórico al que pertenece y van dirigidas “naturalmente” sus creaciones.

Nos interesa propiciar en esa reflexión de cada estudiante, el sentido ético comunicacional en la estética de sus obras, dirigido a la mayor cantidad y diversidad de espectadores potenciales posible. También la mayor eficacia en su habilidad realizativa que creemos mejorará, con la actitud de puesta en cuestión y replanteo de los impulsos creativos iniciales, para optimizar su praxis.

En los procedimientos pedagógicos realizativos, la operatoria en equipo, el acotamiento en tiempo y forma de entregas, se resaltan como prefiguración práctica del trabajo profesional donde por un lado las relaciones interpersonales artísticas, industriales y comerciales, deben superar permanentemente conflictos de afinidad y funcionamiento dinámico del grupo realizativo y simultáneamente los límites de tiempo y recursos económicos.

Propiciamos entre los contenidos de actitud, la relatividad del impulso creativo, su prescriptible puesta en cuestión y reelaboración en el proceso del guión y preproducción. Luego, en el rodaje, la incorporación de aportes de las cabezas de equipo realizativo, lo mismo en el montaje y posproducción, en función de la mayor expresión del autor y la mejor transmisión del superobjetivo buscado con la obra.

La operatoria administrativa de nuestra práctica anual reglamentaria, es la de una cátedra universitaria teórico-práctica de promoción sin examen: los estudiantes se agrupan en equipos operativos de seis miembros, cubriendo en las sucesivas experiencias seis roles rotativos: guión y dirección, producción, asistencia de dirección y montaje, imagen videográfica, sonido y dirección de arte.

Cada equipo operativo realiza cuatro videos colectivos en el primer cuatrimestre (sobre: conflicto, secuencia de planos, acción y secuencia onírica), y en el segundo cuatrimestre, realiza los seis videos individuales sobre propuestas autorales de cada uno de sus integrantes.

El alumno deberá cubrir con su asistencia documentada, el 85 por ciento de las clases teóricas y prácticas dadas, para su lograr su regularidad.

Como culminación de la “práctica-teórica” en las últimas clases teóricas del año, se analiza y luego predisponen en pre-rodaje, algunas escenas en interiores de guiones elegidos a ese efecto.

Las evaluaciones se concretan sobre las entregas en tiempo y forma, de trabajos escritos y un parcial en el primer cuatrimestre y un análisis realizativo sobre una secuencia de la filmografía nacional, en los teóricos, y en las comisiones de prácticos, las entregas de diversas etapas del proceso realizativo de los trabajos videográficos referidos arriba durante los meses de noviembre y diciembre.

CAPÍTULO 14

Anexo breve de teoría musical

Damos a continuación y a modo de ejemplo, una cita de un excelente, completo y consistente tratado de **Ulrich Michels** (p. 105 y ss.) del que extraje el siguiente material textual (destacados míos), que contiene criterios y observaciones para proponer al lector o estudiante interesado en la realización cinematográfica lanzarse a conocer y llegar a tomar elementos de la extraordinaria teoría musical de siglos y siglos de desarrollo, con la posibilidad de articular posibles aplicaciones a nuestro estudio de composición audiovisual y la construcción de la forma del film a través de la composición cinematográfica en tanto composición temporal.

En ese análisis de la música el autor afirma: “La forma se refiere por una parte a la cualidad configurativa de cualquier música (forma de lo musical) y por otra a modelos de composición musical generales (formas musicales)”. Esta afirmación se podría vincular con una forma intrínseca de la dupla audiovisual y su dinámica, una forma que a priori existe en el espectador y por tanto debe ser asumida como si fuera de la “naturaleza” propia del audiovisual, ya que se genera por sí misma en la dupla de imagen-sonido capturada y procesada en el montaje: esa forma, lleva implícita la continuidad espaciotemporal de cualquier escena y/o figura humana que evolucione “dentro” del plano, así como otras figuras propias de los tres reinos de la naturaleza en general (viento, o cualquier movimiento de objetos o elementos del paisaje, con su ritmo, dirección, etcétera).

A su vez, hace referencia a composiciones musicales de formas tipo en boga en distintas épocas históricas que podríamos asemejar a las de los llamados “géneros” cinematográficos.

En otra parte escribe: “los principios configurativos en cuanto categorías formales, se pueden dividir en dos tipos: por una parte son de índole estética general, como el equilibrio, contraste, diversidad y por la otra son específicamente musicales como repetición, variación, transposición, secuencias”.

Sobre esta afirmación, también podríamos intentar una vinculación al audiovisual que hasta parece inmediata: el equilibrio, no sólo en la composición de la imagen del encuadre sino en la relación de las diferentes secuencias, sucesivas o alternadas, el contraste entre los elementos mencionados, así como la diversidad, y también la posibilidad de la repetición (idéntica o desplazada por ejemplo sobre la misma acción escénica pero tomada con una posición de cámara distinta a la que se vio la primera vez, como en diversas secuencias del *Rashômon* (1950), de **Akira Kurosawa**, estableciendo así, una variación sobre la repetición a través del punto de vista, o sea del distinto encuadre de la misma acción (de la misma escena, como

unidad de acción) produciendo de hecho distintos planos de la misma, es decir que subrayarán, enfatizarán, disminuirán, ocultarán detalles que alterarán tal vez radicalmente como en este ejemplo, el significado para el espectador, cosa que en el teatro resulta imposible.

La forma musical, o forma en música, depende de la manera en que se crea “cohesión unificada”, es la unidad dentro de la diversidad que según Riemann se logra con un *cantus firmus*³³ que actúa como eje creador de cohesión alrededor del cual se agrupa el material musical secundario. También se engendra cohesión mediante la imitación de una voz por parte de otra, como en la fuga y el canon.

Asimismo se obtiene cohesión la repetición de elementos formales que se logra mediante la sucesión inmediata de elementos iguales como una serie continua (por ejemplo, variaciones), o en una serie con interrupciones de partes contrastantes (rondó).

- La memoria requiere los elementos estructurales para captar mejor la forma.
- Las ideas o asuntos cimentan la forma artística no a partir de su estratificación sintáctica perceptible, sino a partir de la correlación interna entre impulso a componer y configuración de la composición.

Como impulsos se cuentan emociones, estados de ánimo, imágenes visuales, extramusicales, así como temas y motivos, recogidos o inventados de una manera puramente musical.

Puede considerarse al impulso como contenido, pero en la obra de arte musical se lo sublima por completo. Pero no existe una antítesis sonora entre forma y contenido sino, a lo sumo, una mala forma musical.

“La música es una de las posibilidades expresivas humanas y en tal sentido es un lenguaje. Sin embargo no se le revela al entendimiento de una forma verbal, sino solamente musical, y ello ocurre a través de la forma musical” (p. 105).

“La configuración de una obra de arte musical, y por ende su forma, es individual. Todas las manifestaciones formales obedecen en consecuencia, a la ley inmanente de la obra, cumpliendo una función sólo válida en esa obra. El objetivo de la teoría funcional de la forma es el de revelar estas relaciones en el análisis de la obra de arte individual. Sin embargo para llegar a una terminología válida se requiere la abstracción de lo individual hacia lo general. Por ello la teoría esquemática de la forma, establece modelos que constituyen normas con las cuales pueden medirse y describirse la obra de arte individual con respecto a su forma” (p. 107).

“Las formas musicales son modelos abstraídos de las obras de arte. Intentan captar relaciones estructurales y arquitectónicas bajo múltiples aspectos” (p. 109).

³³ Canto fijo.

CAPÍTULO 15

Dramaturgia audiovisual

Conceptos y reflexiones

La obra audiovisual con su complejidad, corona el proceso histórico de desarrollo e interrelación de las artes escénicas convencionales con la evolución de las ciencias y técnicas mediáticas de la imagen y el sonido en el siglo XX.

Es el producto artístico y tecnológico, objeto superlativo entre los de las industrias culturales, de interdisciplinaria construcción, percepción y sentido.

En primera instancia destacamos que la obra en cuestión, referencia la vida y la sociedad histórica donde se origina, aunque su “utilización estética” o “consumo” puede no agotarse en ella, sino también ser resignificada en otros contextos sociales y tiempos históricos.

Ese *producto* de imagen-sonido, es el formato audiovisual de la diégesis creada por el autor para transmitir y expresar su visión y sentimiento de mundo (sus valores e identidad artística), a través de la pulsional “vida” de los personajes, que se constituyen en el motor del film, desarrollándolo como un todo orgánico, capaz de generar en el espectador vivencias estéticas profundas, significantes y trascendentes para su propia vida *real*.

Por esto es imprescindible para el estudio integral de la cinematografía y las artes audiovisuales, un abordaje no sólo de la cuestión tecnológico-realizativa (que incluya tanto las técnicas de la maquinaria audiovisual -iluminación, cámara, sonido, laboratorios, etc. más las técnicas de guión, y las que implican interrelación entre personal como las diversas puestas de rodaje, montaje y el mercado para su exhibición), sino también y principalmente, se debe tratar el problema de la construcción y dominio del sentido dramático³⁴ que todo film contiene, en su significante específico, que es la dinámica dupla de imagen-sonido en el tiempo.

Entendiendo, ya desde la *Poética* de Aristóteles, que la dramaturgia –como acción creativa de escenas que busca producir un sentido en quien de ella participa y sobre todo en el público– se trata de la construcción de un relato significativo, que va hilando acciones con el particular “orden de aparición” que decida el autor de dicho relato de acuerdo a sus intenciones personales y particulares para producir y transmitir un significado, un sentido. Estas acciones, casi siempre de diversos personajes, son los elementos de la historia que puedan ser actuados “aquí y ahora” (pudiendo ejemplarmente en el cine, incluir acciones pasadas, recordadas y

³⁴ Usamos este término tomado del léxico literario-teatral.

expuestas en el aquí-ahora de aquel pasado, incluso imaginadas y fantásticas), con el fin de producir un sentido en el espectador.

Debemos ser conscientes de que la “dramaturgia” en el cine no termina en la escritura del guión, el que sólo tiene objeto como base, para ayudar a la posterior operatoria realizativa, como la palabra “guión” indica, siendo un superlativo de “guía”: o sea una gran guía para esa posterior y definitiva operatoria interdisciplinaria que es el rodaje del film mediante el cual se produce la imagen-sonido en el tiempo para finalmente construir su narración como procedimiento posterior y complementario.

Sistema sociedad-autor

La sociedad a la que pertenece el autor y donde se origina su obra es una formación social, cultural e histórica, siempre en acción continua a través de sus actores individuales, grupales e instituciones, a la que denominamos el continuo social.

El autor-artista como sujeto dentro de la sociedad, sería, tomando el concepto de persona de Susanne Langer en su libro *Esquemas filosóficos* (1966), un continuo psíquico.

Podemos agregar, para especificar a nuestro sujeto, que el individuo artista es un ser humano, una persona y como toda persona es un continuo síquico, un organismo de dinámica continua vinculado con su entorno natural, social, cultural e histórico. La particular cualidad y aptitud de este individuo es su accionar produciendo obras artísticas, las que por sí mismas remiten a una interacción mediatizada hasta el encuentro con el público, concretando así su accionar estético sobre la realidad social e histórica en la que esas obras sean “consumidas”.

Dentro de la sistémica relación cultural que se establece entre la sociedad y el artista, la obra surge de la vida diferenciándose de esa vida –como toda representación se diferencia de lo representado– y vuelve a ella, a través del proceso social de mercado, por la apropiación del público, enriqueciendo esa vida y aportando a la identidad cultural de ese continuo social particular, histórico, nacional, idiomático.

Un capítulo más particular, que excede estos apuntes, es la diferencia situacional del arte y el artista, según se realice en las sociedades de países centrales y desarrollados, las metrópolis, o en las sociedades dependientes y periféricas, como es la nuestra y el conjunto de la América Latina.

Nos quedaremos entonces en estas reflexiones, sólo en el plano de las enunciaciones más genéricas del problema artístico social e histórico que enmarca al cine cerrando este libro con la exposición de nuestro programa de contenidos para la enseñanza en principio de nuestro cine como parte del conjunto mundial.

Hemos titulado este apartado como dramaturgia *audiovisual* para diferenciarla de la escrita, como realidad definitiva del cine, un tipo especial de dramaturgia.

Dramaturgia se refiere a la capacidad y tarea artística de crear significados a partir de acciones diegéticas de personajes adecuados para ese fin. El término audiovisual implica que esa producción de sentido se debe lograr mediante la articulación de imágenes y sonidos, es

decir de escenas que serán encuadradas, rodadas y montadas según las claves técnicas del arte cinematográfico, no por medio del lenguaje escrito o solamente dialogado a la manera de la radiofonía.

Por último, una consideración más sobre los dos términos (“verdad” y “fe”) que tomamos de la literatura de investigación teatral y particularmente de **Stanislavski**, quien no se refiere en absoluto al contenido moral, místico o religioso de estos términos, sino a lo que se instala en la escena filmada, en la vivencia de sus intérpretes.

La calidad interpretativa se proyecta en la subjetividad del espectador de una forma no totalmente precisa o exacta, más bien si se quiere estadística o porcentual, ya que en lo subjetivo no impera el absoluto ni lo categórico imperativo matemático.

Se trata del influjo que convence por su verosimilitud, empatía y organicidad, lo que se comporta como verdad en relación a la experiencia de vida de los sujetos en juego, es decir tanto los espectadores como los actores o los sujetos reales involucrados en un documental.

Es lo que se impone como verosímil a través de su legitimidad artística, lo que remite a situaciones propias de la vida que refleja la diégesis particular de la obra en cuestión, sea principalmente ficcional o documental (ya que hoy por hoy, ninguna película es enteramente ficcional ni documental), encarnada en los personajes que la “gestionan” –y entendemos que en el documental también hay personajes que son un recorte autoral de los sujetos reales que fueron filmados–, personajes interpretados con esa calidad.

Las observaciones y experimentaciones del nombrado maestro ruso, una y mil veces fueron vividas por sus actores que sin ser estados vivenciales nuevos en la interpretación, en cambio les permitían llegar a dichos estados emocionales e interpretativos cada vez, ayudándolos así mediante una metodología, a superar la esquiva suerte de lograr cada noche la inspiración creativa para conmocionar al espectador.

Desde entonces fueron y son vividas por prácticamente todos los actores del teatro mundial: cuando se trabaja presentando y re-presentando hechos escénicos ante el público y se logra la verdad de dichas acciones, obviamente ficticias, se produce un estado subjetivo de credibilidad en lo re-presentado que incluso hace olvidar a tales sujetos (actor y espectador) que se está en un juego diferente pero a la vez propio de la vida misma.

Es cuando el espectador es cooptado por la narración artística de la obra y transportado a un plano propio pero sacado de la realidad puntual de la sala donde está presenciando una representación y no viviendo la propia vida.

Ese estado paradigmático y de excelencia artística, en el que el espectador cree lo que se le está narrando como si fuera una vida real, verdadera y propia, es lo que el maestro y por su enseñanza nosotros en el cine, llamamos *fe*.

Así podríamos decir que de la organicidad de las acciones del personaje se parte con verdad y por su desarrollo narrativo se llega a la fe estética. Consideramos que un desarrollo narrativo congruente con esa verdad de las acciones será el que respete el flujo interno de la presión del tiempo dramático que hace verdaderas a esas acciones. Ese respeto es la mostración estilística propia del autor, pero también la continuidad del eje principal de las

acciones narradas, el cual constituye su “verdad”, ya sea en un plano íntegro como fue rodado como con cortes que lo segmenten intercalados con otros planos (lo que llamamos el plano de rodaje o los planos de montaje en que aquél fue seccionado y que, por igual, llamamos planos de montaje)³⁵.

Para finalizar, una referencia al otro criterio que tomamos de la ciencia: la génesis y conformación histórica del cine como arte.

Acabamos de entrar por otra vía en ella: el teatro y del desarrollo de este arte en la historia nos encontramos con la ópera, como género musical pero que toma y superpone sus elementos con los del teatro.

La génesis de la ópera en el Renacimiento fue un intento imaginario de recuperar la realidad escénica (imagen y sonido) del teatro clásico griego, luego de los mil años del oscurantismo medieval, a través de las sutiles insinuaciones que sus escasos objetos testimoniales dieron a los intelectuales, artistas y estudiosos del Renacimiento: los anfiteatros, construidos con su especial acústica y sonoridad, los textos, algunas imágenes grabadas y en especial las máscaras y coturnos.

Las máscaras de la antigüedad griega, con su enorme embocadura en forma de corneta embudo hacia afuera, aumentan el timbre y la resonancia de la voz del actor-cantante.

Imaginando el efecto sobre los espectadores y sobre todo el objetivo buscado que llevó a construir esos especiales dispositivos, comenzaron a crearse pequeñas representaciones escénico-musicales, al principio como juego y diversión cortesanos.

En su desarrollo durante el siglo XII y siguientes, se originó así la base del género lírico en toda la península itálica.

Relacionamos las búsquedas de finales del siglo XIX en que se originó el cine con aquella realidad histórica de la ópera como género: una “narración audiovisual” tan elaborada y distanciada de la mera exposición de las acciones, la casi disección de esas acciones mediante cortes y convenciones narrativas y la gran tipificación de personajes inicialmente divinos o superhumanos y ejemplares.

Personaje

El personaje es el elemento estratégico del film desde nuestro partido de la cátedra. Por ser el factor de identificación que el espectador utiliza. Por su capacidad de representar al autor ante el espectador, tanto positiva como negativamente: o sea, como héroe o como villano. Por su inmensa ductilidad, llegado al punto de exponer la cosmovisión del autor a través de la diégesis que haya creado (sea o no del todo consciente esa creación). Por ser el origen causal de la acción.

Es el pilar del film como objeto humanístico y cultural, porque contiene en su construcción y accionar la identidad cultural del autor y de la pertenencia de la película.

³⁵ Sobre la relación entre planos de rodaje y de montaje, ver el apartado siguiente.

Con esta posición marcamos nuestra diferencia con las teorías sobre el arte del cine que azolaron el panorama de la comunicación masiva que vino a establecer el nuevo y séptimo arte, las que proponían preservar su supuesta pureza independizándose de lo que sucediera en la escena ineluctable de cada plano y su significado, lo cual quedaba soslayado de lo específico cinematográfico, según los intereses representados en esas posiciones teóricas y exiguamente realizadas en los lejanos años de los inicios del cine.

Es importante subrayar que de hecho se establece por un lado, una relación particular entre el personaje, no ya como mero “actante”, y el resto del film, como objeto terminado, en lo que hace al sentido que esa relación sugiere al espectador.

Supongamos que la película puede dejar en el espectador, lo que podríamos decir una moraleja: en ella, el/los personajes son más o menos poderosos para hacerla vívida, según la identificación o verosimilitud que resulten para el espectador, y así el juego de valores que se expone en la obra podrá trascender más o menos, y la lucha que se da en la acción del film, entre los valores humanos positivos y sus oposiciones, resultará más o menos “ejemplar”, según fuera el vínculo del personaje con la totalidad de la historia particular de cada película.

Por ejemplo a lo largo de un film la lucha por pares de oposiciones como: justicia-injusticia, evolución-involución, paradoja o lógica, y también esa calidad de representatividad de los personajes los hará trascender, a veces por fuera de la estadística y del mero color de vida costumbrista en un film histórico, tal vez, y así el personaje aporta, si la tiene, según su calidad orgánica que lo hace más “representativo”, trascendiendo así más allá del género del film, estilo o “estética” particular de que se trate. Este vínculo entre el personaje y la mayor o menor potencia de convicción estética por decirlo de alguna manera, de un film, es una primera condición que se establece entre personaje y obra, que no debe escapar al dominio del autor.

También se genera por otro lado una relación de gran importancia entre el personaje y su autor, lo cual sucede a veces desde el origen del proceso creativo y durante todo su ciclo, no sólo como relación técnica apropiada para la inventiva y desarrollo de la acción, sino incluso porque el personaje –alguno o algunos de ellos si hay varios– también puede tener la capacidad de representar al propio autor, parcial o enteramente, a sus valores, su inconsciente, sentimientos, disvalores, reverberaciones recónditas o muy instrumentales, etc. De hecho, es a veces una relación casi de obsesión entre el autor y su personaje, otras por el contrario muy pueril el efecto de identificación del autor con algún personaje, como si el film sólo llegara a ser un limbo autobiográfico y narcisista de imposición y culto del autor ante el espectador, (lamentablemente existen films que también nos enseñan esto, pero preferimos no ejemplificar).

Cuando señalamos esa “representatividad” tan evidente del personaje podríamos decir que no es enteramente ‘positiva’ o sea no la directa identificación del autor como individuo con un personaje, con sus valores, su circunstancia, ubicación social, histórica, ideológica o económica.

También se da muy a menudo una representatividad “diferenciada” y hasta opuesta o “negativa” para con esos valores, en personajes que justamente por eso, le resulten al autor muy funcionales para el tratamiento de situaciones de acción donde los valores queden

dinamizados dramáticamente, siendo entonces, tanto unos como otros personajes (los ‘positivos’, los ‘negativos’ o incluso alguno que podríamos llamar ‘mixtos’ por su composición en diversas proporciones o su actitud cambiante en distintos segmentos de la obra).

Personajes así suelen ser necesarios, no sólo héroes o villanos, que son muy definidos, sino más “blandos” y “amigables” con el público pues los podrá sentir más próximos aunque también eficaces como reproductores instrumentales de situaciones ejemplares que el autor haya vivido o quiera re-presentar ante el espectador, en las cuales sus valores se pongan así, frente a otros valores, en tensión de acción, merced a la que se expongan y confronten los méritos más puntuales de dichos valores generales, en situaciones de cotidianidad.

A modo de definición y análisis del personaje

¿Qué es técnicamente un personaje? Lo definimos como persona dramática: un sujeto que actúa significativamente y cuya realidad existencial se concreta en la diégesis, el universo estético de la obra narrativa audiovisual. Es decir es una “persona que actúa” entendiendo como “persona” al organismo humano sicofísico individual y social a la vez, o sea con rasgos únicos y distintivos de composición, impulso, acción y reacción con su entorno, y simultáneamente dependiente en su conformación histórica y subjetiva como también en su subsistencia cotidiana, del continuo social al que describimos en la primera parte de este libro, tal como sucede con una persona real.

Al menos esto, en los films “realistas” o fantásticos, que nos interesan principalmente, ya que entendemos que es lo más probable que exija el espectador de parte de la creación del autor para llegar de esa Verdad de las acciones del personaje, al estado de fe que señala **Stanislavski** para la recepción del superobjetivo del film.

Es la construcción que hace el autor como dramaturgo audiovisual –sea el director, adaptador o guionista o el equipo de tales de la película– con la organicidad de ser ese actante que siendo el motor dramático del film, cumpla con la representación de dicho autor ante el espectador y logre su empatía, -positiva o negativa- según convenga al relato del film y su superobjetivo.

Hemos definido con simpleza qué es el área del personaje y del mismo modo lo haremos con las otras áreas de nuestro método, el que debe servirnos para la creación de la obra, luego de definir qué son esas áreas para nosotros, las expondremos con un criterio compositivo que sea útil y facilite la tarea de creación que es el fin que buscamos. Volviendo al personaje, a esa construcción de “personalidad actuante” que señalamos, y tomado como un todo lo desmembramos según está constituido: por un lado en su *carácter* y por otro en la “estructura de sus objetivos”.

Tratando de abordar el todo del personaje, con nuestro criterio metodológico de analizar o “separar” sus partes para una mejor penetración cognitiva y operacional, y en función de lograr una herramienta metodológica que nos ayude en esta tarea, concebimos estas dos partes absolutamente diferenciadas y a su vez, en casi espontánea y constante relación dinámica.

El carácter del personaje como primera parte del mismo, es mucho más vasta que la otra. Está conformada por su realidad física (sexo, edad, particularidades corporales funcionales) su realidad histórico-sociocultural (origen, nacionalidad, clase, educación, familia, historia, etcétera) y su realidad síquico-emocional (obsesión, histerismo, melancolía, impulsividad, practicismo, arrojo, cobardía, inmadurez y a veces también sus opuestos, tal vez en menor medida). Comparando el personaje con una computadora, podríamos decir que el carácter es la parte más parecida al *hard ware* y el sistema operativo, mientras la otra (la estructura de sus objetivos) sería el *soft* y los programas.

En *carácter* incluimos todo el *ser* del personaje: su cuerpo y actitud corporal, su emocionalidad, su forma como persona, en fin su psique, su sociología, su historia consustanciadora, vincular a través de su pasado, es decir todo lo que no es la otra parte, o sea todo lo que no es la “estructura de sus objetivos”.

Decimos “estructura” en relación a que el personaje –semejante a cualquier persona real– puede no tener un único y lineal objetivo a lo largo de su accionar en el film y en cambio, la multiplicidad de sus objetivos en su historia pasada –antes del presente que expone el film–, implica que orgánicamente se seguirán consiguiendo en parte sí y en parte no, apareciendo otros nuevos derivados de esa búsqueda aún no lograda, o convirtiéndose los anteriores en otros que, en el desarrollo temporal de su acción van conformando una relación estructural dentro de sus propósitos y también en vinculación dramática con los de los objetivos de los demás personajes interactuantes, o el resto del entorno del personaje analizado.

Decimos *objetivos* entendiendo por objetivo el proyecto que el personaje tiene elaborado para lograr realizar sus deseos y satisfacer sus necesidades, sea consciente o inconscientemente. Objetivo es una construcción de prefiguraciones de acción de un personaje para lograr una vinculación nueva o modificada sobre un objeto exterior a la integridad del personaje.

Proponemos así al personaje como representación de las personas tomando lo que señala Susanne Langer y la moderna psicología, al concebir que una persona es un yo resultante de un proceso interactivo histórico, lo que denominan un “continuo síquico” en confrontación vital imprescindible, con lo que llamamos un continuo social, cuya realidad de coexistencia, es un permanente embate, vivido por el individuo como continuos choques y sentido como acciones internas a objetivar según las circunstancias dadas.

Diferenciamos entre *objetivo* y *deseo* o *necesidad*, ya que el objetivo es una construcción estratégica del personaje, hecha de acuerdo a su carácter y contingencia dramática, conformada ésta entre otros elementos por sus deseos, necesidades, resultado de sus pulsiones de vida, y también por los impedimentos de conseguirlos espontáneamente todo lo que acondicionará la acción adecuada según la capacidad de su carácter para lograr la eficacia total o parcial de conseguir dicho objetivo, parte de una estructura de objetivos logrados o no que conforman la historia del personaje.

Hablamos entonces de “estructura” de objetivos, básicamente en atención a la realidad histórica del personaje como sujeto, entendiendo que sus objetivos pasados y actuales reconocen una continuidad en la realidad histórica de lucha por obtenerlos y muchas veces

habrán sido modificados y reformulados a la luz de sus experiencias hasta llegar al presente narrativo en que encontramos al personaje en acción y por tanto, más que con objetivos “suelos” o formulados arbitrariamente en el instante de la actualidad del relato, con una verdadera estructura de objetivos.

La relación entre ambas partes (carácter y estructura de objetivos) es la forma de la dinámica dramática del personaje, o sea la generación de su acción externa y/o interna. Efectivamente, apenas hemos imaginado el cómo es y el qué quiere obtener el personaje en la circunstancia de accionar, es más fácil y orgánico, imaginar qué hace y cómo lo hace y a partir de ese “hecho” creativo, desarrollar su dinámica de acciones en relación al entorno en que coexistirá seguramente con otros personajes a los que podemos aplicar también la misma metodología de creación y organicidad. Incluso para alimentar y retroalimentarse de las improvisaciones tanto de los actores como de la imaginación del creativo guionista.

¿Para qué nos sirve dividir así, en carácter y estructura de objetivos, al todo del personaje? Consideremos que podríamos –como se hace– dividirlo en otras maneras diferentes: por ejemplo, pasado-presente; o parte física y psíquica; y frente a esas subdivisiones tan válidas como la nuestra, rescatamos nuestro objetivo de buscar ayuda en la creación orgánica de la obra y vemos que de nuestra forma de dividir, se obtiene más la ventaja que nos ayuda a crear la acción del personaje y con ella a crear el film, ya que entre el carácter del personaje y sus objetivos obtenemos la tensión formal que lo lleva a su actuar y en ese actuar podemos lograr la invención orgánicamente congruente y concreta, lo que será estimulante para la tarea autoral.

Entre el “cómo es y qué quiere” del personaje se establece el origen de su acción, la que es base de la creación del guión del film sobre su material argumental.

Se establece así, de hecho, una vinculación dinámica (dramática) entre el carácter y esa estructuración de objetivos del personaje, que nos ayuda a la creación de la obra, que es básicamente la creación de la acción escénica del personaje. Esa es la utilidad que nuestro método presta, aislando en la puesta en foco a la tensión que se genera entre carácter y estructura de objetivos y seguidamente, el producto de la misma: la acción del personaje. Asimismo, nos facilita la comprensión del dinámico mundo interno del personaje que nos servirá para el trabajo con los actores y la dirección de sus creaciones.

La relación entre las dos partes del personaje sirve al autor del guión y al director de actores antes y durante el rodaje, para imaginar y lograr la organicidad del personaje, en el guión en forma virtual y en la realización “bajada” a las características del actor que lo interprete volviendo a la naturaleza de la acción que es, como veremos luego, energía. Por medio de este dominio, el director “desde afuera” podrá ayudar al actor en la creación y encarnación que **Stanislavski** prescribe como vivencia del personaje y nosotros llamamos su puesta en vida, como veremos también más adelante.

Es también útil ahora referirnos con un repaso rápido a los tipos funcionales más clásicos e importantes de personajes o mejor dicho a los usos más reiterados y tipificados que de los personajes han hecho los autores, para lograr los efectos que buscaron con sus obras.

Podemos señalar, ante todo, una tipología de personaje que contiene o es, la suma de los valores positivos del autor y encarna su visión de mundo y que se denomina convencionalmente “héroe”, o esa otra forma más reciente del héroe que se da en llamar “anti-héroe” y que llegado un punto en la historiografía de las obras dramáticas fue necesario crear con características opuestas a ciertas cualidades del héroe tradicional, como la eficacia, infalibilidad, el poder de combate, la fortaleza, etcétera, las que por abusivas y exageradas, terminaron haciendo peligrar la función principal del héroe por crisis de verosímil o de identificación.

Luego hay un personaje –que puede o no ser también el mismo héroe– pero que cumple una función técnica, específica y diferente de la identificación axiológica y que le sirve al autor de otra manera. Nos referimos al personaje que lleva adelante la acción, o sea el *prot-agonista*, que en muchos casos es el mismo héroe pero, insistimos, no necesariamente lo debe ser. Por extensión, vulgarmente se dice héroe al personaje central de un relato, el que como dijimos, generalmente lleva la identificación de todos los valores que el autor “defiende”, aunque hay obras donde el personaje que está más tiempo en narración o que genera la acción que la narración de la obra sigue no es justamente heroico desde el punto de vista que decimos (por ejemplo, en el film francés *Lacombe, Lucien* (1974, de **Louis Malle**), o el personaje de Yago en *Otello*, entre muchos otros, una obra con un protagonista que podríamos calificar de maligno pero que “sirve” a los propósitos de significación que persigue el autor y que deja otro lugar para el héroe.

Otro personaje que suele cumplir una función muy frecuente e importante es el que se opone al protagonista en la realización de la acción y se denomina *ant-agonista*. También se necesitan casi siempre, personajes auxiliares, secundarios, que son simplemente personajes útiles para la articulación de las situaciones que el autor requiera desarrollar, aunque tengan menor presencia escénica, y que suelen alinearse con uno u otro de los bandos del conflicto central del film, incluso pueden variar su pertenencia pasando de un bando al otro en distintos momentos de la acción general.

Por todo esto, nos parece importante ser conscientes de las cualidades que el personaje tiene más allá de lo que es en sí mismo como carácter y estructura de objetivos, de lo que le pasa como organismo afectado y conflictivo y de lo que hace, como acción en la diégesis.

Es fundamental exponer que en el arte del cine documental también existe esta construcción que llamamos “personaje”. Efectivamente todo documentalista selecciona, recorta, oculta, destaca, disminuye o enfatiza, en fin, manipula con su encuadre y montaje la exposición de los “sujetos reales”, según sus intereses y el superobjetivo de su más o menos elaborada construcción documental.

Tanto en la realización de la ficción como en la del documental, estas dos realidades: personaje y sujeto real (en la ficción el actor, en el documental la persona integrante del continuo social) son reconstruidos mediáticamente por el cineasta y su equipo que manipulan la representación de los sujetos reales referenciados en la realidad práctica que construye el relato de imagen y sonido específicos de su obra, aun cuando este pueda estar basada en un texto de ficción pre-existente y haya sido ya adaptada en otras películas o no, o si pertenece al

supergénero documental, con el recorte, realce o elipse de determinados rasgos y acciones del sujeto real elegido por el documentalista para vehiculizar audiovisualmente el superobjetivo de su obra.

Señalemos ahora también que todo personaje tiene un plus de interés además de lo que es y qué busca con lo que hace (su carácter, estructura de objetivos, conflicto y acción): un plus que es la principal diferencia con un sujeto real y que vincula al personaje estrechamente con el significado total de la obra.

A esa cualidad podemos llamar el sentido semántico del personaje. Es la realidad de significación que un personaje puede tener para cada espectador y obviamente también para el autor, como un paradigma de vida, de su mundo axiológico, de su *personería* dentro del imaginario tanto del espectador como del propio autor, significado que muchas veces sobrepasa los niveles conscientes del mismo y su dominio cabal.

El sentido semántico del personaje sería entonces el nivel de impacto identificatorio y ejemplar (ya sea positivo o negativo, del “bueno” o el “malo”), que el personaje puede producir en el espectador. Es como un plus de significado, más allá de su composición, o sea, más allá de su carácter (qué y cómo es el personaje) y la estructura de sus objetivos (qué busca), pero eso sí, sobre el despliegue de su conflicto (qué le pasa) y sus acciones (qué hace y qué resulta de ello). Por medio de su sentido semántico, el personaje aporta per se, un caudal de elocuencia axiológica en el discurso de la obra audiovisual, que no es percibido por el espectador como discurso directo del autor, y tal vez por eso mismo, obtiene un nivel más convincente aún.

Lo que vincula directamente al superobjetivo con el personaje es la propiedad de este que llamamos su sentido semántico, que es el plus de significado que dicho personaje tiene, más allá de su composición de carácter y estructura de objetivos, tanto para el autor como para el espectador. Este sentido semántico vinculará a cada personaje con el superobjetivo de la película de una manera propia, impactando en la encarnación que el espectador sufra de alguna manera correlativa a la que hizo en el autor, de forma compleja y estética: emocional, ideológica, mística, poética, según el film que sea.

Primer contacto con el superobjetivo

El sentido semántico que conlleva el personaje en su estar, ser y actuar, establece la relación del mismo con el superobjetivo, es decir la vinculación del personaje (de cada personaje) con el sentido general de toda la obra, por la gravitación que el personaje y sus acciones tienen sobre el sentido de todo el film para el espectador, el cual siempre y en primera instancia se vuelve en tanto relato, una forma de comentario, un modo de opinión del autor acerca del conflicto y el drama (acción vital) de los personajes que se narra y transitivamente, también es una visión y muy poderosa opinión sobre el mundo, la historia, la cultura y la vida.

La vinculación de los diversos personajes con el superobjetivo del film siempre será distinta, en la medida que cada personaje lo sea en relación a los demás y podrá variar en proporción a

ese 'grado' de diferencia entre los personajes en cuanto al sentido que cada uno aporte al conflicto y la acción principal del film y luego por cómo y cuánto, cada personaje impacte en cada espectador.

Si el conflicto, parte en dos el mundo diegético en términos de la oposición principal sobre la que versa el relato, suele suceder que los personajes 'pertenecen' a cada uno de ambos semi-mundos que se enfrentan y algunas veces en la dinámica del desarrollo del relato, alguno de estos personajes puede 'pasarse de bando' en diversos segmentos de la acción principal que expone la narración del film.

De esa forma, el autor llega con cada personaje –lo sepa del todo o no– a una zona emocional, ideológica y profunda del espectador, incluso más allá de lo consciente, sobre todo si el personaje está orgánicamente construido e interactúa con coherencia dramática entre su carácter y las acciones que realiza.

Ahora bien, destacamos este sentido semántico del personaje, no sólo porque existe sino también porque nos resulta útil para el método creativo, y se puede convertir en una herramienta para la creación del film, no sólo en su etapa de guión sino también a tener en cuenta durante el rodaje, básicamente en el trabajo con los actores y en la posible creación del encuadre.

Utilizando nuestro método, recomendamos verbalizar el superobjetivo buscado en una frase simple y breve. Podemos ayudarnos con ella en la consecución de la unidad del film, recordándola mentalmente y transcribiéndola escénicamente en "acciones-madre", o sea las acciones principales que siga nuestra narración y que serán la estructura en que se encarne el film. En los distintos procesos de su realización, siempre intentando producir su imagen-idea en la sensibilidad del espectador.

Desde que creemos, recreemos y adaptemos el guión, cuando ya en rodaje enfrentemos la realidad material puntual del momento y lugar con los objetos de la utilería, la iluminación y demás detalles del arte, imaginando y definiendo ante las dificultades que se presenten las acciones posibles en su forma puntual como energía adecuada por el actor y el espacio específico de la locación, o decorado del set que fuera, pero acciones que sigan contenidas y conteniendo esa frase que soporta la concepción del superobjetivo.

Sobre todo en la dirección de los actores o si es un documental, en el manejo e interacción con los sujetos reales ya que son ellos quien más impactan en el espectador generando la vivencia personal de esa frase, es decir del superobjetivo de la película toda.

También en el encuadre de la escena por la posición de cámara o sus movimientos y sin dudas luego en el montaje, sostener esa frase como criterio y forma de cada instancia con profundidad y amplitud a través de las sucesivas etapas y con los distintos colaboradores.

O sea, verbalizando frases que idiomáticamente representen ese contenido del superobjetivo, expresado en una oración, que exponga lo que nos gustaría significarle sintéticamente a nuestros espectadores y tratando de encontrar una composición formal de la imagen y/o el sonido.

Es notable que cuando relajamos la mente, estimulamos y liberamos la capacidad creativa de nuestro imaginario, podemos visualizar ciertos personajes como caracteres-idea, a través de ciertos movimientos suyos que empiezan a conformarse como bosquejos de acción, que nos ganan la atención y si nuestra concentración imaginaria es fuerte, nos invitan a seguirlos tras su derrotero diegético.

De esta manera, encontramos que estas propuestas del o los personajes se nos empiezan a manifestar recortándose ante nuestra convocatoria creativa y justamente es por ese plus de significación no del todo consciente tal vez, que señalábamos más arriba como sentido semántico, cualidad posible y “trascendente” de todo personaje.

O sea, es justamente el sentido semántico del personaje, que está en el autor desde el inicio, un elemento fundamental de construcción dramática y por tanto estética que en la etapa de gestación o desarrollo de la inventiva del guión, es para el autor de gran utilidad y ayuda en la creación de la trama de movimientos dramáticos.

También lo es en el rodaje con los actores concretos y en medio de la realidad del espacio de la locación, con su ambientación, iluminación, y demás características particulares que en el guión sólo eran virtuales del imaginario el elemento cuya evocación ayudará al director en la elección permanente sobre opciones posibles de las propuestas del actor, de las posibilidades de uso de la locación y el diseño de su puesta y el pedido y direccionalidad hacia el equipo técnico de realización (director de fotografía, de sonido, camarógrafo, director de arte y por supuesto en la posproducción también porque el sentido semántico del personaje es la verdadera realidad audiovisual del superobjetivo en las diversas etapas de la realización de un film).

Por todo esto, es interesante objetivar esa cualidad de los personajes (su sentido semántico) y encontrar formas creativas de iniciar el contacto con ella desde lo no consciente, como un magma que pueda convocarse con la metodología particular de cada uno, ante ese permanentemente reservorio creativo propio, que todo autor tiene.

Es útil manejar, no sólo en las etapas de guión, el sentido semántico de cada personaje, sino también en la preparación del trabajo con los actores, en los ensayos y la ejecución del rodaje ya que el director logrará su tarea, con mayor o menor talento, según cada uno, con mayor o menor eficacia, a veces ayudado o dificultado por cuestiones casuales, pero siempre con mejores herramientas si establece un contacto asiduo de su conciencia con el plano semántico que los personajes creados le aportan y desde allí poder conducir también la creatividad de sus actores, extraer más contenidos, matices, o directrices de acción para la constitución de la caracterología y la forma de accionar o vincularse de cada personaje con su entorno o los demás personajes interactuantes y sobre todo para una mejor definición y transmisión del superobjetivo de su película.

El poder semántico del personaje es entonces una realidad conocible por la metodología propia que consiga cada autor, una realidad “objetivable”, durante las etapas del proceso creativo y realizativo del film y luego también lo será para el espectador en la percepción del sentido de la obra.

La vinculación del personaje con el superobjetivo se da a través de esta cualidad que creemos percibir en todo personaje y que es de tipo gravitacional o sea, el cómo influye el personaje, atrayendo a través de la forma de sus acciones, como la fuerza gravitatoria, al sentido o superobjetivo que el film llegue a tener para el espectador.

Esto implica que no habrá “impunidad” del autor al “usar” un personaje, pues tendrá que contemporizar con el resto de sus personajes en cuanto al sentido total de su obra, ya que todos, ante el espectador, “tirarán” del superobjetivo cada uno para su lado, con la fuerza y en la medida que cada personaje logre la identificación momentánea, parcial o total de dicho espectador.

Ejemplifiquemos imaginando personajes como una embarazada, un niño, un soldado, un cura, el miembro de una minoría: ellos no sólo “valen” ante el espectador por cómo sea su carácter, la estructura de sus objetivos, su conflicto y las acciones derivadas, sino también como resonancias del mundo, la sociedad y la vida reales y cómo hagan vívida la mirada y el sentimiento del autor del film sobre ese mundo, por lo que esos personajes puedan representar, más allá de su realidad en la diégesis, icónicamente, aun cuando no fueran utilizados conscientemente de manera simbólica en el film. Y si fueran usados con arbitrariedad e inconciencia por el autor se transformarán en un error cuya magnitud puede derrumbar su película, aunque sea la mejor fotografiada, encuadrada, con el mejor sonido el más depurado ‘arte’ y los ingredientes técnicos de mayor nivel.

Esa “resonancia semántica” en el espectador es un cargo de responsabilidad del autor y si no está orgánicamente armonizada con el superobjetivo podrá ser un factor de digresión, una anomalía en la percepción clara del sentido del film, mientras que si está coherentemente compuesta podrá elevar la eficacia comunicacional, el goce estético y la valoración que produzca en los espectadores la película como totalidad artística haciendo “perdonar” a veces hasta errores técnicos importantes que pueden incluso pasar desapercibidos para el espectador por el magnetismo logrado en el plano semántico.

En esto se basa uno de los primeros ejercicios de nuestro curso, la evocación de un sujeto real en el imaginario espontáneo de cada estudiante, luego, su descripción escrita recomponiéndolo según las partes de nuestro método (carácter, estructura de objetivos), luego la imaginación y elucidación de su conflicto y por último las acciones resultantes y su coincidencia o no con la acción real del sujeto observado.

A propósito, muchas veces como espectadores nos sentimos desconcertados porque un personaje que viene apareciéndonos con un determinado carácter, lo vemos realizar de pronto acciones que no suenan creíbles, congruentes o lógicas dramáticamente en relación con ese carácter e historia y más bien parecen caprichosas manipulaciones del guionista que le “impone” realizar determinadas acciones necesarias al argumento o al efecto buscado.

Cuando esta situación se repite o si es demasiado flagrante en una sola situación, la verosimilitud no sólo de esa secuencia sino incluso de toda la película empieza a ponerse en cuestión en la percepción profunda del espectador, alejándolo progresivamente de la identificación con el relato, que la credibilidad y organicidad de acciones y caracteres, en cambio, le consolida.

Sobre una conceptualización de superobjetivo

En este punto es oportuno profundizar un poco el concepto de superobjetivo que como dijimos, hemos tomado inicialmente de **Stanislavski**: entendemos que es el sentido general y profundo de toda la película como obra artística; el punto convergente de significado donde tienden o deben tender confluyentemente todos los sentidos parciales que se despliegan durante el relato. Es lo que está por encima de todos los objetivos generales a los que tienden o por los que luchan los personajes heroicos y también los demás, ya que funcionan como una cadena que sustenta esa coronación de sentido ideológico, emocional, formal y estético, más que una consigna, un concepto, una idea, es una atmósfera incluso formal que nos embarga por mucho tiempo luego de ver la película e incluso si fue una gran obra para cada quien, será evocada a través de su superobjetivo así descrito, a lo largo de los años, ya que esa atmósfera significativa, emocional, sentimental es propia e identificatoria de todo gran film. A eso llamamos superobjetivo.

En muchos casos, las distintas obras de un mismo autor, se encadenan en el mismo superobjetivo con ligeras variantes en su formulación y de hecho, muchas veces se dice que un gran director-autor, filmó distintas versiones de una misma y única película y cuanto más en general podamos conceptualizar el superobjetivo de sus obras, llegaremos por extensión a la identidad artística misma del autor.

Conceptualicemos un poco más el sentido general del film como totalidad artística y a través de la misma, la expresión de su autor, como el superobjetivo de la obra, tomado también este concepto y denominación de **Stanislavski**, aunque él sólo hace referencias en algunas oportunidades pero no profundiza mucho en el mismo. Lo describe como “la línea que une los objetivos de todos los personajes de la obra”.

Nosotros abundamos un poco más refiriéndolo al cine –y lo seguiremos haciendo luego– considerando por tal superobjetivo, a la meta general de toda la película, al servicio del que todos sus elementos deben implementarse para lograr ese fin último en la transmisión eficaz al espectador en el que producirá un efecto estético-vital integral más allá de lo meramente conceptual y discursivo, como la vivencia que el maestro ruso pide a sus actores en la encarnación del personaje que interpretan.

Stanislavski comenta, por ejemplo, que el gran superobjetivo de **Fiódor Dostoievski**, planteado profundamente y desplegado a través de las distintas argumentaciones e historias contenidas en las numerosas y magistrales narraciones de su extensa obra, es “la búsqueda de Dios”.

El superobjetivo es así, una compleja vivencia, sinérgica y plurimanifiesta para todos los sentidos a través de su representación audiovisual, sentimientos e ideas a través de la imagen-sonido en el tiempo: una “atmósfera” estética y general que el autor con su obra produce y que impregna la subjetividad del espectador, perdurando luego de la visión del film, a veces días, semanas y años en su vida. Vivencia íntima de los valores generales englobados de manera sutil en las formas y contenidos estéticos que el autor haya logrado plasmar de forma particular, como significado total de su producto artístico. Es la identidad artística del autor, la opinión que

él tiene sobre el conflicto de sus personajes, expuesta para ser encarnada en el espectador a través de la forma artística –propia o no– con que él use los elementos narrativos audiovisuales del cine, las convenciones narrativas, el tan mentado lenguaje audiovisual.

Interpretación para la construcción

Es ya sin dudas un lugar común en todo espacio de reflexión estética, oír la frase que apostrofa: “una película es una construcción”, usando provocativamente esa palabra que nos remite por identificación a la tarea excelsa del cineasta incluso, al nombre específico de un gran sindicato argentino que en principio nada tiene que ver con el cine. Esto sin dudas es una verdad, sólo que como la cáscara del huevo nos da sólo una clara idea del mismo pero resulta incompleta, por no decir superficial. En efecto es una importante toma de conciencia superadora, sobre todo de aquellas ideas interesadamente ingenuas de los sesentas, según las que el documental era “el cine-verdad”, nueva versión de “la vida tal cual es”, como se decía en los albores del cine mudo a inicios del siglo XX.

¿Pero qué tipo de construcción es, o, mejor dicho, sobre qué y para qué se construye el objeto audiovisual?

Resulta claro que para que esa *construcción* que es todo film, toda obra humana, se convierta en una obra artística debe haber por un lado un *artista* que sería el *constructor*. Pero, ¿qué sería éste? No pretenderemos acá nuevamente definirlo, en cambio es más posible aportar algunas cualidades del mismo que se materialicen en esa construcción y lo fundante para nosotros que intentamos estudiar su obra, el artista es alguien que basa su construcción en algo propio pero a la vez, algo que impacta, interesa y produce goce estético en sus espectadores, según qué herramienta use y a qué mercado intente echar a andar su producto, que en nuestro caso, es el audiovisual.

¿Cuál es la cualidad de eso propio que produzca goce estético a su público?

Podríamos decir que debe tener una base humana profunda y un talento suficiente como para conmover y si de manera novedosa, sorprender, mejor, aunque fuera sólo sobre un detalle de lo humano.

Lo importante es que sea un intermedio entre la vida del espectador antes y después de ver su film. *Inter-medio* implica que esa construcción tenga el mérito de intermediar en el plano estético íntimo y profundo de alguna, algunas, muchas o muchísimas personas.

Para no quedarnos en ese lugar común de la frase, tomemos conciencia que es necesario que antes el artista debe haber hecho una intermediación propia de la realidad objetiva común a esa otra persona, personas o masas de personas que vivirán un particular goce estético por su película. Esa intermediación que es la subjetivación de una realidad objetiva, es una interpretación de algún segmento de la realidad objetiva.

Entonces, cumplimos con intentar profundizar con esta reflexión y propuesta sobre la frase generalizada que todo film es una construcción y que esa construcción será válida como obra si se basa en una interpretación del mundo o un átomo del mismo, propia personal del autor.

En ese sentido, podemos decir que el superobjetivo es la construcción estética (forma-contenido) sobre la interpretación del mundo que hace el autor que está implícita en su obra y será percibida por el espectador: una interpretación que, en el sentido técnico del término, es nada menos que la subjetivación del exterior (objetos, sujetos, historia), que produce el intérprete, como sujeto orgánico de una cultura a la que a su vez enriquece.

El superobjetivo tiene su elocuencia principal a través de la forma del específico de cada arte. En nuestro caso está expresado en la forma que el autor imprime a la narración, a esa operatividad del tiempo que **Tarkovski** señala como “el sentimiento del tiempo de cada director”, manifiesto en su modo de montaje (interno y externo) del plano.

Podríamos decir que el superobjetivo en el arte audiovisual, es la opinión vivenciada por la forma narrativa audiovisual, que el autor tiene sobre el conflicto de sus personajes y por extensión, sobre la vida y el mundo.

La vinculación del personaje con el superobjetivo, se da justamente por carácter transitivo desde el impacto identificatorio que el personaje haga en el espectador; como el de un “aura” de simbolización y significación, que se asigna al personaje en la narración a través de sus acciones y le da base al espectador para construir el sentido general del film, como totalidad estética.

Es natural entonces relacionar el superobjetivo de la obra con esta cualidad característica del personaje que señalamos antes y que llamamos su “sentido semántico”, por pertenecer al mismo plano de componentes significantes de la obra, en sus relaciones con el espectador. Esta vinculación del personaje con el superobjetivo de la obra, se manifiesta cuando percibimos con “objetividad”, que cada uno de los personajes a través de su accionar, “tira” del superobjetivo para su lado y por tanto la operatoria que el autor-narrador haga de los distintos personajes, es un permanente sistema de fuerzas de significado que debe ser llevado con coherencia y dirección –valga la redundancia– por el director principalmente y sus colaboradores generadores de significado: actores, montajista, directores de fotografía, sonido, arte y demás creadores de clima semántico, para transmitir el superobjetivo buscado como una unidad contundente, cuidando evitar la dispersión de sentidos que debilitará sin duda la eficacia comunicacional con el espectador.

Es por esta cualidad del sentido semántico que destacamos en el personaje, que en nuestro método creativo, “partimos” del personaje convocado desde el interno del autor y su creación orgánica, desde el imaginario afectivo y estético profundo, para desplegar y llegar a definir nuestro superobjetivo, incluso ante nuestra conciencia técnica, desde el personaje, en cada obra que estemos intentando y no a la inversa, como sería partir del *superobjetivo en sí*, lo cual sólo sería, *a priori* de todo material sensible y dramático.

Sería basarse en una formulación ideológica, conceptual, o en la exposición idiomática de un valor, al que podamos nombrar o describir sintéticamente con una frase para luego tratar de encarnarla en personajes que la puedan ilustrar dramática y estéticamente.

Este punto de partida creativo que es la invocación al personaje, no quita que luego volvamos sobre pasos dados y modifiquemos las objetivaciones obtenidas en primeros rasgos de carácter del personaje en su accionar tras determinado objetivo escénico. Estos “repasos modificatorios” pueden ser más o menos frecuentes, según la estabilidad del vínculo creativo guión-dirección y director-actor, con aplicación de posibles cuestionamientos, replanteos y variantes, pero siempre estar guiados y contenidos para exponer y comunicar el superobjetivo en la puesta en vida del personaje y la escenificación a filmar.

Así desde el inicio ya habremos obtenido, creando e investigando nuestros personajes, una línea de tendencias de acción que llevarán en sí el germen del superobjetivo profundo, no sólo de la obra en cuestión sino también de nuestra propia identidad como artistas.

El personaje como depositario de la identidad cultural

Al ser el personaje visualizado como el sujeto de la diégesis, el espectador en la medida que vaya conociéndolo y comprendiendo en el desarrollo de la narración de sus acciones, podrá identificarse con él, en sus vivencias, sea por semejanza o incluso por diferenciación lo que puede llegar al extremo de una identificación por oposición, en la medida que el espectador reconozca la organicidad del personaje y de sus acciones, también como sujeto interactivo.

En un mayor panorama cultural de la vida cotidiana y la historia, ese personaje logrará “representar” ante el espectador del film, la particular identidad de la cultura en que fue creado y criado el propio autor, quien a su vez, mediante la calidad de su obra, podrá llegar a realimentar y re-generar la identidad de su cultura, junto al resto de los sujetos que actúen en esa sociedad.

Recordemos no sólo los grandes personajes, íconos de identidad cultural (como Martín Fierro, el Rey Arturo “corazón de león”, el Cid, Don Quijote y Sancho Panza, Juana de Arco, Gunga Din, el inspector Clouseau, el Hombre invisible, o películas magistrales, instituciones y personalidades creadores del teatro, la literatura, la música y su representatividad cultural), sino incluso fenómenos de la TV en diversos géneros, como los creados en los comienzos de la nuestra por Narciso Ibáñez Menta y su hijo Chicho Serrador, los grandes cómicos populares como Olmedo, Biondi y Balá, los más recientes personajes y libretos que creaban hace pocos años Juana Molina y Antonio Gasalla, con enorme interinfluencia inmediata con el continuo Social, en las situaciones con nuevos personajes urbanos (inmigrantes asiáticos, o de Latinoamérica, con sus inductivas influencias en las formas de hablar y costumbres de sectores sociales o “sujetos reales” que integran el continuo social).

Por eso priorizamos la importancia del personaje en el audiovisual, como el depositario de la identidad de una cultura, representante del humanismo y del espectador en el cosmos de la obra, y como sujeto cultural.

El personaje es la causa dramática y semántica de la acción. La acción es el resultado del personaje y no a la inversa.

Durante las últimas décadas, podría decirse que desde los 60, el personaje fue desplazado del centro de atención por la acción. En especial en las producciones masivas de Hollywood y sus imitaciones colonizadas en el resto del mundo.

Más recientemente la acción fue desplazada por los efectos especiales: un gran despliegue tecnológico, de irrealidades imaginarias –monstruos neomedievales o protoprehistóricos– que ya guardan poca relación con lo específico de la cinematografía.

Su “causalidad dramática”

Asimismo, siguiendo la búsqueda de criterios científicos en nuestra materia, tratamos de reconocer que la causalidad (criterio científico básico de causa-efecto) que tiene trascendencia estética en la obra audiovisual, para nosotros, es de carácter dramático y va del personaje como generador de la misma o “causa”, a la acción como su consecuencia o “efecto”.

La “línea causa-efecto” sigue, aunque con menos determinismo, de la acción a la narración, señalando así una dirección de recorrido causal sucesivo, entre las tres áreas de nuestra propuesta metodológica: personaje–acción–narración.

Dicho esto, si en cambio enfocamos nuestra mirada en el proceso temporal que realiza el espectador de un film desde que inicia su visión, podríamos señalar que su vinculación con la obra en relación a estas tres áreas tiene una sucesión contraria, ya que lo primero que el espectador incorpora en su percepción del film son los elementos narrativos (iluminación, sonido, movimientos y emplazamientos de cámara, aspectos de decorados, ambientación, vestuario, peinado), luego las acciones que los personajes irán realizando, sus relaciones con otras acciones de otros personajes.

Recién empezará a llegar a la percepción del personaje por sus particularidades, cómo es y qué busca, qué le pasa, cómo está, sus cambios, a través de lo que ha ido, sigue y seguirá haciendo el resto del film.

El conocimiento cabal y por tanto el cierre del impacto de significado que el personaje le produzca, recién estará en condiciones de tenerlo al finalizar la película o incluso tiempo después, cuando la maduración de su percepción haya sido incorporada a través de la comprensión final y propia de cada espectador del film, a los valores y realidades de su propia vida como persona.

Conflicto

Ante todo para nuestro interés creativo en relación a la forma narrativa y sobre todo al personaje, valoramos centralmente la situación formal de *conflicto*. En cuanto al personaje, señalamos que el conflicto es su núcleo dinámico: conflicto es el magma que contiene y constituye al personaje como tal, y su diferencia con una persona, su fuente de pulsiones prolongables en acciones de futuro inmediato.

Asimismo el conflicto, como producto de la dialéctica del pensamiento y la vida occidental, se ha instaurado como forma y dogma estético y tiene también realidades 'macro', por ejemplo el conflicto que es el centro de una obra; generalmente toda gran obra trata sobre un conflicto central, que se va articulando a lo largo de diversas situaciones en su línea descriptiva, acción y narración como planteo, desarrollo y culminación.

La estructura clásica aristotélica de la obra narrativa o dramática justamente plantea tres grandes partes sucesivas en el tiempo del relato: la presentación de la situación de ese conflicto 'macro', su desarrollo hasta una culminación o clímax y el desenlace final de dicho conflicto.

Por tanto lo que importa acá es tener presente esta noción de conflicto como calidad dramática general del material argumental, esencial para la obra audiovisual.

Situación de excelencia dramática

En una primera instancia, cuando pensamos en lo que resulta imprescindible y definitorio del concepto de conflicto, nos salta la necesaria oposición de fuerzas que supone. Pero a su vez, otras permanentes situaciones que no llegan a ser las de la excelencia dramática que buscamos, también contienen una oposición de fuerzas, como en la vida cotidiana.

Esas fuerzas deben tener una cierta equivalencia de intensidad dramática. Por ejemplo, deben tironear del personaje no sólo en direcciones opuestas, sino también más o menos con la misma potencia. La equivalencia atrae mucho más la contemplación del espectador que si fuera demasiado previsible que una fuerza se imponga fácilmente a la otra por una gran diferencia de magnitud.

Entonces el personaje no tendrá un proceso dramático importante ni podrá mostrar su identidad como lo haría en medio de un tironeo más equilibrado y por tanto más rico dramáticamente.

A la vez, la tensión de este tironeo aporta un suspense a la situación, nos impone mucho más la vivencia del tiempo dramático del film, que si esto sucediera desde afuera del personaje, como de lejos, con menos vida y meramente una crónica informativa de hechos ajenos.

Ha aparecido entonces un tercer elemento del conflicto como situación de excelencia: la resolución de la oposición de fuerzas más o menos equivalentes debe definirse en un tiempo perentorio. Es decir, en un plazo relativamente breve y acotado, pues el personaje no puede permanecer demasiado tiempo dramático, sin resolver su conflicto. No sólo por decisión propia, sino sobre todo porque la realidad de esa oposición de fuerzas equivalentes lo impone diegéticamente.

Por último, como cuarto elemento definitorio del conflicto es que como resultado de lo anterior (de la resolución de la oposición de fuerzas equivalentes en tiempo perentorio) se crea un nuevo equilibrio. Mediante la acción, el conflicto ha modificado irreversiblemente el campo

de fuerzas dramáticas. El personaje padece (sufre o goza) la situación que ha conseguido gracias a la solución del conflicto que tenía.

Queda claro que conflicto es el elemento por excelencia de la acción. Otras situaciones dramáticas, como contradicción, dilema, problema, dificultad, obstáculo, inconveniente, aunque también tienen una oposición de fuerzas, carecen de los demás elementos definitorios del conflicto. Por eso no alcanzan la calidad suprema de dramatismo, el máximo posible de legitimidad y potencia del personaje y el consecuente interés del espectador por el qué y cómo hará para “solucionar” esa situación de conflicto.

Esto no implica que no serán necesarias o imprescindibles otras situaciones de oposiciones “menores” –las mínimas posibles, recomendamos– para componer y articular con organicidad la línea de acciones del relato, la peripecia del personaje, estructurándolo narrativamente de forma eficaz y adecuada estéticamente, lo que siempre resultará original para la transmisión del superobjetivo buscado.

Situaciones o tipos de ubicación del conflicto: en el personaje, entre personajes, entre personaje y medio, en el tiempo, etc. derivan de la ubicación, contenido e índole del conflicto particular que se trate, el que puede estar “dentro” del personaje como contradicción y lucha entre elementos de su personalidad o intereses o puede darse entre dos o más personajes siendo cada uno como las fuerzas en oposición del conflicto, o entre uno o más personajes y el medio dramático (naturaleza, sociedad, instituciones) que los rodea y con el cual interactúan esos personajes, del personaje con el transcurso del tiempo o del devenir histórico y de su propia vida.

También el conflicto puede ser representado formalmente en la narración, a través de la composición de la forma de ésta, por la contraposición de partes sucesivas del relato, el que puede ser ‘teñido’ por características formales de las diversas partes del conflicto siendo éstas partes, como ya dijimos un personaje en su mundo interno, personajes entre sí, personajes-medio, etc. Podemos decir que el conflicto, como forma excelente de lo dramático, puede estar en un film en las tres áreas de nuestro método: en el personaje, en la acción e incluso en la narración.

Asimismo, y en la base prioritaria central de la calidad buscada por la obra cinematográfica, por tanto también de nuestra metodología de análisis de la misma, priorizamos el “conflicto”, reconociéndolo como la situación de excelencia dramática, es decir que su existencia dinámica conforma la máxima riqueza para la acción de los personajes que lo padecen.

Dado la importancia que tiene esta situación de conflicto, señalada por la dialéctica formal del pensamiento, en la realidad audiovisual del cine lo definimos conformado por cuatro elementos indispensables: una oposición de fuerzas gravitantes en los personajes, de equivalente intensidad dramática, que debe resolverse en un plazo perentorio y cuya resolución producirá una modificación cualitativa e irreversible en los personajes, entre ellos y más ampliamente, en el campo dramático que existen, a través de la acción que desarrolla dicho conflicto e intenta resolverlo.

Acción

En el principio era el Verbo...

O sea, la Acción.

“Acción”, en la vida y la historia humanas, es la energía materializada que realiza cambios y objetiva la circunstancia de los sujetos en el mundo. Realización es también acción, mediante la cual el sujeto “realizador” se manifiesta y se realiza a sí mismo como artista audiovisual, transformando ‘lo real’ y transformándose en la propia identidad de su ser-en-el-mundo (usando modestamente la terminología y concepto del filósofo **Heidegger** en su monumental *Ser y tiempo*).

La acción es la manifestación identificatoria de la vida misma, incluso podríamos decir particularizando más esa acción genérica y filosófica, que es una acción de lucha: lucha por la vida, desde sus niveles más primarios y biológicos en los que nuestras células viven en lucha contra los gérmenes patógenos hasta los niveles sociales (el célebre y popular *struggle for life*) o del conocimiento humano histórico: desde la lucha permanente de todas nuestras células contra bacterias y gérmenes patógenos y también tendencias propias, hasta la lucha de nuestra conciencia contra la ignorancia, contra lo desconocido, contra el mismo conocimiento ya pasado, como verdad dogmática, lucha de cuestionamiento que hace el sujeto vivo sapiente de su experiencia e interacción en el mundo, contra el conocimiento histórico pasado, para re-probarlo o superarlo.

Si tomamos referencias científicas de acuerdo al concepto de ciencias de enseñanza aplicado a nuestro objeto de estudio, o sea nuestro concepto de *enseñanza artística*, de pedagogía y de educación, es fundamental lo que ha considerado al respecto la ciencia física a partir de Max Planck y su explicación teórica de la radiación energética (teoría de la mecánica cuántica) a comienzo del siglo XX: ha descubierto y sistematizado sobre la acción como la realidad mutante del universo.}

Sintética y humildemente, tomaremos el concepto de la física newtoniana con sus definiciones de "trabajo" y de "acción" como términos técnicos de la ciencia física: el primero en su unidad es la vinculación de Fuerza por Espacio ($T=F \times E$) y la segunda es la de Fuerza, Masa, Energía y Tiempo sintetizados en la unidad de Acción, que es un Ergio, o sea una Fuerza (en su unidad la "dina") aplicada sobre un Cuerpo (en su unidad de masa: "gramo"), a lo largo de la unidad espacial (el "centímetro) durante la unidad de Tiempo (el "segundo"). Vale decir estamos ante la material realidad de la acción como una energía contextualizada en un ámbito espacio-temporal.

Sin dudas, debido a esa realidad objetiva de la condición humana, es también la acción, la esencia de las artes dramáticas, término que deviene del antiguo griego que significa justamente ‘acción’. Es por su naturaleza de energía y la capacidad de estructurar estéticamente los elementos de la escena, como señala Serrano en el mencionado trabajo, la segunda de las tres grandes “áreas” de nuestro método.

En la pieza audiovisual, la acción es el área de mayor captación de la atención del espectador, tal vez por eso la inmensa mayoría de los estudiosos del arte escénico (y recordemos que la escena es el elemento original del plano), le asignan central importancia, desde la antigüedad clásica griega a nuestros días, basándose en el aserto de **Aristóteles** que en su **Poética** señala: “la trama o argumento es la peculiar disposición de las acciones” “la trama o argumento es el principio mismo y el alma de la tragedia” “la más importante de todas es la trama de los actos (en el sentido de acciones realizables) puesto que la tragedia es una reproducción imitativa no precisamente de hombres sino de sus acciones: vida, y tanto malaventura como bienandanza son cosa de acción, y aun el fin es una cierta manera de acción” “por ser imitativa de una acción, debe ser la acción una e íntegra y los actos parciales estar unidos de modo que cualquiera de ellos que se quite o se mude, dé lugar a que se cuarte y se descomponga el todo, porque lo que puede estar o no estar en el todo, sin que nada se eche de ver, no es parte del todo”.

Acción es, en su excelencia dramática, el despliegue material del conflicto en términos escénicos y de temporalidad narrativos y se constituye en el centro expresivo del film, por ser el área de mayor atracción sobre el espectador.

Efectivamente, el área del personaje, si sólo se manifestara como discurso informativo sobre su carácter y la estructura de sus objetivos, no lograría captar el interés del espectador como lo hace la acción de ese personaje, mediante la cual se irá develando cómo es (carácter), qué le pasa (conflicto) y qué busca (objetivos) esa “persona dramática”, en un contexto interactivo concreto, con y contra otras fuerzas (sean esas fuerzas realidades contradictorias de un mismo personaje, otros personajes, un medio natural, social, etc.) en un tiempo histórico determinado.

Al espectador no le interesa tanto que el autor le muestre informativamente su construcción del personaje, por más interesante que éste sea en sí como ‘tipo humano’, sino que le haga vívida la acción del mismo a través de la que, la actividad creativa del espectador se vea estimulada, exigida y sorprendida desde el relato del film produciendo el deleite y goce estético que toda obra artística promete.

Definición de acción

En el cine, *acción* es la producción dramática del personaje, la energía dramática producida por él, que objetiva mediante cambios en la realidad diegética de su entorno (conjunto de objetos, otros sujetos o personajes, otras energías, la naturaleza, todo lo que constituya el contexto escénico) uniendo el pasado con el futuro dramático. La acción, en su concreción devela la identidad del personaje como tal, como persona dramática creada por el autor del film, devela el sentido último que el personaje tiene para el autor, sea éste de ficción, documental o el híbrido de ambos, con arreglo al superobjetivo del mismo. No sólo devela al personaje que la produce y ejecuta, sino que tiene la virtud de develar también, tal vez en menor medida y no siempre, a los demás personajes que involucra dicha acción.

La acción del film, su acción principal, el objetivo de su narrativa audiovisual, puede ser una resultante de las interacciones de diversos personajes, de personajes principales y también de los accesorios o personajes secundarios y debe llegar a constituirse en un conjunto estructural de todas las acciones.

Podemos diferenciar entre:

- la *acción principal* de la obra: conlleva, junto a la narración audiovisual, la comunicación vivencial del superobjetivo.
- las *acciones escénicas secundarias*: aquéllas de las que se vale el autor del film para articular la acción principal fluida, orgánica y estéticamente significativa.
- las *acciones narrativas*: que la produce la forma de la estructura narrativa en el espectador, por la forma de los planos y en especial por la forma del montaje, como veremos más adelante.

Definimos a la acción, de cualquier tipo, por sus cuatro elementos constitutivos, con el objetivo de ayudarnos orgánicamente en la creación del film:

A. Movimiento relativo

B. Objetivo-objeto escénico

C. Transformación irreversible de la circunstancia del campo dramático

D. Transmisión de un segmento del argumento

La forma dramática del film, y de este su trama argumental, se adecuarán a las propuestas de acción que los personajes, con su carácter y objetivos en orgánica vinculación vayan estableciendo en el proceso creativo del autor y luego en las instancias de realización, principalmente con actores, pero también con los técnicos y los requerimientos y negociaciones con las condiciones de producción y por consecuencia, la articulación del relato narrativo del film irá encontrando o cuestionando la mejor estética formal surgente del proceso realizativo.

Veamos ahora más en profundidad cada componente de la tan trascendente área que es la acción del film:

A. Movimiento relativo

Se refiere al movimiento físico escénico del/los personajes (aclaramos que cuando hablamos en singular del personaje no lo hacemos de forma excluyente, sino analítica y aplicable a todos los personajes). Este movimiento escénico, no necesariamente debe serlo en el sentido físico, sino en el sentido expresivo y significativo, dentro de la comunicación general del superobjetivo que busca el film.

Si bien literalmente el movimiento del personaje muchas veces es tomado como sinónimo de su acción, no la agota conceptualmente y además, es más amplio concebir el movimiento como en la física donde es siempre una vinculación de relatividad posicional con el contexto y con el observador, ya que puede suceder que determinada acción de un personaje, se caracterice justamente por su falta de movimiento escénico, pudiendo ser mucho más significativo en una circunstancia donde los demás personajes se mueven y si lo hicieran con gran despliegue escénico, por ejemplo mucho más llamaría la atención la inmovilidad de este personaje en medio de ellos. Así hablamos en primer lugar del movimiento por ser tal vez el componente más evidente por exteriorizar más rápidamente la actitud del personaje en acción.

Por ejemplo, si viéramos un encuadre sobre una vereda por la que transitan decenas de personas y distinguimos tirado en ella a un hombre inmóvil frente al que pasan dinámicos peatones, al cabo de unos segundos seguramente sería más atrayente y dramática su inmovilidad por su dinámica de oposición relativa al movimiento generalizado del contexto y ese contraste de movimientos físicos adecuadamente encuadrado por la cámara, resaltaría la quietud, siendo en ese caso puntual, esa quietud la que lleva la elocuencia expresiva del plano a través de la relatividad de innumerables pasadas de personajes similares y por tanto con menos identidad dramática, hasta que tal vez uno se detiene junto al detenido y eso ya sugiere un contenido que tal vez es el que conviene a la situación argumental del film que analizamos.

Es decir, en esta escena el concepto de movimiento como un componente de la acción no ha dejado de estar sino que a ese contraste de movimientos-quietud le llamaríamos con el adjetivo de “relativo”, cumpliéndose también acá, el “movimiento relativo” de toda acción. Por eso decimos que el movimiento de la acción es relacional y vincular entre el personaje y su contexto, esté constituido ese entorno por otros personajes, por el medio ambiente de objetos móviles, la naturaleza, etcétera.

Concibiendo el de la acción como movimiento relativo, se incluye no sólo la situación en que el que se mueve escénicamente sea nuestro personaje sino también la posibilidad en la que se mueven otros personajes secundarios y la quietud del nuestro exprese lo dramático de su estado y de la acción.

En otro ejemplo extremo la acción se da en el más ínfimo campo escénico, en lo íntimo del personaje, una acción interna del personaje, sucede algo equivalente: el personaje vive un conflicto interno y una contradicción de impulsos de acción en sentidos opuestos, (caso señalado como contra-acción por **Raúl Serrano** en ***Nuevas tesis sobre Stanislavski. Fundamentos para una teoría pedagógica***, su trabajo sobre el método y los descubrimientos técnicos de la interpretación teatral del gran maestro ruso), una acción inicial reprimida por otra contraria del sujeto que la genera, hay un movimiento y su contrario, un impulso positivo de actuar y otro impulso que lo reprime quedando el personaje en una suerte de inmovilidad tensa que en verdad para ser actuada es un movimiento relativo en sí mismo, que nunca es una quietud dramática nula un estado de neutralidad sino una relatividad de dos movimientos contrarios en tensión, una especie de quietud que tiene un equilibrio inestable perceptible sin embargo como una dinámica dramática.

Asimismo en la acción macro o mayor, que es la acción narrativa (la que va por arriba de los personajes y sus acciones escénicas), el caso del movimiento relativo se puede dar por ejemplo en un módulo de estatismo general que siga a uno de gran dinámica; imaginemos por ejemplo, que se narre el efecto de recientes actos importantes con la consecuencia de cambios en una situación dramática e impactos en los personajes que empiecen a crear nuevas realidades de conflicto y se viva un suspenso de cómo será la reacción de los personajes afectados, etc. Este módulo de quietud comparativa, de gestación de nuevas contradicciones, ubicado por la narración por ejemplo entre otros de gran dinámica de acciones en sus manifestaciones finales, funciona con un contenido fuertemente expresivo por contraste, en esa continuidad narrativa, con el principio que enunciamos de la calidad del movimiento relativo.

B. Objetivo-objeto escénico

Otro elemento fundamental de toda acción, y lo tratamos en segundo lugar pues sirve al actor para sacar fuera de su interno la interpretación que intenta, es el objetivo que persigue su acción. Objetivo que se sostendrá en relación directa a un objeto escénico, y aunque sea éste otro personaje (sujeto escénico) a los efectos definitorios que estamos tratando, funciona como objeto de la acción del personaje en cuestión pues su acción se dirige a lograr modificar su vínculo con el otro personaje, y si es un objeto escénico (utilería o elemento del decorado o del entorno natural si es un documental, la acción buscará modificar la relación de dicho objeto con el resto del campo dramático escénico.

Se trata entonces de un objeto existente en la escena, un objeto escénico, que constituye el propósito de la acción del personaje. Reiteramos que se trata de un 'objeto' en sentido amplio, aun cuando se trate de otro personaje sobre el cual, el que acciona trata de obtener un vínculo nuevo (o sea objetiva en esto al otro) como el para qué de su acción.

O sea, es lo que la acción analizada se propone conseguir en la escena (en puntual objeto de ella), mediante su realización. Es –debe ser– un elemento escénico, ya sea un objeto físico, un cambio en otro personaje que comparte dicha escena, un cambio escénico (visible, audible) en el personaje que la actúa, más allá que sea logrado o no, pero debe estar claro –no de forma necesariamente obvia, según la estética del film que se trate– para el espectador y por ende previamente para el actor en ficción o sujeto real en un documental.

C. Transformación irreversible de la circunstancia del campo dramático

El tercer elemento definitorio de la acción por su trascendencia en la escena una vez completada dicha acción, es la transformación del campo dramático en que se concreta la diégesis, resultando un cambio irreversible en el mismo. La acción del personaje los interconecta creativamente e impensadamente con otros personajes en la unión del pasado

con el futuro diegético produciendo una transformación del entorno según la capacidad, el modo y los objetivos de los personajes que involucra.

En esto hay una similitud con el correspondiente componente de la definición de conflicto dada, pero la diferencia es que en la transformación que la acción produce, hay una aplicación de su capacidad de crear una nueva relación del personaje por fuera del conflicto que dio origen en él a dicha acción y es la modificación generada en la realidad escénica dramática donde se vinculan los elementos estructurales del contexto escénico que la acción del personaje deberá enfrentar.

Se creará la nueva realidad dramática imbricándose con esas otras realidades exteriores al conflicto inicial del personaje que actúa. Y este plus de la acción sobre el conflicto, es una característica muy importante pues modifica irreversible pero también trascendentemente la situación y lo hará con implicancias nuevas y de futuro inmediato de la situación dramática de toda la escena. La acción, une el pasado con el futuro. En la vida misma, la acción con este concepto abarca y contiene parte de lo nuevo, de lo imprevisible y da lo que decimos de trascendencia tanto al sujeto que la realiza como al contexto del mismo en el cual se concreta.

¿Qué referimos al decir que la acción une el pasado con el futuro dentro del film?

Es notorio que una vez realizada, la acción ha expuesto en hechos audiovisuales el estado anterior de la dupla interna del personaje (carácter-objetivos) y lo ha puesto ya en una nueva situación de relación con su entorno, con los demás personajes, consigo mismo. Este unir el pasado con el futuro implica que no sólo pudo haberse conseguido total o parcialmente el objetivo-objeto del punto B) de toda acción, o no ha sido conseguido en absoluto ese objetivo buscado en la escena, pero a pesar de un eventual fracaso ese accionar ha impuesto igualmente un cambio para los demás personajes, quienes por su parte deberán adaptarse al mismo según sus componentes de carácter y estructura de objetivos, y lo mismo para el resto del entorno sean personajes humanos o animales o simplemente las “cosas” escenográficas presentes, de acuerdo al film y la escena de que se trate.

Esta característica de la acción se hace evidente absolutamente en la práctica estética, en el trabajo con los actores principalmente en las improvisaciones donde no sólo se crean y resuelven los conflictos físicos y temporales de la interpretación, las relaciones con los otros actores, la funcionalidad de los elementos escenográficos, los de cámara y sonido, etc. lo que es inmenso. También con este componente de la acción escénica se crea la definición de mayor ajuste escénico y dramático que impactará por eso mismo en primera instancia al espectador como realidad de imagen y sonido y que el director debe estar muy atento a detectar imprevistos porque tal vez la trascendencia de la acción produzca algo totalmente nuevo en su detalle, en relación al guión y a su propia imaginación previa.

D. Transmisión de un segmento del argumento

La acción debe estar compuesta también para transmitir un segmento de la información argumental de la obra. A través de cada acción, el espectador comprende vivencialmente al

argumento del film: la comprensión del espectador debe tener cualidad artística, es decir no necesaria ni mucho menos, solamente “informativa”, sino una comprensión emocional, ideológico-emocional, sentimental, o sea el film de calidad le posibilita su experiencia estética. A ese fin, la acción del personaje es la mejor vía de comunicar la vivencia del autor, la del actor y lograr esa vivencia propia en el espectador. Y cuando decimos vivencia, no necesariamente esa vivencia debe ser idéntica en los tres sujetos que mencionamos (autor-actor-espectador) ya que estamos en el dominio del arte, en el que es central la subjetividad.

Acá a diferencia de la ciencia, lo importante es conmocionar al espectador para que llegue a la vivencia general congruente –o no– que todo el film le produzca, o sea es lo que hemos enunciado como la comunicación del superobjetivo. Entonces, la acción debe transmitir por ser ella la vía específica, la parte del argumento del film que se desarrolle en la escena, el plano, la secuencia que estemos analizando.

Esta transmisión argumental, tendrá validez estética -a diferencia de lo que sucede en muchas películas en las que, por ejemplo mediante el diálogo informativo (no el diálogo dramático que no “dice” explícitamente de qué trata e intenta explicar, sino que es parte de la acción y busca por tanto, conseguir el objetivo escénico que mencionamos en B) sino que mediante la información deschavada el realizador busca informar con diálogo explicativo (no dramático) o textos narrativos que siempre resultan implícitas declaraciones de impotencia estética del autor (personajes que “se explican” ante cámara, “sueños” asimismo explicativos del argumento, “narradores” que “bajan línea”) –muy distinto de conmover- porque el realizador teme que el film no sea comprendido y entonces, como dice **Bergman**: “el temor realiza lo temido”.

En síntesis, el cuarto elemento constitutivo de la acción podrá aportar calidad a la narración audiovisual de la película, la tercera área del método que veremos en el próximo apartado de “Técnicas realizativas”. Reiteramos que la acción es el área de mayor atracción para el espectador

Acción escénica y acción narrativa

Diferenciamos dos grandes tipos de acción: la acción escénica que es la realizada por los personajes dentro de la escena del plano, y la acción narrativa que es la generada formalmente por el relato de imagen y sonido mismo, como particular estructura audiovisual narrativa y se da dentro del percepto y la memoria del espectador; o sea, está provocada por el relato pero completada por la percepción y elaboración del espectador.

La acción escénica es la acción prioritaria en términos diegéticos, y de hecho es la acción casi exclusivamente estudiada, pero también hay una acción que es producto de la narración misma, una acción narrativa que es la principal en términos semánticos (recordemos la cita de Aristóteles en que plantea que “el fin” es también cosa de acción), también tiene como acción que es, los elementos de nuestra definición: movimiento relativo, objetivo, aporta la transmisión del argumento y modifica la situación, si bien no de manera idéntica, pero tal vez equivalente,

variando en su importancia y efecto sobre el espectador, según la forma y estructura narrativa de cada obra.

Veamos, uno a uno, sus cuatro elementos:

El **movimiento relativo** de la acción narrativa hace que la dinámica del relato varíe en el tiempo adquiriendo un ritmo que puede subrayar o eclipsar los contenidos narrados en arreglo a la composición general y formal de la película y también transmitir vivencialmente el superobjetivo. Por otra parte, ya en términos casi comerciales, muchas veces se habla que hay que “airear” en un determinado momento el relato, buscándose a veces modificar el orden de las secuencias en el guión original o luego del rodaje en el montaje de la película y muchas veces haciendo estricta referencia a poner una secuencia de exteriores, con “aire” para descomprimir la densidad que propicia el tedio en un segmento de un film. Otras veces, para mejorar el producto y su llegada al espectador, en el montaje se arman secuencias que no estaban previstas, con materiales descartados o incluso nuevas filmaciones en el curso del armado; se acortan o alargan secuencias que fueron armadas originalmente de otra forma, en obediencia al guión, etcétera.

En cuanto al **objetivo** de la acción narrativa, muchas veces tiene que ver con crear ciertos suspensos, o dar ciertos indicios para luego hacer más congruente cierta secuencia o estructurar mejor la culminación del film, etc. Como vemos, la acción narrativa, está por fuera de la diégesis, pero la condiciona y puede modificarla en su sentido y sobre todo está al servicio de ajustar la transmisión del superobjetivo.

El tercer componente de la acción narrativa es la **modificación que produce en el campo semántico** en que se da, es decir en cuanto a la significación que produce en el espectador ya que éste no toma la acción de relatar las acciones escénicas, como parte de las escenas sino que integra como un significado por “arriba” de esas escenas el que le es producido por las distintas secuencias, su orden y la forma de ser ensambladas una con las demás.

Resulta evidente cómo puede el orden de montaje, el ritmo del relato y la acumulación emocional que el mismo va produciendo en el espectador, modificar el efecto logrado en el campo perceptivo de dicho espectador; por ejemplo, es casi siempre muy diferente poner primero una secuencia que otra, y así como a veces es posible hacerlo, muchas otras veces no lo es porque la libertad que tiene la acción narrativa de la acción escénica es relativa y limitada, según la concreta realidad que ambas tengan en cada parte de cada obra.

Por ejemplo, en las situaciones de montaje paralelo, muchas veces se dan diversas posibilidades de corte y alternancia de las dos o más escenas que podamos relacionar con este montaje convencional y según cada posibilidad podrá variar el efecto producido en el espectador por medio de este tercer elemento de la acción narrativa. También podemos mediante la acción narrativa, desarmar una secuencia y crear otra con parcialidades de la primera, o de más de una de las originales, etc. y todo esto, que se realiza en la etapa de la posproducción, es mejor que lo concibamos acá como estudiantes de cine, como una forma de acción, antes que quede meramente inmerso en el indefinido campo del montaje y sus “trucos” sorpresa, o las habilidades personales del montajista que nos toque.

Por último, argumentalmente, la acción narrativa ayuda a la **eficacia de transmitir el argumento** así como mencionamos que lo hace con el superobjetivo y también en este componente suyo, brinda posibilidades correctivas y clarificadoras para la exposición argumental, sobre todo, una vez rodado el material el que a su vez, también condiciona las posibilidades de la acción narrativa que aunque tiene una realidad más distante de la escena del plano y por tanto una cierta libertad en relación al rodaje como etapa de la realización, para nada es del todo independiente de dicho rodaje.

Acción principal y acciones secundarias

El modelo de film masivo estructura su narración de una diégesis organizada sobre una acción principal que recorre esencialmente todo el film. Sin dudas que para poder desarrollarse esa acción principal, se requerirán otras acciones a los efectos de su articulación pero que no serán seguidas por la narración de manera central y caerán en lo que podríamos decir serán los bordes del foco de la narración; a esas acciones necesarias al desarrollo de la principal, las llamamos acciones secundarias aunque el término no hace referencia a la envergadura dramática de las mismas, sino a su presencia en la estructura narrativa del film. Es importante no hacer competir en la atención del espectador las acciones secundarias con la principal, a los efectos de eficacia comunicacional y transmisión del superobjetivo.

Acción social y acción Individual (tanto en ficción como documental): así como en la vida cotidiana del continuo social, en la ficción hay acciones realizadas por individuos y por grupos de ellos cuyos resultados alteran la situación de los mismos u otros grupos. Es interesante concebir estas acciones sociales desde el punto de vista estético que estudiamos, sobre todo en el documental donde la referencia al continuo social es frecuentemente más directa que en la ficción, pero estando siempre en el campo del arte y de la obra de un artista, en este caso un cineasta documentalista, y por tanto artista del supergénero documental.

La acción social es la que realizan grupos de individuos, más o menos numerosos y que afecta también a grupos sociales, puede darse también en la ficción y de hecho es raro una obra donde no la haya. Algunos autores como **Villegas** (1991) la llaman acción exterior, por oposición a la acción interior que realizan los personajes principalmente afectando a otro personaje en la escena.

Nudos dramáticos

Si imaginamos como un hilo de desarrollo temporal al riquísimo *material argumental* que nos puede proporcionar la vida real del anecdotario cotidiano del continuo social, por ejemplo la crónica policial, sea de un pueblito, una gran ciudad, o la historia macro de un país mirada desde lo dramático, ese hilo, cuyo grosor fuera el contenido dramático, veríamos que esa línea no suele tener parejo espesor, sino que las situaciones de voltaje dramático se dan más en

algunos momentos o puntos, que de manera pareja y a lo largo de grandes extensiones temporales de ese accionar. Imaginemos que, si mirásemos con una lupa mágica, que tuviese la virtud de transformar en imagen los contenidos dramáticos de cada segmento de esa línea, que vista de lejos parece pareja, veríamos cada tanto, como nódulos de mayor dramatismo, o sea de mayor importancia para los personajes por la transformación que produjeran, y que, junto a otros segmentos tal vez más largos y calmos, conforman esa línea continua de la acción.

Si imaginamos como un hilo a la calidad y cantidad de dramatismo a lo largo del tiempo, de la vida de una persona, de un pueblito o de una ciudad o país entero, debiéramos percibir que el diámetro, el grosor de ese hilo no es parejo. Tendría concentraciones de diversa densidad según el contenido de esos momentos o etapas para quien o quienes lo viven. Basándonos en eso, podemos denominar a esas concentraciones como “nudos” de dramatismo, nudos dramáticos de la vida o más específicamente de las acciones e interacciones en red que tiene el desarrollo de la vida en particular de quienes se trate.

Es riquísimo y cuantioso el material argumental que el anecdotario del continuo social –por ejemplo de la crónica policial de un pueblito o de una gran ciudad– puede proporcionar a los guionistas, narradores y cronistas.

Por su parte, ese material se ordena en una red de lazos que entrecruzan diversas personas, situaciones y contenidos.

Esos puntos de entrecruzamiento o simplemente de mayores concentraciones de drama, es lo que denominamos *nudos dramáticos* de la acción, el hilo o trama argumental.

Si pudiéramos medir con un densitómetro de drama, notaríamos que no es homogéneo: las situaciones de mayor alto voltaje se dan más en algunos momentos o puntos que de manera pareja y en grandes extensiones temporales por igual.

Imaginemos que miramos con una lupa mágica que tuviese la virtud de transformar en imagen la importancia y contenidos dramáticos de cada segmento de la línea de acciones que vista de lejos parecería pareja. Veríamos cada tanto una suerte de nódulos de mayor importancia y significación para los personajes, por el impacto y la transformación que les producen y que, en medio de otros tramos tal vez más largos y calmos, generan la continuidad de sus vidas.

Dado que entendemos el arte como una parte diferenciada del resto de la vida, como una selección de excelencia estético-dramática de elementos de esa vida, entonces el artista (y nos interesa el arte audiovisual como campo de las artes dramáticas y narrativas) deberá ser un gran seleccionador de la vida, de momentos y espacios de excelencia estética de esa vida, no sólo selección decorativa estilística sino principalmente dramática.

Entonces encontramos una semejanza con el material argumental primario que nos puede brindar por ejemplo la vida directa y real del continuo social, para crear un guión que nos exprese como artistas.

O sea que lo dramático del material argumental es orgánico concentrarlo en determinados puntos estratégicamente ubicados para la estructuración dramática de la línea argumental, para

lograr ese efecto de excelencia en su narración que será también una referencia a la vida y al continuo social.

Así, el argumento, como concepto diferenciado del primario material argumental, puede ser visto luego de una elaboración estética sobre dicho material argumental, como conjunto articulado de varias concentraciones dramáticas que darán la calidad estética al relato que podamos crear.

A esas concentraciones las llamamos “nudos dramáticos” del argumento, que también resultan de la vida misma, en la que a veces se producen coincidencias espaciotemporales de dificultades aparentemente casuales.

Los nudos dramáticos son, entonces, concentraciones argumentales de sentido dramático que se eslabonan en la línea de desarrollo argumental. Esos nudos dramáticos argumentales serán vehiculizados por y en las acciones que les dan soporte. A su vez los nudos pueden legitimar el entrecruzamiento de distintas líneas de acciones para obtener la trama del relato y generarle tensiones, suspenso, entretenimiento lo que ciertamente enriquece la tercera área de nuestro método: la narración audiovisual que veremos en el apartado siguiente.

Salvo en una situación narrativa donde se quiera resaltar el vacío del tiempo señalando la falta de contenido dramático para una secuencia, momento o película que lo requiera, salvo en ese caso, los nudos dramáticos sirven para lo que es estadísticamente mucho más común que es acortar el tiempo de desarrollo de la acción cuando ese segmento no interesa ser narrado y entonces, ir de un nudo a otro mediante un corte narrativo para sostener el contenido dramático de la acción en el relato del film.

Por ejemplo, cuando hoy es de uso diario no mostrar todo el recorrido de un personaje por un espacio en que no tenga cambios la situación dramática, como puede ser el traslado en un colectivo del que baste con mostrar el acceso y a continuación ya el ingreso en la locación donde vuelva a tener interés dramático el accionar del personaje.

CAPÍTULO 16

Técnicas realizativas

Arte, lenguaje, medio, soporte y comunicación audiovisual

Entendemos que si bien ‘el cine no se enseña’, en tanto sea una creación original de cada cineasta, a su vez ‘el cine nos enseña’, en tanto de las películas y su proceso de realización y funcionamiento con los espectadores podemos aprender cómo realizar las propias, tomar de ellas un aprendizaje que sometido a criterios pedagógicos sea a su vez “enseñable” reconociendo que esa sabiduría deviene de las creaciones acumuladas procedimentalmente en la historia del “quehacer cinematográfico”³⁶.

Como vimos en la primera parte, dicho quehacer en el cine brindó poco después de su nacimiento la posibilidad de teorizar sobre su realización y su específico artístico, lo que sirvió para capacitarnos en la prevención de los problemas y dificultades realizativos y en la estimulación de búsquedas de expresión, de nuevas formas y de público por parte del artista cineasta. En este apartado y teniendo en cuenta lo visto en cuanto a la dramaturgia del cine, nos ocuparemos finalmente de su realización específica incluyendo la tercera área de nuestro método: la narración audiovisual.

Como primera generalización al considerar al cine como arte, ampliado hoy al audiovisual, nos planteamos la pregunta: ¿es real que podemos hablar de un ‘lenguaje audiovisual’? Aparentemente podríamos decir con ingenuidad que sí, dado la articulación generalizable no sólo del cine como arte sino también el dominio de una cultura cinematográfica cada vez más homogeneizada. Y a su vez, esa afirmación implica por ampliación ya casi imperial a que hay correspondientemente “una” cultura universal.

Sostener ambas afirmaciones a esta altura del siglo XXI implica pensar con una conciencia decididamente osada. Esa cultura así imaginada, no es ya “una” sino *la* cultura Universal y que como tal predetermina la real actualidad de su poder sobre el resto de todas las demás culturas. Específicamente el cine “universal” (como el nombre de los estudios de Hollywood y la distribuidora omnipresente), con la globalización de su *imagofonema*, las formas, modos, formatos y los efectos narrativos que son tomados como paradigmas de calidad y éxito por las cinematografías dominadas a través de los mecanismos de la programación, la promoción y la

³⁶ Esta expresión, ahora casi en desuso, fue utilizada desde la formación a mediados de los cincuenta, y funcionamiento combinado de las agrupaciones profesionales de la industria cinematográfica nacional: SICA ACTORES y las de productores que en conjunto se autodenominaban las Entidades del Quehacer Cinematográfico.

creación de gusto en las audiencias de la amplia red de medios que se han expandido copando las urbes y las poblaciones suburbanas.

También y de manera análoga esas formas narrativas están parcialmente sometidos a generalizaciones lingüísticas y estéticas que progresivamente acompañan los desarrollos tecnológicos requeridos justamente para la hipnosis de las masas, inalcanzables para las producciones regionales. De manera fáctica la realidad social (el continuo social) donde viven y pertenecen el espectador y el autor de películas locales, sufre la acción de una sistemática, permanente e intrincada red de producción y consumo de mensajes para creación de subjetividad, cada vez más en “lenguaje” de imagen y sonido, ya no tanto vía del arte cinematográfico sino principalmente televisiva y publicitaria en todos los soportes que las “nuevas tecnologías” digitales y “globalizadas” lanzan libremente al consumo.

Sin embargo esa red universal así descripta y que simula una armonía solo quebrada por nuevos adelantos tecnológicos que parecen brotar naturalmente, oculta que es un espacio de conflicto, un campo de lucha entre factores y actores de muy desigual potencialidad.

Esta idea de un “lenguaje audiovisual en acción cotidiana y permanente”, asociada a la realidad genérica de los sueños y sus discursos de imagen y sonido, nos legaliza para centrar también en nuestra cátedra el estudio en los problemas de forma lingüística audiovisual y aislar determinados contenidos sobre los que se han creado los ejercicios prácticos realizativos de nuestra enseñanza universitaria, ya desde el primer cuatrimestre como etapa inicial de la búsqueda de una expresión narrativa propia y diferente en cada estudiante que pueda desarrollar en él su yo artístico: 1) exposición del conflicto, 2) manejo de la unidad sintáctica, la transmisión acotada del superobjetivo, dominio de las técnicas de continuidad, etc. en la secuencia de planos, 3) identificación de acciones individuales y sociales penetrando la realidad documental del continuo social y 4) digitación y creación de una realidad onírica con acotada producción realizativa.

Sistema comunicacional de la obra de arte audiovisual

Luego de estas realidades y cualidades del vulgarmente llamado lenguaje audiovisual - término impropio pero aplicado continuamente-, debemos diferenciarlo señalando precisiones y nuestro cuestionamiento a considerarlo un lenguaje (es absurdo imaginar un diccionario de imágenes, de sonidos, de formas dramáticas expositivas, de locaciones, como sí existen en los idiomas y en el arte de la música, que es el único arte que tiene un verdadero lenguaje donde las notas, claves, escalas, alteraciones, valen para cualquier y cada músico).

En cambio señalamos en relación al supuesto lenguaje, un elemento de la realidad: la existencia del medio de imagen y sonido (ya que mediatiza la realidad ‘objetiva’ espacio-temporal, histórica y sociocultural entre el emisor y su receptor). Ese medio que ha sido creado en la posguerra sobre una suerte de “vacío tecnológico” que era simplemente el antiguo *éter* como se lo llamaba hace ya más de un siglo, medio sensible y amable carretera de circulación para las señales de radio de distintas longitudes de onda, a finales del siglo pasado fue profusa

y crecientemente utilizado y de esa forma “creado” y es por el que pudimos reconocer lo que luego llamamos espacio audiovisual, e incluso imaginar la división de éste en relación a los territorios nacionales de todo el planeta.

Este medio que está a su vez “habitado” por los sistemas de producción audiovisuales tanto privados como estatales que llamamos con el plural del mismo nombre: “medios” los que constituyen la realidad fáctica para las artes audiovisuales y su lenguaje concomitante en la realidad ‘total’ del mundo contemporáneo (la directa u ‘objetiva’ y la mediática virtual) que llamamos continuo social.

El medio audiovisual (*media*, en inglés) es la instrumentación material de todo el sistema comunicacional social que está en evolución permanente con los avances de la dialéctica entre el desarrollo tecnológico y la demanda estética social promovida por la publicidad para el consumo y su derivación de entretenimiento, nada ingenua, instigada y a la vez servida por dichos avances tecnológicos resultantes de la competencia entre los escasísimos productores de esa tecnología de punta, bajo las relaciones de poder económico-político, de los medios de producción sociales.

Cuando hablamos genéricamente del medio audiovisual, en verdad generalizamos incluyendo tanto al cine (en salas públicas, proyecciones privadas, teledifundido) como la TV (privada, pública, de aire, cable) y el vídeo (hogareño, de instalaciones, salas, teledifundido) y las emisiones y exhibiciones digitales, de internet y otras vías de nuevas tecnologías.

Es también la implicación del espacio audiovisual en lo jurídico comercial, regional, nacional o internacional, en cuya realidad virtual supuestamente libre e internacional cada vez más controlada por las concentraciones mediáticas monopólicas, funcionan los medios audiovisuales a que nos referimos, campo en el que la innovación tecnológica del siglo XXI parece tender por un lado a la personalización individual del consumo y cierta mínima posibilidad de producir solo para consumo propio y hogareño con equipos computarizados de todo tipo y tamaño con capacidad de emitir y recibir las señales digitales de imagen y sonido, así como paralelamente la mega producción unificadora en salas cada vez más tecnologizadas y centralizadas –salas de proyección cinematográfica accionadas y provistas satelitalmente– en las que se ritualiza el culto a las descomunales producciones básicamente hollywoodenses o de algunos otros escasos centros de producción en Europa con esporádicos productos de cine y series de TV.

Queda claro la sustancialidad técnico material que tiene el “medio” sin que esto implique separarlo en la realidad, tanto del arte audiovisual como de su pretendido lenguaje. Y debemos también agregar la particularidad conceptual y material del “soporte” de la obra audiovisual - mejor dicho los distintos soportes en que ésta se concreta y se conserva. Estos soportes varían no sólo en las distintas especialidades de las artes audiovisuales mencionadas (cine, video, TV, digitales) sino también las distintas calidades del mismo tipo de soporte: por ejemplo el fílmico: de 70, 35, 16 milímetros, super8, el de video: *Betacam* digital, analógico, DVcam, miniDV, etcétera y lo mismo en TV las distintas calidades ya existentes con la alta resolución, la TV digital, el cable, la estándar, los soportes de grabación, etc. y las que seguramente siguen en desarrollo sobre todo en los países dominantes. O sea que conceptualizamos los diferentes

formatos y niveles de realidad tecnológica que se involucran casi indiscriminadamente con el arte audiovisual y su concreción social y material en el tiempo y la tecnología en sus diversos grados de calidad y época.

Intento de aplicar el sistema de unidades al cine

Antes de seguir con el estudio de la narración audiovisual de cada film, nos planteamos aplicar en el intento de lograr una enseñanza científica del arte de la realización audiovisual, tomar a nuestro arte como una realidad a la que aplicar el criterio de totalidad integrada por unidades.

Concebimos el arte del cine como esa totalidad, y nos planteamos que a los efectos de la teoría de su práctica realizativa, y afirmamos sin dudas que **el plano es la unidad cinematográfica**, pudiendo ser éste, como se ha demostrado con las películas realizadas desde el siglo XIX al actual, de múltiples características físicas, siendo la más determinante su duración cuantificada en fotogramas.

Aquí tenemos ejemplos desde planos “monofotográficos” (de uno o menos de 20 fotogramas) que han sido cuestionados por su carácter de subliminales, hasta los dos magistrales ejemplos realizados por **Hitchcock** y **Sokurov**: el plano-película con sus obras ***Festín diabólico*** en nuestro país y ***Rope*** en el original norteamericano y ***El arca rusa*** (2002). Luego, frente a las tres áreas, consideramos que la escena del plano es la unidad de acción cinematográfica.

Por último, la secuencia es la unidad de narración audiovisual. A lo largo de los apartados de este libro y las consideraciones de nuestros contenidos, este criterio de sistema de unidades, es constante y constatado en la práctica realizativa.

CAPÍTULO 17

Convenciones narrativas

Asumiendo lo dicho anteriormente sobre la complejidad del arte audiovisual actual, como un gran pastiche de productos de sospechosa intencionalidad estética que responden al dominio violento de los poderosos del siglo XXI, testimoniado con la patéticamente existencia de nuestra pionera carrera de la UNLP, clausurada ominosamente por la dictadura de Videla en 1976, reabierto recién en 1995 pero sin rescate ni consideración de sus excelentes planes de estudio, cambiado su nombre original de *Cinematografía* por el cuestionable de *Comunicación Audiovisual*, que se le mantuvo hasta 2009.

En este marco de supervivencia podemos aislar un cierto sistema comunicacional implícito en cada obra audiovisual que resulta necesario para su llegada al espectador. En ese sistema como en todos los complejos culturales, hay convenciones, vale decir acuerdos convenidos, a veces seculares, otras preestablecidos, implícitos o explícitos como tales, y todos previos a cada creador-productor, mediante los que la realidad objetiva se transforma virtual y no realmente, es decir convencionalmente para significar otra cosa sobre ella que la propia realidad: es un significado simbólico (signo y símbolo) del arte, o sea no real y objetivo, pero atribuido necesariamente a esa realidad objetiva; un sistema sígnico para transitar una operatoria que permite arribar a un objetivo buscado: la comunicación del conocimiento que el arte también representa.

Comunicación en nuestro caso artística en soporte de imagen y sonido sin cuyo concurso -convencional, ficticio, sería imposible o simplemente innecesario de desandar lo ya instalado a priori por las obras artísticas: las películas que tomamos como fuente de enseñanza para continuar mediante la enseñanza, la creación por las generaciones actuales y futuras de nuevas obras. Esto sucede, como veremos a continuación, con el remplazo del inexistente lenguaje audiovisual como un lenguaje, reconociendo lo verdaderamente existente en el espectador y que llamaremos -como lo que son-, convenciones narrativas³⁷. Es decir que existen en el espectador antes de su contacto con cualquier nueva obra o podemos aventurar una afirmación más trascendente aún: requeridas por dicha obra.

Hablamos de ciertas convenciones de significado o convenciones narrativas que existen y son experimentadas en el mercado artístico y su comunicación histórica y social, consecuencia

³⁷ Se trata de lo que vemos a partir del próximo punto en este apartado: línea de 180°, continuidad, plano-contraplano, montaje alterno o paralelo y voz en *off*.

de las películas que hicieron esa historia y por tanto, existen a priori de las obras y los artistas particulares recientes o actuales, en estado semiconsciente.

Nos referimos a ciertos atributos especiales que el espectador da o si se quiere, que poseen ciertas articulaciones convencionalizadas por la reiteración en las películas, a lo largo del tiempo histórico del arte audiovisual.

Dado el carácter convencional de esas articulaciones narrativas, es importante considerar que sus atributos son relativos, nunca absolutos y menos objetivos. En primer lugar esas convenciones son pre-existentes ya a toda obra audiovisual y podríamos decir que residen en la sabiduría y conformación del espectador. Esto implica que si un autor, en el dominio particular de una obra suya, se lo propone y crea otra forma de usarlas, modificando el “sentido común” instalado previamente a su obra, no sólo es posible lograrlo sino que ese cambio puede constituir un hallazgo.

Por cierto, esas maneras no convencionales de usar las convenciones narrativas deben estar claramente justificadas ante el espectador por motivos dramático-narrativos y seguramente abrirán esos nuevos usos, matices o cambios en formas narrativas para futuros creadores audiovisuales, como ha sucedido en la historia del cine con grandes películas que modificaron y ampliaron el parque de dichas convenciones narrativas, que impropiamente se suelen llamar lenguaje audiovisual.

Demos un ejemplo simple con la película alemana *Edith tagebuch (El diario de Edith)*, basada en el *best seller* inglés del mismo nombre. Como su título indica, la protagonista, casada y madre de un adolescente, lleva un diario de visa. Mientras lo va escribiendo a lo largo del film, su voz en *off* amplía las anécdotas, pero con el correr de la acción el espectador va percibiendo la alienación de Edith a través de su autorelato, que niega la agresión que implica la infidelidad de su marido y la creciente adicción a las drogas pesadas de su hijo. En todas las películas, convencionalmente, la voz en *off* de un personaje confiere a su relato la máxima verosimilitud y lo instala en el presente más reciente de la diégesis, cosas que en este film son usadas en el sentido opuesto, lo que constituye un hallazgo narrativo.

A continuación señalaremos, sin ánimo de agotar la enumeración de estas realidades convencionales de imagen, sonido y sus vinculaciones, que forman una verdadera infraestructura semántico-comunicacional.

Acercamiento y alejamiento dramáticos

Se trata de la mostración icónica del cuerpo del personaje, o un *sector* dramatizado del mismo y su relación con el plano anterior y posterior en la serie narrativa.

El mecanismo de aproximación es convencional por sucesión a tamaños mayores y normalmente suele asignar mayor interés y elocuencia de parte de la narración por la acción, como un ‘progreso’ dramático y viceversa el alejamiento; no obstante, señalamos la relatividad contextual de los encuadres circundantes, con los que, por ejemplo por oposición, un alejamiento en una secuencia de planos muy cercanos, puede producir aumento del

dramatismo, sobre todo si ese alejamiento deja explícito algún contenido escénico de significación para el espectador, lo contextualiza significativamente o simplemente contrasta con el tratamiento general.

La aproximación o el alejamiento físicos de los personajes puede darse en sincronía del sonido con la imagen cuando nos alejamos visualmente y también el sonido de los personajes disminuye y se mezcla con los del entorno, o de forma independiente entre ellos cuando por ejemplo nos alejamos visualmente pero el diálogo y el plano sonoro se mantiene o incluso se amplía y lo equivalente a la inversa, obviamente puede suceder en el proceso de acercamiento. Estos movimientos aumentan o disminuyen la carga dramática de la narración ya que la acción de los personajes supuestamente, se mantendría independiente del encuadre.

Generalmente, el acercamiento aumenta la significación y subraya alguna particularidad de la acción o del personaje, aunque muchas veces se puede jugar la clave contraria, donde la estética dramática del relato hace un contrapunto con la acción y los personajes planteando una clave distinta e igualmente válida ante el espectador.

Eje visual (línea de 180°) y con el desarrollo tecnológico de proyección, también auditivo: rápidamente “acordado” en la secularidad de las primeras películas mudas de mayor elaboración estética, es una convención que implica ubicar la cámara en una posición proporcional a los diversos personajes cuando queremos separar en diversos planos, personajes que interactúan en la misma escena, no sólo para organizar la dirección de sus miradas o movimientos (reconstrucción naturalista del espacio), sino también el tamaño de las imágenes icónicas de sus cuerpos en el plano (elocuencia), su angulación (enfaticación).

Asimismo se deriva de esta convención del eje dramático, el concepto de plano-contraplano, de campo y contracampo, que articulan en una alternancia unificada, la visión hemisférica y su correlato, como alternativas temporales del espacio dividida dramática y narrativamente.

Esta convención originada en el cine desde sus comienzos ha tenido trascendencia y gran utilización por autores dramáticos y poéticos no cinematográficos, en niveles de significado incluso críticos y comentaristas filosóficos humanísticos, como alguno ha llegado a interpretar, sobre la realidad de la dualidad sexual y en la oriental y milenaria división del universo (*yin-yang*).

El eje escénico que genera el eje dramático del conflicto se manifiesta entonces entre dos elementos que polarizan el conflicto dramático en el plano (generalmente personajes o un personaje y un objeto escénico o incluso dos objetos con los que se da la vinculación dramática). Se genera una línea recta espacial imaginaria entre ambos que se convierte en un eje divisor del espacio en dos, para la relación de izquierda y derecha del cuadro correspondiente a cada uno.

Asimismo, si trazamos una línea ortogonal a dicho eje, se obtiene la división del espacio escénico integral en dos mitades: el campo y contracampo escénicos donde mora o actúa cada uno de ambos elementos del conflicto, estableciendo no sólo una tensión visual notoria sino que también “exige” una referencia desde las posiciones de cámara en el caso que haya más de un plano narrativo para dicha escena.

Si las claves narrativas respetan el mencionado eje, no implica que como recurso su salto dramático no sea válido, es decir si la exaltación que implica el salto del eje es funcional a algún contenido, es decir que tal salto no sea fortuito y esté subrayando una situación de agudeza

dramática en la escena del plano anterior y el del salto esto contribuirá a clarificar la intención del relato audiovisual de que se trate.

Si se trata de una narración tradicional y no hay necesidad de dicho subrayado, y se quiere por necesidades de variación y evitar la monotonía, la técnica para variar el eje en la pantalla generalmente se apoya en los movimientos de actores o sus miradas, por la puesta en escena o bien, el *travelling* que cruce el eje, por la puesta de cámara.

El momento de su salto dramático por el que se invierten las relaciones posicionales en la pantalla, puede o tal vez es mejor usar el verbo *debe* tener un sentido dramático y corresponder a un punto álgido en la narración.

Sin ánimo de agotar las convenciones de significado con estos ejemplos, buscamos hacer plenamente conscientes a los estudiantes de las “armas” discursivas que manejan para que luego sean eficaces operadores realizativos, evitando el posible error que podrían ofrecer sus encuadres para el espectador de cine preexistente a sus obras y poder plantearse una mayor posibilidad expresiva y original considerando esa realidad convencional a la luz de una necesidad dramática de su propuesta que pueda justificar las posibles rupturas a las convenciones ya instaladas.

Plano-contraplano: división del campo escénico según la situación de conflicto

El eje imaginario trazado entre dos personajes que interactúan o un personaje y un objeto vinculante, o dos objetos en relación dramática, establece dos hemisferios escénicos y se utiliza convencionalmente para narrar audiovisualmente con claridad un conflicto. Estos dos campos de la escena pueden y suelen ser enriquecidos en su oposición de significado, mediante fondos gráficamente contrastantes, complementariedad en la paleta de colores, claroscuro visual o contrapunto sonoro.

De esta forma, convencionalmente la narración audiovisual puede buscar más eficacia en la comunicación del superobjetivo o involucrarse expresivamente con la situación escénica jugando un rol contrapuntístico.

Como todo el relato es relativo a la actitud del realizador y sus propósitos estéticos de significado, también puede haber la posición opuesta en la que los dos campos escénicos sean tratados con rígida igualdad, si por ejemplo la búsqueda del film y su superobjetivo requieren la equidistancia narrativa ante el conflicto que trate.

El campo y contracampo también se mantienen presentes en los planos más cercanos o de detalle, en la dirección de miradas de los personajes, los planos sonoros de ambos campos, etc.

Asimismo, este criterio de división convencional cuenta para el “tamaño de plano” y la angulación de cámara en que sea encuadrado cada personaje opuesto y vinculado por el eje dramático de los 180°. La cercanía aparente de la cámara (el narrador) con cada personaje, lo expone expresivamente ante el espectador, y por tanto, si lo hace en forma equidistante (igualdad

relativa en el tamaño de cada personaje), tendrá un significado diferente a si lo hace de forma distinta para uno y otro de ambos personajes u objetos enfrentados de manera convencional.

Si la narración toma posición más cercana con uno que con otro, o incluso si toma el punto de vista total de uno de ambos, con lo que llamamos “cámara subjetiva” o “plano subjetivo”, el contenido, la acción narrativa, será totalmente diferente del caso menos impostado de la igualdad proporcional o incluso el encuadre sobre uno con referencia del otro entre ambos encuadres de la dupla “plano-contraplano”.

Un ejemplo impostado es el diálogo en la secuencia de la película *The birds (Los pájaros)* de **Hitchcock** entre la protagonista y la madre de su pretendiente. Mientras que la protagonista le lleva el té a la cama donde la anciana reposa, es encuadrada con una angulación normal desde la altura de la cama, la anciana es encuadrada casi cenitalmente, para exponer su abatimiento.

Montaje paralelo y/o alterno

Prácticamente creado por **Gunche, Martínez de la Pera y Cairo**, los tres directores argentinos de *Nobleza gaucha*, estrenada en 1915 en Buenos Aires, al menos un año antes que *El nacimiento de una nación* en Estados Unidos, pero que por ignorancia del mundo de la cultura y el poder ha quedado hasta hoy como creado por **Griffith**, es una convención aceptada que mostrar de forma intercalada acciones que suceden en distintos espacios dramáticos de diferentes personajes significa que suceden simultáneamente en el mismo presente narrativo.

La diferencia entre ambos espacios y acciones se torna más convencional aún si completa su terminación dramática confluyendo en una sola gran acción que las engloba y cierra dentro de la narración y significación del film, o no.

El *montaje paralelo* referencia dos acciones por distintos personajes que se van narrando parcialmente y en forma sucesiva una tras la otra.

El *montaje alterno* es la narración por planos más cercanos que excluyen una parte de la misma escena, mostrando más en detalle una parte de dicha acción general en la que intervienen distintos personajes vinculados en la escena general.

Es decir, en un mismo ámbito escénico coexisten varias acciones de diversos personajes, o acciones de sólo dos personajes pero que involucran independencias, y nuestro encuadre aísla partes de esas acciones mostrando en cámara algunas y dejando fuera de cámara otras (que luego podrían retomarse) cuidando que el tiempo supuestamente transcurrido mientras se desarrollaba la otra parcialidad, ahora se note transcurrido también en la retomada.

De esta manera, convencionalmente podemos ocuparnos en forma sucesiva de la mostración de la completa integridad escénica, pudiendo en esa sucesión alterar las realidades espacio temporales de su integridad en función de algún efecto buscado. El más común de esos efectos es el suspenso, consagrado casi como un valor *sine qua non* del cine de masas.

Voz en off

Es el discurso auditivo reconocible como propio de un personaje (voz del actor que lo interpreta) hablado con sentido dramático (no el neutro de un relator o narrador el que no tiene ni carácter ni estructura de objetivos, ya que no es un personaje como sí lo es el del que estamos definiendo como voz en *off*), combinado con imágenes propias o al menos que entrarán en vinculación dramática con el dicho discurso.

Observamos que a este discurso el espectador convencionalmente le asigna un mayor nivel de verdad dramática que al diálogo diegético del mismo personaje. Además sitúa el tiempo de existencia de esa voz en *off*, como el más reciente presente dentro del relato.

Además es destacable valorar este recurso específicamente cinematográfico (es interesante notar cómo la voz en *off* en el teatro no tiene estos atributos de potencia y aceptación masivas), ya que ha sido intento de muchos artistas de otras artes dramáticas como la literatura y el canto, sin haber podido llegar a la potencia y eficacia expresiva que tiene en el cine lo que podríamos tomar de los novelistas existencialistas del siglo XX como el flujo de conciencia del personaje.

Un caso descollante pero asimismo inferior, es el largo flujo de escritura sin puntuación, del célebre pasaje del *Ulises* de **James Joyce** resaltado por su *Finnegans Wake*.



Dibujo de Joyce de 1922, el año en que comenzó la redacción de *Finnegans Wake*³⁸.

³⁸ Djuna Barnes - *Poe's Mother: Selected Drawings of Djuna Barnes*, ed. Douglas Messerli, p. 157. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Finnegans_Wake#/media/File:Djuna_Barnes_-_Joyce.gif

Nomenclatura del tamaño de plano

La partición que puede hacer el encuadre del cuerpo humano de los personajes (otra acepción de la cinematográfica palabra *corte*) nos parece el criterio de nomenclatura más apropiado a nuestro partido humanista del cine, y efectivamente según lo que la pantalla muestre como parcialidad o contextualización del cuerpo humano de los personajes, podemos yendo de menor a mayor mostración dar la siguiente nomenclatura para los sucesivos cortes o tamaños de plano: detalle; primerísimo primer plano; primer plano; plano pecho; plano cintura; plano americano o rodilla; figura entera; plano medio (tres o cuatro personas en tamaño algo más grande que el de un solo personaje en figura entera; plano largo (el de una casa pequeña y sus alrededores próximos); plano general (el de un grupo de casas o parte de una manzana, parte de un barrio); vista aérea (encuadre picado sobre una docena o más de manzanas).

Estando ya en ciertos antecedentes de la realidad convencional y de mercado histórico de nuestro arte audiovisual y su lenguaje, vamos ahora a abordar la exposición conceptual de un elemento fundamental del cine: el plano.

El plano es la unidad irreductible del cine y también puede ser, cuando es uno entre miles de un film –no el plano-película– la unidad gramatical en la analogía señalada antes con el lenguaje idiomático. El plano en su materialización audiovisual como es sabido, puede ser definido por lo comprendido entre corte y corte (ya sea en la realidad de registro de arranque y detención de la cámara, ya sea en el segmento de montaje); también señalemos que es una realidad de imagen y sonido, más allá de si captamos o no el registro auditivo escénico, o si en el montaje recreamos la columna sonora, o la replanteamos enriqueciéndola con otros sonidos absolutamente ajenos a la imagen, etcétera.

También es importante rescatar el contenido de la palabra *plano* en sí y que no solamente refiere al plano como elemento geométrico, sino también a un sentido de paradigma de una realidad volumétrica (el plano de una casa o de una acción espacial).

Podemos agregar el sentido comprendido dentro de plano, que para ser realizado implica la planificación sistematizada de una realidad futura. Encontramos también que este contenido no es ajeno a la idea amplia y concreta de “plano cinematográfico”, ya que este en un sentido trascendente a la mera operatoria técnica, es un paradigma que tiene virtualmente el realizador por su lado y las cabezas de equipo por el suyo.

En efecto, en la tarea y el proceso realizativo, los mencionados directivos del personal técnico imaginan a partir del guión y las comunicaciones grupales y bilaterales “su plano” desde el específico de cada área: luz, arte, sonido, cámara e incluso, por supuesto, el actor.

Así, el realizador está de alguna forma dependiendo de esas virtualidades y paradigmas que pudo y les debió haber transmitido en sus demandas, así como toda la preproducción coparticipada.

Las referencias a partir del guión, los bocetos, fotografías, pinturas, obras musicales, películas ya realizadas, todo lo que va configurando una existencia ideal abona las búsquedas de cada cabeza de equipo y en el caso del realizador debe orientar la dirección de todo el

equipo. Ya en el rodaje y luego en la posproducción definirán la concreción objetual de la imagen y el sonido final.

En este sentido, es interesante diferenciar conceptualmente plano y toma, ya que esta última es la realidad física que intenta identificarse con aquella idea buscada. Podríamos decir entonces que la toma es el intento reiterado o no, de materializar el plano y terminará siendo en lo que quede del montaje final, el soporte material de ese ideal ahora logrado y que deberá decodificar el espectador en el proceso de percepción estética del film.

El plano supone la escena

Ahora bien, hay una realidad vinculante entre el elemento basal del cine que es el plano, y otras artes como son y fueron antes, el teatro, la danza, el espectáculo en general y es la implicación escénica, que todo plano conlleva. Efectivamente podemos afirmar que no hay plano sin escena o que el plano supone la escena y que ésta es una realidad conceptualmente previa, si se quiere.

Aun en el supergénero cinematográfico documental, el plano supone la escena. Y si consideramos como algunos documentalistas que el mejor cine documental es el que no usa casi el artificio manipulador del cine, si como esos documentalistas, tratamos de que *lo cinematográfico* tenga la menor realidad posible para el espectador y su autor, entonces relativamente, la importancia de la escena (o sea, aquello que la imagen del plano representa) estará en su máxima importancia.

Por esto, no compartimos ciertas actitudes conceptuales del documentalismo que descalifican lo cinematográfico que aparece vinculado a lo teatral ya que tanto históricamente como ahora específicamente señalamos, el cine y su unidad irreductible y esencial, el plano, presuponen y contienen la escena, elemento histórico y por excelencia del teatro.

Por otra parte debemos situarnos histórica y fácticamente en la realidad actual del espectador globalizado en la que todos los ámbitos de la cultura han sido interceptados y transversalizados, entre otros hechos tecnológicos, por la TV.

Entonces hoy el espectador multiconformado por esa globalidad informativa, tiene incorporados en su inconsciente y su profundidad más íntima como son los sueños, la presencia y calidad de la imago como relato vital y sin dudas valorará menos el supuesto impacto que a comienzos del siglo pasado producía la imagen proyectada por sí misma, donde lo importante no era tanto una locomotora llegando hacia cámara en una estación, sino el hecho que esa imagen estuviera en una sala y permaneciera llegando de igual manera todas las veces que fuera proyectada.

Hoy el espectador valora mucho más lo que le relata la imagen, o sea qué pasa en la acción contenida y en la forma que ésta le es dada y no tanto si la máquina con la que se realizó tiene tal o cual característica y mucho menos si la máquina es poco o muy usada por el realizador. Incluso en el teatro, ámbito que quienes lo realizan valoran tanto el tiempo presente compartido por los que están en escena y quienes la contemplan, el espectador valora la calidad de lo que

se actúa incluso con parámetros imbricados por la transversalidad global de nuestros días y mucho menos que antes, ese específico del allí-ahora per se.

Como si llevara consigo puesto el cuadro televisivo en su percepto, incluso a los espectáculos del tipo del viejo happening de los 60 que en Argentina tuvo célebre precocidad mundial en el Instituto Di Tella, tan recuperado estos años por el teatro acrobático, tecnologizado y de “escenario expandido” o sea alrededor del espectador, tipo el teatro de compañías como De la Guarda y La Fura dels Baus.

Conscientes sin embargo de cuán inherente al cine es la escena, es sensato recuperar lo que el viejo, actual y futuro teatro pueda aportarnos para hacer con mayor calidad nuestro arte. Como siempre nuestro enfoque metodológico puede llevarnos a investigar un todo desde sus partes y éstas desde la mínima realidad o sea su unidad. Mucho se ha investigado, escrito y practicado sobre la escena como unidad. Surgen tres grandes concepciones: unidad de tiempo, unidad de espacio y unidad de acción.

Tomamos estas reflexiones al servicio de la práctica y por ende con la mayor elasticidad posible. Frente a estas tres alternativas, creo que la más verdadera desde la práctica, es la última, o sea, buscar la posibilidad de la unidad de acción y desde allí enfocar el concepto real de escena. Pensemos la escena cinematográfica como una unidad de la acción que por supuesta supone el tiempo y el espacio donde se practique esa acción dramática. Entonces esta concepción debe incluir la posibilidad de que la escena dramática incluya alguna vez más de un espacio escenográfico y también más de un momento continuo según la naturaleza y la realización de la acción que en ellos se materialice.

Por último señalemos que a pesar de la entronización ingenua que suele hacerse al decir el cine es imagen, vale más la imagen que la palabra, también puede existir un plano sin imagen, pero ineluctablemente debe tener una acción, por ejemplo si esa acción sólo se manifiesta en un espacio con ausencia total de luz y en cuyo caso el único soporte testimonial de dicha acción será el sonido.

CAPÍTULO 18

La narración y sus técnicas

Consideremos para completar su estudio, el área de la Narración de nuestro método en esta sección de técnicas realizativas.

Es el área más vinculada ordinariamente, con las esferas técnicas instrumentales del cine, el video, la TV y los soportes virtuales y por tanto la más estudiada desde las herramientas objetivas, o sea de la maquinaria de la imagen y el sonido físicos, aunque para nuestro enfoque de partido metodológico e ideológico, es nada menos pero nada más que una de las tres áreas inseparables y constitutivas de la obra audiovisual.

Metodológicamente, enfocando la narración audiovisual como una totalidad semántico-formal, abordamos su comprensión a través de su desguace analítico a partir de subordinar su estudio desde el significado hacia lo instrumental realizativo. En el extremo de mínima extensión formal y de significado, encontraremos a la unidad narrativa, a la cual llamamos *secuencia*: unidad de narración que contiene una idea argumental completa y comunica una parte del superobjetivo y exponer por qué les parece tal unidad de relato. Es decir, un estudiante avanzado debe poder exponer sobre lo que considera una secuencia, qué cuenta ésta como una subunidad del total de la película y qué significa eso como parte del superobjetivo de toda la obra

Esta es la unidad podríamos decir sintáctica, narrativa de la obra audiovisual. Y la otra unidad ya mencionada es el plano. ¿Qué relación habría entre ambas unidades?

Sería engañoso adoptar, como mucha bibliografía practicista propone, una relación fija y dogmática entre el plano y la secuencia sin destacar la distinta naturaleza que tienen como unidades de sistemas diferentes. Algo así como sumar vacas del sistema animal, con ombúes del sistema vegetal, para comprender la realidad de la entidad “pampa”.

La secuencia sería la unidad irreductible de sentido narrativo y por tanto puede tener como concepto un límite mucho menos definido que el que le da el corte al plano. Se trata de percibir unidades de sentido con la conciencia de que *sentido* hace referencia a una percepción subjetiva. A su vez, como técnicos analistas del relato audiovisual, debemos buscar la precisión de encontrar las unidades por los cambios en la cadena temporal de la narración. Encontraremos entonces que la secuencia se remite a la estructura formal de cada obra, pudiendo por ejemplo estar “integrada” por uno o más planos con sus correspondientes límites de corte.

Pero también podemos encontrar que la secuencia tiene un límite que no coincide con un corte que separe dos planos, pudiendo terminar o iniciarse “dentro” de un plano que se prolongue conteniendo el inicio de la secuencia siguiente, o se haya iniciado en la anterior.

Otra observación importante es que si la secuencia es unidad de sentido narrativo, debe contener un segmento de la transmisión total del superobjetivo, es decir, debe encadenarse con las demás secuencias del film con la organicidad de articulación comunicacional del superobjetivo, pudiéndose detectar en el análisis de una secuencia, qué está transmitiendo del sentido general de un film.

Si esta conceptualización es válida para el analista de un film ya hecho por un cineasta, también es útil para el proceso de construcción creativa de la secuencia. En esto se basa nuestro segundo trabajo práctico que consiste en realizar un video de una secuencia de varios (siete) planos. Como es un ejercicio, hablamos de una secuencia en sí y no lo que podría ser una secuencia de un supuesto film mayor. Sería una especie de breve e incompleto cortometraje, que vale como ejercitación de los conceptos dados y capacitación realizativa de los mismos por cada grupo realizador, de seis alumnos. Este trabajo además está diseñado para la experimentación de algunos problemas técnicos como son la continuidad, la organicidad del encuadre y concatenación de diversos planos, recordando siempre que el formato del plano y su desarrollo en la duración que tenga, surge y depende principalmente de la escena que encuadre³⁹.

Avanzando un paso más en la relación de secuencia con plano, nos referimos al llamado *plano-secuencia*: se trata de una contención mutua entre ambos, o sea una secuencia resuelta en un plano solo o un plano que expone una secuencia entera.

Por extensión, podríamos hablar de *plano-secuencias*, donde el plural del sustantivo compuesto indica un plano que contiene más de una secuencia. O por caso extremo, el de *plano-film* o *plano-película* que implica una película entera, incluso un largometraje, resuelta en un solo plano.

Es una realidad tan comentada ya en la cinematografía mundial que sólo bastaría señalar a la que fue película emblemática y único caso de plano-film en todo el siglo XX: ***Festín diabólico*** (*Rope*, Hitchcock, 1948) y la segunda realización mundial: ***El arca rusa***, (*Russkiy Kovcheg*, Sokurov, 2002), sin considerar la calidad dramática y estética, enormemente dispar de ambas obras.

La imagen y el sonido: diferencias, particularidades, relaciones, vinculaciones, contrapunto

Se dice que el cine y el audiovisual como el teatro son artes espacio-temporales, debido a que integran un espacio (lo escenográfico) y se desarrollan como obras desplegando su

³⁹ A los efectos de simplificar el ejercicio, se trata de una secuencia que se inicia y termina coincidiendo con los cortes de los planos inicial y final y no de las que se inician o terminan en medio de un plano.

materia estético-dramática en el tiempo y por ende durante un tiempo narrativo, que tiene una duración determinada, más allá de la duración cronométrica que puede por ejemplo variar en las diversas representaciones de una misma puesta teatral o en la velocidad de diversas reproducciones de una misma copia cinematográfica, etcétera.

Sin embargo, yendo un poco más allá de una consideración tan física, podríamos encontrar que, como siempre que hay dos elementos (en este caso el espacio y el tiempo) inevitablemente por ley de la dialéctica y la estadística de vinculación humana en general, pueden entrar en contradicción. Ignoramos lo que sucede en el teatro en relación a la tensión posible entre el espacio (la escena) y el tiempo en que los actores puedan crear mejor sus interpretaciones, lo que seguramente variará sustancialmente de unos a otros actores en el mismo rol y también de una manera menos rotunda, en la diferencia de duración de una función a la otra de la misma puesta.

En el cine, esta tensión entre el sonido y la imagen, o mejor entre sus realizadores técnicos, sucede casi siempre, empezando por una realidad fáctica y experimental que en todo rodaje sucede con gran frecuencia de forma que parece casual: lo mejor para la práctica realizativa de la imagen es contraproducente a lo mejor para el sonido.

Por ejemplo la batalla muy frecuente en los rodajes para sacar de cuadro el boom del micrófono o sus sombras, el pedido que el actor hable en voz más audible y si fuera posible apuntando al micrófono, a infinidad de situaciones prácticas que vienen aunque ya muy atemperadas, desde la irrupción del cine sonoro en la quieta poesía metafórica visual anterior y llegando hasta la posibilidad de síntesis de ambos lenguajes en la generación de uno 'nuevo y superior' que es el audiovisual, con el gran beneficio de usar dicha contradicción indicativa de espacio y tiempo, imagen y sonido, para lograr una unidad de sentido, como es el caso del contrapunto⁴⁰ de imagen y sonido, donde ambos exhiben diversidad diegética en función de una unidad en la comunicación del superobjetivo.

Y en esa relación contradictoria y contrapuntística de la imagen y el sonido reside el mayor específico estético y la base del montaje dramático cinematográfico, siendo su uso más rudimentario el de la complementariedad o de la mera ilustración recíproca en que la imagen muestra la fuente sonora o el sonido ilustra la visión de dicha fuente, lo que en términos de rudimento escénico simbólico llevaría a la minúscula realidad de dos personajes dialogando en unidad de espacio y tiempo.

Ahora bien, entre esta paridad de imagen y sonido (paridad que muchos supuestos exégetas del arte cinematográfico no reconocen ya que para ellos "el cine es imagen"), sin embargo si hacemos una traslación a otras categorías kantianas como son el espacio y el tiempo, (donde la imagen es a su vez espacio temporal pero diríamos que principalmente espacial, mientras el sonido es principalmente temporal pero tiene límites físicos espaciales) creemos que la paridad encuentra una realidad más dinámica: el cine es más un arte del tiempo que del espacio, por el sólo hecho que es el tiempo más dramático que el espacio en la

⁴⁰ Contrapunto: técnica del arte musical de combinar dos líneas melódicas diferentes pero de desarrollo simultáneo, o sea armónico. Tomamos esa realidad narrativa de la música, asimilándola a una técnica narrativa cinematográfica, que establece una línea o sucesión de imagen y otra diferente o incluso contrapuesta dramática y estéticamente, en el sonido simultáneo y generalmente no diegético.

vida humana y el ser es tal en el tiempo, obviamente también en el espacio, pero en condiciones normales es en el tiempo donde se desarrolla su inevitable drama: el ciclo de su vida y su muerte.

A su vez, otro elemento esencial del cine como es el montaje, se desarrolla principalmente en la producción de ritmos y duraciones de exposición dramáticas y la personalidad de grandes directores, en general destaca sus vivencias particulares del tiempo, como señala **Tarkovski**, siendo el manejo espacial algo menos específico del cine y tal vez más del teatro, aunque como hemos dicho, el cine contiene si no *todo* el arte teatral, muchas de sus realidades escénicas.

Y a propósito del arte teatral, sin dudas una absoluta diferencia con el cine y su escena, está dado por la posibilidad mediática del corte: la utilización de infinitos puntos de vista de la escena, mediante la distinta colocación de la cámara de un plano a otro sobre la misma escena, el agregado de un "super-personaje" nuevo que puede connotarse sólo por ver con su mirada, es la mirada saltarina y discontinua (fija o en movimiento) de la cámara sobre la continuación de la misma escena, lo que puede a veces crear la identificación desde la mirada de uno de los personajes de la escena (subjetiva), o de uno preexistente que no había sido narrado como participante de la escena o crear la ambigüedad de otro nuevo que se agrega.

Este hecho específico del cine que es el corte, introduce un elemento técnico derivado y también específico del cine que es la tercera, en cuanto a la importancia en la significación narrativa, pero primera en lo fundacional de la gran ilusión que es el cine, ya que sin ella no existen las demás, las cuales se describen en páginas anteriores. Se trata de la continuidad.

Continuidad

Es el efecto ilusorio de identidad de ubicación y presencia relativa en los planos sucesivos, de los diversos elementos escénicos audiovisuales, su direccionalidad de orientación o movimiento relativos, sentido, velocidad y nivel de los elementos móviles y las acciones, expresiones, miradas de los actores, vestuario, utilería, iluminación.

Se trata a la vez que un concepto, del trabajo de cuidar las relaciones posicionales relativas de todo lo que se registre en imagen y sonido en el rodaje de las tomas de un plano y también las de las tomas de otro plano que esté destinado por la puesta en serie a una yuxtaposición de inmediata o vecina sucesión o antelación para abonar en el espectador la ilusión de que la realidad dramática de una escena queda inalterada entre un plano y otro sobre la misma, como si no hubiera existido todo el tiempo real transcurrido en la preparación y concreción de sus rodajes y tampoco la nueva y adecuada disposición visual del nuevo encuadre de la misma escena al cambiar el emplazamiento de la cámara que a veces requiere específicas modificaciones en los elementos y posiciones de los actores para que el nuevo encuadre funcione mejor en la ilusión de continuidad de la puesta en serie y en el tiempo narrativo.

En verdad, la continuidad absoluta y real, es no sólo imposible sino, muchas veces desaconsejable y puede resultar hasta errónea desde el punto de vista –y de oídas– que tendrá

el espectador. También en esto vemos con claridad que “el cine no es la realidad” ya que el sólo hecho de un acercamiento o alejamiento o el cambiar de eje de enfoque, en la exposición de una situación escénica, da una perspectiva visual diferente, mucho más cuando se cambia de óptica, todo lo que a veces requiere una modificación de la disposición *objetiva* de los elementos escénicos, en función de lograr en esa continuidad de la imagen y el tempo narrativo, la ilusión de la permanencia.

Mucho más cuando se trate de intentar poner en continuidad más de un elemento y constatamos que es imposible pues ya no se puede retomar una toma que resultó buena de actuación, por el hecho que el actor llevaba la mano ligeramente más abierta o cerrada, o en otra posición, o con anillo, o la bufanda tenía una caída menos recta, o invertida, etc. En verdad el arte del continuista (en nuestra industria es tarea del primer ayudante de dirección lo que en otros países es exclusivo de una persona cuyo mérito es la observación y retención ‘fotográfica’ aunque no sepa nada del resto de la dirección ni haga nada más que llevar la continuidad), el arte del continuista es saber o apostar a lo que tendrá más interés para el ojo del espectador que sin duda será lo que tenga más interés dramático o esté más comprometido por tanto con la acción y su significado. De hecho hay errores de continuidad en las grandes películas de la historia del cine pero que no se perciben porque los elementos y el interés dramático, en cambio fluye perfecto y con todo vigor en la sucesión de los planos montados.

Ya nos hemos empezado a referir al gran elemento del cine que es el montaje cuando hablamos de la puesta en serie, como una de sus técnicas. Busquemos ahora un abordaje más general. Pensamos el montaje cinematográfico y audiovisual en general como síntesis de la imagen y el sonido. Complemento y contrapunto. La creación del lenguaje propio de cada obra y sus vinculaciones con los usos instalados del lenguaje audiovisual en la globalización actual. Originalidad y ruptura.

Plano o toma subjetiva: se trata de un plano introducido en el curso de la narración por el de un personaje y que representa la visión de dicho personaje, encuadrado en el punto de vista (posición y angulación de la cámara con la que se filme) del personaje al que corresponde como visión propia y subjetiva.

Composición espacial y temporal

Dentro del proceso de inventiva, diseño pre-figurativo y construcción del film como objeto cultural industrial, tal vez el segmento final sea el de la composición, aunque ésta pueda estar presente desde el inicio de su concepción de una manera consciente o no.

Tomemos como orientación definir qué es componer, algunos significados propios de diversas actividades: en sintaxis idiomática es formar nuevas palabras a partir de otras simples pre-existentes: aguardiente; en tipografía, disponer los tipos en líneas, columnas, paginas; composición del agua: la proporción entre sus elementos; composición de fuerzas sobre un cuerpo: su resultante.

En nuestra actividad artística específica tiene que ver con la yuxtaposición de unidades de sentido y forma, las que denominamos secuencias, pero también dentro de cada secuencia es la actividad de organizar con arreglo a ese fin de sentido y forma, los elementos de la secuencia como pueden ser las acciones, los contenidos, las maneras de narrarlos, del plano o los planos que compongan dicha secuencia; y ya en la unidad específica del cine, el plano, es también la organización audiovisual del mismo, la composición del cuadro del encuadre, la de la banda sonora del plano, la de la acción o acciones que se desarrollen en dicho plano.

Es de destacar el carácter particular que le da a la composición macro del film, la temporalidad de su específico: la composición cinematográfica es una yuxtaposición en lo que hace a lo temporal específicamente ya que el film como objeto se desarrolla y existe en el tiempo (o sea en la memoria del espectador), por tanto la composición será en alguna forma, la disposición de una parte antes o después que otras.

Por el otro lado, y más específicamente en cuanto al espacio, la composición es una yuxtaposición pero en la simultaneidad de la mostración de lo escénico del plano que tiene un espacio propio ya que le agrega a la idea de espacio pre-cinematográfica, el sonido. Siempre, podrá haber una inducción desde la pantalla al recorrido del ojo y el oído del espectador en el cómo sea narrado dicho espacio visual o sonoro por la forma del plano a través de la cámara y la estructuración auditiva de la banda sonora.

Es importante también, reconocer esta actividad puntual de la composición dentro de las demás de la creación general del plano o del film, en conexión al proceso del sueño – productividad onírica vital de todo ser humano durmiente- según lo estudiado desde Freud en adelante por el psicoanálisis (ver el capítulo de *Interpretación de los sueños*, que pide nuestra bibliografía obligatoria), ya que todo ser humano sueña permanentemente y en esa producción del sueño, se observa una actividad final de composición organizativa que es lo que Freud llama la construcción de la fachada de algunos sueños.

Y haciendo otra analogía con nuestro sistema conceptual, podríamos decir que esa composición de la fachada del sueño, está al servicio del superobjetivo de todo sueño que, según Freud es *despistar* la conciencia del durmiente sobre el significado de dicho sueño como concreción de un deseo reprimido no realizado en la vida real del sujeto. Este proceso de composición, como decimos tan intrínseco de la actividad humana inconsciente, también es estudiado y operado en la realización de todas las artes, según su específico.

Dado que como señalamos antes, el cine y el audiovisual son determinadamente obras temporales, su composición de sentido principal se desarrolla en la sucesión y memoria temporal y, según nuestro criterio, es la música como arte específica y exclusivamente temporal y por añadidura la más abstracta de cuantas artes existen, y una de las más antiguas, se hace natural tomar de su extenso tratamiento de la composición (musical) alguna referencia al menos general ya que es de enorme posibilidad de aplicación a la composición temporal audiovisual.

Infaltable silogismo: forma y contenido

Vinculaciones causales de la forma al “contenido” dramático

La *forma* audiovisual técnicamente hablando, es decir todo lo que hace a los modos y maneras características y exclusivas de cada plano (o sea las particularidades formales de su imagen-sonido), de cada film, y a la manera que cada plano se vincula con el anterior o siguiente, y con los más alejados y por último con la totalidad del film, esa forma macro, será siempre y antes que nada, un disparador de sentido estético para el espectador.

Creo que esto es así, debido principalmente al hecho en el que el espectador vincula esos modos y maneras, con los contenidos dramáticos del plano y específicamente de la escena del plano. Por eso, esas maneras o modos audiovisuales, tienen la potencialidad de configurar la forma exclusiva del film, si son modos cinematográficos dominados por el autor y constituidos por maneras de utilizar los recursos técnicos del audiovisual y las convenciones narrativas, en el sentido de dirigirlos hacia la transmisión formal del superobjetivo de su obra (la forma orgánica y propia del contenido dramático de la imagen-sonido, que se convierte en el soporte codificador de la opinión del autor sobre el conflicto en acción de sus personajes, o sea el superobjetivo de la obra).

Y esta transmisión formal del superobjetivo es lo más específicamente artístico del audiovisual y lo que penetra, persiste e influye más en el espectador, su tiempo y realidad íntimos.

CAPÍTULO 19

Narración audiovisual

La narración audiovisual es una instancia de abstracción relativa sobre la diégesis (el universo argumental y la interacción de sus personajes) que puede funcionar en el espectador a través de la estructuración de la imagen y el sonido, tanto en su composición como en su desarrollo temporal. Es un marco de sentido sobre esa diégesis, que habrá de generar la significación particular que imponga su autor para producir en el espectador un efecto estético y vivencial al que en el apartado sobre dramaturgia audiovisual, denominamos el superobjetivo de la obra.

En la pieza audiovisual, su narración es algo similar a la de la literatura y suele sintetizar en el caso del cine dominante y sus sucedáneos dada la complejidad tecnológica usada por las grandes producciones hollywoodenses en su cada vez más fantásica retórica de imagen y sonido, aspectos de los grandes géneros clásicos literarios: épico, lírico o dramático, en una arbitraria arquitectura.

Se entiende por narración audiovisual una estructura narrativa, una estructuración de elementos de imagen y sonido, que narra en su desarrollo temporal una historia, que es una serie de sucesos hilvanados o que hilvanan acciones de diversos personajes con arreglo al superobjetivo de la obra. Es decir, acciones que buscan producir en el espectador un sentido vivencial que trasciende al argumento del film. Es un dispositivo esquematizado en el tiempo de formas expositivas audiovisuales de las acciones con arreglo a la transmisión vivencial y estética de significado.

La estructura narrativa audiovisual es una formación narrativa completa, es decir con un inicio, un desarrollo y un desenlace integrados audiovisualmente es decir con descripción de todos los elementos visuales y de la banda sonora, y si producen una incidencia formal y conceptual.

De las tres áreas de nuestro método, la narración es la más vinculada con las técnicas instrumentales audiovisuales o técnicas realizativas, sobre todo las de la maquinaria y tecnología audiovisual. También está vinculada fácticamente con las técnicas de creación de la obra como vimos en los aspectos menos conscientes de la misma en los que pueden aparecer formas narrativas de determinados contenidos argumentales y también se vincula a este área la realidad de dirección del equipo humano de artesanos especializados que intervienen en los procesos que definen directamente aspectos del sentido del film, en el rodaje (principalmente los actores pero también los directores de fotografía, sonido y arte) y en el montaje básicamente con la dirección del compaginador, el director de sonido de posproducción y

regrabación y también eventuales colaboradores en el caso que hubiera doblajes, música original, etcétera.

La narración audiovisual es también el área que primero contacta con el espectador cuando éste comienza la percepción de la obra (al ver y oír formas lumínicas proyectadas y sonidos vinculantes), ya que luego de un tiempo de proyección, la narración le posibilitará de una forma inductiva específicamente diseñada por el autor, ir captando la acción y sin dudas que recién al final o incluso después de terminar de ver toda la película, el espectador habrá finalizado de conocer al personaje, para completar recién entonces su proceso de comprensión del mismo y por tanto del sentido general de la obra que llamamos su superobjetivo.

Por otra parte, y en oposición al camino que recorre de hecho el espectador, la Narración es tal vez la última de las tres áreas con la que el artista finaliza su tarea creativa, por ejemplo dándole a veces, retoques y cortes a la copia final de estreno.

Para el abordaje a la tercera área de nuestro método, consideremos algunos conceptos:

Trama

Es la forma de presentar, vincular y desarrollar especulativamente la narración de las acciones escénicas, en el proceso formal y temporal de acuerdo a la transmisión, comunicación y vivencia en el espectador, del superobjetivo. Esta forma adquiere de hecho el carácter de red, en la que se interconectan y articulan las acciones muchas veces superponiéndose en sus nudos dramáticos (como los denominamos al desarrollar la “acción” en el apartado de “Dramaturgia audiovisual”), los que vehiculizan más fluidamente la ‘materia prima’ del argumento, añadiendo a la mera información, el sutil valor agregado del suspenso, la emoción, la sorpresa, la intriga, el sentimiento de amor u odio por el personaje que fuera y toda la gama de estados emocionales que la habilidad estética del narrador sea capaz de inducir en la subjetividad perceptiva y el inconsciente del espectador.

La trama es central como elemento técnico para la construcción de las secuencias en sí mismas ya sean coincidentes con una escena completa, una parte de una escena o más de una escena. También mediante la trama, se puede arribar a la construcción total de la estructura narrativa del film, encontrando en esos casos, una fuerte unidad que le hace casi imposible al espectador abandonar el curso del relato, habiendo ejemplos magistrales de trama que en su complejo desarrollo coinciden con la totalidad del film sin solución de continuidad (*Furtivos*, de **José Luis Borau**, 1975, España, por ejemplo).

Estructura narrativa

Es una particular estructura, (toda estructura es más que la suma de sus partes y que por lo mismo, supone dichas partes que la componen). Es la organización jerarquizada de la narración de segmentos de acción en forma tramada, en forma de red de acciones con arreglo

al superobjetivo; es no sólo una concatenación de acciones parciales, sino la constitución de una composición orgánica, una estructura temporal, significativa desde la forma de esa estructura y la forma de las acciones, lograda a través de la manera en que los contenidos dramáticos, se van articulando y a su vez, articulan diversas partes estéticamente vinculadas que van guiando la percepción del espectador, generando el significado que adquiere el film, contextualizando cada una de ellas, para constituir un todo de sentido estético, formalmente compuesto.

Se supone que esta estructura surge de –y se adecua a– la cultura que pertenece, y que pertenece por su parte, el espectador, sujeto perceptivo conformado a determinada estética que decodifica el significado de las partes o segmentos de acción narrada, que componen esa estructura. La emoción personal y el interés subjetivo del espectador es el objetivo que persigue esa estructura narrativa, realizada por el autor del film, lo que pretende con su composición, captar y mantener el interés y emocionalidad a la vez que completar el sentido profundo y general de la obra, para optimizar la eficacia comunicacional y estética del todo que denominamos “superobjetivo”.

Progreso en la narración

La idea de progreso, como algo que cambia incrementándose con el transcurso de un proceso narrativo, que crece sin perder identidad sino que, por el contrario, se vuelve más claro, más perceptible en su particularidad, se encuentra también en la calidad narrativa de un film.

Progresar un contenido particular, un aspecto o matiz del material argumental a través del tratamiento de imagen y sonido, un contenido dramático en forma y sustancia específica y diferenciadora del resto y que desarrolla toda acción que desenvuelve el conflicto estructural de que se trate, y también por la acentuación que formalmente le otorga la Narración Audiovisual, en arreglo a la transmisión del superobjetivo de la obra.

Progresar un contenido particular del desarrollo específico del conflicto, siendo éste, el conflicto, la situación estructural como “problema” cuya “solución” es el “triumfo” de una fuerza sobre la otra de las que lo hubieran constituido. La narración entonces adquiere el rango de una nueva acción, una acción de tipo narrativo, similar a la acción escénica, como si su escena fuera ahora el imaginario sensible del espectador, espacio donde la estructura narrativa opera activando desde la forma temporal del relato narrativo, desde la organización y yuxtaposición de sus partes y secuencias, impactando en el espectador como impacta en el escenario de ficción o lo escénico del documental, la acción escénica.

La acción narrativa se concierne en el percepto del espectador y si bien la incluimos en esta tercera área de nuestro método (la narración audiovisual), evidentemente de alguna manera pertenece también a la segunda área (la acción). La acción narrativa como toda acción de calidad, debe tener variación y en lo posible generar sorpresa y suspenso, aunque sin dejar de sostener la identidad orgánica que haga eje en la línea progresiva del conflicto central y la identidad temática de la obra.

La calidad narrativa es justamente el incremento de un contenido formal del conflicto que trate sobre cuya profundización el autor logre la comunicación del superobjetivo. La narración hace así al progreso del contenido puntual que trate, haciendo centro ya sea en un personaje entero, alguna de sus características, alguno de sus objetivos, etc. o una situación escénica dada, o la relación entre elementos dinámicos del conflicto, pudiendo ser otros personajes, el ambiente, la cronología de hechos que aparecen como naturales, provocados o casuales.

CAPÍTULO 20

Tareas del director-realizador

Cómo se realiza un film

Hasta este punto nos hemos ocupado en la primera parte del estudio del cine como institución y en esta segunda parte, de la enseñanza del complejo que llamamos realización, ambos como un objetos en sí.

Para finalizar esta propuesta consideraremos brevemente lo referente a la múltiple tarea personal del rol artístico y técnico por excelencia que trasciende al equipo de realización.

Como lo apuntamos en la primera parte cuando señalamos la diferenciación y a la vez complementariedad entre sus tres componentes, la primera consideración que debemos desarrollar dada su trascendente influencia en el quehacer cinematográfico, y por tanto en el estudio de este apartado, es la consideración de la tríada: **artista-técnica-tecnología**.

El artista es un ser humano, encargado de una especial tarea vinculada a veces con lo que también es un oficio, incluso una profesión social. Pensamos que es importante diferenciar dentro de su persona, personalidad y subjetividad, el *yo artístico* del resto de su *yo personal*. Apuntemos el hecho estadístico que las grandes obras, producidas por grandes artistas, a veces geniales, muestran vestigios sobre todo en algunas muy claros, de materiales autobiográficos o biográficos.

Sin embargo, aun en esos casos, siempre la inclusión en una obra de arte requiere de una transmutación de esos materiales desde su realidad histórico-sicológica adecuándose de una manera u otras, a la estructura general de la obra y más aún, al hecho que se incorporan como parte de eso: una obra, una construcción dependiente siempre a determinada realidad del arte del que se trate: canto, teatro, pintura, literatura, cine, etc. Esa transposición se opera justamente en la diferencia entre esa parte del yo general del artista como persona integral y lo que podemos llamar su yo artístico, su identidad estética.

También siguiendo la concepción de la psicóloga y pensadora **Langer**, pensamos que el artista es un ser “continuo”, es decir, un ser deviniendo, como la mayoría de los seres humanos libres y en desarrollo de sus vidas. Y para no mixtificar dejemos así acotado el infinito que es el mundo y la subjetividad de cada artista y de la totalidad de ellos en todos los tiempos o en particular de los cineastas de toda la historia del cine mundial. Valga el hecho cierto, que ésas son alguna de las características de este sujeto central en nuestro estudio con pretensión

académica universitaria y nuestra materia de estudio: el arte, tan opuesto a la ciencia, como hemos mencionado en otro punto de estas reflexiones.

La segunda parte de esta terna es la técnica. Su denominación viene de *tekné*, el término griego que justamente en ese idioma es arte pero en el sentido de artificio, de no natural, incluso del arte que nutre y contienen ciertas ciencias como particularmente la medicina, es decir casi como una tautología.

Sin quedarnos en lo paradójico aunque tampoco desatendiéndolo, buscamos una definición más o menos común de este vocablo, como un conjunto de procedimientos reglamentados de acuerdo a un proceso de pasos comprobados como medios eficientes para llegar exitosamente a un fin buscado.

Por supuesto, la técnica de que se trate estará subordinada al específico del quehacer que fuera: una técnica para limpiar una cocina, diferirá y en cierta forma podrá también asemejarse a una técnica para limpiar órganos del cuerpo humano como el estómago, las arterias, etc. En el caso del arte, la técnica tendrá una función importantísima, que tal vez paradójicamente, primero que nada deba no aparecer como tal en la percepción del público y el estudiante de arte.

Es más: podríamos afirmar que cada artista dentro de un mismo arte buscará diferenciarse en “la” técnica que use o mejor dicho, haya creado para realizar su obra. Entonces, aparecen ya dos características de la calidad de la técnica de cada artista: que sea original y que no se note, o no prevalezca por encima de la obra que contribuye a realizar. En varias especies animales, se observa un uso de técnicas para lograr sus propósitos vitales de subsistencia y desarrollo.

En tercer lugar de la triada consignamos la tecnología. *Tekné* y *logos*: conjunto articulado de saberes, siendo esto último el aspecto fundamentalmente excluyente del resto de las especies animales, fuera de lo humano. En verdad, la tecnología es progresiva prácticamente siempre, la técnica en cambio puede no serlo. Sobre todo en el arte, esto es así: todo el arte es no progresivo, salvo en algunos aspectos de sus técnicas o más comúnmente en las tecnologías que utiliza o posee.

El director y la narración

Las tareas del director como narrador audiovisual, son básicamente dos, que pueden alternarse o imbricarse idealmente en una mixta o conjunta: narrar la acción y comunicar vivencialmente el superobjetivo. Como situación paradigmática, encontramos que al narrador le estará permitido “alejarse” temporariamente de su tarea de narrar la acción de sus personajes, sólo para transmitir con otros recursos estéticos, el superobjetivo del film, y que esto asimismo no resulte “engolado”, “artificial”, “ingenuo”, calificativos que el espectador puede sentir por el “alejamiento” de la legalidad más natural que es el seguir a los personajes en el devenir narrativo de la diégesis del film.

Desde luego estas consideraciones son de tipo estadístico y pueden ser contra-dichas por un artista en su obra lo que posiblemente instale en ella una nueva legalidad de las mismas características por su contrario; por ejemplo podemos imaginar un film donde la narración se ocupe principalmente de la transmisión del superobjetivo como algo distinto y “separadamente relativo” de la directa narración de las acciones del/los personajes.

Hay ejemplos magistrales, como *El año pasado en Marienbad* (Alain Resnais, Francia, 1961) o la más reciente película danesa, *Reconstrucción de un amor* (*Reconstruction*, Christoffer Boe, Dinamarca, 2003); *El complejo de Baader Mainhof* (*Der Baader Mainhof Komplex*, Uli Edel, Alemania, 2008) o *Cielo líquido* (*Liquid sky*, Slava Tsukerman, Estados Unidos, 1983), entre muchos más.

En alguna o algunas secuencias en que estas dos tareas sean asumidas por separado por el autor-narrador de un film de buena calidad, esas tareas tendrán un vínculo dialéctico entre ambas pudiendo encontrarse recursos formales que solucionen sintéticamente la disyuntiva y, sin desnaturalizar el seguimiento de la acción de los personajes, den al relato la originalidad del autor, contribuyendo ese alejamiento de seguir las acciones para instalar en el relato una decidida referencia al superobjetivo en términos estético-narrativos, en caso de tener la calidad que da su autenticidad, un hallazgo formal apreciado por el espectador y, por qué no, también por el crítico, el historiador, el investigador estilístico, como premio de haber superado el “riesgo” de caer en formalismos alambicados y pretensiosos en que suelen resultar muchas veces los mencionados alejamientos de relatar estrictamente las acciones del personaje.

Esta relación vincular entre ambas tareas del director, generan la estructura narrativa y la forma del film, como identificación estética del autor con el superobjetivo que es su ofrenda-propuesta y conexión con el espectador.

Es en esta relación donde se ejercita la actividad y técnica de composición macro del director y sus colaboradores, tal vez de manera más intensiva progresivamente del guión al rodaje y por último al montaje y la edición final.

Sin ánimos de agotar todo lo que de la práctica y teoría teatral podamos recuperar, al menos partamos de la técnica de la puesta. Con esta palabra referimos la compleja acción de organizar (no sólo como ordenación sino principalmente como el lograr organicidad) para una mejor expresión estético-dramática, los elementos componentes de la escena teatral, entre los que distinguimos objetos de sujetos: luz, sonido, fondos, pisos, techos y demás dispositivos escénicos, utilería, vestuario, peinados, maquillaje y por supuesto como sujeto escénico al actor que, como decimos, es sin dudas del lenguaje audiovisual, el elemento de mayor atracción para el espectador.

CAPÍTULO 21

Las seis puestas cinematográficas

1. Puesta en vida

Se trata de una conceptualización propia de nuestra cátedra, de la que no conozco referencias anteriores ni bibliografía. Resulta más necesaria la retención conceptual por parte del estudiante, sobre todo por la enorme importancia de la tarea del director como director de actores, cuyo resultado en la interpretación del rol del personaje tiene inmenso impacto (positivo o negativo, según la calidad lograda) para el espectador.

El resultado u objetivo de esta puesta en vida es la obtención de la vivencia personal, del actor encarnando el personaje y además siendo centro de respeto, cuidado y registro por parte del aparato de imagen y sonido y el equipo técnico de realización. Es de subrayar que esta creación de la vivencia se basa en el estado anímico y sicofísico del actor en el rodaje del plano. Es la acción vívida en la escena del plano, desde el estado emocional del actor, apropiado al personaje y su circunstancia; es un producto conjunto, aunque tal vez no por partes iguales, del trabajo del actor y el director del film.

Por aquí pasa lo más trascendente de la creación audiovisual –tanto del supergénero ficcional como del documental–: los sujetos reales del continuo social, deberán ser percibidos estéticamente por el espectador como los personajes absolutamente verdaderos del film.

Cabe subrayar que esto también es muy importante en el documental, ya que hoy cualquier persona entrevistada o filmada documentalmente (sujeto real) tiene incorporado, como decíamos antes de los espectadores, la existencia del ‘cuadro televisivo’ y ante una cámara, puede muchas veces actuar y sobreactuar como cualquier actor o participante incluso del llamado *reality show*, modificándose así la supuesta ‘autenticidad’ de su aparición en la pantalla, que llegará al espectador de dicho documental, quien a su vez también tiene incorporada la invasiva realidad de los medios de comunicación de finales del siglo XX.

2. “Puesta en escena” cinematográfica y televisiva: influencias recíprocas

Se trata de organizar la exposición de la actuación, distribuir las evoluciones escénicas de los actores-personaje entre los objetos de la escena, a su vez organizados y articulados espacial y temporalmente, para ser captados o no por la cámara durante todo el desarrollo de la acción en el plano, y obtener la óptima impresión que se quiera en el espectador. Es decir, cómo, dónde y cuándo se producirán las situaciones visuales y auditivas, para que la cámara sonora las capte o no y el espectador consecuentemente las perciba impresionándose estéticamente de acuerdo al interés narrativo buscado y la transmisión más adecuada del superobjetivo. También aquí es válido el concepto y la técnica para el documental, ya que la puesta de la escena, lo quiera o no, lo pueda o no modificar el realizador durante el rodaje o previamente, es una cualidad de la escena del plano documental y por tanto podrá apuntalar o entorpecer en el espectador el significado y la impresión que busque el documentalista producirle con su film.

3. Encuadre o puesta en pantalla

Se trata de la elaboración de la imagen y sonido del plano buscado. Las puestas anteriores, serían comunes al teatro, pero a partir de ésta, esa realidad asimilable a la escena teatral, se media a través del aparato audiovisual (cámara y procesos de posproducción). Comprende tanto el tipo, dirección, intensidad, etc. de iluminación, como el sonido y la ubicación de la cámara durante toda la acción de cada plano. Por tanto comprende la definición del lente de la cámara, su angulación, fijeza o movimientos, o sea la determinación y concreción de la imagen fílmica y el sonido registrado de la escena, ya mediatizados en la nueva realidad del plano. Están así los elementos escénicos y los instrumentos y operadores técnicos obviamente involucrados en el encuadre, que sería el diseño y la prefiguración de los distintos planos en el guión técnico, o sea el campo y contracampo, imagen dentro y fuera del cuadro (el *off*), movimientos de cámara, convenciones de significado y sus rupturas y las correspondientes realidades en el plano sonoro y de la banda de sonido integral de cada plano.

4. Puesta en serie

Nos referimos aquí a la concatenación prevista de los planos, tanto en la prefiguración del guión como en la realidad final del montaje o posproducción. Muchas veces hay grandes diferencias entre estos dos momentos o realidades sucesivas de la realización pero son en todo caso distintos niveles de concreción y logro de la propuesta buscada en esa sucesión de planos. Recordemos la importante observación que señala **Tarkovski** sobre el montaje como la

organicidad de la ampliación de la presión del flujo del tiempo dentro de cada plano, o sea que del tempo interno de cada plano debemos articular el orden de la sucesión de los mismos así como su segmentación (el corte), en lo que será el montaje definitivo de la película. Es interesante entonces concebir también como una forma de puesta que empieza más allá de cada plano y que es la puesta en serie de los planos de un film, considerándola no sólo luego de haber rodado los planos sino también antes de hacerlo, como técnica específica y componente del montaje general. De acuerdo con la concepción del montaje como articulación y expansión rítmica del flujo de la presión del tiempo en cada plano, se habrán de articular la totalidad de los elementos escénicos de los planos y los de su particular encuadre con arreglo a esa ampliación que es la articulación seriada de cada uno y la totalidad de los planos.

5. Puesta en forma o *finish*

En su libro *La interpretación de los sueños* Freud describe los mecanismos oníricos. Señala que en algunos sueños, luego de su conformación como texto visual, la censura opera un “acabado” o “fachada” del conjunto de partes que lo constituyen, y le da una apariencia que desorienta al durmiente sobre el sentido de ese sueño. Tomamos de este matiz el nombre para denominar a una actividad final de la posproducción que opera una vez terminada la puesta anterior (puesta en serie). Con la totalidad de los segmentos seleccionados, acotados y ordenados, ahora aparece la necesidad de ciertos toques finales, para lograr mejor su armonización en el todo y la efectividad de este todo en la expresión y transmisión del superobjetivo.

Suele suceder que entonces se reubican ciertos planos, se los reduce o se los elimina. También puede pasar lo mismo con leyendas o títulos, e incluso la filmación de algún plano que ahora se hace necesario, dado el estado final de la puesta en serie. Lo mismo puede ocurrir con la banda de sonido, con la eliminación de ciertos ruidos, sonidos o músicas o, por el contrario, el agregado de elementos sonoros que no estaban previstos. Esta quinta puesta finaliza la factura audiovisual de la película como obra y por eso en la jerga industrial suele llamársela con la palabra inglesa *finish*.

6. Puesta en documental

Se trata con ella de incorporar el imprevisto, lo no planificado pero que existe y a veces se manifiesta bastante fuera de lo imaginado aunque no tanto de lo intuido previamente al rodaje. Podríamos denominar a esta capacidad de enriquecimiento ante lo instantáneo del realizador, una puesta “en documental”. Esto vale tanto para el rodaje de una escena de los supergéneros de la ficción y/o del documental. Se trata de un elemento, circunstancia o eventualidad que en pleno rodaje de un plano (toma) aparece diferente de cómo se lo esperaba o de cómo se lo construyó pero que, sin llegar a ser un error o incluso aportando más calidad expresiva al relato

en relación al superobjetivo del film, o aportando más contundencia o sutileza o la cualidad apropiada, es incorporado ágilmente por el realizador y sus colaboradores enriqueciendo la belleza y el significado buscados. Le podríamos llamar puesta “en” documental, porque, insistimos, tanto en ficción como en documental, se ha podido incorporar mediante su ejercicio, un elemento de la naturaleza y la realidad de la vida en el sentido más vulgar de la expresión, a la diégesis o la congruencia formal de la narración original de la obra que fuera.

Referencias bibliográficas

- Aristóteles (2004). *Poética*. Buenos Aires: Andrómeda.
- Balázs, B. (1978). *El film . Evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Eisner, L. (1952) (1996). *La pantalla demoníaca*. Madrid, España: Cátedra.
- Freud, S. (1899) (1923). *La interpretación de los sueños*. Madrid, España: Biblioteca Nueva.
- Getino, O. (1999). *Cine y televisión en América Latina: producción y mercados*. Buenos Aires: CICCUS.
- Heidegger, M. (1958) (2006). *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Joyce, J. (1939) (1945). *Ulises*. Buenos Aires: Santiago Rueda.
- _____ (1939) (1993). *Finnegans Wake*. Barcelona, España: Lumen.
- Kusch, R. (2007). *Obras completas*. Rosario, Argentina: Fundación Ross.
- Langer, S. (1966). *Los problemas del arte*. Buenos Aires: Infinito.
- Martin, M. (1992). *El lenguaje del cine*. Barcelona, España: Gedisa.
- Michels, U. (2004). *Atlas de Música*. España: Alianza.
- Serrano, R. (2004). *Nuevas tesis sobre Stanislavski. Fundamentos para una teoría pedagógica*. Buenos Aires: Atuel.
- Villegas, J. (1991). *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa, Canadá: Girol Books.
- Wagner, R. (2007). *La obra de arte del futuro*. Valencia, España: Universitat de Valencia.
- Winston, B. (2013). *The Documentary Film Book*. Londres, Inglaterra: British film Institute.

Referencias de películas

- Ávila, B. (Director). (2011). *Infancia clandestina*. Argentina, España y Brasil.
- Benoît, G. (Director). (1919). *Juan sin ropa*. Argentina.
- Boe, C. (Director). (2003). *Reconstruction (Reconstrucción de un amor)*. Dinamarca.
- Borau, J. L. (Director). (1975). *Furtivos*. España.
- Cairo, H., Gunche, E. y Martínez de la Pera, E. (Directores). (1915). *Nobleza gaucha*. Argentina.
- Campanella, J. J. (Director). (2009). *El secreto de sus ojos*. Argentina y España.
- Coppola, F. F. (Director). (1983). *Rumble Fish (La ley de la calle)*. Estados Unidos.
- Cristiani, Q. (Director). (1917). *El apóstol*. Argentina.
- Edel, U. (Director). (2008). *Der Baader Meinhof Komplex (El complejo de Baader Meinhof)*. Alemania.
- Flaherty, R. (Director). (1922). *Nanook of the North (Nanook, el esquimal)*. Estados Unidos-Francia.
- _____ (Director). (1926). *Moana*. Estados Unidos.
- Gallo, M. (Director). (1909). *La Revolución de Mayo*. Argentina.
- _____ (Director). (1908). *El fusilamiento de Dorrego*. Argentina.
- Godard, J. L. (Director). (1962). *Vivre sa vie (Vivir su vida)*. Francia.
- Grierson, J. (Director). (1929). *Drifters (Pescadores a la deriva)*. Reino Unido.
- Griffith, D. W. (Director). (1915). *The Birth of a Nation (El nacimiento de una nación)*. Estados Unidos.
- Hitchcock, A. (Director). (1948). *Rope (Festín diabólico - La soga)*. Estados Unidos.
- Kurosawa, A. (Director). (1950). *Rashômon*. Japón.
- Malle, L. (Director). (1974). *Lacombe, Lucien*. Francia.
- Pastrone, G. (Director). (1911). *La caduta di Troia (La caída de Troya)*. Italia.
- Pastrone, G. (Director). (1914). *Cabiria*. Italia.
- Porter, E. (Director). (1903). *The Great Train Robbery (Asalto y robo de un tren)*. Estados Unidos.
- Py, E. (Director). (1897). *La bandera argentina*. Argentina.
- Resnais, A. (Director). (1961). *L'Année Dernière à Marienbad (El año pasado en Marienbad)*. Francia-Italia-Alemania-Austria.
- Romero, M. (Director). (1951). *El hincha*. Argentina.
- Sokurov, A. (Director). (2002). *Russkiy Kovcheg (El arca rusa)*. Rusia.
- Tsukerman, S. (Director). (1982). *Liquid Sky (Cielo líquido)*. Estados Unidos.
- Wenders, W. (Director). (1975). *Falsche Bewegung (Falso movimiento/Movimiento en falso)*. Alemania.
- Zanada, J. (Director). (1988). *Tango, bayle nuestro*. Argentina.

El autor

Zanada, Jorge

Licenciado en Cinematografía por la Universidad Nacional de La Plata (1983) y graduado en *Régie*, por el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón (2006).

A lo largo de más de 30 años de trayectoria recorrió el camino del cine, la televisión y el teatro lírico a través de múltiples roles: desde asistente de montaje de Leonardo Favio en *Romance del Aniceto y la Francisca* hasta autor, director, productor y editor en numerosas obras.

Es profesor titular de la cátedra “Realización de Cine, Video y TV” (I y II) de la UNLP desde 1994. Fue docente en diversos ámbitos y director del Departamento de Comunicación Audiovisual de la UNLP (1994-1996) y de las carreras de Narración Audiovisual, Posproducción de Cine y TV y Realización Multimedial de la Universidad de La Punta (2006-2008).

Se desempeñó como investigador, dictó numerosas conferencias y participó como jurado en concursos y festivales de cine.

Fue coguionista del largometraje *El Dueño del sol* (1988); director y guionista de los medimetrajes *Violencia contra violencia* (Bogotá, 1971), *Arte de comunicación* (La Plata, 1975) y *Taxitango* (producido y emitido por Televisión Española, 1989).

Trabajó en la investigación, guion, producción y dirección del largometraje *Tango, bayle nuestro* (Buenos Aires, 1988), interpretado por Oscar Martínez, Arturo Bonín, Estela Arcos y elenco con participación de Robert Duvall, Julio Bocca y Raquel Rossetti, Juan Carlos Copes y María Nieves, entre otros, y destacados “milongueros” (bailarines populares de tango), con música original de Daniel Binelli.

Fue director, guionista y productor de diversos medio y largometrajes, entre ellos *Averiguá bien* (1999); *Partir* (2000), documental poético informativo en homenaje a René Favaloro; *Lyticargentina* (2002), docudrama de arte sobre la realidad lírica nacional en la crisis del 2002, emitido por Canal Siete (2003) y *Fueye pinchado* (2003), ficción interpretada por Rubén Stella, María Concepción César, Omar Mollo, Natalia Imbrosciano y elenco.

Publicó “Impronta del tango en el cine”, en *Tango mío, tuyo y nuestro* (pp.187-198), Editorial del Instituto de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, Buenos Aires (1996).

Investigó sobre la narrativa del cine científico y sobre el tango, sus orígenes, su evolución y actualidad como práctica popular.

Zanada, Jorge

El cine nos enseña: reflexiones experimentadas sobre el arte de la realización cinematográfica / Jorge Zanada. - 1a ed. - La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes, 2016. Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-34-1380-7

1. Cinematografía. 2. Arte. 3. Identidad Cultural. I. Título.
CDD 778.5

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata
47 N.º 380 / La Plata B1900AJP / Buenos Aires, Argentina
+54 221 427 3992 / 427 4898
edulp.editorial@gmail.com
www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2016
ISBN 978-950-34-1380-7
© 2015 - Edulp

S
sociales



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA