

Frente a la noción de continuidad él desarrolló en sus primeros años la de conflicto. Para él, todos los elementos que componían un encuadre, incluso antes de la relación con otros encuadres, se enfrentaban, reclamaban su diferencia con los demás a través del conflicto (colisión).

Figuras narrativas como el collage se deben al montaje constructivo. El modelo de continuidad se encuentra asumido habitualmente en películas de los otros modelos.

Por lo tanto, es importante entender cómo los distintos modelos pueden relacionarse, converger y complementarse (a pesar de sus diferencias). La permeabilidad de los modelos, el modo en que se encuentran reunidos y articulados en bastantes películas del periodo ha servido a algunos historiadores para hablar de un estilo internacional asentado en los últimos años del cine mudo.

La inspiración en la pintura impresionista tiene que ver con esa percepción filtrada por la reflexión estética sobre la imagen. También en otros países encontramos propuestas estilísticas y de montaje que no encajan con los modelos principales mencionados. La revisión de las fórmulas de continuidad y permeabilidad entre diferentes propuestas estilísticas es igualmente interesante en los países escandinavos.

Las distintas tendencias mencionadas ofrecen una perspectiva heterogénea si intentamos un corte sincrónico, en lo que se define como "historia básica" tradicional. No hay un periodo tan fecundo en propuestas estéticas como éste, no solo en la cinematografía.

#### **4. Hacia 1931: El sonido, la producción estandarizada y la naturaleza del cine.**

Un acontecimiento central sobre el que inciden habitualmente las historias del cine es la aparición del sonido. El sonido tiene consecuencias determinantes en las narraciones históricas del cine. Éste conlleva un problema fundamental: rompe con este esperanto por la aparición de personajes hablando en lenguas diferentes. Replanteamientos no solo de estructura (industrial y de mercados), sino también sobre la propia naturaleza del cine (1927, El cantor de Jazz).

Con sus medios tecnológicos y su peso financiero, las empresas de telefonía, electrodomésticos o de radio entraban en la definición de un nuevo producto audiovisual que parecía seguir derroteros diferentes a lo que era entendido tradicionalmente como cine.

Es así como fenómenos complejos de este momento de crisis encuentran una salida que determinará el futuro inmediato de Hollywood: la estandarización. Una estandarización tecnológica y en la producción. En cualquier caso, la superación de la crisis se producirá cuando el concepto de cine sirva para abarcar estos fenómenos heterogéneos.

Un último proceso de estandarización se vincula a la reestructuración del cambio de la exhibición y, más profundamente, al cambio en la experiencia de ir al cine. La música en directo que acompañaba a las proyecciones va desapareciendo.

Las tensiones de la transición se hicieron notar en el estilo fílmico. Un aspecto bastante discutido historiográficamente es el de las limitaciones expresivas ligadas a la incorporación del sonido. El estilo internacional de los años veinte había desarrollado fórmulas estilísticas de montaje y puesta en escena de gran complejidad.

Se extendió la práctica del rodaje con varias cámaras, de modo que no se cortaba mientras se interpretaba la escena, sino que sobre la base intacta de la misma banda sonora era que se alteraban planos tomados por distintas cámaras que segmentaban el espacio y la acción.

Contra este tratamiento del sonido reaccionaron muchos artistas. Chaplin mostró su rechazo hacia una técnica que consideraba una vuelta atrás de las inmensas posibilidades que había desarrollado el cine en su etapa muda.

En un principio, las técnicas de doblaje no estaban desarrolladas por lo difícil que era montar una banda sonora y lo costoso que era. Por eso se utilizaron versiones múltiples (consistían en rodar una misma película de manera consecutiva, aprovechando los mismos decorados y la base del equipo técnico, en distintas lenguas y con actores diferentes). Memorizaban fonéticamente el texto que tenían que decir, aprendían una serie de sonidos, aunque no sabían qué era lo que estaban diciendo.

En Europa se habían desarrollado sistemas de sonidos que tuvieron éxito, el más importante en Alemania. Desde 1918 había trabajado en una tecnología que no estuvo lista hasta fines de los años veinte. Una de las industrias cinematográficas más fuertes (francesa) Dependió en gran medida para el desarrollo de su cine sonoro de la tecnología alemana.

La Unión Soviética, interesada en llevar adelante una industria cinematográfica autárquica, desarrolló su propia tecnología de sonido. Este tendría un papel constructivo con respecto a los demás elementos que componen la imagen, por lo tanto serviría para determinar una atmósfera, marcar cambios de tono y contrastes, comentar la acción desde sonidos no diegéticos, ser en suma un objeto sometido al conflicto que está detrás de toda intervención del montaje.

La llegada del sonido sirvió para que el estilo internacional se consolidara después de un proceso de adaptación. La necesidad de contar con dispositivos técnicos que no abundaban en la mayoría de los países permitió una gran movilidad de técnicos y de equipos de filmación que fueron a trabajar a los estudios con más medios.

La banda sonora es la que reclama unas imágenes que la soporten, de manera que el punto de partida es el efecto rítmico del sonido y a continuación las imágenes deberían esforzarse por reconducir ese proceso y revestirlo de una cierta continuidad.

A esta capacidad de amalgama dentro de estructuras definidas es a lo que parecen referirse convencionalmente los historiadores que habían de cine clásico y que localizan en su momento de auge en los años treinta. La visión dominante de Hollywood, con una industria poderosamente asentada sobre un sistema monopolista y un control internacional de la distribución y la exhibición, parece decantar esta lectura hacia el cine americano.

En muchas ocasiones las fuentes de sonido son contradictorias, y es imposible saber si son diegéticas o no.

Como hemos podido observar a través de este recorrido aproximativo a la aparición del sonido en el cine internacional, la polémica sobre continuidad o ruptura del estilo cinematográfico entre el cine mudo y el sonoro pasa a un segundo plano sólo al observar la compleja serie de factores que intervienen en la definición de un momento concreto de crisis. El modo en el que esos factores alcanzaron un equilibrio y armonía nos permite entender que el periodo que va de los años treinta hasta el final de la Segunda Guerra Mundial sea calificado habitualmente como la etapa clásica del cine.

## **5. Hacia 1948: La frontera de la modernidad cinematográfica. Modelos posteriores a la estructura monopolística.**

La estructura de crisis, el final de la Segunda Guerra, algunas corrientes estéticas del cine de ficción del periodo reclaman una dimensión ética para el estilo cinematográfico.

La cámara intentaba dar la impresión de captar las cosas tal cual se presentaban en las calles saliendo a escenarios naturales, el montaje se sometía a las convenciones de continuidad, pero con una mayor apariencia de neutralidad ante la historia y se utilizaba como protagonistas a personas corrientes que ni siquiera eran actores.

Las composiciones en las que se equilibran de manera armónica las luces y sombras con el desarrollo dramático en profundidad de campo, el tratamiento complejo de escenas en interiores, o los estudios cromáticos sofisticados son también habituales en este cine.

Tenemos dos dimensiones del neorrealismo. Por un lado, una visión ética del estilo fílmico con respecto a la realidad. La ética neorrealista estuvo marcada por una implicación de los cineastas en el discurso sobre la realidad, una implicación que no se limitaba a ser una comprensión descriptiva de la realidad, una valoración de los fenómenos que la constituyen o de los movimientos sociales que la configuran. La implicación en lo real estuvo impregnada, durante los primeros años del neorrealismo, de una voluntad de cambio del mundo (Ángel Quintana). Una dimensión formal que desarrolla unos estilemas de puesta en escena que van más allá del propio neorrealismo, por otro lado.

El debate sobre el realismo es uno de los principales temas de la posguerra. Sobre todo es un síntoma de la reconsideración teórica del cine que comienza en este periodo y que acabará por dar paso a los fenómenos de modernidad de los sesenta y setenta.

Junto a estos factores relacionados con los cambios sociales e ideológicos de la posguerra, hay que tener en cuenta unas circunstancias judiciales y políticas que determinarán el posterior desarrollo del cine americano y por extensión del resto del cine mundial. Tres que se concentran en estos años: El primero es el desmantelamiento de la estructura monopolística de los estudios (el final del dominio de los grandes Estudios de Estados Unidos de las tres vertientes del negocio cinematográfico: la producción, la exhibición y la distribución).

El segundo dictamen legal que condicionó el desarrollo posterior de la industria cinematográfica fue la política de concesión de licencias y frecuencias de emisión de la Federal Communications Commission (F.C.C.) para el incipiente negocio de la televisión en 1948.

El tercer aspecto legal que interviene en la definición del paisaje cinematográfico americano de posguerra tiene un carácter político. La convergencia de todos estos fenómenos se relaciona necesariamente con las transformaciones estilísticas que se observan en el cine americano de postguerra.

A partir de la disolución del sistema de Estudios por el imperativo legal surge, sin embargo, una posibilidad de control de los filmes por parte de los autores, que pueden desarrollar con mayor independencia sus aspiraciones estilísticas.

Por relación con el concepto del clasicismo cinematográfico, se ha querido ver en algunos autores del periodo unas propuestas manieristas.

En esta asociación manierista, incluso algunos de los pocos autores del periodo clásico desarrollan fórmulas expresivas y narrativas que se relacionan con los parámetros de la modernidad cinematográfica. Es interesante observar a este respecto la relación entre el cine de género (el cine negro, bélico, melodrama, western) de finales de los años cuarenta y la extensión en América de las teorías psicoanalíticas (sobre todo freudianas) que llevan a una habitual presentación de personajes traumatizados, sádicos o que bordean la locura.

El desarrollo de un tipo de cine con planteamientos estéticos e intelectuales inusitados tiene algo que ver con la intervención del Estado en la producción, concretamente a través de los nuevos impuestos sobre espectáculos dirigidos a fomentar el cine de ensayo, puestos en marcha en Dinamarca y Suecia a principios de 1950. Esta iniciativa estatal tendría una influencia considerable en el desarrollo de fórmula estéticas modernas en otros países europeos.

## **6. Hacia 1968: Las escrituras modernas y los conflictos políticos.**

No hace falta profundizar mucho en el análisis para apercibirnos de un sistema retórico que desmonta los paradigmas de la verosimilitud, montaje y puesta en escena del cine de ficción convencional. El desajuste sonoro, las disfunciones de la mirada para crear la continuidad del espacio, la indeterminación entre la realidad y la ficción, la interpelación directa al espectador.

No parece posible entender este momento de crisis de la historia del cine sin acudir de nuevo a elementos del contexto, ya que las tendencias modernistas están vinculadas a una serie de conflictos de muy variado signo.

Podemos plantear que las propuestas modernas se relacionan con dos tipos de elementos. Por un lado, hay que tener en cuenta los factores políticos, de los que son representativo la revuelta estudiantil de Mayo del 68, las tensiones de la guerra fría y la primavera de Praga ese mismo año, o la Guerra de Vietnam y los conflictos relacionados con los procesos de descolonización y subdesarrollo en los países del tercer mundo. Por otro lado, las tendencias de pensamiento revolucionarias que se instalan entre los ámbitos intelectuales y se relacionan a veces, de manera muy directa, con la investigación sobre la dimensión social del lenguaje que están llevando a cabo disciplinas del ámbito de la lingüística como el estructuralismo y la semiología.

Los cineastas modernistas son, normalmente, intelectuales. Conciben los mecanismos de la representación como útiles a través de los cuales poder estructurar el sentido de sus obras con una finalidad política.

Los cineastas modernistas no pueden escapar a su influencia como modelo, pero al mismo tiempo tratan de contestar las fórmulas del modo de representación institucional mediante la mostración explícita de sus recursos.

Los elementos de la puesta en escena o del montaje se autonomizan y se revelan con todo su espesor, ya que no tratan de ser transparentes.

Debeos entender los planteamientos procedentes del cine del tercer mundo. En cada zona del planeta se elaboran nuevas formas expresivas vinculadas tanto a las características culturales de los países como a la finalidad contestataria y revolucionaria del cine.

Las propuestas modernistas abandonaron en gran medida las estructuras narrativas convencionales. En muchos casos se distanciaban de las fórmulas del relato y desarrollaban sus temas a través de estructuras diferentes, podríamos decir poéticas.

En Estados Unidos las estrategias modernistas tuvieron una importancia determinante en cierto cine aproximado a las prácticas de vanguardia.

No obstante, una generación importante de cineastas desarrolló estos años las fórmulas clásicas para renovar las estructuras del cine narrativo de Hollywood, adecuándolas al nuevo panorama audiovisual y al gusto moderno.

## **7. Apostillas sobre el cine contemporáneo (a modo de conclusión).**

La reorganización del panorama audiovisual ha sido excepcional en los últimos veinte años por una serie de factores que han cambiado radicalmente la industria cinematográfica. En primer lugar, tenemos que considerar la aparición de la televisión de pago, ya sea por cable o satélite y la generalización del uso del video en el hogar desde finales de los setenta. En segundo lugar, la vinculación de algunos estudios con grandes grupos empresariales mediáticos. En tercer lugar, un fenómeno de globalización financiera de los propios Estudios, con la compra de gran parte de ellos por compañías no americanas, como las japonesas. En cuarto lugar, relacionado con estas transformaciones, la incorporación del negocio del cine a los ritmos marcados por los complejos mecanismos del mercado mediático. El cine no es un negocio independiente de la televisión.

No se trata solo de que las industrias cinematográficas, discográficas o televisivas pertenezcan a las mismas multinacionales, sino de algo más profundo: se trata de que esas multinacionales entienden que están vendiendo el mismo producto, independientemente del soporte mediático en el que se ofrezca.

Los aspectos económicos han determinado el estilo del cine internacional de los últimos años, pero es difícil aportar ideas al respecto, ya que los cambios se producen a gran velocidad en el marco de la economía global. Nuevas tendencias ecléticas. La idea radica en la combinación dentro del cine actual de técnicas clásicas y modernistas combinadas dentro de formatos que tienden a cierta estandarización más allá de las peculiaridades.

Este eclecticismo también se observa en productos que intentan construir un relato a base de deformaciones formales y narrativas aparentemente innovadoras. Algunas estilemas modernistas, desde el feísmo a la autonomía de los sistemas expresivos con respecto a la funcionalidad narrativa o la legitimación de la serie B den películas de gran presupuesto se pueden encontrar ejemplos bien conocidos (Almodóvar, Pulp Fiction de Tarantino y El silencio de los inocentes de Demme).

El mercado audiovisual es inmenso. Por ese motivo hay espacios en los que se puede encontrar otro tipo de corrientes, quizás no menos ecléticas que las descritas anteriormente, pero todavía vinculada a una reflexión ética sobre los medio expresivos del cine y su relación con la realidad. También en otro países encontramos propuestas que llevan hasta nuevos límites de parodia y exceso las convenciones narrativas del cine institucional.

## **Capítulo 5: Otros modelos cinematográficos: cine documental, experimental y de animación.**

### **5.1. Modelos en la periferia de la ficción.**

A veces, porque éstos se sitúan en espacios restringidos de la industria cinematográfica y están dirigidos a un público específico, minoritario, se ponen en un lugar secundario. Buscan modelos estéticos que se enfrenten a esta misma industria.

Muchas películas experimentales o documentales no se han visto nunca en salas de cine, ni siquiera se dirigen a espectadores que pagan por una entrada, sino a grupos de especialistas o entendidos de arte moderno, ciencia, antropología. Hay que tener en cuenta criterios formales y estilísticos para entenderlos desde una perspectiva histórica.

Por un lado, gran parte del cine llamado experimental se caracteriza por fines estéticos que se alejan de la narración o la ficción como ejemplo fundamental para la cohesión del filme. En la mayoría de las ocasiones están más próximos a los efectos plásticos y pictóricos o a principios musicales y rítmicos del montaje, basado su integración en la coherencia que se desprende de la asociación de colores, formas y sonidos en sucesión. A menudo se centran en explorar las posibilidades expresivas de un efecto técnico cinematográfico.

Gran parte del cine asociado a la experimentación o la vanguardia se mueve en los límites de las convenciones de la ficción para subvertirlas y desmontarlas. Otro caso lo podría plantear el cine de animación. La mayoría optan por construir universos de ficción siguiendo parámetros narrativos obligando al espectador a que no cuestione la verosimilitud de lo presentado.

El documental mantiene características específicas ante la ficción. Suele tener un componente ficcional y narrativo que funciona como elemento de cohesión. No se trata de poner unas imágenes al servicio de un mundo de ficción previamente concebido (por ejemplo, a través de un guion en el que todo esté previsto, desde los decorados hasta los diálogos) sino de ordenar un material previo de imágenes (que puede haber sido programado, pero donde puede entrar lo azaroso e inesperado) de acuerdo con una lógica ficcional que las dote de coherencia. En muchos casos, este trabajo de cohesión se establece sobre todo en el montaje.

### **5.2. Cine experimental y de vanguardia.**

Bajo los conceptos de cine experimental y de vanguardia se ha hablado de una amplia corriente de filmes que han buscado formas expresivas enfrentadas a los estilos dominantes en cada momento de la historia del cine. Pero esta idea es problemática desde el punto de vista histórico, porque la experimentación es algo inherente a todos los momentos de crisis y cambio que estamos observando.

Asumirlo como parte del cine experimental nos conduciría a un problema irresoluble porque gran parte de su investigación sobre el estilo o la tecnología. El cine experimental se define de acuerdo con su ámbito de aplicación y recepción.

Pero, además de los aspectos de tipo institucional, hay que tener en cuenta como rasgo esencial las condiciones de enunciación y los objetivos estéticos. El cine experimental o de vanguardia establece con claridad la posición de una acción muy marcada de la voz singular de un artista que no pretende ocultarse detrás de la representación puesta en pie, sino afirmarse en su obra. En la mayoría de los casos, el cine experimental explora fórmulas expresivas ajenas a las estrategias de la ficción y más cercanas a lo puramente audiovisual apoyándose en efectos plásticos o rítmicos ligados al tratamiento de la imagen o del sonido.

Es decir, se trata de movimientos que han buscado una esencia audiovisual capaz de transmitir ideas o emociones fuera del marco de la ficción.

La posición esencialista caracteriza sobre todo a las llamadas vanguardias históricas anteriores a la Segunda Guerra Mundial, y nos conduce a la reflexión sobre su relación con la modernidad.

Se trata de defender en el seno de una industria y de una institución, la del cine, la noción de arte por el arte que se encuentra en el origen de las estéticas vanguardistas desde finales del siglo 19. Por otro lado, su separación de la industria es condición esencial para preservar su independencia y

su valor experimental. El soporte institucional que legitima este tipo de cine proviene por lo tanto de museos, archivos, filmotecas, universidades o ciertos sectores de la crítica.

A pesar de todo, hay territorios en los que se produce la mezcla, el encuentro con las bases de la ficción y la institución cinematográfica. El cine experimental ofreció modelos que fueron asimilados por el cine dominante.

El traslado de una experimentación "pura" a filmes industriales (da ejemplos). El cruce del cine experimental con el dominante a través de la investigación de recursos expresivos visuales o sonoros es uno de los aspectos principales de su valor histórico. Además, su capacidad para desmontar e invertir los parámetros constitutivos de la ficción (el reconocimiento de los personajes, el establecimiento de una trayectoria sustentada sobre estructuras causales, el hecho de que haya una cierta progresión dramática y resolución de conflictos).

Nada nos asegura la continuidad de los elementos, ya que en vez de una lógica ficcional, se establece un discurso de referencias simbólicas que remite a la lógica de los sueños y a la moda del psicoanálisis, tan apreciadas por los surrealistas y el inspirador del filme: Salvador Dalí.

Pero la deconstrucción de la ficción no es el único eje de la experimentación. Algunos modelos de cine experimental y de vanguardia han trabajado la manipulación de la realidad a través de sus imágenes y el montaje. En ocasiones tiene contactos con las técnicas del documental aunque la finalidad estética es diferente.

El último sector fundamental de la experimentación que se resalta tiene que ver con la reflexión sobre el dispositivo cinematográfico y sus posibilidades expresivas cuando se busca su autonomía con respecto a la ficción o la selección de un fragmento de realidad.

Tanto la investigación sobre el dispositivo cinematográfico como la reflexión sobre los límites de la ficción y de la imagen documental o la propuesta de sistemas expresivos relacionados con la plástica y la música ofrecen campos de trabajo privilegiados para el cine experimental.

### **5.3. Cine documental.**

Truffaut dice En un documental, Dios es el director, crea el material base. En un filme de acción, el director es Dios, quien debe crear vida.

El cine documental tiene una base real.

Ese idealismo no representa más que un ejemplo externo del debate. Nadie discute que detrás del cine documental hay una operación de construcción, de montaje, de selección, de organización, de encuadre de unas determinadas imágenes que dirigen nuestra mirada y nuestra comprensión de los objetos filmados. Hay una mediación en nuestro contacto con la realidad que supone una intervención, escritura y artificio en suma.

Pero no son éstos los elementos que distinguen al documental de las otras clases de filmes: el punto de divergencia entre unos y otros estriba en que el documental se rueda en el mismo lugar que se quiere reproducir, con los individuos del lugar. Así, cuando lleva a cabo la labor de selección, la realiza sobre el material documental, persiguiendo el fin de narrar la verdad de la forma más adecuada.

El documental asume unas posiciones textuales diferentes a las del cine de ficción que afectan a dispositivos formales, estilísticos y de enunciación. Esto se manifiesta en estrategias específicas de selección, montaje, puesta en escena. Ciertas conexiones con la ficción están presentes en la mayoría de los filmes considerados documentales.

Asumiendo que todo texto filmico de ficción tiene algo de documental en la medida en que refleja la realidad del momento en que fue hecho.

Hay distintas figuras enunciativas más o menos constantes en estos filmes: entrevistador, observador, participante, narrador. La presencia clara de una voz enunciativa en muchos documentales se relaciona con su propia distancia de la ficción. En todo documental hay algo de descubrimiento que depende de circunstancias azarosas que ocurren durante el rodaje y después han de ser sometidas a un sistema coherente a través de la voz narradora o el montaje. Otro elemento

muy importante de la ficción está ausente del documental: los actores interpretando algún personaje en el que el espectador pueda proyectar sus afectos. De este modo, la entrada del espectador en la ficción ha de ser conducida de una manera más directa a través de una voz enunciativa preocupada por dirigirle en su recorrido por las imágenes.

No es rigurosamente correcto equiparar las características enunciativas de un noticiario con las de un documental sobre la naturaleza.

El documental ha servido para la experimentación de estrategias ¿???????, de montaje, de narración y de nuevos elementos tecnológicos. Las tecnologías de rodaje en directo o el empleo de ciertos aparatos (cámaras ligeras, equipos autónomos, películas de alta sensibilidad, lentes especiales) también parten del documental para llevar posteriormente al cine algunos de sus hallazgos.

#### **5.4. Cine de animación.**

El cine de animación se distingue del resto, en primer lugar en el soporte sobre el que se construyen las imágenes. En la mayoría de los casos se opta por la ficción.

El cuerpo humano, elemento esencial del reconocimiento del espectador en el cine de ficción, es sustituido por objetos de plástico o información codificada de un ordenador. De este modo, al mismo tiempo que el espectador rebaja sus expectativas de verosimilitud, las posibilidades de mundo ficcional aumentan.

Este trabajo peculiar de creación de las imágenes tiene consecuencias en todos los niveles (estilísticos, puesta en escena). Se identifica tradicionalmente al cine de animación con los filmes hechos fotograma a fotograma. Se tomaba como referencia la producción de la ilusión de movimiento. Se distinguía del cine convencional porque trataba de figuras, objetos e imágenes en las que no intervenía el cuerpo humano.

En cualquier caso, esta definición ya no resulta demasiado operativa en los tiempos de los ordenadores.

Algunas de sus obras más célebres no se alejan de los parámetros del cine narrativo convencional. Más aún, los conceptos fundamentales de montaje puesta en escena planificación o montaje sonoro pueden ser discutidos ya que establecen convenciones diferentes a las del cine de ficción.

El cine de animación recoge en su interior un amplio abanico de tradiciones. En la vertiente imag???? Podemos considerar las historietas de los periódicos como la caricatura, linterna mágica, sombras chinescas. Por otro lado, en la vertiente narrativa encontramos valores melodramáticos complementados con la literatura infantil y el cuento maravilloso.

Este tipo de cine ha encontrado también un inmediato acomodo en la televisión. La realizada sobre un storyboard en el que se planifica el movimiento de figuras dibujadas o moldeadas. Las figuras mantienen una estructura corporal reconocible, ya sea antropomórfica, animal, de objeto; y presenta bastantes puntos de contacto con el cine convencional en cuanto a la elaboración de la diégesis, puesto que las figuras pretenden arrastrarnos por distintas peripecias.

El modelo más alejado de esta propuesta sería la animación experimental, vinculada en muchas ocasiones al cine de vanguardia o experimental. En algunos de estos modelos de animación (abstracto) no aparecen objetos o formas corporales ni hay construcción narrativa. Más bien se basan en combinaciones de color, formas abstractas, composiciones, sistemas como ocurre en los filmes de Norman McLaren. Su peculiaridad vendría por el soporte sobre el que se produce.

Un último elemento de capital importancia para el desarrollo estilístico e industrial del cine de animación fue el sonido. Durante el cine mudo en muchas ocasiones se imitaban las técnicas de la historieta, reproduciendo globos de diálogo en la pantalla.

La estructura musical de las narraciones, el peso de las tendencias populares como el jazz o el swing, o el modo en el que se adecuaban estas bases musicales a la estructura de atracciones de los filmes, representa un papel poco estudiado pero muy importante en el establecimiento de las

convenciones del cine de animación moderno, sobre todo después de su rápida integración en el ámbito de la televisión a partir de los años cincuenta.

### Bordwell, David, Primera parte. Cap. 3.: "La narración clásica"

La historia de una película no resplandece ante nuestros ojos sin más ni más: como espectadores, debemos construirla según la trama.

El propio discurso de Hollywood ha intentado limitar la narración a la manipulación de la cámara, como indica el comentario de John Cromwell: «El modo más efectivo de contar una historia en la pantalla consiste en utilizar la cámara como narrador». Da la impresión de que los sucesos que conforman la historia existen objetivamente, mientras que la cámara parece limitarse a darnos la mejor perspectiva y subrayar aquello que resulta adecuado.

Desde este punto de vista, la narración clásica entra en la jurisdicción de todos los tipos de motivación que hemos visto. En una película clásica, la narración está motivada compositivamente: funciona para construir la historia de modos determinados. La narración también debe estar motivada genéricamente. Con menor frecuencia, la narración está motivada de forma «realista», aunque un comentario en voz *over* en películas de ficción semidocumentales pueda insistir en que la historia está basada en hechos reales. La narración motivada de forma artística es muy poco común en las películas clásicas y nunca se produce en estado puro. Pero cuando una película clásica quiere poner de manifiesto la evidencia de su narración, debe crear un contexto que motive la puesta al descubierto de los mecanismos también por otros medios.

El orgullo que siente Hollywood por su maestría oculta implica que la narración es imperceptible y discreta. El montaje no debe dejar resquicios, la cámara debe estar «subordinada al discurso fluido de la acción dramáticas. Algunos teóricos se han referido al estilo clásico como transparente e ilusionista.

«Invisible» puede servir como descripción aproximada de lo poco que se fijan la mayoría de los espectadores en la técnica. «Invisibilidad» puede hacer referencia a lo poco o mucho que nos comunica una narración, a la autoridad según la que conoce o comunica o al modo en que comunica. En esta «invisibilidad» hay un complejo entramado de problemas narrativos.

Entonces, ¿cómo caracterizar la narración clásica? Sternberg indica que la narración (o el narrador) puede caracterizarse según tres escalas. Una narración es más o menos consciente de sí misma: es decir, en mayor o menor grado demuestra su reconocimiento de estar presentando información a un público. En segundo lugar, una narración es más o menos conocedora. El hablante omnisciente. De este modo, el conocimiento implica también un punto de vista. En tercer lugar, una narración es más o menos comunicativa. Este término hace referencia a la disposición de la narración a compartir su conocimiento.

Las categorías de Sternberg nos ayudan a analizar la narración clásica con un alto grado de precisión. En la película clásica, la narración es omnisciente, pero deja que esta omnisciencia sea más evidente en unas ocasiones que en otras.

### La narración modesta

La narración clásica suele comenzar antes de lo que haga la acción. Aun así, la película clásica de Hollywood suele utilizar la secuencia de créditos para iniciar la narración de la película. El acompañamiento musical ya indica la presencia de la narración y a menudo los motivos musicales de esa obertura volverán a aparecer a lo largo de la película.

Protagonista, secundario, antagonistas y demás personajes principales quedarán establecidos por el orden, tamaño y tiempo de los nombres de los diferentes actores sobre la pantalla. Algunas películas refuerzan este nexo añadiendo planos de los personajes a los créditos, en cuyo caso la cantidad de espacio de pantalla que se asigna a cada actor indica la importancia de este. Los créditos, por tanto, presentan un alto grado de evidencia, ya que se dirigen explícitamente al público, En el

período mudo, muchas películas no pasaban le de esas indicaciones y se limitaban a presentar la secuencia de créditos sobre pantallas negras o fondos de diseño estandarizado. Hacia 1920 este tipo de títulos artísticos era de uso común. Los tipos de letra también podían indicar el periodo o la localización de la historia, la narración transmitida como tipografía. El cine sonoro canonizó esta estilizada narrativización de la secuencia de créditos asignándole una serie de funciones.

Los créditos pueden anticipar un motivo que aparecerá en la historia como tal. Las imágenes de los títulos también pueden establecer el espacio de la acción que se va a desarrollar. En el período de posguerra, la apelación directa en las secuencias de créditos también podía llevarse a cabo por medio un narrador en voz *over*. Por estos medios, la secuencia de créditos hace gala tanto de la omnisciencia de la narración como de su capacidad para suprimir aquello que desee.

Al igual que los créditos, las primeras secuencias de la acción pueden hacer grandes revelaciones sobre la narración. Con mayor frecuencia, las películas mudas se limitaban a utilizar títulos expositivos para anunciar los rasgos más sobresalientes de la narración, En la era del sonido, otras técnicas filmicas se encargan del cometido de poner la narración en primer plano.

La narración puede también utilizar momentos iniciales para hacer hincapié en su capacidad para ser más o menos comunicativa.

La presencia explícita de la narración en estos comienzos tan explicativos se ve confirmada por la posterior aparición de la «secuencia previa a los títulos de créditos. Años cincuenta. El efecto de la acción previa a los créditos fue la eliminación de los créditos como unidad inequívoca y su diseminación en un breve secuencia de acción que aportaba un mínimo de información sobre la historia.

Aun así, una vez presente en los pasajes de apertura. la narración pasa rápidamente a un segundo plano. La acción ha reemplazado a la voz no diegética y ya no volvemos a ver u oír la narración de un modo tan evidente.

La eliminación progresiva del narrador también resulta visible en los cambios históricos de las tácticas ex positivas del cine mudo. Después de presentar a varios personajes de este modo, comenzaba la acción ficticia. Después de 1917. estas señales de la narración disminuyeron, Los personajes se presentaban en su primera aparición en la historia.

También varió el papel de los intertítulos expositivos. Los guionistas del cine mudo eran conscientes de que el título expositivo situaba la narración en un primer plano. La presencia de un narrador ficticio invisible también venia marcada, en los títulos expositivos. Habitual a partir de 1916. La película hollywoodiense fue basándose cada vez me nos en los intertítulos expositivos y pasó a depender de los títulos de diálogo. En los últimos años del cine mudo, nos encontramos ya con películas sin títulos expositivos. El perfeccionamiento del título artístico, el título expositivo adornado con un diseño pictórico, fo mentaron que la imagen sustituyera al lenguaje.

La combinación de títulos expositivos, títulos de diálogo y acción ejemplar del personaje creó un narrador comunicativo y con bastante conocimiento. La narración es omnisciente y fiable. La fluidez de este tipo de narración fue reconocida en Europa durante la era muda.

Cualquier película narrativa debe informar al espectador de los sucesos previos a la acción que vernos. El cine clásico se limita de un modo casi absoluto a un tipo de exposición descrito por Sternberg como concentrado y preliminar Esto significa que la exposición queda limitada principalmente al comienzo de la trama. En su explicación de cómo escribir un guion. Emerson y Loos afirman que la apertura debe explicar con brevedad, pero de forma clara los hechos esenciales que el público debe conocer para entender la historia, preferiblemente en una sola secuencia. Pero a narración concentrada y preliminar ayuda a la película clásica a parecer menos omnisciente y consciente de sí misma.

La narración clásica también retrocede a un segundo plano al comenzar *in medias res*. La exposición nos precipita hacia un flujo ya en movimiento de causas y efectos. Como dicen Loos y Emerson, la acción debe comenzar «con la historia en sí y no con la historia del caso que conduce a la historia». Por tanto. cuando los 17 personajes asumen el peso de la exposición, puede dar la impresión de que la narración se desvanece.

La narración clásica puede resurgir de un modo más evidente en fases más avanzadas de la película, pero una reaparición de este tipo será intermitente y codificada. En el cine mudo, el título expositivo artístico puede incluir metáforas que hagan comentarios abiertos sobre la acción. Ocasionalmente, la narración reafirmará su omnisciencia por medio de un movimiento de cámara. Las intrusiones narrativas también pueden estar motivadas genéricamente: el encuadre de una parte del cuerpo del criminal mientras se comete el crimen en una película de misterio.

Habitualmente, la secuencia de montaje comprime una longitud de tiempo o espacio considerable, sigue la pista a un acontecimiento gran escala o escoge momentos representativos de un proceso. Hacia 1927, las secuencias de montaje eran muy comunes y hoy en día siguen utilizándose variantes de estas.

Desde un punto de vista histórico, la secuencia de montaje forma parte de la reducción gradual por parte de Hollywood de la presencia narrativa evidente. Las secuencias de montaje, por tanto, trasponen convenciones de la narración en prosa al cine. Aun así, la secuencia de montaje sigue haciendo que la narración destaque.

### **Causalidad, personaje y punto de vista**

La película clásica reduce la prominencia de la narración. El grado de evidencia de la narración suele mantenerse a un nivel abajo. No obstante, debemos hacer un esfuerzo para ver que el mundo diegético de la película también es una construcción, y, por tanto, es, al fin y al cabo, tan narrativo como el corte o el más llamativo de los comentarios en voz over. Aun así, tenemos que reconocer lo importante que es para el cine clásico esta narración aparentemente natural y, de hecho, oculta.

La narración refuerza la homogeneidad del mundo ficticio por medio de un recurso no teatral: el uso de fuentes de información públicas e impersonales que puedan estar motivadas, en la película, de forma realista o genérica.

La narración clásica es potencialmente omnisciente como demuestran los créditos y los inicios de las películas. Esta misma omnisciencia resulta evidente en las cualidades anticipativas de la narración: el personaje que entra en escena justo antes de que se lo necesite.

La prueba más evidente de la omnisciencia de la narración es su omnipresencia. La narración no está dispuesta a contárnoslo todo, pero sí a ir a cualquier sitio. La omnipresencia espacial está justificada por la acción que transcurre en un lugar determinado y también limitada por esquemas específicos. La narración podría mostrárnoslo todo, pero se niega.

La narración clásica admite su omnipresencia espacial, pero niega tener una soltura comprable en el caso del tiempo. La narración no se desplaza del pasado o al futuro a su libre albedrío. El *flashback* no se presenta como una explicación evidente por parte de la narración: la narración se limita a presentar lo que recuerda el personaje. Ninguna narración de ningún texto puede soltarlo todo al mismo tiempo, pero después de la secuencia de créditos, la narración clásica rara vez enseña abiertamente algo de lo que está por ocurrir.

De este modo, la narración clásica delega en la causalidad de los personajes y en las convenciones del género el grueso flujo de información de la película. Cuando hay que suprimir información, se hace a través de los personajes.

Cualquier texto narrativo debe repetir aquella información que es importante para la historia, y en el cine la redundancia resulta especialmente necesaria. La naturaleza de esa reiteración puede variar de una película a otra.

El mejor de los casos, un motivo significativo o un dato informativo deberían mencionarse entres o cuatro momentos de forma inequívoca. La regla de oro de Hollywood es presentar cada hecho tres veces.

Puesto que la narración clásica comunica lo que sabe haciendo que los personajes vayan tirando de la cadena de sus causas y efectos a lo largo de la película, puede parecer lógico dar por supuesto que la película clásica suele restringir su conocimiento al punto de vista de un solo personaje.

Si consideramos que el punto de vista de un personaje abarca todo lo que sabe, seguiremos sin encontrar más que unos pocos filmes clásicos que se restrinjan hasta ese grado.

La película clásica suele contener un número reducido de planos con punto de vista subjetivo. La narración clásica se ceñirá al conocimiento limitado de un personaje, pero a menudo le saca partido en contraste con lo que se saben otros personajes. Es acertado describir la narración clásica como fundamentalmente omnisciente, incluso cuando los cambios espaciales o temporales concretos estén motivados por la subjetividad de los personajes.

La narración clásica, por tanto, nos precipita *in me días res* y a partir de ahí empieza a reducir las señales de su evidencia y omnisciencia. La narración logra esta reducción por medio de la omnipresencia espacial, la redundancia de la información de la historia, cambios mínimos en el orden temporal y juegos entre puntos de vista restringidos y puntos de vista relativamente libres.

### **La música como destino**

La comparación por parte de Stravinsky de la música cinematográfica con el papel pintado es apta no sólo porque aquélla resulta muy decorativa, sino porque disimula hendiduras y alisa superficies rugosas.

Este acompañamiento musical continuo funciona como narración. Sería fácil demostrar que la música cinematográfica persigue ser tan «transparente» como cualquier otra técnica. Aun así, decir que la música es «transparente» es tan falso y poco informativo como decir que todo el estilo de Hollywood es invisible. Si la música funciona de forma narrativa, ¿cómo lleva a cabo esas tareas características de la narración clásica?

En el melodrama del siglo XVIII, la música de fondo se utilizaba para subrayar escenas de especial dramatismo. El melodrama norteamericano del siglo XVIII utilizaba esporádicamente acompañamiento musical improvisado.

Las partituras de las películas mudas, por regla general elaboradas a partir de retazos de óperas estandarizados, música orquestal, y melodías populares, se sumaron a esta tosca idea del motivo musical.

Como la partitura de ópera, la partitura de la película clásica entra en un sistema de narración dorado de un cierto grado de conciencia de sí mismo, un cierto nivel de conocimiento y un cierto grado de comunicatividad. El uso de la música no diegética se refiere a la conciencia de la narración respecto de estar frente a un público, va que la música existe únicamente en beneficio del espectador. La escala de las fuerzas orquestales empleadas y de la tradición sinfónica en sí misma crean una pantalla de sonido impersonal que se corresponde con el narrador no específico de la película clásica.

Durante la película, la música se ciñe a la regla de la narración clásica respecto a dejar únicamente entrever su omnisciencia.

Cabe destacar que el acompañamiento musical solo resulta comunicativo dentro de los límites establecidos por la narración clásica. Puede estar en cualquier parte y puede intuir la esencia dramática de la acción. Cuando hay diálogo, la música debe desaparecer o quedar reducida a un suave fondo. La música adquiere relevancia como acompañamiento de la acción física.

La música también puede reforzar el punto de vista. A menudo la música expresa los estados mentales de los personajes. Los efectos coloristas más extraños se hicieron más habituales debido a «la moda de películas que trataban sobre amnesia, conmociones, suspense, neurosis y temas psicológicos y psiquiátricos semejantes».

Hacia mediados de los años treinta, la música podía ir con toda facilidad desde los puntos de vista restrictivos a los puntos de vista sin restricciones, como cuando un personaje tararea una melodía y después, al salir al exterior, la orquesta la continúa. La música de Hollywood podía incluso crear una narración engañosa.

La música no opera como una narración completamente libre. La música se limita a realzar la historia paso a paso. Se permiten las anticipaciones leves, pero los recuerdos de material musical utilizado previamente deben estar de material motivados por la repetición de motivados por la

repetición de una situación o por la rememoración de un personaje una situación o por la rememoración de un personaje.

### **La narración reaparece**

“The End”. Este tipo de recursos ponen el broche final a la película, haciendo que el narrador sea sencillamente un discreto punto final.

En este punto de la narración puede permitirse ser tan modesta porque la película ya ha informado al público cuando acabará.

Es posible que también se pueda entrecruzar el trabajo de la narración clásica en el epílogo de la película. La secuencia final debería mostrar la reacción de los protagonistas cuando han logrado sus deseos. Hay que dejar al público satisfecho sabiendo que el futuro de los protagonistas está establecido»

A menudo los epílogos hacen referencia tácita a la escena de apertura. La mayoría de las películas clásicas utilizan la historia de la acción para confirmar nuestras expectativas de clausura sin que la narración tenga que darnos más pistas.

### **El pasillo sinuoso**

La creencia de que la narración clásica es invisible a menudo va acompañada del supuesto de que el espectador es pasivo. Si la película de Hollywood es un cristal nítido, el público puede verse como un observador estático.

La cámara se convierte no sólo en el narrador, sino también en el espectador, el narrador ausente es sustituido por el observador ideal. Por regla general, los teóricos cinematográficos han empleado conceptos tomados de la pintura perspectivista para explicar el papel del espectador. El espectador atraviesa la película clásica como si se estuviese moviendo a través de un volumen arquitectónico, recordando lo que, y se ha encontrado, aventurando hipótesis acerca de lo que tiene por delante.

Señala que, en cualquier narración, la información que primero se aporta acerca de un personaje o de la situación crea una línea fija sobre la que se juzga toda información posterior.

Muchas películas se inician con diálogos que ofrecen una impresión del protagonista que aun no ha aparecido. El efecto de primacía no está limitado a la caracterización, aunque probablemente las primeras impresiones más firmes suelen ser las de este ámbito. Una vez que se erigen las primeras impresiones, resulta muy difícil destruirlas.

Con las primeras impresiones en su sitio, el espectador sigue adelante por la película. ¿Cómo funciona este proceso? La narración crea espacios vacíos reteniendo información e instando al espectador a que formule hipótesis. El espectador puede inferir qué sabe un personaje, o por qué actúa de un modo determinado, o que acontecimiento de su pasado está intentando ocultar.

Las hipótesis pueden ser más o menos simultáneas: es decir, en ocasiones tenemos dos o más hipótesis al mismo tiempo, mientras que en otros momentos una hipótesis sencillamente es reemplazada por otra. Las hipótesis simultáneas propician el suspenso y la curiosidad, mientras que las hipótesis sucesivas provocan sorpresa. Por último, las hipótesis pueden ser más o menos exclusivas. La narración puede obligarnos a articular únicamente un número reducido de hipótesis claramente distintas (en una partida de ajedrez sólo se puede ganar, perder o quedar en tablas), o la película puede ofrecer una gama de posibilidades solapadas e indistintas (al salir de viaje uno puede tener una amplia variedad de experiencias).

Las tres escalas de probabilidad, simultaneidad y exclusividad nos hacen avanzar un buen trecho hacia la caracterización de las actividades del espectador clásico. Hablando en términos generales, la narración de Hollywood nos pide que hagamos hipótesis altamente probables y claramente exclusivas.

En conjunto, la narración clásica crea hipótesis probables e inequívocas. Los objetivos de los personajes a menudo refuerzan y guían la dirección que tomarán estas hipótesis. Entrelazando varias

hipótesis probables y diferenciadas. participamos en un juego de expectación controlada y confirmación probable.

Por esta razón, la narración clásica suele dirigir nuestra atención hacia los espacios en blanco y permitimos que establezcamos hipótesis simultáneas y opuestas.

Nuestra actividad de elaboración de hipótesis de considerarse como una serie de preguntas que el texto nos obliga a hacer. Stenberg distingue entre los espacios en blanco permanentes, que el texto, de forma autoritaria, nunca nos deja llenar y los espacios en blanco temporales. que tarde o temprano podemos llenar. Este es uno de los medios básicos de la narración clásica para evitar los espacios en blanco permanentes. Este proceso de eliminación de espacios en blanco ayuda a crear la impresión de continuidad de la que Hollywood se jacta.

Hay un género que puede dar la impresión de ir contracorriente de todas esas afirmaciones acerca de la actividad del espectador en la narración clásica. La película de misterio anima al espectador a formarse primeras impresiones erróneas, confunde sus hipótesis más probables y hace hincapié tanto en la curiosidad.

No obstante, la narración evidente y poco fiable del filme de misterio acaba por ceñirse a los preceptos clásicos. En primer lugar, la narración sigue basándose principalmente en el suspense y el impulso hacia adelante: la historia es principalmente la de una investigación, incluso si el objetivo resulta ser la elucidación de un suceso previo. En segundo lugar, la película de misterio se basa por completo en el mecanismo de causa y efecto, ya que el misterio siempre gira en torno a los eslabones perdidos de la cadena causal. En tercer lugar, estos eslabones se encuentran siempre, de modo que los espacios en blanco de la película de misterio son temporales, no permanentes. En este género queremos incertidumbre, esperamos que tanto los personajes como la narración intenten engañarnos. El filme clásico puede, por tanto, motivar una narración poco fiable y evidente.

El espectador avanza a través la narración clásica de Hollywood creando expectativas a modo de hipótesis a las que el texto da forma. Permite que las hipótesis se dispongan en orden de probabilidades y se reduzcan a unas pocas alternativas claras. La curiosidad por el pasado desempeña un papel menor en relación con la anticipación de acontecimientos venideros.

Costa, Antonio, "El cine sonoro de los años treinta a los cincuenta"

## 6.2 La edad de oro de Hollywood

Entre 1932 y 1946, escribe J. Monaco, la historia del firma la corriente del «realismo poético», y la escuela cine es, con sólo dos excepciones, la historia de Hollywood. Las dos excepciones son: el cine francés, en el que se reafirma la corriente documentalista inglesa, encabezada por John Grierson.

Hollywood confirma y aumenta su primacía económica. Esto significa, sobre todo, que, para buena parte del público de todo el mundo, incluidos los países donde existía una importante cinematografía nacional, el cine se identificaba primordialmente con el cine americano.

Cuando, tras la caída del fascismo y el final de la guerra, los films americanos volvieron a las pantallas italianas, el público reaccionó como si se hubiera reencontrado con un bien precioso del que hubiera estado privado durante mucho tiempo.

¿Cuál es el secreto de esta afirmación incondicional y absoluta del cine americano? La respuesta hay que bus carla, ante todo, en aquella fórmula organizativa de la economía cinematográfica que ya hemos visto aparecer en los años veinte: el studio system, el star system y el cine de géneros.

La llegada del sonoro, tras un período de ajustamiento del mercado, confirmó, e incluso reforzó notablemente, su carácter de oligopolio.

Aunque no producían más del 60 por ciento de los films realizados en un año, los beneficios obtenidos por su distribución se acercaban al 95 por ciento del volumen.

La concentración monopolística resulta aún más evidente si se tiene en cuenta la fase final del ciclo, esto es, la exhibición. Este sistema, sobre el que gravitaban sospechas de infracción de las

normas antimonopolio, fue floreciendo hasta que la Corte Suprema decretó su ilegitimidad en 1948. Si a esto se añade la competencia cada vez más agresiva de la televisión.

Ultimo factor de la crisis del studio system es, la progresiva transformación de la composición y de las preferencias del público, tanto en el interior como en el exterior. Una de las bases fundamentales del studio system era su red de distribución al exterior. Hacia el final de los años cuarenta, los mercados extranjeros representaban para la industria cinematográfica de los Estados Unidos una cuota de mercado más importante que para cualquier otro sector de productos industriales acabados. Si el mercado interno aseguraba la cobertura de los costos de producción, las entradas del mercado exterior podían considerarse, casi en su totalidad, como beneficios (HELLMUTH, 1950). Con la decadencia del studio system también perdieron influencia el star system y el sistema de representación con el relacionado.

En el ámbito del studio system, la producción se planificaba rigurosamente según criterios industriales: todo esto suponía una subordinación casi total de los componentes artísticos al sistema de decisiones del studio. La llamada política de los autores».

La tipología de los géneros, de los actores y de los aspectos escenográficos y figurativos fueron definiéndose con la confluencia entre las exigencias de un sistema basado en la maximización de los beneficios y la necesidad de crear modelos de comunicación capaces de convocar al público más amplio e indiferenciado.

Este predominio absoluto del componente financiero tiene su base en la participación masiva de los grandes bancos en la industria hollywoodense durante y después de la llegada del sonoro.

«Los films son el medio de expresión del director» era algo noble pero muy poco realista. Los datos que proporciona hablan por sí mismos: sólo una media docena de directores tenían el privilegio de rodar y montar sin el control del supervisor.

Buena parte de lo que el cine, para bien y para mal, ha representado y continúa aun representando para el público de todo el mundo, coincide con la multiforme producción hollywoodense de la edad de oro.

### **6.3 Los géneros clásicos del cine americano**

En general, la crítica cinematográfica europea ha concedido casi siempre más importancia al estudio de la figura del autor que al de los géneros cinematográficos. Esto se debe a muchos factores: la aplicación al campo cinematográfico de métodos y registros típicos de la crítica literaria; la supervivencia de concesiones románticas y teorías idealistas poco idóneas para comprender los mecanismos de producción y los modelos de comunicación propios del cine.

La clasificación de los filmes basándose en el género al que pertenecen es uno de los aspectos fundamentales de la institución cinematográfica.

En el caso de los films hollywoodenses, por el contrario, la pura y simple etiqueta del género (western, musical, policíaco, etc.) no sólo funciona como indicador de la nacionalidad, sino que orienta claramente al espectador acerca de lo que puede esperar del film en cuanto a ambientación, estilo y, dentro de ciertos límites, ideología.

#### **6.3.1 Puntos de vista sobre los géneros**

Los géneros clásicos de Hollywood pueden examinarse desde el punto de vista del sistema de producción con el fin de comprender la naturaleza y la complejidad de los fenómenos que han provocado su formación.

Abordemos primero el problema de los géneros desde el punto de vista del proceso de producción. Más que una útil indicación para el espectador o un tema de primordial importancia en el estudio de la narrativa fílmica, la subdivisión en géneros fue una de las exigencias fundamentales del studio system. La organización del trabajo y la programación de la producción del estudio se basaba, en efecto, en esa rígida clasificación de los films por géneros.

La interacción entre géneros y estrellato es el aspecto más vistoso de una política de producción basada en una férrea organización del trabajo de directores, guionistas, directores de fotografía, escenógrafos y, sobre todo, productores ejecutivos.

Lo que resulta interesante de esta aproximación no es tanto la legitimación artística y cultural del cine como, por el contrario, el método análogo utilizado para acercarnos a dos formas distintas de arte colectivo. Ese método se articula en dos planos: en un primer nivel (iconografía) se descifran los elementos especiales y figurativos en relación con sus fuentes (culturales, literarias o filosóficas); y en un segundo nivel (iconología), esos mismos elementos son interpretados como «formas simbólicas»

Y es por este camino por donde el cine clásico hollywoodiense, incluso en sus manifestaciones más comerciales, sobrepasó los límites de las distintas censuras ideológicas y estéticas, objetivas y subjetivas, impuestas en los diversos estadios de la concepción y la realización.

Los aspectos narrativos también aparecen en estrecha relación con los figurativos. Los géneros cinematográficos, de una manera análoga a los literarios y a las tradiciones de los mitos y narraciones populares, presentan una serie de elementos constantes, que pueden identificarse con las funciones desempeñadas por cada uno de los personajes en el desarrollo de la trama.

Con un método de este tipo se pueden elaborar estructuras narrativas recurrentes a partir, por ejemplo, de géneros como el melodrama o la comedia.

Por último, el sistema de los géneros cinematográficos, dado que puede ser estudiado en sus constantes y en su invariabilidad, que siempre permanecen más allá de cualquier mutación superficial, mantiene una dinámica relación con la situación política, social y cultural.

Según esta perspectiva, que privilegia el aspecto ideológico, quedan evidenciadas las relaciones entre la temática de los géneros y determinadas líneas de tendencia política, económica, etc.

### **6.3.2 Tres ejemplos: el melodrama, el cine negro y el western**

Sin embargo, hay que hacer notar que cada cinematografía se ha servido de los géneros que mejor la representan y que mejor representan el carácter original de la cultura nacional.

Desde un punto de vista narrativo, los westerns contraponen al colono blanco y al indio, a la comunidad organizada según unas normas de conducta y a los «fuera de la ley»

Este tema mayor del precario equilibrio existente entre una ley que pretende fundar, imponer o conservar algo, y la violencia, ya sea interna o externa al grupo o a la comunidad, encuentra su mejor expresión en el universo figurativo del western. El espacio del western es el espacio de la «frontera».

La frontera representa la movilidad continua de los confines, la atracción de la conquista de un nuevo territorio y de la aventura. El espacio del West es un espacio siempre indefinido.

Bajo la etiqueta de cine negro podemos encontrarnos con distintos géneros, o mejor, subgéneros: el policíaco, el film de gangsters, la detective story, el thriller, etc. La característica común de estos subgéneros es la puesta en escena, desde distintos puntos de vista, de hechos criminales, creando en torno al crimen un marcado clima de suspense: ya sea respecto al éxito de la empresa criminal, culpable o las motivaciones del descubrimiento del delito.

A principios de los años 30 se produce el predominio del film de gangsters, que supone relacionar el desarrollo, sin precedentes en la sociedad americana, del crimen organizado, con el tráfico ilegal de alcohol provocado por la prohibición.

Bordwell, David y Kristin Thompson, "El expresionismo alemán (1919-1926)"

Para combatir la competencia de la importación, así como para crear sus propias películas de propaganda, el gobierno alemán empezó a apoyar a la industria cinematográfica. En 1916, se prohibió importar películas de todas partes excepto de la neutral Dinamarca, cuya industria cinematográfica mantenía estrechos vínculos con la de Alemania. La producción se incrementó rápidamente: de una docena de pequeñas compañías en 1911 se llegó a 131 en 1918.

La guerra era impopular entre muchos alemanes y las tendencias rebeldes aumentaron después del éxito de la Revolución rusa, en 1917. Para promover las películas pro guerra, el gobierno, el Deutsche Bank y un gran número de empresas industriales fusionaron varias pequeñas compañías cinematográficas creando la gran productora UFA a finales de 1917. Respaldada por esos intereses esencialmente conservadores, la UFA se convirtió en una maniobra para controlar no sólo el mercado alemán, sino también el mercado internacional de posguerra.

Con este enorme apoyo financiero, la UFA fue capaz de reunir a espléndidos técnicos y construir los estudios mejor equipados de Europa. Durante los años veinte, los alemanes coprodujeron muchas películas con productoras de otros países, ayudando de esta forma a difundir la influencia estilística alemana en el extranjero.

A finales de 1918, con el final de la guerra, desapareció la necesidad de una abierta propaganda militarista. Aunque se continuaron haciendo los dramas y comedias más comerciales, la industria cinematográfica alemana se centró en tres géneros. Uno era el serial de aventuras, muy popular en todas partes, que presentaba historias de espionaje, astutos detectives o exóticos decorados. El segundo fue un breve ciclo de cine de consumo de carácter sexual, que trataba educativamente temas tales como la homosexualidad y la prostitución. Finalmente, la UFA pasó a imitar las populares epopeyas históricas italianas del periodo de preguerra.

Fue extremadamente popular en los Estados Unidos y se ganó la aclamación de la crítica también en otros muchos países. Sin embargo, tuvo una acogida menos entusiasta en Francia.

Algunas compañías pequeñas se mantuvieron independientes por un breve tiempo. Entre ellas estaba la Decla. En 1919, esta empresa decidió producir un guión poco convencional de dos desconocidos. Carl Mayer y Hans Janowitz. Estos jóvenes escritores querían que la película se hiciera de una forma insólitamente estilizada. Los tres diseñadores asignados para la película—Hermann Warm, Walter Reimann y Walter Röhrig- sugirieron que se hiciera al estilo expresionista.

Esta creencia resultó ser justificada cuando la película *El Gabinete de Caligari*, producción poco costosa, causó sensación en Berlín y luego en los Estados Unidos, Francia y otros países. Gracias a su éxito, enseguida vinieron otras películas de estilo expresionista. El resultado fue un movimiento estilístico cinematográfico que duró varios años.

Las grandes productoras como la UFA, así como las compañías más pequeñas, invirtieron en películas expresionistas, con el fin de que compitieran con las americanas.

La imagen cinematográfica debe convertirse en arte gráfico. *El Gabinete del doctor Caligari*, con su estilización extrema, fue de hecho como una pintura o una xilografía expresionista en movimiento. Las formas están distorsionadas y exageradas, de forma poco realista, con fines expresivos. Los actores llevan a menudo mucho maquillaje y se mueven de forma espasmódica o lenta y sinuosa. Y lo que es más importante todos estos elementos de la puesta en escena interactúan gráficamente para crear una composición global. Los personajes no existen simplemente dentro de un decorado, sino que más bien forman elementos visuales en el interior del decorado.

La estilización expresionista funciona para transmitir el punto de vista distorsionado de un loco. Vemos el mundo como lo ve el héroe. El mundo de la película es prácticamente una proyección de la visión del héroe.

Cuando el expresionismo se convirtió en un estilo aceptado ya no tenían razones para que el estilo expresionista se basara en el punto de vista narrativo de personajes perturbados. Funcionaba a menudo para crear situaciones estilizadas en historias fantásticas y de terror o epopeyas históricas. Dependen en gran medida de sus diseñadores.

Una combinación de circunstancias condujo a la desaparición del movimiento. La inflación galopante de principios de los años veinte en Alemania favoreció en realidad al cine expresionista. Sin embargo, la inflación desanimó las importaciones, ya que el decreciente valor de cambio.

Para intentar contrarrestar la dura competencia de las películas importadas de Hollywood después de 1924, los alemanes también comenzaron a imitar más a menudo de productos americanos. Diluyeron las cualidades únicas del estilo expresionistas como movimiento. Y puesto que

muchos cineastas alemanes se fueran a EEUU, las películas de Hollywood también mostraron tendencias expresionista.

Kracauer, Siegfried, "Caligari", De Caligari a Hitler.

Posteriormente, durante la guerra -nos dice Janowitz- fue reiteradamente sometido a exámenes mentales. Parece que Mayer había desarrollado una particular aversión contra los psiquiatras militares de alta graduación en cargados de su caso.

La guerra había terminado. Janowitz, que desde la declaración había sido oficial de infantería, volvió hecho un pacifista convencido, animado por el odio contra una autoridad que había llevado a la muerte a millones de hombres. Sentía que la autoridad absoluta era mala de por sí. Se instaló en Berlín, donde conoció a Carl Mayer, y pronto descubrió que este joven excéntrico que jamás había escrito una línea participaba de sus puntos de vista revolucionarios. ¿Por qué no expresarlos en la pantalla? Intoxicado con las películas de Wegener, Janowitz creyó fervientemente que este nuevo medio podría servir para poderosas revelaciones poéticas. Con juvenil entusiasmo, los amigos se embarcaron en infinitas discusiones que giraban en torno a la aventura de Janowitz en Holstenwall, así como alrededor del duelo mental de Mayer con los psiquiatras.

Una noche, presenciando el espectáculo, los amigos visualizaron el argumento original de Caligari. Escribieron el libro en seis semanas.

Este cuento de horror, con el espíritu de E. T. A. Hoffmann, era una historia abiertamente revolucionaria. En ella, como lo indica Janowitz, él y Carl Mayer estigmatizaron intencionalmente la omnipotencia de una autoridad estatal que se manifestaba en la generalización del servicio militar obligatorio y las declaraciones de guerra. Según el pacifista Janowitz, habían creado a Cesare con el oscuro designio de retratar al hombre común al que, bajo la presión del servicio militar obligatorio, se le enseña a matar y a ser muerto.

Sucedió un milagro: Erich Pommer, alta autoridad de la Decla-Bioscop, aceptó ese insólito, si no subversivo, guión cinematográfico.

El cuento original era una suma de horrores; la versión de Wiene lo transforma en una quimera urdida y narrada por el trastornado Francis. Para consumir esa transformación, se altera el nudo de la historia original, presentando a Francis como un loco. La película Caligari se inicia con el primero de los dos episodios que componen el esquema de la narración.

Mientras que la narración original exponía la locura inherente a la autoridad, el Caligari de Wiene glorificaba a ésta y condenaba a su antagonista como loco. De tal manera, un film revolucionario se transformó en conformista, siguiendo el modelo usual de declarar demente a un individuo normal, aunque perturbado, y enviándolo a un manicomio. En su nueva versión. Caligari ya no era una obra que expresaba de la mejor manera posible sentimientos característicos de la inteligencia, sino una película con la que se pretendía estar dócilmente en armonía con los sentimientos y deseos de las clases menos educadas.

En Caligari, el recurso de una historia en partes no era sólo una forma estética, sino que tenía también un contenido simbólico. Significativamente, Wiene evitó mutilar la propia historia original. Aun cuando Caligari se había convertido en un film conformista. conservaba y subrayaba ese argumento revolucionario, como la fantasía de un loco. La frustración de Caligari aparecía como perteneciente a las experiencias psicológicas.

Janowitz sugirió que los escenarios para Caligari fueran diseñados por pintor e ilustrador Alfred Kubin, precursor de los surrealistas, que hacía invadir un escenario inocente con fantasmas imponentes y surgir del subconsciente visiones de torturas. Wiene apeló al recurso de telas pintadas; pero prefirió, en lugar de Kubin, a tres artistas expresionistas: Hermann Warm, Walter Röhrig y Walter Reimann. Eran adictos al grupo Sturm de Berlín que, por vías de la revista Sturm, de Herwarth Walden, promovía el expresionismo en todos los campos del arte.

Si bien la literatura y la pintura expresionistas se habían desarrollado años antes de la guerra sólo consiguieron un público después de 1918. En este sentido, el caso de Alemania evoca en parte el de la Rusia Soviética, donde, durante el corto período del comunismo de guerra, diversas corrientes de arte abstracto gozaron de un verdadero apogeo. Para un público revolucionarizado el expresionismo parecía combinar la negación de las tradiciones burguesas con la fe en las fuerzas del hombre para modelar libremente la sociedad y la naturaleza. Por ello pudo el expresionismo haber significado un hechizo para tantos alemanes, perturbados por la quiebra de su universo.

De acuerdo con sus creencias, las telas y decorados de Caligari abundaban en complejos de formas dentadas y agudas, con fuertes reminiscencias de modelos góticos. Obras de un estilo que por entonces se había tornado casi un amaneramiento, esos complejos sugerían casas, paredes, panoramas. Excepción hecha de algunos deslices o concesiones -algunos backgrounds contradecían la convención pictórica de una manera muy directa, mientras que otros apenas la respetaban-, los decorados lograron una perfecta transformación de los objetos materiales en ornamentos emocionales. Con sus chimeneas oblicuas sobre un disloque de techos, sus ventanas con formas de flechas y cometas y sus arabescos en forma de árbol, que más que árboles eran amenazas, Holstenwall evocaba aquellas visiones de ciudades extrañas que el pintor Lyonel Feininger recordaba en sus composiciones filosas y cristalinas. " Por otra parte, el sistema ornamental se expandía, en Caligari, por el espacio, anulando su aspecto convencional por medio de sombras pintadas de manera inarmónica respecto de los efectos luminosos y de lineamientos zigzagueantes concebidos para negar todas las reglas de la perspectiva. Ahora el espacio se resolvía en un plano chato, o bien aumentaba sus dimensiones para llegar a ser lo que un escritor denominó el «universo estereoscópico».

Como elemento esencial de los decorados se introdujeron los letreros, que eran suficientemente adecuados si se tiene en cuenta la íntima relación entre aquéllos y el dibujo. En una escena, el deseo del psiquiatra loco de imitar a Caligari se materializa con caracteres nerviosos que dicen: «Debe transformarme en Caligari, palabras que aparecen ante sus ojos en el camino, en las nubes, en la copa de los árboles. La incorporación de seres humanos y sus movimientos en la textura de esos ambientes era tremendamente difícil. De todos los actores, sólo los dos protagonistas parecían realmente ser creaciones de la imaginación de un dibujante. Werner Krauss, en el papel de Caligari, tenía el aspecto de un mago fantasmal, entrelazando él mismo las líneas y sombras por las cuales andaba, y cuando el Cesare de Conrad Veidt se desplazaba a lo largo de una pared, era como si ésta lo hubiera exudado (Ilustr. 3). Un viejo enano y los anticuados ro pajes de la multitud contribuían a arrancarla de la realidad y hacerla participar de la vida extraña de las formas abstractas.

No obstante, la versión de Wiene repudió ese significado revolucionario de la puesta en escena expresionista o, al menos, lo puso, como la propia historia original, entre paréntesis. En la película Caligari el expresionismo parece ser sólo la traducción adecuada de la fantasía de un demente en términos visuales. Así fue cómo muchos críticos alemanes contemporáneos comprendieron y gustaron los gestos y decorados. Si bien Caligari estigmatizaba las chimeneas oblicuas como locura, nunca restableció las perpendiculares como normales. Los ornamentos expresionistas también rebasan el episodio final de la película, en el cual, desde el punto de vista filisteo, las perpendiculares tendrían que haber caracterizado el triunfo de la realidad convencional.

Durante los años de posguerra, el expresionismo fue frecuentemente considerado como la expresión de experiencias y sensaciones primitivas. Sostenía que mientras el lenguaje moderno esta demasiado pervertido para cumplir ese cometido, el film brinda una oportunidad singular para exteriorizar la fermentación de la vida interior.

Las opiniones de Carl Hauptmann elucidan el estilo expresionista de Caligari. Este tenía por función caracterizar el fenómeno en la pantalla como fenómeno del alma, función que preanunciaba su sentido revolucionario. Haciendo de la película una proyección externa de hechos psicológicos, la concepción expresionista simboliza de una manera mucho más efectiva que por el recurso de la historia fragmentada- la mencionada retracción general, el encerrarse en la propia concha, que ocurrió en la Alemania de posguerra.

Después de una intensa campaña que culminó en el desconcertante anuncio: «Usted debe transformarse en Caligaris, Decla presentó la película en febrero de 1920 en el Marmorhaus de Berlín. Entre las críticas periodísticas, que fue ron unánimes en elogiar a Caligari considerándola como la primera obra de arte de la pantalla, la del Vorwärts, órgano principal del partido socialdemócrata, se distinguía por ser totalmente absurda. En lugar de reconocer que el ataque de Francis contra una autoridad odiosa armonizaba con la propia doctrina antiautoritaria del partido, Vorwärts prefería legalizar la autoridad en sí como un ejemplo de virtudes progresistas.

Mientras que los alemanes estaban demasiado cerca de Caligari como para valorar su carácter sintomático, los franceses comprendieron que esta película era algo más que un film excepcional. Ellos acuñaron la palabra «caligarismo» y la aplicaron a un mundo de posguerra similarmente subvertido; lo que, de cualquier forma, prueba que percibieron la fundamentación de la película en la estructura de la sociedad. La première de Caligari en Nueva York (abril de 1921) consolidó decisivamente su fama mundial.

Los elementos narrativos y pictóricos de la película gravitan entre dos polos opuestos. Uno puede denominarse «autoridad» o, más explícitamente, «tiranía». El tema de la tiranía, que obsesionaba a los autores, ocupa la pantalla desde el comienzo hasta el final.

Debería esperarse que el polo opuesto al de la tiranía fuera el de la libertad porque era indudable que su amor a la libertad fue lo que llevó a Janowitz y Mayer a revelar la naturaleza de la tiranía. Ahora bien, ese contrapolo es el punto de concentración de elementos que pertenecen a la feria. La feria no es la libertad, sino la anarquía que trae aparejado el caos.

Significativamente, en Caligari la mayoría de las escenas de la feria comienzan con una apertura en iris mostrando un organillero cuyo brazo gira constantemente y, detrás de él, la parte superior de los caballitos que no cesan de dar vueltas. El círculo se transforma en un símbolo neto de caos. Mientras que la libertad evoca un río, el caos recuerda un remolino. Olvidado del «yo», uno se zambulle en el caos, donde no puede moverse. La quiebra de las aspiraciones revolucionarias de los autores se descubre en que eligieron una feria con sus libertades en contraste con las operaciones de Caligari.

Muy lógicamente, la película despliega una atmósfera saturada de horror. Como el mundo nazi, el de Caligari sobreabunda en portentos siniestros, actos de terror y arranques de pánico.

En Caligari comienzan a afirmarse métodos que pertenecen a las cualidades específicas de las técnicas cinematográficas alemanas. Caligari inaugura una larga procesión de películas hechas un ciento por ciento en estudios. efectos de interiores, que constrúan paisajes enteros dentro de las paredes del estudio. Preferían el dominio de un universo artificial a depender del capricho del mundo exterior. Su retirada dentro del estudio era parte del replegamiento general. Una vez que los alemanes decidieron refugiarse dentro del alma, podían permitir que la pantalla explorara esa realidad que abandonaban.

Caligari también pone en juego la luz. Es un recurso luminoso lo que permite al espectador percibir el asesinato de Alan sin verlo; lo que ven, sobre la pared del desván del estudiante, es la sombra de Cesare apuñalando a la de Alan. Esos recursos llegaron a ser una especialidad en los estudios alemanes. Jean Cassou reconoce que los alemanes inventaron una «iluminación fantástica de laboratorio»,

El intento realizado en Caligari de coordinar decorados, actores, luz y acción es sintomático del sentido de organización estructural que, a partir de esa película, se manifiesta en la pantalla alemana. La actitud de los alemanes para organizarse se debe mucho a sus ansias de sumisión. Toda vez que la realidad es esencialmente incalculable y, por lo tanto, requiere ser observada más que manejada, el realismo en la pantalla y a la organización absoluta se excluyen. Por medio de su constructivismo de estudios no menos que por su iluminación, el cine alemán reveló que ellos preferían tratar sucesos irreales desplegados en una esfera fundamentalmente controlable.

Sánchez-Biosca, Vicente, "El gabinete del doctor Caligari y los destinos del film expresionista"

A pesar del éxito inmediato, es difícil evaluar como reaccionó el público norteamericano ante una película tan delirante a sus hábitos narrativos. Caligari fue acogido con todos los honores y con una buena planificación comercial en la distribución y la exhibición cinematográfica.

Caligari fue enormemente popular e irradió en espacios extracinematográficos.

La influencia de Caligari hizo también escuela en el mismo cine, desatando en los años siguientes una moda fantástica que pronto fue marca de fábrica de un espíritu nacional alemán y que no se dio por concluida hasta que Metrópolis inscribió los motivos fantástico-delirantes en un diseño futurista.

Su insólita utilización de decorados influidos por un estilo pictórico expresionista, la crispada y convulsa interpretación de algunos de sus actores y una narración enrevesada de cuño fantástico-delirante fueron argumentos decisivos para celebrar su condición vanguardista.

La película misma nos indica el camino que debemos seguir para esclarecer estos interrogantes. No obstante, su análisis implica también sacar a la luz el diálogo implícito que mantiene con otras formas de expresión coetáneas y anteriores, tales como las convenciones cinematográficas de su época, la imaginería psiquiátrica, las fuentes de inspiración narrativa.

### **Un relato romántico**

Lo llamativo es que estas dualidades que se observan en el relato tienen su correspondencia en los personajes que aparecen sometidos a estructuras especulares. Irrefrenables pulsiones de muerte. Sin embargo, esta dramática escisión sirve, en realidad, de anclaje a un espejismo más enigmático y remoto: su identificación con aquel criminal de igual nombre que vivió en la Italia del siglo XVII, cuyos actos acaba por emular.

No obstante, es muy posible que también los grabados de crímenes de la época o el sensacionalismo periodístico con temporáneo informen la historia de Caligari.

Mas cualquiera que fuera la actualización de la imaginería fantástico-romántica en las dos primeras décadas del nuevo siglo, nada refrenda ni justifica la condición vanguardista, ni siquiera pseudovanguardista, de Caligari. Antes, al contrario, todo induce a recalcar su anacronismo.

Lo que en Caligari es arsenal de fascinante locura, en Kafka tiene la forma de un desquiciamiento de la realidad, de una deshumanización completa en la mecánica del mundo y de un absurdo sistemático, frío y desolador.

En realidad, la imaginería de Caligari se apoya en la incertidumbre, siguiendo una idea que Todorov (1982) atribuyó a los mecanismos de la literatura fantástica del siglo XIX. Es comprensible que lo fantástico se hubiera con vertido en la grieta por donde experimentaba un siglo hegemonizado por el espíritu científico positivista. Lo fantástico sería, tal vez, la conciencia crítica de esa fe generalizada en la realidad empírica.

En efecto, en un breve ensayo de 1919 que lleva por título Lo siniestro, Freud analizaba una obra literaria siguiendo la línea, escasa pero jugosa, de otras reflexiones psicoanalíticas sobre el arte. Freud provoca en este ensayo todo el abanico temático que rebosa en Caligari, viendo en estas manifestaciones una formación perteneciente a épocas psíquicas primitivas y superadas.

Y, por lo que respecta al presente, tanto en Freud como en Caligari, la escena imaginaria del pasado romántico-fantástico es actualizada como clave de lectura de lo contemporáneo, aun cuando el recurso a lo remoto cumple en cada uno de ellos misiones distintas.

Sea como fuere, Caligari no se presenta sólo como un revival romántico: la aparición de la locura en un contexto psiquiátrico, la referencia a la hipnosis, la escenografía histórica de algunos decorados (enseguida lo veremos) conecta con un universo psicoanalítico característico del último tercio del siglo XIX, entre Charcot y el primer Freud.

### **La forma plástica**

Nada más gratuito que emparentar Caligari con la vanguardia. Si la atmósfera que destila Caligari merece ser emparentada con la vanguardia, la forma plástica de Caligari difiere de cualquier ejemplo anterior por su sorprendente uso de telas pintadas, el rechazo de todo naturalismo en la concepción del decorado, la deformación de las perspectivas, la exageración de la gestualidad en la interpretación de los actores. Esto fue programático, pues Rudolf Meinert, a la sazón productor de la Decla, concedió una libertad inusual a los decoradores, Hermann Warm, Walter Reimann y Walter Röhrig, artistas plásticos poderosamente influidos por las nuevas tendencias del arte moderno de orientación expresionista para dar forma de pesadilla a los espacios del filme.

La deformación óptica de los decorados de Caligari se correspondía, además, con el estilo de interpretación de algunos de los actores, en particular Werner Krauss (Caligari) y Conrad Veidt (Cesare), basada en una gestualidad convulsa y entrecortada según algunas pautas de la dramaturgia expresionista. La apariencia formal de Caligari se presta, a diferencia de la forma del relato, a emparentarla con el arte moderno en su vertiente expresionista, de un modo sin precedentes en el arte cinematográfico. Esta excentricidad plástica debió de confundir al público y ha sido interpretada como un desembarco del arte moderno y vanguardista en el cine, sin que se haya analizado detenidamente.

En cualquier caso, desde el punto de vista plástico, El gabinete del doctor Caligari está compuesto por imágenes plenas, saturadas y herméticas; esto es, composiciones en las que la plástica del espacio evocado coincide de un modo insólito con la plástica del plano, con el espacio físico. Da la sensación de que estas formaciones pictóricas excluyen cualquier complemento o prolongación imaginaria del espacio más allá de los confines del encuadre; de ahí, su hermetismo y clausura figurativa. De ello se deriva igualmente una poderosísima función metafórica: no siendo realistas, definiéndose por las líneas de fuerza físicas, sobrecargadas de significantes, las líneas se convierten en metáfora del psiquismo de los personajes que en ellos se ubican, siempre por supuesto desde la perspectiva delirante del narrador del relato. De ahí que el montaje sea pobre, no tanto por primitivismo, cuanto por las exigencias del programa plástico. Cada formación icónica consta de una rigurosa distribución de luces y sombras, de una minuciosa construcción de las figuras evocadas.

Hay un espacio cuyo análisis permite verificar este funcionamiento plástico en relación con su dimensión metafórica: la entrada de la feria de Holstenwall. Desde una perspectiva narrativa, la entrada a la feria representa el umbral de un mundo desordenado, dominado por las pasiones y el caos, a diferencia del universo ordenado de la ciudad. Así pues, por este lugar se abre la ensoñación del narrador alucinado, por allí mismo irrumpe el doctor Caligari en su primera y solitaria aparición, por allí atraviesa los dos amigos -Francis y Allan- el día de su fatal visita al barracón donde se profetiza a Allan el fin de sus días. Lejos de ser una plazoleta filmada, se trata de un conjunto de telas pintadas con sombras sobre el suelo y una profundidad de campo, también pintada, que conduce a los barracones, al final de los cuales puede vislumbrarse la ciudad, como si la feria se encontrase, no dentro, sino lejos de ella.

Así pues, la primera de estas tres apariciones del ámbito de la feria presenta un espacio virginal, asociado a una experiencia traumática, la segunda ubica al personaje que condensa la deformación óptica e irradia su poder sobre él, la tercera merece un examen más minucioso. Ese centro, estable, pero en continua movilidad, es el que vendrá a ocupar el doctor Caligari, cuyo protagonismo queda refrendado por la cadencia de su gestualidad convulsa y la violencia de su inquisitiva mirada a cámara. Es entonces cuando cobran sentido metafórico las connotaciones obsesivas de los movimientos en espiral, pues, a diferencia de los demás actores, Caligari se cincela en el decorado de telas tortuosas acaparando la función de desencadenante del delirio, el personaje de Caligari condensa lo centrípeto de la imagen convirtiendo todo significativo de esa imagen hermética en la metáfora de sí mismo.

La ductilidad formal de El gabinete del doctor Caligari le lleva a componer también otras imagerías, igualmente compactas. Una de ellas es el rico decorado escénico en la que se produce el rapto de Jane por Cesare.

Fue la psicoanalista Catherine Clément quien llamó la atención sobre la imaginería histórica que sugería esta escenografía de la agresión nocturna, con sus ángulos Cortantes, amenazando la rebosante virginidad, y la intrusión de un cuerpo masculina, filiforme y armado, en ese sancta sanctorum del hogar burgués que protege y preserva a la muchacha.

En suma, el aspecto plástico de El gabinete del doctor Caligari exhibe una intensidad hermética inusitada en cada plano, como si se tratara de un cuadro, resistente a toda fragmentación inmune al montaje. Precisamente este hermetismo lo hace propicio a convertirse en metáfora de los personajes que incorpora, así como de sus procesos psíquicos. El espacio ha dejado de ser un contexto de la acción para convertirse en metáfora de una visión delirante y ése es precisamente el aspecto que lo emparenta con el expresionismo pictórico. Lo significativo es que la película lo muestra bajo la forma de una voz interior y la plástica parece asumir las premisas expresionistas de manera más coherente que en el resto del filme montando en un solo plano la imagen de una persecución de la que es objeto Caligari.

### **Expresionismo y diseño**

Conviene insistir en que la deformación visionaria se encuentra en la película anclada en el delirio o la ensoñación de un personaje y esto ayuda a subrayar las diferencias respecto al estilo desgarrado y violento propio de una sensibilidad como la expresionista marcada por la visión.

En otras palabras, lo que dio en llamarse cultura de la expresión se había convertido en un confortable clima o moda de época, que implicaba la aceptación como valor cultural en alza y su conquista de un público más amplio que el exiguo de los primeros tiempos. Así pues, El gabinete del doctor Caligari es un síntoma de esa moda expresionista que procedía de un aligeramiento formal y semántico y que se convirtió, en el orden de la cultura de masas, en diseño fílmico.

Para nosotros, espectadores modernos familiarizados con las filmotecas y habituados a que el cine se considere parte del patrimonio artístico, el cine de arte y ensayo tiene unos espacios naturales de producción, distribución, exhibición y crítica. La situación era muy distinta en 1920. En aquel entonces, algunos intelectuales y artistas pugnaban todavía por lograr para el cine artístico ámbitos de consumo distintos al cine comercial.

La película de Wiene desempeñó un papel crucial y en el auge y desarrollo de las salas de arte cinematográfico y de los cineclubs. No solo fue Caligari el primer filme que forjó el concepto de cine arte, sino que su éxito internacional avaló esta idea y la convirtió en un fenómeno permanente revisitado, Caligari pasó a formar parte indiscutible del repertorio de arte y ensayo.

El gabinete del doctor Caligari es un fiel exponente de los avatares de la vanguardia cinematográfica y la primera manifestación de una serie de contradicciones que carga sobre sus espaldas cualquier obra cinematográfica que aspire a formar parte de ella.

Que Caligari lograra una síntesis tan sorprendente y triunfante sirve de preludio para una prolongada historia.

Si una obra es históricamente analizable por aquello que contiene, no resulta indiferente señalar lo que contra toda lógica la falta: tanto por sus decorados como por el universo que recrea, esta película está alejada por un abismo del mundo de la técnica que ascendía en el firmamento de la República de Weimar. La herencia plástica expresionista, además de difuminada, es paralela a un nuevo anacronismo que la hace indiferente a las líneas de fuerza de la modernidad artística y cotidiana de 1920.

### **Bordwell, David, "La narración de arte y ensayo"**

El predominio de los filmes clásicos de Hollywood, y consecuentemente de la narración clásica, es un hecho histórico, pero la historia del cine no es monolítica. Bajo diversas circunstancias, han aparecido modos diversos de narración. Dentro de una maquinaria de producción, distribución y consumo el «cine el «cine de arte y ensayo internacional», como generalmente se le conoce existe un

conjunto de películas que apelan a normas de argumento y estilo que llamaré narración de arte y ensayo.

Podríamos caracterizar este modo inventariando simplemente nuestras categorías teóricas. Podríamos decir que el argumento no es tan redundante como en el filme clásico; que hay lagunas permanentes y supresiones; que la exposición se demora y distribuye en alto grado. Las manipulaciones temporales se basan en tres esquemas procesales más claros y entrelazados: realismo «objetivo», realismo «expresivo» o subjetivo, y comentario narrativo. Los mismos esquemas explican las diversas estrategias narrativas, y su aplicación al argumento y el estilo, características de este modo de filmación.

### **Objetividad, subjetividad, autoridad**

Para el cine clásico, en raizado en la novela popular, la historia corta y el teatro del siglo XIX, la «realidad» se asume como una coherencia tácita entre sucesos, una consistencia y claridad de la identidad individual. La motivación realista corrobora la motivación compositiva conseguida a través de la causa y el efecto. Pero la narrativa de arte y ensayo, al tomar sus claves de la modernidad literaria, cuestiona tal definición de lo real: las leyes del mundo pueden no ser cognoscibles, la psicología personal puede ser indeterminada. Así, las nuevas convenciones estéticas exigen apoderarse de otras «realidades»: el mundo aleatorio de la realidad «objetiva» y los estados pasajeros que caracterizan la realidad «subjetiva». El cine contemporáneo, decía, sigue al neorrealismo al intentar representar las irregularidades de la vida real, «desdramatizar» la narración mostrando tanto los clímax como los momentos triviales, y usar las nuevas técnicas (cortes inesperados, tomas largas) no como convenciones fijas, sino como medios flexibles de expresión.

Naturalmente, el realismo del cine de arte y ensayo no es más «real» que el del filme clásico; es simplemente un canon diferente de motivación realista, una nueva *vraisemblance*, que justifica opciones compositivas y efectos específicos. Ciertas formas específicas del realismo motivan una imprecisión de la causa y el efecto, una construcción episódica del argumento y un aumento de la dimensión simbólica del filme, a través de las fluctuaciones de la psicología del personaje.

La «realidad» del filme de arte y ensayo tiene múltiples facetas. El filme tratará de asuntos «reales», problemas psicológicos corrientes tales como la «alienación» contemporánea y la «falta de comunicación». La puesta en escena puede enfatizar la verosimilitud de la conducta tanto como la verosimilitud del espacio.

En nombre de la verosimilitud, la rigurosa causalidad de la construcción clásica hollywoodiense se reemplaza por una ligazón más tenue entre los acontecimientos.

Crear lagunas en la presentación que hace el argumento de la historia no es la única forma en que la narración de arte y ensayo relaja la relación causa-efecto. Otro factor es la casualidad. La contingencia puede crear incidentes transitorios, periféricos o puede ser más estructuralmente importante.

En este modo de narración, las escenas se crean alrededor de encuentros fortuitos, y el filme completo puede consistir simplemente en una serie de ellos.

El cine de arte y ensayo puede, pues, convertirse en episódico, algo análogo a las formas picarescas, o puede modelar la coincidencia para sugerir el funcionamiento de una causalidad impersonal y desconocida.

Hemos visto que el cine clásico enfoca las expectativas del espectador hacia la cadena causal continúa configurando la duración dramática del argumento sobre planos explícitos. Pero el cine de arte y ensayo generalmente está falto de tales recursos. Al eliminaron minimizar los plazos temporales, el cine de arte y ensayo no sólo crea vacíos inconcretos e hipótesis menos rigurosas sobre las acciones futuras; también facilita una aproximación de final abierto a la causalidad en general. Siendo motivada como «objetivamente real, esta finalización abierta es un efecto no menos formal que la dramaturgia de Hollywood más apretadamente económica.

La debilidad de las relaciones causales se ayuda de un segundo tipo de esquema, el de una noción subjetiva o expresiva de realismo. El cine de arte y ensayo intenta presentar personajes.

Ciertamente, el cine de arte y ensayo se apoya en la causalidad psicológica no menos que la narrativa clásica. Pero los personajes prototipo del cine de arte y ensayo suelen estar faltos de trazos, motivos y objetivos claros. Los protagonistas pueden actuar incoherentemente, o pueden cuestionarse a sí mismos respecto a sus propósitos.

Provocar equívocos respecto a la causalidad del personaje respalda una construcción basada en una serie de sucesos más o menos episódicos. Si el protagonista de Hollywood corre hacia su objetivo, el protagonista del cine de arte y ensayo se presenta deslizándose pasivamente de una situación a otra. Si el protagonista clásico lucha, el protagonista a la deriva sigue un itinerario que contempla el mundo social del filme. En general, como las conexiones causales de la historia se han debilitado, los paralelismos ocupan el primer plano. Las películas afinan la delineación del personaje impeliéndonos a comparar agentes, actitudes y situaciones. La esencia temática del cine de arte y ensayo, su intento de pronunciar juicios sobre la vida moderna y la *condition humaine*, dependen de su organización formal.

Sólo en este sentido el cine de arte y ensayo contrapone al interés de Hollywood por el «argumento», el interés por «el personaje. La situación límite es muy común en la narración de arte y ensayo; el impulso causal del filme, con frecuencia, deriva del reconocimiento por parte del protagonista de que se enfrenta a una crisis de significado existencial.

La fuerza con que el filme aborda la situación límite depende parcialmente de los procedimientos de exposición del argumento. Este puede guiar la situación dramatizando la cadena causal pertinente. O puede confinarse más rigurosamente a la propia situación límite. El hábito de confinar el argumento a una situación límite y luego revelarnos acontecimientos previos por medio del relato o la representación se convirtió en la convención dominante del cine de arte y ensayo.

La situación límite proporciona un centro formal dentro del cual las convenciones del realismo psicológico pueden entrar en funcionamiento. La concentración en la importancia existencial de la situación motiva que los personajes expresen y expliquen sus estados mentales. Menos preocupado por la acción que por la reacción, el cine de arte y ensayo presenta efectos psicológicos en busca de sus causas. Los personajes más introspectivos hacen pausas para buscar la etiología de sus sentimientos. Los personajes retrasan el movimiento argumental contando historias, acontecimientos autobiográficos, fantasías y sueños. El cine de arte y ensayo desarrolló toda una serie codificada de puestas en escena para expresar el estado de ánimo del personaje: posturas estáticas, miradas encubiertas, sonrisas esbozadas, paseos sin rumbo, paisajes llenos de emoción, y objetos simbólicos, el realismo psicológico consiste en permitir a un personaje que revele su interior a los otros e, inadvertidamente, a nosotros.

Es un realismo totalmente expresivo, en el que el argumento puede emplear ciertas técnicas fílmicas para dramatizar procesos mentales. La narración de arte y ensayo emplea todos los tipos de subjetividad estudiados por Edward Branigan. Sueños, recuerdos, alucinaciones, ensoñaciones, fantasías y otras actividades mentales pueden materializarse en la imagen o en la banda sonora.

Las convenciones del realismo expresivo pueden configurar la representación espacial: planos de punto de vista óptico, ráfagas de un suceso rememorado o vislumbrado, pautas de montaje, modulaciones de luz, color y sonido, todo ello motivado por la psicología del personaje. Los entornos pueden construirse como la proyección de la imaginación de un personaje. De forma similar, el argumento puede usar la psicología para justificar la manipulación del tiempo. La subjetividad puede también justificar la distensión del tiempo (ralentí o imágenes congeladas) y manipulaciones de la frecuencia, tales como repetición de imágenes. Las distorsiones del cine moderno están motivadas con frecuencia, no por el tiempo «newtoniano», sino más bien por el tiempo «psicológico» del tipo comentado por Bergson."

Otra consecuencia importante del protagonista desprovisto de orientación, del formato episódico, de la situación límite central, y de los efectos «expresivos» espaciotemporales, es el enfoque de las limitaciones del conocimiento del personaje. Al contrario que la mayoría de los filmes

clásicos, el filme de arte y ensayo tiende a ser bastante restrictivo en su ámbito de conocimiento. Tal restricción puede intensificar la identificación (el conocimiento del personaje coincide con el nuestro), pero puede también convertir la narración en menos fiable. El enfoque limitado se complementa mediante la profundidad psicológica; la narración de arte y ensayo es más subjetiva, con mayor frecuencia, que la narración clásica. Por esta razón, el cine de arte y ensayo ha sido una importante fuente de experimentos para representar la actividad psicológica en el cine de ficción.

A la verosimilitud «objetiva» y «subjetiva» podemos añadir un tercer esquema inconfundible, el de «comentario» narrativo abierto. Al aplicar este esquema, el observador busca aquellos momentos en que el acto narrativo interrumpe la transmisión de la información de la historia y aclara su papel. Los recursos estilísticos, que ganan en importancia con respecto a las normas clásicas pueden tomarse como un comentario de la narración. La señalada autoconciencia de la narración de arte y ensayo crea un mundo de la historia coherente y una intermitentemente presente, aunque altamente notoria, autoridad externa a través de la cual tenemos acceso a él.

Gracias al comentario intrusivo, la autoconciencia señalada en el texto clásico (principio y final de una escena o del filme) se convierte en mucho más destacada en el cine de arte y ensayo. En concreto, el característico final «abierto» del cine de arte y ensayo puede considerarse procedente de una narración que no divulgará el resultado de la cadena causal. Quejarse de la arbitraria supresión del resultado de la historia -es rechazar una convención del cine de arte y ensayo. La ambigüedad, el juego de los esquemas alternativos, no se debe interrumpir nunca. En consecuencia, la inesperada imagen congelada se convierte en la figura más explícita de la irresolución narrativa. Más aún, el final abierto reconoce a la narración no como simplemente poderosa, sino también como humilde; la narración sabe que la vida es más compleja de lo que el arte puede llegar a ser.

La narración de arte y ensayo va más allá de estos momentos codificados de intervención abierta. Las escenas no obedecerán la norma expositiva de Hollywood, recobrar una anterior línea de acción y comenzar una nueva. Habrá poca o ninguna exposición de acontecimientos anteriores a la historia, e incluso lo que está sucediendo en el momento puede requerir una reflexión posterior. La exposición tenderá a retrasarse y dispersarse ampliamente; a menudo sabremos los factores causales más importantes sólo al final de la película. Como la narración clásica, la narración de arte y ensayo propone preguntas que nos guían para hacer encajar los materiales en una estructura continua. Pero estas preguntas no implican simplemente ligazones causales entre los acontecimientos de la historia. La propia construcción de la narración se convierte en objeto de las hipótesis del espectador: ¿cómo se cuenta la historia? ¿Por qué se cuenta de esta forma?

Ejemplos obvios de tales manipulaciones son las disyunciones en el orden temporal. Una estrategia común es usar flashbacks de forma que sólo gradualmente revelen un acontecimiento previo, de manera que atormenten al espectador con recordatorios de su limitado saber.

*Flashforward*: representación argumental de una acción «futura» de la historia. El flashforward es impensable en el cine narrativo clásico, que busca retrasar el final, enfatizar la comunicabilidad y minimizar la autoconciencia. Pero en el cine de arte y ensayo, el *flashforward* destaca el ámbito de conocimiento de la narración (ningún personaje puede conocer el futuro), el reconocimiento que del observador hace la narración (el flash forward va dirigido a nosotros, no a los personajes), y su limitada comunicabilidad (contar un poco y ocultar mucho).

Lo que el flashback y el flashforward hacen en el tiempo puede también suceder en el espacio. Los extraños ángulos de la cámara (*arty*) o los movimientos de cámara independientes de la acción pueden registrar la presencia de la narración autoconsciente. El «testigo invisible». Tal proceso suele sentar el ámbito de conocimiento de una narración omnisciente en oposición al del personaje; los efectos de ironía y anticipación son especialmente prominentes. La narración del cine de arte y ensayo señala con frecuencia que el acontecimiento profílmico es también una construcción. Esto se puede conseguir por medio de elementos inmotivados en la puesta en escena.

El resultado consiste en una narración profundamente autoconsciente que atraviesa todo el filme, enfatizando el acto de presentar la historia exactamente de esa forma. Las desviaciones de las normas clásicas pueden entenderse como comentarios sobre la acción de la historia. Más

generalmente, el grado de desviación de la historia canónica se convierte en una marca del proceso narrativo. El argumento y el estilo nos recuerdan constantemente la existencia de un intermediario invisible que estructura lo que podemos ver. La tendencia de directores como Resnais y Duras a obstruir el acceso directo a la realidad profílmica enfatiza la tendencia general del cine de arte y ensayo respecto a destacar los procedimientos narrativos.

En el cine de arte y ensayo, sin embargo, la abierta autoconciencia de la narración es frecuentemente un paralelismo del énfasis transtextual en el cineasta entendido como fuente. Dentro del modo de producción y recepción del cine de arte y ensayo, el concepto de autor tiene una función formal que no poseía en el sistema de estudio de Hollywood. En consecuencia, el autor institucional está disponible como fuente de la operación formal del filme.

El sello de autor requiere que el espectador vea el filme dentro del corpus de una obra, lo cual está solo a un paso de que queden explícitas todas las alusiones y citas. El cine de arte y ensayo se apoya en una cinefilia tan intensa como la de Hollywood: la comprensión total de una película requiere conocimiento y fascinación respecto a otras películas.

El espectador del cine de arte y ensayo enriende el filme aplicando las convenciones del realismo objetivo y expresivo y de la dirección autoral. El signo más seguro de una omniscencia narrativa, el *flashforward*. En resumen, una estética realista y una estética expresionista son difíciles de combinar. El cine de arte y ensayo busca solventar este problema de una forma sofisticada: por medio de la ambigüedad.

Ambigüedad es lo que los filósofos llaman una propiedad del buen hacer. Dentro de la estructura de este libro, sin embargo, la ambigüedad es sólo una estrategia estética entre muchas otras, todas ellas de un interés potencialmente idéntico. Lo significativo es que la narración del cine de arte y ensayo anuncia su deuda con las artes de principios del siglo XX convirtiendo la ambigüedad de la historia o de la forma de contarla en central.

El argumento de la narración clásica suele moverse hacia la absoluta certeza, pero el cine de arte y ensayo, como la primitiva ficción moderna, sostiene una noción relativista de la verdad. Este efecto se consigue por medio de una estrategia específica. Los tres esquemas principales proporcionan normas, pero los pasajes más enigmáticos del filme se explican igualmente mediante convenciones alternativas.

Pero estas in-frafracciones se sitúan dentro de normas accidentales, redefinidas como realismo o comentario autoral. Finalmente, la narración del cine de arte y ensayo no sólo exige comprensión denotativa, sino también lectura connotativa, un nivel más alto de interpretación. Siempre que nos enfrentamos con un problema de causalidad, tiempo o espacio, solemos buscar una motivación realista. La incertidumbre persiste, pero se entiende como una incertidumbre obvia. Dicho crudamente, el eslogan procesal de la narración de cine de arte y ensayo podría ser: «Interprete esta película, pero hágalo maximizando la ambigüedad».

Es cierto que incluso en la película más banal, la narración de arte y ensayo utiliza la complejidad y la profundidad sólo, para fijar nuestra atención en figuras estereotipadas: <realidad>, personajes neuróticos, el autor como manipulador de marionetas. Pero en muchos de estos filmes, la narración misma tiene un complejo juego dentro de las convenciones del modo. Finalmente, la película puede minar las normas mucho más frecuentemente que el cine clásico. El cine de arte y ensayo juega entre diversas tendencias: desviación de las normas clásicas, adhesión a las normas del arte y ensayo, creación de normas intrínsecas inmotivadas y mayor o menor realce de las desviaciones de aquellas normas intrínsecas.

## **El juego de la forma**

Primero, es habitual que el cine de arte y ensayo nos aclimate gradualmente a sus normas intrínsecas. La mayor parte de las apelaciones del cine de arte y ensayo se apoyan en una narración desorientadora que plantea un juego de vacíos al espectador. No estamos seguros exactamente de

qué acontecimiento de la historia, y en qué lugar de la secuencia de la acción, estamos viendo. Finalmente, un comienzo tan extraño pide a gritos una discusión crítica.

### **El cine de arte y ensayo en la historia**

Como modo de narración, forma un paradigma. Colocar el paradigma dentro de un contexto histórico revela algunas opciones narrativas como más probables en unos momentos que en otros.

La narración de arte y ensayo ha devenido un modo coherente definiéndose en parte como una desviación de la narrativa clásica. Esto puede parecer obvio en las décadas de la posguerra, cuando el desmantelamiento del sistema de estudios permitió la aparición de autores internacionales altamente individualizados. Históricamente, sin embargo, el cine de arte y ensayo tiene sus raíces en una oposición a Hollywood nutrida dentro de diversas industrias fílmicas nacionales de la época muda y sostenida por conceptos tomados de la modernidad en el teatro y la literatura.

Durante los años veinte, cuando el arte moderno influyó fuertemente en el cine de vanguardia, se preparó el terreno para las convenciones del realismo expresivo y la intervención narrativa abierta.

Los teóricos del periodo defendían los movimientos subjetivos de cámara para conseguir la identificación del público con los sentimientos de los personajes.

El cine de arte y ensayo como alternativa totalmente asentada no emerge hasta después de la segunda guerra mundial. El dominio de la exhibición por arte de Hollywood, tanto en los EEUU como fuera de ellos, empezó a menguar. Sería erróneo ver esto como una cuestión de Hollywood vs Europa. Las *art houses* de la posguerra, cines situados en universidades o campus, eran un síntoma del nuevo público: espectadores cultos, cinéfilos de clase media, buscaban películas en consonancia con las ideas contemporáneas de modernidad en el arte y la literatura.

El neorrealismo italiano puede considerarse un fenómeno transicional, irrumpió en los mercados mundiales. Formalmente, estos filmes contribuyeron a fundamentar las convenciones de la verosimilitud objetiva.

Dentro de este periodo, la ambigua interacción entre el realismo objetivo y subjetivo alcanzó su apogeo.

Durante los años sesenta, la crítica fílmica abordó una tarea que, en su mayor parte, ha sostenido fielmente desde entonces. Se esperaba de un crítico que explicase lo que significaba una película: que llenase los vacíos, explicara los símbolos, parafrasease las declaraciones del cineasta.

Fue tan fuerte la presencia intelectual del arte y ensayo en los sesenta que configuró concepciones sobre lo que era una buena película. La narración de arte y ensayo señala autoconscientemente sus propias intervenciones, pero el objetivo es aún contar una historia, discernible en cierta manera.

Sánchez Noriega, José Luis, "El cine de la posmodernidad y los cambios tecnológicos"

#### **40.1 El paradigma posmoderno y sus consecuencias para la estética y el cine**

En los años ochenta, lo que se conoce como posmodernidad engloba un discurso polifacético (filosófico, político, cultural) a cargo de distintos autores y una práctica estética de arquitectos, diseñadores, cantantes o cineastas. En un plano de mayor calado, se cuestiona nada menos que el proyecto de la Ilustración, la vigencia de la razón moderna y la existencia de verdad alguna. Entre las características más significativas de esta posmodernidad estarían:

a) Nihilismo y pensamiento débil

b) Fin de la historia. Pérdida del sentido emancipador de la Historia, de la fe en el progreso y en cualquier utopía que aliente la construcción de un mundo más humano según los viejos ideales ilustrados (justicia, libertad, tolerancia, trabajo liberador).

c) Fragmentos de inmediatez, eclecticismo, perspectivismo relativista. El escepticismo respecto a cualquier utopía global y cualquier discurso capaz de dar cuenta del Todo lleva al fragmento descomprometido, provisional.

d) Estetización de la vida. Se buscan los valores estéticos -siempre cambiantes y hasta contradictorios- ante la carencia de los éticos. Las energías empleadas en los cambios de las conductas o las estructuras retornan hacia la pose, el gusto de sí mismo, el cuidado del cuerpo, la moda.

e) Mirada irónica y descreída sobre toda realidad. Todo se desmitifica y se desacraliza mediante la parodia y el humor;

En este ámbito cultural se ubica un tipo de cine que puede llamarse posmoderno en cuanto participa de algunos de los rasgos citados. Y considera que hay un cine posmoderno europeo más cultista y ritual. No resulta fácil encontrar elementos comunes a cineastas tan diversos -a su vez, autores de películas muy diferentes-, pero parece evidente un mismo espíritu desmitificador de todo discurso y hasta de todo relato. En muchos casos, la violencia juega un papel determinante, pero con una cotidianeización y un tratamiento distanciado que renuncia al discurso moral.

#### **40.2 El cine posmoderno: Peter Greenaway, Pedro Almodóvar y Atom Egoyan como modelos**

Ante su obra hay división de opiniones, pues junto al reconocimiento por la fascinante imaginación visual y musical se le reprocha su impotencia iconoclasta. En todo caso, cada película remite a las demás, de forma que su visionado debería llevar a la superación de la anécdota argumental de cada una para buscar las obsesiones comunes y reiteradas del conjunto de la filmografía. El resto, los juegos narrativos, el lenguaje cinematográfico, los actores, las manipulaciones de las nuevas tecnologías y el despliegue de antiguas técnicas forman la estructura de apoyo.

Son constantes del cine de Almodóvar: a) las pasiones y sentimientos de deseo y amor/desamor que resultan siempre conflictivos; b) el protagonismo de la mujer y su complejo mundo interior; c) la identidad sexual y su versatilidad (hetero y homosexuales, travestidos y transexuales); d) la personal apropiación de una herencia cultural muy diversa (pop, kitsch, fotonovela, realismo tremendista, surrealismo, melodrama y comedia clásicos); e) la complejidad narrativa, donde se unen personajes y situaciones extravagantes con otros cotidianos; y f) el trabajo con un equipo estable de técnicos -como los operadores Ángel Luis Fernández. «El gran logro de Almodóvar ha sido metabolizar sorprendentemente la tradición española y ponerla en contacto con dos elementos principales: un moderno cosmopolitismo, radicalmente contemporáneo y de circulación universal, y una enorme libertad subjetiva de invención.

Atom Egoyan. Películas son herméticas, desdramatizadas, donde el espectador ha de esperar para desentrañar el misterio que siempre poseen los personajes. Se vale de imágenes de vídeo en contraste con las cinematográficas para expresar tiempos o puntos de vista diferentes y, sobre todo, para provocar en el espectador una reflexión acerca del propio estatuto de la imagen y el valor de la representación. De ahí que su cine haya sido apreciado como «una indagación en los cimientos de la representación cotidiana, entendida ésta como exorcismo contra la fugacidad de las emociones, contra la pérdida de la comunicación y contra la obsolescencia de la memoria.

Quentin Tarantino. Ambas son ejemplo de esa mirada posmoderna (descreída, irónica, amorosa) hacia tipos y situaciones que ordinariamente suscitan otras emociones en el espectador.

Los hermanos Joel y Ethan Coen (Sant Louis Park, Minneapolis, 1954 y 1957) suelen firmar, respectivamente, como director y como productor, pero ambos realizan en común sus obras desde la escritura del guión al montaje. El cine de los Coen, realizado con presupuestos modestos y un equipo estable, se caracteriza por la ironía y la sátira presentes incluso en los temas más comprometidos.

#### **40.3 La nueva retórica y barroquismo visual. La reacción de Lars von Trier y el movimiento Dogma**

La influencia del discurso televisivo en el cine actual es doble. Por una parte, los telefilmes han creado y difundido un «verdadero esperanto audiovisual transnacional» (Román Gubern) que se caracteriza por narraciones simplistas y redundantes, personajes estereotipados, planificación estandarizada, lenguaje transparente y de fácil consumo, ausencia de tiempos muertos, finales cerrados que resuelven todos los conflictos planteados y, en general, un tono medio que sea asequible a los grandes públicos y evite cualquier esfuerzo en la recepción. Por otra parte, la influencia de la narración fragmentaria de los anuncios y videoclips, así como de tratamientos basados en esa narración -presentes en espacios promocionales y en musicales- ha llevado, a lo largo de los años ochenta y noventa, a un nuevo barroquismo en el cine que se caracteriza por:

- a) montaje que fragmenta la acción en numerosos planos de muy breve duración;
- b) predominio del movimiento, tanto dentro del plano como de la cámara;
- c) encuadres rebuscados y desequilibrados;
- d) distorsiones debidas a angulaciones y a objetivos de focal corta;
- e) amalgama de imágenes de diverso tratamiento fotográfico (filtros, calidades y cromatismo); y
- f) banda sonora que se aleja del naturalismo y propicia la espectacularidad.

Esta retórica está presente en relatos donde predomina la acción espectacular y la violencia, frecuentemente pertenecientes al género fantástico y al de acción, pero que se han extendido a otros, como el thriller y la comedia de acción disparatada. Al igual que los spots y videoclips, se trata de producir en el espectador un efecto hipnótico.

El manifiesto Dogma 95. Este texto, dado a conocer por Lars von Trier y Thomas Vinterberg en marzo de 1995 (véase página siguiente), parece motivado por cierto espíritu generacional y grupal. A modo de decálogo, estos directores proponen que las películas se rueden en escenarios naturales, sin accesorios ni decorados artificiales, en color y con luz natural, no contengan añadidos de música ni trucajes, el sonido sea el propio de la acción, realizar la filmación cámara en mano, que el relato tenga unidad de espacio y tiempo, no se pueden hacer películas de género, es obligado el formato de 35 mm y el director no puede estar acreditado. También ha influido en la aparición de este movimiento -la tecnología casi siempre ha propiciado la renovación estética- el vídeo digital, que permite la cámara en mano, rodar con poca luz y un equipo reducido de técnicos.

Como todo manifiesto, éste es una reacción contra una práctica que se juzga insatisfactoria. En primer lugar, contra las películas industriales realizadas según esquemas fosilizados, necesitadas de fuertes presupuestos, innecesariamente complejas en cuanto relatos y que se valen de la acción espectacular y los efectos especiales para atraer al público. Es decir, contra ese tipo de cine que viene encarnado de modo ejemplar, pero no exclusivo, por el cine norteamericano de los grandes estudios; un cine que repite fórmulas.

Pero -y aquí radica una diferencia esencial respecto a esos otros manifiestos- se rechaza el cine de autor que privilegia la voluntad artística del director y su poder demiúrgico. Justamente el tipo de cine que mayor novedad produjo en los años sesenta. Ese cine de autor, como se sabe, en el límite ha llevado al elitismo y al fracaso comercial de obras que parecían estar destinadas a unos pocos. Al rechazar la autoría, el manifiesto parece que trata de valorar la obra en sí y plantea que el director sea fiel al relato, por encima de su necesidad de expresarse o de su presunta genialidad.

La propuesta del decálogo exige renunciar a artificios fílmicos en aras de la creatividad y la imaginación.

#### **40.4 Las nuevas tecnologías digitales y sus posibilidades expresivas**

Desde los años setenta las principales innovaciones tecnológicas son los objetivos ultra luminosos y las películas ultrasensibles que permiten rodar con escasa luz natural o en condiciones impensadas, como la luz de las velas en Barry Lyndon (Stanley Kubrick, 1975). Pero ha sido la revolución informática quien mayores aportaciones ha proporcionado. En un principio, la informática se aplica a los efectos especiales. En cualquiera de los dos casos, la informática no interviene en la elaboración de la imagen propiamente dicha, que se obtiene por rodaje convencional y con trucajes

ya clásicos, aunque extraordinariamente perfeccionados. En un segundo momento tenemos la digitalización de imágenes analógicas para ser tratadas en el proceso de postproducción. Ello permite que la película rodada de modo convencional se vierta en el disco duro de un ordenador donde, con las herramientas de edición apropiadas.

La infografía, que se puede definir como la aplicación de la tecnología informática a la creación de imágenes animadas, aparece como fruto de la necesidad de abaratar costos en el dibujo animado y crear efectos especiales. Como en la etimología griega (tekné), arte y técnica aparecen indisolublemente unidos: el creador necesita una formación técnica muy especializada para el manejo de programas que posibilitan determinadas creaciones. En la infografía, la novedad radica en la ruptura de la secuencia imagen-ojo-objeto que tradicionalmente está en la base de modos de representación como el dibujo, la pintura, el bajorrelieve, el grabado o la fotografía. Por ello se puede sostener que estas nuevas tecnologías de la imagen suponen un salto cualitativo. a) la pluridimensionalidad de la imagen mostrada, con particular hincapié en la tridimensionalidad; b) el ojo-cámara -en realidad inexistente como tal cámara-, que posee una movilidad total; y c) la combinación de movimientos que se da en los objetos respecto al fondo, en la interacción de unos objetos con otros y del ojo-cámara con los objetos y con el fondo.

Es sabido que el realismo cinematográfico es más una construcción del espectador, que depende de la cultura del momento, que la ideal adecuación de la imagen a la realidad natural. La obtención del realismo en el relato cinematográfico no depende sólo de la iconicidad de la imagen, sino también de la experiencia previa del individuo -lo que explica que películas en blanco y negro se asemejen a documentales de época y, por tanto, sean apreciadas como más realistas- y de otros elementos sintácticos y narrativos.

a) objetos naturales que dan lugar a una imagen realista, según la técnica fotográfica del cine tradicional;

b) objetos imaginados creados con maquetas, dibujos y diversos trucajes que dan lugar a una imagen realista, según la técnica fotográfica;

c) objetos imaginados sin referente en la realidad creados mediante tecnología informática; y

d) objetos reales con referente en la realidad, pero no naturales -es decir, sin un modelo natural previo, creados por tecnología informática.

La creación de infogramas de realidades imaginarias es, sin duda, el uso privilegiado que se está dando en el cine.

Pero tampoco se puede despreciar la otra gran posibilidad que para el cine supone la creación de infogramas representando objetos naturales. Nos referimos, al menos, a los siguientes tipos de realidades: a) realidades históricas de las que tenemos imágenes que nos han llegado por otros medios y que forman parte de nuestro acervo cultural, como las ciudades medievales, conocidas por la pintura; b) realidades reconstruidas con criterios científicos en base a indicios parciales, como los dinosaurios, dibujados a partir de esqueletos incompletos; c) niveles de la realidad sólo conocidos en ámbitos especializados, como el interior del esófago, visible con las microcámaras de quirófano; y d) la representación de la macrorrealidad (cósmica) a partir de datos parciales obtenidos por observación científica y de la macrorrealidad (molecular, atómica o subatómica), en buena parte «imaginada» mediante modelos que explican el comportamiento.

Es decir, que, como se sabe, la pretensión de realidad en la imagen no siempre es criterio para su valor artístico.

#### **40.5 El cine comprimido en internet**

El doble contexto en que surge el cine comprimido -breves cortometrajes difundidos en páginas web- es el de las transformaciones con que, desde mediados de los ochenta, el cine posmoderno ha contribuido al territorio cada vez más amplio y mestizo del audiovisual y el de la revolución digital aplicada a la imagen. Ese cine comprimido puede enmarcarse dentro del panorama de los nuevos modos del audiovisual de las dos últimas décadas, donde los géneros y formatos del

cine han roto con los moldes clásicos; la televisión conoce una pluralidad de ámbitos y sistemas, con canales especializados en las emisiones o el espacio social; el videoarte experimenta con la textura y fragmentación de las imágenes catódicas; surge el videoclip como música visualizada en espacios cada vez más diversos (televisiones, bares, consultas médicas, hoteles); el ocio digital de las consolas y ordenadores.

Por su parte, el paradigma digital viene afectando al cine desde hace un par de décadas de modos muy diversos.

También hay que anotar las muy esperanzadoras posibilidades que ofrece la digitalización para la conservación del siempre frágil patrimonio fílmico. Estas transformaciones de la revolución digital, que hay que referir a un futuro muy inmediato, tienen un alcance básicamente industrial, a diferencia del cine comprimido, cuyo interés es más sociológico o estético.

El cine comprimido -cuyas obras se han llamado también videominutos, minipelículas, diminutos, micropelículas o cibercinema- ha venido definido de modo práctico por parte de las plataformas que han creado concursos por su cualidad digital, su duración y su peso o tamaño de archivo.

Pero hay que tener en cuenta que se está extendiendo entre el público un «nuevo modo de ver» y, sobre todo, de «oír», por el que se derriban viejas convenciones y hasta mitologías del público.

El cine comprimido nos está haciendo ver la importancia del sonido, sus posibilidades expresivas y su capacidad para sumergir al espectador en un relato audiovisual; incluso cuando su apuesta es una renuncia al diálogo oral.

La duración no es una cuestión accesoria en las obras audiovisuales. El patrón existente distingue entre cortometrajes (menos de media hora), medimetrajes (entre 30 y 60 minutos) y largometrajes que, desde la implantación del sonoro, mantiene su estándar en unos noventa minutos.

En buena medida, el cine comprimido puede comprenderse como una modalidad de cortometraje, y como tal hay que ver algunas pequeñas obras maestras, como ¿Estamos? (Miguel Bardem, 2002), un relato completo sobre los sueños capitalistas y las relaciones de pareja presididas por él.

Sin embargo, a diferencia de los anuncios o los videoclips -de los que hay que subrayar su condición de relatos subsidiarios debido a su carácter comercial y su difusión restringida a la televisión el cine comprimido presenta una variedad de géneros y tratamientos mucho mayor, consecuencia de la libertad y voluntad experimentadora con que nace.

En concreto, muchos de los procedimientos del cine comprimido abundan en la libertad formal -ya experimentada por el surrealismo y el resto de las vanguardias- del videoclip y, parcialmente, la publicidad audiovisual, como son

- a) Diversidad de texturas de la imagen: blanco y negro, solarizadas, superposiciones de dibujo e imagen realista, animación de todo tipo, etc.
- b) Uso de variados efectos visuales: cortinillas, mosaicos, ralentizaciones y aceleraciones, sobreimpresiones, rótulos o gráficos.
- c) Diversidad en los tratamientos de las bandas sonoras, con relativa abundancia de obras sin diálogos diegéticos, con sólo voz en off o sólo música, lo que revela la importancia del sonido en la construcción de los audiovisuales, aún mayor en el caso de las obras de animación.
- d) Rupturas de la causalidad y, en ocasiones, de la racionalidad espaciotemporal; es decir, renuncia a una narración causal, lógica, coherente o completa en buena parte de las historias.
- e) Reciclaje de imágenes: uso de fotografías e imágenes de televisión y cine que son recicladas para la reconstrucción de la memoria histórica, conseguir un discurso alternativo o servir para la parodia.
- f) Historias en tiempo actual. Prácticamente la totalidad de los cortos renuncian a ambientadores en el pasado histórico o en espacios tiempos mitológicos, aunque el presente no siempre viene marcado por sucesos contemporáneos o indicaciones geográficas o culturales.

Ortega, María Luisa, “Las modulaciones del ‘yo’ en el documental contemporáneo”

Relación entre tres ejes constantes: la realidad social, el cineasta y el espectador. Porque, si algo diferencia su práctica de la ficción en las genuinas manifestaciones de su potencialidad, es que el primero de los ejes, el mundo histórico si utilizamos la expresión de Bill Nichols, se halla sujeto a transformaciones a través del propio ejercicio cinematográfico, de la misma forma que el cineasta y el espectador experimentarán en el proceso una modificación en la mirada y el conocimiento de la realidad que nos rodea. la capacidad del dispositivo cinematográfico para transformar la visión del espectador de modo tal que al dejar la sala cinematográfica y regresar al mundo descubriera en él un verdadero universo nuevo de percepciones y relaciones.

Hacia finales de la década de 1980 el documental comienza a exhibir una constante vocación por alterar los rasgos de la enunciación. La primera persona, identificada con la voz del cineasta, irrumpe para quedarse definitivamente y convivir con otras estrategias, y encuentra así, además, un diálogo o espacio de convergencia con las prácticas del cine experimental y de las vanguardias artísticas que habían hecho del diario fílmico, el autorretrato y otras formas de inscripción autobiográficas un lugar privilegiado de autoexpresión. Sin embargo, a diferencia de aquellas, el documental explora la inscripción del yo con una constante tensión en la interpenetración entre el objeto y el sujeto, sosteniendo la naturaleza intersubjetiva y universalista de su discurso.

Dicha tensión es sin duda el resultado de una tradición que no se resigna a claudicar en su vocación epistemológica respecto a la realidad social (entendida en amplios términos), y donde las marcas de enunciación subjetivas son gestionadas como instrumento de conocimiento y representación compartido. Documental performativo, señalando su vocación por evocar o comprometer poéticamente al mundo antes que hablar de él, por enfatizar, en su captura de lo real, la duración, la textura y la experiencia y, en la inscripción del cineasta en la pantalla y en sus interacciones con los otros, la dimensión afectiva de la experiencia y la disposición subjetiva y emocional, de manera que se pondría en suspenso la representación realista (siendo ésta diferida, dispersada, interrumpida y pospuesta) y con ello, el referente entre paréntesis, forzándonos además a pensar nuestra relación con el mundo y la forma en que construimos nuestro conocimiento sobre él en un tono diríamos diferente a como lo hacía el denominado documental reflexivo.

Preferencias con verbos performativos, la inscripción del yo en el documental contemporáneo permite ser contemplada como un giro en el pacto comunicativo donde la enunciación performativa supone una acción del sujeto que lo implica y compromete. Paul Arthur ha analizado la forma en que el ensayo, fílmico y literario, hacen uso de esas funciones performativas del lenguaje que Austin diferenciara y la forma en que las nuevas artes visuales y cines de no ficción confrontan una reflexividad que excede el gesto modernista autorreferencial.

### **El travelog, el retorno a los orígenes y el diario de viaje**

El cine documental comenzó pronto a manejar el "tú" y el "vosotros" que implicaba como correlato, antes que el yo del cineasta, un "nosotros" colectivo y una voz de autoridad capaz de hablar sobre el mundo y de mover además las conciencias de los espectadores incitándolos a la acción. El documental que asociamos en términos laxos y comprensivos a la propaganda practicará con destreza estos rasgos enunciativos y vocativos, apelando directamente a la conciencia y la acción del espectador. No obstante, el documental que podríamos denominar clásico se atendrá a la narración en el anonimato de tercera persona, cuando se mueva en los territorios del documental expositivo convencional, o la transparencia representacional asimilada de las convenciones del cine de ficción cuando sus formas se acerquen al relato dramático-narrativo.

Tanto en los orígenes como en el documental clásico, la presencia del cineasta o del dispositivo cinematográfico en la pantalla quedará reducida a ciertos experimentos reflexivos tempranos -de nuevo Vertov y su Hombre de la cámara (1929)- o a ciertos géneros de no ficción.

Pero el travelog podría considerarse además uno de los géneros más florecientes del cine experimental donde el descubrimiento de nuevos lugares que el viaje augura se sustituye por el

redescubrimiento de los orígenes y el auto descubrimiento, estableciendo el vínculo entre la (auto)biografía y el cine.

El carnet de voyage (el travelog) es a la película de vacaciones lo que el diario filmado a la película familiar. Quizás no sea fruto del azar que el primer signo del giro subjetivista y autobiográfico en la trayectoria fílmica de Johan van der Keuken. Esta desestabilización es la que ejerce sistemáticamente el diario en el cine experimental y el documental contemporáneo respecto a la home movie, fagocitando elementos de su retórica, la estética de "lo mal hecho, para hacerla operar en sentido inverso y situarse en las antípodas en lo que atañe a sus temáticas e iconografía (de lo público -bodas, celebraciones, a lo íntimo -el cuarto de baño, la cama-) y a su función social.

### **El yo, los otros y la realidad social**

En la década de los años cincuenta, y antes de que la revolución del cine directo imponga un nuevo índice de credibilidad, van apareciendo algunas otras formas del yo. Una de sus manifestaciones la encontraremos en las experiencias en el registro de las voces naturales antes de la llegada del directo, en muchos casos disociadas del cuerpo, o al menos del rostro.

Y aunque es un territorio aún poco estudiado por la historiografía, el documental social anglosajón de esta década convertirá a menudo en único protagonista el relato en primera persona, espontáneo o guionizado, de sujetos sociales marginales. Desde luego, en este tipo de producción no había identificación entre el yo que se enunciaba en primera persona y el agente constructor del film, pero transitaban un camino de comunicación con el espectador, de intimidad y flujo de la conciencia, de relato de experiencias vividas y sentimientos, cercanos a los pactos autobiográficos y al documental de autor en primera persona. En todo caso, la función documental primordial de estas prácticas apuntaba a situar y denunciar en la esfera pública las experiencias personales como indicadores de los problemas sociales colectivos.

La vocación de estas prácticas verá su prolongación en aquellas experiencias de cine social y político posteriores que, gracias a la democratización de las cámaras de video. Se irá experimentando también con diferentes parámetros de producción desde el registro amateur, después pulido y editado por el profesional de la televisión, a la emisión de documentales profesionales" marcados por el relato autobiográfico o el tono ensayístico.

En un escenario tan diferente como el del denominado "cine piquetero" argentino nacido al calor de las movilizaciones sociopolíticas provocadas de la crisis económica de 2001, Alejandro Ricagno afirma que el más poético y sugerente film surgido de este movimiento ha sido una pequeña pieza de quince minutos, Compañero cineasta piquetero.

El amateurismo, la retórica y la estética de lo "mal hecho", como afirmara Roger Odin, han sido reclamadas y movilizadas por los cineastas experimentales y documentalistas como arma de guerra contra la esclerosis del cine dominante para convertirse en figura de estilo. Construye su retórica de veracidad sobre los azares del film en proceso -micrófonos o cámaras que no funcionan, baterías que se agotan en el momento crucial, la incapacidad para lograr los objetivos propuestos, y la presentación de un yo inestable, un antihéroe que se autorrepresenta de forma irónica y llega a ser incluso objeto de mofa por parte de los otros personajes de la película. 18 Aunque las inscripciones del yo en el cine de Moore difieran radicalmente en su manejo de la subjetividad y sus funciones de las de McElwee, 19 es cierto que también en la tradición del documental social que asimila convenciones del periodismo televisivo y de aquel heredero del *cinéma-vérité* que sigue explorando la representación a través de la interacción con los cuerpos y las voces de los otros, la primera persona del cineasta llegó para quedarse, aunque los matices con los que se presenta sean muy diversos.

Si los norteamericanos cineastas citan dos modulan su yo en relación con los otros con itinerarios a veces azarosos pero claros en sus objetivos, la realidad y el lugar del documentalista en ella se hacen mucho más inciertos en las películas del británico Nick Broomfield cuya constante presencia e intervención se convierte en un potente instrumento para la articulación de tramas complejas y la apuesta por hacer explícitos los mecanismos de negociación.

A diferencia de las interacciones numerosas con los otros en las que estos cineastas se embarcan, otros sujetos del documental contemporáneo explorarán la exposición del yo en la práctica documental a partir de la prolongada convivencia o diálogo con uno o un conjunto discreto de personajes. Porque, al menos desde los años ochenta, el documental social y etnográfico toma conciencia de sí mismo como tradición y la figura del cineasta, prolongando la reflexividad ya implícita en el cinema verité, asume como compromiso de honestidad, ético y epistémico, exponerse para mostrar las dudas e incertidumbres que su trabajo entraña.

### **El yo ante el pasado y el presente de las imágenes**

En los años cincuenta, al final del que podíamos denominar periodo clásico, vimos cómo las voces naturales penetraban en el documental alterando o completando las funciones de la narración tradicional. Pero también ésta última iba llenándose de matices enunciativos, sobre todo en aquellas películas de tono ensayístico en las que la memoria contagiaba los objetos, los lugares y las imágenes. Las múltiples modulaciones con las que el cine de Marker utiliza el yo, el nosotros y el vosotros son de una complejidad imposible de ser consignada en unas pocas frases, cuando además desborda cualquier parámetro de escritura auto biográfica al uso. Inserta la subjetividad del cineasta como sujeto irremisiblemente ligado al devenir de las propias imágenes.

Kramer y Guzmán vivieron y filmaron en directo momentos cruciales de la historia colectiva cuyas imágenes no pueden revisitar como si de mero archivo se tratara, porque la memoria y su huella audiovisual han adquirido un vínculo indisoluble que es ahora objeto de reflexión.

Esta nueva interpelación de la imagen se pone especialmente de relieve en el abundante cine en primera persona que bucea en la historia familiar como vía de inserción de la identidad individual en la identidad y la historia colectivas.

### **La huida hacia delante y caminos de retorno**

Desde finales de los años noventa, el documental de todas las latitudes se ha plagado de diarios íntimos y personales, que registran las alegrías e incertidumbres de la vida y de la muerte, a caballo entre el autorretrato y el Tetazo autobiográfico, de otros diarios e itinerarios donde el yo se expone como índice de la experiencia y del pensamiento sobre el complejo mundo que lo rodea y de indagaciones sobre la historia, los secretos y las contradicciones familiares utilizando toda suerte de recursos y modulaciones de la subjetividad. Quizás el agotamiento o sobreexplotación de algunas de las fórmulas tradicionales de esta deriva ha conducido a transitar nuevos caminos donde el yo del cineasta se bifurca y se hace más complejo como agente enunciativo o constructor del discurso.

El dispositivo narrativo en tercera persona no sea un mero artificio, sino la traslación y representación en términos fílmicos de un yo complejo. No obstante, el distanciamiento y la disociación del pacto autobiográfico impuesto por la focalización externa del relato se verá desestabilizada por las filmaciones pasadas y presentes del director, que en unos casos adoptan el tono del diario íntimo o de la *home movie*.

El yo llegó para quedarse en el cine documental, para dialogar con otras prácticas audiovisuales experimentales o para convertirse en una nueva herramienta discursiva y representacional de gran poder comunicativo y con vivir con muchas otras que la tradición fue desarrollando. En sus modulaciones ha establecido diferentes relaciones con las formas de escritura auto biográfica -el autorretrato, el diario y la autobiografía- en la medida en que éstas le permitían experimentar unas veces nuevas articulaciones temáticas para representar el mundo. Y en ocasiones todas estas escrituras convivirán de forma compleja como rasgo de un estilo propio, como en el cine de Ross McElwee. Pero también ha ejercido un yo distanciándose de las instancias de la autobiografía, como una suerte de nuevo sujeto colectivo en la lucha socio política o simplemente como resultado de asumir, por una parte, la honestidad que ha reclamado para sí en muchas ocasiones el documentalista, haciendo ahora explícitas sus incertidumbres y sus estrategias, y, por otra, la con

ciencia de la historia y el devenir de la mirada sobre la realidad que los cineastas han proyectado y las imágenes resultantes. Posiblemente el historiador del futuro no tendrá dudas en afirmar que el yo es el rasgo más característico del documental practicado desde finales de los años ochenta hasta nuestros días, y quizás desde la distancia pueda identificar y marcar con mayor claridad las fronteras de un territorio ciertamente confuso, que en última instancia demuestra la libertad con la que los cineastas se enfrentan al mundo y a sí mismos.

Weinritcher, Antonio, *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*

En vez de centrarse en los procesos de negociación entre cineasta y sujeto, como el modo participativo, el modo reflexivo se centraría en los procesos entre cineasta y espectador, alterando así la ecuación esencial del género.

Con esto quiere decir Nichols que el documental reflexivo se plantea, precisamente, esas delicadas cuestiones de la representación, la objetividad, el realismo, su misma condición de ser algo construido y no una evocación directa de la realidad, etc., que el documental no ha podido abordar directamente. Su "tema" ya no es el mundo histórico sino como se construye una representación de dicho mundo. De ahí le viene el defecto que advierte Nichols en el que tiende a ser demasiado abstracto y a perder de vista la realidad histórica.

Se trataría entonces de poner en evidencia la noción de verosimilitud que suscita el efecto de realidad del documental por medio de estrategias autorreflexivas. Si la verosimilitud se produce al minimizar el impacto del proceso de filmación a la hora de motivar o dirigir los acontecimientos que registra la cámara y al adoptar un estilo cinematográfico asociado con la mínima manipulación del evento profílmico por parte de la cámara y del trabajo de montaje cualquier elemento autorreflexivo que apunte al proceso de producción de sentido del documental constituye una forma privilegiada de desafiar esa verosimilitud sobre la que descansa el modelo tradicional del mismo. Este radical programa de crítica del género, muy en la línea del tipo de actitudes que prevalecían en los años 70. propició una fase de "experimentos" muchos de los cuales provenían de cineastas situados más bien fuera de la institución documental (Godard, Bruce Conner, etc.). Esto sugiere que el modo reflexivo procedería de la misma actitud modernista que llevó a someter a parecidos procesos de introspección textual al cine de ficción.

El modo reflexivo representa, sin ninguna duda, un rito de paso necesario para el documental, al desafiar -es el único modo que lo hacen el efecto de realidad sobre el que se funda este cine. Es también, por supuesto, el ejemplo más evidente de ese impulso de autocrítica que hemos creído detectar en otras fases de su desarrollo.

Pero esta concepción especular del término (el documental frente al espejo) evacúa otra forma de entenderlo, un documental reflexivo puede ser también un texto ensayístico que utiliza el formato de la no ficción para proponer reflexiones o discutir ideas sin necesidad de proceder a un extrañamiento de las formaciones del género ni a desafiar su efecto de verosimilitud.

### **El documental performativo**

Con estos cuatro modos (expositivo, observacional, participativo y reflexivo) da cuenta Nichols de lo que considera el estado presente del documental a altura de 1991. El modo reflexivo en particular parece una respuesta a una queja que él mismo habla expresado más de una década antes. El lamento de Nichols se refería, en realidad, a los estudios sobre la práctica documental pero muy pronto esa propia práctica iba a espabilar la reflexión teórica.

El modo reflexivo tal como fue concebido originalmente parece albergar en su interior un modo alternativo, un modo que no llama nuestra atención directamente sobre las cualidades formales o el contexto político de la película, sino que se caracteriza por desviar nuestra atención de la cualidad referencial del documental

Esta desviación del carácter evidencial del documental no tendría por objetivo defamiliarizar las convenciones del género como en el modo reflexivo) sino "subrayar los aspectos subjetivos de un discurso clásicamente objetivo" y dar un mayor énfasis a las dimensiones afectivas de la experiencia para el cineasta".

El término *performative* es de traducción problemática.

Hay que añadir un detalle de capital importancia, que no mencionan los estudiosos del documental, pero si cualquier diccionario lingüístico como el recién citado. Los enunciados performativos se diferencian de los descriptivos en que no son verificables más allá de la función que cumplen de anunciar una acción. Así, el documental performativo se desvía de la vieja problemática de la objetividad/veracidad que tanto ha acompañado al género, y al mismo tiempo pone en primer término el hecho de la comunicación. mostrar la respuesta "afectiva" del documentalista a la realidad, pero también se contrapone al modo participativo, pues si éste lo fiaba todo a la fe en los testigos, en el performativo la intervención del sujeto se presenta como un acto de habla de alguien que responde tanto a la realidad como a la cámara.

Precisamente, la relación de equivalencia entre *performative* y el término lingüístico realizativo (que sería una forma de traducirlo) se complica porque en inglés el primero evoca también la noción de performance o actuación, un elemento que pasa a primer término en este modo documental.

Pero ¿que habla pasado para pillar desprevenidos a Nichols y los demás estudiosos del documental? Pues que el sin duda necesario proceso de introspección que habían detectado en el documental (auto)rreflexivo se iba a ver pronto superado por la propia evolución del género. Lejos de ocultarla como antes, empezó a desplegar una subjetividad, esa inscripción del yo que antes se consideraba "vergonzosa", y a desplegarla como una performance.

Así se desafiaba, de forma incluso violenta, el paradigma clásico basado en una doble negación de la subjetividad. En efecto, el documental tradicional se construye a partir de: una fuente de conocimiento desencarnado. un sujeto al que se pretende (se finge) captar de improviso y al que se nos pide que veamos actuar como si no estuviera influido por la cámara.

En este nuevo modo documental que Nichols denomina performativo y que Michael Renov considera que coincide con lo que él llama new subjectivity (Renov 1995), el participante literalmente "actúa": se pone en escena, ya sea el objeto del documental o un narrador omnipresente y decididamente encarnado como Ross McElwee, Nick Broomfield, Alan Berliner o Michael Moore, que se convierten en un personaje más.

Una obra que subraye el proceso más que los resultados, una obra que se centre en todo lo que tiene lugar antes del comienzo de cualquier documental y que se escamotea de la versión acabada del mismo: la condición previa necesaria para que haya documental, para que empiece éste, ocupa aquí todo el metraje.

La subjetividad ya no se construye como "algo vergonzoso es el filtro a través del cual lo Real entra en el discurso, así como una especie de compás experiencial que gula la obra hacia su meta de convertirse en Conocimiento encarnado. Y otros, como el propio Nichols, parecen lamentar que este énfasis en lo subjetivo disminuya la cualidad referencial del documental como fuente de conocimiento de la realidad. Tradicionalmente, la palabra documental sugería algo pleno y completo. hechos y conocimiento, explicaciones del mundo social y de los mecanismos que lo motivaban. Pero, más recientemente, documental ha venido a sugerir algo incompleto e incierto, recopilación e impresiones imágenes de mundos personales y de su construcción subjetiva.

### **Del documental poético al experimental**

Decide añadir a su clasificación de los modos documentales una sexta categoría, que anteriormente consideraba "enquistada" dentro del modo expositivo. El modo poético, que "comparte un terreno común con la vanguardia modernista", se caracterizaría porque "subraya las

formas en las que la voz del cineasta dota a los fragmentos del mundo histórico de una integridad formal y estética específica en cada film determinado".

Se puede pensar que este nuevo modo, que Nichols apenas desarrolla, no es más que un cajón de sastre, como implicaría esa ambigua caracterización que acabamos de citar, así como la omniinclusiva apelación a lo "poético" un término tan indefinido como el de no ficción. Pero también se puede pensar que el modo poético tiene una doble virtud: acoge géneros y épocas muy diferentes del cine documental: y permite fusionar éste con la práctica experimental en busca de una cierta contigüidad hasta entonces negada.

Esa transversalidad es la que se echaba en falta en anteriores síntesis históricas de la tradición del cine factual. "En historias de cine y catálogos el documental tiende a verse agrupado con el cine experimental, exiliados ambos a la "terra incógnita" de la no ficción. En ese ghetto han podido tender a mezclarse y procrear extraños híbridos".

Con esta imagen de hibridación quería tender un puente entre el cine de no ficción y la tradición del cine experimental apoyado en materiales reales, algunas de cuyas estrategias han reaparecido en las nuevas formas de aquél. Existe una contradicción de términos cuando se dice documental experimental, como la hay cuando se dice falso documental, y por el mismo motivo. Según el estatuto del género, un documental no puede ser falso, pero tampoco debe ser expresivo ni mucho menos jugar con la autonomía del ámbito estético, como sucede en el cine de vanguardia. Era ésta la deficiencia que según Nichols acechaba precisamente al modo performativo: un excesivo uso del estilo.

Russel propone la confluencia de vanguardia y etnografía, considerada esta no como representación de otras culturas, sino como el discurso de la cultura en representación. Prácticas filmicas que se han declarado extintas en la cultura posmoderna y poscolonial.

A partir de estos presupuestos se puede permitir analizar una treintena de películas radicalmente divergentes, o que así se habían considerado hasta ahora.

La historia de esa apertura a lo real es la historia misma del cine moderno. Los hallazgos de las nuevas olas -la "improvisación", la "desdramatización"- y la nueva subjetividad que trajo consigo el cine de autor: la dialéctica de materiales y discursos de ficción y no ficción con la que experimentaron cineastas como Alain Resnais.

A consecuencia de todo esto, muchos cineastas se replantearon la noción clásica de guión "como dramaturgia preexistentes al rodaje, como *découpage* planeado. Ello los llevó a privilegiar la relación con los espacios de rodaje y con el trabajo de los actores a la hora de crear sus personajes, creando actitudes respecto a los materiales topográficos y humanos no muy distintas a las que pueden regir en el cine documental: como sucede en éste, muchas películas de ficción modernas surgen en no pequeña medida de la interacción entre el cineasta y el carácter físico de escenarios e intérpretes.

González Zarandona, José Antonio, "¿Qué es el cine experimental?"

### **1.1 Las variantes del cine experimental**

Precisamente éste es uno de los problemas que tiene el cine experimental: se le puede situar históricamente, se le puede clasificar, se le puede analizar crítica, estructural, narrativa, psicológica, sociológica y culturalmente; se le puede "ver". No obstante, no existe una definición única que cumpla con las exigencias que los cineastas y teóricos querrían, porque parece que definir el cine experimental es una tarea casi imposible.

La historia del cine experimental es una serie de contradicciones que se tienen que ir borrando (comprobándolas) para tener una visión panorámica de lo que fue y lo que es ahora. Para lograrlo es necesario mostrar las variantes que tiene este cine y separar las características que lo componen, porque los teóricos y especialistas en el área lo definen a partir de una o dos, pero no aglutinan todas para mostrar esa visión panorámica.

Para definir al cine experimental hay que primero afirmar lo siguiente: el cine experimental no es un sólo cine, ni tampoco se refiere a unas cuantas películas. Hay un cine experimental pero también hubo otro, ya que el cine experimental son las películas que dieron origen al cine.

Exactamente eso es lo que buscaban los autores de las primeras películas vanguardistas (1920-1930): sugerir una realidad como nadie la había visto. Una realidad que sólo se presenta en los sueños y en las ideas; no a través de los sentidos. Se trata de que el espectador se incomode, pero también se trata de que reflexione. Ese es el cine experimental, en una de sus variantes.

En las primeras décadas del siglo pasado las proyecciones de las películas experimentales eran reducidas, privadas y no tenían mucha promoción. Se organizaban en unas soirées en distintos cafés. Las películas experimentales eran hechas entre amigos para exhibirlas a otros amigos. Hoy en día este tipo de películas difícilmente se encuentran en el mercado consumista. Es un arte elitista que busca dar paso a nuevas formas de expresión, jugando (experimentando) con las imágenes, las composiciones, los colores, las formas, las estructuras, el subconsciente, etc. Este también es el cine experimental o, mejor dicho, un cine experimental.

El video, por sus bajos costos de producción y distribución fue el medio preferido para esos artistas en ascenso. Lo anterior en relación con el origen del videoarte, que fue totalmente distinto al cine experimental; no obstante, como más adelante veremos la historia se repite: fue la búsqueda de nuevos rumbos dentro del arte.

El problema para encontrar los elementos que componen al cine experimental (y entender lo que es el cine experimental) es que, bajo esa etiqueta, se engloba aquello que no es convencional (en términos cinematográficos) y que se expresa en términos más personales. Por eso tenemos que el cine experimental puede ser abstracto, puro, independiente, underground, etc. Los elementos estéticos serían casi los mismos: la modificación de los medios técnicos para dar otra apariencia; la deformación de la visión que la propia cámara retrata; el uso de revoluciones técnicas.

No obstante, hay algunas características comunes para ambas películas: ninguna de las dos tiene un argumento, ni tampoco tiene una cronología o cuenta una historia lineal.

El cine experimental (una parte de él) es un heredero de las artes plásticas, específicamente de la pintura y la escultura.

Pero el cine experimental también incluye muchas técnicas de la narrativa y el teatro para conseguir una narración cinematográfica, pero de otra forma a los estándares comunes que existen dentro de las industrias.

La fotografía granulada y el montaje fragmentado, por ejemplo. En este caso, el cine experimental, en otra de sus variantes, se destaca por la forma alternativa de narrativa que utiliza.

Por otra parte, Jacques Brunius utiliza el término "experimental" para denominar aquello que está sujeto a no repetirse: el ojo cercenado en *Un perro andaluz*, la nube que pasa sobre la luna, por ejemplo. Todo aquello que se repite deja de ser un experimento y por lo tanto no se convierte en un logro. Lo mismo sucede en la ciencia: los experimentos se hacen para lograr una verdad científica. Y así entramos en otra discusión: ¿Lo que ya se dijo, lo que ya se presentó, lo que ya se vio no es demasiado bueno como para poder volver a verlo? Ya no se considera experimento, entonces ¿cómo se debe considerar?

"El cine experimental se puede definir mejor por la negación." (Ricard, 2004), tenemos entonces que el cine experimental no es un trabajo hecho por un gran colectivo de personas dedicadas a un mismo fin. Asimismo, no apela ni quiere apelar a las masas para su exhibición y difusión, por lo que también resulta marginado de las industrias culturales, aunque no en todas las épocas el cine experimental estuvo supeditado a la manutención de las industrias. Y, por último, la creación del cine experimental, el origen de este cine no fue azaroso ni por casualidad, sino que fue avalado y respaldado por las corrientes artísticas de vanguardia que existieron con la entrada del siglo pasado.

## **1.2 Las características del cine experimental**

Nadie quiere tratar de definir o de redefinir lo que es el cine experimental, y no porque sea una empresa imposible de lograr, sino porque nadie quiere que sus definiciones queden incompletas y que luego se puedan encontrar los huecos. Todos comienzan diciendo lo mismo: es imposible definir, conceptualizar lo que es y lo que no es el cine experimental. Los especialistas y los protagonistas del cine experimental tienen varias definiciones que se guían tanto por el contexto histórico, como por la temática tratada, la producción y la realización socioeconómica del cine, la manera de financiación, por pertenecer a un grupo social o artístico determinado, entre otras. Como conclusión, el cine experimental tiene muchas variantes para que se pueda seguir considerando como un todo. El cine experimental se puede definir, pero a partir de las características y las variantes que existen y que lo constituyen.

### **1.2.1 El cine experimental cronológicamente**

De una manera cronológica, lo primero que tendríamos que tomar en cuenta para definir al cine experimental sería lo siguiente: en mi opinión existen varios cines experimentales de acuerdo con el contexto histórico. El primero de ellos es aquél que se hizo entre 1895 y 1896, cuando la primera gran crisis del cine o hasta 1908, cuando la segunda gran crisis del cine. El segundo cine experimental es aquél que comenzó a desarrollarse a finales de la segunda década y principios de la tercera década del siglo pasado en París.

El cine abstracto. Son ambos el tercer cine experimental. El cuarto cine es el que se desarrolló en Estados Unidos a partir de la década de los años cuarenta.

La historia de la crítica historiográfica de cada uno tomó distintos rumbos. En cuanto a la del cine experimental, ésta comenzó específicamente en 1949, cuando Roger Manvell, historiador y crítico de cine inglés, publicó un libro llamado *Experiment in the film*, el cual contiene varios artículos firmados por críticos y cineastas alrededor del mundo, exponiendo sus puntos de vista sobre lo que es el cine experimental y comentando, así mismo, las causas y la historia del cine experimental en sus respectivos países.

### **1.2.2 El cine experimental como arte marginado**

Todo aquello que no está de un lado está, por consiguiente, del otro y eso le otorga la cualidad de ser experimental.

Es el cine autónomo en relación con la corriente principal. (Rees, 1999: vii) Y busca la división y distinción entre otros tipos de cine porque “[a]s the dominant and industrial cinema achieved higher production values and greater spectacle, the avant-garde affirmed its ‘otherness’ in cheap, personal and ‘amateur’ films which circulated outside the cinema chains. “A los cineastas experimentales no los une más que la marginalidad, y esta característica les permite autonomía.” (Ricard, 2004) El cine experimental busca esa “otredad” no para destacarse, sino para diferenciarse. Los logros técnicos y estéticos del cine experimental lo obligan a convertirse en un arte no rentable que no busca la rentabilidad económica y, por lo tanto, ni la fama ni el reconocimiento popular.

Siguiendo con la línea marginal, Ernst Iros señala que los artistas experimentales son aquellos que “(...) had the courage to deviate again and again from the well-worn path of routine and stereotyped pattern, and to struggle against doubtful and superficial ‘experience’ (...)” (Iros, 1949:189) No obstante, también considera que no sólo los filmes avant-garde deberían ser considerados como experimentales, sino todos aquellos filmes que son artísticamente y técnicamente significativos en contenido y forma.

El cine experimental, por su condición de marginado, no busca agradar (en primera instancia) y es de difícil comprensión para el espectador que no está acostumbrado a ver un cine fragmentado y denso en cuanto a sus planteamientos. El cine experimental (en cualquiera de sus épocas, temáticas y directores) generalmente no retrata algo conforme a los cánones del cine narrativo más

convencional, sino que más bien lo sugiere, lo deforma y lo altera a través de las combinaciones posibles entre la técnica y la estética que tienen.

El cine experimental está hecho fuera de las grandes industrias culturales y cinematográficas.

Por lo anterior, este cine surge como una alternativa, no de arte, sino como medio para los artistas que no pudieron encajar (por diversas situaciones o por las mismas posibilidades que este tipo de cine les ofrece a los artistas) en la industria del cine o dentro del mismo cine narrativo, lineal o comercial. También surgió como una alternativa para artistas provenientes de otras disciplinas artísticas como la pintura, la escultura o la poesía que encontraron o encuentran en el cine experimental un medio que se ajusta más a sus necesidades, como en el caso del cine de vanguardia o los pioneros del video experimental.

Por otra parte, muchos de los artistas que hicieron cine experimental en los Estados Unidos a principios de la década de los cuarenta, experimentaron con temas relacionados con la sexualidad y su actitud ante la vida, lo que hizo que la temática de las películas experimentales se tornase agresivas y por lo mismo, fueran rechazadas por las grandes industrias culturales, lo que ocasionó que fueran marginadas y su distribución y exhibición fueran independientes y underground.

Por su parte, Rees señala que este cine fue impulsado gracias a movimientos sociales marginados que no tenían voz, y que, en vez de utilizar medios más frecuentes, como el documental político, prefirieron utilizar el cine experimental como medio para exponer sus opiniones de una manera menos objetiva y más poética.

### **1.2.3 El cine experimental como arte elitista**

El cine experimental es un arte elitista y al mismo tiempo está marginado. Para concebirlo es necesario verificar la evidencia. Con lo anterior me refiero a que el creativo, la persona que hace este tipo de arte se margina o lo marginan las industrias, pero al mismo tiempo, su obra (producto del artista) es elitista, porque "(...) rejects and critiques both the mainstream cinema and the audience responses which flow from it." (Rees, 1999:1) El origen del cine experimental al ser paralelo al de algunas corrientes artísticas que estaban fluyendo en ese momento en Europa (futurismo, surrealismo, dadaísmo, expresionismo), también comparte con ellas una característica: es elitista, en el sentido de que no existían muchos aficionados a las expresiones de cada una de las corrientes artísticas. Siguiendo la metodología propuesta por Ricard deberíamos decir: el cine experimental no es propiedad del gusto popular.

Según Manvell y acorde con lo que señalan la mayoría de los teóricos de cine experimental que aparecen en su libro, el cine de arte (aquél que no persigue un rendimiento económico inmediato, entre otras cosas) nació a partir de hombres preocupados por reflejar sus inquietudes, miedos y sentimientos en la pantalla, más que trabajar como meros productores que buscan entretener a las masas, a partir de ganancias económicas. El cine experimental no es para todos los gustos ni busca satisfacer el inconsciente del espectador.

Hay que tomar en cuenta el hecho de que este tipo de cine, por su lenguaje, la forma y el contenido que maneja, desde sus inicios no era apto para todo tipo de audiencias. Artistas en busca de un lenguaje y una voz propia; jóvenes artistas de todas las corrientes habidas y por haber en los años veinte que cambiaron la poesía, la pintura, la escultura y la escritura por el cine para iniciar sus experimentos en el arte.

Warhol nos advierte sobre lo que puede hacer el cine: sus películas, en primer lugar, son películas ideales sólo para él, no para los demás (de ahí que su exhibición para el público en general era casi imposible, no sólo físicamente sino moralmente para Warhol); en segundo lugar, considera su obra como algo más devaluado que cualquier otro director importante, el cual pondría su obra antes que su vida. Afirma, además, que sabe que su película no es la película ideal; sin embargo, para su propio criterio es la película perfecta y punto final.

Desde sus inicios, el cine experimental se convirtió en un medio elitista (no todos son cineastas experimentales ni tampoco todos quieren serlo) y lo sigue siendo.

#### 1.2.4 El cine experimental como narrativa y lenguaje alternativos

El cine experimental funciona también como un escaparate para poder jugar y experimentar con la narrativa, la forma de contar algo, aunque no necesariamente una historia y esa es una de sus características más esenciales.

Los teóricos de cine españoles Ramos y Marimón proponen que el cine experimental es el cine que no tiene un guión basado en la construcción clásica, sino que parte del desarrollo de un tema o una idea por medio de la infinita gama de construcciones visuales que el director tiene a la mano, para poder expresar, según su óptica, el sentimiento o la actitud que quiera. (Ramos y Marimón, 2002: 235)

Ramos y Marimón señalan los recursos formales más recurrentes en el cine experimental para lograr una innovación narrativa que lo destaca sobre los demás tipos de cine:

- a) "la repetición de planos, motivos visuales o secuencias.
- b) los juegos ópticos con lentes deformantes
- c) los contrastes de luz y oscuridad, o bien de determinados colores y sus contrarios
- d) el tratamiento a base de rayado, coloreado y quemado de imágenes previamente filmadas o de celuloide transparente
- e) las variaciones en la velocidad de filmación
- f) la pantalla partida con imágenes simétricas
- g) los encuadres raros e imposibles, sistemas circulatorios de cables o tuberías en forma de laberinto, desproporciones de escala entre edificios y personajes, composiciones en forma de mandalas, ósmosis, deformaciones, sobreimpresiones, mezclas de imágenes y encadenados de rostros, formas y colores.
- h) Zooms repetidos a gran velocidad.

Además de las formas narrativas convencionales como el modelo de los tres actos, el viaje interior, el viaje homérico y cualquier otro modelo clásico, existen también modelos alternativos para contar una historia o una fábula, aunque el cine experimental recurra más a ideas (como en *Meshes of the afternoon*) o situaciones (*Un perro andaluz*) que a historias como sucede en el cine de género. Ramos y Marimón consideran que dentro de los modelos narrativos se encuentran los clásicos y los alternativos. En estos últimos hacen una división en estructura alternativa narrativa y la estructura alternativa no narrativa. En la primera encontraríamos a las películas más vanguardistas en su forma y no tanto en contenido.

No obstante, lo que aquí me interesa es mostrar la otra estructura alternativa (dentro del rubro del cine experimental lo más alternativo es lo más experimental): la no narrativa. Esta posibilidad es la que da origen al cine experimental. Cuando hablamos de vanguardia se habla más de una época o del contexto histórico, de ciertos elementos muy específicos; en cambio, cuando se habla de experimental se habla casi del conjunto total de una obra. Más adelante hablaré con más detalle de cada uno de los términos.

La estructura alternativa no narrativa, como señalan Ramos y Marimón, es aquella que persigue más los motivos visuales que una mera historia convencional.

Ellos consideran que dentro del rubro de las estructuras no narrativas existen cuatro diferentes entre sí: el sistema formal categórico; el sistema formal retórico; el sistema formal abstracto y el sistema formal asociativo. (Bordwell y Thompson, 1995: 102-103) En el primero, la narración busca mostrar el todo por categorías; generalmente los documentales se apropian de este tipo de sistema de narración, ya que les permite mostrar todo de una manera que no agote al espectador, soltándole toda la información, mas no de golpe.

En el segundo sistema se encuentra el retórico. Aquí lo que se propone es conseguir que el espectador se cree una imagen o una idea sobre lo que se presenta en pantalla. Se le convence de que lo que está viendo es lo que el director quiere que crea. Estos sistemas, aunque son no narrativos, no

cumplen con las “exigencias” que los teóricos del cine experimental implementan para que una película pueda ser considerada como tal.

En el sistema abstracto lo que se persigue es exaltar y resaltar los elementos que conforman el todo.

Aquí no se consigue ni informar ni se pretende convencer (como en el retórico), sino simplemente “(...) estas películas (...) nos vuelven más conscientes de esas formas y sonidos, y podemos ser más capaces de fijarnos en ellos en el mundo cotidiano. Muchas veces este tipo de sistema no narrativo no consigue interesar al espectador de la manera en la que una historia lo haría, ya que captar el mensaje o lo que pretende comunicar la obra no es fácil de detectar, por lo que un espectador promedio podría rechazarla.

Y al final, esta yuxtaposición y acomodo de las imágenes bajo el gusto del director se complementa con sonidos y música. Muchas películas de cine experimental buscan sugerir, pretenden sacudir las emociones del espectador por medio de asociaciones que el espectador tiene que encontrar dentro de la narrativa que le presenta la película. La forma asociativa busca encontrar la infinita gama de asociaciones que se le puedan sugerir al espectador de manera que éste pueda sacar una conclusión sobre lo que acaba de ver, aunque las conclusiones pueden ser muy libres y muy amplias. La narrativa del cine experimental no tiene un argumento específico, porque no tiene una historia que contar.

Aquí encuentro otra gran característica que se le ha adherido al cine experimental: por su construcción narrativa, este cine no persigue un rendimiento económico y/o una distribución inmensa, por lo que le permite, con gran libertad, sacudir las emociones del espectador.

El lenguaje del cine experimental está invariablemente atado a la forma y no tanto al contenido. Los contenidos siempre o casi siempre serán los mismos, en cambio la forma de contar siempre cambiará, ya que está ligada a la percepción que tiene cada director y cada director tratará, en lo posible de sus capacidades, de cambiar la percepción colectiva.

El lenguaje del cine experimental no es un lenguaje que tenga todos los elementos, reglas, costumbres y repeticiones como el de cualquier género cinematográfico. El manejo de la cámara es más libre y se guía por diversas opciones que el director pueda encontrarle: metáfora de los sentimientos de un personaje.

Asimismo, tampoco es asiduo a ser condescendiente con las convenciones de los modelos narrativos ya establecidos que han probado ser los más eficientes en el momento de recaudar dinero de manera industrial y desmesurada.

En mi opinión, el lenguaje que se utiliza en el cine experimental no es el lenguaje cinematográfico tal y como lo conocemos en cualquier película, porque en el cine experimental el lenguaje se convierte totalmente en un metalenguaje. En los inicios del cine se comenzaron a experimentar diversas formas de transmitir ideas o mensajes mediante el lenguaje.

Ahora bien, no todas las películas de cine experimental contienen y manejan este metalenguaje, el cual sirve para hacer una propia crítica al lenguaje mismo, al cine o al arte. Pero es evidente que la mayoría de ellas no utiliza el lenguaje cinematográfico tal y como lo conocemos hoy en día, ni tampoco un metalenguaje cinematográfico no experimental.

El lenguaje televisivo le provee al cineasta experimental un pretexto para rebelarse; el lenguaje del cine le provee una oportunidad para crear uno nuevo: el metalenguaje cinematográfico.

“La película emplea de manera consciente los instrumentos del lenguaje cinematográfico para llamar la atención sobre ellos, y no lo hace en escenas entre paréntesis, aisladas por otras escenas más realistas, de modo que las primeras sean vistas cual secuencias oníricas o fantásticas.”

### **1.2.5 El cine experimental como medio de denuncia**

Cada característica complementa a otra, sin la existencia de una la otra no podría existir. Para que el cine experimental sea elitista, éste tiene que ser marginado. Las temáticas que maneja son

marginadas por la opinión pública, por lo que es muy difícil que las películas tengan una cobertura, una promoción y una producción vastas.

Otra de las características del cine experimental es aquella que lo considera como el cine que está en contra de algo, ya sea una corriente artística, política o cultural, las normas sociales o la sociedad misma. El cine experimental se considera como un medio a través de sus propiedades estéticas (en especial la fotografía y el montaje), para lograr un objetivo específico.

El cine experimental es un arte elitista y marginado, pero al mismo tiempo sirve como medio de proyección de algún tema espinoso.

Pero el problema de tomar al cine experimental solamente como un medio para exponer razonamientos políticos o como medio de manipulación ideológica es que, el hablar de cine experimental como medio de denuncia resulta anacrónico, ya que el único arte que se comercia en las galerías europeas y neoyorquinas es el actualmente mal llamado "experimental".

Si no existe algo a lo que enfrentarse entonces no tendría sentido hacer una obra de arte que sólo busca la confrontación. Sin embargo, al mismo tiempo a los curadores de arte, así como a la masa consumista, lo que les atrae es aquel arte que sólo busca escandalizar. La diferencia sería que mientras los artistas de hoy sólo buscan el morbo, el escándalo y la ganancia comercial, los primeros directores de cine experimental que hacían películas en la década de los años veinte, buscaban incomodar y escandalizar a la burguesía por el hecho de hacerlo, como parte de la tarea que tenían como artistas y cineastas.

En la época actual en la que lo políticamente correcto resulta ser lo que anteriormente estaba marginado, es difícil hablar de la existencia de un cine experimental, ya que muchas veces ese cine experimental que se quiere vender como tal, no es más que un cine proveniente de toda una industria cultural que lo respalda, aunque ésta misma se considere "experimental".

### **1.2.6 El cine experimental como innovación**

Pero para lograr las innovaciones, el artista no sólo tiene que presentarlas, sino que tiene que romper con sus ancestros y mentores artísticos.

O, en otras palabras, la nueva aventura de encontrarle un lugar a esos experimentos, validarlos de alguna forma y, por último, encajarlos en el arte cinematográfico.

"No film is good for the sole reason that it introduces something new, and if genius is usually accompanied by daring, daring alone is no guarantee of genius." (Brunius, 1949: 60) Esta declaración es importante: la innovación es una de las características que envuelven al cine experimental. Por sí misma, una película debe contener una innovación, ya sea técnica o estética. Pero no todas las películas que contengan una o varias innovaciones técnicas o estéticas deben ser consideradas como experimentales; así como no todas las películas que se precien de ser experimentales deberán contener una o varias innovaciones técnicas o estéticas.

### **1.2.7 El cine experimental como condiciones**

#### **Las condiciones de Edward S. Small**

Desde entonces la necesidad de ser una obra artística hecha fuera del apoyo y las presiones económicas por parte de las industrias se ha convertido en una de las características más utilizadas para poder definir al cine experimental, como ya mostré. En otras palabras, esta característica siempre se aborda y siempre se discute.

Continuando, la tercera característica sería la siguiente: la brevedad (Small, 1994:18). En mi opinión esta característica no debería de ser ni siquiera considerada. Sé que lo que a continuación afirmaré podría bien considerarse un cliché, pero necesario: la longitud de tiempo es algo tan abstracto y relativo que sería imposible calificar de breves "todas" las obras del cine experimental, porque entonces habría películas que no podrían ser consideradas siquiera como experimentales debido a su duración, sin haber analizado su forma, el contenido y otras características, ya sean estéticas o técnicas que están sujetas a ser consideradas como características esenciales.

No se puede permitir que una película dure un tiempo significativo. Es del saber común que la mayoría de las películas que se proyectan en el cine tienen una duración estándar, que casi todas lo respetan y que, por lo tanto, el espectador promedio está acostumbrado a esa misma duración. No obstante, la duración dura para lo que conviene.

Por lo mismo, es de entenderse que muchas de las películas del cine experimental (la gran mayoría) son películas que no pasan la media hora de duración.

La sexta característica también resulta nueva en contraste con los especialistas anteriores: "(...) an avoidance of verbal language (...)" (Small, 1994:20) Desde los inicios del cine, una de las discusiones que había era la inclusión de los subtítulos o su desaparición en las películas mudas, como ya mostré. Es necesario anotar aquí que esta manera de narrar sin un lenguaje verbal, no sólo se debe a la experimentación misma que el medio le ofrece al artista, sino también porque se considera como uno de los énfasis más importantes con respecto a la naturaleza del cine experimental: hacer lo que no se hace o no se puede hacer en el cine comercial.

Experimental film/video thus attends more to the right-brain hemisphere's specialization for imagery (in isolation from any competition with the left brain's specialization for verbal language)."

La séptima característica se relaciona con las estructuras narrativas. "(...) [W]hen experimental film/video does deal with narrative (...) it typically presents fragmented narratives that tend to confound the conventions of classical continuity (...)" Según Small, el cine y el video experimental exploran las estructuras no narrativas, porque según Sheldon Renan, las narrativas son raras en el movimiento *underground*.

Es evidente que en la mayoría de los casos el cine experimental no presenta ni quiere presentar una historia, y mucho menos, en una narrativa lineal.

Con esto, el cine experimental se destaca como una barricada que varios artistas (marginados, incomprendidos o arriesgados) levantaron, pero no solamente como signo de rebeldía, sino como un nuevo camino que ofrecía (con los mismos medios) otras alternativas y posibilidades para otro público. Desde los inicios del cine se pudo notar esta división que poco a poco se ensanchó hasta llegar a los extremos que hoy en día podemos observar: aquellos que prefieren divertirse y aquellos que prefieren reflexionar y pensar viendo cine.

La reflexividad es otra de las características que definen al cine experimental, por varias razones: no solamente porque se le puede hablar a la cámara y dirigirse a la audiencia (el cine comercial también utiliza este recurso), sino porque, según Small, "(...) reflexivity (...) can effectively bond the others [characteristics] to reveal experimental film/video's unique function as a type of extant, manifest, immediate theory; direct theory, bypassing the intervention of a separate semiotic system such as the verbal discourse (...)"

Fueron los diversos intereses del público en general lo que hizo que se originaran distintos tipos de cine; hablando en general podemos aceptar el hecho de que existen dos tipos de cine que más se identifican y reconocen: el cine comercial y el cine alternativo. Por ejemplo, Small señala que esta reflexividad es la que llevó al cine experimental, primero a independizarse de las influencias literarias (el teatro y la novela) que son las bases del cine comercial para pasar después a dejarse influenciar por la pintura y la música, que sería el cine alternativo.

Según Small, el cine experimental es el cine que desafía la teoría cinematográfica escrita, por lo que se convierte en el género mayor del cine. Para haber escrito sus teorías, los teóricos, generalmente, tienen que haber visto mucho cine y haber leído muchos libros sobre teoría cinematográfica; en cambio, Small propone que el cine experimental se adelanta a la teoría que lo quiere explicar, porque él se vuelve la teoría "directa", en el sentido de que sobrepasa la intervención de los sistemas semióticos separados como el lenguaje escrito y hablado, pero sólo se logra porque la reflexividad (ese volver atrás para verse a sí mismo) toma parte en este tipo de cine.

Es necesario mencionarla como parte de la historia del cine experimental, pero es imprescindible en mi caso, ya que no pretendo desarrollar una teoría o basarme en la de Small para presentar la historia del cine experimental.

## Las condiciones de Fred Camper

El crítico de arte y cine, impulsor principal de la obra de Stan Brakhage y columnista en el Chicago reader, Fred Camper.

Por lo mismo, Camper propone una serie de seis características, asimismo señala que, si una película cumple con la mayoría de ellas, se puede considerar una película de corte "experimental" o de "vanguardia".

“1- El filme es creado por una persona, ocasionalmente un pequeño colectivo de trabajo, que trabaja con presupuesto minúsculo, muchas veces proveniente del propio bolsillo del director o de pequeñas empresas. Se realiza desde la pasión personal de este creador y con el convencimiento de que el éxito masivo y los beneficios económicos son improbables. En este caso, "presupuesto minúsculo" significa algo bien distinto de lo que significa para el cine narrativo de estreno en salas comerciales. En el caso de este cine experimental, se refiere a cifras de cientos o de miles y, en muy raros casos, a decenas de miles de dólares.

2- El filme evade el modelo de producción usual, en el cual las diversas funciones de un realizador están divididas entre diversos individuos o grupos. Aquí el cineasta es productor, director, guionista, director de fotografía, cameraman, editor, grabador y editor de sonido, o desempeña cuando menos dos de estas funciones.

3- El filme no intenta ofrecer una historia lineal que se desenvuelva en el espacio teatralizado de la narrativa convencional. (...)

4- La película emplea de manera consciente los instrumentos del lenguaje cinematográfico para llamar la atención sobre ellos, y no lo hace en escenas entre paréntesis, aisladas por otras escenas más realistas, de modo que las primeras sean vistas cual secuencias oníricas o fantásticas.

5- El filme mantiene una relación de oposición con las características estilísticas de los medios de comunicación y con los sistemas de valores de la cultura mainstream. (Por ello, en los filmes que empleen material de archivo o preexistente con propósitos instructivos, el original deberá ser reeditado con el fin de crear de alguna forma la crítica al estilo o al significado del original). 6- El filme nunca ofrece un mensaje claro y unívoco.

## Las condiciones de Colas Ricard

Al final se tienen seis características también. En principio, Ricard anota en medios estéticos las siguientes características:

1.- "Ensanchamiento de las normas restrictivas y arbitrarias del cine comercial (género, duración, soporte...). Cada filme experimental se organiza de acuerdo con una lógica que le es propia.

2.- Narración compleja, fragmentaria, deconstruida o inexistente.

3.- La concepción del filme aflora a lo largo del filme: experimentación y reflexión, rodaje y escritura van de la mano.

1.- El filme es ante todo algo personal: el cineasta no sólo integra todas las líneas creativas del filme, sino que muchas veces las efectúa él mismo (tomas de cámara o de sonido, edición, desarrollo...). Este es un cine para los cineastas, por oposición al cine de autor o de realizador.

2.- Autoproducción y presupuesto mínimo.

3.- Distribución y difusión por vías paralelas o cooperativas."

A diferencia de otros críticos y teóricos, Ricard y Camper hacen una definición simplificando cualquier rastro de complejidad. La definición funciona como un cuadrado mágico, donde la película en cuestión se tomaría y se irían desechando cualquiera de los seis puntos que cada uno comenta, hasta que al final se hace un veredicto. Funciona, pero no completamente.

Como se aprecia, ambos autores dijeron casi exactamente lo mismo sólo que con palabras distintas. Camper utiliza más cantidad que calidad y Ricard viceversa. Ricard todavía simplifica más los

elementos y los divide en dos categorías: la parte artística que le compete a la obra en sí misma, todo aquello que va inherente y se considera intrínseco y la otra parte que sería la socioeconómica: todo aquello que despliega la obra hacia fuera.

Ambos autores definen bien el conglomerado de la obra, aunque caen en un error: ellos, a través de la misma experimentación (han leído otras definiciones, han visto cine experimental, han hecho cine experimental, han convivido con los protagonistas de la historia del cine experimental) basan sus definiciones en un concepto que para ellos mejor representa al cine de vanguardia o experimental. Pero el error es también considerar el cine experimental como una obra completa que no puede salirse de un círculo limitado. En otras palabras, cada película experimental es un mundo diferente, por lo que no podría existir ninguna definición que pueda lograr su cometido.

El reconocimiento oficial y público de las películas de cine experimental es algo que no debería de existir, según los autores de cine experimental, porque el reconocimiento es algo con lo que Narciso no puede ni quiere lidiar.

En cambio, el reconocimiento mutuo (de director a director, por ejemplo), el de cierta prensa “especializada”, el boca a boca underground, el éxito estético (por las innovaciones, por ejemplo) sí son bienvenidos porque cumplen con una función del cine experimental: premiar al cine experimental porque sigue sobreviviendo, aun cuando su supervivencia cada vez sea más difícil de mantener. Pero ya lo había demostrado: el cine experimental es elitista y marginado al mismo tiempo.

### **1.2.8 El cine experimental como definición**

Como conclusión final y haciendo una recapitulación señalo cuatro características que la mayoría de los expertos destacan en sus definiciones para encasillar al cine experimental: el cine experimental busca la innovación en cualquiera de las formas que lo componen (técnicas y artísticas); está hecho fuera de las grandes industrias culturales y cinematográficas; es decir, es marginado. Busca reemplazar las antiguas formas del lenguaje cinematográfico, para poder encontrar nuevas formas de expresión. La última característica respondería a la necesidad de que este tipo de películas son producto de una persona que busca expresar sus miedos, obsesiones, frustraciones, soluciones, etc., a través de una lógica y filosofía propia de la persona que se encarga de trasladar esos sentimientos a una pantalla. En unas cuantas palabras: la obra es única, irrepetible y personal.

El cine experimental también es un cine elitista y reservado para cierto selecto grupo de personas. Con ello no quiero decir que el cine experimental es un cine de otro mundo, ni que por consiguiente la mayoría del público sea incapaz de comprenderlo.

Por otra parte, también sería importante señalar que otra de las características del cine experimental es que es un arte que se originó a partir de las marginaciones que las industrias culturales crearon en torno a ciertos artistas, provenientes de otras disciplinas artísticas, en su mayoría de la pintura, directamente.

Otra característica del cine experimental, según mi opinión: es el cine que muestra lo que otro cine no quiere o no puede mostrar. Puede ser porque los temas no puedan ser exhibidos en una sala comercial de cine. Los temas generalmente son espinosos, sobre todo aquellos que ya de por sí están marginados.

El cine comercial no escapa a la influencia del cine experimental. Pero estas inclusiones en el cine no experimental (comercial, narrativo, respaldado por una industria) son aceptadas siempre y cuando éstas no rebasen el abstraccionismo, la fragmentación en la narrativa o los simbolismos para que el espectador no se confunda.

Los directores de cine no experimental generalmente aprovechan estas técnicas para mostrar situaciones o acciones que en una historia convencional resultarían difíciles de contar y mostrar, por lo que se les margina y se les incluye, pero dentro de un apartado específico que se indica mediante recursos técnicos muy específicos.

Y así es que concluyo con otra característica: el cine experimental es el cine que busca una independencia que lo pueda alejar de los cánones permitidos en el cine comercial, para dejar una

constancia vanguardista o la innovación que representa el cine experimental por sí mismo, y mostrar lo que en el cine comercial no se puede. Es por eso por lo que el cine experimental busca una independencia: para que no tenga que rendirle cuentas a nadie.

En consecuencia, el cine experimental sí se puede definir como aquel cine que tiene con varias características, así como el cine que no se debe definir a través de un solo contexto histórico o con base en una sola característica.

González, Alejandro, "La invisible indefinición de animación"

La animación es definida normalmente como la creación de una ilusión de movimiento a través de la unión de una secuencia de imágenes inmóviles. La animación es el arte de capturar una serie de movimientos individuales, ya sea en película o en formato digital, y repetirlos en rápida sucesión para dar la ilusión de movimiento.

La mayoría de las definiciones de animación sirven para aplicarse a las técnicas de animación más tradicionales pero que resultan insuficientes para cubrir el espectro de las nuevas técnicas digitales, y considera un buen punto de partida el concepto de animación desarrollado por McLaren: La animación no es el arte de los dibujos que se mueven, sino más bien el arte de los movimientos que son dibujados. Lo que ocurre entre cada cuadro es más importante que lo que existe en cada cuadro, por lo tanto, la animación es el arte de manipular los intersticios invisibles entre los cuadros.

Todas las definiciones concuerdan en el carácter cinético de la animación, pero la propuesta por McLaren supera esa base para ser más abarcadora y, a la vez, sumamente poética. Para este artista la animación tiene un carácter intangible, inmaterial, aquello que puede percibirse, pero no se puede tocar, casi rozando con lo mágico, con lo divino.

Las revisiones expuestas tienen en común la noción de que la animación es movimiento. Esto también podemos relacionarlo con la idea de "dar vida", puesto que el hombre siempre atribuye vida a aquello que tiene movimiento.

Si la animación es un género audiovisual, el cine de acción en vivo real también debería serlo. El género es un concepto que cobra sentido solo dentro de un lenguaje.

La animación, entonces, supera la noción de género, estableciéndose como una forma audiovisual con derecho propio, tanto como la acción en vivo. El realizador contemporáneo puede elegir entre la animación o la acción en vivo para contar una historia, pero la forma audiovisual elegida provocará obviamente diferentes narrativas.

### **Consideraciones técnicas**

Si asumimos que la animación es sólo una técnica particular para producir imágenes en movimiento, tal vez podríamos indicar que Avatar si es animación. Pero esto sería simplificar el problema; o bien generar uno nuevo en otra dirección.

En sentido estrecho, el cine es una reconstrucción del movimiento a partir de imágenes fijas, y por ende el cine también es animación. ¿Por qué en el discurso actual la animación está subordinada como un área menor del cine?

En el campo de lo que llamamos cine., encontramos que la cámara es el artefacto técnico por excelencia. El cine se hace con una cámara, la técnica es la técnica de la cámara, la cámara es la técnica dominante en el cine.

Encontramos que estos ejes organizadores también resultan limitados puesto que, si los utilizamos para caracterizar a la animación contemporánea, absolutamente todo debería ser descrito como técnica mixta, inutilizando de este modo la tipología.

Otras categorizaciones, en cambio, establecen un eje temporal, enumerando las técnicas a medida que fueron surgiendo y tomando importancia. En la actualidad es posible encontrar en el circuito de festivales obras desarrolladas con técnicas antiguas lado a lado a obras con las más modernas

técnicas digitales. Por ende, al no encontrar una clasificación que nos satisfaga, consideramos necesario formular una tipología propia.

### **A modo de conclusión**

Existe una definición de animación para el mercado audiovisual que involucra a un discurso particular destinado a la infancia, desarrollado probablemente mediante la técnica del dibujo animado o la técnica de la animación 3D por computadora. Rescatamos a la animación como una de las formas audiovisuales existentes, la cual se ocupa sobre el diseño del movimiento. No nominamos a la animación como arte porque consideramos que la categoría arte es común a ambas formas audiovisuales y aislamos la noción de animación de una técnicas.

## Unidad 3. El audiovisual más allá del cine

Álvarez Macías, Diana Lucía, "Videoperiodismo digital: Claves para la transición. Desde el periodismo tradicional"

### **I. Introducción.**

Las empresas periodísticas están atravesando una transformación radical derivada del avance tecnológico que implica cambios en los modelos de distribución y consumo de la información, en los hábitos de lectura de noticias y, fundamentalmente, en los modelos de negocio tradicionales.

Esta revolución ha implicado una convergencia periodística en el mundo digital, en el cual hay una tendencia que destaca: el consumo de videos noticiosos accesibles a través de dispositivos móviles.

Esta transición es fundamental para las empresas y las personas involucradas y, por ello, se propone que debe estar centrada en dos aspectos fundamentales: primero, visualizar un perfil real del periodista que debe trabajar en las redacciones integradas, y segundo, desarrollar las habilidades necesarias para enfrentar este reto.

### **II. De la irrupción de los dispositivos móviles a la convergencia periodística.**

El llamado smartphone es un metamedio cuya característica diferenciadora es su movilidad: "El smartphone es la prótesis principal de nuestros días. Y es una prótesis nómada, que siempre llevamos con nosotros. En este sentido, se trata del objeto propio del 'ciudadano nómada' siempre en movimiento que configura nuestra creciente sociedad móvil". Estos soportes han sido denominados la "cuarta pantalla", en tanto que son los herederos del cine, la televisión y la PC-Internet.

En los últimos años la discusión, dentro del ámbito periodístico, tanto en la perspectiva empresarial como en la académica, se ha centrado en cómo aprovechar la irrupción de los dispositivos móviles en la vida de millones de personas.

En esta perspectiva, el principal concepto asociado a los dispositivos móviles es el de "convergencia" de los medios: en un solo aparato una persona accede a productos que antaño debía consumir en diversos soportes: contenidos impresos (periódicos, libros, revistas), de audio (radio) y audiovisuales (televisión y cine). H. Jenkins (2008) habla de una cultura de la convergencia, es decir, múltiples sistemas mediáticos que permiten que los contenidos circulen fácilmente a través de ellos. Este enfoque evita el determinismo tecnológico pues clarifica que la convergencia va más allá de tener un solo aparato. Esta convergencia implica cambios en las personas, tanto en su consumo de información, como en la relación con los medios: las audiencias móviles pueden transitar por diversos medios, lenguajes y formatos, y los contenidos fluyen a través de diversas plataformas y van a su encuentro.

De la convergencia de medios se transitó a la convergencia periodística, término que define la integración de las redacciones (medios tradicionales y nuevos medios) en una sola estructura que

comparte la producción y la distribución de los contenidos. “...alude a un proceso de integración de modos de comunicación tradicionalmente separados que afecta a empresas, tecnología, profesionales y audiencias en todas las fases de producción, distribución y consumo de contenidos de cualquier tipo”

### **III. El videoperiodismo en la era de integración.**

En Televisión, la información audiovisual ha sido un modelo lineal. La estructura lineal se construye con piezas que se enlazan unas con otras para formar secciones, para dar jerarquía, para dividirse en tiempo: a mayor importancia, más segundos.

Los noticieros de televisión crean la ilusión de ver la realidad cuando ocurre y “... lo único que sucede en directo es el conjunto de operaciones técnicas para unir los distintos componentes del informativo mediante un hilo conductor, el discurso del presentador, que sí se produce en directo.

En la actualidad, la convergencia multimedia ha liberado al videoperiodismo de generar productos como el noticiero, con el cual se pretendía informar sobre todo lo que sucedía, y que por ello sus realizadores estaban obligados a usar imágenes siempre, aunque no contaran con tomas de los hechos.

Hoy, el periodista tiene la opción de decidir en qué plataforma se cuenta mejor cada información y cuál es el momento oportuno para ser entregada a la audiencia.

Con esta perspectiva, el videoperiodismo en la época de la convergencia debe centrarse en generar piezas (productos) que informen oportunamente a través de la equilibrada integración de los lenguajes texto-audio-imagen, es decir, que tengan como prioridad mostrar lo que sucede, no ilustrarlo o decirlo, por lo que la prioridad está en la imagen, en la generación de imágenes propias y novedosas. El objetivo debe ser informar con la mayor oportunidad y brevedad posible, a través de aprovechar al máximo el potencial del lenguaje audiovisual, para contribuir a la conversación en las comunidades virtuales y, de esta forma, generar tráfico y viralidad.

El videoperiodismo tiene diversas opciones en cuanto a formatos, pero el producto primario es la videonota que, en general, constituye la mejor manera de contar una noticia en redes sociales. Para que sea efectiva, la videonota debe ofrecerse como una unidad: los diferentes lenguajes (audio, imagen y texto) no pueden avanzar descoordinados ni en diferentes tiempos o velocidades. Por ello, es fundamental que la videonota se distinga de la noticia ofertada en los tradicionales noticieros: ahora el periodista debe contar una historia, no ilustrar un dato o vestir una declaración.

Las características del videoperiodismo de esta época obligan a pensar distinto. Suárez (2017) afirma que se deben dejar de lado los formatos, los puntos de vista, las estructuras y formas de edición de las noticias de televisión, y confirma que la convergencia también ha llevado al reportero a regresar a las calles, a limitar el reporteo de escritorio y de teléfono, porque debe mostrar lo que sucede, no limitarse a contarlos frente a la cámara.

La videonota debe contar una historia, lo que requiere investigación, tiempo y planeación, para lo cual articula materiales e integra lenguajes.

En esta época de fake news, de exceso de información y productos en las redes, el videoperiodismo debe cultivar la credibilidad y la oportunidad: No hay espacio para las declaraciones ni las disertaciones, mucho menos para las escenas alteradas o fabricadas, por lo que toda imagen debe ser auténtica, verificada, y los datos que muestren deben ser confirmados; cada imagen debe contar con un contexto adecuado, justo y relevante, pues no se puede suponer que la audiencia conoce el tema.

### **IV. Las claves de la transición: el perfil y las habilidades del periodista.**

Con el avance tecnológico las diferencias entre medios se rompieron y los mercados se integraron, o más bien, la percepción de las audiencias se modificó. Con la irrupción del llamado periodismo móvil, o la posibilidad de acceder a la información desde dispositivos inteligentes, todos deben pensar en el mismo lector-internauta-consumidor de redes: es una misma persona que tiene hábitos de consumo de información que deben ser satisfechos con una estrategia integral.

#### **IV.1. La transformación del periodista: el cambio de perfil.**

En esta nueva sociedad, el perfil del periodista, según Barrios Rubio y Zambrano Ayala (2015), requiere un experto que sea capaz de generar contenidos en diversos lenguajes, medios y plataformas porque se ha “propiciando la integración de herramientas, espacios, métodos de trabajo y lenguajes anteriormente disgregados de forma que los periodistas elaboran contenidos que se distribuyen a través de múltiples plataformas, mediante los lenguajes propios de cada una”.

La convergencia periodística está generando varios cambios en la forma de generar contenidos noticiosos: primero, la irrupción del ciudadano como ofertante de contenidos, ya sea compartiendo material sin editar en algo que presencié o como gestor de información a través de sus redes; segundo, la revolución tecnológica del trabajo reporterial, a través de la disminución de los costos de equipo y producción de material periodístico.

#### **IV.I.I. El sentido noticioso.**

Para avanzar en este nuevo perfil, los cimientos van por delante y hay que establecer que periodismo es periodismo, es decir, lo que cambia son las herramientas para obtener y distribuir la información, pero no el sentido del trabajo periodístico: investigar, obtener información y entregarla a las personas para que tomen decisiones.

Dentro de lo básico se encuentra el sentido noticioso, entendido como la habilidad para detectar cuándo una información es relevante para un público en determinado contexto. Esta habilidad puede desarrollarse, aunque algunas personas tienen mayor facilidad, dada su propia experiencia, su nivel de información o análisis. El sentido noticioso es la esencia de la práctica periodística.

El periodista no debe buscar entretener a su audiencia, porque para ello las audiencias tienen otros canales, otras estructuras, otros formatos. Las audiencias buscan, al entrar en contacto con medios de información, informarse. Si no lo obtienen, no se quedan ni regresan a ese medio.

#### **IV.I. II. Plurilenguajes y narrativa.**

Hay que realizar un cambio de mentalidad pues es indispensable entender que se acabó la época del periodista especializado en un solo lenguaje, ya sea el escrito, el audiovisual o el gráfico. Lograr este cambio requiere varios elementos:

El primero es que el periodista tenga la disposición para vencer sus inclinaciones, facilidades y gustos, pues aquellos que huían de la cámara de pronto deben aparecer a cuadro y articular presentaciones; o a quienes se les dificulta escribir textos, deben hacerlo con rapidez, por ejemplo.

El segundo elemento necesario es contar con posibilidades reales de capacitación, porque es indispensable un espacio y un tiempo adecuado para la práctica y el ensayo que necesita cada nuevo lenguaje, fuera de la crítica de la audiencia.

En tercer lugar, es indispensable contar con instructores adecuados y que sean capaces de entender los distintos lenguajes y, sobre todo, cómo enseñarlos a personas formadas en otras áreas.

Este manejo de diversos lenguajes implica no sólo la generación de contenidos diferenciados, sino también la capacidad de búsqueda, selección y jerarquización de información en esos lenguajes.

### **IV.II. La transformación del periodista: El desarrollo de habilidades.**

#### **IV.II.I. Los periodistas con enfoque tradicional.**

Como se mencionó, con el enfoque tradicional el periodista se especializaba en un medio o en una función y ahora se ha visto obligado a entrar en áreas para las cuales no suele estar preparado.

*El reportero de un medio escrito debe ahora tomar video y hacer guiones; el de televisión o radio está siendo obligado a escribir textos para el sitio digital de su empresa. Los fotorreporteros deben tomar video y escribir textos y guiones. Los editores que se distinguen por dominar el diseño de revistas y periódicos, con las habilidades gráficas y de navegación que implica, ahora tienen que editar textos y subirlos en el momento, además de escribir o editar guiones para los videos que enviaron los reporteros, y en algunos casos, fungir como realizadores de esos videos. Los diseñadores gráficos ahora también deben hacer animaciones digitales.*

Para una empresa que toma en serio el periodismo, es fundamental que se enfoque en lograr la transición con la menor pérdida de estos profesionales.

#### **IV.II. II. Los periodistas nativos digitales.**

El reto proviene de la adquisición de otras habilidades. Fundamentalmente, el dominio de la lengua escrita, la capacidad de análisis de volúmenes de información, la capacidad de concentración, el sentido crítico y, sobre todo, los básicos periodísticos.

En cuanto a los básicos periodísticos, el principal problema que enfrenta el joven aspirante a periodista para desarrollar el sentido noticioso es estar desinformado, porque todo dato parecerá nuevo y relevante.

*Otro problema es la capacidad de crítica. La mayor parte de los jóvenes están educados en la corrección política y en la hipersensibilidad social en las redes. Aunque sea contradictorio, temen decir lo que piensan, sin importar qué posición tomen, porque seguramente serán duramente criticados por las hordas de censores de las buenas tendencias: las redes nos inundan de cientos de historias de personas que han sido heridas duramente. Pero también han aprendido a ser prudentes al criticar a otros, para no herir ni parecer retrógradas. Estas dos actitudes debilitan la formación del sentido noticioso en los nuevos periodistas, lo cual es más grave que no saber grabar una entrevista en vídeo o redactar un guion.*

#### **V. Conclusiones.**

Ahora se dice que el periodismo actual es interdisciplinario, multiplataforma y transmedia. Se afirma que el nuevo periodista debe dominar una diversidad de habilidades que le permitan distribuir la información a esta gran audiencia integrada.

Sin embargo, desde la perspectiva propuesta, en realidad el trabajo periodístico siempre ha sido interdisciplinario, aunque quienes se desempeñan como reporteros han querido imponer una barrera que les ha permitido acaparar los reflectores:

Arias, Cora Cecilia, "La promesa autenticante de Jost y los noticieros televisivos argentinos"

En esta contribución partiremos de las advertencias de Jost, quien sostiene que a la hora de efectuar estudios sobre televisión es necesario invertir la trayectoria de la primera semiología, y en lugar de partir de la imagen —que no es sino la superficie del mundo, el fenómeno— es mejor partir del género, que es su fundamento inteligible. Según Jost, todo género reposa sobre la promesa de una relación con un mundo cuyo modo o grado de existencia condiciona la adhesión o la participación del receptor.

- Icónico = ficcional (las apariencias). Por ejemplo: filmes, series, dramas, telenovelas.
- Indicial = autenticante (la contigüidad). Conecta al sujeto con el objeto, más precisamente al espectador, no con el hecho en sí sino con el tiempo de los hechos. Su estrategia fundamental es el discurso directo. Por ejemplo: informativos, entrevistas, documentales.
- Simbólico = lúdico (lo regulado, lo regular). Relacionado con las reglas del juego y el placer de la repetición. Por ejemplo: entretenimientos, juegos, variedades, publicidad.

La promesa posiciona al espectador como alguien que espera (puesto que la promesa es un acto que apunta hacia el futuro), activa o pasivamente, su realización, es decir, el espectador tiene el derecho de exigir su cumplimiento. Para este autor, el acto promisorio es unilateral: "A diferencia del contrato, que obliga a todas las partes que lo firman, la promesa es un acto unilateral que no obliga sino a quien promete". La promesa parte de quien la enuncia y lo sitúa en un compromiso.

De acuerdo con esta perspectiva, en el lenguaje de la televisión es posible construir ciertas posiciones: los canales, por un lado, que se dan la "identidad de personas". La promesa tiene necesidad del Otro, pero de un otro activo, del que puede decirse que su actividad se instala en el tiempo. En el momento del acto promisorio, el alocutario se encuentra en una posición de testigo, incluso, cuando se sale del cuadro de comunicación dual para dirigirse a la situación de comunicación pública, de espectador.

Por lo tanto, un análisis desde el marco conceptual de la promesa brindará los elementos necesarios para señalar la distancia entre aquello que se define como función "esperable" de los

productos ofrecidos por un canal televisivo, y qué se genera en la práctica, ya que todo género asume un lugar en el imaginario social respecto de qué es pertinente que ofrezca. Esta creencia puede ser errónea, por ello corresponde al análisis de la televisión definir lo que se puede esperar de un género o si se prefiere, cuál es su horizonte de expectativa.

En consecuencia, este esquema supone un horizonte de entendimiento mutuo cuya transgresión conlleva la sanción social. El modelo de la promesa prioriza, sobre todo, las variables de género y tono, y, coherente con el paradigma pragmático. Se incluye la categoría de contexto, o, mejor dicho, decotexto o paratexto.

Jost (2007) postula que la comunicación televisiva reposa sobre una doble promesa:

- Promesa ontológica: está contenida en el nombre del género mismo.
- Promesa pragmática: una cosa es saber lo que es el directo o la ficción, otra es determinar

si tal programa es un directo o una ficción.

En este artículo seguiremos la propuesta de Jost (2007), quien indica que el análisis de una emisión de televisión es un procedimiento que comporta tres etapas:

1) la determinación de la promesa a partir del examen de todo el material de comunicación emitido por el canal (entrevistas, publicidad, secuencias de anuncio, etcétera),

2) el examen de la emisión en sí y la comparación de su dispositivo y su posicionamiento en relación con sus promesas,

3) el estudio de la recepción que debe poner en evidencia la mayor o menor permeabilidad de los telespectadores sobre las promesas del canal y el dispositivo de la emisión misma.

### **La promesa autenticante: la información en televisión**

El objetivo de un análisis de los programas informativos de televisión, desde la perspectiva de la promesa, no gira en torno de la descripción de sus consecuencias (Bitonte y Demirdjian, 2003) — que son tan imprevisibles como insondables—, de sus intenciones, sino que implica desmontar las estrategias a partir de las cuales construye su promesa:

- en qué consiste esa promesa,
- cómo el enunciador consolida su imagen como capaz de cumplirla,
- cómo construye al destinatario (sujeto de la promesa),
- cuáles son las estrategias por medio de las cuales cumple o finge cumplir lo prometido,
- dónde se localiza la promesa
- qué expectativas genera su modalidad dominante

¿Cuál es tal promesa? Para Charaudeau existe un doble contrato informativo (credibilidad + captación), definido del siguiente modo: “ser lo más creíble posible, atrayendo la mayor cantidad posible de receptores”. Jost critica esta perspectiva del siguiente modo: Esta asimetría del contrato está, por lo demás, inscripta en el corazón mismo de la formulación del lingüista. En cuanto a “atraer la mayor cantidad posible de receptores”, no se ve cómo un objetivo tal podría ser responsabilidad de uno de ellos nada más. Como ya hemos visto, la verosimilitud está construida estratégicamente para cada género.

Los noticieros son quizá los programas cuya función institucional está más reconocida, ésta es: la de servir e informar, que además el medio afirma explícitamente sobre sí, creando una expectativa acorde. De ese modo, el público espera que el noticiero “cumpla su deber”, dice Eco (1981), y que lo haga del siguiente modo: a) diciendo la verdad, b) haciéndolo según criterios de relevancia y proporción, y c) separando la información del comentario.

Esto es fundamental, según Farré (2004), en un tipo de programa tan definido institucionalmente como el noticiero, en el que la representación de la verdad debe seguir un principio de realismo acorde con el género, con su función, con las expectativas que genera en los espectadores y con las responsabilidades sociales reales que emergen de todo lo anterior.

Siguientes estrategias:

- aludir a lo posible (verosímil) o a un pasado de referencia común con el espectador,
- relacionar la representación con lo representado (no real), como más pertinente que su variante empírica (es el caso de las imágenes de archivo),
- realizar reportajes en los que la voz narradora asume una supuesta autoría y hace olvidar los efectos de edición y montaje,
- reconstruir la temporalidad de las noticias, trayéndolas al presente del espectador por obra de la voz narradora del conductor, que sí es simultáneo al tiempo del televidente y ayuda a borrar las distancias.
- mezclar entidades reales con otras ficticias, por ejemplo, al reunir en la pantalla imágenes originariamente distantes, o de citas dispersas, provocando un efecto de conversación simbólica.

Además, la televisión se apoya sobre la reducción a lo visible y lo observable. Se estableció como un escollo de toda representación de la realidad por televisión: por ser una representación que debe ser visible, la información televisada para hacer sentir sus mecanismos al telespectador eligió, desde hace bastante tiempo ya, privilegiar lo mostrable.

Por último, Jost resalta que en la construcción de la realidad por los medios existe otro criterio de importancia, el de la jerarquía. Éste deriva naturalmente del precedente que invoca que, para los medios. Lo más real es la apariencia y lo más verdadero es aquello que abreva de la cotidianidad.

### **El modelo puesto a prueba: los canales informativos en Argentina**

El objetivo en este apartado es reflexionar sobre las estrategias utilizadas por los noticieros de televisión argentinos para cumplir con su promesa de autenticación.

### **Breve caracterización del conflicto transmitido por la televisión**

La experiencia de los trabajadores de subterráneo no representa una situación arquetípica del mundo del trabajo de finales de la década de 1990 e inicios de la siguiente década en Argentina. Todo lo contrario: en un contexto de debilidad y fragmentación de los trabajadores, en el subterráneo comenzaba a gestarse una organización que lograría revertir ese estado de relaciones de fuerza a su favor, a partir de la obtención de conquistas impensadas en la era capitalista neoliberal. En ese marco, de manera clandestina, diversas organizaciones se constituyen con el propósito de reclamar mejoras en las condiciones laborales y reintroducir la política en el lugar de trabajo. De esta manera, la emergencia de lo común se hizo posible, y las acciones de resistencia comenzaron a desplegarse.

Así, en 1997, frente a los intentos de despidos, se realizan los primeros paros totales de actividades.

Ese hito significó la consolidación de la organización que a partir de entonces se propuso conseguir incrementos salariales, reincorporar a todos los trabajadores de empresas tercerizadas al Convenio Colectivo de UTA-Metrovías, entre las prácticas resistentes más resonantes.

### **Las narrativas televisivas del conflicto**

Al visualizar las distintas secuencias de imágenes de un día de paro en los subterráneos, lo primero que gravita sustancialmente es la jerarquía otorgada a esta noticia por los medios. Sin embargo, ¿cómo se informa el conflicto? Los conductores de los noticieros matutinos abren sus programas dedicando varios minutos a describir los problemas de tránsito de la ciudad derivados por la ausencia de subtes. Como estrategia autenticante, estos canales poseen cámaras dispuestas en las principales autopistas de ingreso a la Ciudad de Buenos Aires, y parten la pantalla para mostrar las largas colas de automóviles que existen en cada uno de esos accesos, es decir, en términos de jerarquización de la información, los problemas en el tránsito revisten la mayor importancia.

Después la información se traslada hacia el “lugar de los hechos” y automáticamente podemos ver en las pantallas el cartel de “en vivo y en directo” tan distintivo de este género. Según Jost, el

“directo” o el “vivo” son portadores de una promesa ontológica de autenticidad, por eso los canales no dudan en estamparlo en sus imágenes, incluso cuando es falso.

Los “movileros” (los periodistas que se trasladan hacia el lugar de los hechos, quienes no están en los estudios de televisión, sino que transitan por las calles), cumplen un papel trascendental en la estrategia de los canales para cumplir con su promesa.

La televisión ya no es un lugar en el que se transmite un saber o un contenido, sino un lugar de encuentro donde todas las opiniones tienen valor. En el neonoticiario también se suscita la participación del espectador de diversos modos. Si lo importante es mostrar “cómo viaja la gente”, entonces, los movileros van en búsqueda de testigos que den cuenta de eso.

Por supuesto, todos los testimonios recogidos pertenecen a pasajeros que se encuentran indignados por la complicación que trae aparejada la ausencia de subtes. Invocar la cotidianeidad del espectador.

Ahora bien, hasta aquí nada se ha informado sobre el conflicto en sí, sobre sus causas y sus protagonistas. Sólo en algunas oportunidades se relata la situación, utilizando modelos explicativos simplificantes.

Por último, queremos hacer referencia a los zócalos que se ubican en las pantallas de estas emisoras al tiempo que se muestran las imágenes del paro y se relata la situación.

## **Comentarios finales**

Para el análisis de la televisión se debe efectuar, en una primera etapa, la caracterización de las estrategias utilizadas para cumplir con su promesa genérica, además, debe intentar establecer si esa promesa fue cumplida o no. La condición por la que se definen los noticiarios, con la que asimismo insisten en presentarse a su audiencia, se precisa como: “la verdad”, “reflejo de la realidad”, “objetividad”. ¿Cumplen con esa promesa de informar la verdad los canales noticiosos al anunciar un paro de subtes? Compartimos la idea que sostiene que el noticiario en la actualidad espectaculariza —y pierde calidad— cuando busca despertar las pasiones en el espectador, pero sin ánimo de llegar a la verdad, ya que, al contrario, en estos casos la imagen se construye para disimularla, distorsionarla, ocultarla.

Como relatamos en estas páginas, el conflicto transmitido por la televisión se descontextualiza, se despolitiza y al representarlo se recurre a esquemas clásicos explicativos de criminalización de la protesta social.

Es posible afirmar que los medios de comunicación masivos a la hora de “fijar” sentidos sobre lo que es o lo que debe ser, sobre lo legítimo o lo ilegítimo, ocupan un papel trascendental en las sociedades globalizadas.

Precisamente, la capacidad para representar la diversidad es una cualidad fundamental de la información televisiva de calidad, que la acercaría a su promesa genérica. No obstante, comprobamos en este artículo que los canales informativos distan mucho de esa realidad.

Bort, Iván y Francisco Gómez, “Del cine a la televisión: de 24 fotogramas por segundo a 24 episodios por temporada”

## **Introducción**

Y es que “los DVD han hecho de la película un objeto. La obsesión por verlo todo ha sido sustituida por la de tenerlo todo. El ámbito doméstico es un espacio de exhibición en alta fidelidad. Los ordenadores son la puerta de acceso a la nueva filmoteca ideal.

## **La grandeza de la (no tan) pequeña pantalla**

Tras todo lo señalado, las ideas del mercado hollywoodiense, al menos las más arriesgadas y diferentes –que casi por norma suelen resultar ser las más interesantes desde un punto de vista científico-crítico– debían buscar una plataforma a través de la cual poder manifestarse. Pero existen otras manifestaciones de este off cinema que no necesariamente han de renunciar al mainstream al que sí pueden dirigirse las producciones de los denominados blockbuster.

Y es que el factor tecnológico, ha ayudado decisivamente a propiciar la tipología de consumo cinematográfico cotidiana que ha allanado ostensiblemente el camino al apogeo y éxito de la apuesta por las series de televisión.

Y es que parece indudablemente significativo el hecho de que la autoría de las series televisivas se construya a partir del *created by* –marca de la génesis absoluta de la producción–, y no del *directed by*, cuyo papel –el del director– suele ser normalmente secundario, muy variable, irregular y de encargo –incluso es común que cada serie cuente con varios directores “en nómina” a los que creador y productor van repartiendo la labor de la dirección de los distintos episodios–, y relega la dicotomía guionista-director en el caso de las series a un orden jerárquico similar al de productor-director en la industria del gran cine hollywoodiense.

### **Las series de televisión dramáticas norteamericanas del nuevo milenio como refugio de hibridación con la quiebra de la narrativa cinematográfica**

A partir de la década de 1990, y especialmente desde 2000, las series de ficción televisiva han experimentado una aproximación al lenguaje cinematográfico, en un intento por imitar la imagen y un sistema de producción cinematográficos, a través de un eclecticismo formal y estético.

Reaparece la idea de una revisitación de lo real, de la hibridación genérica entre ficción y documental: dos etiquetas que se nos antojan desleales a sus contenidos.

Puede elaborarse un cruce de posibilidades graduales en relación con los términos de dialogía y monología:

- Materiales con voluntad denotativa en origen y con relación dialógica hacia el espectador, que podríamos denominar informativos, de los que son buena muestra muchos programas de televisión y una gran parte de los denominados films documentales.

- Materiales con voluntad denotativa en origen y con relación monológica hacia el espectador, que podríamos denominar performativos (perlocutivos, desde la perspectiva de los “actos de habla”), de los que son ejemplo las campañas institucionales, gran parte de las publicidades y las campañas de propaganda de los partidos políticos.

- Materiales con voluntad connotativa en origen y con relación dialógica hacia el espectador, que podríamos denominar narrativos, de los que son exponentes tanto el cine denominado de ficción –y, por extensión, el audiovisual en general– como otra gran parte del documental, aquella que no entra en el territorio de los materiales informativos.

- Materiales con voluntad connotativa en origen y con relación monológica hacia el espectador, que podríamos denominar poéticos, de los que son muestra las producciones de videoarte o los films-ensayo, pero también algunas publicidades que buscan la seducción más que la persuasión – objetivo final, en cualquier caso, que permanece latente.

Asimismo, no deberíamos olvidar otro mecanismo esencial, que es la hibridación de formatos y soportes. Se trata de una hibridación de carácter tecnológico, pero no menos crítica en el nivel de los resultados discursivos.

En cualquier caso, y en última instancia, la hibridación, desde una concepción holística, debe entenderse como una articulación evolucionada de intertextualidad, en tanto en los procesos intertextuales el texto receptor se basa, se enriquece o adapta para sí las características y contenidos de otros de los que toma prestados elementos diversos sin que éste modifique o altere consustancialmente su modelo de representación propio

### **La evolución del opening**

Como consecuencia del auge en la complejidad de las tramas y la multiplicidad de historias presentadas, es muy común que cada episodio se inicie con un breve resumen con un montaje estratégicamente orquestado para situar al espectador con toda la información mínima necesaria para abordar el nuevo capítulo. En última instancia, pues, el *previously* funciona como otro mecanismo narrativo de captación, complementario al cliffhanger. En cierto modo, el *previously* simboliza, en términos de narrativa audiovisual, la unidad mínima de la serialidad, ya que construye un discurso previo con sentido propio –una suerte de *prediégesis*– capaz de convertir la narración ulterior en una continuación forzada de lo que el resumen presenta, impidiendo así que la concepción última de cada episodio pueda interpretarse como una “película” –*strito sensu*– completamente independiente.

Reverso lógico del opening, el ending es quizá el más simple de estos instrumentos formales de presentación/apertura/cierre del serial televisivo que estamos definiendo. Se asocia completamente con los créditos finales o créditos de salida de cualquier filme.

Y retornando al objeto principal, el opening, como muestra de la validez de la mecánica de extrapolación de conclusiones en torno a la evolución del discurso del serial dramático televisivo contemporáneo a partir del análisis de estas determinadas variables en sus openings, haremos uso de una comparativa que defina los distintos elementos formales y narrativos coincidentes en tres destacados seriales actuales.

### García Fanlo, Luis, “Películas y series de televisión”

Resulta necesario hacer algunas consideraciones sobre las relaciones entre películas cinematográficas y series de televisión. Diferencias y similitudes.

De modo que presuponemos que una película ha sido concebida, creada, filmada y producida para ser vista en una sala cinematográfica, bajo las condiciones de posibilidad, existencia y aceptabilidad comerciales y usuales, y del mismo modo una serie de televisión será aquella creada específicamente para ser visionada a través de la pantalla del televisor.

El cine era una cuestión de imágenes y la televisión una cuestión de palabras, ya que de cierto modo seguía siendo considerada como una radio. En todo caso la televisión podía grabar programas cuyo contenido fueran narraciones ficcionales, como las del cine, pero en esas series o seriales la imagen siempre sería redundante a la palabra, al enunciado hablado, como un texto inerte que no tenía nada para decir por sí misma.

Establecido que la televisión no mostraba ninguna realidad o verdad ya que la sola decisión de instalar una cámara en determinada esquina, con determinado encuadre y durante determinado tiempo producía por sí misma una interpretación de esa realidad que enfocaba y transmitía. Sostenía que esos efectos de realidad implicaban complejos efectos sobre la realidad misma.

Lo específico de la televisión es que puede producir programas tanto para ser emitidos en directo como en grabado, incluso puede hacer que algo inicialmente emitido en vivo luego sea repetido, y también puede introducir efectos de montaje o edición sobre aquellas imágenes que produce.

Es más, una emisión en directo puede ser editada ya que el director elige que imagen sale al aire decidiendo entre varias alternativas (enfoques, encuadres, planos, perspectivas) que le ofrecen las varias cámaras que tiene a su disposición en cualquier estudio de televisión más o menos importante. Esta posibilidad de edición es crucial, no solo porque se asemeja a la del montaje cinematográfico, sino porque permite hacer funcionar el directo como si fuera grabado, incluso de maneras que hacen que el telespectador, sino es avisado, no tiene como diferenciar una de otra.

De modo que en la composición del primer plano ya existe una diferencia irreductible entre una película y un programa de televisión cualquiera.

La experiencia de ver una serie está serializada. La experiencia de visionar una serie de televisión nos subjetiva de manera totalmente distinta que una película cinematográfica. La fidelidad con una película implica dos horas de nuestro tiempo como máximo –podemos levantarnos de la

butaca y dejar la sala antes si queremos, pero la fidelidad con una serie es algo mucho más complejo, porque implica años de vida invertidos en ese visionado.

Pero todo eso debe adaptarse en la medida en que el productor director o realizador de una serie de televisión se pone a pensar en el tamaño de la pantalla de televisión, en las limitaciones de encuadre o en la necesidad de adaptar la iluminación a los píxeles de un televisor, y en términos narrativos se complica también la cuestión.

\*\*\*\*

El método consiste en indagar en las prácticas, describirlas, ponerlas en funcionamiento construyendo relaciones de relaciones entre distintos tipos de sujetos, dispositivos y acontecimientos históricos-sociales, señalando regularidades y discontinuidades históricas, buscando convergencias pero también y sobre todo dispersiones.

Y lo que aparece es una disyunción entre la palabra y la imagen, entre lo dicho y lo que se da para ver, entre enunciación y visibilidad, entre banda de imagen y banda de sonido, y la conclusión a la que llegaremos es que la palabra siempre se impone a la imagen.

Los personajes hablan entre ellos peor al hacerlo nos están hablando a nosotros, los espectadores. Las imágenes raramente hablan en una serie de televisión.

No es que las imágenes nunca signifiquen nada y mucho menos aún negar que hay series en la que los productores, realizadores y directores se esfuerzan por hacer hablar a las imágenes, lo que incluye que los personajes pueden también hablar con su cuerpo, sus gestos, su mirada.

Si el lenguaje cinematográfica consiste en que las imágenes subordinen a las palabras o que configuren universos de sentido mucho más profundos que el de los enunciados, la televisión se caracteriza por ser su reverso.

La televisión no tuvo intelectuales que pensarán sobre ella en los términos en que si lo hicieron sobre el cine o el teatro y nunca fue considerada como un medio artístico, de modo que no genero un campo intelectual propio sino por el contrario solo cosecho críticas y estigmatizaciones de todo tipo: ideológicas, política, sociales, ético-culturales.

En una serie, y debido al formato de la pantalla, la atención del espectador se concentra en lo que se denomina zona útil que consiste en un pequeño cuadro ubicado en el centro de la pantalla que se contrapone a los bordes donde la nitidez es mucho menor y por eso se la llama zona muerta. El centramiento lleva, casi excluyentemente, a la predilección por el primer plano convirtiendo otros encuadres en laterales y secundarios más allá de un plano medio o americano, de modo que la televisión lleva constante e inevitablemente al espectador al centro de la pantalla que es también el centro de la narración.

De modo que si en el nacimiento de las series de televisión aparecieron dos modalidades de producción diferentes pero coexistentes, series procedimentales autoconclusivas y serializadas con continuidad episódica.

Si el cine tiene su espectador experto y su audiencia, la televisión los tiene y además tiene a los fans, pero estas subjetividades también se fueron creando y desarrollando a lo largo de la historia de la televisión y simultáneamente a la historia de las series de televisión.

Los nuevos sujetos telespectadores producen sus propias interpretaciones y sus propios contenidos apropiándose de tramas, personajes y temáticas ayudados por las tremendas posibilidades que brinda internet para facilitar dichas producciones y fundamentalmente para hacer escuchar su voz.

\*\*\*\*

## **INICIO-DESARROLLO-DESENLACE**

en el caso de las series de televisión la estructura será la que sigue:

## PRIMERA PARTE-SPOT PUBLICITARIO-SEGUNDA PARTE

siendo el spot lo que ordena la acción dramática de ambas partes; en consecuencia el Director se convierte, a diferencia del cine, en un elemento secundario que es reemplazado por el equipo formado por productor y guionista, encargados de preparar, diseñar e imaginar cada plano sobre el papel antes de ser filmado.

Acorde a estas premisas, Hitchcock estableció el paradigma del *cliffhanger* o como él lo llamaba *twist ending*, es decir, el enganche que habla que inventar para que al producirse el corte comercial el espectador no abandonara el visionado cambiando de canal, sino que esperara pacientemente para saber cómo continuaba la escena trunca.

¿Qué significa dirigir una serie? Quién dirige una serie? Un equipo de producción compuesto por las siguientes funciones que pueden ser ocupadas por diferentes personas o por unas pocas: 1) creador de la serie; 2) productor general; 3) productores ejecutivos; 4) guionista principal y equipo de guionistas; 5) showrunner.

El *showrunner* es la última creación de las cadenas de televisión y es el eslabón principal que articula las relaciones entre el equipo de producción de la serie, más los actores, técnicos, productores, etc. con el director de programación que eventualmente también participa como productor o que será exclusivamente emisor.

Sedeño Valdellós, Ana María, "El videoclip musical como formato audiovisual publicitario"

### **1. El videoclip musical como formato audiovisual**

El vídeo musical ha sido la más radical y al mismo tiempo financieramente rentable de las innovaciones de la historia de la televisión. Su aparición desde la interconexión de cultura pop, historia del arte y economía del marketing es la encarnación.

discurso postmoderno tras la muerte de la vanguardia o su versión más populista.

Las formas más significativas de intercambio en el arte moderno y postmoderno y la cultura popular y no popular del siglo XX se han encarnado en variados diálogos entre las estéticas del cine y el vídeo, y las industrias e instituciones del cine comercial y la televisión, uno de cuyos frutos es el videoclip.

La capacidad del sistema capitalista para absorber y neutralizar las estrategias de oposición de distintas formas de subcultura popular y de vanguardia y su habilidad para convertirlas en herramientas a su favor. Por consiguiente, el videoclip musical se encuentra en territorio fronterizo entre la televisión comercial y el vídeo de creación de vanguardia, prueba de su mezcla de cultura popular de masas y alta cultura elitista.

Los vídeos musicales o videoclips son producciones audiovisuales desarrolladas por el mercado de la música, una industria que genera no pocos beneficios, y dirigidas fundamentalmente a los jóvenes. Producto relativamente reciente pues nació en los años setenta, se utiliza para reforzar el lanzamiento de novedades discográficas, a lo que se añade un creciente interés por la renovación formal de su materialidad audiovisual.

El vídeo musical es una mezcla inteligente de publicidad, cine y televisión (como ya lo fue su precedente más influyente el videoarte), y devuelve sus influencias, enriquecidas, a todos los demás formatos y medios audiovisuales.

### **2. Estética contemporánea y definiciones**

El problema del estudio y análisis de videoclips es situarlo y clasificarlo dentro de todo el entramado massmediático actual, ubicarlo dentro de un área de conocimiento o temática, y encontrar técnicas y aparatos metodológicos específicos para él.

El vídeo musical parece insertarse en una determinada etapa del desarrollo industrial capitalista conocida en términos sociológicos y culturales como postmodernidad.

Lo posmoderno podría definirse como una noción o concepción sociocultural que integra los aspectos económicos, culturales y sociales de aquello a lo que se refiera, siendo la manifestación cultural del capitalismo tardío, desarrollado en las últimas tres décadas.

Por consiguiente, la postmodernidad, como toda forma cultural, está integrada por unas características estéticas, flamantes fórmulas artísticas y estructuras renovadas de intencionalidad comunicativa. El texto posmoderno puede describirse bajo los siguientes rasgos: una semiótica del exceso basada en la proliferación y distribución sin fin de signos (la televisión es el paradigma de medio masivo de circulación signifiante); la ironía y la intertextualidad, la articulación irónica de lo "ya dicho" es la figura distintiva de la comunicación posmoderna.

En definitiva, estamos ante una descentralización sustancial del universo de lo posmoderno, bautizada por Foucault como heterotopía, una suerte de estructura de inconmensurabilidad radical, producto de una intensificación de la incoherencia de las significaciones y de la incertidumbre en la ordenación de los distintos elementos que componen la realidad.

Muchos son los pensadores que han localizado en el videoclip un tipo de manifestación de nuestro tiempo, de esta posmodernidad en la que nos encontramos.

El videoclip pertenece al mundo del fragmento, de la cita, la parodia y la autorreflexividad que, como muchos autores han señalado, debe mucho a ciertas manifestaciones artísticas relacionadas con la plástica, más concretamente con el collage, en el sentido de tomar un cierto número de elementos e integrarlos en una nueva creación a fin de producir una totalidad original, novedosa.

Podría hablarse incluso de una estética cubista en la realización del clip: los objetos no son mostrados desde un único punto de vista, sino a través de un mecanismo de despliegue y/o expansión multifocal, en el que cada elemento es mostrado desde sus múltiples caras. Los objetos no están únicamente expuestos sino que nos son descubiertos a través de su disección temporal, de tal forma que no queda ninguna faceta invisible a la percepción, ni en la dimensión espacial, ni en la temporal.

De esta forma, el clip no exige una continuidad en la acción, su dinámica juega con la colocación de fracciones y trozos de espacio y tiempo en órdenes y desórdenes variados, casi aleatoriamente, hasta el extremo que fragmento y clip completo se confunden.

Desde este punto de vista, el clip se convertiría en un permanente juego de referencialidad cultural y textual, que exigiría una alta competencia discursiva en todos los relatos y obras culturales anteriores, para poder alcanzar algún goce en su recepción.

### **3. Naturaleza publicitaria del videoclip musical**

Para delimitar la naturaleza publicitaria del videoclip, es necesario observarlo desde un punto de vista de formato televisivo, producción fruto de la elaboración intencional de un conjunto de entidades empresariales, económicas y sociales para cubrir unos objetivos lucrativos, con el consiguiente peso e influencia sociopolítico-económicos. Es decir, nos encontramos ante un objeto o mercancía fabricado por un determinado tipo de industrias, denominadas en terminología socioeconómica industrias culturales o industrias de la cultura. El término industrias culturales se refiere a la producción cultural que está organizada como industria en cuanto a producción en serie, masiva, la diferenciación de funciones y la división especializada del trabajo.

La industria discográfica encarga realizar un videoclip a una agencia o productora audiovisual como herramienta promocional, pieza clave inserta en una campaña de lanzamiento de un tema musical de un determinado cantante.

Este formato será retransmitido por televisión, dirigido a un target potencial que determina su inserción en una cadena y su horario, dependiente de cuestiones como el precio de emisión.

De este modo, las fases de producción, realización y de distribución se ven colmadas como en cualquier producto industrial, y a la vez, como toda mercancía, el videoclip sufre procesos de estandarización de sus formas, y de socialización de sus contenidos.

Sin embargo, la naturaleza publicitaria del videoclip no se reduce a ser formatos con dobles propiedades, las artísticas y las comerciales, sino que se introduce en características netamente formales, que se relacionan con el videoclip como texto audiovisual.

En primer lugar, publicidad audiovisual convencional y videoclip comparten un similar mecanismo enunciativo debido a sus mismos objetivos mercantiles y a su inserción en el flujo icónico contemporáneo. Videoclip y spot se consumen, al margen de que se produzca una acción posterior de compra.

Por consiguiente, lo que Requena expone respecto al spot es perfectamente aplicable al videoclip: éste presenta un objeto visualmente absoluto (la relación entre el grupo y la canción es ese objeto) con la ayuda de una puesta en escena hiperrealista y una fotografía extremadamente definida, de mucha calidad, que consigue gran densidad cromática (gracias a elevadas inversiones). Sin embargo, el objeto sufre un proceso de desrealización, se vuelve inverosímil ya que no se introduce en un contexto real, sino imaginario.

La imagen del objeto se convierte, en sentido propio, en un objeto de consumo. Y como se sabe así, lejos de ocultarse como dispositivo (como sí ocurre en la narración cinematográfica clásica, el “modo de representación institucional” de Noël Burch) se explicita, se exterioriza a través de algunos recursos retóricos no muy diferentes de los que González Requena establece para el spot.

El otro dispositivo creativo que da lugar a básicas asociaciones de imagen y música es la analogía a través del montaje. Puede establecerse una tipología de las proposiciones y argumentos visuales con las que se signifiquen aspectos narrativos o descriptivos propios de la publicidad audiovisual actual y el videoclip, claramente sucesores de algunos tipos eisenstenianos de montaje: el trabajo fundamental logrado dentro de este espacio es la conexión e intercambio de significados entre un objeto (un producto nombrado) y una imagen (otro sistema referente). Estas conexiones pueden ser de dos tipos: causalidad y analogía.

La función sintagmática descrita anteriormente convierte el clip en un todo, una sola obra que consta de cierto significado unitario, una especie de ambiente, una experiencia total para el espectador/fan/comprador potencial de música.

El videoclip supone una descarga mayor de información icónicoauditiva que facilita al posible comprador su elección, mediante un dispositivo seductor intransitivo y una interconexión música imagen basada, en muchos casos, en las conexiones analógicas.

#### Unidad 4. Transmedialidad. Las relaciones del cine con otros medios de expresión

Scolari, Carlos Alberto, “Narrativas transmedia: nuevas formas de comunicar en la era digital”

##### ¿Qué son las narrativas transmedia?

El concepto de narrativa transmedia (*transmedia storytelling*) fue introducido por el investigador estadounidense Henry Jenkins en un artículo publicado en enero de 2003. La narrativa comienza en un cómic, continúa en una serie televisiva de dibujos animados, se expande en forma de largometraje y termina (¿termina?) incorporando nuevas aventuras interactivas en los videojuegos. Pero las narrativas transmedia también se caracterizan por otro componente: una parte de los receptores no se limita a consumir el producto cultural, sino que se embarca en la tarea de ampliar el mundo narrativo con nuevas piezas textuales.

En menos de diez años estas nuevas formas de relato han abandonado las discusiones académicas para posicionarse en el centro de las estrategias de desarrollo de la industria cultural.

## ¿Por qué las narrativas se vuelven transmedia?

Las narrativas transmedia, en este contexto, se presentan como una posible solución – seguramente no la única– para afrontar la atomización de las audiencias. Como ya se dijo, el transmedia *storytelling* propone una experiencia común que abarca diferentes medios y dispositivos, todos ellos unidos por un hilo narrativo.

Las narrativas transmedia se extienden de un extremo a otro de la ecología mediática, abarcando viejos y nuevos medios. También atraviesan los géneros: hay narrativas transmedia en la ficción, en el periodismo, el documental o la publicidad.

### Ficciones transmedia

Cualquier texto puede potencialmente convertirse en una narrativa transmedia. La participación de los usuarios en la expansión hace imposible saber dónde termina un mundo narrativo transmedia. En una buena parte de los casos mencionados la narrativa transmedia no nace de una cuidadosa planificación (transmedia estratégico), sino que se presenta como una expansión narrativa dictada por las condiciones favorables del ecosistema mediático; en otras palabras, los productores reaccionan a los inputs del entorno y expanden la historia hacia los medios y plataformas más convenientes.

Desde una perspectiva industrial, a las empresas tradicionales de comunicación les cuesta mucho abrirse a las producciones transmedia; podría decirse que son empresas monomediáticas. Finalmente, a las pequeñas empresas creadas en la última década les demanda un mínimo esfuerzo diseñar y desarrollar mundos narrativos transmedia. Estas compañías –que suelen estar constituidas por jóvenes profesionales– tienen un ADN transmedia que las convierte en empresas (nativas) transmediáticas.

### Más allá de la ficción

Los usuarios, a pesar de no contar con redes sociales, podían aportar sus relatos llamando por teléfono a las emisoras de radio o enviando cartas al correo de los lectores de los periódicos. Evidentemente, este proceso entra en una nueva dimensión por la eclosión de nuevos medios y plataformas 2.0 de comunicación.

Pero las experiencias transmedia no se limitan a las narrativas de ficción y de no ficción: también las encontramos en otros ámbitos de la cultura, como el teatro o la música.

### Apuntes de cara al futuro

Es así como estos últimos años no resulta extraño escuchar a colegas hablando de branding transmedia, educación transmedia, política transmedia... El concepto de transmedia está de moda. Tal como sucedió con multimedia en la década de 1990, ahora muchas empresas empaquetan sus productos de comunicación –¡inclusive aquellos que no son transmedia! – bajo esta etiqueta. Sin embargo, debemos tener dos cosas en claro:

- El concepto de transmedia podrá pasar de moda –tal como sucedió con multimedia–, pero las lógicas narrativas transmedia están aquí para quedarse. Frente a la fragmentación de las audiencias, el transmedia storytelling ofrece una estrategia posible para reconstruir nichos de audiencia alrededor de un mundo narrativo.
- Si algún día los profesionales de la comunicación reemplazan el concepto de transmedia por otro, el mundo científico seguirá utilizándolo, porque ya ha sido lo suficientemente analizado y teorizado como para justificar su supervivencia en los discursos académicos.

## Trabajos Prácticos

### Unidad 1. Aspectos fundamentales del lenguaje cinematográfico

Aumont, Jacques y otros, "El filme como representación visual y sonora"

#### **El filme como representación visual y sonora**

##### **El espacio fílmico**

Evidentemente hay grandes diferencias entre el fotograma y la imagen en la pantalla, empezando por la impresión de movimiento que da esta última; pero tanto una como otra se nos presentan bajo la forma de una imagen plana y delimitada por un cuadro.

Estas dos características materiales de la imagen fílmica que tenga dos dimensiones y esté limitada- representan los rasgos fundamentales de donde se deriva nuestra aprehensión de la representación fílmica. Se define como límite de la imagen.

Dimensiones y sus proporciones impuestas por dos premisas técnicas: el ancho de la película-soporte y las dimensiones de la ventanilla de la cámara.

El cuadro juega, en diversos grados según los filmes, un papel muy importante en la composición de la imagen, en especial cuando ésta permanece inmóvil (tal como se la ve, por ejemplo, cuando se produce un «paro de imagen») o casi inmóvil (en el caso en que el encuadre permanezca invariable: lo que se llama un «plano fijo»). De manera general, se puede decir que la superficie rectangular que delimita el cuadro (y que, a veces, por extensión, también se llama así) es uno de los primeros materiales sobre los que trabajan el cineasta.

Por supuesto, la experiencia, por pequeña que sea, de la visión de películas basta para demostrar que reaccionamos ante esta imagen plana como si viéramos una porción de espacio en tres dimensiones, análoga al espacio real en el que vivimos.

El efecto producido por el filme se sitúa «entre» la bidimensionalidad y la tridimensionalidad, y que percibimos la imagen a la vez en términos de superficie y de profundidad. Más precisamente, puesto que la imagen está limitada en su extensión por el cuadro, nos parece percibir sólo una porción de ese espacio. Esta porción de espacio imaginario contenida en el interior del cuadro es lo que llamamos campo.

El campo se percibe habitualmente como la única parte visible de un espacio más amplio que existe sin duda a su alrededor. El fuera-campo está esencialmente ligado al campo, puesto que tan sólo existe en función de éste; se podría definir como el conjunto de elementos (personajes, decorados, etcétera) que, aun no estando incluidos en el campo, sin embargo, le son asignados imaginariamente, por el espectador, a través de cualquier medio.

El fuera-campo no está restringido a sus lados, sino que puede situarse axialmente, en profundidad con respecto a él; el fuera-campo puede estar definido por los personajes (o por otros elementos del campo) que mantienen una parte fuera del cuadro.

Así, a pesar de que hay entre ellos una diferencia importantísima (el campo es visible, el fuera-campo no), se puede considerar en cierto modo que campo y fuera-campo pertenecen ambos, con todo derecho, a un mismo espacio imaginario perfectamente homogéneo, que denominamos espacio fílmico o escena fílmica. Si no seguimos a esos autores es deliberadamente para insistir, sobre el carácter imaginario del campo (que es ciertamente visible, «concreto» si se quiere, pero no tangible) y 2 °, sobre la homogeneidad, la reversibilidad entre campo y fuera-campo, que son uno y otro tan importantes para la definición del espacio fílmico.

Todas estas consideraciones sobre el espacio fílmico tan sólo tienen sentido cuando tratamos de lo que se denomina cine «narrativo y representativo».

Desde los inicios del cine, los filmes llamados «representativos» forman la inmensa mayoría de la producción mundial (incluidos los «documentales»), aunque desde muy pronto este tipo de cine fue muy criticado. Entre otras cosas, se reprochaba a la idea de «ventana abierta al mundo» y otras fórmulas análogas el vehicular presupuestos idealistas.

la virtud de poner el acento en la ilusión que constituye la representación fílmica, al ocultar de modo sistemático cualquier huella de su propia producción. Sin embargo, esta ilusión --de la que es preciso desmontar los mecanismos- sirve tanto para la percepción del campo como espacio en tres dimensiones, como en la manifestación de un fuera-campo no obstante invisible. en cuanto a este espacio de la producción del filme, juega todo el aparato técnico, todo el dónde se despliega y juega todo el aparato técnico, todo el trabajo de realización y metafóricamente todo el trabajo de escritura, sería mejor definirlo como fuera de cuadro.

## **2. Técnicas de la profundidad**

La impresión de profundidad no es exclusivamente propia del cine, que está muy lejos de haberlo inventado todo en ese terreno. Sin embargo, la combinación de procedimientos utiliza- dos en el cine para producir esta aparente profundidad es singular, y demuestra de modo elocuente la inserción particular del cine en la historia de los medios de representación. Dos series de técnicas:

### **2.1 La perspectiva**

Se sabe que la idea de perspectiva apareció muy pronto en la representación pictórica, pero es interesante destacar que la palabra misma no apareció en su sentido actual hasta el Renacimiento.

Se puede definir someramente la perspectiva como «el arte de representar los objetos sobre una superficie plana, de manera que esta representación se parezca a la percepción visual que se puede tener de los objetos mismos». Las artes representativas se apoyan sobre una ilusión parcial que permite aceptar la diferencia entre la visión de lo real y de su representación. Sin embargo, es importante ver que, si nos parece admisible, o sea, «natural», es porque estamos masivamente habituados a una cierta forma de pintura representativa.

Si insistimos sobre este proceder y las especulaciones teóricas que han acompañado su nacimiento, es evidentemente por- que la perspectiva fílmica tan sólo es la continuación exacta de esta tradición representativa. La historia de la perspectiva fílmica se confunde prácticamente con la de los diferentes aparatos de filmación que se han ido inventando sucesivamente.

Por ello, no es indiferente que el dispositivo de representación cinematográfica esté históricamente asociado, por la utilización de la perspectiva monocular, al resurgimiento del humanismo. Está organizada por y para un ojo colocado delante de ella.

### **2.2 La profundidad de campo**

Nitidez de la imagen. La construcción de la cámara impone una cierta correlación entre diversos parámetros (la cantidad de luz que entra en el objetivo, la distancia focal, entre otras) y el mayor o menor grado de nitidez de la imagen. Aparte de estos casos especiales, la imagen fílmica es nítida en una parte del campo, y para caracterizar la extensión de esta zona de nitidez se define lo que se llama la profundidad de campo. Se trata de una característica técnica de la imagen.

En efecto, la profundidad de campo que acabamos de definir no es la profundidad del campo: ésta, fenómeno que intentamos abarcar en este capítulo, es una consecuencia de diversas condiciones de la imagen fílmica, entre otras, del uso de la profundidad de campo. La profundidad de campo (P.D.C.) es un importante medio auxiliar de la institución del artificio de profundidad. La utilización que se ha hecho de ella ha variado enormemente en el curso de la historia del cine.

Desde un punto de vista estético, esta nitidez casi uniforme de la imagen sea cual fuere la distancia del objetivo, no es indiferente y contribuye a acercar estas primeras películas a sus ancestros pictóricos.

Pero la evolución ulterior del cine complicó las cosas. Durante el período del fin del mudo y principios del sonoro, la P.D.C. «desapareció» de las pantallas; las razones, complejas y múltiples, se produjeron por los cambios violentos en el conjunto de los aparatos técnicos. Por esto, la utilización masiva y ostensible en ciertas películas de la década de 1940 (empezando por Ciudadano Kane), de una gran P.D.C., se tomó como un verdadero (re) descubrimiento. Esta reaparición (acompañada, también, de cambios técnicos) es históricamente importante como signo de la reapropiación de un medio expresivo esencial y un poco «olvidado» por parte del cine.

### 3. El concepto de plano

-no es única: sobre la película, un fotograma está siempre colocado en medio de otros innumerables fotogramas;

-no es independiente del tiempo: tal como la percibimos sobre la pantalla;

-finalmente, está en movimiento: movimientos internos al cuadro, que inducen a la aprehensión del movimiento en el campo (personajes, por ejemplo), pero también movimientos del cuadro en relación con el campo o, si se considera el momento de la producción, movimientos de la cámara.

Todo este conjunto de condiciones: dimensiones, cuadro, punto de vista, pero también movimiento, duración, ritmo, relación con otras imágenes, es lo que forma la idea más amplia de «plano». Se trata también, una vez más, de un término que pertenece plenamente al vocabulario técnico, y que es de uso corriente en la práctica de la fabricación (y de la simple visión) de filmes.

Durante el rodaje, se utiliza como equivalente aproximativo de «cuadro», «campo», «toma»: designa a la vez un cierto punto de vista sobre el acontecimiento (encuadre) y una cierta duración.

Durante el montaje, la definición de plano es más precisa: se convierte en la verdadera unidad del montaje, el fragmento de película mínima que, ensamblada con otros fragmentos, producirá el filme.

Generalmente, este segundo sentido domina sobre el primero. Lo más normal es definir el plano implícitamente (y de forma casi tautológica) como «todo fragmento de filme comprendido entre dos cambios de plano»; y por extensión, en el rodaje el «plano» designa el fragmento de película que corre de forma ininterrumpida en la cámara, entre la puesta en marcha del motor y su detención.

En estética del cine, el término plano se utiliza al menos en tres tipos de contexto:

a. En términos de tamaño: se definen clásicamente diferentes «tallas» de planos, generalmente en relación con los diversos encuadres posibles de un personaje. Esta es la lista más comúnmente admitida: plano general, plano de conjunto, plano medio, plano americano, primer plano, gran primer plano. Esta cuestión de la «amplitud de plano» encierra en realidad dos problemáticas diferentes:

-en primer lugar, una cuestión de encuadre, que no es en esencia diferente de los otros problemas ligados al cuadro.

- por otro lado, un problema teórico-ideológico más general, dado que esta amplitud está determinada en relación con el modelo humano.

b. En términos de movilidad: el paradigma estaría aquí compuesto del «plano fijo» (cámara inmóvil durante todo un plano) y los diversos tipos de «movimientos de aparato», incluido el Zoom: problema exactamente correlativo del precedente, que participa por igual de la institución de un punto de vista.

c. En términos de duración: la definición del plano como «unidad de montaje» implica, en efecto, que sean igualmente considerados como planos fragmentos muy breves (del orden de un

segundo o menos) y fragmentos muy largos (varios minutos). Los problemas más complejos que plantea el término surgen de ahí. El problema más estudiado es el que se relaciona con la aparición y el uso de la expresión «plano- secuencia, por la que se designa un plano suficientemente largo para contener el equivalente de varios acontecimientos. Así, el plano secuencia, si bien formalmente es un plano, no será considerado en muchos casos como intercambiable con una secuencia.

#### **4. El cine, representación sonora**

El sonido no es un hecho natural de la representación cinematográfica. Dos terminaciones esenciales muy interrelacionadas, regulan esas variaciones:

##### **4.1 Los factores económico-técnicos y su historia**

La aparición de los primeros filmes sonoros solo se explica por determinantes económicas.

De entrada, buscando un aligeramiento del equipo de registro del sonido: las primeras instalaciones necesitaban un material muy pesado que se transportaba en unos camiones de sonido especialmente concebidos para ello, invención de la banda magnética. Por otro lado, la aparición y el perfeccionamiento de las técnicas de postsincronización y de mezcla, es decir, a grosso modo, la posibilidad de reemplazar el sonido registrado en directo, en el momento del rodaje, por otro sonido que se juzga «mejor adaptado», y agregar a éste otras fuentes sonoras.

##### **4.2 Los factores estéticos e ideológicos**

Dos posiciones respecto a la representación fílmica, dos grandes actitudes encarnadas en dos tipos de cineastas: André Bazin les ha caracterizado en un célebre texto como «los que creen en la imagen» y «los que creen en la realidad», dicho de otra manera, los que hacen de la representación un fin (artístico, expresivo) en sí mismo, y los que la subordinan a la restitución lo más fiel posible de una supuesta verdad, o de una esencia, de lo real.

Durante la década de 1920, existían dos tipos de cine sin palabras:

- un cine auténticamente mudo (es decir, literalmente privado de la palabra) al que, por tanto, le faltaba la palabra y que reclamaba la invención de una técnica de reproducción sonora que fuera fiel, veraz, adecuada a una reproducción visual supuestamente análoga a la realidad (a pesar de sus defectos, en especial la falta de color);
- un cine que, por el contrario, asumía y buscaba su especificidad en el «lenguaje de las imágenes» y la expresividad máxima de los medios visuales.

Por tanto, no sorprende que la llegada del «sonoro» haya generado, a partir de estas dos actitudes, dos respuestas radicalmente diferentes. Para unos, el cine sonoro, más que hablado, se recibió como la culminación de una verdadera «vocación del lenguaje cinematográfico, vocación que hasta entonces había estado «suspendida, por falta de medios técnicos. En su actitud límite, se llegó a considerar que el cine empezaba en realidad con el sonoro.

Para otros, por el contrario, el sonido se recibió como un auténtico instrumento de degeneración del cine, como una incitación a hacer justamente del cine una copia, un doble de la realidad a expensas del trabajo sobre la imagen o sobre el gesto.

la primera concepción, la de un sonido fílmico que se orienta en la dirección de reforzar y acrecentar los efectos de lo real, se ha impuesto y el sonido, a me nudo, se considera como un simple apoyo de la analogía escénica ofrecida por los elementos visuales.

La representación sonora y la visual no son en absoluto de la misma naturaleza. Si la imagen fílmica es, como hemos comprobado, capaz de evocar un espacio parecido al real, el sonido está casi totalmente desprovisto de esta dimensión espacial. Ninguna definición de campo sonoro podría iguales a la de campo visual.

*Espacializar* los elementos sonoros, ofreciéndoles una correspondencia en la imagen.

Desde hace algunos años se asiste a un renacer del interés por formas de cine en las que el sonido no estaría ya, o por lo menos no siempre, sometido a la imagen, sino que sería tratado como un elemento expresivo autónomo del filme, pudiendo situarse en diversos tipos de combinación con la imagen.

Benet, Vicente José, "El plano y la puesta en escena"

## **CAPÍTULO 8: EL PLANO Y LA PUESTA EN ESCENA.**

### **Márgenes de la imagen.**

En el momento de poner en marcha la producción, ese storyboard se convirtió en el punto de referencia básico para dotar a la película de una coherencia visual.

La homogeneidad de la película dependió de su versión dibujada, de su diseño; el de diseño de producción que acabó siendo habitual en el cine americano, sobre todos tras la desaparición del sistema monopolístico de Estudios.

Lo que el viento se llevó muestra que el tratamiento visual es el punto de partida de todo trabajo cinematográfico, el lugar donde se define la coherencia y homogeneidad de un filme.

Hay un proceso de construcción, hay unos condicionamientos físicos inevitables: toda imagen fílmica está determinada por unos límites. El espacio seleccionado puede tener una mayor o menor profundidad. Hay una serie de posibilidades de la concepción visual de un filme que vamos a intentar analizar y que refiere a cómo se construye una imagen.

La concepción visual de una imagen no asegura un sentido determinado. En algunos manuales de cinematografía se suelen hacer generalizaciones basadas en aspectos perceptivos y psicológicos. Pero el efecto Kulechov, o la comprobación constante de que estas presuntas convenciones no se cumplen en la experiencia de cada espectador. No hay un sentido autónomo de las imágenes de un filme, hay que entenderlas dentro de un contexto. Cada cultura puede hacer una interpretación diferente de ellas.

El encuadre ha sido identificado anteriormente con una selección especial, con los cuatro márgenes sobre los que se visualiza una imagen. El concepto de plano es más complejo de definir. En primer lugar, el plano se identifica con la "toma" durante el rodaje, es decir, el trozo de película impreso sobre un negativo cada vez que se pone en marcha la cámara hasta que se detiene.

En segundo lugar, estos planos son en muchas ocasiones descompuestos, fragmentados y recompuestos en la tarea de montaje, por lo que el plano pasa a convertirse en el fragmento entre dos cortes efectuados en la mesa del montador. En tercer lugar, un plano también es una unidad de segmentación en el análisis de un filme.

De este modo, un plano puede ser el punto de referencia para distintas acciones que están ocurriendo a la vez dentro del mismo encuadre o puede ser un elemento integrador para la gran variedad de encuadres que encontramos cuando la cámara hace un desplazamiento, por ejemplo en una panorámica o un travelling.

Dentro de este marco, un plano puede tener una serie de límites no perceptibles pero sí conceptuales. Donde se produce de manera más evidente la dimensión conceptual de un plano cinematográfico. La habitual discusión entre críticos sobre plano secuencia (una unidad dramática resuelta en un solo plano) pero que en su interior puede contener muchos segmentos analizables por separado.

El plano es, para el espectador, un lugar de anclaje frente al espacio no representado, el fuera de campo, ese espacio ausente que puede estar sugerido por los perfiles del encuadre y la continuidad de la narración. Lo que no se muestra, pero se sugiere.

El plano ha de ser comprendido como una acumulación de elementos, no meramente como un recorte. Está compuesto de sistemas significantes heterogéneos.

Los fotogramas son cada una de las imágenes grabadas en una cinta de película. Pasan a una determinada velocidad y su sucesión es la que da la impresión de movimiento, pero no se pueden entender como fotografías convencionales, desprovistas del componente esencial del tiempo y la duración. Fotograma como unidad mínima del cine.

El cine no nos da una imagen a la que él añadiría movimiento, sino que nos da inmediatamente una imagen-movimiento. Nos da, en efecto, un corte móvil, y no un corte inmóvil + movimiento abstracto.

El plano es el conjunto de los límites físicos del encuadre y de los componentes heterogéneos que forman materialmente una imagen. Se crea una unidad perceptiva en la que los elementos que la integran establecen una relación de dependencia temporal.

El modelo empleado habitualmente es la escala humana. Hay quien ha vinculado esta circunstancia con la tradición renacentista de estudiar la relación de la representación del cuerpo humano con la proporción de los elementos que lo rodean.

### **Formas y tipos de plano.**

1. Distancia o escala: el primer punto de referencia que podemos tener es la distancia a la que se presentan los objetos. El proceso que vamos a seguir en esta definición terminológica de los tipos de plano es el de acercamiento a la figura representada

Plano General (PG): Es un plano en el que se puede observar un espacio amplio, en el que, si aparece alguna figura, se confunde con objetos, elementos del paisaje, decorados, etc. En muchas ocasiones sirven para localizar el marco donde se desarrolla la acción, cumpliendo una función descriptiva.

Las dimensiones y la cantidad de elementos que pueden aparecer en un plano general permiten que el trabajo plástico o cromático tenga importancia narrativa.

También es un recurso habitual para momentos enfáticos.

La posición de crear este tipo de vinculación de los personajes a un determinado medio lo convierte en un recurso característico de algunos géneros.

En lo que respectan al cine documental, el plano general es un recurso constante por su función descriptiva. Por este motivo el plano general es uno de los puntos de partida del cine.

En un principio, la amplitud del espacio permitía mostrar con mayor eficacia lo que constituía la atracción fundamental del espectáculo cinematográfico: reflejar el movimiento

Plano de Conjunto (PCE): Es un tipo de plano en el que la figura representada destaca, pero el marco que la envuelve todavía tiene un gran relieve. La relación entre el cuerpo y el espacio tiene inmediatas consecuencias nativas o de caracterización que son habitualmente empleadas en cine.

El PC nos plantea cuestiones históricas que tienen que ver con la proximidad al cuerpo y la definición narrativa de los espacios que lo envuelven.

Un aspecto importante de la relación entre los personajes y el ambiente resuelto habitualmente a través del PC es el plano de situación. Se trata de un plano tomado a distancia en el que se nos ofrece unas pautas de orientación del emplazamiento de los personajes o los objetos y las relaciones especiales que se establecen entre ellos.

Ya que se trata de un tipo de anclaje para nuestra orientación como espectadores.

Plano Entero (PE): El PE toma la figura en su totalidad y convirtiéndola en el elemento sobre el que se concentra nuestra atención, pasando el marco que la rodea a un segundo término. El PE es el espacio de la apoteosis del cuerpo humano desde los filmes de danza de Edison (

El acercamiento al cuerpo. La mayor importancia de las posibilidades performativas, es decir, de interpretación del actor a través del gesto. Precisamente entre los años 1909 y 1910 se va produciendo ese proceso de aproximación que concentra en el actor la conducción de la narración, en vez de hacerlo en momentos de atracción. La distancia del actor a la cámara en el desarrollo de cada escena empieza a codificarse a partir de estos años.

La distancia entre los nueve y los quince pies supone, en términos de representación del cuerpo, que el borde inferior del encuadre lo corte a la altura de los muslos (nueve pies) de los tobillos (quince).

Por lo tanto se suele recoger el cuerpo humano en toda su extensión, y a partir de ese estándar se va desarrollando la segmentación analítica de la escena.

Como vemos, el PE cumple una función fundamental en la espectacularización del cuerpo humano. Otro ejemplo interesante de dimensión estilística e histórica tiene que ver con tratamiento escultórico o plástico del cuerpo humano. Esto ocurre en ocasiones en películas inspiradas por las estéticas totalitarias de entreguerras.

**Plano Medio (PM):** Se trata de un plano más cerca, que recorta la figura y nos permite ver alrededor de la mitad de esta. En el caso del cuerpo humano, está sujeto a distintas escalas que van desde las rodillas al pecho.

El plano construido con el corte en las rodillas es uno de los más característicos de Hollywood, se centra en las posibilidades expresivas del actor (mantiene relación con un entorno que resulta reconocible).

En 1913 hay una moda de aproximarse al actor, hasta abundando planos cercanos en los filmes cómicos. Desaparecería inmediatamente del género esta moda. El PM se convierte en un referente fundamental del cine narrativo apoyado en la verosimilitud psicológica y el gesto del actor.

El PM se va convirtiendo en un elemento recurrente cuando comienza a darse la segmentación de la escena cinematográfica.

**Primer Plano (PP):** El PP muestra un detalle de una figura. En relación con el cuerpo humano e, PP se suele concentrar en las posibilidades expresivas del rostro. Recursos dramáticos de la escena. Hasta 1915 se podían considerar PP los planos tomados desde la cintura del actor. Parte del cine de atracciones tiene que ver con ese acercamiento extremo a la cámara de rostros u objetos.

El PP acaba teniendo un papel fundamental en los procesos de integración narrativa y en la consolidación internacional del espectáculo cinematográfico. Dimensión fotogénica del rostro humano.

La primera aparición de la estrella como personaje fundamental del filme es resaltada convencionalmente con un PP. Supone cierta ruptura de la continuidad de iluminación o nitidez de la imagen (aparición del rostro). Este establece un territorio fértil de recursos dramáticos más allá de lo narrativo.

**Primerísimo Plano (PPP):** Presenta sólo la cara del actor, abstraída del espacio que le rodea y del resto del cuerpo, para convertirla en el lugar de la interrogación sobre la naturaleza del ser humano.

**Plano detalle (o inserto) (PD):** Es el plano que nos sitúa ante un detalle, parte del cuerpo, imagen ampliada. Hace visible lo que la mirada no puede percibir. Relaciona al cine de los primeros tiempos con la ideología de la cultura visual de este siglo interesado en llegar a cualquier país.

Incorpora material narrativo fundamental en la medida en que los objetos de la puesta en escena pueden tener una funcionalidad significativa.

## **2. Ángulo, nivel y altura.**

El ángulo se refiere a la posición donde se coloca la cámara en relación con el objeto representado. Más arriba (picado), por debajo (contrapicado). Los planos angulados eran frecuente en la fotografía del siglo XIX.

El nivel se refiere al grado de inclinación con respecto a una hipotética línea horizontal o vertical con el que se registra una escena. Aparecen en escenas de acción o collages.

La altura desde donde se realiza la toma puede tener también importancia. Tener la referencia del pecho como altura habitual desde donde se toma a los personajes se convierte en una convención desde los inicios del cine.

### 3. Plano en movimiento.

Los movimientos fundamentales son tres. La panorámica (movimiento de la cámara sobre un eje, horizontal; puede ser vertical), el travelling (movimiento del eje de la cámara a través de cualquier medio, puede combinarse con la panorámica; se suele hablar de travelling cuando la cámara se sitúa sobre ruedas o ralles) y de grúa (cuando se instala sobre un mecanismo que permita movimientos verticales, horizontales y diagonales).

Cámara en mano en los años sesenta, cámaras ligeras en el hombro del operador. Sensación de inmediatez y realidad. Steadicam (giroscopios, contrapesos y suspensión; un soporte con todo eso).

El zoom no es en realidad un movimiento de cámara, no se desplaza necesariamente el aparato. Es un cambio en la distancia focal del objetivo, modificando la perspectiva y distancia a la que parecen estar los elementos del encuadre. Efecto semejante al travelling.

Otros componentes de la imagen fílmica y del plano. La profundidad de campo.

El iris es un círculo que rodea a una figura del plano mientras que el resto del encuadre permanece en negro. Funciona de diafragma, aísla la figura, permite cierta movilidad interna del plano abriendo o cerrando la imagen.

Puede ser un elemento organizador del plano y fórmula de apertura o cierre de las escenas, alcanzando su apogeo entre 1913 y 1919, popularizado por Griffith en *El Nacimiento de una Nación*.

El plano subjetivo o plano punto de vista (POV), plano cuya justificación es narrativa y corresponde a la mirada de un personaje.

La profundidad de campo se trata de la organización del espacio interior del plano de acuerdo con la nitidez dependiendo de la combinación del objetivo empleado, la disposición de los elementos en profundidad y la iluminación. Es un elemento técnico que tiene repercusión inmediata en la concepción de la escenografía y organización de los elementos del plano.

Bazin comenta sus posibilidades dramáticas en el contexto de los debates sobre el realismo de los momentos inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial.

Algunas de las imágenes del *Ciudadano Kane* que se consideraron como modelos de trabajo de esta técnica, habían sido conseguidas mediante elaborados trucos ópticos de superposición de imágenes y transparencias.

El problema de la profundidad de campo se ha convertido en un recurso para el análisis histórico del cine del que han participado bastantes autores hasta la actualidad.

La práctica de la puesta en escena y la construcción de la imagen fílmica.

Por un lado lo identificamos como el proceso de organización de los elementos que componen y rellenan materialmente una imagen (eso es puesta en escena). Trabajo de construcción de la imagen cinematográfica. Dimensión retórica. Cierta crítica ha querido utilizar la noción de puesta en escena como sustituta de la de autor (puesto que el cine es un arte colectivo en el que intervienen muchas parcelas creativas diferentes, la puesta en escena podía ser entendida como la unión total de ellas, más allá de un nombre concreto).

Es el lugar donde convergen todos los procesos de elaboración de una película desde su concepción en un proyecto hasta la finalización del rodaje y el trabajo de efectos especiales. Hay quienes van más lejos y piensan que el trabajo de puesta en escena incluye el modo de concebir la manera de filmar: selección de objetivos, lentes y formato.

La puesta en escena consistiría en el conjunto de todos los trabajos de elaboración de la película en su dimensión visual. Normalmente los aspectos sonoros no entran ahí. Deja sin definir claramente el territorio entre la puesta en escena y el montaje. Esta primera debe de ser entendida como un terreno de trabajo de lo visual en el que se puede reconocer la participación concreta de un artista o técnico (en una dimensión estética o de rasgos de estilo).

El vestuario y el maquillaje están muy determinados por los requerimientos de la acción y las modas culturales (o avances técnicos del momento). El cuerpo del actor también es objeto de movimientos en el espacio cinematográfico y esto supone uno de los elementos fundamentales para dar dinamismo al interior de un plano.

Uno de los aspectos más significativos de la puesta en escena es la iluminación, la técnica que sirve para dar relieve, contraste, profundidad y atmósfera al espacio donde se desarrolla la acción. Ha sido fundamental para relacionar los cambios estéticos con los avances tecnológicos.

Iluminación de tono alto (high key light) y de tono bajo (low key light). La primera se caracteriza por la claridad y la suavidad de las formas, en la que se pretende que las sombras no sean demasiado fuertes (más habitual, iluminación en tres puntos).

Key light (luz principal): normalmente desde arriba, dura y directa (sombras muy marcadas).

Fill light (luz de relleno): oblicua, difusa e indirecta, cerca de la cámara y reduce sombras.

Back light (luz de fondo o trasera) destaca a la figura principal del fondo del decorado y da relieve.

La iluminación de tono bajo se basa en lo contrario, se marcan fuertemente las sombras, contrastes y efectos de claroscuro. Sin luz de relleno y no ilumina fondos, uso dramático de las sombras y atmósferas oscuras habituales del cine negro o de terror. Enmascara la pobreza o reutilización de decorados en diferentes películas.

El avance en la sensibilidad de las películas y en las lentes ha permitido ciertas transformaciones en la iluminación convencional del cine contemporáneo. En la etapa muda se filmaban de día y se tintaba la película de azul. El rodaje en exteriores se hacía con luz natural de día.

### Burch, Noël, "Cómo se articula el espacio – tiempo"

Découpage. Última fase del guión, el que contiene todas las indicaciones técnicas que el realizador juzga necesario poner en el papel, lo que permite a sus colaboradores seguir su trabajo en el plano técnico y preparar el suyo en función de aquel. Descomponer una acción en planos de manera más o menos precisa antes del rodaje. Corresponde a una noción que solo existe en francés. Un filme es una sucesión de trozos de tiempo y trozos de espacio. El découpage es pues la resultante, la convergencia de un découpage del espacio realizado en el momento del rodaje, y de un découpage del tiempo, previsto en parte en el rodaje y concluido en el montaje.

Cuando se llega a considerar el modo en que dos découpages parciales (del espacio y del tiempo) se unen en el seno del découpage único.

A continuación, puede haber hiato entre las continuidades temporales que son nuestros dos planos. Es lo que se llama una elipsis.

La presencia y amplitud de una elipsis deben forzosamente señalarse por la ruptura, más o menos evidente, de una continuidad virtual, bien sea visual o sonora.

El tercer tipo de raccord de tiempo es pues el segundo tipo de elipsis, la elipsis indefinida: puede referirse a una hora o a un año: para medirla, el espectador deberá recibir ayuda del exterior: una réplica, un título, un reloj, etc. Es la elipsis al nivel del guion.

Puede haber retroceso. Se podría mostrar, en el plano A, toda la acción hasta el momento en que el personaje ha atravesado el umbral, luego volver a tomar en el plano B el momento en que la puerta se abre. Pero aquí conviene precisar que este procedimiento, como la elipsis, es corrientemente empleado a muy pequeña escala para dar la apariencia de una continuidad.

Es evidente que el retroceso aparece casi siempre en forma de flashback. Pues, así como una elipsis puede cubrir muchos, asimismo un retroceso puede hacernos remontar a muchos años en el lugar de algunos segundos.

Existen, por otra parte, e independientes por completo, tres tipos de relaciones posibles entre el espacio de un plano A y el de otro plano B. Estos tres tipos presentan analogías evidentes con los tipos temporales.

El primer tipo de relación espacial entre dos planos es, igualmente, de continuidad, con o sin continuidad temporal. Parece deducirse de ello que sólo puede haber otro tipo de relación espacial entre dos planos: la discontinuidad espacial, es decir, todo lo que no corresponde al primer caso.

El *raccord*. Esta palabra se rodea de cierta confusión por el hecho de que se emplea corrientemente para designar el cambio de plano. Pero, de hecho, *raccord* se refiere a cualquier elemento de continuidad entre dos o más planos. Puede existir a nivel de los objetos, a nivel del espacio, a nivel del espacio tiempo.

Cuando, entre 1905 y 1920, los directores empezaron a aproximar su cámara a los personajes, a descomponer en fragmentos el espacio del proscenio teatral que fue el del cine primitivo, se dieron cuenta de que si querían conservar la primitivo, se dieron cuenta de que si querían conservar la ilusión de un espacio teatral, debían observarse ciertas reglas. Fue así como nacieron las nociones de *raccord* de dirección, de mirada y) de posición.

Los dos primeros conciernen al caso en el que hay ruptura, pero proximidad espacial entre dos planos.

Como corolario al *raccord* de mirada, se descubrió igualmente el *raccord* de dirección.

A medida que evolucionaban las técnicas de *decoupage*, estas reglas se afirmaron, los medios que permitían respetarlas se perfeccionaron y su finalidad se hizo cada vez más clara: se trataba de hacer imperceptibles los cambios de plano con continuidad o proximidad espacial. El falso *raccord* debía ser proscrito, por la misma razón que el *raccord* poco claro, puesto que ponían en evidencia la naturaleza discontinua del cambio de plano, o la naturaleza ambigua del espacio cinematográfico. Los cineastas llegaron a pasar de un plano a otro por razones téticamente mal definidas.

Se empiezan a comprender que una organización razonada de los cortes se impone. Cada cambio de plano se define por dos parámetros, uno temporal y otro espacial. Quince tipos fundamentales de cambio de plano. Pero los movimientos de cámara y personajes, el contenido y la composición de las imágenes sucesivas solo pueden servir para definir un *raccord* en particular, no para definir las funciones generales del *raccord*. Ya que, si el filme es todavía hoy en gran medida comunicación imperfecta, se ve claramente ahora que puede ser objeto puro, convirtiéndose la función sintáctica, por simbiosis con la función plástica, en función poética.

Porque estos quince tipos de cambio puede interferirse entre sí, lo que da lugar a un muy distinto juego de permutaciones para estructurar.

Pero otras posibilidades podrían nacer de la no resolución de estos *raccords* abiertos. Sería un cine cuya primera materia sería la misma ambigüedad en el que el espacio real estaría constantemente puesto en duda, en el que el espectador nunca podría orientarse.

Hoy, al liberarse el relato cinematográfico paulatinamente de las estructuras novelescas, parece innegable que será mediante una explotación profundizada y sistemática de las posibilidades estructurales de los parámetros cinematográficos como las nuevas formas abiertas, más emparentadas a las estructuras de la música. Se tratará, sobre todo, de establecer relaciones consecuentes al fin entre la articulaciones del *decoupage* y del guion, del relato, determinando estas a aquellas tanto como, al contrario.

## Unidad 2. Cine: Modelos cinematográficos y modos de representación en el campo del cine

### Paladino, Diana, "Everything's in Casablanca"

Lo inverosímil es uno de los rasgos más destacables y también más atractivos de *Casablanca*. Cabría preguntarnos, entonces, cuáles son los recursos de los que se vale la trama para hacerlo. ¿cuáles son los mecanismos que nos introducen en el babélico escenario de *Casablanca* y nos hacen percibirlo como un ámbito creíble? ¿Cuáles son las reglas que rigen el (in)verosímil en esta película?

En primer lugar, debemos destacar la contundencia y la inmediatez con las que se construye el universo imaginario en las escenas del inicio.

La escena de apertura evoca el estilo austero y directo del noticiero cinematográfico,<sup>2</sup> concretamente del famoso March of Time, a través de un montaje de imágenes documentales comentadas por un narrador off. Repasemos estas escenas brevemente:

1. Narrador off: El narrador off sitúa un tiempo y espacio concretos, las imágenes de archivo aportan veracidad al fragmento.

2. La toma de Casablanca, indicada por un punto del mapa, se funde con la imagen panorámica de la ciudad. Mientras tanto, el narrador off establece un puente entre el contexto general de la guerra y la problemática singular de quienes llegan a este puerto de la Francia libre para obtener su pasaporte.

3. Un oficial transmite por radio un telegrama. Ciertamente, esta información es importante. Es la motivación de la trama, la clave que moviliza a la acción. Las visas son el objeto deseado por los personajes.

4. Una breve secuencia de montaje da cuenta de los arrestos, persecuciones y asesinatos que se realizan a plena luz del día en las calles de la ciudad.

Gradualmente, a modo de embudo, el relato focalizó a la narración pasando de lo general y universal a lo particular y contingente. El enclave donde todos convergen, “un café poblado como el mismo Hollywood, por gente de todas las naciones y donde las fuerzas de ocupación insisten en comportarse con exquisita cortesía”.<sup>3</sup> A decir verdad, lo de Rick es ni más ni menos que una reproducción estilizada de lo que vimos antes en las calles de Casablanca, con la misma heterogeneidad y con el mismo exotismo. Un lugar donde conviven los que venden sus joyas para comprar la visa, los desahuciados que temen morir sin alcanzar la Tierra Prometida, los desesperados que fantasean con un fabuloso plan de escape y los despreocupados que juegan en el casino clandestino.

En segundo lugar, para comprender cuál es la lógica y cuáles son los límites que rigen el horizonte de lo posible en este film, debemos considerar al género. Se trata de un melodrama, es decir, un género caracterizado por los conflictos amorosos, con personajes que se debaten entre el bien y el mal, que luchan por el ser amado; con tramas en las que abundan los secretos y las revelaciones, las separaciones y los reencuentros, las transgresiones y los excesos.

No obstante, hay cuestiones que exceden, incluso, al pródigo verosímil del melodrama. Claramente esta propuesta no encaja con los estereotipos planteados. A diferencia de Ilsa, la personalidad de Rick tiene ambigüedades que van más allá del género y de las idas y vueltas de un guion en proceso de escritura.

Sin dudas, estas antinomias suman matices y otorgan densidad al personaje. Establecen, también, la distancia axiológica que separa a Rick de Lazlo, un detalle que Bogart notó y por ello pidió a los guionistas enfatizar ese costado idealista. En este sentido, las contradicciones del personaje van de un extremo a otro.

Como señaló Umberto Eco, Casablanca no es una película sino muchas. Pues, además del melodrama y del film *noir* evocado por Bogart, en Casablanca está la intriga de espionaje desatada por la desaparición de las visas, el noticiero documental con el que se busca legitimar la historia, el escenario exótico de las películas de aventuras y el claustrofóbico universo masculino del cine bélico. Casablanca tiene superposición de textualidades y mixtura de géneros.

Sontag, Susan, “Vivre sa vie, de Godard”

1

La fuerza mayor de una película radica en que sea indiscutible con respecto a las acciones que determina, y que transcurren ante nuestra vista.

3

La prueba difiere del análisis. La prueba establece que algo ocurrió. El análisis muestra porque ocurrió. La prueba es un tipo de argumento completo. En el análisis hay siempre nuevos ángulos de comprensión, nuevos campos de causalidad. El análisis es un tipo de argumento siempre incompleto.

Todo arte tiende a lo formal, a una plenitud que debe ser más que sustantivo, formal. En el gran arte, es la forma lo que impera en último término. Es la forma la que nos permite determinar.

4

Un arte atento a la demostración es formal en dos sentidos. Su tema es la forma de los acontecimientos y las formas de la conciencia. Sus significados son formales, es decir, incluyen evidentes elementos de diseño.

5

Las películas de Godard están particularmente dirigidas a la demostración, más que al análisis. *Vivre sa vie* es una exhibición, una presentación de pruebas. Muestra que algo ocurrió, no porque. Expone la inexorabilidad de un acontecimiento.

Las películas de Godard, pese a las apariencias, son drásticamente antitópicas. En el arte comprometido a lo social, las producciones tópicas nunca pueden limitarse a mostrar algo que es. Debe indicar cómo. Debe mostrar por qué. *Vivre sa vie* no explica nada. Rechaza la causalidad. Apenas si nos enteramos de algún otro detalle. Todo lo que Godard nos muestra es que se prostituyó. No analiza, demuestra.

6

Nos da una colección de imágenes que ilustran lo que pretende probar, y una serie de textos que lo explican. Emplea unos medios de exposición auténticamente novelescos.

7

Lo que Godard desea mostrar es lo opuesto: lo antimágico, la estructura de la lucidez. Godard no hace ningún esfuerzo por explotar la belleza en este aspecto. Usa técnicas que fragmentan, disocian, alienan, rompen.

El ritmo de *Vivre sa vie* es entrecortado. De aquí que *Vivre sa vie* esté dividida en episodios separados. De aquí, también, las reiteradas interrupciones y reanudaciones de la música en los títulos de crédito y la violenta presentación del rostro de Naná: primero, del perfil izquierdo; luego (sin transición), de todo el rostro; luego (de nuevo sin transición), del perfil derecho. Pero, sobre todo, está la disociación de palabra e imagen que impera en toda la película, permitiendo acumulaciones de intensidad completamente separadas, tanto para la idea como para el sentimiento.

8

Godard restaura la disociación de palabra e imagen característica del cine mudo, pero en un nuevo nivel. *Vivre sa vie* está claramente compuesta por dos diferenciados tipos de material, lo visto y lo oído. Pero, en la distinción de estos materiales, Godard se muestra muy ingenioso, incluso juguetón. Una variante es el estilo documental de televisión o *cinéma-vérité* del episodio VIII. Las palabras de amor no son oídas en absoluto.

9

Así, *Vivre sa vie* debe verse como extensión de un género cinematográfico particular: la película narrada. Hay dos formas corrientes de este género que nos brinda imágenes más un texto. En una de ellas, una voz impersonal, que se supone del autor, narra la película. En la otra, escuchamos el monólogo interior del protagonista, narrando los acontecimientos a medida que, según vemos, le acontecen.

La cámara de Godard queda libre para convertirse en instrumento de contemplación. Los «acontecimientos» son estudiados por la cámara de una forma que en cierto modo aísla la acción violenta. A veces, las imágenes parecen arbitrarias, al expresar una especie de neutralidad emocional; otras veces, revelan una profunda implicación. Es como si Godard oyera y luego viera lo que ha oído.

En *Vivre sa vie*, Godard lleva esta técnica de escuchar primero y luego ver, a nuevos niveles de complejidad. No hay ya un solo punto de vista unificado, sea éste el de la voz del protagonista, sea el de la de un narrador todopoderoso, sino una serie de documentos de diversa descripción. Éstas son, en lo fundamental, palabras, o aun imágenes sin palabras.

11

El cuento de la gallina es el primero de muchos «textos» que, en la película, establecen lo que Godard pretende decir. Pues la historia de la gallina es, natural mente, la historia de Naná (en francés hay un juego de palabras, pues «poule» significa «gallina» y «prostituta»). En la prostitución encuentra la metáfora más radical para separar los elementos de una vida: como terreno de prueba, una probeta para el estudio de lo que es esencial y lo que es superfluo en una vida.

13

El texto intelectualmente más elaborado de todos los de la película es la conversación del episodio XI entre Naná y el filósofo (representado por el filósofo Brice Parain) en un café. Discuten la naturaleza del lenguaje.

Hay un sentido en el cual esta historia, como la historia de la gallina, se refiere a Naná. Y, a través de la historia y del cuento de Poe narrado en el siguiente (y último) episodio, se nos prepara - formalmente, no sustantivamente para la muerte de Naná.

14

«Préstate a los otros; date a ti mismo. “La vida de la prostituta es, naturalmente, la metáfora más radical del acto de prestarse a los otros.

Naná se sabe libre, nos dice Godard. Pero esta libertad no tiene interior psicológico. La libertad no es un algo interno, psicológico, sino algo que se asemeja más bien a la gracia física.

Ser libre significa ser responsable. Se es libre y, por ende, responsable, cuando se comprende que las cosas son como son. Así el discurso de Yvette termina con las palabras: “Un plato es un plato. Un hombre es un hombre. La vida es... la vida”.

15

Que la vida no tiene interior psicológico es la doctrina espiritual radical que se ilustra en el filme. Los 12 episodios son las doce estaciones de vía crucis de Naná. Los valores de la santidad y el martirio están traspuestos a un plano secular.

El paso en falso de *Vivre sa vie* se da al final, cuando Godard rompe la unidad de su película refiriéndose a ella desde fuera, como creador. Esto equivale a una peculiar falta de coraje, como si Godard no se atreviera a agredirnos con la muerte de Naná y se sintiera obligado a proporcionar a último momento, una especie de causalidad subliminal.

Godard es el primer director que enfrenta decididamente el hecho de que, para poder trabajar seriamente con ideas, uno debe crear un nuevo lenguaje cinematográfico para expresarlas.

Labaki, Amir, Ojo de la Revolución: El cine urgente de Santiago Álvarez

### **Introducción**

Álvarez es uno de los casos más complejos de cine latinoamericano moderno. Su obra nació al triunfo de la revolución cubana en 1959. Pasa inmediatamente a reforzar el equipo revolucionario de punta del cine cubano, asumiendo la responsabilidad de la realización de documentales y noticieros cinematográficos.

Álvarez cumplió el papel histórico de cinecronista oficial del régimen liderado por Fidel Castro. Su filmografía retrata, narra y hace propaganda de los hechos de la revolución, atacando a sus enemigos y saludando a los aliados.

Durante más de tres décadas ha sido el Ojo de la Revolución. No cree en el cine para la posteridad, afirmando el carácter instrumental y efímero de todo lo que producía.

El cine de este director exige un análisis profundo. No hay porque negar el carácter panfletariamente ideológico de su producción, sin embargo, la riqueza estética del conjunto de sus filmes donde se destacan notables innovaciones en la narrativa. Lo hacen trascender y son una marca fundamental de su creación. El análisis de estas producciones exige el ir más allá de la obvia carga

ideológica que llevan, sin la cual nunca se comprendería la repercusión que estas obras tuvieron y tienen en generaciones de espectadores y estudiosos del cine.

A pesar de recorrer cuatro de los cinco continentes, el cine de Álvarez fue producido por una cinematografía marginal dentro del mercado fílmico planetario.

El factor histórico, evidentemente, le vincula el modismo neoliberal que asaltó al mundo, sobre todo a partir de la caída en cascada de los regímenes socialistas europeos a partir de 1989. Todo lo que se relacionara con cualquier experiencia revolucionaria se volvió negativo y arcaico. Aislada en América Latina, Cuba concentro todo este estigma. La transferencia de este prejuicio hacia el cineasta asumidamente oficial del régimen no nos sorprende.

Pero Álvarez fue mucho más allá. No satisfecho con llegar hasta donde llegó para registrar imágenes únicas, creo la estrategia de articularlas inventándolas cuando tenias ausencia de material fílmico. De esta forma llega a este estilo cinematográfico, específico, creado por él.

El montaje tiende a crear a partir de las imágenes de origen heterogéneo un discurso militante homogéneo, para ello el cineasta cubano utiliza diferentes géneros de montaje. Su cine tiene elementos destacados predecesores e incluso contemporáneos, pero no se limita a una suma de ellos. La no utilización de la narración en off y el experimentalismo sonoro.

En la esfera visual, recurre sin jerarquización ninguna a todo lo que tenga a mano para ordenar su discurso fílmico. En su obra conviven entre otros, *takes* inéditos captados por el mismo fragor de la hora histórica, material documental de archivo cinematográfico y televisivo, escenas de ficción de filmes de Hollywood y de la URSS, fotos de origen igualmente variados, páginas de periódicos y revistas y escenas de animación especialmente encargadas para la ocasión.

La misma estrategia se aplica a la construcción sonora y musical de los filmes de Álvarez. Es muy pocas ocasiones el cineasta utiliza la narración oral como hilo conductor o explicativo de sus filmes. La música cumple la mayor parte de las veces ese papel de guía dramático. La mayor parte de las veces los filmes se articulan en su banda sonora, música esencialmente compuesta para ellos juntos con música clásica, pop, canciones de protesta, etc.

En este trabajo de investigación no podemos dejar de señalar, ni minimizar la colaboración del compositor Brouwer. La articulación de todos los elementos en un discurso coherente, directo y panfletario se dan gracias a un inventivo y meticuloso trabajo de montaje. De manera general, organiza sus filmes siguiendo una estructura circular dilatada mediante la cual la última escena se convierte en la secuencia de apertura.

Prioriza dos estrategias para desarrollar su discurso. En una imagen inicial es comentada por música o letreros. Esta sintetiza en sí el tema central del filme, detonando a partir de ahí una cascada audiovisual. Segunda estrategia: es el choque dialectico entre la primera y la segunda secuencia que se pone en desarrollo en el filme panfleto. Los casos más celebres de este tipo de montaje contrapuntístico se encuentran en Hanoi, Martes 13 y 79 primaveras.

Este mismo estilo de imágenes rimadas sirve en su discurso para vincular semejanza entre elementos distintos.

Otro de los recursos ampliamente utilizados por el cine soviético clásico y que es retomado por este director es el uso de intertítulos. El constante rechazo a la utilización en sus documentales de narración didáctico-explicativa con una voz en off llevó a rescatar del cine mudo la utilización de este recurso. Los letreros a veces tienen función meramente informativa, lo más común es la utilización del intertítulo tal como se ejemplifica.

El cine de Álvarez toma partido y se identifica con él. La mayor complejidad surge de la inmensa posibilidad de material sonoro y de imágenes que usa para el género, barriendo con los prejuicios frente a imágenes y sonidos que por otro serían consideradas menores o no utilizables. La realidad del cine no se capta, se construye.

Russo, Sebastián, "Imágenes de (con) guerra. Una lectura de Now! y 79 primaveras de Santiago Álvarez"

Alienación y goce estético, espectáculo y autodestrucción. Benjamin verá aplicadas estos términos a lo que llama la estetización de la política (y que particularmente endosará a regímenes fascistas) Su contracara es la politización del arte, en donde una propuesta política se encarna con una apuesta estética, confluyendo en un todo signifiante, metafórico e instrumental, en pos de un objetivo político y estéticamente revolucionario.

Su apuesta, en definitiva, estético-política propone una discusión con los modos de representación cinematográfica hegemónica.

Este trabajo propondrá entonces algunos lineamientos sobre tal propuesta estético-política del cine de Santiago Álvarez, en particular sobre el uso de imágenes fijas y en movimiento en el modo de representación del conflicto. Modo que consideraremos clave para diferenciar una estetización del política (donde el conflicto se da en tanto goce estético, resuelto, dado) de una politización del arte.

## **79 Primaveras**

Esta película está enfocada en el líder vietnamita Ho Chi Minh, atravesando sus 79 años vividos. Luego de recorrer la vida del líder vietnamita irrumpe la llamada Guerra de Vietnam, y el registro narrativo muta.

En ese sentido es paradigmática la elección del fragmento en el que un soldado norteamericano posa sonriente frente a vietnamitas muertos. La indignación explícitamente propuesta ante tal escena no se la extrae de un marco de antagonismos, no se la expresa como una aberración en términos de un humanismo abstracto, sino en la trama de un punto de vista.

Mutación en el modo representacional que, de un primer recorrido narrativo de modo lineal por la vida de Minh, a la irrupción disruptiva y metafórica de registros sonoro y visual.

Una propuesta, la de Álvarez, que puede caracterizarse por la llamada puesta en abismo de la representación. Recurso que entenderemos propicia un fuerte vínculo entre estética y política, ya que además de generar (en particular el cine de Álvarez) una revolución en el ámbito representacional evidenciando el dispositivo cinematográfico, sus condiciones de producción, es también, y como consecuencia de lo anterior, la evidenciación de marcas de enunciación, y así de una postura, de una visión sobre el mundo.

Tal toma de posición, en tanto apuesta, activa así una toma de posición del espectador (sobre lo que ve, sobre cómo ve), que debe confrontarse ante estas evidencias y ponderarlas reflexivamente. Este proceso desalienador permitiría, en palabras de John Berger, "restituir la experiencia", a través de una imagen puesta en el fluir de una experiencia histórica, historizada, pero en tanto imagen, o sea, a través de la concientización de que en tanto signo, en tanto presencia/ausencia, toda imagen en su visibilizar invisibiliza.

Una toma de posición que como vimos no solo es enunciativa, sino definida a través del procedimiento formal de mostrar las propias condiciones de producción de la enunciación. Una guerra que de este modo es representada no solo a través de una dificultad, una intensidad que desborda los límites mismos del dispositivo visual, sino por la explicitación del carácter de constructo de la misma representación.

## **Entreacto**

Discontinuidad, ruptura del fluir dramático (decisión formal que como vimos en Álvarez se presenta de modo paradigmático) por medio de la cual se aleja (se extraña) al espectador de la propuesta canónica y alienadora de la ilusión identificatoria de la ficción clásica.

Según John Berger, en fotografía, en cambio, y por su característica intrínseca de corte espacio temporal, la politización de la representación se produciría a través de darle continuidad a la discontinuidad propia de la imagen fija fotográfica.

## **Now!**

Dirá que debido a la indignación o pesimismo que generan, producen en quien las observa una inadecuación moral, en términos de una incapacidad de dar respuesta a (de accionar ante) lo que se ve. Tal inadecuación de quien observa derivaría en pasivización, e incapacidad crítica. De ahí su efecto despolitizador, alejado del presumible objetivo de "despertar una preocupación", un interés que derive en algún tipo de compromiso en quien las observa.

En ese sentido, Berger sostiene que para un uso alternativo (político) de la fotografías se "ha de construir un contexto para cada fotografía en concreto, con palabras, con otras fotografías, construirlo por su lugar en un texto progresivo compuesto por fotografías e imágenes".

En *Now!*, Álvarez construye, utilizando esta combinatoria de recursos formales, un contundente e incitante relato sobre la relación de sometimiento a la que los afroamericanos se ven expuestos en Estados Unidos. Lo hace a través de una disruptiva fusión entre una música alta y rítmica.

Un llamado a la acción que no solo se realiza de modo discursivo, sino a través del riguroso y preciso uso que el cubano pro- en las pone sobre el dispositivo utilizado. Álvarez "navega" en las fotografías, construyendo movimientos dramáticos que enfatizan el dolor pero sobre todo la bronca de los sometidos, con quienes (nuevamente) se posiciona: puños cerrados, gestos que rompen el acción. Y he aquí el poder (político) del estilo: a través de imágenes fijas, puestas en relación, en diálogo, en puja, Álvarez logra pasar de una movilización metafórica de tales expresiones, de tales relaciones tensionales expuestas (afroamericanos por un lado, policías y filo-racistas del otro), a un pugnar por movilizar de modo literal.

La propuesta por sentir un *Ahora* complejo, constituido por conflictos, enmarcados en la Historia, dentro de la Historia, y no como momentos discontinuos, que "existen en sí mismos", es lo que exuda el cine de Álvarez, y paradigmáticamente *Now!*, y su propuesta declamativa, subyugante. Un *Ahora* cargado de un sentido del que brota toda su potencia política. El tiempo narrado se hace histórico cuando es asumido por la memoria y la acción social", termina diciendo Berger.

Es la disposición evidenciada en el tiempo de un relato, es decir el procedimiento de la construcción ficcional, lo que por su parte Paul Ricoeur va a relacionar con la idea de una apuesta ética. A la inadecuación moral que producen ciertas fotografías. Trabajos como el de Álvarez responden con apuestas éticas.

## **Corolario**

Distintos recursos de representación visual, imágenes fijas e imágenes en movimiento, sumados a un uso disruptivo y audaz del registro sonoro.

Una apuesta estético-política, que se evidencia como instrumento de una transformación, como arma desalienadora de sujetos.

Salomonte, Alicia y Milena Gallardo, "Figuraciones del silencio en el relato memorial: Allende mi abuelo Allende, documental de Marcia Tambutti"

## **Introducción**

Proponemos en este ensayo una lectura interpretativa del film *Allende mi abuelo Allende* (2015), de la documentalista chilena Marcia Tambutti (1971), desde la perspectiva de la configuración estética de un relato memorial donde se anudan la historia familiar de los Allende-Bussi y la trayectoria sociopolítica de Chile en el último medio siglo.

En el caso del documental de Tambutti, nos interesa observar las estrategias de representación de esa transmisión desde el papel central que adquiere el silencio y sus múltiples gradaciones dentro de la construcción narrativa. Al respecto, hipotetizamos que, en un primer nivel, formal o descriptivo, el silencio emerge de forma explícita o sintomática, evidenciándose, por ejemplo, en las resistencias de los sujetos representados para conectarse con una historia familiar y social dolorosa, rechazando o respondiendo con reticencia a las indagaciones de la realizadora.

En un segundo nivel, semántico o interpretativo, el silencio se configura como un recurso enunciativo que permite escenificar las tensiones, tabúes y secretos ominosos de la biografía afectiva familiar, visibilizando, por ejemplo, la presencia del suicidio como una práctica reiterada al interior de la familia o las tensiones de género que subyacen en la relación marital de Salvador Allende y su esposa.

Por último, en un tercer nivel, ideológico-pragmático, los silencios del film no pueden sino hacer eco de fenómenos sociales mayores. Por un lado, remiten a las dificultades que persisten en Chile, a nivel individual y colectivo, para verbalizar y elaborar los afectos asociados al trauma dictatorial y sus legados psicosociales (miedo, desconfianza, inseguridad, incapacidad para comunicarse, etc.). Por otro lado, esos silencios también refractan críticamente sobre el pacto de la transición iniciada en 1990, donde tuvo un papel central el partido político en el que se inscriben los Allende-Bussi.

## **1. Las voces de hijos y nietos en la escena sociocultural de los 2000**

Entre finales de los años 1990 y comienzos de los 2000, el escenario casi inmóvil de la primera década transicional comenzó a modificarse, instalando la posibilidad de cambiar, al menos parcialmente, el esquema sociopolítico establecido en Chile. Los juicios por crímenes de lesa humanidad iniciados en España, la prisión de Augusto Pinochet en Londres en 1998, así como la reapertura de juicios por violaciones a los derechos humanos en el país, no solo provocaron múltiples estallidos de la memoria (Ruiz, 2005) sino que activaron las discusiones sobre el pasado y los límites impuestos a la justicia transicional.

Otro hecho relevante fue la aparición de movimientos sociales que instalaron nuevas demandas en la agenda democrática, incluyendo cuestiones de género e identidad sexual, reconocimiento de derechos indígenas, defensa ambiental, y más recientemente, contra el sistema privatizado de pensiones. Un elemento característico en este ciclo de movilizaciones fue la puesta en escena de renovadas formas de expresión de la protesta, las que incorporaron manifestaciones artísticas y desplegaron prácticas performativas que situaron a los cuerpos en la base de un ejercicio crítico que buscó incidir en los debates públicos.

Este nuevo clima social tuvo su correlato en el espacio artístico-cultural, donde emergió una producción literaria, teatral y audiovisual, que abordó de forma abierta y sistemática la problemática de la memoria.

Estas nuevas presencias, entre las que destacan las voces de mujeres, no surgen de manera aislada sino que representan a sujetos individuales y colectivos que comienzan a inscribir sus propias interpretaciones sobre lo sucedido en el pasado.

Por su parte, Ximena Faúndez ha destacado los efectos de la violencia estatal en la constitución subjetiva de las segundas y terceras generaciones, lo que ve traducirse en ciertos legados identitarios, en emociones de culpa asociadas con la imposibilidad de reparar el daño familiar, y, sobre todo, en el peso que tiene el silencio en la transmisión transgeneracional de la memoria traumática.

Volviendo la mirada al campo del arte, es posible observar que la producción audiovisual, y en particular los documentales de tipo autobiográfico, han sido una de las vías privilegiadas a través de las cuales los discursos de la generación de hijos y nietos ha tomado forma y visibilidad sociocultural. Ello se materializa en obras fílmicas cuya enunciación se propone desde un lugar de hablada que es modelado por la experiencia de ser descendiente de personas desaparecidas.

## 2. Figuraciones del silencio en Allende mi abuelo Allende

Por un lado, ello tiene que ver con el énfasis que pone el film en la representación del silencio explícito o sintomático, que se traduce en las recurrentes dificultades para referir, individual y colectivamente, el trauma vivido por los Allende-Bussi. Por otro lado, se relaciona con comprender cómo la práctica de guardar silencio puede operar, en el contexto cultural chileno, como una estrategia para producir ciertos efectos psicosociales, tanto negativos como positivos. Llevados al documental, estos mecanismos se manifiestan en distintos procedimientos que permiten visibilizar, problematizar y finalmente [re]presentar los dolores y conflictos vividos por los distintos sujetos, abriendo paso a la posibilidad de reconfigurar identidades personales, familiares y sociales. El film comienza con una sección introductoria, que es previa a los títulos y contiene lo esencial de su propuesta, y continúa como un extenso desarrollo que se despliega alrededor de dos núcleos de sentido. El primero, que abarca el segmento principal del film, expone cómo opera explícitamente el silencio frente a ciertos nudos de la memoria familiar traumatizada. Y por otra parte, también evidencia las estrategias que la realizadora pone en acto para estimular la apertura de dichos secretos familiares. El segundo núcleo semántico, que se inicia con la inclusión de imágenes de archivo de la exhumación y definitivo entierro de Salvador Allende, expone los resultados favorables del trabajo elaborativo desencadenado por la realizadora, a partir del cual se produce el cierre del proceso memorial familiar en el relato fílmico.

En seguida, mediante un inserto autorreflexivo, la narradora contrasta su deseo de hablar sobre la historia familiar con los cierres que manifiesta el resto de su familia. A ello agrega la contradicción entre la exposición pública y mediática a la que se vieron sometidos por décadas y el bloqueo sintomático de la memoria respecto del abuelo Salvador en el espacio privado.

De esta forma, ella presenta los ejes conflictivos de su propuesta fílmica, que pasan por el desplazamiento constante entre las dos dimensiones de la historia narrada (la pública y la privada) y por el impacto que los traumas experimentados tienen en su presente personal y familiar.

En términos formales, si bien en la introducción domina la representación del silencio sintomático, en el cuerpo principal del film lo que se pone en juego es fundamentalmente el uso del silencio como estrategia compositiva, procedimiento estético que plasma el progresivo desbloqueo de la memoria que domina la dinámica familiar. Entre esos recursos, destaca la utilización de la fotografía como disparador en la producción de narrativas, para lo cual la realizadora se da a la tarea de recuperar viejas imágenes guardadas por familiares y amigos, y, a través de ellas, procura convocar emociones clausuradas.

El proceso de recuperación de esa figura, sin embargo, no es lineal ni aproblemático, pues el silencio como síntoma continúa emergiendo sucesivamente en el relato de los entrevistados, manifestándose a través de olvidos u ocultamientos conscientes o inconscientes de fotos y registros. Por su parte, ella hace evidentes los vacíos y cortes en la narrativa familiar.

Ese forcejeo sutil pero constante entre la realizadora y su familia atraviesa todo el relato fílmico; y llega a su clímax cuando ella, en otro inserto autorreflexivo, identifica esas conductas denegadoras familiares como una pulsión de muerte que habría estado presente por mucho tiempo, y que se expresaría de forma trágica en la larga serie de suicidios que aquella arrastra.

Estas tensiones y procesos elaborativos se perciben con claridad en el prolongado diálogo que, en distintas escenas del film, mantienen Isabel Allende y su hija Marcia, en torno a uno de los tabúes familiares.

Sin embargo, el deseo de la realizadora de sacar a la luz ese triste secreto familiar no se detiene en esta escena de alto contenido alegórico, dado que se desarrolla en un huerto donde las dos protagonistas recogen frutos.

Como anticipamos, el segmento final del film se abre con el entierro de Salvador Allende, tras la exhumación de sus restos y su definitiva identificación; una ceremonia que inicia la reparación largamente esperada, tanto por la familia Allende-Bussi como por vastos sectores de la sociedad chilena. Es lo que se materializa en el film en una serie de escenas donde, a través de ciertos «hitos

reparatorios», la realizadora y distintos familiares dan evidencia de los resultados positivos de la elaboración memorial, posibilitando así la conclusión de la historia narrada.

Finalmente, otros dos hitos marcan los últimos encuentros familiares, tras la muerte de Tencha, con los que se cierra el film bajo una perspectiva esperanzada.

### Conclusiones

Con respecto al nivel ideológico-pragmático, que tiene que ver con la relación entre la propuesta del documental y el debate más amplio sobre la memoria social en el Chile actual, y sobre el papel que allí tiene el presidente Allende y su familia, los silencios del film refractan sobre una sociedad que ha tenido grandes dificultades para abordar, evaluar y elaborar los procesos sociales vividos en el último medio siglo. Si bien, por una parte, ello tiene que ver con los límites a la verdad y la justicia efectiva sobre las violaciones a los derechos humanos en dictadura, por otro lado, también es notorio el silencio que aún pesa sobre la experiencia del gobierno de la Unidad Popular y su legado.

### Riambau, Esteve, Hollywood en la era digital: de Jurassic Park a Avatar

La técnica se impone así a una ficción que culmina con un apunte irónico y un epílogo tranquilizadora.

El film no se limita a conservarnos el objeto detenido en un instante como queda fijado en el ámbar el cuerpo intacto de los insectos de una era remota, sino que libera al arte barroco de su catalepsia convulsiva.

Pixar, la empresa responsable de esta hazaña tecnológica, había nacido a finales de los setenta en la órbita de George Lucas y de los efectos especiales bajo la dirección de Ed Catmull. Toy Story nacía con síntomas evidentes de los cambios que se estaban produciendo en Hollywood bajo fuego cruzado de nuevas tendencias estéticas y tecnológicas.

Toy Story propone la materialización freudiana de otro sueño infantil. Apunta a la posibilidad de que los juguetes tengan una vida propia al margen de la de los humanos. Los conflictos son comunes y la envidia y de los celos presiden la relación entre un vaquero llamado Woody y el viajero espacial Buzz Lightyear.

Lejos de ser un mero banco de pruebas para un nuevo sistema de animación orientado a superponerse a la imagen real, Toy Story cuidó muy particularmente un guion original que, justamente, sería el primero de un filme de animación en ser nominado al Oscar. Los paralelismos existentes entre el travelling alrededor de Woody cuando lanza a Buzz por la ventana y un movimiento de cámara similar a en la versión de Frankenstein dirigida por Kenneth Branagh.

Los juguetes se desenvuelven con naturalidad, mientras los humanos son presentados como extraños ignorantes o incluso agresivos. La relación que los juguetes establecen con los niños nunca alcanza la intimidad del extraterrestre de Spielberg. La verdadera identidad de los primeros solo se revela para atemorizar al sádico vecino que los tortura.

Woody encarna el espíritu del western, el género norteamericano por antonomasia, y se contrapone a Buzz, representante de la ciencia ficción, preferida por los espectadores más jóvenes. El conflicto que los enfrenta se desencadena por los celos del primero y pone en peligro al segundo, hasta que éste toma consciencia de que no es un verdadero astronauta en misión espacial sino un simple juguete fabricado en Taiwán.

Toy Story supera fronteras que un film convencional de Disney jamás se habría atrevido a atravesar, pero su verdadera innovación no radica tanto en que los juguetes dispongan de vida propia.

