

Aclaraciones

El material de este archivo es correspondiente a las clases de la materia Introducción al Cine y Artes Audiovisuales (Plan 2019) de la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Todo pertenece al primer cuatrimestre del 2020, durante el confinamiento a causa del virus covid-19. Siempre es válido aclarar que la lectura de los textos es fundamental para entender este resumen y este no debe reemplazar a los mismos.

Si necesitan algún otro material o desean aportar algo más a este resumen, no duden en contactarme por correo: lourdesdimare@gmail.com
Hagan buen uso del material recopilado, o aténgase a las consecuencias (?), mucha suerte.



Resumen
Introducción a las Artes Audiovisuales y Cine
2020 1° C.

Teóricos

Unidad 1: El cine y los medios audiovisuales

Benet, Vicente, "Un arte de nuestro tiempo"

El mundo sincronizado

Necesidad de un control más meticuloso del tiempo, la vida en las grandes ciudades transforma el modo en el que se experimenta el tiempo y el espacio. Esta nueva experiencia es un fenómeno social e histórico, un cambio que afecta a cada persona en su espacio íntimo y cotidiano. Dominio sobre el horario de trabajo y el de reposo es una lucha política que se enfrenta desde la industrialización.

Este es el contexto en el que aparece el cine en 1895. *The Lonely Villa* (D. W. Griffith) muestra una ilustración interesante del uso dramático de los nuevos objetos que pueblan lo cotidiano y determinan las relaciones con el espacio y el tiempo. Ejemplo de dos elementos que se desarrollan en la primera década de la aparición del cine: el montaje (con las líneas de acción paralelas que se desarrollan en dos espacios diferentes al mismo tiempo); y la concepción plástica y rítmica del encuadre (valores que se toman de la pintura y de la escultura), se guía al espectador a donde debe mirar, cual es el centro de la acción. Universo homogéneo de imágenes de diversos lugares y tiempos.

Una maquina mas

Su aparición con ese momento en el que la gente está experimentando un proceso de asimilación de las nuevas formas de concepción del espacio y tiempo a través de los avances técnicos. De esta manera se transforma un espectáculo de masas.

El cine es una creación técnica y de la vida moderna con las características típicas de los aparatos de la revolución industrial. Aunque también se debate que no fue una invención no un descubrimiento tan innovador como lo fue la cámara fotográfica en su momento, ya que la imagen en movimiento surge a partir de la unión de aparatos que existían anteriormente.

Lo más innovador fue dejar atrás la concepción del espectador individualizada que se tenía con la cámara fotográfica y con el kinescopio. Esto lo logran los hermanos Lumière con el cinematógrafo.

Escritura y visión del movimiento

Dos trayectos. Relación del movimiento, con la imagen por la imagen y la animación por un lado y la relación con la realidad, es decir, la vida tomada en sus apariencias, por el otro. Filmes de paisajes, deportes, acontecimientos históricos recreados y dramatizados. Cine como medio para mostrar las actualidades que interesan al público. Las imágenes son tan importantes como la máquina que las proyecta. Las salas de proyección son provisionales.

Conclusión: la experiencia de la modernidad y el arte de masas

La experiencia cultural del tiempo y del espacio sufrió transformaciones importantes con los avances técnicos entre 1880 y la Primera Guerra Mundial. El trabajo industrial se había generalizado y a lo largo de la primera década del siglo XX comenzara la revolución de las cadenas de montaje de las fábricas. El cine es producto y testigo de todos estos cambios.

Aceptación como productora de obras de arte.

- 1- Relacionado con el desarrollo de la vida urbana que permite nuevas formas del espectáculo, entretenimiento y ocio.
- 2- Tiene como objeto central el cuerpo humano como centro de visión, atención y atracción.
- 3- Tipo de público masificado, multitudinario, en el que es más importante la respuesta colectiva que la individual.
- 4- Impulso por fijar, definir y representar momentos aislados de diversión o atracción. Aparición de una cultura comercial y de un deseo de consumir que potencian nuevas formas de diversión.

Nos hablan de las limitaciones de las historias del cine que pretenden aislarlo de su contexto o explicarlo únicamente como fenómeno estético. Se tuvo que inventar también un tipo de público que fuera perceptivo a esas imágenes con una mirada capaz de asumir la dificultad de percepción del espacio y el tiempo cinematográfico.

Zubiaur Carreño, Francisco Javier, "La imagen dinámica del cine", "Encuentro del cine con los *media* en la era audiovisual"

La imagen dinámica del cine

Precedentes y desarrollo de un nuevo medio

A nivel conceptual, el cine es el arte de la expresión a través de las imágenes en movimiento. Técnicamente se base en un fenómeno óptico según el cual el ojo humano es capaz de distinguir entre dos imágenes sucesivas separadas entre sí por menos de 24 décimas de segundo.

Cine como medio de expresión, se concreta en el filme que es una banda flexible y sensible a los rayos luminosos. La proyección en continuidad de las imágenes de la impresión de que se ve una imagen en movimiento natural.

Las diversas facetas del cine

El espectáculo

Los medios de comunicación social tienen tres funciones: informar/formar, lo que transmite una ideología o comunicación de ideas y una ideología, que es la transmisión de ideas para convencer al espectador, sensibilizar, lo que conduce al arte y entretener, lo que da lugar a una compleja infraestructura industrial y comercial-publicitaria, porque su financiación requiere la colaboración de los poderosos del dinero. Es el destinatario de la obra fílmica y no puede ser ignorado por el realizador ni por el guionista.

Dos épocas:

-1885-1960: el cine es el mayor espectáculo del mundo. Distintos géneros.

-1907-1915: aparecen cuatro modalidades del cine espectáculo coincidiendo con el desarrollo industrial de Hollywood.

-1960 en adelante: aparecen los competidores del cine.

Es arte

Heredo una tradición estética de trescientos años de cultura plástica y dos mil años de prácticas escénicas. Pudo efectuar una apropiación selectiva de aportaciones diversas de las artes precedentes.

De la literatura toma la utilización de la palabra por los personajes, la finalidad de contar historias, acciones paralelas, etc. del teatro en concreto toma la historia, el argumento y los personajes, entre otras cosas. Espectacularización de los actores evolucionando en el espacio de un escenario. De la pintura el color y la luz. Etc., etc.

En el cine es capital el artificio: tiene un lenguaje que es instrumento de la comunicación con unos medios técnicos que se conjuntan con unas intenciones. Surge la noción del estilo propio como una manera de poder comunicarse con el espectador.

Es un medio de comunicación y de ideologización

Siempre descubre intenciones, sean de simple comunicación o para convencer. La clave de esta comunicación de ideas está en el guion, que estructura las imágenes con ayuda del lenguaje. La crisis del cine ha venido motivada por la crisis de los guionistas. El cine es testigo y participe de la historia de cada momento. El cine puede asumir un papel propagandístico.

La imagen es el elemento base del lenguaje cinematográfico. Es una imagen ambivalente, porque es el producto de la actividad automática de un aparato capaz de reproducir exacta u objetivamente la realidad, pero esta actividad va dirigida en el sentido deseado por el realizador.

Distintos niveles que ofrece de la percepción de la realidad:

- 1- Ofrece una realidad material con valor figurativo, la imagen es una representación objetiva de la realidad. Univoca pues la representación que ofrece es concreta. Es tiempo presente porque se ofrece en presente a nuestra percepción y se inscribe en presente en nuestra conciencia.
- 2- Ofrecer una realidad estética con un valor afectivo. La realidad que aparece en la imagen es las resultante de una percepción subjetiva del mundo, en función de lo que pretende expresar. Selecciona fragmentos de esa realidad y recursos que la poetizan.
- 3- El cine ofrece una realidad intelectual con valor significativo pues la imagen muestra, pero no demuestra. Esta cargada de ambigüedad, no indica el tiempo en que se desarrolla la acción.

Dos dialécticas existentes: una interna (nacida de la misma imagen) y una externa (se funda en la relación de las imágenes entre sí por medio del montaje).

Encuentro del cine con los media de la era audiovisual

Encuentro del cine con la tecnología electrónica

Se produce con la llegada del cine sonoro, ya que se tecnología sería en buena medida un subproducto de los laboratorios electrónicos. Radiofonía comercial.

La televisión

En los años 40 se produjo el encuentro y desencuentro del cine con la televisión, surgido de la simbiosis entre la retransmisión radiofónica y la exhibición cinematográfica. La TV no es capaz de ofrecer novedades con respecto a la interpretación artística de la realidad, pero es capaz de cambiar nuestra actitud frente a la realidad: nos hace conocer mejor y de manera múltiple el mundo, con lo que implica de pérdida de egocentrismo.

La televisión favorece la estimulación sensorial. También tiende a provocar en las personas un cierto rasgo asocial pues favorece el aislamiento. Su innovación fundamental fue la posibilidad de transmitir en directo.

Características de este medio frente al cine:

a) A nivel de creación:

- es intimista: abundan los primeros planos, ofrece más posibilidades de trucaje fotográfico.
- por su capacidad de emitir en directo el desarrollo temporal coincide con la duración de los hechos.
- los diálogos son espontáneos y hasta presenta errores gramaticales y de pronunciación.
- la interpretación de los actores es más viva que en el cine.
- el discurso televisivo se ofrece de manera fragmentaria, debido a los cortes publicitarios.

b) A nivel de la motivación:

- se dirige al espectador en su intimidad diaria, se le hace vivir acontecimientos.
- la imagen de la televisión emite mensajes subliminales y crea adicción.
- la televisión permite la proyección de largometrajes y con ello la revisión de obras clásicas de la cinematografía.

c) A nivel técnico:

- las tomas de vistas son parecidas en ambos medios.

¿Cómo repercute la televisión en el cine?

La colaboración se impuso entre ambos medios prácticamente desde el principio. Un lenguaje fílmico más televisivo, menos espectacular y más intimista en muchas películas actuales. La industria cinematográfica trató de responder a la pérdida de espectadores ocasionada por su competidora la televisión mediante el cine de espectáculo, intensificando el ritmo de las películas o sensaciones impensables.

El video

Nació como un sistema ágil de registro y almacenamiento audiovisual. La televisión se sirve de este procedimiento para archivar programas y ofrecerlos en diferido. Sus usos se expandieron en el ámbito profesional, el doméstico y en el videoarte. Al comienzo de los 60 lo emplean los videastas de vanguardia y marginales interesados en el arte conceptual, que terminan por romper la tradición del cine basada en la impresión de la realidad.

Un recurso importante para difundir el cine y sacarlo de la crisis.

La infografía

La construcción sintética en ordenador de las imágenes mediante el cálculo matemático. Lenguaje heredero de los medios audiovisuales históricos. Esta imagen sustituye a los dibujos animados soportados en la representación gráfica individual de las imágenes. Hereda rasgos de la pintura y de la fotografía. Posibilidad de un cine sin cámaras y sin escenario.

- es una representación bidimensional de un modelo virtual tridimensional.
- este modelo virtual existe de forma independiente a su imagen.
- permanentemente modificable.
- proyecta sombras, puede estar sometida a las leyes físicas del mundo real.
- puede ejecutar cualquier tipo de movimiento, simulando sus características biomecánicas.

Será el programa informático como obra artística en potencia, su imagen en pantalla o impresa, será la obra de arte en presencia. Esta imagen en tanto no se haga visible permanece latente en el ordenador. Entre el arte cinematográfico y la tecnología no existen barreras.

Historia y naturaleza de los media actuales

Décadas del 60 y 90:

- La transformación de la forma de la señal tradicional modelo analógico al numérico que permite la transmisión de muchas más señales simultáneamente.
- La invención de las fibras ópticas y de los satélites artificiales han incrementado la posibilidad de la difusión de señales.
- La televisión por cable: mayor calidad.
- El videoteléfono: transmisión de una imagen de video de la persona que habla en tiempo real.
- El CD-ROM.

Todos estos avances comparten la interactividad, es decir, el diálogo del hombre con la máquina que hace posible la producción de objetos textuales nuevos, no completamente previsibles a priori.

'70s: primeros videodiscos. Redes telefónicas para conectar numerosas terminales a un único ordenador central.

'80s: década digital, microelectrónica, ordenadores personales. Técnicas relativas a la mejora de la calidad de imagen, benefician a las técnicas de postproducción. Internet como medio de comunicación científica y militar.

'95: difusión masiva de la autopista de la información. Realiza la síntesis de las tecnologías audiovisuales actuales al igual que hizo el cine con los medios artísticos que le precedieron.

Se tiende a destacar la posibilidad de simular el mundo real con una finalidad cognoscitiva, realizando simulaciones. Experimentación de sensaciones visuales, auditivas y táctiles, que prolongan lo real en lo virtual por la contigüidad, haciendo posible ese hiperrealismo.

Conclusión provisional

Los media actuales tienen una importancia social indudable, pero aún carecen en su conjunto de una coherencia, pues se encuentran fuertemente interrelacionados y entremezclados. No ha provocado la desaparición de los viejos media.

Gubern opina en cuanto al cine que no ha muerto pero que se ha transformado profundamente en el magma heterogéneo de imágenes y sonidos de la cultura audiovisual de nuestros días. El cine deberá aceptar las nuevas posibilidades que le ofrece la tecnología moderna. No significa la desaparición de los medios monológicos, pero sí el fin de su supremacía, ya que exigen que el hasta ahora observador se convierta en usuario y participante activo.

Unidad 2. Cine: Modelos cinematográficos y modos de representación en el campo del cine

Gaudreault, André y Philippe Marion, "The Cinema as a Model for the Genealogy of Media"

Lo que pretendemos demostrar aquí es hasta qué punto el mismo concepto de nacimiento de un medio es problemático y paradójico, al menos si consideramos al nacimiento como un hecho único y circunscripto que marca el desarrollo de la historia. Nuestra tarea es, por lo tanto, proponer un modelo dinámico que contribuya a la comprensión de la genealogía de los medios.

Tomaremos la emergencia del cine como un punto de partida para llevar a cabo nuestra demostración. Para nosotros, el cine no es un modelo fijo.

Además, la llegada del cine a la constelación de los medios puede nublar el hecho de que su tecnología representó una ruptura y que fue claramente distinguida de la existente en su época. La tecnología del cine fue, de hecho, el resultado, no de una progresión constante, sino de un brusco salto cualitativo.

Fue más complejo que la fotografía, pero esta complejidad es el resultado de un proceso acumulativo; en el plano representacional, el salto que se produce es meramente cuantitativo, recordando el principio "lo que ves es lo que obtienes."

Introduciendo un paradigma representacional realmente nuevo. Así podemos pensar en la entrada del cinematógrafo al ambiente de los medios como una ruptura. Lo hace uniendo estas imágenes y anulando su singularidad. "Lo que ves", inicialmente, en el celuloide - numerosos fotogramas fijos y discontinuos- "NO es lo que obtienes", finalmente, en la pantalla -una única imagen continua y animada. La naturaleza de la imagen ha cambiado. La invención del proceso cinematográfico, por consiguiente, lleva a subsumir lo múltiple en lo singular.

A una forma radicalmente nueva de "presentificación" de la imagen de un día para el otro. Esta nueva forma está directamente ligada a un proceso tecnológico cuya base histórica está relativamente limitada en el tiempo: la de la invención del cinematógrafo. Que la singularidad del cine como medio es en realidad el resultado de un lento proceso de maduración, a pesar de su irrupción históricamente demostrable como tecnología.

Ciertamente, fue utilizado como una nueva forma de continuar haciendo lo que "siempre" se había hecho, como perpetuar espectáculos o entretenimientos itinerantes, o como una nueva forma de presentar los géneros de entretenimiento ya establecidos. No fue hasta que los practicantes del cine llegaron a un entendimiento reflexivo del medio y hasta que el cine logró un cierto grado de institucionalización que dicho medio se convirtió en autónomo. Ha tenido dos nacimientos. El primer nacimiento se produjo cuando una nueva tecnología fue usada para ampliar prácticas anteriores a las cuales estuvo en un principio subordinada. El segundo, cuando esta empieza un camino que permite que los recursos desarrollados adquieran una legitimidad institucional que reconozca su especificidad.

Además, deberíamos considerar este camino como un proceso gradual, específicamente un proceso graduado en tres momentos. Los términos son aparición, emergencia y constitución.

En el nivel de la producción, los agentes sociales responsables de la aparición del medio son sus numerosos inventores, mientras que los responsables de su emergencia son los operadores de cámara, y los de su constitución son los primeros directores. Que la grabadora de imágenes apareciera, la producción fílmica se definió a sí misma como una práctica, posibilitando el próximo paso: la emergencia de las “imágenes animadas”. Institucionalización en desarrollo – a través de una mezcla de instituciones circundantes que por definición no eran “cinematográficas”. Fue por medio de esta cultura inestable que el cinematógrafo comenzó el proceso de conversión en un medio autónomo de expresión. Esto condujo posteriormente a la constitución del cine, a su fundación como medio singular. La primera etapa es la subordinación a las instituciones vecinas, seguida por una segunda etapa de tendencia a la separación y luego, como tercera etapa, un período de insubordinación, necesaria para el desarrollo de la institucionalización del cine.

Un medio implica una configuración semiótica relativamente específica sostenida por una tecnología de la comunicación, en relación con sus prácticas sociales e institucionales de producción y apropiación de mensajes públicos.

Es importante notar que, cuando hablamos de la identidad de un medio, la identidad debe ser entendida en el sentido sugerido por Paul Ricoeur: debe ser visto como inscripto en una perspectiva decididamente histórica, la de un permanente estado de transformación, una individualidad que supere la continuidad y la diferencia. Es decir que la identidad de un medio está compuesta en parte por características permanentes. El buen entendimiento de un medio conlleva la comprensión de su relación con los otros medios: es a través de la intermedialidad, de una inquietud por lo intermedial, que un medio es comprendido.

Podríamos llamar al primer nacimiento de un medio nacimiento integrador y a su segundo nacimiento, nacimiento diferenciador. En el momento de la aparición de una nueva tecnología todavía es un “cripto-medio”, porque su singularidad, como medio, no es claramente aprehensible. Se relaciona con los medios relativamente legitimados que ya existen. La nueva tecnología se adapta a los usos sociales y culturales asociados.

El “cripto-medio” se convierte en un “proto-medio”. Pero en esta etapa, continúa siendo un simple auxiliar de los géneros existentes. Su tarea auxiliar es facilitar el acceso a estos géneros, no revela autoconciencia.

Luego de repetir miméticamente los géneros circundantes, el medio despliega el camino de su singularidad. Esta es la fase emergente. Sucederá cuando su búsqueda de identidad y autonomía coincida con su reconocimiento institucional y un decisivo mejoramiento de los recursos a su producción.

De modo suficientemente lógico, al tomar una identidad, el medio pierde su intermedialidad inicial – esa intermedialidad espontánea que caracterizaba el período de su primer nacimiento. Sin embargo, aunque haya perdido esta intermedialidad inicial, ha adquirido otra, compatible con la afirmación de su identidad. Que negocia en su forma propia, en interacción con su propio potencial. Intermedialidad subyugada.

La condición de novedad del cinematógrafo durante su primera fase, la de la aparición de la tecnología, no ha dado lugar a una definitiva predilección por la narración. Lo más esencial es la cualidad innata de narrar de esta tecnología, que proviene de su capacidad de presentar duración y proyectar imágenes en movimiento en una pantalla. En el fondo, no importaba qué imágenes.

Una vez que el aparato pierde su aspecto de “novedad”, rápidamente toma lugar otro paradigma y, en adelante, lo que pasa a primer plano es la actividad que uno de los autores de este trabajo ha descrito como “mostración”. La mostración descansa sobre el deseo del operador-realizador de organizar y planificar qué es lo mostrado y actuar sobre la representación, a diferencia de lo que se produce bajo el paradigma de la captura y la reconstitución. Contribuyó a la emergencia de un fenómeno sociocultural.

La mostración, en esta segunda fase particularmente dinámica y densa, consiste en dos tendencias recurrentes. La primera está dominada por el síndrome de la novedad y se conecta con una preocupación por lo profílmico, a través de un proceso que ha sido llamado “intervención cinematográfica”. La segunda está relacionada con el medio en sí y, por lo tanto, acciona sobre alguna de sus características inherentes. Esta es la razón por la cual la mostración es una participante importante en los que podemos llamar la emancipación del medio. La constitución del cine como medio se corresponde, entonces, con la unificación de una tendencia hacia la completa narratividad.

Burch, Noël, “¿Un modo de representación primitivo?”

Al cabo de veinte o treinta años de cine, emergió un Modo de Representación Institucional, hay que preguntarse sobre el estatuto del primer periodo, antes del comienzo de esta emergencia.

Se dan ambos casos a la vez. Existió un MRP, auténtico, legible en las películas, con determinados rasgos característicos, capaz de cierto desarrollo pero que con toda seguridad, es semánticamente mucho más pobre que el MRI. Pero su lenta erosión comenzara de 1906 a causa de la concepción de *decoupage* nacida en las películas primitivas del tipo experimental.

¿En qué consiste el MRP? Autarquía del cuadro (incluso después de la introducción del sintagma de sucesión), posición horizontal y frontal de la cámara, conservación del cuadro de conjunto y centrifugo. La no clausura del MRP.

Este rasgo no forma parte del MRP, pero si consideramos la clausura institucional como algo más que una autosuficiencia narrativa que una determinada forma de clausurar el relato; si, por el contrario, la consideramos como la suma de todos los sistemas significantes que centran el sujeto y que condicionan el pleno efecto diegético, incluyendo el marco mismo de la proyección, entonces sí, el sistema primitivo, en su conjunto, no está clausurado.

Hoy damos por sabido que una película tiene que contar su propia historia, de modo que muchas veces no sentimos incapacitados para leer esos relatos.

De simples títulos en un primer momento, los rótulos intercalados se convierten, hacia 1905, en resúmenes de la acción que preceden a cada cuadro. Entre esta utilización del rótulo y el discurso del comentarista no hay solución alguna de la continuidad.

La regla general de las películas de Lumière y de la posterior escuela Lumière exige que la película acabe cuando no queda cinta en el interior de la cámara. Actualidades, en las que se supone implícitamente que la acción continua fuera de la película. El alcance simbólico de estas agresiones infantiles, inocentes, de estos finales castradores. Forma parte del simbolismo de conjunto propio del cine primitivo y que dejó que otros analicen.

El final punitivo procede directamente del circo y de cientos de números de music-hall que sin duda derivan del mismo. Avance decisivo hacia la clausura, sobre todo porque este nuevo descubrimiento concierne a la vez al final y al principio de la película. Planos emblema: su función semántica consiste en introducir el dato principal de la película, por su aspecto de presentación a menudo extra-narrativo, aun rechaza la clausura. Del cine mudo, en el que constituiría un evidente residuo primitivo, pero el emblema del final, sobre todo en lo que refiere a su aspecto de depositario del tesoro de la película.

La idea de un tesoro ideológico, que cada espectador debe poder recoger al final de la película es un aspecto esencial del centrado institucional. Otra característica del cine primitivo tomado en su conjunto: la prodigiosa circulación de signos que encontramos en él abunda entonces el plagio y la piratería.

Ausencia de persona clásica.

Aunque aparezca cierta literarización, los actores continúan siendo vistos desde una gran distancia. Los soportes esenciales de la presencia humana todavía están totalmente ausentes. Uno de sus objetivos era dotar a la película de una dimensión de la que sin duda carecía.

Gaudreault, André, "Del 'cine primitivo' a la 'cinematografía-atracción'"

A finales de los 70, una nueva generación de investigadores cinematográficos se impuso la tarea de reexaminar de punta a cabo el período en el que surgió el cine. Podemos incluso decir que la investigación sobre el surgimiento del cine fue la causa principal de esa transformación.

El disparo de salida de ese movimiento que redescubrió el llamado "cine de los inicios". Allí, nuestro examen del "cine de los inicios" tuvo el privilegio de ser, y eso era una novedad en aquel tiempo, una aproximación profundamente documentada.

Identificando los puntos de ruptura

Porque, en lo que al método histórico se refiere, me parece claro que la etiqueta que escogemos para identificar nuestro objeto de estudio es ya indicativa de la actitud que tomamos respecto al mismo. Etiqueta fracciona el objeto y lo segmenta. en el sentido de que sugiere un contexto para el material histórico necesariamente orientado en una dirección determinada.

dirige la mirada del historiador, determina su aproximación y modula su discurso. Así, hablar de los comienzos de un fenómeno sociocultural como origen de ese fenómeno es necesariamente, aunque salga de manera espontánea. ponerse al servicio de una concepción fundamentalmente evolucionista de la historia.

Es también suscribirse a una concepción ligeramente idealista de la historia en la que lo que viene antes explica, casi por necesidad, lo que viene después.

En otro sentido, hablar de "cine de los inicios" es adscribir el objeto de estudio a una axiología que privilegia la sucesión crono- lógica de determinados períodos, en la que lo inicial es eso del cine "de los inicios". El momento en que el "aparato básico" fue inventado es ciertamente un punto de giro en la evolución de la tecnología de la cámara cinematográfica, pero tenemos que preguntarnos si ese surgimiento de la tecnología fue acompañado por el paso a un nuevo paradigma, a un nuevo orden.

La cuestión que debemos plantear en este caso es si la relativamente imprevista disponibilidad de una nueva tecnología revolucionó el comportamiento, transformó el paisaje cultural, puso en marcha mutaciones significativas e hizo posible el paso a un nuevo orden cultural, artístico y mediático. Nada más lejos de la verdad. Es bien & sabido que el nacimiento de un medio da sus primeros pasos reproduciendo de una manera bastante servil otros medios de los que se deriva. Y el cine no parece contradecir ese modelo.

Nos deberíamos hacer el mismo tipo de preguntas acerca de la relación entre los denominados cine de los inicios y cine institucional. El cine de los inicios no es sólo aquel cine que, por norma, no se acompañaba de sonidos grabados; ni aquél en el que sus espectadores no estaban siempre sentados en filas ni sujetos a un estricto código de silencio.

¿Puede el cine de los inicios ser considerado estrictamente cine? Lo que producían en esa época no era cine.

¿Un cine primitivo?

Cine primitivo, se trata de una expresión muy lastrada que en los círculos franceses dominó en panorama durante 30 o 40 años. Habrá sido esencial haberla sometido a una crítica severa durante los últimos treinta años y romper con ella por algún tiempo.

Años 60: expresión "cine primitivo" entorpecía, a mi modo de ver, la reflexión histórica sobre el cine. En conclusión, la preponderancia de dicha expresión en los círculos de estudios cinematográficos franceses parece haber hecho más mal que bien.

Está claro que hacia finales de los años veinte el uso de la expresión "primitivo" para describir a los cinematografistas podía implicar algo negativo. porque fueron artistas de un periodo anterior al de madurez de la forma artística que cultivaban. Un arte no puede alcanzar su madurez en el momento

de su nacimiento; como Francois Jost ha demostrado, de hecho, el arte cinematográfico no nace hasta la década de los diez y no alcanza la llamada madurez hasta al menos la década de los veinte.

¿Cine de los inicios?

Esta expresión nos engaña con ilusiones y no se ajusta a la realidad que pretende describir. Comenzando, como hemos visto, con el uso de la misma palabra "cine" para describir este periodo que es el reino de la producción de vistas animadas; describir estas vistas como "cine" resulta una usurpación del término. De acuerdo con la posición que estoy defendiendo aquí, el cine como tal aún no existía en el periodo denominado "cine de los inicios".

La expresión "cine de los inicios" tiene cierto tufo etnocentrista. No está claro que el "cine de los inicios" en los Estados Unidos, por ejemplo, tenga lo mis mínimo que ver con el "cine de los inicios" en un país que no estuviera expuesto al nuevo medio antes de la década de los 30.

Usar "inicios" para hablar de las prácticas alrededor del cinematógrafo, tal como nosotros lo entendemos aquí, supone que el camino tomado por el cinematógrafo para llegar a ser cine y el objetivo de esa transformación están determinados previamente.

"cine de los inicios" es decidir a priori ponerse unas lentes teleológicas que obligan al observador a concluir que el fenómeno bajo observación esta simplemente en sus comienzos.

Pero etiquetar nuestro objeto de estudio como "cine de los inicios" es privilegiar un aspecto que en argumentaciones como la nuestra no tiene importancia alguna si lo que esos argumentos pretenden es contemplar en toda su amplitud los contornos del objeto.

Lo que los Lumière crearon fueron las fotografías animadas, y su trabajo debe ser visto necesariamente como parte de la historia de la fotografía. Las vistas de Lumiere pertenece tanto a la historia de las vistas fotográficas como a la historia del cine.

Así pues, está claro que los primeros experimentos a los que se vincula la introducción del cinematógrafo pertenecen a las practicas que de ninguna manera estaban en sus periodos iniciales.

Porque ese "el" al comienzo supone de raíz un intento de unir lo que no puede ser unido. La práctica cultural "escena fantástica/de trucos". aun en su versión cinematográfica, tiene muy poco en común con la práctica cultural del "juego de magia". aun en su versión cinematográfica. incluso cuando las dos aparecen unidas hasta cierto punto artificialmente en el catálogo Méliès.

Antes de su institucionalización. las variadas prácticas alrededor del cinematógrafo no tenían nada en común. Son los historiadores del cine y los teóricos los que han unido estas prácticas artificialmente v de forma ideal en su discurso sobre: el "primer cine, el' cine de la época temprana. Pero no había un solo cine antes de 1910 había docenas y ninguno era el verdaderamente dominante, porque precisamente aún estaba por institucionalizar.

Un problema terminológico

Cinematografía-atracción, como yo lo utilizaré desde ahora. A mi modo de ver. Esta expresión tiene la cualidad de "problematizar" dinámicamente nuestro objeto de estudio. Es una expresión que, al mismo tiempo que se proyecta en dirección a los años veinte hacia la aportación por parte de uno de los participantes directos en el período, responde a la idea que hemos acabado por tener de los años iniciales de la cinematografía, a principios del siglo XXI.

La atracción del cinematógrafo

Porque ambas comparten un origen común. La cualidad atraccional de la cinematografía-atracción no es simplemente una categoría intelectual concebida por estudiosos contemporáneos necesitados de modelos interpretativos. De hecho, la atracción einsteiniana y la atracción de los primeros tiempos surgen ambas de un origen común, la cultura de los espectáculos populares que se dio en el cambio de siglo.

«Hemos llegado rápidamente al punto en el que la atracción reina de una manera sensacionalista y se incorpora a las películas con o sin causa justificada para conseguir intensificar su atractivo.

«El cinematógrafo ha sido visto durante mucho tiempo como una "atracción". Se usó en los cafés-conciertos, en el music-hall, en los programas de vodevil, como un cantante o un acróbata más. [...] Hoy, ya no es así: las sesiones de cinematógrafo generalmente duran toda la tarde y la audiencia ya no se aburre con ellas. El cine ya no es una atracción sino una forma normalizada de entretenimiento.

Pero ¿qué es exactamente una atracción? Giraud la describe como un elemento cautivador y sensacional del programa. O como Gunning señala, es el momento de puro "exhibicionismo" caracterizado por la evidencia implícita de la presencia del espectador un espectador al que se interpela directamente de un modo exhibicionista.

Las atracciones de la cinematografía-atracción son aquellas de los momentos cumbre de la proyección. los momentos fuertes que puntúan las vistas animadas: están desparramadas por todo el discurso de estas y llegan a constituirse en el núcleo de muchas de ellas.

Atracción vs. Narración

Las atracciones no son sólo el principio predominante de la cinematografía-atracción. También están en contradicción con el principio dominante en el cine institucional: la narración. Sin embargo, es cierto que atracción y narración colaboran adecuadamente: las atracciones que encontramos en la cinematografía-atracción muchas veces incluso forman parte de una infraestructura narrativa.

De hecho, éste es uno de los principios de la institución: disolver en una estructura narrativa las atracciones diseminadas por todo el discurso del film, integrarlas de la manera más orgánica posible. Después de todo, la aparente contradicción entre atracción y narración es sólo la reaparición de lo que debemos interpretar como la contradicción esencial del cine como sistema.

Lo momentáneo es la atracción, que es inevitable y constantemente cuestionada por la contaminación de la progresión narrativa, por el pliegue de lo momentáneo dentro de la progresión. Esto significa que cualquier película, también cualquier vista, no importa lo corta que sea, está constituida por una cadena de significantes alineados uno tras otro: significantes momentáneos sujetos al proceso de crear la progresión involucrada en el desenrollamiento de la cinta de celuloide.

Es más, esta tensión entre lo momentáneo y la progresión lineal, se puede encontrar por todas partes en las categorías que usamos para pensar sobre el cine.

Atracciones mostrativas versus integración narrativa

Llamamos al primero el "sistema mostrativo de atracciones" y al segundo el "sistema de integración narrativa". Dentro del sistema mostrativo de atracciones, la narración cinematográfica, por supuesto, era completamente secundaria. En ese sistema más exactamente reinaban la mostración cinematográfica y la atracción. Los elementos cinemáticos que hemos dado en llamar, quizás exageradamente, lenguaje cinematográfico hacen su primera aparición durante este período.

Por tanto, dentro del sistema mostrativo de atracciones, primeros planos, picados o travellings no tienen las mismas funciones que tienen en el sistema de integración narrativa. Hay una razón en particular para esto, en el primer sistema esos elementos no están estrictamente sujetos a la "narrativización". No tiene necesidad de un narrador.

A modo de conclusión

Argumentar una ruptura entre el llamado "cine de los inicios" y el cine institucional es proponer un cambio radical en la actitud hacia un tema tan importante para los investigadores

cinematográficos como es el cine de los inicios. Supone también acabar finalmente con el intento de ver qué queda de uno (del cine de los inicios) en el otro (en el cine institucional).

Por el contrario, aparentar una ruptura entre el cine de los inicios y el cine institucional supone destacar las diferencias entre estos dos conceptos y revelar la cualidad "orgánica" de estas diferencias. Dicha cualidad orgánica se deriva del hecho de que, en aquel tiempo, nada estaba aún fijado con respecto a las prácticas o usos cinematográficos.

Bordwell, David y Kristin Thompson, "La forma narrativa en Ciudadano Kane"

Expectativas globales de la narración

Nuestra experiencia de una película depende mucho de las expectativas que tengamos y de hasta qué punto la película las satisfaga. El público de 1941 debió de tener una sensación de expectación más intensa.

Después de que hayan transcurrido unos cuantos minutos de la película, el espectador puede formarse expectativas más concretas sobre las convenciones genéricas. La secuencia, al principio, del «News on the March» sugiere que tal vez la película sea una biografía de ficción. La película en realidad no sigue los pasos convencionales de la biografía.

El espectador también puede identificar rápidamente el uso que hace la película de las convenciones de los filmes de reporteros. En este género, la acción depende normalmente de la tenaz persecución por parte de un reportero de una historia, a pesar de los grandes obstáculos existentes en su contra. Por lo tanto, estamos preparados para esperar no sólo la investigación de Thompson, sino también su triunfante descubrimiento de la verdad.

Ciudadano Kane es un buen ejemplo de película que se basa en las convenciones genéricas, pero frustra a menudo las expectativas que éstas despiertan.

También veremos algunos aspectos en que Ciudadano Kane es más ambigua que la mayoría de las películas de esta tradición. El final, en particular, no posee el grado de clausura que cabría esperar en una película clásica. Nuestro análisis mostrará cómo Ciudadano Kane recurre a las convenciones narrativas de Hollywood, pero también quebranta algunas de las expectativas que tenemos al ver una película de Hollywood.

Argumento e historia en Ciudadano Kane

El primer paso para analizar una película es segmentarla en secuencias. Las secuencias están a menudo demarcadas por recursos cinematográficos (fundidos, encadenados, cortes, fundidos en negro, etc.) y forman unidades con significado. En una película narrativa, las secuencias constituyen las partes del argumento.

La mayoría de las secuencias de una película narrativa se denominan escenas. El término se utiliza en su acepción teatral, para referirse a las diferentes fases de la acción que transcurren dentro de un espacio y un tiempo relativamente unificados.

En la mayoría de los casos, sin embargo, las partes importantes constan de varias escenas y cada una de ellas se identifica con una letra minúscula.

La causalidad en Ciudadano Kane

En Ciudadano Kane, dos grupos diferentes de personajes son los desencadenantes de los hechos. Por un lado, un grupo de reporteros que buscan información sobre Kane. Por otro, Kane y los personajes que le conocen son el objeto de la investigación de los reporteros.

La conexión causal inicial entre ambos grupos es la muerte de Kane.

Otra línea de acción, la vida de Kane ya ha acontecido en el pasado. En ésta también hay un grupo de personajes que han desencadenado las acciones.

Ciudadano Kane es una película poco común porque el objeto de la búsqueda del investigador es el conjunto de rasgos característicos de un personaje. Thompson intenta conocer los aspectos de la personalidad de Kane que le llevaron a pronunciar la palabra «Rosebud» en su lecho de muerte. Este misterio motiva la investigación, similar a la de un detective, de Thompson. Kane, un personaje muy complejo, tiene muchos rasgos que influyen en las acciones de los demás personajes.

El propio Kane tiene una meta; él también parece estar buscando algo relacionado con «Rosebud». En diferentes momentos, los personajes especulan que Rosebud era algo que Kane perdió o que nunca pudo conseguir. Una vez más, el hecho de que la meta de Kane sea tan vaga convierte a la narración en poco común.

Otros personajes de la vida de Kane aportan material causal a la narración. La presencia de varios personajes que conocieron bien a Kane hace posible la investigación de Thompson, incluso aunque el propio Kane haya muerto. Significativamente, los personajes aportan una gama de información que abarca toda la vida de Kane.

Tiempo

El orden, duración y frecuencia de los acontecimientos de la historia difiere enormemente de la forma en que el argumento de Ciudadano Kane presenta dichos acontecimientos. Una gran parte de la fuerza del filme radica en el modo en que el argumento nos lleva a construir la historia.

El argumento se vuelve más «lineal» en su ordenación a medida que avanza y esto ayuda al esfuerzo del espectador por comprender la historia. Las primeras porciones del argumento nos muestran los resultados de hechos que no hemos visto, mientras que las últimas confirman modifican las expectativas que nos hemos formado anteriormente.

Al organizar los acontecimientos de la historia sin un orden, el argumento nos lleva a formular expectativas muy específicas. El argumento nos incita a centrar el interés en cómo y cuándo sucederá una cosa concreta. De este modo, muchas escenas funcionan para retrasar un desenlace que ya sabemos seguro.

Este proceso que consiste en reordenar mentalmente los acontecimientos del argumento dentro del orden de la historia podría haber sido muy difícil en el caso de Ciudadano Kane si no hubiera sido por la presencia del noticiario «News on the March». Además, la propia estructura del noticiario utiliza paralelismos con el propio filme para aportar una pequeña introducción del argumento global de la película.

El orden de presentación de la vida de Kane en el noticiario es más o menos paralelo al orden de las escenas en los flashbacks relacionados con Thompson.

En general, el noticiario nos proporciona un «plano» para el comienzo de la investigación de la vida de Kane. Cuando vemos las diferentes escenas de los flashbacks, ya esperamos ciertos acontecimientos y tenemos una base cronológica aproximada para encajarlos dentro de nuestra reconstrucción de la historia.

El argumento de Ciudadano Kane no sólo manipula el orden de la historia, sino que también nos lleva a construir la duración y la frecuencia de esta.

La duración de la historia que deduce el espectador consiste en 75 años de la vida de Kane, más la semana posterior a su muerte. Todo este período se presenta en una duración del argumento que consiste en la semana que dura la investigación de Thompson. El uso de los flashbacks permite que el argumento revele el material de la historia en un período de tiempo tan corto. Pero también existe la duración en la pantalla, unos 120 minutos.

Al igual que en la mayoría de las películas, se utiliza la elipsis. El argumento omite años del tiempo de la historia y la duración en la pantalla omite aún más, muchas horas de la semana de investigación de Thompson. Pero la duración en la pantalla también comprime el tiempo, mediante «secuencias de montaje»

Ciudadano Kane también proporciona una clara demostración de cómo los acontecimientos que ocurren una sola vez en la historia pueden aparecer varias veces en el argumento.

En conjunto, la narración de Ciudadano Kane dramatiza la búsqueda de Thompson mediante flashbacks que nos incitan a buscar los orígenes del fracaso de Kane y a intentar identificar la palabra «Rosebud». A través de las manipulaciones del orden, la duración y la frecuencia, el argumento nos ayuda en nuestra búsqueda y a la vez la complica para provocar curiosidad y suspense.

Motivación

«Rosebud» desempeña una importante función motivadora en la película. Crea la meta de Thompson y centra nuestra atención en su profundización en el interior de las vidas de Kane y sus amigos. Ciudadano Kane se convierte en una historia de misterio; pero en vez de investigar un crimen, el reportero investiga a un personaje. Así, las pistas de «Rosebud» proporcionan la motivación básica necesaria para que el argumento siga adelante.

La narración de Ciudadano Kane gira en torno a la investigación de los rasgos del personaje. Como resultado, estos rasgos proporcionan muchas de las motivaciones de los hechos.

El hecho de que Susan, borracha, se niegue a hablar con él, motiva que su flashback se produzca más tarde. En ese momento, Bernstein y Leland nos han informado lo suficiente sobre la vida personal de Kane como para preparar el camino para el flashback de Susan. La primera escena funciona, en parte, para proporcionar una motivación para posponer el flashback de Susan hasta un momento posterior del argumento.

La motivación hace que, en una narración, demos ciertas cosas por sentadas.

Las ambigüedades se centran sobre todo en el personaje de Kane. Los demás personajes que cuentan a Thompson sus historias tienen todas opiniones claras sobre Kane, pero éstas no siempre concuerdan.

Paralelismos

El paralelismo no proporciona toda la base de la forma narrativa de Ciudadano Kane, pero existen varias estructuras paralelas.

Otro paralelismo narrativo yuxtapone la campaña política de Kane con su intento de fomentar la carrera de Susan como estrella de la ópera. En ambos casos pretende aumentar su reputación influyendo en la opinión pública. En ambos casos, Kane no consigue darse cuenta de que su poder sobre el público no es lo suficientemente grande como para ocultar los defectos de sus proyectos.

Modelos de desarrollo del argumento

El orden de las visitas de Thompson permite que la serie de flashbacks tenga un claro modelo de progresión. Además, cada flashback contiene un tipo diferente de información sobre Kane.

Las partes de la narración «del momento presente» —las escenas de Thompson— también siguen el modelo propio de una investigación. Hacia el final, esta búsqueda ha fracasado (al igual que la propia búsqueda de Kane de felicidad o el éxito personal).

Debido a este fracaso, el final de Ciudadano Kane sigue siendo algo más abierto de lo que era habitual en Hollywood en 1941. Pero en la mayoría de las películas narrativas clásicas, el personaje principal consigue su objetivo inicial.

La línea de acción que implica al propio Kane queda aún más abierta. No sólo Kane no alcanza su meta, sino que la película nunca especifica cuál es esa meta en un principio. La búsqueda de «Rosebud» consigue una cierta resolución al final. El público descubre qué es «Rosebud».

¿Tenemos la clave de todo su personaje? ¿O es la declaración final de Thompson correcta, y ninguna palabra puede explicar la vida de una persona?

Durante años, los críticos han discutido si la solución de «Rosebud» nos proporciona una clave que resuelve toda la narración. Este debate sugiere la ambigüedad presente en Ciudadano Kane.

La narración en Ciudadano Kane

La única vez que vemos a Kane directamente y en el presente es cuando muere. En todas las demás ocasiones, se le presenta indirectamente, en el noticiario o a través de los recuerdos de los personajes. Este inusual tratamiento convierte a la película en una especie de retrato, en un estudio sobre un hombre considerado desde diferentes perspectivas.

El hecho de que se utilice a varios narradores para transmitir la información de la historia cumple varias funciones. Se ofrece como una descripción «realista» del proceso de investigación, el retrato que hace el argumento del propio Kane resulta más complejo al mostrar aspectos suyos en cierto modo diferentes.

Mientras Thompson utiliza a los diferentes narradores para reunir datos, el argumento los utiliza para suministrarnos información sobre la historia y para ocultarnos información. El modelo del narrador múltiple recurre a las expectativas que obtenemos de la vida real para justificar la transmisión gradual y poco sistemática de la información de la historia, la retención de elementos claves de la información y la creación de curiosidad y suspense.

La mayoría de los flashbacks se ofrecen de forma objetiva, pero no representan el estado subjetivo de los narradores.

El noticiario también nos proporciona un ámbito inicial de conocimiento —la vida y muerte de Kane— que completaremos mediante los relatos más limitados que ofrecen los narradores. El noticiario es también enormemente «objetivo», incluso más que el resto de la película: no revela nada sobre la vida interior de Kane. En efecto, el propósito de Thompson es añadir profundidad a la superficial versión de la vida de Kane del noticiario.

Sin embargo, Ciudadano Kane trata menos sobre Thompson que sobre su búsqueda. La forma en que el argumento trata a Thompson le convierte en un conducto neutral para la información de la historia que recopila.

En otros momentos de la película, la narración omnisciente llama la atención por sí misma.

Más vivida, sin embargo, es la narración omnisciente al final de la película. Thompson y los demás reporteros se marchan, sin haber comprendido el significado de «Rosebud». Pero nosotros nos quedamos en el vasto almacén de Xanadu y, gracias a la narración, nos enteramos de que «Rosebud» es el nombre del trineo de la infancia de Kane. A hora podemos asociar el énfasis puesto en el pequeño pisapapeles al principio con la revelación de la escena del trineo.

Esta narración es verdaderamente omnisciente. «Conocía» una pieza clave de la información de la historia al principio, nos perturbaba con insinuaciones (la nieve, la pequeña casita de campo del pisapapeles) y finalmente nos revela al menos parte de la respuesta a la pregunta planteada al comienzo.

Gaudreault, André, "Sistema del relato de un filme con narrador verbal: Citizen Kane de Orson Welles"

El problema fundamental de la hipótesis de Genette es claramente evidenciado, ha sabido identificar el defecto de la teoría genettiana, a saber, esa relativamente incongruente del relato homodiegético y del relato heterodiegético en una misma categoría. Aquella que la permitiera que las categorías válidas para el relato marco o primario, no fuera aplicables, tal cual, para el relato enmarcado, tanto si el marco de esta ha sido conservado.

La ambigüedad teórica que envuelve la noción de focalización es la responsable de toda la serie de esfuerzos encaminados a la modificación de la proposición genettiana.

El problema planteado por la focalización es mucha más patente en narratología fílmica que en narratología literaria. El mayor problema de la hipótesis, aquella mezcla aparentemente incongruente del relato homodiegético y del relato heterodiegético es justamente de voz.

En efecto, conviene establecer que la distinción entre narración y focalización es la de primerísima importancia y que se hace necesaria la modulación de una respecto a la otra.

Tratándose de cuestiones relacionados con el problema de la focalización, son todavía más graves que en el relato escrito. Sería más inteligente considerar la focalización como un tema estrictamente ¿? cuya aplicación debiera restringirse eventualmente, en el campo del cine, a aquellas únicas ocurrencias narrativas producidas por el verbo. Toda trama narrativa marca que es el sustrato audiovisual habría que tratarla de forma muy diferente. Podríamos llegar tal vez a imaginar otros conceptos.

Pese a todo, resulta evidente que no puede ser otro distinto al narrador filmico, el meganarrador, quien ha sido incorporado en el travelling final del trineo en llamas, mostrándonos la famosa inscripción y recordándonos así el supuesto paraíso perdido de Kane.

En ese sentido, podríamos afirmar que el filme de Welles, que es un relato de primer nivel, sufre una metadiegeticidad crónica. Relatos producidos por todas las instancias actoriales a las que Thompson interroga con preguntas puramente narrativas.

Es preciso aclarar que el cine tiene de manera casi ontológica una tendencia natural a una cierta forma de metadiegeticidad crónica. El cine muestra personajes en acción que imitan a los humanos en sus diversas actividades cotidianas. Por el simple hecho de mostrar, es continuamente llevado a subcontar, por lo que se ha convenido en llamar polifonía informacional. Propia de su existencia la que lo lleva a destilar la información narrativa por la intermediación de cinco materias de la expresión que son las imágenes, los ruidos, las palabras, las menciones escrita y la música.

El problema de la subnarración es completamente diferente según sea interrogado a partir del relato escrito o a partir del relato filmico. En semejante situación, nos encontramos con un caso de delegación narrativa isomórfica, ya que existe identidad entre el vehículo semiótico del conductor y el conducido. Es de destacar que la citada delegación narrativa isomórfica conlleva una invisibilización completamente del narrador primero, como si este fuera ahogado literalmente por el flujo de palabras del narrador segundo.

Esto es común en el relato escrito, pero no en el cine, donde resulta muy extraña. Esto se debe al carácter monódico del primero.

En el relato filmico, la mayor parte de los desembragues narrativos se hacen mediante una delegación narrativa monódica, mientras que, en el cine, es un vehículo semiótico polifónico. El narrador fundamental conserva espacio a través del cual continua, de manera ostensible, hablando simultáneamente al subnarrador delegado por él.

El narrador primero (meganarrador filmico) cede aparentemente el espacio en su totalidad a un narrador según que, tan polifónico como el primero, ocupa los cinco canales de transmisión de lo narrable. Otro caso de delegación narrativa isomórfica ya que el vehículo semiótico del conductor y del conducido son idénticos. La diferencia entre dos situaciones es que, en el seno del relato escrito el relato es conducido a su vez, conducido por la intermediación del vehículo semiótico, el lenguaje verbal, cuyo responsable, el narrador delegado, es un usuario.

Podríamos hablar de delegación narrativa polifónica asistida, lo que implica que el meganarrador filmico asiste, con sus capacidades polifónicas, al narrador delegado que se encuentra limitado por la monodia verbal. (Secuencia de desayunos).

Este espesor es el responsable de que el recubrimiento de la voz del narrador fundamental por la del narrador delegado no sea completo puesto que, en el caso de la delegación narrativa monódica, la voz del narrador fundamental se mantiene muy presente porque ocupa todos los canales expresivos a excepción de la palabra. El caso de la delegación narrativa polifónica no asistida supone un recubrimiento total de la voz del narrador fundamental por la del narrador delegado. Esta invisibilidad máxima de la voz del meganarrador filmico y su silencio, por no decir apartamiento, implica que el narrador utilice los mismo medios que él.

Nichols, Bill, "El dominio del documental", "Modalidades documentales de representación"

El dominio del documental

Dimensiones del documental

Las películas como reflejos, aunque es una analogía imprecisa y niega toda la obra del cine como aparato, institución y estructura textual, captura tanto el encanto como el inconveniente del cine. El reflejo es una desviación. Nos aparta de algo que deberíamos observar más directamente.

El cine nos presenta imágenes de cosas. Las imágenes son distracciones miméticas y falsificaciones; no pueden ocupar nuestra razón ni saciar nuestra hambre de verdad.

La no narrativa no deja de ser otra parte del cine, quizá más taimada precisamente por afirmar estar por encima de los medios engañosos con que prueba su tesis (imágenes en movimiento). Las imágenes son imitaciones misteriosas de aquellas mismas cosas que el lenguaje escrito puede desentrañar, convertir en artículos de conocimiento y tornar aprovechables para propósitos productivos. En el mejor de los casos las imágenes pueden ilustrar una cuestión que a la larga tendrá que recurrir a las palabras para exponer su significado o implicaciones.

El cine documental tiene cierto parentesco con esos otros sistemas de no ficción que en conjunto constituyen lo que podemos llamar los discursos de sobriedad. Los discursos de sobriedad tienen un efecto moderador porque consideran su relación con lo real directa, inmediata, transparente.

El documental, por otra parte, responde a cuestiones sociales de las que estamos enterados de un modo consciente. Se desenvuelve en la morada del yo y el superyó atentos a la realidad. La ficción alberga ecos de sueños y ensoñaciones, compartiendo estructuras de fantasía con ellos, mientras que el documental imita los cánones del argumento expositivo, la elaboración de un argumento y la apelación a la respuesta pública más que a la privada.

En esencia, los documentales aparecen como pálidos reflejos de los discursos dominantes e instrumentales en nuestra sociedad. En vez de enfrentarse directamente a una cuestión o problema, el discurso debe rebotar de este medio de diversión ilusorio y basado en la imagen. La alianza del documental con los discursos de sobriedad se ve atacada debido a las compañías imagísticas con que se codea.

Los primeros documentales fueron particularmente vehementes en sus juicios sobre el cine de ficción. Aunque el documental también dependía de imágenes, al menos estaban basadas en motivos e intenciones más innovadores en el aspecto formal y más responsables en el social.

Este nivel más elevado de discurso pragmático y expositivo acerca de temas reales sigue en posición de control. Se adapta a la preocupación por la producción en todas sus formas que domina nuestra cultura.

Las imágenes pueden fascinar, pero también distraen. La fuerza productiva e interpretativa reside en las palabras. El documental también puede basarse en las palabras, pero la función de éstas es en parte distraernos de las imágenes a las que acompañan.

La elevación que aporta la metáfora, la sensación de distanciamiento queda anulada a medida que las propiedades especiales de la película fotográfica y la cinta magnética ciñen la imagen documental exactamente a las formas y contornos, patrones y prácticas, del mundo histórico. Lo hacemos en relación con sonidos e imágenes que tienen un nexo característico con el mundo que todos compartimos.

Pero la capacidad de las imágenes fotográficas (y el sonido grabado magnéticamente) para replicar lo que registran no ha elevado el documental al rango de los otros discursos de sobriedad. Para empezar, todas las imágenes fotográficas y cinematográficas realizadas de acuerdo con las convenciones vigentes que permiten que la luz reflejada en objetos físicos se registre en película fotosensible o cinta de vídeo presentarán un nexo característico entre imagen y objeto. (Las técnicas de muestreo digital echan por tierra esta afirmación; este estudio está limitado a las imágenes no digitalizadas.) Por tanto, el nexo entre imagen y objeto no certificará el estatus histórico del objeto ni la credibilidad de un argumento; más adelante, estudiaremos estos puntos en mayor detalle. Por tanto, el documental no identifica estructura ni propósito propio alguno que esté completamente ausente en la ficción o la narrativa. Los términos son un poco como nuestra distinción cotidiana, aunque nada rigurosa, entre frutas y vegetales.

A sombra de Platón

Pero no todas las narrativas son ficciones. La exposición puede incorporar elementos considerables de narrativa, como demuestra con toda claridad la escritura histórica. El documental puede depender de la estructura narrativa para su organización básica. La forma documental también puede incorporar conceptos de desarrollo del personaje y subjetividad, montaje de continuidad o secuencias de montaje, y la invocación del espacio fuera de la pantalla.

El secreto de la imagen... no debe buscarse en su diferenciación de la realidad, y como consecuencia en su valor representativo (estético, crítico o dialéctico), sino por el contrario en su «mirada telescópica» a la realidad, su cortocircuito con la realidad, y finalmente, en la implosión de imagen y realidad.

Baudrillard ya no percibe una realidad que está ahí sino sólo imágenes que simulan algo que ya no es accesible excepto a través de estas simulaciones. Ya no podemos decir que hay alguna estructura o concepto del que las figuras sobre el parapeto son una imitación y las imágenes sobre la pared no son sino copias de esta copia. Todas las metáforas de profundidad y abstracción, de niveles de significado y realidad «más elevados» o «más profundos» se derrumban sobre la superficie infinita de simulaciones y simulaciones de simulaciones.

Unas proposiciones en las que la separación entre la imagen y aquello a lo que hace referencia sigue siendo una diferencia importante. Es posible que nuestro acceso a la realidad histórica no tenga lugar únicamente a través de representaciones, y en ocasiones estas representaciones pueden parecer más dispuestas a morderse su propia cola que capaces de garantizar la autenticidad de aquello a lo que hacen referencia.

En resumen, la razón está al servicio de la sociedad que la desprecia, aunque no desinteresadamente. Está dentro del ámbito de la ideología considerar cuándo hablamos con razón y justicia. La ideología, que Platón debía haber entendido como opinión y creencia, si es que llegó a entenderla, resulta mucho más difícil de borrar de las páginas de la historia que de una utopía.

Imagen e ideología

La dependencia que tiene la ideología de las imágenes y lo imaginario (un territorio psíquico de imágenes significativas en torno a las cuales se forma nuestro sentido de la identidad) hace de la imagen copia, representación y similitud, una categoría mucho más central y dinámica de lo que Platón hubiera admitido. Las ideologías, empezando por las de género, se ceñirán a este sentido imaginario de identidad. (Nuestra identidad comienza con nuestra semejanza o diferencia con respecto a los padres que nos crían.) Las ideologías también ofrecerán representaciones en forma de imágenes, conceptos, mapas cognitivos, cosmovisiones y similares con objeto de proponer marcos y puntuación a nuestra experiencia. Este tipo de ideologías e imágenes son ineludibles. No hay un exterior con respecto a la envoltura conceptual que establecen.

Y sin embargo las imágenes no son tan inmanejables como puede parecer. Pueden unirse con palabras y con otras imágenes en sistemas de signos y, como consecuencia, de significado. Pueden enmarcarse y organizarse en un texto. La semiología aborda este amplio dominio de la significación, y uno de los objetos preferidos del escrutinio semiótico de los años setenta fue el cine, en especial ese cine dominante pero marginal del filme narrativo que proscribía el resto del cine con el socorrido término de «no narrativo».

Este supuesto de la complicidad del documental con los discursos dominantes de sobriedad y, situado de este modo, de su carencia de un acceso preferente al subconsciente y a la parte más vulnerable de la sociedad lo relegó a un estatus subordinado de la teoría crítica, una posición que reflejaba su subordinación a los discursos principales de los que el documental era supuestamente un lacayo.

Las imágenes ayudan a constituir las ideologías que determinan nuestra propia subjetividad; las imágenes encarnan esas subjetividades y patrones de relación social alternativos que nos proporcionan ideales culturales o visiones utópicas. La crítica de la imagen adquiriría un sentido eminente dentro del marco del pensamiento liberal del siglo XIX, en el que la palabra ejercía un reinado supremo. Ahora la palabra tiene problemas propios. El lenguaje puede parecer una cárcel que nos confina a un abanico de posibilidades predeterminadas y nos impide cualquier acceso más directo a lo real más allá de sus límites. En el sentido de que el lenguaje nos habla en vez de hablarlo nosotros, nos encontramos con que la crítica de la copia ahora se aplica al propio lenguaje (fabrica un mundo a semejanza de su propia imagen) aunque la esperanza de recuperar u obtener ese objeto perdido de lo real también se haya desvanecido.

Es posible que el documental no ofrezca una ruta tan directa o escénica al inconsciente como lo hacen la mayoría de las ficciones. Los documentales, en cambio, son una parte esencial de las formaciones discursivas. El objetivo de documentar la realidad, la esperanza de llegar a un punto de reposo definitivo donde «razón y orden», verdad y justicia prevalezcan, de lograr libertad y diversidad dentro del marco de una simetría perfecta, mengua.

La denigración de imágenes y películas, estableciendo una industria dominante del largometraje de ficción y un cine no narrativo marginal, se basa tanto en tradiciones pragmáticas como en tradiciones idealistas para fomentar la ilusión de que lo que más nos afecta —las imágenes— es lo que menos importa.

El documental, como otros discursos de lo real, conserva una responsabilidad residual de describir e interpretar el mundo de la experiencia colectiva, una responsabilidad que en modo alguno es una cuestión menor. Es más, conjunta estos otros discursos (de ley, familia, educación, economía, política, Estado y nación) en la construcción auténtica de una realidad social. Previo hasta qué grado la imagen se pondría al servicio de la ideología dominante como espectáculo y distracción, pero también retendría el potencial explosivo para reorganizar tiempo y espacio en cualquier orden que se deseara.

John Berger. La publicidad construye una visión del mundo que es «demencial» y al mismo tiempo irresistible. Construye objetos cargados de mística que amenazan con ocupar nuestro futuro, proporcionar el objetivo para nuestro deseo. La publicidad construye la subjetividad que sustenta este tipo de deseos en nuestro interior.

Al igual que el lujo, la hambruna se confecciona a medida. Se produce una realidad social, en imágenes, por medio de discursos de lo real, no a través del discurso de la ficción. Miramos más allá de este acto de producción del «hecho» de la hambruna por nuestra cuenta y riesgo.

Este tipo de representaciones explotan y derivan de supuestos ya viejos acerca del Tercer Mundo, África, la iconografía de plagas y desastres y las mitologías que abordan la acusación de sucesos «naturales» como la hambruna.

Lo último que necesitan estos eventos a escala gigantesca es tener noticias de aquellos que han sido nominados a aparecer como víctimas. Basta con verlos, sin nombre, aunque no sin rostro, desesperados y sin dignidad, conscientes pero silenciados.

La definición del documental

El documental como concepto o práctica no ocupa un territorio fijo. No moviliza un inventario finito de técnicas, no aborda un número establecido de temas y no adopta una taxonomía conocida en detalle de formas, estilos o modalidades. El propio término, documental, debe construirse de un modo muy similar al mundo que conocemos y compartimos. La práctica documental es el lugar de oposición y cambio.

En vez de una, se imponen tres definiciones de documental, ya que cada definición hace una contribución distintiva y ayuda a identificar una serie diferente de cuestiones. Consideremos pues el documental desde el punto de vista del realizador, el texto y el espectador. Cada punto de partida nos lleva a una definición distinta, aunque no contradictoria. En su conjunto estas definiciones ayudan a

demostrar cómo constituimos nuestros objetos de estudio y cómo después este mismo proceso determina una buena parte del trabajo que seguirá.

Un modo común, aunque engañoso de definir el documental desde el punto de vista del realizador se basa en términos de control: los realizadores de documentales ejercen menos control sobre su tema que sus homólogos de ficción.

Los autores ignoran hasta qué punto las películas de ficción pueden imitar estas mismas cualidades o el alto grado de control ejercido sobre decorados, iluminación y comportamiento en los documentales expositivos clásicos o poéticos. Al definir el documental estrictamente en términos de control del realizador sobre las variables que ofrece la definición, también se dejan de lado todas las cuestiones sociales (frente a las estrictamente formales) a que invita un estudio del «control».

Su estrategia de dirección quería provocar interpretaciones con un elevado nivel de naturalismo que dieran la clara impresión de que las personas eran «ellas mismas».

También es posible, a todas luces, argumentar que la no intervención puede reducir el control sobre lo que ocurre, pero al mismo tiempo requiere un control considerable sobre lo que ocurre en otro sentido: cuando la gente actúa «como si la cámara no estuviera ahí», lo que a menudo se describe como algo que «sencillamente ocurre», dicha situación sólo se da bajo condiciones controladas en las que se desalientan minuciosamente otras formas de comportamiento. La disciplina y el control de la puesta en escena que se habría dirigido hacia lo que ocurre frente a la cámara se dirige hacia los que están detrás de ella. Deben moverse y colocarse para registrar acciones sin alterar ni distorsionar dichas acciones.

Esto es así porque «control» define, de un modo irónico, un elemento clave del documental. Lo que el documentalista no puede controlar plenamente es su tema básico: la historia. Abordando el dominio histórico, el documentalista se suma a la compañía de otros practicantes que «carecen de control» sobre lo que hacen.

Una comunidad de practicantes

Lo que caracteriza la realización documental es por regla general su estatus de formación institucional. Los miembros se definen, en cierto modo tautológicamente, aunque no por ello menos justificadamente, como aquellos que hacen documentales o están implicados de algún otro modo en la circulación de éstos; los miembros comparten el objetivo común, escogido por voluntad propia, de representar el mundo histórico en vez de mundos imaginarios.

Para cerrar el círculo entre producción y consumo hay un circuito característico de distribuidores y lugares de exhibición.

Lo que hace que una definición sea institucional es empezar a apuntar la importancia para el realizador de una idea compartida de objetivo común. Los realizadores documentales pueden moldear y transformar las tradiciones que heredan, pero lo hacen precisamente a través del diálogo con esa tradiciones y sus seguidores. En vez de proponer algún punto o centro fuera de las prácticas del documental, esta definición hace hincapié en el modo en que esta área opera permitiéndose estar históricamente condicionada y abierta, así como ser variable y perpetuamente profesional, según lo que los propios documentalistas consideran admisible, lo que consideran límites, fronteras y casos de prueba, el modo en que las fronteras vienen a ejercer la fuerza de una definición, por vagamente que sea, y el modo en que la cualificación, negación o subversión de estas mismas fronteras pasa de ser una anomalía sin consecuencias a ser una innovación transformadora y más tarde una práctica aceptada.

Una práctica institucional

Bajo esta luz el documental puede considerarse una práctica institucional con un discurso propio. Llevados por una preocupación fundamental por la representación del mundo histórico,

surgirán y se verán enfrentados diversos principios organizativos, patrones de distribución y exhibición, estilos, estructuras, técnicas y modalidades.

La realización documental está a una gran distancia de este límite exterior de la burocracia y la inflexibilidad de lo que puede o no decirse. El modo en que se pueden hacer y decir las cosas —los posibles patrones de propiedad, poder económico y control artístico, innovación técnica y tecnológica, el desarrollo de nuevas historias— se produce en torno a una clase diferente de afirmaciones características a menudo codificadas bajo la rúbrica de «espectáculo». Como concepto dominante, es posible que el espectáculo esté, de hecho, más cerca de velar por los límites de lo que puede decirse y de las formas de decirlo que la representación, pero, incluso en este caso, se puede observar una variación considerable a lo largo del tiempo y a través de fronteras nacionales.

Lo que nos invita a reconocer la orientación de Foucault es la medida en que nuestro objeto de estudio es construido y reconstruido por una serie de participantes discursivos o comunidades interpretativas. En otras palabras, las propias operaciones discursivas tienden a ocupar una posición escasamente problemática como herramienta o vehículo para acceder a otra cosa, que es, en la mayoría de los casos, el mundo histórico. El documental puede hablar sobre cualquier cosa en el mundo histórico excepto sobre él mismo.

El documental como práctica institucional plantea cuestiones sobre las limitaciones impuestas por los distintos discursos que están en juego. Estas limitaciones pueden alcanzar la densidad de códigos, sentencias éticas y prácticas rituales presentes. En el documental expositivo clásico estas limitaciones incluyen un montaje que aporte pruebas (un montaje que reúna las mejores pruebas posibles para defender una cuestión), la responsabilidad del realizador de hacer que su argumentación resulte tan exacta y convincente como sea posible, aunque ello requiera la recontextualización de las afirmaciones de testigos o expertos individuales.

Un corpus de textos

Otra forma, quizá más familiar incluso, de definir el documental es haciendo referencia a los textos directamente. Podemos considerar que el documental es un género cinematográfico como cualquier otro.

Los documentales toman forma en torno a una lógica informativa. La economía de esta lógica requiere una representación, razonamiento o argumento acerca del mundo histórico. La economía es básicamente instrumental o pragmática: funciona en términos de resolución de problemas.

Los documentales que son principalmente de observación exhiben estructuras más próximas a las de la ficción narrativa: una economía de conflicto, complicaciones y resolución basados en personajes sustituye a la de la lógica documental de problema/solución. Aun así, la estructura de problema/solución ejerce un influjo considerable y condiciona la organización de escenas, así como de películas enteras. En el documental, una escena típica establece el tiempo y el lugar, así como un nexo lógico con escenas anteriores; presenta la naturaleza probatoria de alguna porción de una argumentación más amplia como una ilustración.

En otras palabras, aunque un documental representa el mundo histórico familiar, puede albergar muchos más huecos, fisuras, grietas y saltos en la apariencia de su mundo. La gente y las personas pueden aparecer de un modo que en la ficción causaría inquietud por su intermitencia. Una representación intermitente de personas y lugares, según los requisitos de una cierta lógica, puede, de hecho, funcionar como una característica distintiva del documental.

La estructura del documental depende generalmente de un montaje probatorio en el que las técnicas narrativas clásicas sufren una modificación significativa.

El montaje probatorio logra una clase de continuidad distinta de la de las películas de ficción. En la ficción narrativa, se unen dos porciones de espacio para dar la impresión de un mundo continuo que se proyecta en todas direcciones a partir del encuadre y uniformemente por medio de recursos como la «continuidad de movimiento» en la que una acción que comienza en un plano termina en el siguiente, o a través de los planos subjetivos que muestran alternativamente al personaje y lo que

éste ve. En el documental, se unen dos porciones de espacio para dar la impresión de un argumento continuo que puede obtener pruebas de elementos dispares del mundo histórico. Ésta es una forma de control que los directores de películas de ficción rara vez tienen a su disposición.

En el documental se puede dar un montaje en continuidad de movimiento, pero es menos probable que implique los movimientos de un personaje que los de una lógica determinada. La causalidad que en una película de ficción se le podría haber atribuido a un personaje. En cada caso el montaje está motivado, pero en un caso la motivación se transmite a través de una historia imaginaria, y en el otro se transmite a través de una argumentación acerca de un proceso social o histórico.

En esta definición del documental centrada en el texto queda implícito el supuesto de que los sonidos y las imágenes se sostienen como pruebas y son tratados como tales, en vez de como elementos de una trama. Esto, a su vez, da prioridad a los elementos de estructuración de un argumento que tienen que ver con algo externo al texto, en vez de a los elementos de estructuración de una historia interna en el mismo.

La centralidad del argumento da a la banda sonora una importancia particular en el documental. Ello está de acuerdo con la relación entre el documental y los discursos sociales de sobriedad que circulan a través de la palabra. Las argumentaciones requieren una lógica que las palabras son capaces de sostener con mucha más facilidad que las imágenes.

El documental se basa considerablemente en la palabra hablada. El comentario a través de la voz en off de narradores, periodistas, entrevistados y otros actores sociales ocupa un lugar destacado en la mayoría de los documentales. En este contexto, la narración de una situación o suceso por parte de un personaje o comentarista del documental suelen tener un halo de autenticidad. Los documentales suelen invitarnos a aceptar como verdadero lo que los sujetos narran acerca de algo que ha ocurrido.

La ficción, sin embargo, nos suele invitar a sospechar de lo que nos dicen los personajes, a circunscribirlo y restringirlo más estrictamente al conocimiento y la perspectiva de un personaje; también hay que incorporar otra información. (Esto es especialmente obvio en las películas de detectives.) En el documental, la narración de un suceso es la reivindicación de la historia. La restricción y la subjetividad rara vez se inmiscuyen como factores de complicación.

Por el contrario, los documentales arriesgan en cierta medida su credibilidad cuando reconstruyen un suceso: se produce una ruptura en el nexo indicativo entre imagen y referente histórico. En una reconstrucción, el nexo sigue estando entre la imagen y algo que ocurrió frente a la cámara, pero lo que ocurrió, ocurrió para la cámara.

La estructura del texto documental también presenta paralelismos con otros textos. Estos paralelismos se pueden dar en varios niveles distintos. Pueden pertenecer a un movimiento, periodo, cine nacional, estilo o modalidad.

El estilo hace referencia al modo característico que tiene un realizador individual de hacer una exposición, pero también al modo común de hacer una exposición compartido por un colectivo. En esta segunda acepción el estilo se asemeja a un discurso institucional, con reglas y limitaciones que rigen sus operaciones, reglas que en sí mismas están sujetas al cambio. El estilo apoya el despliegue de una trama para constituir una historia y el de pruebas para elaborar una argumentación. Si hay un estilo que haya caracterizado el documental con mayor energía es el realismo. El realismo ha sido una influencia tan difundida y generalizada que no ofrece un apoyo particularmente adecuado para el análisis documental. Debido a su omnipresencia en nuestra cultura, este propio concepto debe clarificarse y delimitarse.

Los practicantes de una modalidad tienen mucho menos en común con los practicantes de otra que entre sí. Establecen una comunidad propia dentro de la institución global del cine documental. Las modalidades pueden atravesar diferentes periodos y cinematografías nacionales.

En ocasiones las modalidades son algo así como géneros, pero en vez de coexistir como tipos distintos de mundos imaginarios (ciencia-ficción, películas del Oeste, melodramas), las modalidades representan diferentes conceptos de representación histórica. Pueden coexistir en cualquier momento temporal (sincrónicamente) pero la aparición de un nuevo modo se produce a resultas del

reto y el enfrentamiento con respecto a una modalidad previa. Y una nueva modalidad puede tener un objetivo diferente del de una modalidad previa o intentar abordar una deficiencia o problema.

Una circunscripción de espectadores

Por último, podemos definir el documental sin basarnos en términos institucionales (discursivos) ni textuales sino en relación con sus espectadores. Tomando un texto aisladamente, no hay nada que distinga absoluta e infaliblemente el documental de la ficción. La forma paradigmática; la invocación de una lógica documental; la dependencia de las pruebas, el montaje probatorio y la construcción de un argumento.

La marca distintiva del documental puede ser menos intrínseca al texto que la función de los supuestos y expectativas asignados al proceso de visionado del texto.

¿Cuáles son los supuestos y expectativas que caracterizan el visionado de un documental? Hasta el punto en que pueden generalizarse, serán en mayor medida el producto de una experiencia previa que predisposiciones evocadas en el momento.

Básicamente los espectadores desarrollarán capacidades de comprensión e interpretación del proceso que les permitirán entender el documental. Estos procedimientos son una forma de conocimiento metódico derivado de un proceso activo de deducción basado en el conocimiento previo y en el propio texto. El texto ofrece apuntes mientras que el espectador propone hipótesis que son confirmadas o se abandonan.

Estos procedimientos, por tanto, están íntimamente ligados a cuestiones de ideología. Rigen muchas de nuestras suposiciones acerca de la naturaleza del mundo.

La diferencia más fundamental entre las expectativas creadas por la ficción narrativa y el documental reside en el estatus del texto en relación con el mundo histórico. Esto presenta dos niveles. Indicios dentro del texto y supuestos según la experiencia anterior nos llevan a inferir que las imágenes que vemos (y muchos de los sonidos que oímos) tuvieron su origen en el mundo histórico. Técnicamente, esto significa que la secuencia de imágenes proyectada, lo que ocurrió frente a la cámara (el suceso profílmico) y el referente histórico se consideran congruentes el uno con respecto al otro. La imagen es el referente proyectado sobre una pantalla. En el documental a menudo empezamos dando por sentado que la etapa intermedia —la que se produjo frente a la cámara— sigue siendo idéntica al hecho real que podríamos haber presenciado nosotros mismos en el mundo histórico.

En una ficción narrativa damos por supuesto que el suceso profílmico se construyó con el propósito de narrar una historia, que su relación con cualquier suceso histórico es metafórica, que la gente que vemos, aunque «se interpreten a sí mismos» o no sean profesionales, no por ello dejan de estar preparados o de haber ensayado y que los lugares, aunque posiblemente sean auténticos, podrían ser perfectamente réplicas e imitaciones sin que ello pusiera en peligro el estatus de la narrativa.

En un segundo nivel más global establecemos un patrón de inferencias que nos ayuda a determinar qué clase de argumentación está realizando el texto acerca del mundo histórico en sí, o al menos de alguna pequeña parte de este. En vez de utilizar esquemas de procedimiento para formular una historia, los utilizamos para seguir o elaborar una argumentación.

El espectador documental emplea «procedimientos de compromiso retórico» en vez de los «procedimientos de compromiso de ficción» que orientan el visionado del largometraje narrativo clásico.

Nuestros procedimientos de visionado de documentales incluirán modos de asignar motivación a lo que vemos. Como término formal la motivación hace referencia al modo en que la presencia de un objeto está justificada en relación con el texto. En el documental una motivación primordial es el realismo: el objeto está presente en el texto debido a su función en el mundo histórico.

Por último, la motivación formal se produce cuando justificamos la presencia de una imagen según su contribución a un patrón formal o estilístico intrínseco al texto. Éste es el tipo de motivación que menos se le atribuye al documental, pero puede ser un factor importante.

Una de las expectativas fundamentales del documental es que los sonidos y las imágenes tienen una relación indicativa con el mundo histórico. Como espectadores confiamos en que lo que ocurrió frente a la cámara ha sufrido escasa o nula modificación para ser registrado en celuloide o cinta magnética. Se nos pide que demos por supuesto que lo que vemos habría ocurrido prácticamente del mismo modo si la cámara y la grabadora no hubieran estado allí. Se trata de un supuesto diferente del de la mínima intervención que rige la película de observación. Este supuesto no lleva consigo una expectativa necesaria de que el filme en su conjunto se subordinará a su tema.

Éstas son algunas de las expectativas y operaciones de procedimiento de las que hace uso el documental. Surgen en relación con convenciones que impregnan el texto documental, en especial las que se asocian con el realismo. Estas convenciones orientan nuestra respuesta y ofrecen un punto de partida para nuestro método de procesamiento de la información que transmite el texto. Nos introducimos en un modo característico de compromiso en el que el juego ficticio que requiere la anulación temporal de la incredulidad.

El documental, en especial, aunque no exclusivamente el documental reflexivo, puede poner en entredicho todos estos supuestos de literalidad, de la autenticidad denotativa de un nexo inexperimento científicos. En la investigación científica, los criterios de verificación sitúan al autor dentro de un paréntesis: la presencia personal del autor no puede ser un requisito previo para la manifestación del fenómeno; también deben ser capaces de producir el mismo resultado otros individuos. La historia, sin embargo, no permite la repetición. La objetividad aparece como un adjunto más explícito de la retórica, como un modo de comunicar la aparente autenticidad de lo que se dice o se afirma o de enmascarar los prejuicios del reportero. El espectador alberga las expectativas de que la identificación afectiva con los personajes tan común en la ficción no pasará de ser tenue, pero que el compromiso intelectual y emotivo con un tema, cuestión o problema adquirirá prominencia y estará mediado por las convenciones y la retórica de la objetividad.

Esto nos lleva a otra de las expectativas básicas que alberga el espectador de documentales: que el ansia de conocimiento se verá gratificada durante el transcurso de la película. El documental provoca el deseo de saber cuándo identifica su tema y propone su propia variante sobre la «lección de historia».

La convención documental da lugar a una epistefilia. Postula un ente organizativo que posee información y conocimiento, un texto que lo transmite y un sujeto que lo obtendrá. El que sabe (el agente suele ser masculino) compartirá ese conocimiento con los que desean saber; ellos, asimismo, pueden ocupar el lugar del sujeto que sabe. El conocimiento, tanto o más que la identificación imaginaria entre espectador y personaje de ficción promete al espectador una sensación de plenitud y autosuficiencia. Lo que sabemos y el modo en que utilizamos el conocimiento que tenemos son cuestiones de importancia social e ideológica.

Modalidades documentales de representación

Modalidades

Las situaciones y los eventos, las acciones y los asuntos pueden representarse de diferentes formas. Las modalidades de representación son formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes. En el documental, destacan cuatro modalidades de representación como patrones organizativos dominantes en torno a los que se estructuran la mayoría de los textos: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva.

Estas categorías son en parte el trabajo del analista o crítico y en parte el producto de la realización cinematográfica en sí. Estas cuatro modalidades pertenecen a una dialéctica en la que surgen nuevas formas de las limitaciones y restricciones de formas previas y en la que la credibilidad de la impresión de la realidad documental cambia históricamente.

Una historia muy superficial de la representación documental podría ir del siguiente modo: el documental expositivo (Grierson y Flaherty, entre otros) surgió del desencanto con las molestas cualidades de divertimento del cine de ficción. El comentario omnisciente y las perspectivas poéticas querían revelar información acerca del mundo histórico en sí y ver ese mundo de nuevo, aunque estas perspectivas fueran románticas o didácticas. El documental de observación (Leacock-Pennebaker, Frederick Wiseman) surgió de la disponibilidad de equipos de grabación sincrónicos más fáciles de transportar y del desencanto con la cualidad moralizadora del documental expositivo. Una modalidad de representación basada en la observación permitía al realizador registrar sin inmiscuirse lo que hacía la gente cuando no se estaba dirigiendo explícitamente a la cámara.

Pero la **modalidad de observación** limitaba al realizador al momento presente y requería un disciplinado desapego de los propios sucesos. El documental interactivo (Rouch, de Antonio y Connie Field) surgió de la disponibilidad del mismo equipo de más fácil transporte y de un ansia de hacer más evidente la perspectiva del realizador. Los documentalistas interactivos querían entrar en contacto con los individuos de un modo más directo sin volver a la exposición clásica. Surgieron estilos de entrevista y tácticas intervencionistas, permitiendo al realizador que participase de un modo más activo en los sucesos actuales.

El **documental reflexivo** surgió de un deseo de hacer que las propias convenciones de la representación fueran más evidentes y de poner a prueba la impresión de realidad que las otras tres modalidades transmitían normalmente sin problema alguno. Esta es la modalidad más introspectiva.

Desde un punto de vista institucional, los que operan principalmente con una modalidad de representación pueden definirse a sí mismos como una colectividad discreta. A este respecto, una modalidad de representación implica cuestiones sobre la autoridad y la credibilidad del discurso. Al realizador individual se le plantea la cuestión de las estrategias de generalización. Es posible que sumando un texto particular a una modalidad de representación tradicional y a la autoridad discursiva de dicha tradición se refuercen sus afirmaciones, dándoles el peso de una legitimidad previamente establecida.

La narrativa —con su capacidad para introducir una perspectiva moral, política o ideológica en lo que de otro modo podría ser una mera cronología— y el realismo —con su capacidad para anclar representaciones tanto a la verosimilitud cotidiana como a la identificación subjetiva— también pueden considerarse modalidades, pero presentan una generalidad aún mayor y con frecuencia aparecen, de diferentes formas, en cada una de las cuatro modalidades aquí estudiadas.

La modalidad expositiva

El texto expositivo se dirige al espectador directamente, con intertítulos o voces que exponen una argumentación acerca del mundo histórico. Ésta es la modalidad más cercana al ensayo o al informe expositivo clásico y ha seguido siendo el principal método para transmitir información y establecer una cuestión al menos desde la década de los veinte. Cada modalidad aborda esta cuestión de un modo diferente y plantea cuestiones éticas características al practicante.

Los textos expositivos toman forma en torno a un comentario dirigido hacia el espectador; las imágenes sirven como ilustración o contrapunto. Prevalece el sonido no sincrónico. La retórica de la argumentación del comentarista desempeña la función de dominante textual, haciendo que el texto avance al servicio de su necesidad de persuasión. (La lógica del texto es una lógica subordinada; como en el derecho, el efecto de persuasión tiende a invalidar la adhesión a los estándares más estrictos de razonamiento.) El montaje en la modalidad expositiva suele servir para establecer y mantener la continuidad retórica más que la continuidad espacial o temporal. Este tipo de montaje probatorio adopta muchas de las mismas técnicas que el montaje clásico en continuidad, pero con un fin diferente.

El modo expositivo hace hincapié en la impresión de objetividad y de juicio bien establecido. Esta modalidad apoya generosamente el impulso hacia la generalización, ya que el comentario en voice-over puede realizar extrapolaciones con toda facilidad a partir de los ejemplos concretos

ofrecidos en la banda de imagen. De un modo similar permite una economía de análisis, así como establecer cuestiones de un modo sucinto y enfático, en parte a través de la eliminación de la referencia al proceso a través del que se produce. Su interés, sin embargo, pasa de una argumentación o declaración directa, a la que se unen las ilustraciones, a una evocación indirecta de un modo de estar en el mundo que se deriva de la estructura formal de la película en su conjunto.

La exposición puede dar cabida a elementos de entrevistas, pero éstos suelen quedar subordinados a una argumentación ofrecida por la propia película, a menudo a través de una invisible «voz omnisciente» o de una voz de autoridad proveniente de la cámara que habla en nombre del texto. La sensación de toma y daca entre entrevistador y sujeto es mínima. Estas cuestiones circulan como conocimientos tácitos entre los practicantes y forman parte de la matriz institucional de los documentales expositivos. Las voces de otros quedan entrelazadas en una lógica textual que las incluye y orquesta. Conservan escasa responsabilidad en la elaboración de la argumentación, pero se utilizan para respaldarla o aportar pruebas o justificación de aquello a lo que hace referencia el comentario.

El espectador de documentales de la modalidad expositiva suele albergar la expectativa de que se desplegará ante él un mundo racional en lo que respecta al establecimiento de una conexión lógica causa/efecto entre secuencias y sucesos. La causación tiende a ser directa y lineal, así como fácilmente identificable, y suele estar sujeta a la modificación a través de la intervención planificada.

Finalmente, el espectador por lo general esperará que el texto expositivo tome forma en torno a la solución de un problema o enigma: Esta organización desempeña un papel similar al de la unidad clásica del tiempo en una narrativa en la que se producen acontecimientos imaginarios dentro de un periodo temporal fijo que a menudo avanza hacia una conclusión bajo algún tipo de urgencia temporal o plazo. En vez del suspense de resolver un misterio o rescatar a una persona cautiva, el documental expositivo se erige a menudo sobre una sensación de implicación dramática en torno a la necesidad de una solución. Esta necesidad puede ser un producto tanto de la organización expositiva como del suspense narrativo, incluso si hace referencia a un problema situado en el mundo histórico. El espectador espera tener entrada al texto a través de estos recursos ideológicos y sustituye la dinámica de la resolución de problemas por la dinámica de anticipación, postergación, estratagemas y enigmas que constituyen la base del suspense.

La modalidad de observación

La modalidad de observación hace hincapié en la no intervención del realizador. Este tipo de películas ceden el «control», más que cualquier otra modalidad, a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara. En su variante más genuina, el comentario en voice-over, la música ajena a la escena observada, los intertítulos, las reconstrucciones e incluso las entrevistas quedan completamente descartados.

La realización de observación provoca una inflexión particular en las consideraciones éticas. Puesto que esta modalidad se basa en la capacidad de discreción del realizador, el tema de la intrusión sale a la superficie una y otra vez dentro del discurso institucional.

Por el momento hay que tomar en consideración las propiedades específicas de los trabajos de observación entendidos como textos. Este tipo de textos se caracterizan por el trato indirecto, por el discurso oído por casualidad más que escuchado, ya que los actores sociales se comunican entre ellos en vez de hablar a la cámara. El sonido sincronizado y las tomas relativamente largas son comunes. Estas técnicas anclan el discurso en las imágenes de observación que sitúan el diálogo, y el sonido, en un momento y lugar histórico específicos.

En vez de una organización paradigmática centrada en torno a la solución de un enigma o problema, las películas de observación tienden a tomar forma paradigmática en torno a la descripción exhaustiva de lo cotidiano.

La sensación de observación (y narración) exhaustiva no sólo procede de la capacidad del realizador para registrar momentos especialmente reveladores sino también de su capacidad para

incluir momentos representativos del tiempo auténtico en vez de lo que podríamos llamar «tiempo de ficción». Se despliega tiempo «muerto» o «vacío» donde no ocurre nada de importancia narrativa pero los ritmos de la vida cotidiana se adaptan y se establecen. En esta modalidad de representación, cada corte o edición tiene la función principal de mantener la continuidad espacial y temporal de la observación en vez de la continuidad lógica de una argumentación o exposición. Incluso cuando el texto pasa a un escenario o localización diferente, prevalece la sensación de que hay una continuidad espacial y temporal subyacente, una continuidad que está en consonancia con el momento de la filmación, haciendo del cine de observación una forma particularmente gráfica de la presentación en «tiempo presente».

La presencia de la cámara «en el lugar» atestigua su presencia en el mundo histórico; su fijación sugiere un compromiso con lo inmediato, lo íntimo y lo personal que es comparable a lo que podría experimentar un auténtico observador/participante. Esto hace que el filme expositivo, y el interactivo, sirvan para las investigaciones históricas, mientras que la película de observación aborda con mayor facilidad la experiencia contemporánea.

La ausencia de comentario y el rechazo al uso de imágenes para ilustrar generalizaciones potencia el énfasis en la actividad de los individuos dentro de formaciones sociales específicas

Las «yuxtaposiciones extrañas» suelen funcionar como un estilo híbrido en el que el realizador escoge recurrir a técnicas asociadas con una de las otras modalidades. Estas yuxtaposiciones tienen el objetivo de hacer una declaración editorial en el tono del cine expositivo en vez de dejar que los acontecimientos se desarrollen siguiendo su propio ritmo. Las convenciones de la observación restan probabilidades de que los cambios bruscos de tiempo o localización se utilicen como modos de sorprender al espectador con nuevas perspectivas. Los saltos o yuxtaposiciones que sorprenden e inquietan derivan de los modos en que las personas y los acontecimientos dan giros que, como se suele decir, parecen más increíbles que la propia ficción.

Las imágenes o situaciones recurrentes tienden a reforzar un «efecto de realidad» anclando la película en la realidad histórica del tiempo y el lugar y certificando la prolongada centralidad de lugares específicos. Estos estribillos aportan textura afectiva a una argumentación, hacen hincapié en la especificidad del mundo observado y los micro cambios que se producen de un día a otro.

La modalidad de observación ha sido utilizada con una frecuencia considerable como herramienta etnográfica, permitiendo a los realizadores observar las actividades de otros sin recurrir a técnicas de exposición que convierten los sonidos y las imágenes de otros en cómplices de una argumentación ajena. La realización de observación, los enfoques por parte de las ciencias sociales de la etnometodología y el interaccionismo simbólico tienen una serie de principios en común.

Los tres hacen hincapié en una modalidad de observación empática, acrítica y participativa que atenúa la postura autoritaria de la exposición tradicional. El cine de observación ofrece al espectador una oportunidad de echar un vistazo y oír casi por casualidad un retazo de la experiencia vivida de otras personas. Si se puede obtener algo de una forma efectiva de aprendizaje, el cine de observación ofrece un foro vital para una experiencia semejante. Aunque siguen siendo problemáticas en otros sentidos, aquí hay cualidades que no imita ninguna otra modalidad de representación.

Para el espectador, los documentales de observación establecen un marco de referencia muy afín al del cine de ficción. Observamos y oímos durante un instante a actores sociales. Este término significa «individuos» o «personas». Aquellos a quienes observamos rara vez presentan un comportamiento preparado o coaccionado. Yo utilizo el término «actor social» para hacer hincapié en el grado en que los individuos se representan a sí mismos frente a otros; esto se puede tomar por una interpretación. Este término también debe recordarnos que los actores sociales, las personas, conservan la capacidad de actuar dentro del contexto histórico en el que se desenvuelven.

La interpretación de los actores sociales, no obstante, es similar a la de los personajes de ficción en muchos aspectos. Los individuos presentan una psicología más o menos compleja y dirigimos nuestra atención hacia su desarrollo o destino. Prestamos atención a esos momentos descriptivos desde el punto de vista de la semiótica o el comportamiento que revierten en los personajes y dan mayor densidad a su comportamiento. Ponemos una atención considerable en los

códigos de referencia que el texto importa o «documenta» como códigos operativos de la cultura que los actores sociales aceptan o rechazan de formas perceptibles. Es posible que observemos el funcionamiento de un código simbólico que rige la economía del texto en términos metafísicos o psicoanalíticos.

Estas películas invitan al espectador a establecer una relación más compleja incluso con la dimensión referencial de la película. Si la estética de la ficción nos implica en relación con «fines no prácticos», una definición bastante convencional, aunque no exenta de problemas, el documental de observación extiende esta posibilidad de implicación estética sin fines prácticos. El espectador experimenta el texto como una reproducción de la vida tal y como se vive; la actitud tomada hacia el mismo se propone (o deriva de) la actitud apropiada para el espectador si estuviera «en el lugar», sin modificación alguna, colocado en una posición en la que se esperaba la interacción de la que la cámara se mantiene al margen.

Esta evaluación depende de la función de realismo y de su capacidad para ofrecer la impresión de realidad, una sensación del mundo histórico tal y como nosotros, de hecho, lo experimentamos, por regla general de forma cotidiana.

El cine de observación, por tanto, transmite una sensación de acceso sin trabas ni mediaciones. No da la impresión de que el cuerpo físico de un realizador particular ponga límite a lo que podemos ver. La persona que está detrás de la cámara, y del micrófono, no capta la atención de los actores sociales ni se compromete con ellos de forma directa o indirecta. Por el contrario, confiamos en disfrutar de la oportunidad de ocupar el puesto de un observador ideal. Como en la ficción narrativa clásica, nuestra tendencia a establecer un repertorio de relaciones imaginarias con los personajes y las situaciones prospera con la condición de la presencia del realizador entendida como ausencia. Su presencia, que no es reconocida ni emite respuesta, despeja el camino para la dinámica de la identificación afectiva, la inmersión poética o el placer voyerista.

La modalidad interactiva

¿Y qué ocurre si el realizador interviene o interactúa? ¿Qué ocurre si se rasga el velo de la ausencia ilusoria?

Al empezar a aparecer, a finales de los años cincuenta, equipos de registro sonoro sincronizado muy ligeros la interacción empezó a resultar más factible de lo que lo había sido hasta aquel momento. Ya no hacía falta reservar el discurso para la posproducción en un estudio, completamente alejado de las vidas de aquellos cuyas imágenes embellecían la película. El realizador ya no tenía por qué limitarse a ser un ojo de registro cinematográfico. Podía aproximarse más plenamente al sistema sensorial humano: mirando, oyendo y hablando a medida que percibía los acontecimientos y permitiendo que se ofreciera una respuesta.

El documental interactivo hace hincapié en las imágenes de testimonio o intercambio verbal y en las imágenes de demostración (imágenes que demuestran la validez, o quizá lo discutible, de lo que afirman los testigos). La autoridad textual se desplaza hacia los actores sociales reclutados: sus comentarios y respuestas ofrecen una parte esencial de la argumentación de la película. Predominan varias formas de monólogo y diálogo (real o aparente). Esta modalidad introduce una sensación de parcialidad, de presencia situada y de conocimiento local que se deriva del encuentro real entre el realizador y otro. Surgen cuestiones de comprensión e interpretación como una función del encuentro físico.

El montaje tiene la función de mantener una continuidad lógica entre los puntos de vista individuales. Las relaciones espaciales pueden no ser contiguas o incluso resultar desproporcionadas. Las yuxtaposiciones inesperadas pueden llevar consigo intertítulos gráficos.

Incitan al espectador a reevaluar una serie inicial de afirmaciones a la vista de una segunda serie discrepante. Este tipo de yuxtaposiciones impugnan el proceso mental apropiado para el primer marco de referencia con objeto de dar lugar a la sorpresa, la revelación, o quizá, la risa. Se convierten,

aparte del proceso de interacción en sí, en una herramienta clave en el repertorio discursivo del realizador.

Estas posibilidades plantean diversas cuestiones éticas a los practicantes. En realidad, la relación con los testigos puede estar más cerca de la de un defensor público que de la de un acusador: no es habitual que se establezca una relación de confrontación sino una relación en la que se busca información para un razonamiento. La cuestión ética de una relación semejante estriba en el modo en que el realizador representa a sus testigos, en particular cuando funcionan motivos, prioridades o necesidades contradictorios.

La interacción a menudo gira en torno a la forma conocida como entrevista. Esta forma plantea cuestiones éticas propias: las entrevistas son una forma de discurso jerárquico que se deriva de la distribución desigual del poder, como ocurre con la confesión y el interrogatorio. El principio ético de la autorización con conocimiento de causa ofrece otra pauta, pero muchos realizadores documentales prefieren hacer caso omiso de él, argumentando que el proceso de investigación social o histórica se beneficia de los mismos principios que la libertad de expresión y de prensa, que da una autorización considerable a los periodistas en su búsqueda de noticias.

La diversidad de perspectivas y la yuxtaposición creada por el complejo entramado de material base en el montaje hacen que el espectador tenga que dar su propia respuesta a la pregunta planteada en el título de la película.

La cualidad de tiempo presente es intensa y la sensación de contingencia clara. Los acontecimientos que van a tener lugar pueden tomar caminos alternativos según el proceso de interacción de que somos testigos.

El grado en el que los actores sociales pueden implicarse en el proceso de presentación varía considerablemente, desde la máxima autonomía que permite el cine de observación hasta las limitaciones sumamente restrictivas de las entrevistas formales. Cuando la interacción se produce fuera de una de las estructuras de entrevista formales, el realizador y los actores sociales se comunican como iguales.

Una dinámica participativa es aquella que va más allá del uso de material de entrevista en un texto expositivo. El comentario hecho por un realizador o en nombre de éste subordina claramente las entrevistas a la propia argumentación de la película. Un texto interactivo va más allá de los reconocimientos pasajeros para llegar a un punto en el que la dinámica del intercambio social entre realizador y sujeto resulta fundamental para la película.

La entrevista es una estructura determinada en más de un sentido. Surge en relación con algo más que la historia oral y tiene más de una función. En su sentido más básico, la entrevista atestigua una relación de poder en la que la jerarquía y la relación institucionales pertenecen al discurso en sí. Como tal, la entrevista figura en la mayoría de los discursos de sobriedad fundamentales, tal y como yo los he denominado, y en la mayoría de las instituciones dominantes de nuestra cultura. La entrevista en sus diversas variantes tiene un papel central que desempeñar entre estas tecnologías. En el cine, este nexo entre técnica y poder toma forma material como espacio y tiempo, sobre todo como espacio.

No hay una correlación exacta entre forma y contenido en lo que respecta a la entrevista más de lo que la hay con respecto a los contrapicados o el estilo de iluminación de bajo contraste. Pero cada elección de la configuración espaciotemporal entre realizador y entrevistado tiene implicaciones y una carga política potencial, una valencia ideológica, como si dijéramos, que merece nuestra atención. Las conversaciones dirigen nuestra atención hacia la acción aparte y las maniobras que tienen lugar, a lo largo de una pendiente de poder, entre realizador y sujeto. Al igual que la historia oral, el historial, la declaración o el testimonio ante un tribunal, la conversación dentro de una película también está destinada a ser objeto del escrutinio de observadores interesados, lo que da a estas maniobras cuasipúblicas un medida adicional de complejidad.

La impresión transmitida es muy difícil de diferenciar del tipo de conversación habitual que se encuentra en los filmes de observación. La diferencia clave, sin embargo, es que observamos una

conversación implantada. El tema que abordan los actores sociales y el devenir general de lo que dicen ha sido preestablecido.

En vez de hacer evidente la estructura de la entrevista, la entrevista encubierta se desliza hacia la estilística oblicua de la película de ficción y el trabajo de un *metteur en scène*. La sensación de que hay una fisura o discrepancia entre la interpretación que observamos y los códigos que esperamos que la rijan se hace mayor. El diálogo tiene una cualidad «imperfecta», pero, sin más información contextual, el espectador no sabe a ciencia cierta si interpretar esta discrepancia como diferencia cultural.

Una interacción más estructurada entre realizador y actor social en la que ambos están presentes y son visibles puede dar la impresión de «diálogo», una vez más entrecomillado debido a la jerarquía de control que orienta y dirige el intercambio, privilegiando al entrevistador como iniciador y arbitro de la legitimidad y encuadrando al entrevistado como fuente primaria, depósito potencial de nueva información o conocimiento. Esta forma de intercambio también se puede denominar «pseudodiálogo», ya que el formato de entrevista prohíbe la reciprocidad o equidad absolutas entre los participantes. La habilidad del entrevistador suele revelarse a través de su capacidad para dar la impresión de que está al servicio del entrevistado, cuyo discurso en realidad controla, en cierto modo como un ventrílocuo.

La entrevista común está más estructurada incluso que la conversación o el diálogo. Entra en juego una secuencia de desarrollo específica y la información extraída del intercambio se puede situar dentro de un marco de referencia más amplio al que contribuye una porción definida de información factual o trasfondo afectivo.

La presencia visible del actor social como testigo fehaciente y la ausencia visible del realizador (la presencia del realizador como ausencia) otorga a este tipo de entrevista la apariencia de «pseudomonólogo». Como las meditaciones dirigidas a un público en un soliloquio, el pseudomonólogo parece comunicar pensamientos, impresiones, sentimientos y recuerdos del testigo individual directamente al espectador. El pseudomonólogo convierte al espectador en el sujeto al que se dirige la película, eliminando las mediaciones de realizador/sujeto/espectador que acentúan la modalidad interactiva.

El grado de ausencia del realizador en el pseudomonólogo puede variar considerablemente. A menudo no se ve ni se oye al realizador, que deja a los testigos que «hablen por sí mismos». A menudo la calidad de la grabación sonora sugiere que el realizador ocupa un espacio contiguo, justo fuera del encuadre, pero también tiene la posibilidad de registrar las preguntas a las que contestan los entrevistados después de los hechos, en un espacio completamente distinto. En este caso, la discontinuidad espacial establece también una discontinuidad existencial. El espacio que ocupa la voz del entrevistador es de una clase lógica más elevada: define y contiene los mensajes que emanan del mundo histórico. Toma el aspecto de una autoridad más plena y completa.

Las expectativas del espectador son muy diferentes para las películas interactivas y para las de observación. Las películas expositivas y de observación, a diferencia de las interactivas o reflexivas, tienden a ocultar el trabajo de producción, los efectos del aparato cinematográfico en sí y el proceso tangible de enunciación, la verbalización de algo distinto de lo que se dice. Cuando la película interactiva adopta la forma de historias orales encadenadas para reconstruir un suceso o acontecimiento histórico, la reconstrucción es a todas luces el resultado de la ensambladura de estos testimonios independientes. Este proceso está más enraizado en las perspectivas individuales o en los recuerdos personales que el comentario incorporado de una voz omnisciente y un montaje probatorio.

El espectador del texto interactivo tiene la esperanza de ser testigo del mundo histórico a través de la representación de una persona que habita en él y que hace de ese proceso de habitación una dimensión característica del texto. El texto aborda, además de aquello sobre lo que versa, la ética o la política del encuentro. Se trata del encuentro entre una persona que blande una cámara cinematográfica y otra que no lo hace. La sensación de presencia corporal, en vez de ausencia, sitúa al realizador en la escena y lo ancla en ella, incluso cuando está oculto por ciertas estrategias de entrevista o representación de un encuentro. Los espectadores esperan encontrar información

condicional y conocimiento situado o local. La ampliación de encuentros particulares a encuentros más generalizados sigue siendo perfectamente posible, pero esta posibilidad sigue siendo, al menos en parte, una posibilidad que los espectadores deben establecer a través de su propia relación con el texto en sí.

La modalidad de representación reflexiva

La representación del mundo histórico se convierte, en sí misma, en el tema de meditación cinematográfica de la modalidad reflexiva. En vez de oír al realizador implicarse únicamente de un modo interactivo (participativo, conversacional o interrogativo) con otros actores sociales, ahora vemos u oímos que el realizador también aborda el metacomentario, habiéndonos menos del mundo histórico en sí, como en las modalidades expositiva y poética o en la interactiva y la que se presenta a modo de diario personal, que sobre el proceso de representación en sí. La exposición poética dirige nuestra atención hacia los placeres de la forma, haciéndonos reflexionar sobre sus problemas. Interioriza muchas de las cuestiones y preocupaciones que constituyen el tema de este estudio. Los textos reflexivos son conscientes de sí mismos no sólo en lo que respecta a forma y estilo, como ocurre con los poéticos, sino también en lo tocante a estrategia, estructura, convenciones, expectativas y efectos.

En primer lugar, lo plantean como una cuestión que el propio texto puede abordar específicamente. En segundo lugar, el texto lo plantea como una cuestión social para el espectador haciendo hincapié en el grado en que la gente, o actores sociales, aparece ante nosotros como significantes, como funciones del propio texto. Su representatividad en lo que respecta a instituciones y colectivos que operan fuera del encuadre de la película, en la historia, se torna más problemática a medida que reconocemos hasta qué punto vemos una imagen construida en vez de una porción de la realidad.

Es inevitable que la gente representada en un texto que plantea un problema semejante no pueda ser asimilada por las convenciones del realismo. El realismo ofrece un acceso exento de problemas al mundo a través de la representación física tradicional y de la transferencia fluida de estados psicológicos del personaje al espectador (por medio del estilo interpretativo, la estructura narrativa y técnicas cinematográficas como los planos subjetivos). Los documentales reflexivos sólo emplearán este tipo de técnicas para interrumpirlas y dejarlas al descubierto.

Como resultado, los sistemas de creencia de los actores sociales quedan resituados dentro del propio metacomentario del texto acerca de sistemas de creencia contradictorios y también de la tendencia del sistema judicial a otorgar autoridad a la narrativa de «hecho» generada por la policía y los acusadores, que niega a aquellos que desempeñan el papel de acusado. Se trata del trabajo del texto, no del punto de vista de ninguno de los testigos que vemos y oímos.

La reducción del actor social a un espacio dentro del sistema textual nos plantea las cuestiones de la interpretación y, en algunos casos, el texto reflexivo opta por una interpretación. Este tipo de películas ponen un énfasis reflexivo en la cuestión de «utilizar» a la gente al mismo tiempo que evitan algunas de las dificultades éticas de usar actores sociales con este propósito.

Este mismo razonamiento hace que muchos textos reflexivos presenten al propio realizador —en la pantalla, dentro del encuadre— no como un participante-observador sino como un agente con autoridad, dejando esta función abierta para su estudio.

De hecho, una de las singularidades del documental reflexivo es que rara vez tiene la meditación sobre cuestiones éticas como interés principal, a no ser que lo haga con el susurro de un relativismo distanciado más dispuesto a criticar las opciones de otros que a examinar las propias. Las preferencias por las interpretaciones profesionales y la aparición del realizador rara vez tienen la función de señalar cuestiones éticas directamente. El deseo de abordar la política o la estética de la representación exige prestar mayor atención y organizar en mayor grado lo que ocurre delante de la cámara, así como la yuxtaposición de planos y escenas individuales. Los actores facilitan este proceso.

Las exploraciones de las dificultades o las consecuencias de la representación son más habituales que las revisiones del derecho a la representación.

La modalidad reflexiva de representación hace hincapié en el encuentro entre realizador y espectador en vez de entre realizador y sujeto. Esta modalidad es la última en aparecer en escena porque es en sí misma la que tiene una actitud menos ingenua y más desconfiada con respecto a las posibilidades de comunicación y expresión que otras modalidades dan por sentadas. En su forma más paradigmática el documental reflexivo lleva al espectador a un estado de conciencia intensificada de su propia relación con el texto y de la problemática relación del texto con aquello que representa. A menudo el montaje incrementa esta sensación de conciencia, más una conciencia del mundo cinematográfico que del mundo histórico al otro lado de la ventana realista. Las yuxtaposiciones inesperadas o las desviaciones estilísticas de las normas de un texto o de las convenciones de un género hacen que el realismo y la referencialidad resulten extraños.

La modalidad reflexiva pone énfasis en la duda epistemológica. Hace hincapié en la intervención deformadora del aparato cinematográfico en el proceso de representación. El conocimiento no está sólo localizado, sino que se pone en duda.

Las expectativas del espectador en los documentales reflexivos difieren de sus expectativas en otras modalidades: en vez de la representación de un tema o cuestión, con atención al papel interactivo del realizador o sin ella, el espectador llega a esperar lo inesperado. Los términos y condiciones de visionado que normalmente se dan por sentados pueden ponerse en tela de juicio, sobre todo debido a que pertenecen a la película que se está viendo en ese momento. La fenomenología de la experiencia fílmica, la metafísica del realismo y la imagen fotográfica, la epistemología, el empirismo, la construcción del sujeto individual, las tecnologías del conocimiento, la retórica y lo visible: la conciencia del espectador se fija tanto en todo lo que sostiene y apoya la tradición documental como en el mundo que está más allá. Funciona una sensación de la textualidad de la experiencia de visionado más espesa y densa. La sensación de transporte indirecto al mundo histórico vuelve sobre sus pasos siguiendo el rastro de la propia representación.

Más que la sensación de la presencia del realizador en el mundo histórico observada en el modo interactivo, el espectador experimenta una sensación de presencia del texto en su campo interpretativo. Cuestionamiento del propio estatus.

El documental reflexivo surge en parte de una historia de cambio formal en la que las restricciones y límites de una modalidad de presentación ofrecen el contexto para su propio derrumbamiento. El marco institucional que rodea el documental, sin embargo, sirvió durante décadas para proteger a este género cinematográfico de las tendencias del siglo xx hacia la duda radical.

El problema estriba en que la transparencia y la capacidad de autorización del lenguaje, la capacidad de conocimiento del mundo visible y el poder para verlo desde una posición desinteresada de objetividad.

La reflexividad, por tanto, no tiene por qué ser puramente formal; también ser acusadamente política.

En este caso las yuxtaposiciones inesperadas tienen lugar entre convenciones internas, iconografía y, en especial, el discurso de estas películas y la ideología dominante (masculinista o patriarcal) que funciona en el conjunto de la sociedad.

Estas películas, que podrían clasificarse como predominantemente expositivas, interactivas o de observación, nos recuerdan que la mayoría de los filmes tienen una naturaleza «impura», híbrida.

El feminismo aportó las herramientas de que carecía el discurso documental. Instigó una reconceptualización radical de la subjetividad y la política que alcanzó a través de la programática de la concienciación un efecto comparable al de la reflexividad. El espectador, en especial la espectadora, se encontró con una experiencia que reexaminaba y recontextualizaba los propios rudimentos de la experiencia.

La reflexividad y la concienciación van de la mano porque a través de una conciencia de la forma y la estructura y de sus efectos determinantes se pueden crear nuevas formas y estructuras, no sólo en teoría, o estéticamente, sino en la práctica, socialmente.

La reflexividad política elimina las incrustaciones ideológicas que apoyan un orden social determinado, en particular aquellas prácticas, experimentadas en la vida cotidiana, que giran en torno a la significación y lo discursivo.

Estrategias reflexivas

Diferentes autores quieren decir cosas distintas con la palabra reflexividad. Una de las principales cuestiones a este respecto es la diferenciación entre las dimensiones formales y políticas de la reflexividad. No se trata de alternativas sino de modos diferentes de conjugar, y visionar, una serie determinada de operaciones. En los términos aquí descritos el mismo recurso (la referencia al espacio de la imagen fuera de la pantalla o el reconocimiento de la presencia y el poder del realizador, por ejemplo) empezará como una operación formal que quebranta normas, altera convenciones y capta la atención del espectador. En ciertas circunstancias también será políticamente reflexivo, dirigiendo nuestra atención hacia las relaciones de poder y jerarquía entre el texto y el mundo diferencia y algunas de las clases de operación formal se pueden resumir del siguiente modo:

1. Reflexividad política. Esta forma de reflexividad opera principalmente en la conciencia del espectador. Hincapié en una referencia a una conciencia social o colectiva en vez de a la peregrinación personal y su topografía concomitante de un ser mejorado o superior que a veces implica el término inglés *consciousness-raising*. Aquí se hace referencia a esa forma más amplia de conciencia situada en un contexto social.

2. Reflexividad formal. Estas técnicas de reflexividad pueden subdividirse en otras categorías. Al estudiarlas tenemos más interés en identificar el dispositivo formal que entra en juego que el efecto político que puede lograr. Al mismo tiempo, hay que señalar que un efecto político no queda garantizado por un dispositivo o estrategia política determinada, ni tampoco depende de un solo tipo de procedimiento formal.

A. Reflexividad estilística. Aquí podemos agrupar las estrategias que quebrantan convenciones aceptadas. Este tipo de textos introducen fisuras, inversiones y giros inesperados que dirigen nuestra atención hacia el trabajo del estilo como tal y colocan las obsesiones del ilusionismo entre paréntesis. Una variante extrema sería, en primer lugar, los estilos documentales que dirigen la atención del espectador hacia sus propios patrones de un modo tan constante que se convierten en una modalidad poética o ensayística de representación, perdiendo su nexos con un referente histórico.

El otro extremo serían las obras que ofrecen un metacomentario sobre el método y el procedimiento mientras que continúan dentro de una sensibilidad realista.

De un modo similar a la reflexividad interactiva (más adelante), la reflexividad estilística depende del conocimiento previo por parte del espectador de la convención documental.

El uso de recursos estilísticos para lograr un efecto reflexivo corre el riesgo de manipular a los actores sociales con un efecto textual en vez de provocar una consideración reflexiva sobre el modo en que se construyen los textos. Los actores sociales (la gente) quedarán subordinados a la trayectoria narrativa del realizador como protagonista. A medida que el realizador se aleja de una modalidad a modo de diario personal o de una modalidad participativa de representación de sí mismo como uno entre otros y se acerca al héroe o protagonista del drama —su centro y fuerza de propulsión— mayor se hace este riesgo.

Cuando se exige a los actores sociales que adopten funciones narrativas como la de donante o ayudante, el resultado tiene su mayor efecto reflexivo cuando prevalecen las dimensiones

subjetivas. Es decir, los individuos revelan cualidades significativas acerca de sí mismos mientras que sirven ostensiblemente de ayudantes al papel central del realizador.

B. Reflexividad deconstructiva. En este caso el objetivo consiste en alterar o rebatir los códigos o convenciones dominantes en la representación documental, dirigiendo la atención del espectador de este modo a su convencionalismo.

C. Interactividad. Toda esta modalidad de representación documental posee el potencial para ejercer un efecto de concienciación, dirigiendo nuestra atención hacia la excentricidad de filmar sucesos en los que el realizador no aparece por ninguna parte e incitándonos a reconocer la naturaleza de la representación documental. La interactividad puede funcionar de un modo reflexivo para concienciarnos de las contingencias del momento, la fuerza de configuración del proyecto de representación en sí y las modificaciones de acción y comportamiento que puede producir.

D. Ironía. Las representaciones irónicas tienen inevitablemente la apariencia de falta de sinceridad, ya que lo que se dice abiertamente no es lo que en realidad se quiere decir. El ironista dice una cosa, pero quiere decir lo contrario. Lo irónico suele estar imbuido de una clara conciencia de la tradición; está aquejado de un exceso de conocimiento y una deficiencia de inventiva, en especial en su fase posmoderna. Como tono o actitud, la ironía aparece después del romance, la tragedia y la comedia; las lleva al límite; mina su solidez y sobriedad.

La ironía plantea una cuestión incisiva acerca de la propia actitud del autor con respecto a su tema.

E. Parodia y sátira. La parodia puede provocar la toma de conciencia de un estilo, género o movimiento que previamente se daba por supuesto; la sátira es un recurso para intensificar la conciencia de una actitud social, valor o situación problemáticos. Estas formas están en cierto modo infradesarrolladas en el documental, donde el predominio de los discursos de sobriedad y un sentido calvinista del deber han atenuado su estatus, sobre todo en los países de habla inglesa.

Aunque la ironía puede ser un arma efectiva tanto para la parodia como para la sátira, es raro que haya una parodia o sátira irónica como tal, ya que esto pondría en entredicho la forma de la parodia o la sátira en vez de aceptar dichas formas como modos convenientes y apropiados para criticar los modos ajenos.

La reflexividad política impulsa la parodia y la sátira más allá del pastiche con su nostalgia tranquilizadora o su cómoda iconoclastia. Lleva estas formas a un ruedo en el que, sujetas a la recepción de un público, hacen algo más que ridiculizar o perturbar una convención aceptada. La concienciación va más allá de la experiencia inmediata del texto llegando hasta la praxis social, que resulta más concebible gracias a su representación documental.

Weinritcher, Antonio, "Documentiras: el fake"

Estos dos tipos de programas son de carácter esencialmente performativo y valoran sobre todo la espontaneidad de los protagonistas ante la cámara. Se diferencian en que unos están protagonizados por famosos y otros por desconocidos en trance de pasar al grupo anterior. Muchos elementos del *star-system* ya no salen en la pequeña pantalla actuando o cantando, solo exhibiendo su intimidad. Parece que el espectador prefiere ver a un famoso en directo que encarnando un personaje de ficción.

Este protagonismo de lo cotidiano puede tener el pernicioso efecto de iniciar un proceso de destrucción de la realidad. Es decir: de aniquilación de su tejido cultural simbólico.

La televisión ha contribuido con esta contaminación del estatuto de lo documental a expandir las fronteras o confundir los límites genéricos.

Pero esta confusión de fronteras no se produce solo en el área de programas sino también en la de informativos en donde adquiere un carácter abiertamente ideológico, literalmente institucional.

La ilimitada capacidad de la tecnología digital para manipular una imagen es aprovechada hoy de forma rutinaria tanto por los cómicos como por la publicidad.

Esta discusión del carácter de la imagen fotográfica como índice de la realidad preocupa a algunos estudiosos del documental, pues dicho carácter forma parte de la base misma del género.

Técnica de manipulación digital conocida como morphing: lo interesante no es solo que esta técnica puede hacer con la representación de la figura humana, sino que le hace a la concepción baziniana del plano secuencia. La integridad de la acción en el plano ya no vendría garantizada por la duración de un evento real, pues los píxeles se pueden alterar ante nuestros ojos. Se puede producir un discurso de dudosa veracidad partiendo de imágenes reales, como lo demuestra de forma clamorosa la larga tradición del cine de propaganda.

El fake representa un caso especial por lo que tiene de delirado, de ese eterno combate entre lo ficticio y lo real que se ha librado históricamente en el interior de la institución documental. Pero si la parodia depende de una relación cómplice con el receptor, que deriva su placer del reconocimiento de los rasgos exagerados del referente citado, el sentido del fake no se agota siempre en dicho conocimiento.

Si el modo reflexivo ofrecía un equivalente a la etapa modernista del cine de ficción, el fake parecería indicar que el documental ha sido finalmente contagiado por la infección posmoderna.

El sentido del fake en su condición de síntoma de la posmodernidad; ello resultaría bien poco significativo en el momento actual, parece más relevante el hecho de que este subgénero ofrece un índice más de que el documental se ha vuelto consciente de su mismo y las estrategias que utiliza para construir su discurso.

El fake tiene la virtud de florecer en el mismo momento que otras formas de no ficción se empeñan en cuestionar el estatuto, problemático desde un principio, del cine documental. Hay otros documentalistas, mientras tanto, cuya fe ciega en el género los lleva a no enterarse de nada.

Junto a la necesaria mirada hacia dentro, hacia las formas que lo constituyen, muchos de estos cineastas parecen proyectar también una mirada hacia afuera. Este carácter institucional se ha visto enturbiado, como hemos visto, por la adopción sensacionalista de la textura, el repertorio representacional del género por parte de los reality show televisivos. El fake y otras formas de apropiación de los formatos televisivos son una respuesta de los cineastas al secuestro de la realidad acometido por la institución televisiva.

Es una preocupación creciente de los nuevos documentalistas como respuesta al voraz apetito de los medios por espectacularizar la vida real, la ejercen también no pocos de los artistas que trabajan en el campo del *found footage* visual y sonoro.

Por más que la motivación de los medios sea sensacionalista, ese concepto de confusión de formatos es en sí mismo interesante y por ello resulta susceptible de apropiación.

Un repaso a la filmografía reciente del fake indica que no existe un único diagnóstico posible. Lo que está en juego no es solo desmontar, de puertas adentro, la presunta objetividad del documental o denunciar de puertas afuera su apropiación por los medios. Creemos que la atracción por esta forma de simulacro, la atracción por el fake demuestra un interés intrínseco por la no ficción, por recuperar las posibilidades expresivas de la misma y por utilizarla para decir cosas que son habitualmente del dominio de la ficción, o a la inversa, por utilizar la ficción como vehículo del tipo de información que normalmente solo se expresa dentro del ámbito documental.

García Díaz, Noemí, "Jean Rouch: crónica de un cine de verdad"

El término *cinéma vérité* fue utilizado por primera vez por el sociólogo Edgar Morin en un artículo. Tenía que ser renovado con la llegada del registro de la palabra.

Comienza a rodar *Crónica de un verano*, película etnológica y existencial, trataba de investigar un fenómeno que concernía al ser humano, las personas que participaban podían involucrarse emocionalmente en el proyecto. El ideario de la película se resumía en un solo enunciado ¿Cómo vives tu? Condensado en la pregunta ¿Eres feliz? Proporcionó una plataforma para que se oyeran las voces de estudiantes, inmigrantes, amas de casa, obreros, quienes expresaron sus pensamientos más íntimos sobre su vida y demases en el momento social en qué estaban viviendo.

Se desencadenó una gran polémica en torno al término y los cineastas fueron acusados de situar la verdad en un pedestal.

El historiador de cine Sadoul asumió rápidamente su culpabilidad porque consideraba que el apartado destinado a Vertov podría haber inducido a pensar que el *cinéma vérité* era un principio, mientras que solo se trataba del título de un diario fílmico.

Concepción de cine ojo que culminaba en la creación de cine verdad. El cine ojo se refería a todos los procedimientos cinematográficos, todas las representaciones cinematográficas, todos los modos y procedimientos gracias a los cuales era posible descubrir y mostrar la verdad. Como posibilidad de hacer visible lo invisible, etc.

Para Vertov, el cine de verdad habría sido un cine que rehusaba cualquier recurso de la ficción, un cine que, a través de la capacitación de fragmentos de realidad, organizados a través del montaje, podían desvelar aspectos ocultos de la realidad con el objetivo de construir la realidad de una nueva era revolucionaria. Interventaban en la realidad, aparecían exponiendo su proyecto al inicio de la película rompiendo por primera vez el espacio entre el cineasta y el entrevistado. Para Morin, *cinéma vérité* significaba que había que eliminar la ficción para acercarse a la vida. La concepción de Rouch sobre el cine coincidía en un punto fundamental con la de Vertov, como se muestra a continuación: ambos apostaban por la existencia de una verdad cinematográfica.

En Francia, el término *cinéma vérité* quedó ligado a este filme, pero rápidamente pasó a ser utilizada la expresión *direct cinema* propuesta por Ruspoldi. Se asumió que este término había sido adoptado por todos.

El desarrollo tanto del *cinéma vérité* como del *cinéma direct* coincidían con un punto fundamental; estaba subordinado al perfeccionamiento tecnológico de una cámara que había sido imaginada por Vertov cuarenta años antes.

La cámara como agente catalizador

Estaban de acuerdo en que los medios técnicos podían ser utilizados como una provocación y un estimulante que permitía a la gente hacer cosas que de otra forma no hubiera hecho, una posición muy diferente a la de sus homólogos norteamericanos cuya máxima pretensión era volverse invisibles. Rouch remarcaba que la presencia de la cámara estimulaba la expresión en vez de inhibirla y podía provocar fuertes reacciones con el pretexto de encontrarse bajo circunstancias ficcionadas. Para Morin, la cámara debía crear una suerte de circuito entre los dos protagonistas y jugar un rol psicoanalítico operacional. Cámara como instrumento vivo.

La presencia del cineasta añadía una dimensión diferente a los eventos filmados que no querían pasar por alto. Utilizó su presencia de la cámara como revulsivo para generar historias improvisadas inspiradas en la realidad pero que incluían elementos ficcionadas.

Lanza, Pablo, "La cámara y el sujeto: sobre el *direct cinema*"

Introducción

La década del sesenta supuso una serie de cambios en el terreno del cine documental. Una de las características predominantes del documental es la centralidad del sujeto humano en los relatos, por lo tanto, una de las preguntas que necesariamente debemos hacernos es la de qué grado de incidencia, qué protagonismo tiene el dispositivo cinematográfico sobre los sujetos representados. Cuando se discute al documental y su relación con el referente profílmico, más específicamente cuando se postula que todo cine es ficcional, suele mencionarse la presencia de la cámara, pero se hace hincapié únicamente en la figura del camarógrafo y en el recorte que éste realiza mediante el encuadre y no se repara prácticamente en la influencia que el dispositivo tendría sobre el accionar de los protagonistas.

"Representar la vida bajo la forma en que se vive". Para lograr su cometido, el realizador sostenía que debía realizarse una selección de los materiales "tal vez de forma más rígida que en los

mismos films de espectáculo”. Esta “selección” incluía la reconstrucción de escenas y la dirección, en el sentido tradicional, de sujetos que eran encontrados en un casting.

El documental –en la concepción que se desprende a partir de la irrupción del cine directo– sería la expresión máxima de la concepción del cine como “ventana al mundo”. En este sentido, el cine directo puede ser pensado como la expresión extrema de la concepción del ideal baziniano, considerando que el francés postuló que “el cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica”. Como tal, la cámara, aparato neutral, mecánico, sin voluntad alguna – a diferencia del artista–, es incapaz de mentir.

Cine directo o direct cinema. El término es utilizado para agrupar a los cineastas que representan el cambio que se produce en el documental a fines de la década del cincuenta y sobre todo en los sesenta; este cambio implicará una revolución estética y tecnológica, una conjunción poco habitual. Por un lado, la creación de cámaras más ligeras permitió una mayor movilidad al camarógrafo. A la vez se rechazaba el uso del trípode y del plano fijo y bien compuesto del documental previo. El reemplazo del material fílmico en 35 milímetros por el 16 mm., que abarataba considerablemente los costos de producción, conseguía a su vez una imagen granulada, más “sucía” que parecía aportar un plus de realismo. Por último, la creación de aparatos de grabación magnética de sonido (principalmente el Nagra) otorgó la posibilidad de registrar el audio de forma sincrónica a la imagen en directo, a la vez que finalmente daba la oportunidad de dejar hablar a los protagonistas. En cuanto al cambio estético se rechazó de lleno la narración over, aquella “voz de Dios” típica del documental clásico símbolo de autoridad epistémica, dada su propensión a sacar conclusiones e indicar al espectador qué debía pensar en todo momento, para pasar a privilegiar a la imagen, confiando en su poder y pureza. Se rechazaba filosóficamente la imposición de un punto de vista previo y único, intentando captar la realidad “directamente”, sin intervenciones, apelando a la espontaneidad, al azar, al no control de la situación.

Es necesario señalar la diferencia entre el cine directo estadounidense y el cinéma vérité de Francia que encuentra en el cineasta Jean Rouch a su más importante exponente, ya que el cambio tecnológico tuvo finalmente dos consecuencias muy diferentes.

El documentalista del cine directo llevaba su cámara ante una situación de tensión y aguardaba a que se produjera una crisis; el cinéma vérité de Rouch trataba de precipitar una crisis. El artista del cine directo aspiraba a ser invisible; el artista del cinéma vérité de Rouch era a menudo un participante declarado de la acción.

La diferencia entre ambos movimientos tiene que ver entonces con el rol que se le otorga a la cámara como catalizador o como un mero observador. En este trabajo intentaremos probar cómo algunos de los principales realizadores del cine directo estadounidense sí tuvieron en cuenta el problema del dispositivo y su influencia el accionar de los sujetos representados.

El modelo de Robert Drew

El nacimiento del cine directo en Estados Unidos está fuertemente relacionado a la televisión y a la figura del periodista Robert Drew.

Presentado como un informe sin intervenciones, Primary narra las elecciones primarias del estado de Wisconsin entre los candidatos demócratas John F. Kennedy y Hubert Humphrey, que tendrá como ganador al primero. Nos encontramos ante el primer intento de transmitir la sensación de “estar allí” del directo; para conseguir esto, Robert Drew tenía tres reglas: “Estoy determinado a estar allí cuando las noticias sucedan. Estoy determinado a ser lo más discreto posible. Y estoy comprometido a no distorsionar la situación”.

Una de las temáticas favoritas del directo estadounidense radicó en la representación de personalidades famosas, usualmente retratadas en un algún evento importante. Dicha elección tendría dos razones: por un lado, el espectador puede poseer información previa sobre el sujeto. Ayudará a que la presencia de la cámara no tenga tanto impacto sobre las figuras públicas que ya están familiarizadas con el dispositivo.

Por otro lado, el film instaura lo que Stephen Mamber (1974) denominó la “estructura de crisis”, que marcará toda la obra de Drew. La misma se apoya en la búsqueda de un momento de tensión en la vida de los personajes y que supone, la posibilidad de construcción de una estructura dramática similar a la de ficción. Tres características favorables:

- el sujeto es menos consciente de la presencia de la cámara.
- La situación dramática inherente a una crisis genera emoción en estas películas característicamente más lentas y menos estructuradas.
- Un individuo revela su “verdadera” identidad o “carácter” cuando se le somete a una circunstancia crítica.

Es interesante observar que desde tan temprano –se tuviera conciencia o no– los realizadores parecen tener en cuenta que la presencia de la cámara podía influir en el comportamiento del individuo, por lo que se hacía necesario hallarlo en un momento en el que bajara sus defensas o bien ofreciera una interpretación, pero dirigida hacia otra persona, aprovechando estos momentos para dedicarle atención a algún aspecto o detalle que escapara al resto de las cámaras.

Este momento permitió por primera vez ver al espectador asistir a la construcción de este tipo de notas, y se erige como todo lo contrario de lo que busca el directo, principalmente el no interferir y no dar indicaciones a los sujetos retratados.

El cine ¿observacional? de los hermanos Maysles

A medida que su filmografía se desarrolló comenzaron a complejizar su discurso a la vez que violaron muchas de las “reglas” del cine directo. Los Maysles creían que era posible captar la realidad directamente y filmar a la gente en situaciones reales. Durante la mayor parte del relato asistimos a la vida cotidiana de estos hombres, quienes parecen no reparar en la presencia del equipo de filmación.

Para Albert la presencia de la cámara no altera el comportamiento de los sujetos, ya que “depende de cómo se utiliza. En mi trabajo no es un factor problemático. Estas actitudes irían en contra de la actitud pasiva –no controlada– del cine observacional. Por lo tanto, estamos tratando una vez más con celebridades, y por ende habrá escenas de conferencias de prensa y numerosas cámaras ajenas presentes. En este film, los cineastas alteran explícitamente la cronología de los hechos, eligiendo comenzar por el final, en lo que sería una clara violación de las “reglas” del directo.

En estas películas entonces, se deja de invisibilizar a la cámara, de considerarla una especie de obstáculo, para ser utilizada como una herramienta que demostraría que “la interpretación es una cuestión compleja en un mundo crecientemente sumido en la interpretación”.

Las observaciones de Wiseman

Frederick Wiseman, ya que es quien presenta mayores peculiaridades. De los realizadores del cine directo estadounidense. El estilo, o, mejor dicho, la construcción de los films de Wiseman, ha permanecido inalterable a lo largo de más de cuatro décadas de producción, sin incorporar jamás a sus films música extradiegética, entrevistas o comentarios.

El rodaje, según el director, suele durar un mes tras el cual conseguirá entre 75 y 120 horas de filmación. Una vez que obtiene todo el material, se encerrará durante un año hasta que concluya el proceso de montaje y encuentre la estructura del film. Wiseman procura no realizar una investigación previa, sino que sale a filmar sin preparación con la presencia de un camarógrafo y un ayudante ocupándose él mismo del sonido.

Pero una de las grandes diferencias de Wiseman con respecto a los demás integrantes del directo es que su interés nunca ha residido retratar a sujetos, sino que todos sus films se ocupan de instituciones públicas estadounidenses.

Por lo tanto, será más correcto hablar de roles para referirse a los sujetos en sus films en vez de personajes. Más importante aún, estos roles vienen dictados por la estructura misma de las instituciones, por lo que su número será bastante acotado.

Su interés reside en filmar lo que sucede sin intervención alguna, pero la postura de Wiseman dista mucho de ser ingenua. La cámara no registra inocentemente a la gente durante el discurrir cotidiano de su día, sino durante sus jornadas laborales donde tienen un rol que cumplir dictado por la sociedad o la institución a la que pertenecen. Por lo tanto, al ser registrados los sujetos actuarán de la forma que ellos consideran que es la ideal, recurrirán necesariamente a roles ya practicados y cómodos, y no ensayarán nuevos modelos de comportamiento.

Las películas del cine directo, lejos de ser ingenuas como se las ha caracterizado en más de una ocasión, presentan cuestiones complejas que parecieran discutir la concepción misma del documental como un reflejo inalterado de la realidad.

Unidad 3. El audiovisual más allá del cine

González Requena, Jesús, "La programación televisiva como (macro)discurso", "El discurso televisivo"

La programación televisiva como (macro)discurso

Televisión: sistema semiótico

La investigación semiótica ha tratado de establecer la existencia de un lenguaje específico de la televisión, homologable al lenguaje verbal, definir las características de los signos y de los códigos específicos de este lenguaje. Se pretendía así encontrar en la televisión estructuras de signos equivalentes a la lengua, que pudieran justificar la especificidad códica y signica del lenguaje televisivo.

Era inevitable llegar a un callejón sin salida, el mismo al que, por otra parte, habían llegado con antelación los esfuerzos baldíos de la primera semiología cinematográfica. Solo el lenguaje verbal resulta posible aislar signos preexistentes a su articulación discursiva.

La televisión es un medio de comunicación que trabaja con lenguajes múltiples y que moviliza multitud de códigos preexistentes. Esta heterogeneidad códica que en este medio de comunicación resulta tan evidente es, después de todo, una característica del discurso.

Reconocer el carácter translingüístico y la esencial heterogeneidad de este sistema semiótico que hace imposible toda homologación con el sistema de signos que constituye la lengua verbal. Especificidad de carácter relativo y sometida a transformaciones en el orden diacrónico de la velocidad y profundidad inconcebibles en el ámbito de la lengua verbal.

El análisis semiótico de la televisión debería comenzar por el establecimiento de una taxonomía de los lenguajes y códigos de referencia susceptibles de intervenir en los mensajes generados por este medio de comunicación e integrados en el sistema semiótico televisivo.

La programación televisiva como discurso

La asombrosa variedad de géneros discursivos televisivos constituye no solo el campo de actualización de un número muy elevado de sistemas semióticos externos y de integración de códigos y discursos preexistentes, sino también un campo de experimentación de múltiples y muy diferenciadas combinaciones de estos códigos.

Su especificidad consistiría en su propia inespecificidad, en su capacidad de incorporar todas las combinaciones que hacen específicos a otros sistemas. Como sistema semiótico consistiría en no ya una determinada combinación específica de códigos inespecíficos, sino en su capacidad pansincrética, en su capacidad de integrar en su interior todos los sistemas semióticos actualizables acústica y/o visualmente.

Obliga a la reflexión semiótica, si no quiere conformarse con la mera elaboración de la taxonomía más arriba apuntada a centrar su investigación en el fenómeno de la programación. Nuevo objeto de la reflexión semiótica.

Necesario abordar el estudio de la programación como discurso: entendido este ya no como el mero resultado de la competencia semiótica del sistema sino como el ámbito de una productividad semiótica específica que constituye el lugar donde este se diacroniza y deviene de transformación.

La apelación a la noción de discurso televisivo permite orientar el estudio semiótico de este sistema de sistemas allí donde su encuentra su única especificidad: en la articulación discursiva de los sistemas y discursos de referencia.

Discurso, comunicación, significación

El estudio de la programación como macrodiscurso permite además ampliar el campo de la investigación semiótica de los fenómenos televisivos más allá de los límites convencionales que caracterizan a la semiótica de la comunicación para incluir todos los procesos de significación implicados en estos fenómenos.

Todos los programas emitidos por una emisora de televisión y que configuran su programación posee el carácter de mensajes implicados en un bien explícito proceso comunicativo en la medida en la interpelan al destinatario demandando de él una respuesta interpretativa. El propio proceso comunicativo televisivo funciona si la programación no fuera más que el marco de una serie continua de actos comunicativos autónomos y bien diferenciados.

La noción misma de discurso en el nivel del conjunto de la programación y ya no solo en el nivel de los programas que la constituyen significa identificar un ámbito de significación que no es habitualmente percibido por el destinatario como mensaje y ante el que se encuentra indefenso.

La diferencia entre discurso y mensaje y la mayor amplitud del primer concepto con respecto al segundo, permite descubrir en todo proceso de comunicación ámbitos de significación que escapan a la conciencia y a la voluntad comunicativa de sus agentes, ámbitos por ellos mismo, de especial importancia para el análisis de los efectos psicológicos y sociológicos.

Comunicación, significación, cultura de masas

Solo la comprensión del fenómeno de la programación en el marco de la semiótica de la significación puede permitir analizar en profundidad el papel estructural desempeñado por la televisión en la cultura de masas.

Pues este papel desborda la eficacia concreta de los diversos mensajes generados por las instituciones emisoras para actuar como programación. La semiótica de la significación debe conducir a una revisión de la definición tradicional de comunicación que se descubre. Todo hecho de significación en un fenómeno cultural que afecta necesariamente a los individuos que participan de la cultura de la que tal hecho forma parte. Son sus destinatarios objetivos aun cuando carezcan de conciencia de ello.

Todo hecho de significación puede y debe ser considerado como un acto de comunicación: Todo lo que puede ser analizado de acuerdo con una instancia de análisis determinada y especificada diversamente, respecto a una sustancia que puede ser analizada de acuerdo con una condición específica y se presenta como un conjunto de valoraciones sociales propiamente y de una manera general es un fenómeno semiológico o un acto comunicativo.

La cultura esta por consiguiente ligada a la sedimentación en la memoria de los actos, de los estímulos o de los mensajes que han penetrado en el entorno.

El discurso televisivo

Estructura funcional

La actuación de la institución emisora televisiva como destinador del conjunto de mensajes que constituyen la programación y que son ofrecidos como tal conjunto de la programación, al igual

que las despedidas que anticipan la programación del día siguiente lo acreditan de manera sobrada. La considerable longitud y complejidad de estos discursos no es un obstáculo para su reconocimiento como tales.

Fragmentación

Nada se opone a que existan discursos compuestos por gran número de elementos y que presupongan formas complejas y variadas de articulación enunciativa. Es necesario que estos elementos se hallen sometidos a una fuerza integradora de orden superior constituida por la programación como estructura discursiva autónoma.

En el ámbito del discurso televisivo, esta fuerza integradora se manifiesta prioritariamente en la intensa fragmentación de la que son objeto los textos parciales para someterlos a las exigencias de funcionalidad que se les asigna su lugar en la estructura general de la programación. Características de este proceso de fragmentación:

1. Las emisiones televisivas son las primeras en poner en cuestión la autonomía de los programas que contienen.
2. División de multitud de programas de capítulos y otros tipos de subunidades emitidos periódicamente e interrumpidos por programas totalmente diferentes.
3. Cierta tipo de programas, como los informativos diarios y los magazines, cuyos límites son netamente indeterminables y que se hallan compuestos por subunidades internas.
4. Algunas de estas subunidades configuran mensajes que se prolongan durante un tiempo variable de duración difícilmente determinable.
5. Existe otro tipo de programas que carecen de toda autonomía temática pues su único objetivo es remitir otros programas de la emisora.
6. Otra forma de violencia habitual sobre la autonomía de los programas consiste en la referencia desde el interior de uno de ellos, a otro u otros programas de la propia emisora.
7. Un amplio grupo de segmentos de la emisión no pueden ser en ningún caso considerados como mensajes autónomos.

Intervienen varios interlocutores en forma de un dialogo múltiple resulta por lo demás apropiada para pensar el efecto polifónico de la enunciación televisiva.

Coherencia textual de superficie

La coherencia textual constituye la segunda categoría fundamental para la definición del discurso. La isotopía o coherencia textual es una propiedad semántica del discurso que puede manifestarse en cualquiera de sus niveles de organización.

Amplia serie de elementos constitutivos de la programación que carecen de autonomía discursiva de los programas. Segmentos de continuidad. Su mera existencia carente de autonomía discursiva es una prueba de que la programación posee los mecanismos semióticos de cohesión que ponen las bases de su unicidad discursiva. El fenómeno de la continuidad no debe reducirse a estos elementos. Hay que considerar otros factores:

1. La referencia desde el interior del programa a otro programa de la misma emisora.
2. La intercalación de otros segmentos discursivos que tiene por objeto publicitar futuros programas.
3. La existencia de programas que tienen por único objeto presentar y publicitar el conjunto de la programación semanal.
4. La presencia recurrente de ciertos fragmentos o ciertas figuras.

Fragmentación y continuidad

El grado de fragmentación al que se ven sometidos los programas que configuran una programación televisiva; por otra, la importancia cuantitativa y cualitativa del fenómeno de la continuidad, constituido por una gran diversidad de segmentos que, aun careciendo de toda

autonomía discursiva constituye, a igual título que los diversos programas, elementos de la programación.

La magnitud del fenómeno de la continuidad se nos revela como la contrapartida, si no el complemento lógico, de la sistemática fragmentación de que son objeto de los intextos televisivos.

La continuidad actúa de inmediato como el procedimiento que religa los fragmentos en función a las exigencias no ya de los textos parciales de origen, sino a las de la estructura general de la programación. Los intextos se nos descubren como fragmentos a su vez fragmentados del macrodiscurso televisivo.

Discurso Televisivo es el objeto prioritario de la investigación semiótica sobre la televisión. Si este macrodiscurso aflora a la superficie de una manera bien definida desde que afrontamos de lleno la cuestión de la continuidad. La configuración de la emisión televisiva como el encadenamiento aditivo de discursos autónomos bien diferenciados.

El dato empírico de la constante fragmentación de estos, cuando no el más decisivo de la identificación de sus límites y de su propia identidad discursiva nos obliga a considerarlos como fragmentos a su vez fragmentados de esa entidad discursiva que identificamos como el discurso televisivo.

Compuesto por infinitud de fragmentos de otras muñecas que se contienen y fragmentos de las formas más variadas.

Combinación heterogénea de géneros

El fenómeno de continuidad nos ha permitido identificar un tipo de discurso de grandes dimensiones que se articula una sistemática de la fragmentación.

Proseguir con la caracterización del discurso televisivo dominante no será otra cosa que atender a las consecuencias de estas dos cualidades básicas.

La profunda solidaridad entre estos mecanismos de fragmentación y de continuidad caracteriza al discurso televisivo dominante.

Incompleto

Sánchez Noriega, José Luis, "Tipologías y géneros cinematográficos"; "Estética de los géneros televisivos", "El relato electrónico de ficción", "El video arte"

6.1 Complejidad y criterios de clasificación de los textos audiovisuales

La tipología de los textos fílmicos se caracteriza por la diversidad y complejidad.

a) Según el soporte y el medio, están los textos cinematográficos, ordinariamente en película fotoquímica y exhibidos en las salas comerciales; los televisivos, tanto en cinta magnética como en película fotoquímica, destinados a ser emitidos en televisión; los videográficos, en cinta magnética analógica o digital de uso individual, en instalaciones o en sesiones restringidas; y multimedia, en disco magnetoóptico, CD-ROM, DVD o en red, que combinan textos, sonidos e imágenes fijas y móviles de cualquier naturaleza.

b) Según el formato de película, cabe distinguir la película fotoquímica profesional (35 mm y 70 mm), la semiprofesional (16 mm) y las subestándar de 8 mm, super 8, etc.

c) Según la duración.

d) Según el objetivo o la finalidad: películas comerciales, cine industrial y publicitario, películas pedagógicas, y cine experimental, de autor o de arte y ensayo.

e) Según el estilo y la estética histórica.

f) Según la adecuación a la realidad: cine narrativo o de ficción (argumental), no narrativo (documental), docudrama y abstracto.

g) Según la materia audiovisual: cine mudo y cine sonoro; cine de animación y cine de referente real; cine en blanco y negro y cine en color.

- h) Según el tipo de producción: películas de estudio, serie B, comerciales, independientes, de aficionado, producciones en cooperativa, institucionales, etcétera.
- i) Según la estructura: películas de historia única, de episodios, de historias convergentes o paralelas, etcétera.
- j) Según el origen del guión: periodístico, teatral, operístico, novelístico, cinematográfico (secuelas y remakes) y guión original.
- k) Según la calificación por edades y el público al que se dirigen: infantil, adolescente, etcétera.

Por tanto, la clasificación anterior, unida a la tradicional de los géneros, se puede reformular en la siguiente tipología básica que se explica más adelante:

1. Formatos cinematográficos. Clasificación en función de la forma artística, esto es, de la naturaleza del material expresivo y su relación con la realidad.
2. Categorías supragenéricas. Condicionantes previos a cualquier clasificación genérica y a los formatos que tienen relevancia en el resultado final.
3. Géneros: géneros canónicos, géneros híbridos e intergéneros.

Por lo que se refiere a los formatos cinematográficos se pueden establecer las siguientes parejas:

- a) Cine mudo/'cine sonoro. La existencia del diálogo, más que los ruidos o la música, determina una forma expresiva concreta, de suerte que ni los matices de la historia, ni la interpretación de los actores, ni el tiempo fílmico, ni la recepción del espectador son iguales en uno y otro caso.
- b) Cine de animación/cine de referente real. La distinta naturaleza de la imagen cinematográfica determina el mundo propuesto y la aproximación del espectador a ese mundo.
- c) Cine figurativo/cine no figurativo. Esta distinción, que también suele expresarse con menor propiedad como cine abstracto/concreto o cine artístico/narrativo, está en función del reconocimiento de la realidad -en los espacios, personajes, sucesos, ideas, etc.- representada en la imagen y de la que tiene experiencia previa el espectador.
- d) Cine argumental/documental. Mientras el primero narra una historia protagonizada por unos personajes pertenecientes a un mundo de ficción, el cine documental.

Por categorías supragenéricas entendemos aquellos aspectos del proceso de creación relevantes para el resultado estético del filme. No son incompatibles ni con los formatos ni con los géneros; de éstos se distinguen en cuanto no tienen en cuenta los criterios de diferenciación genérica, como el tema, el espacio o el tratamiento.

- a) La duración: cortometrajes, largometrajes, videoclips, etcétera.
- b) La finalidad o la recepción del texto fílmico.
- c) El proceso de producción.
- d) El origen del guión.
- e) La estructura: películas de episodios, historias paralelas, obras corales, etcétera.

6.2 Los géneros cinematográficos

Los géneros cinematográficos se han definido muy tardíamente -en la década de los cuarenta- y sirven para clasificar las películas en función de las expectativas que crean en el espectador. El género es una «guía» para el comportamiento del público. A través de la publicidad, las productoras y distribuidoras contribuyen a la definición de un género al presentar y catalogar los filmes, y el género modela al público al suscitar determinado horizonte de expectativas. El género se caracteriza por la especialización de su contenido narrativo anunciada por el nombre que lo designa; así, una película bélica trata de conflictos militares o una policíaca de actividades criminales y policiales. Las películas se agrupan en un género porque responden a un mismo patrón o estructura, tienen un «aire de familia».

- a) según las expectativas que generan: drama, comedia, terror, aventura, acción, etcétera;

- b) según la época: histórico, pseudohistórico, actual, futurista;
- c) según los temas o ciclos: bélico, policíaco, biográfico, religioso, etcétera.; y
- d) según el tratamiento: comedia, parodia, drama, esperpento, comedia dramática, etcétera.

Paralelamente, aunque la existencia de los géneros sirve a la industria para producir obras que respondan a esquemas reconocibles para cada sector del público, parece que son los espectadores quienes demandan esos esquemas. Los géneros evolucionan, se transforman y dan lugar a subgéneros o se mezclan con otros. En buena medida, los géneros son transhistóricos: «independientemente del papel que desempeñen las circunstancias históricas en la formulación de la estructura superficial de las películas de género.

Las películas de género están sometidas a la dialéctica de la repetición y la diferencia: cada obra reitera elementos que la hacen pertenecer al género y se diferencia de las demás en otros. En la medida en que esa dialéctica innova, contribuye a la evolución del género o la creación de una especialización o de un ciclo, pues sucede que el éxito de una película con alguna singularidad. Las productoras y distribuidoras fomentan esa dialéctica al presentar sus películas, según interés en función de los gustos del público y la necesidad de sondear otros filones comerciales, como obra paradigmática de un ciclo o género o, por el contrario, como aportación novedosa que está más allá de cualquier clasificación.

Puede consistir en tres grandes bloques: a) géneros canónicos, b) géneros híbridos y c) intergéneros o ciclos intergenéricos. Esta clasificación, suficientemente aceptada, presenta dificultades: no existe una denominación unívoca, salvo en algunos de ellos, carece de límites precisos. Las especializaciones son necesarias en la medida en que sirven para precisar la descripción de un título, ya que la mera enunciación de un género -sobre todo en el drama y la comedia- resulta insatisfactoria. Unas y otros se distinguen de los géneros híbridos y de los intergéneros en cuanto claramente se sitúan dentro del espacio conceptual del género originario.

Los géneros híbridos son aquellos formados por un catálogo de películas claramente identificable, cuyas obras participan simultáneamente de más de uno de los géneros canónicos.

Por último, los ciclos intergenéricos -o intergéneros- están formado por catálogos de películas con identidad propia, pero que pueden pertenecer indistintamente a uno o más de los géneros canónicos; así, una película erótica puede ser drama, comedia o de terror.

La existencia de películas claramente insertas en un género no debe impedir considerar la existencia tanto de películas catalogables en más de un género como de aquellas no pertenecientes a ninguno.

Complementariamente, hay que hacer una precisión sobre el difuso concepto de cine experimental o sus eventuales sinónimos, -cine de vanguardia, de autor, abstracto, etc.-, que, como habrá comprobado el lector, queda un tanto marginado en la tipología propuesta. En efecto, consideramos que se trata de una categoría supragenérica que no puede ser ubicada en el formato ni en los géneros, pues hay películas experimentales dentro de cualquiera de las plasmaciones concretas de unos y otros.

6.3 Los primeros modelos temáticos

- a) Los géneros narrativos y espectaculares tradicionales.
- b) La experiencia de lo moderno.

El documental. En el cine de no ficción, ordinariamente ligado a la experiencia de la modernidad, predominan los aspectos formales y visuales -la experiencia de la contemplación del dispositivo cinematográfico- por encima de la dimensión temática. Es el «cine de atracciones» (Gunning). Las actualidades son representaciones de todo tipo de acontecimientos recientes de interés público, a modo de crónicas periodísticas filmadas.

Pero el cine de propaganda en sentido estricto surge con los conflictos bélicos: la Guerra de Cuba da lugar a las reconstrucciones de Méliès y la Biograph hace películas sobre la Guerra de los

Boers y de los bóxer. El documental de guerra fue muy manipulado, tanto en el relato que se hacía de las imágenes como en el carácter histórico de las mismas.

En Estados Unidos el cine propagandístico se refiere, principalmente, al poderío militar que ensalza actuaciones como la Guerra de Cuba y la ocupación de Filipinas, y a la necesidad de alistarse en el ejército. Por último, en los mismos orígenes del cine se encuentra el teatro de variedades.

El argumental. El desarrollo del cine de ficción se debe a varios motivos, entre los cuales habría que señalar: a) el desarrollo de fórmulas documentales como las actualidades reconstruidas y el teatro de variedades; b) la búsqueda de nuevos temas para satisfacer la demanda del público, una vez agotados los tradicionales; c) el aumento de la producción; d) la comercialidad de las películas de ficción.

a) Cine cómico. Es el primer gran género, cuyo rápido desarrollo se explica tanto por el «cine de atracciones» como por la economía narrativa y lingüística del primer cine.

b) Féeries.

c) Dramas bíblicos y religiosos: permiten conectar con un público que conoce las historias representadas y cuenta con elementos espectaculares, como la ambientación histórico-mitológica y el empleo justificado de trucajes.

d) Melodrama. Tiene su origen en el teatro musical (ópera) y básicamente se articula como teatro de las pasiones, de fuerte talante sentimental, donde se plantea una polaridad entre el Bien y el Mal o la Virtud y la Maldad. El melodrama sensacionalista tiene un componente voyerista en su voluntad de mostrar la verdad desnuda, incluido lo prohibido.

e) Teatro y novela clásicos.

6.4 Los pioneros del cine de animación

Se entiende por cine de animación aquel conjunto de películas, basadas en diferentes técnicas -dibujos animados, marionetas, muñecos, etc.- que prescinde ordinariamente de la reproducción cinematográfica de la realidad. Eventualmente se puede realizar sin cámara, aunque se emplea ésta para fotografiar dibujos, maquetas o muñecos creados ex profeso. La animación se consigue en la proyección de la sucesión de fotogramas estáticos creados individualmente, dando lugar a un cine donde el movimiento y el vector temporal se crean al margen de la referencia del tiempo real.

6.5 El western fundacional

La mitologización del Oeste, debida al sentimiento de pérdida de un pasado heroico, conlleva un interés por la historia y un consumo de todo el imaginario del «Lejano Oeste». Se pueden apreciar varias especializaciones y subgéneros: a) el western «maravilloso» con personajes de una pieza que basa su interés en la pura acción; b) el western «de interés humano», realista, con personajes heridos por alguna circunstancia y un punto de vista que se identifica con la víctima; y c) el western realista, emparentado con la novela de aventuras, donde los humanos se enfrentan a la naturaleza.

6.6 El burlesco. Mack Sennett, Charles Chaplin, Buster Keaton y Harold Lloyd

El burlesco es la forma originaria del cine cómico que tiene como rasgos característicos los sucesos disparatados, las persecuciones frenéticas, las bofetadas y las batallas con tartas de crema, las actrices bonitas, el conflicto con agentes de la autoridad, etc. Basa su atractivo no en las historias narradas, sino en la sucesión de gags donde la dosificación y el ritmo matemáticos llegan al virtuosismo. El humor es ingenuo y absurdo, fruto de la violencia primitiva y las situaciones físicas más que de la dimensión psicológica de los personajes, pero ello no significa renunciar a la crítica de valores y actitudes sociales, sobre todo cuando deviene más transgresor por irreverente e impúdico.

Cree profundamente en el arte de la pantomima y va depurando sus gags y su personaje de los lugares comunes de la comedia slapstick hasta lograr una feliz combinación de humor refinado y trasfondo trágico.

A finales de los años veinte, con la generalización del largometraje y el surgimiento del sonoro, el burlesco se va transformando en comedia: la duración larga exige otro ritmo, los guiones han de desarrollar más las situaciones y el argumento debe vertebrar una línea narrativa que haga de la película algo más que una sucesión de gags.

6.7 Aventuras y melodrama en el cine mudo

El concepto de cine de aventuras -que, básicamente, coincide con el cine de acción- es extraordinariamente difuso. Para Brian Través, el cine de aventuras cuenta historias ubicadas en el pasado en las que un héroe motivado por el patriotismo, el honor o la caballerosidad lucha contra el despotismo. Y distingue cinco subgéneros: capa y espada, piratas, historias del mar, construcción de imperios coloniales e historias de aventureros en busca de fortuna.

Podíamos decir que el cine de aventuras:

- a) tiene un tratamiento intrascendente, pseudodramático, de los conflictos que plantea;
- b) supone personajes estereotipados y antitéticos (héroes y villanos);
- c) de ordinario, los personajes luchan por un objetivo -talismán, tesoro, resolución de un misterio, rescate de personas, etc.- que consiguen en un final feliz;
- d) los protagonistas sufren variados avatares y experimentan una transformación a lo largo de la historia;
- e) los hechos suceden en espacios dramáticos simbólicos o tópicos, pero siempre alejados de la cotidianeidad; y, frecuentemente,
- f) la acción sucede en el pasado.

Jean-Louis Leutrat categoriza, para el período 1915-1928, los siguientes subgéneros:

- a) filmes de tema histórico: «desfacedores de entuertos» o justicieros, relatos de venganza, relatos bíblicos y filmes marítimos, que ponen en escena adaptaciones múltiples como las realizadas.
- b) relatos que se desarrollan en un reino imaginario de Europa central.
- c) filmes de tema colonial: Imperio británico, Imperio Ruso, Legión Extranjera, anglosajones aislados que imponen su ley o aventuras de exploración, como las diversas adaptaciones de Miguel Strogoff, Robinson Crusoe y Tarzán; y
- d) el cine fantástico incipiente, mezcla de misterio y aventura.

Por su parte, el melodrama es un macrogénero con múltiples adjetivaciones y especializaciones. Tiene su origen en el teatro, en la ópera y otras formas musicales escénicas.

En el cine silente no hay un desarrollo importante, probablemente por la limitación de los diálogos y, al comienzo, del metraje. Se han categorizado los siguientes tipos de melodrama:

- a) historias de amor.
- b) moral: con temas como el trabajo infantil, pobreza, delincuencia juvenil... presente en *A Convict's Sacrifice* (D.W. Griffith, 1909);
- c) social: trabajo, racismo, cárceles, descripciones de la realidad con voluntad de denuncia, aunque, a diferencia del cine político, sin propuestas de transformación colectiva.
- d) familiar;
- e) maternal: con temas como los hijos ilegítimos, la mujer marginada, los prejuicios morales, el sacrificio de la madre, etc.
- f) cine de mujeres sobre las relaciones hija-madre.

Varela, Mirta, "1969. La historia del directo"

La consolidación de un discurso específicamente televisivo implicó la repetición de esquemas que resultaran fácilmente reconocibles para sus audiencias y que generaran nuevos hábitos de recepción televisiva. Deja de ser un acontecimiento extravagante para convertirse en materia de la vida misma debido a la pregnancia de un lenguaje que progresivamente se irá banalizando.

centraremos en dos acontecimientos, uno nacional y otro global ocurridos con pocos meses de diferencia durante 1969: el Cordobazo y la llegada del hombre a la Luna. En el primer caso, se trató de un hecho que irrumpió con violencia en la política argentina y frente al cual la televisión ocupó un lugar preponderante: construyó una memoria visual del Cordobazo algo que había conseguido extraordinariamente el cine- y le otorgó dimensión nacional a un hecho ocurrido en la ciudad de Córdoba. La expansión nacional instantánea de las imágenes causó efectos políticos de importancia y funcionó como anticipo de la relación indisoluble que muy pronto se establecería entre televisión y política. La llegada del hombre a la Luna fue, en cambio, un acontecimiento planificado obsesivamente y que todas las voces coincidieron en calificar como un hecho "televisivo", es decir que el impacto que produjo contemporáneamente responde a la transmisión global de que fuera objeto. Mientras la ficción televisiva pareció encontrar su mejor expresión en la mixtura con la realidad, veremos que la televisión difícilmente podía dejar de transformar en espectáculo cualquier acontecimiento histórico.

La montada retrocede a cascotazos

Las imágenes televisivas del Cordobazo resultan de un desorden con tudente. Parecen captadas al fuego de los disparos y el silbido de las piedras que enfrentan con una nitidez hiriente dos bandos en lucha desigual. Como en la típica escena del western donde el héroe y el villano se retan a duelo en medio de la calle principal de un pueblo fantasma, cuyos habitantes se encuentran ocultos tras puertas y ventanas cuidadosamente cerradas, las calles del Cordobazo cuentan con protagonistas antagónicos en sus extremos. Sin embargo, mientras el western pone en escena un duelo, es decir la simetría del acercamiento y el enfrentamiento de los contendientes desde posiciones estables, las calles del Cordobazo dan cuenta de territorios móviles, de espacios que deben ser conquistados, defendidos o recuperados, de avances y retrocesos, con el dramatismo que implica el desconocimiento del resultado final. La potencia de las imágenes del Cordobazo proviene del hecho de que no sólo se desconoce qué bando resultará ganador en la contienda, sino que además los pobres y los débiles avanzan, mientras los símbolos de los poderosos -caballos, uniformes, armas de fuego, retroceden desorientados o se esconden cobardemente.

A diferencia del titubeo de las voces de los conductores improvisados en algunos programas de televisión que parecen no recordar bien la letra o que denuncian la planificación de la "naturalidad", el titubeo de las cámaras en las escenas del Cordobazo responde a la sorpresa que produce la ruptura del orden habitual de los acontecimientos. El Cordobazo presenta masas en medio de un acontecimiento que resultará histórico. No se trata de la gente común en su vida de todos los días, sino en actitudes y acontecimientos por demás extraordinarios. Pero al mismo tiempo, todo transcurre en las calles de Córdoba, en medio de bares, fondas y casas que bien podrían haber sido escenarios de ficciones intimistas.

Por otra parte, la oscilación del punto de vista enfrenta a la audiencia a la inestabilidad de los valores en juego: buenos y malos han cambiado sus ropajes, pero el enfrentamiento no admite confusiones respecto de la existencia de fracturas. Es imposible unir en un nosotros el registro de esas imágenes. Esto resulta más evidente cuando se comparan las escenas del Cordobazo con el modo en que los programas periodísticos del periodo construyen reiteradamente un "nosotros nacional" que no admite diferencias internas. De allí que el Cordobazo resulte tan anómalo: no es que estos actores o el enfrentamiento mismo no se filtrara de otras formas, sino que era posible reubicarlo, algo que la instantaneidad de las imágenes de esos días ya no admitía.

Según otras versiones, el material que emite Canal 13 es, en un primer momento, el producido por Sergio Villarruel -corresponsal del canal en Córdoba- que además realiza la cobertura de las

imágenes más comprometidas de esos días y salta, de esta forma, al periodismo nacional convirtiéndose rápidamente en una de las figuras más importantes de la división noticias de Canal 13.

Las crónicas de esos días insisten en subrayar que la violencia contra los comercios, que los manifestantes destruyen o incendian en distintos puntos de la ciudad, tienen como blanco principal las concesionarias de automóviles y la empresa Xerox.

Las imágenes de las calles de Córdoba inundadas de autos incendiados y concesionarias de autos saqueadas, frente a la nota de color y la ficcionalización de sus conductores con el objetivo de poner en pantalla la imagen de marca, resultan de un contraste brutal y elocuente.

Se trata, por otra parte, de imágenes sin antecedentes en el país. La representación de las masas en la década del cincuenta había quedado muy teñida de la retórica peronista del noticiero filmico Sucesos Argentinos.

La interpretación del Cordobazo como la primera manifestación visible de la subversión urbana en la Argentina realizada por los medios de entonces tiende a ratificar el efecto que producen aquellas imágenes.

La televisión se convierte --por primera vez frente a un acontecimiento semejante- en la principal fuente informativa.

Reconstruir las fuentes informativas de esos días supone considerar la situación caótica de la ciudad, la renuencia del Gobierno nacional a intervenir públicamente sobre los sucesos que, obviamente, no favorecían su imagen, y el funcionamiento habitual de circuitos informativos en situaciones de emergencia. También se menciona la existencia de una estación clandestina de emisión de radiocomunicaciones todo lo cual indica que las fuentes informativas fueron consideradas de vital importancia y como parte de los espacios de lucha, lo cual también se puso en evidencia en los ataques a las oficinas del diario Clarín en Córdoba Omo parte de los blancos elegidos por los manifestantes.

En síntesis, resulta claro que, frente al contacto personal, el teléfono, la traslación en auto móvil, es decir la utilización de los medios informativos habituales por parte de la prensa y del gobierno, la televisión tuvo una reacción inmediata que proyectó el Cordobazo a nivel nacional en forma instantánea.

En este sentido, la televisación del Cordobazo permite una lectura ambigua: por un lado, les otorga una dimensión nacional a los hechos mintiendo imaginar un efecto multiplicador, pero, por otro lado, también per mediatiza el acontecimiento en un proceso que afecta directamente su contenido político. En el primer caso, estaríamos confirmando la madurez alcanzada por la televisión y sus audiencias. La televisión necesita mostrar más que otros medios para que el público permanezca frente a la pantalla, y las audiencias habrían podido finalmente "usar" la televisión y desviar su función para propósitos no previstos.³² En el segundo caso, estaríamos acentuando la capacidad de sus imágenes para producir contacto con el público, para "hablarle al corazón".

La humanidad vio al primer hombre pisar la Luna

La llegada del hombre a la Luna, con una audiencia estimada de 1000 millones de personas, fue un acontecimiento televisivo.

En verdad, la transmisión del alunizaje no fue más que la culminación de un relato que había comenzado mucho tiempo antes, donde dos potencias antagónicas disputaban por metas cada vez más ambiciosas. En efecto, la carrera espacial cobró la forma de la conquista de una nueva frontera: acorde a la construcción de su relato fundacional, Estados Unidos encontró en el espacio nuevos territorios para la colonización. Pero en los años sesenta, cuando los derechos civiles comenzaron a presionar para la integración en los suburbios, los blancos habrían encontrado una nueva frontera: un lugar adonde ningún hombre o mujer de cualquier color había llegado antes y, si la NASA ayudaba, nunca llegaría.

De manera que la llegada del hombre a la Luna, si bien excepcional, no se trató de un hecho aislado, sino que puede leerse en continuidad con la historia de más de un siglo e, inclusive, como parte de una secuencia narrativa a lo largo de los acontecimientos televisivos de la década anterior.

La conquista del espacio permite confirmar simbólicamente la supremacía norteamericana sobre la Unión Soviética en la competencia que ambas potencias habían entablado desde fines de la Segunda Guerra, algo que había estado en duda durante todas las etapas anteriores.

Como en las historias de invasiones extraterrestres, Estados Unidos asume la representación del planeta:40 hunde su bandera en suelo selenita, posa un pie norteamericano para dar "el gran paso de la humanidad". La victoria le permite, inclusive, a Estados Unidos tener gestos de magnificencia y se anuncia que los astronautas "depositarían en la superficie lunar las medallas concedidas a dos cosmonautas soviéticos muertos en 'servicio espacial'".

Si bien este tratamiento del acontecimiento por parte del gobierno norteamericano supone la celebración de un gran ritual nacional, la construcción de una identidad nacional también exige la diferenciación de un otro. La llegada del hombre a la Luna fue, en este sentido, un punto de inflexión ya que se construyó sobre la base de esa competencia desplegada como principio constructivo de la Guerra fría, pero al mismo tiempo la dio por finalizada.

Durante la televisación del acontecimiento, sin embargo, la amenaza -aunque atenuada- debe estar presente ya que el dramatismo del relato es mayor cuando los contendientes son poderosos y no se rinden con facilidad. Los titulares de esos días dan cuenta del misterio que rodea las acciones soviéticas en comparación con la "transparencia" y la "nitidez" de las transmisiones norteamericanas.

La falta de transparencia informativa formó parte de esa construcción del comunismo realizada por Estados Unidos, aunque también circulaban rumores acerca del temor soviético a la difusión de los acontecimientos espaciales que pudieran finalizar en estruendosos fracasos.

La televisación del momento de la Conquista resultaba indispensable para la construcción simbólica del acontecimiento no sólo a nivel nacional, sino también a nivel mundial.

Los diálogos entre los astronautas y "la Tierra" también dan cuenta de la importancia atribuida a la televisación dentro de las acciones de la misión, como en el momento culminante en que los astronautas descienden al suelo lunar y ubican las cámaras de TV.

En el diálogo se destaca una gran familiaridad entre los participantes que a su vez consideran permanentemente la presencia de la audiencia. Armstrong parece estar siempre pendiente de su imagen de camarógrafo/showman dentro del grupo. Como contrapartida, la audiencia tiene el raro privilegio de compartir su condición con todos los demás humanos.

La transmisión televisiva argentina de la llegada del hombre a la Luna también fue anunciada como un acontecimiento histórico sin precedentes del que la Argentina iba a poder participar gracias a la reciente instalación de la Estación Terrena de Comunicaciones vía Satélite, en Balcarce, Provincia de Buenos Aires, a cargo de ENTEL. De manera que ambos acontecimientos quedaron asociados como parte de los logros técnicos que la década desplegaba, donde los satélites y el espacio ocuparon un lugar preponderante.

Esta dependencia del satélite norteamericano implicó que la Argentina no pudiera ver el lanzamiento de la Apolo XI el miércoles 16 de julio, como consecuencia de una decisión de la NASA que había necesitado contar con una gran cantidad de canales en el Satélite INTELSAT II.

La Argentina, en cambio, ni siquiera podía tomar sus propias decisiones, de allí la frustración evidente después de tantos anuncios y preparativos.

Frente a la planificación extrema y la perfección alcanzada por las transmisiones norteamericanas, la televisión argentina parecía sumida en la incertidumbre, la imprevisibilidad y la precariedad. De manera que los reiterados anuncios que confirman las transmisiones del momento del alunizaje no hacen más que poner en evidencia las dudas sobre su efectividad.

Por otra parte, a pesar de los comentarios recogidos por los medios "el día después", los fragmentos de la transmisión que hemos podido ver, muestran que la calidad de las imágenes y del sonido emitidos en la Argentina distaban mucho de la "nitidez y claridad" elogiados por los medios gráficos.

La necesidad de traducción y las dificultades que supone esta tarea en semejantes condiciones desde el estudio, disponiendo de las mismas imágenes y audio con las que cuenta la audiencia-

condensan el modo en que la cobertura argentina resultaba subsidiaria de las transmisiones norteamericanas.

La televisación en directo fue un poco sí y otro no. No existían los satélites, trabajamos con unas cosas espantosas que se llamaban auricones y trabajábamos con cine 35 milímetros.

La "cobertura nacional" del acontecimiento no gozó de los beneficios de la transmisión satelital tan promocionados y la confrontación entre la prepotencia de la emisión norteamericana y la precariedad de la cobertura argentina es el rasgo destacable.

De cualquier manera, en la Argentina "el viaje a la Luna sirvió de excusa para que la televisión efectuase la máxima de las inversiones individuales: unos 57 millones de pesos entre los canales de Buenos Aires (menos el 7 que negó informes) y el Canal 2 de La Plata.

Todos somos receptores: el último gran ritual

Los astronautas fueron elevados al rango de conquistadores que demarcan una nueva frontera para la humanidad. En ambos casos, además, el descubrimiento supuso la creación de un punto de vista: Europa ya no sería la misma, una vez puesta en la perspectiva de la existencia de otras tierras -y otra cultura- detrás de los mares, y la Tierra comenzó a adquirir otras proporciones desde que fuera fotografiada y televisada desde el espacio. Los comentarios interesados en la desaparición de las fronteras nacionales adquieren un sentido diferente al ponerlos en correlación con las imágenes del "globo terrestre".

La transmisión vía satélite sumó la posibilidad de recepción simultánea de este nuevo punto de vista. Pero, además, si la asimetría entre la emisión y la recepción siempre fue una característica definitoria de la televisión el alunizaje tensó esta situación hasta el extremo.

Los testimonios recogidos pertenecen a personalidades de la cultura que declaran unánimemente su asombro y alegría frente a la potencialidad de la inteligencia humana que hizo posible semejante logro de la ciencia y la técnica, pero también la emoción frente a la audacia que significaba tamaña aventura.

La interrupción del flujo televisivo es lo que efectivamente transformó a ambos hechos en acontecimientos televisivos. En la comparación con el asesinato de Kennedy se opone la sorpresa que produjo la interrupción de la cotidianidad y la ritualidad televisiva.

Los testimonios están, obviamente, atravesados por los recuerdos que en la mayor parte de los casos relacionan el acontecimiento televisivo con su historia de vida y con la situación ritual familiar en que fue vista la transmisión.

La interrupción de la cotidianidad familiar a través de la construcción planificada de un acontecimiento que puede ser puesto en duda a pesar de la magnitud histórica que se le otorga. Los testimonios insisten en señalar la coincidencia de que no sólo se trataba de la primera vez" que el hombre pisaba la Luna, sino de la primera vez que un acontecimiento exigía ser visto por televisión.

La llegada del hombre a la Luna significó el fin de la carrera espacial, antes que cualquier inicio, y nunca otro hecho de estas u otras características volvería a reunir a una audiencia similar. En verdad, no se trató de la primera vez, sino probablemente de la última en que la televisión pudo congregarse en un ritual construido ad hoc. El hecho de que no se haya podido repetir un ritual de características similares indica la culminación de un ciclo, como también el inicio de otro donde el mundo ya no estaría dividido en grandes bloques y donde las audiencias tenderían a fragmentarse progresivamente.

Desde la televisación del acto del Día de la Lealtad peronista en 1951 hasta la transmisión del Cordobazo, se produjo una transformación evidente en la sociedad argentina. El lugar protagónico de las masas en la historia política durante este período tampoco debiera ocultar que la televisión constituye su público de masas contemporánea mente.

Las imágenes del 17 de octubre y del Cordobazo permiten comparar dos estados de la representación de esas masas. Si en el primer caso, la multitud ordenada vitorea a sus líderes en un acto planificado en todos sus detalles para exaltarlos, en el Cordobazo, se trata del enfrentamiento irreconciliable, la sorpresa y la instantaneidad.

La televisación del acto del 17 de octubre de 1951 fue un gesto simbólico sin ningún efecto "televisivo" sobre un público todavía inexistente. La dificultad inicial de la televisión para hacerse de un espacio en el ámbito privado expresa cierta inadecuación al contexto histórico argentino.

La transmisión televisiva del Cordobazo supone una nueva relación entre lo público y lo privado, signada por la conexión instantánea de una audiencia nacional a través de imágenes. Ya no se trata de la emisión de un acto en la propia ciudad -en 1951 la opción se resume entre "ir a la plaza o ir a la vidriera"- sino de la difusión de un hecho por el territorio de la Nación. La importancia de la televisación de los hechos del Cordobazo está ligada a tres factores claves de la televisión de los sesenta: la expansión territorial que le otorga un nuevo sentido a la idea de simultaneidad; la amplitud de la audiencia, y la extensión horaria que había llegado a configurar un flujo de imágenes que, cuando era interrumpido por flashes informativos, destacaba su instantaneidad y relevancia.

La percepción de formar parte de un público de masas adquiere un sentido más acabado en el momento en que la televisión consigue cubrir el territorio nacional y pone en contacto con lo distante y anónimo que, sin embargo, forma parte de un colectivo de identificación ciudadana. De la misma manera, la instantaneidad de las imágenes adquiere la plenitud de su valor en el momento en que la televisión podía emitir en diferido toda su programación. La televisión ya no necesita emitir en vivo, pero explota una de sus características más preciadas.

Williams, Raymond, "Las formas de la televisión"

Entre la tecnología de la televisión y las formas heredadas de otros tipos de actividad social y cultural se da una complicada interacción. La adaptación de las formas heredadas a la nueva tecnología condujo en muchos casos a cambios significativos y a algunas diferencias cualitativas reales.

A. La combinación y el desarrollo de las formas anteriores

(1) La noticia

Los periódicos ya habían recorrido todas sus principales etapas de desarrollo antes del advenimiento de los noticieros radiales. En sus comienzos, la radio dependía de manera casi absoluta de las agencias de prensa existentes para recibir noticias. El empleo de reporteros especiales y de corresponsales cobró importancia sobre todo durante la Segunda Guerra Mundial.

Las relaciones entre el boletín de noticias radial o televisivo y el periódico, como formas diferentes de comunicación, son, pues, complicadas. Tal vez, la manera más conveniente de analizarlas sea agruparlas bajo cuatro encabezados:

(a) La secuencia

La página impresa del periódico corriente había llegado a ser, antes de la televisión, un mosaico de temas. Puesto que ciertas páginas del periódico se especializaban en cierto tipo de noticias y material relacionado, el lector seleccionaba cualquier página mosaico antes de comenzar a escudriñar el mosaico mismo.

Técnicamente, la radiodifusión tuvo la posibilidad de tomar algunos elementos de esta presentación casi simultánea de una cantidad de temas de actualidad y los utilizó en un grado limitado. Pero el modo más simple de presentación en el nuevo medio fue lineal en el tiempo. En la radio británica, recién durante la guerra comenzaron a reunirse los títulos de primera plana". La repetición de los principales puntos al final del boletín también es muy común, aunque no universal. Con todo, independientemente de que estas técnicas de atención y repetición se empleen o no en un lugar determinado, la forma principal del noticiero de televisión es, dentro de su propia estructura, lineal.

(b) Las prioridades

La presentación lineal tiene necesariamente efectos en la cuestión de las prioridades entre las diferentes noticias. La distribución de intereses en la prensa más popular, que supuestamente sigue los gustos de sus lectores característicos, difícilmente se encuentre en los noticieros de las radios y las emisoras de televisión, aunque en el resto de la programación también tienden a predominar definiciones muy semejantes de lo que es popular e interesante.

Los efectos de este panorama son complejos. Podría decirse que los boletines de la radio y la televisión imponen ciertas prioridades y que entre ellas encontramos definiciones características de la alta política, con un énfasis centralizador en los actos y las palabras de los líderes políticos.

(c) La presentación

Impuesta mediante cualquiera de estas fórmulas, la presencia visual de un presentador conocido seguramente afecta la totalidad de la situación de comunicación. En un extremo -la BBC, se trata continuamente de limitar la función del presentador a la lectura, y el plano se aleja de él para mostrarlo acomodando sus papeles o para dejar ver, en el fondo, al equipo de redactores que escriben las noticias. En el otro extremo están los boletines mixtos de noticias locales, nacionales e internacionales de la televisión estadounidense.

La mayoría de las noticias televisivas incluye ahora una gran cantidad de informes grabados fuera del estudio y pre sentados por reporteros que están en el lugar de los hechos o en los alrededores.

(d) La visualización

Gran parte del contenido real de las noticias ha sido alterado ya por el hecho de la presentación visual. En ciertos tipos de informes parece haber una diferencia absoluta entre la versión escrita o hablada y el registro visual con un comentario. Es razonable argumentar que la impresión que da la televisión de "ver los acontecimientos por uno mismo", a veces y tal vez siempre, es engañosa. De hecho, muchos acontecimientos que nos llegan a través de la cámara de televisión tienen menos edición y filtros que los que nos llegan a través de cualquier otro medio. Sin embargo, cuando agregamos los hechos generales de la visualización a las selecciones y prioridades alteradas de los boletines informativos, tenemos que advertir una diferencia cualitativa y, casi con seguridad, una ventaja cualitativa en la televisión en comparación con la prensa escrita.

(i) El debate y la discusión

No caben dudas de que la difusión por ondas en su conjunto, y en especial la televisión, ha extendido notablemente las formas de la discusión y el debate públicos. En las grandes sociedades, todas las formas anteriores tenían un carácter y un alcance más limitados. El sermón, la conferencia y el discurso político eran evidentemente más limitados en cuanto a sus puntos de vista inmediatos. Solo en ciertas situaciones favorables existían una elección y una variedad habituales de puntos de vista, lo cual es común aun dentro del rango limitado del debate televisivo actual. En algunos servicios de televisión lo habitual es que haya una exclusión casi absoluta de las opiniones minoritarias u opositoras.

Además, en la televisión estadounidense se puede ver un cuestionamiento público bastante más abierto de los funcionarios locales electos, y esto incluye agudas controversias entre ellos, situación pública que rara vez se da en Gran Bretaña. En general, puede decirse que los elementos de transmisión televisiva se emplean más ampliamente en la práctica estadounidense: es una interpretación desde el punto de vista del acceso.

Tenemos luego la cuestión de la relación de estos procesos de discusión y debate públicos con el proceso político representativo ortodoxo. La relación más visible es de tensión.

Por supuesto, los discursos públicos de los líderes transmitidos directamente también aparecen en las cadenas de televisión de ambos países, sobre todo cuando se trata de ocasiones importantes.

Sin embargo, hay una dimensión completamente distinta de la relación entre el debate televisivo y el proceso político ortodoxo. En gran medida, estos usos de la televisión sirven para mediar entre el proceso político y sus distritos reales. En este sentido, es una forma aparentemente pública, en la cual se da una discusión reactiva y especulativa de un proceso de toma de decisiones que en términos reales está desplazado o en ocasiones ausente. En cualquier sociedad amplia y compleja, esta mediación de la representación es especialmente importante porque, como consecuencia de su velocidad y disponibilidad general, tiende hacia el monopolio del proceso reactivo y no es menos monopolista cuando incluye un equilibrio y una diferenciación de opinión seleccionados internamente. Esta práctica adquiere además particular importancia por cuanto refuerza las tendencias existentes dentro del proceso ortodoxo de representación política, en el cual los representantes, entre elecciones, adquieren y pretenden tener cierto carácter absoluto. Pero también hay un contraste evidente, de tipo estructural, entre las respuestas en apariencia razonadas del análisis concertado que se desarrolla en el estudio y las respuestas en apariencia no razonadas, meramente demostrativas del acontecimiento visual marginal y organizado.

Entonces, de una manera muy semejante a la de los procesos representativos pero centralizadores del gobierno, un medio poderosamente centralizador como la televisión puede agotar y hasta afirmar que ha agotado los procesos necesariamente diversos e irregulares de la verdadera discusión pública.

El término "informado" a veces da a entender que se trata de alguien con "aptitudes públicamente comprobadas" y más frecuentemente indica que la persona "tiene acceso a las verdaderas fuentes". Alrededor de los procesos de decisión centralizados y solo intermitentemente visibles, se desarrolla lo que, en el peor de los casos, es una sesión de chismorreo político y, en el mejor, una sesión de política de café.

(iii) La educación

La conferencia, la lección, la demostración y la clase son todas formas tomadas de la práctica educacional incorporadas a la televisión. En muchos casos, se han aprovechado extensamente las posibilidades del medio. Hay algunos problemas obvios: las dificultades técnicas de aclaración e interrogación y las dificultades continuas de hacer que el trabajo del estudiante sea activo.

(iv) Las obras dramáticas

En Gran Bretaña, especialmente en los años de la guerra y de la posguerra, hubo un significativo desarrollo de la transmisión radial teatral, y las mejores muestras de este fenómeno fueron las que ofrecían algo más que la directa transmisión radial de las formas teatrales conocidas. La radiodifusión ofreció, por primera vez, una base relativamente regular para este tipo de experimentos. La mayoría de los radioteatros todavía era de tipo teatral ortodoxo, pero a comienzos de la década de 1950, se presentó un cuerpo significativo de nuevas obras. El nuevo concepto de una obra de teatro para voces superaba, en muchos sentidos, las suposiciones limitadoras del teatro donde el escenario representaba una habitación. La nueva movilidad de tiempo y espacio y la nueva flexibilidad en el movimiento entre diversos tipos de discurso dramático.

Con el advenimiento de la televisión como un servicio para las mayorías, la situación volvió a cambiar, ya que permitió que se transmitieran representaciones de un tipo de teatro ortodoxo, y podría decirse que estas fueron la realización última de la convención naturalista original. Las posibilidades técnicas que comúnmente se usaban correspondían a esta estructura del sentimiento.

Con todo, durante más de medio siglo ha habido una interesante y compleja relación entre las estructuras dramáticas y los nuevos medios tecnológicos de producción.

A mediados de la década de 1950, es decir, en el período en el cual el teatro televisivo llegó a ser una forma para las mayorías, cada una de esas tendencias había experimentado importantes desarrollos en el cine. Sin embargo, de algún modo la televisión estaba reemplazando al cine como principal institución dramática. La concurrencia de los cines estaba disminuyendo muy velozmente, mientras que, en Gran Bretaña, por ejemplo, en la década siguiente, solían registrarse audiencias de diez o doce millones de personas para un único programa dramático.

Cabe destacar que también se había producido un movimiento social. La existencia de audiencias muy amplias que seguían las obras perturbadoras y controvertidas de este tipo incomodaba en muchos sentidos a las autoridades de la teledifusión y a la opinión pública ortodoxa. Como consecuencia de presiones como esta y de otra índole, se perdió un impulso clave, aunque tal vez solo durante un tiempo.

Lo que normalmente había sido, en los teatros, un arte para una minoría pasó a ser una forma pública primordial.

No obstante, el fenómeno del teatro televisivo también debe examinarse en una perspectiva completamente distinta. En casi todo el mundo, desde la propagación de la televisión, la representación dramática ha estado creciendo en magnitud e intensidad de una manera que no tiene ningún precedente en la historia de la cultura humana.

Independientemente de cuáles puedan ser en última instancia las razones sociales y culturales de este fenómeno, es indiscutible que mirar la simulación dramática de un amplio rango de experiencias es hoy una parte esencial de nuestra configuración cultural moderna.

Es evidente que tanto los seriales como las series tienen ventajas para los planificadores de la programación: una franja horaria, que puede llenarse durante un número de semanas y la adhesión por parte de los espectadores a una estación o canal en particular que generan sus elementos de continuidad.

(v) Los filmes

La difusión de la televisión llegó en un momento en que la concurrencia a los cines estaba declinando: este desarrollo fue en general un fenómeno de causa y efecto. Se hizo entonces evidente que un recurso para la programación televisiva era el enorme repertorio de películas ya hechas, y después de una primera retirada competitiva, los filmes fueron abriéndose camino progresivamente en el horario de la televisión.

Pero los medios de comunicación del cine y la televisión solo se parecen de manera superficial. En su composición básica tienen muchas similitudes, pero en la transmisión los resultados son radicalmente distintos. El problema de la diferente calidad de luz que ofrece el televisor en comparación con la pantalla del cine es aún más delicado.

Por consiguiente, la distribución de filmes a través de las cadenas de televisión es de una índole diferente de la distribución en las salas de cine. En las condiciones actuales, es inevitable un grado de pérdida, en el caso de algunas películas, un grado por completo inaceptable.

Sin embargo, esta ventaja, que debería considerarse absoluta, está limitada por dos factores: las limitaciones técnicas ya mencionadas y el carácter de la mayor parte de los contratos de distribución comercial. El tamaño de las pantallas domésticas continúa siendo un problema considerable, pero esto es en parte una función del carácter individualizado de mirar televisión.

Las diferencias fueron extraordinarias, y me pareció significativo que la experiencia menos satisfactoria fuera la de verlo en un televisor común. Algunas de las "limitaciones técnicas de la televisión como medio", como se las suele llamar en la actualidad, están fundamentalmente relacionadas con las pautas de uso técnico del sistema de distribución para el pequeño aparato doméstico.

Asimismo, el problema de los contratos de distribución de películas está relacionado con el carácter comercial de la industria.

(vi) El teatro de variedades

En un análisis cultural ortodoxo, hay una ecuación simple entre drama y teatro. Pero en nuestro siglo, esto se ha alterado, pues también se representa el drama en el cine, la radio y la televisión. Y antes de nuestro siglo, se había establecido una importante división cultural entre el teatro "legítimo" y el teatro (si no ilegítimo) "de variedades".

(vii) Los deportes

A menudo se dice que la televisión es el medio y probablemente la causa del "deporte espectáculo", pero esto es una simplificación. Pero el "deporte espectáculo", como concepto, en relación con otros tipos de juegos, es un fenómeno más complejo.

Por lo tanto, el extraordinario crecimiento de los diversos deportes espectáculo profesionales registrado en el siglo XX es anterior a la aparición de la radio. La llegada de la radio y la televisión satisfizo y extendió un hábito cultural ya desarrollado. No obstante, a causa de su extensión, tuvo efectos adicionales. La televisación de eventos deportivos hace disminuir la concurrencia a espectáculos deportivos menores y es por eso por lo que en algunos casos se lo controla.

Las cadenas deportivas nacionales e internacionales forman una dimensión social cada vez más influyente en la cultura industrial urbana. Al mismo tiempo, algunas de las mejores coberturas deportivas de la televisión, con sus primerísimos planos y sus diversas perspectivas, nos dan un nuevo entusiasmo y una sensación de inmediatez e incluso una nueva experiencia visual de una índole particular cuando miramos el espectáculo deportivo.

(viii) La publicidad

Suele decirse con cierta frecuencia que la publicidad es tan antigua como la sociedad urbana y que indudablemente aumento con el comercio en expansión de las primeras sociedades capitalistas. El auspicio de los programas por parte de los anunciantes tiene un efecto que va más allá del anuncio separable y la recomendación de una marca. Por todo ello, ver un noticiero internacional presentado por cortesía de un dentífrico no es mirar elementos separables, sino mirar la forma que propone el modelo cultural dominante. La inserción de los anuncios comerciales en programas sin auspicio general es una fórmula diferente; esto ha tenido, como veremos más adelante. En realidad, es posible mirar este tipo de televisión como una secuencia en la cual los anuncios publicitarios son parte integrante del programa y no como un programa interrumpido por anuncios comerciales. La publicidad de las grandes cadenas es diferente; contiene alguna información, pero se basa principalmente en estos otros usos del medio:

(a) Situaciones rápidamente dramatizadas, de tipo aparentemente general, en las cuales la respuesta reguladora -al dolor, la angustia, la necesidad de aumentar el atractivo o el placer- señala directamente un producto de determinada marca.

(b) Técnicas de entretenimiento, estilos actuales de canto y baile, remodeladas para que se adapten a las recomendaciones y asociaciones del producto.

(c) Secuencias de imágenes de deportes, actividades para el tiempo libre y viajes, entre las cuales se inserta el producto.

(d) Empleo de actores de televisión, representándose a sí mismos o representando a sus personajes, para que recomienden productos o para mostrarlos usando esos productos.

Ciertamente, es importante destacar las continuidades reales que existen entre la publicidad gráfica en periódicos y en carteleras publicitarias y los anuncios de televisión. El hecho de que estas convenciones estén asociadas a un rango de productos puede analizarse por separado, pero la especialización particular de determinados productos y marcas es, en última instancia, Y estas son

manifestaciones de las características de una cultura dominante, en la cual las necesidades y las satisfacciones están mediadas, en un rango muy extenso.

(ix) Los pasatiempos

Una cantidad sorprendentemente amplia del contenido televisivo consiste en versiones programadas de formas anteriores de juegos y pasatiempos. En muchos casos, el cambio ha consistido casi por completo en presentar públicamente lo que antes era una actividad familiar o practicada por un grupo privado. Los juegos y pasatiempos de grupos reales se proyectan y amplían como convenciones de una competencia insignificante pero también de una adquisición significativa.

B. Las formas mixtas y las formas nuevas

Evidentemente, la televisión ha dependido en alto grado de formas existentes y su principal innovación ha sido su extensión, que puede ser tanto cualitativa como cuantitativa. Como veremos más adelante, rara vez se produce una innovación absoluta, pero por lo menos algunas de estas nuevas formas me parecen cualitativamente distintas.

(1) El documental dramático

En el análisis general del empleo que ha hecho la televisión de las formas dramáticas existentes, mencionamos brevemente un nuevo tipo de documental dramático. Sin embargo, esta forma es tan importante que es necesario des tacarla por separado. Está basada en lo que se considera un elemento intrínseco de la televisión: su capacidad de meterse en una situación y mostrar que está pasando en ella. Una superposición intrínseca entre lo que se clasifica como informe fáctico y lo que se clasifica como presentación dramática. Esta superposición a menudo es poco clara, y se ha prestado mucha atención a sus consecuencias negativas: la selección y distorsión de las noticias, la promoción o la deshonra de ciertos individuos.

(ii) Ver para aprender

Algunos de los mejores ejemplos de la televisión educativa y, en realidad, de la televisión en general han alterado algunos de nuestros conceptos de la enseñanza y el aprendizaje. Como ya hemos señalado, se transmite una gran cantidad de enseñanzas y demostraciones. Estos tipos de práctica, que la televisión hace posible gracias a su rango y alcance, están directamente relacionados con algunos de los métodos más alentadores que propone la educación formal tratar de experimentar un proceso en lugar de enseñar "sobre" él.

(iii) La discusión

Ya se ha señalado la extensión del rango de las discusiones que se mantienen en televisión. Para la mayor parte de la gente, este es un hecho cultural significativo. Pero también ha habido algunas innovaciones en el estilo de las discusiones que merecen un comentario, puesto que han llegado a constituir formas nuevas. En su peor versión, que es la que se señala con mayor frecuencia, esa laxitud culmina en los programas de debates o de entrevistas informales, donde lo que cobra importancia no es lo que se dice, sino que alguien lo esté diciendo.

(iv) Los programas especiales

En términos tradicionales, diríamos que se sitúan en algún lugar entre el periodismo serio, especialmente el que se practica en las publicaciones periódicas generales, y el libro popular, y en la práctica contemporánea son por lo menos tan buenos como cualquiera de esas formas.

(vi) La televisión

Resulta una ironía tener que decir, finalmente, que una de las formas innovadoras de la televisión es la televisión misma. El medio se ha usado tantas veces para transmitir y reelaborar formas heredadas o ha estado tantas veces dominados por la presión del contenido que con frecuencia es difícil responder a algunas de sus experiencias visuales intrínsecas, para las cuales no se han desarrollado ni ofrecido convenciones ni modos de describirlas. No obstante, en muchas clases de programas, hay momentos en que nos encontramos mirando de maneras que parecen totalmente nuevas. Para lograr esta clase de atención, a menudo es necesario quitar el sonido, que habitualmente nos conduce hacia un contenido transmisible preparado hacia otro tipo de respuesta.

Caballero Gálvez, Antonio y Aurelio del Portillo García, “Redefiniendo el videoarte: orígenes, límites y trayectorias de una hibridación en el panorama de la creación audiovisual española contemporánea”

1. Introducción

Es en este entorno histórico en el que consideramos que el arte no puede ya concebirse sin la incorporación del vídeo como un soporte más para la expresión creativa, como lo fueron antaño los lienzos de los pintores.

Para sentar las bases de esta investigación, además de analizar el contexto en el cual surge el videoarte, realizamos una retrospectiva histórica de su evolución como medio y como concepto, para dilucidar las razones por las que aún en pleno siglo XXI se presenta como un medio y/o disciplina tan difícilmente delimitable.

Del mismo modo que para entender la tecnología digital en numerosas ocasiones es necesario conocer los mecanismos analógicos que la preceden, en el caso que nos ocupa consideramos que es imprescindible revisar los distintos formatos y las distintas analogías con las que se ha identificado al videoarte desde la década de los setenta. Por dos motivos fundamentales: en primer lugar, poder entender las conexiones iniciales del videoarte con otras disciplinas audiovisuales, y, en segundo lugar, desvincular estas conexiones para poder configurar una definición de videoarte con autonomía propia.

Los artistas como responsables de esta confusión y banalización del medio, ya que muchos de ellos utilizaron el vídeo en estos primeros años simplemente por considerarlo una tendencia al alza y no por los efectos e implicaciones que su uso ya conllevaba. Y, por último, apunta al mercantilismo de los museos que impone la edición seriada de las obras para su entrada en el mercado del arte.

Es difícil delimitar el campo del videoarte en el Estado Español, no por su representación e influencia, mucho más marcada que la del propio cine experimental –gracias, como él mismo reconoce, al apoyo de las instituciones, centros y museos de arte contemporáneo y a las múltiples muestras dedicadas al videoarte en nuestro país desde la década de los ochenta–, sino “por la falta de criterio en la defensa del vídeo por el vídeo.

La imagen videográfica, a diferencia de la imagen cinematográfica, no está compuesta de fotogramas, de imágenes fijas y completas, sino que es una imagen que, al igual que la misma definición del videoarte, está en constante formación.

2. Metodología

Del mismo modo que se implementaron las herramientas y métodos de análisis necesarios para el estudio de los denominados “actos de habla” -en su vertiente oral y escrita-, es igualmente necesario crear unos instrumentos útiles y rigurosos para el análisis de los “actos de ver”.

Concibe como objeto de análisis de los estudios visuales el mensaje intrínseco de las imágenes, del videoarte en nuestro caso, más que el propio medio, centrandolo en el análisis en las

funciones culturales y los mecanismos políticos de las imágenes en su presentación pública. “El valor de las imágenes consiste en poner de manifiesto que los interrogantes que se formulan en torno a las imágenes no deben ser del tipo de ¿qué significa? o ¿qué hacen?, sino, más bien, de ¿cuál es el secreto de su vitalidad? y ¿qué quieren?”

3. Resultados

En los años setenta, aunque con diferentes enfoques, toda actitud artística en el uso del vídeo se denominó “videoarte”. Posteriormente pasó a llamarse “vídeo de creación” en la multitud de festivales que se desarrollaron durante los ochenta, hasta la llegada de los noventa con el uso de la “imagen en movimiento”. En esta nueva concepción, tal y como entiende Gibson, y como ahora defendemos, las variables para su delimitación no se encuentran en el soporte fílmico y/o videográfico, sino que dependerían del contexto donde se producen y exhiben.

Actualmente, la definición de videoarte no se rige por la materialidad o los medios tecnológicos de producción sino por su estética formal y el contexto donde son presentados. Por lo tanto, nos encontramos con producciones cinematográficas que son piezas de videoarte y otras que son lo que tradicionalmente conocemos como cine, así como con producciones videográficas que son videoarte y otras que son televisión o forman parte de un archivo videográfico. Además, consideramos que uno de los criterios más relevantes en la valoración de las piezas como videoarte sería la intencionalidad del artista durante su realización.

La supuesta limitación que supone no pertenecer a una categoría propia ha permitido al videoarte en esta primera década del siglo XXI adquirir una definición mucho más amplia, rica, abierta y flexible gracias a la asimilación de su naturaleza híbrida y la aceptación de todas sus •suras como espacios de penetración de otras disciplinas y herramientas audiovisuales.

Precisar la naturaleza, especificidad y márgenes limítrofes del videoarte es una tarea que conlleva importantes dificultades en el ámbito de la teoría videográfica y de la puesta en práctica de todo su potencial expresivo. Esto nos conduce a lo que José Luis Brea ha llamado la “i-limitación del arte” dentro de la era “post-crítica”: ‘i-limitar’ el arte, en suma, es abrirlo a una positividad incontestable, no graduada por ningún tipo de comparación o jerarquía que pudiera comprimirla en la ‘tensión crítica’ de su integridad territorial”.

La adaptabilidad del vídeo a las nuevas tecnologías ha evitado su caducidad o estancamiento. El videoarte se ha nutrido del cine experimental, de la televisión y de Internet, tanto desde un punto de vista creativo como tecnológico. La adaptación a la Red ha implicado su digitalización, con los respectivos beneficios, en el más amplio sentido del término, que este hecho ha supuesto. Estas hibridaciones surgen de la misma esencia de la época en la que se han desarrollado, ya que la ‘intertextualidad’ es una de las características principales de la cultura contemporánea.

La entrada del videoarte en los museos ha supuesto la adaptación de la economía de la industria del arte alrededor del “mercado audiovisual”.

No podemos dejar de observar aquí también algunos contextos sociales de enorme importancia en los orígenes y primeros estadios de desarrollo del vídeo como herramienta de expresión en una relación muy cercana con los albores del medio televisivo, mucho más que una ‘fisura’ en la relación del videoarte con otros medios. El arte de los sesenta y los setenta comenzó a fijarse ya en las tecnologías de la comunicación, pero sobre todo fueron los grandes movimientos en apoyo de los derechos humanos los que lo definieron.

Actualmente, podemos confirmar que la diglosia entre arte y televisión ha desaparecido. La clave o esencia de las obras vuelve a ser la propia creación artística centrada tanto en la propia reflexión introspectiva del artista como en la actitud rupturista con las estéticas destinadas a construir un discurso audiovisual alienado. Aunque no siempre ha sido así, ya que, como nos recuerda.

A partir del año 2010 surgen una serie de voces en torno a la “otra” televisión que devuelven a la actualidad este debate.

El diálogo entre el arte y la televisión siempre ha sido un cuestión controvertida, especialmente por el trato “despectivo” que la industria del arte - “alta cultura”- siempre le ha dado al medio de masas: la televisión - “baja cultura. Para ellos el videoarte no entra dentro del paradigma de la televisión. Ya para el “videoartista” afín a la visión del artista genial, siguiendo el modelo estético kantiano, resulta imposible compatibilizar sus intereses románticos con los objetivos comerciales de la televisión de masas.

El tiempo, y todo lo que éste implica en ambas prácticas, sería el principal nexo o frontera por la cual tanto se unen como se diferencian el videoarte y el cine experimental. Ambas prácticas comparten su naturaleza y esencia espaciotemporal y ambas, desde sus orígenes hasta la actualidad, continúan profundizando e investigando en el uso del tiempo como material plástico-expresivo.

En este momento, en el que ya no existen fronteras claras, es donde se hallan las nuevas vías de futuro del videoarte contemporáneo. Este nuevo panorama ha generado “un retorno al cine primitivo. La creación contemporánea abraza los orígenes, cuando los conceptos de narratividad no existían y la experimentación buscaba nuevas formas de atracción o percepción”.

La llegada de la cámara digital, acompañada por todo el equipamiento necesario para la producción, montaje y visualización de imágenes en movimiento, ha modificado de manera irremisible la estética audiovisual. La base de este cambio estético es que el plano ya no es la unidad básica para la configuración del espacio tiempo, sino el píxel. El artista puede modificar las escalas de los objetos, puede mezclar en el mismo cuadro de representación espacios y tiempos diversos gracias a la transición de imágenes, incrustaciones, sobreimpresiones, etcétera. La nueva tecnología digital permite reordenar fragmentos y multiplicar la virtualidad del procedimiento con las posibilidades del montaje digital.

La digitalización del universo audiovisual ha modificado todo el engranaje de la industria del arte, de las telecomunicaciones y, como no, de la cinematografía.

- Videoarte: cualquier pieza de vídeo realizada en un soporte magnético. Aunque esta definición, según la muestra seleccionada en Video(S)torias, se ha ampliado al soporte digital.
- No Videoarte: donde localizamos las piezas realizadas en celuloide -8mm / 16mm- o en el tradicional, aunque últimamente recuperado, super 8, y, por otra parte, las categorías surgidas por la influencia de las nuevas tecnologías e Internet, como son el videojuego, la animación, art.net, y el resto de los formatos derivados de la “cibernética”.

Si tenemos en cuenta la variable de la narratividad, y nos atenemos a la dualidad artificiosa entre ficción y documental -donde incluimos todos los trabajos de no-ficción-, es muy probable que descuidemos muchos matices importantes.

- Vídeo documental y/o de contrainformación: donde podemos incluir todos los trabajos de Guerrilla TV o, en el caso de España, Video-Nou o Servei de Video Comunitari.
- Vídeo de experimentación electrónica: al que pertenecen las obras de Nam June Paik y W. Vostell, entre otros muchos artistas que trabajaron en el campo de la experimentación con la materialidad y los elementos electrónicos y magnéticos que componían la señal de vídeo.
- Vídeo conceptual o videoperformance: donde se insertan la mayoría de los trabajos, encabezados por las obras de Merce Cunningham -procedente de la danza- y Vito Acconti -procedente del ‘happening’ y la ‘performance’-.

A finales de la década de los ochenta, todas estas “clases” de vídeo se reducen a la distinción entre ficción o documental, una separación que perdura hasta nuestros días. La diferencia con la actualidad es que ambos, la ficción y, especialmente, el documental, se insertan en ese ya denostado “cajón de sastre” que comentábamos antes, adjudicado al videoarte ante la evidente dificultad de establecer clasificaciones más precisas.

La clasificación según el espacio se ha inscrito dentro de criterios que podríamos considerar morfológicos respecto a la apariencia más externa -visual- de la obra: la ocupación de un determinado espacio físico -el espacio de visionado-.

Algunas categorías se han determinado teniendo en cuenta su disposición espacial, sus formas de visionado y su proyección (Martín, 2006):

- **Proyección monocanal:** es una forma de producción de vídeo concebida para ser proyectada en un monitor o en una pantalla única. La recepción de obras en monocanal establece un tipo de relación bipolar similar a la creada en el teatro, el cine o la tv: la imagen a un lado y el espectador al otro.

- **Circuito cerrado:** Las imágenes son transmitidas en directo por retroacción, es decir, la cámara y el proyector se encuentran sincronizados. De esta forma se puede jugar con la imagen del espectador, que puede convertirse en la propia imagen de la proyección.

- **Vídeo-performance:** El vídeo desmaterializa el cuerpo real y permite al artista aparecer como una imagen, tal y como lo utilizaba Merce Cunningham, quien manipulaba la posición de la cámara y su cuerpo a la hora de autorregistrarse mientras desarrollaba una coreografía.

Vídeo-escultura: El concepto de vídeo escultura fue consagrado a través de la exposición Video Skulptur (1989) en el Kolnischer Kunstverein de Colonia (Alemania), donde se indagaba sobre la utilización de elementos técnicos y conceptuales del vídeo en la creación de objetos y dispositivos de interacción.

- **Videoinstalación:** Para algunos autores es una de las aportaciones más importantes del vídeo al mundo del arte y al audiovisual, especialmente por descentralizar el punto de vista unidireccional de la obra de arte tradicional y cuestionar la pasividad del espectador al volverlo partícipe y protagonista y permitirle una mayor libertad a la hora de elegir el orden de lectura y duración de las imágenes. El vídeo se convierte en una experiencia subjetiva.

La categorización del videoarte según el espacio de exhibición es también problemática y discutible.

4. Discusión

La hibridación y la mutabilidad son inherentes a la naturaleza y esencia del videoarte, lo que, de algún modo, imposibilita su categorización. De hecho, podríamos iniciar un ejercicio de división de subcategorías dentro de las categorías ya descritas que seguirían subdividiéndose ad infinitum, evidenciando la inestabilidad que caracteriza el restrictivo e insuficiente sistema taxonómico que se ha venido aplicando en las últimas décadas y que consideramos prácticamente invalidado por sus propias contradicciones y limitaciones.

Si queremos evitar cualquier tipo de categorización anquilosada en cuanto a la tipología del videoarte, especialmente en el contexto temporal en el que se desarrolla, caracterizado por la interdisciplinaridad e hibridación de diferentes artes y técnicas, consideramos inevitable y necesario realizar una revisión de las variables que se han manejado hasta ahora para conceptualizar sus géneros. A través de la exposición de estas divisiones, se ha pretendido asentar y reforzar el concepto del videoarte, a nuestro juicio de forma muy limitada y sin mucho éxito.

“Nuevos medios”: arte digital, arte multimedia, arte electrónico, net art y una lista aún sin concluir de nuevas adscripciones. Este listado reforzaría nuestra idea del videoarte como medio de imposible categorización, aunque sin duda estaría incluido entre estos “nuevos medios” como una disciplina más, con características propias que podrían distinguirlo del resto de formatos artísticos digitales y con interesantes e importantes aspectos en común con todos ellos.

La manejabilidad actual del medio permite un acceso más libre y un mayor rango de posibilidades de empleo, de lo cual se han sabido aprovechar los artistas. Además, el abaratamiento y popularización del vídeo a partir de su digitalización ha permitido un mayor grado de experimentación y accesibilidad, tanto en su producción como en su exhibición. Al mismo tiempo, los circuitos de distribución del videoarte contemporáneo han expandido sus posibilidades de

visualización, ya sea por su divulgación a través de colecciones públicas o privadas o por facilitar el acceso a través de la web personal u otros canales de difusión de los propios videoartistas.

García Fanlo, Luis, “El lenguaje de las series de televisión”

Existe un consenso acerca de que la televisión, cuando emite en directo tiene un lenguaje propio que, por extensión, abarca también a los programas grabados.

Se tienen un lenguaje propio su relación con el dispositivo técnico, lo que solemos llamar el televisor, tiene también que estar asociada a reglas o gramáticas de producción y reconocimiento propias. No es posible trasponer el lenguaje cinematográfico a las series de televisión. Hacer series de televisión requería de un lenguaje propio que había que inventar.

Una serie de televisión es una narración ficcional en grabado que se emite dentro de un flujo continuado de programación, ordenado, subsumido y estructurado por los cortes comerciales. Dos elementos fundamentales:

1) no hay serie de televisión fuera de una programación, entendida no solo en términos del canal de TV que emite la serie sino también en la red que conforman todos los canales de televisión con sus perspectivas grillas de programación.

2) esa programación esta ordenada por la pauta publicitaria que tiene la siguiente estructura: corte – tanda publicitaria – corte.

No es la publicidad lo que produce el corte sino el programa de la televisión y en nuestro caso la serie. Dado que la programación está estructurada por la pauta publicitaria, que es el negocio de la televisión y para el que se hacen programas y series, el flujo continuo de publicidad es cortado por la emisión de programas y series. Los programas y series quedan subsumidos a las necesidades de la pauta publicitaria que es la que determina cuando y como se interrumpe el programa o serie para emitir la tanda de avisos. De modo que:

3) el lenguaje de las series de televisión nace de los regímenes de prácticas que guionistas, directores, *showrunner*, productores ejecutivos, actores, etc. producen para elaborar sus narraciones ficcionales en grabado para la televisión en resistencia al flujo continuo de programación subordinado a la pauta publicitaria.

Surge de esa tensión que existe entre quienes las hacen y producen y el sistema de programación basado en el flujo continuado de programas emitidos con cortes publicitarios. También será un efecto del modo en que se articule y se enfrente en lenguaje publicitario.

A la parte que se desarrollaba el lenguaje artístico de las series, el dispositivo publicitario buscaba alternativas para hibridarse, hacerse uno con la serie, tratar de reducir al máximo la tanda comercial o hacerla desaparecer.

En primer lugar, el flujo continuado de programación no es homogéneo ya que presenta fuertes dispersiones horarias que obligan a organizarlo por bandas horarias. Además, el rating puede ser la cantidad de personas u hogares que están viendo un programa de televisión o solo en de una de las franjas etarias.

En consecuencia, y, en segundo lugar, pautar la publicidad dentro de ese flujo continuado implica diferentes condiciones y tarifas. El spot fragmenta aún más ese ya deconstruido flujo continuado de programación, lo hace más descontinuado, lo valoriza y a la vez lo quiebra sin romperlo. Una serie de televisión se hace para ser emitida en determinado momento de ese flujo y para que se le incorporen determinados spots publicitarios.

Pensado en este nivel de detalle, que es lo que tiene que hacer un productor, la cuestión se vuelve de una complejidad inusitada. Las marcas, los productos, incluso los peinados son objetos de consumo y definen perfiles de personajes, épocas, estéticas y guiones de una narración. Sin anunciante no hay serie de televisión.

El problema de hacer series de televisión y la necesidad de inventar un lenguaje propio, diferente a todo lo existente.

El spot publicitario es la estructura publicitaria inventada específicamente para acoplar el flujo continuado de programación con la publicidad, en televisión.

No obstante, el spot, como técnica publicitaria, es una invención de la industria televisiva para restarle a los anunciantes el poder que tenían en el nacimiento de la televisión y de las series. Esto por dos motivos: le quitaban a la empresa el poder de decisión sobre el programa y fragmentaba el número de anunciantes al hacer posible que uno solo de ellos pudiera hacer frente a los altísimos costos por segundo de emisión dentro del limitado espacio de la tanda. El spot cambió las maneras de insertarse, pero no su condición de elemento ordenador de realización de una serie de televisión (zócalo, banner, inserts). El *branded content* consiste en producir una serie de televisión (o un episodio) exclusivamente para publicitar un producto o una marca. De tal modo que toda la estructura narrativa está puesta al servicio de la publicidad.

El concepto de *Brand* se refiere más a un conjunto de atributos, valores y experiencias que los técnicos en mercadotecnia han elaborado para que el consumidor asocie a la marca antes que a un producto determinado.

Este dispositivo publicitario nace con el boom de las redes sociales e internet, las narrativas transmedia y las potencialidades para generar empatía que habilita la proliferación de contenidos generados por los usuarios, si el mejor *branded* será el que no se note, entonces nada mejor que sea el propio consumidor el que se convierta en el más importante productor y distribuidor de contenidos de marca. Convertir el producto o marca como parte de la diégesis, haciendo que la publicidad pase por un recurso para producir efecto de realidad.

Modalidades:

- a) Pasivo: el producto o marca está en escena, se puede ver, pero los personajes no lo mencionan e interactúan con él.
- b) Activo: los personajes interactúan con el producto, pero no lo mencionan.
- c) Activo con mención
- d) Activo con alusión: se mencionan características de la marca
- e) *Product Placement Virtual*: se introduce a la marca o el producto en un espacio en blanco de modo de poder elegir que se quiere anunciar en función a la fecha de emisión o los acuerdos publicitarios de la cadena o canal de televisión.

Que no exista el corte comercial y la tanda no significa que no tenga publicidad, esta está inserta en el episodio siguiendo las técnicas, sin importar el género, la trama, o la composición estética de episodio. Pero, además, aparecen los inserts, zócalos, mensajes publicitarios que aparecen en el extremo superior derecho de la pantalla, en los que se publicitan otras series o programas de televisión del canal o *merchandasing* de la serie.

Las variantes estéticas o narrativas y las innovaciones que se han introducido en las tramas, los géneros y los modos de visionar las series de televisión en la actualidad, ya no diferencian entre las producidas y emitidas por cable de las de aire. Lo que caracteriza a las producciones de televisión por cable es la búsqueda de variantes en cuanto al modo en que organiza la narración serializada. Estas son fórmulas para evitar que los espectadores que componen la audiencia generen que migren a otras series o abandonen el visionado porque la serie se hace muy larga.

Parafraseando a Hitchcock, una serie de televisión no consiste en condensar o miniaturizar una película sino en la incorporación al texto televisivo de las pautas publicitarias. Pero hay un esquema básico para hacerlo y en eso consisten las reglas y procedimientos del lenguaje de las series de televisión. En este esquema básico el corte se realiza a la mitad del episodio:

- a) el corte publicitario es el que ordena la estructura narrativa del episodio, tanto de la primera como de la segunda parte, y debe ser marcado explícitamente para que sea reconocido por el espectador.

Previously – Presentación – Inicio – Spot – Primera Parte – Spot – 2° Parte – Spot – Desenlace

Cada serie tiene su impronta sobre cómo manejar estos esquemas básicos, cada paso puede ser más o menos extenso, algunas series no tienen opening largo y otras amplían las escenas de los capítulos anteriores.

En la actualidad tenemos tres dimensiones o niveles en los que opera el lenguaje de las series de televisión: el episodio como unidad mínima, la temporada como unidad intermedia y la serie como totalidad.

Ya no existe una audiencia sino fragmento de audiencias y públicos, cada vez más particularizados, como la nueva estructura de las sociedades posmodernas que son un complejo entramado de desarrollo desigual y combinado.

Recursos narrativos cinematográficos se utilizan en las series de televisión, como los *flashback*, *flashsideway*, *flashforward* que permiten la fragmentación temporal del relato y jugar, a la vez, con la posibilidad de estos recursos abran universos diegéticos alternativos, con o sin conocimiento de los personajes o los espectadores y que no hay que confundir con el recurso narrativo a los viajes temporales, los recuerdos o los sueños.

En todo caso si hay un nexo que articula y a la vez separa a las películas cinematográficas y las series de televisión esta entre la película para televisión y el episodio piloto propiamente dicho. El Episodio Piloto es el que se presenta a un canal o productora de televisión para vender la serie y no necesariamente, si se aprueba el proyecto, se convierte en el primer episodio.

Lo específicamente televisivo de una película para la televisión está en la estructura del guion y de los recursos técnicos y estéticos que deben estar pensados para la discontinuidad de los cortes publicitarios. Una película para televisión no es otra cosa que un episodio de mayor duración que los usuales.

En una serie de televisión esa experiencia cinematográfica de consumo solo es similar, relativamente, para el episodio piloto ya que la serie se emite semanalmente y su continuidad depende de esos ratings semanales. Una serie se visiona cuarenta y cinco minutos por semana durante años, de modo que la construcción de una audiencia fiel es mucho más problemática en televisión que en el cine constituyendo, a mi juicio, una de las principales marcas que definen a la serie de televisión.

La película enfrenta la taquilla a partir del día de su estreno y de la cantidad de espectadores dependerá su éxito comercial pero siempre un producto terminado del que sus actores, directores, productores y guionistas ya se han desvinculado mucho tiempo antes. En caso de las series de televisión estamos en frente de un producto inconcluso que semana a semana debe revalidar su pretensión de continuar el aire medido por la cantidad de espectadores que la sigue.

La figura del actor no solo se vuelve fundamental en términos de la composición de su personaje y su capacidad para personificar el lenguaje de las series de televisión sino también la empatía entre el telespectador y su personaje u actor favorito actúa reforzando el efecto de apego a la serialidad-repetición instaurando regímenes de prácticas de visionado particulares para cada show.

Jost, François, "Webseries y series de tv: idas y venidas. Narraciones en tránsito"

Los estudios sobre la televisión no tuvieron esta suerte: frente a la posible multiplicación de los documentos que se emiten noticias, variedades, ficción, directos, películas, etc.– hemos debido situarnos en un nivel superior al del texto audiovisual e interrogarnos sobre la lógica subyacente a la estructura y la dinámica de los géneros.

¿Qué tipo de interpretación para las webseries?

De todas formas, como he podido demostrar con respecto a los dibujos animados, podemos considerar que la ficción está estructurada en tres dominantes que corresponden a ejes de mundos televisivos que he distinguido como:

- las ficciones «naturalizadoras», es decir, aquellas que intentan reducir la distancia con el espectador mimetizando lo más posible las situaciones del mundo real y su apariencia física;
 - las ficciones «abiertamente ficcionales», aquellas que se desarrollan en un mundo maravilloso o en mundo futuro, como la ciencia ficción;
 - Las ficciones «lúdicas», que no son más que pretextos para jugar con las convenciones de los dibujos animados (Tex Avery) o para poner en escena «atracciones». Situaríamos en esta categoría sin ninguna dificultad lo que Jullier denomina cine “postmoderno”, vertiginoso como un carrusel.
- Las webseries abiertamente de ficción buscan sus modelos en las películas o en las series, jugando con sus códigos, pero recorriendo al mismo tiempo todas las reglas de la sintaxis cinematográfica.
- Las series ancladas en la vida cotidiana privilegian el modelo teatral y la configuración sistemática de la escena, con su unidad espaciotemporal. Comparten esta característica con las sitcoms y, de hecho, son las únicas que merecen el nombre de «shortcoms». Pero sobre todo la comparten con los numerosos programas cortos que han aparecido en la última década en las pantallas televisivas.
- Las bromas o *sketches* son también escenas que toman prestada su puesta en escena simplista de la televisión de los orígenes. – En cuanto a las webseries que desvelan la situación de enunciación del usuario de Internet, éstas descienden directamente de la webcam, son por tanto las únicas que vienen directamente del dispositivo o de las herramientas utilizadas por los internautas.

La inversión de la jerarquía imagen-sonido

Aunque los insertos agujereen la intervención del visitante del futuro, se trata en principio de un relato de palabras, y este relato es el que genera las imágenes. Sería difícil comprender el montaje de las secuencias sin tener en cuenta la relación directa de la palabra y la imagen. En resumen, la serie es ante todo oral. Pero no a la manera de una voz en off que lanza un relato que la imagen completa o que comentan las imágenes, sino más bien a la manera de una argumentación verbal que reposa en una continuidad de causalidad de apariencia lógica y que desemboca en un resultado absurdo según el conocido efecto mariposa.

Otro síntoma de esta inversión jerárquica del sonido y la imagen es el rol mayor atribuido a los efectos sonoros, que subrayan las apariciones o las desapariciones y que contribuyen a que tengan un aspecto técnicamente aceptable.

La persistencia del esquema narrativo medieval

Es cierto, algunos personajes se desdoblaron los que parecen amigos se transforman a veces en enemigos, pero no hay en ello nada que sea desconcertante: dejando de lado la presencia de dobles, las películas más clásicas de espionaje juegan también con los engaños de la apariencia.

Unidad 5. Pantallas y espectadores. Procesos de recepción y de consumo en el cine y en las artes audiovisuales

Machado, Arlindo, “El enigma de Kane”, “El punto de escucha”

El enigma de Kane

De hecho, siempre hay «alguien» más dentro de la escena de un filme, alguien que a veces sabe más que los personajes y a veces me nos, pero de cualquier manera alguien que no es necesariamente un protagonista visible, hecho explícito en la acción. Por lo tanto, dentro del filme hay otra mirada: una mirada porque está presente -puesto que es la que atestigua la última palabra de Kane y después revela su significado, pero que no necesariamente se confunde con las miradas que los personajes se dirigen unos a otros.

Sin ese ojo pro veedor del plano, las escenas simplemente no existirían para nuestra mirada. De ahí entonces que el simple hecho de la existencia de un plano ya presupone el trabajo de enunciación de un sujeto que anteriormente lo «vio» (y a veces también lo «oyó») para que, por último, también nosotros, los espectadores, pudiésemos contemplarlo.

Lo que ocurre en la literatura contemporánea es que la narración se deja contaminar cada vez más por su proceso de enunciación, poniendo constantemente en evidencia a ese «alguien que se entromete en la narración y la condiciona con su visión».

Todo esto significa que después de que cada «narrador» literario empieza a hablar, el filme adquiere autonomía y avanza «por sí solo, incluso a despecho de la visión personal de ese «narrador». Por lo tanto, los «puntos de vista» literarios no resuelven el problema del testigo del plano.

Sin embargo, en Kane la intervención de Thompson es episódica, de modo que un posible indicio de cámara subjetiva no será nunca el procedimiento dominante en el filme. A lo largo de toda la trama, no es Thompson quien ve el desarrollo de los acontecimientos: apenas ve a las personas que si vieron los hechos relacionados con Kane.

La «paradoja», según Jost, es que en cada episodio el «narrador» se «duplica»: él cuenta la historia, pero en el filme él se corresponde con la mirada de otro, es decir, aparece en escena visto por otra instancia vidente.

Buena parte de los malentendidos de la cuestión del sujeto transmisor en el cine se debe a su asimilación con la figura del «narrador» literario, aquel que habla (el «yo» del enunciado verbal) en off o en over (por encima de) la banda sonora.

No es posible pensar el problema de la enunciación en el cine a partir de parámetros tomados de la teoría literaria, aunque literatura y cine tengan una base narrativa aparentemente común. Sin embargo, en el cine no «se cuenta» exactamente una historia. «Contar» implica una relación de anterioridad al hecho narrado, al que el narrador abre paso. Es una voz a posteriori. Pero en un texto literario escrito en primera persona hay siempre una diferencia fundamental entre el sujeto que enuncia y el sujeto del enunciado, el «yo» que interviene en la historia: este último practica la acción antes que el primero practique el acto de la escritura.

Por esa razón, en el ámbito del cine en sentido figurado se puede hablar de una instancia narradora.

Así, sea cual fuere la estructura del sujeto que se pone en circulación dentro del cine, debe poder colocar al espectador en el centro mismo de su proceso de significación. «El espectador y el texto no pueden ser considerados por separado, en un proceso en dos por el otro; el que cada uno recibe sentidos preconstruidos proceso de construcción de sentido implica, de por sí, una interacción de los dos»

El punto de escucha

Y respecto a la enunciación, también parece obvio deducir que si hablamos de punto de vista en cuanto a la imagen, asimismo podemos y debemos hablar de punto de escucha en cuanto al sonido, ya que damos por sentado que, en el cine, imagen y sonidos se combinan y funcionan sincrónicamente.

Se puede considerar que la mirada siempre está orientada a partir de un punto y se dirige a un determinado lugar del espacio, lo que nos permite afirmar que es lineal. En cambio, el proceso de ubicación de un punto de escucha y de un enfoque acústico de atención exige operaciones psicológicas mucho más complejas que un simple giro de la cabeza.

Además, es preciso observar que si un sonido se oye en una sala cinematográfica, muy difícilmente podrá ser localizado en un punto del espacio o percibir su posición con respecto al lugar donde se encuentra el espectador.

La designación de un sonido como visto por un personaje es algo que se produce más frecuentemente en el plano de la imagen que en el sonoro. Y esto es así porque un ruido, aunque no

sea percibido por los personajes visualizados en la pantalla, siempre es perceptible para ese gran *rhétoricien* que conduce la narración.

Esa disociación entre punto de vista y punto de escucha se suele justificar alegando que al final el cambio de ubicación del micrófono para acompañar todas las variaciones del punto de vista de la cámara desembocaría en un irritante falta de uniformidad, en un insoportable desequilibrio de la continuidad narrativa e incluso en una dificultad para seguir y comprender los diálogos.

Palacio, Manuel, "La noción del espectador en el cine contemporáneo"

En primer lugar, indica lo más evidente, el cine, tal como ocurrió en su pasado o en un momento industrialmente delicado como son los años de transición del mudo al sonoro, necesita ganarse a los espectadores.

El anuncio, pues, refleja un cambio de perfil sociodemográfico del espectador cinematográfico que resulta casi ontológico en el proceso evolutivo del cinema. La asistencia al cine ha pasado de ser una forma de espectáculo interclasista (tal como se acepta que ocurría en el periodo clásico) o de obreros e inmigrantes (si atendemos a otras épocas o a algunos países), a ser una actividad de ocio cultural de las clases medias urbanas y con estudios para quienes la asistencia al cine es, como experiencia social, sumamente respetable y, como tal, vehiculadora de valores culturales que deben ser protegidos.

En definitiva, en menos de una generación se ha modificado drásticamente el perfil del consumidor cinematográfico en las salas, lo que indirectamente ha significado en los años setenta y ochenta la segunda gran sangría de espectadores sufrida por la industria del cine.

Empero, parece lícito pensar que si en los países industrializados el espectador de las salas apenas supone una cuarta parte del total de las recaudaciones, el nivel medio de la producción estará concebido para un tipo de espectador que ya no es el de las butacas aterciopeladas.

Este, ciertamente, doble modelo del espectador cinematográfico se ha plasmado en sendas formas de abordar su figura real psicológica, que a su vez ha adquirido diferente peso y repercusión en el conjunto de las teorías cinematográficas.

Y precisamente los cambios acaecidos en las dos últimas décadas en las sociedades industrializadas originaron nuevos problemas y nuevos debates; pero también un hecho de enormes consecuencias para la crítica y teoría sobre los medios audiovisuales. El cine ha perdido definitiva e irreversiblemente su carácter central; hasta el punto de que se ha convertido, él mismo, en actividad marginal en un contexto audiovisual ampliamente hegemonizado por los soportes electrónicos, por la televisión y en menor medida por el vídeo.

Por supuesto, son radicalmente diferentes las experiencias del espectador de la sala y del hogar; las condiciones de visionado de este último espectador dinamitan todas las características metapsicológicas.

Ahora el espectador cinematográfico, en soporte de vídeo, es dueño y responsable de algo por esencia históricamente intocable como era el tiempo de la proyección; el espectador puede acelerar el desfile de la cinta en los momentos en que decaiga su interés, o puede rebobinar para volver a ver secuencias o planos que hayan suscitado su interés y, por supuesto, puede demorar la clausura del texto, al igual que lo hace el lector de la novela, por un tiempo indefinido. Por su parte, el espectador cinematográfico en televisión tiene perfectamente interiorizado que el deseo de ver cine en televisión tiene su sostén en las ventajas del consumo en zapatillas hogareñas de fragmentos audiovisuales mezclados con los ritmos y algarabías de la rutina diaria, y, por supuesto, que en la actualidad ha desaparecido el irrepetible y singular momento del visionado televisivo de una película, bien sea por la proliferación internacional de las cadenas de multiproyección o bien por unas estrategias programativas muy dadas en algunos países.

El estudio del espectador contemporáneo, en realidad, nos remite a las propias características de los textos fílmicos contemporáneos y a sus modos de recepción y consumo.

Quizá nos encaminamos más hacia un nuevo sistema de textualidad, originado en una nueva fase cultural, que hacia una nueva forma de escritura o, apocalípticamente, hacia el fin de la narratividad o de la historia; y, en segundo lugar, que resultan poco operativos unos determinados postulados e hipótesis basados en las nociones narrativas históricamente fijadas en la fase cultural anterior tales como, entre otras, realismo, coherencia, plausibilidad, catarsis o clausura.

Así las cosas, el marco cultural posmoderno, asimismo, incide en los procesos de recepción, de interpelación y de interpretación de los textos por, en nuestro caso, los espectadores. Si, como dicen algunos autores norteamericanos, el texto posmoderno se organiza como un palimpsesto, el espectador tiene que ser copartícipe de la intertextualidad y poseer unas inequívocas destrezas en la lectura de las técnicas narrativas. Algo que nos acerca a la discusión sobre la probable falta de autonomía del texto fílmico posmoderno o a que la definición de los límites del texto resulta cada vez más problemática.

No se puede aislar en la recepción e interpretación a un texto fílmicos de los nexos que lo imbrican con todas las actividades de ocio u otras disciplinas artísticas.

Muy probablemente en la sociedad posmoderna, un texto puede definirse por su contexto de producción y consumo mas que por sus características formales. Contexto caracterizado por un consumo audiovisual «descentrado» y que debe ser definido más en términos de heterogeneidad que de homogeneidad social, y el sujeto más por su actividad que por su pasividad, pues entre otras habilidades le exige, como hemos dicho, un conocimiento de la lógica intertextual y una cierta competencia en las nuevas técnicas narrativas.

El espectador cinematográfico como sujeto-espectador

En la actualidad, es muy común denominar modernismo al Cine y a las teorías fílmicas que tuvieron su epicentro en torno a la década de los años setenta; excusa decirse que filmes y reflexiones fueron iluminados por algunos de los movimientos surgidos a la lumbre de la fecha emblemática de mayo del 68.

El modernismo cinematográfico también tuvo como lógico corolario la aceptación de los estudios fílmicos en la academia y la consecución para teóricos y cineastas de unos cuantos trabajos en la universidad.

Las teorías modernistas, buscando una teoría materialista del sujeto, establecieron en el concepto de sujeto-espectador (de cine clásico) su principal objeto de estudio y, conjuntamente con el matrimonio de cine y psicoanálisis resultó ser su más notable aportación al conjunto de las teorías fílmicas.

Sin duda, Christian Metz es una figura de transición entre la teorización del dispositivo cinematográfico y las teorías fílmicas ya abiertamente interesadas en el funcionamiento de la representación y la narración en el cine.

Las teorías modernistas sobre el dispositivo cinematográfico encontraron una evolución lógica en los análisis textuales en los que, aunque centrados inicialmente en los aspectos ideológicos, muy pronto el estudio de las formas de narración y de la interacción de texto y espectador establecieron el eje sobre el que se vertebraba su desarrollo. El estudio del sistema textual permitió a las teorías fílmicas establecer cierta similitud con el modelo de texto literario y abordar, de ese modo, el análisis textual fílmico. Para el análisis textual estructuralista, el lector espectador es quien da sentido al texto y por tanto está obligado a desempeñar un papel tan activo como el escrito, planteamiento este que, pese a que podría parecer que chocaba con la absoluta pasividad asignada al sujeto-espectador por las teorías del dispositivo.

Un espectador activo, un contexto determinante

A lo largo de la década de los ochenta y ya en los años noventa han proliferado las teorías que han contrapuesto la heterogeneidad de los espectadores frente a su homogeneidad.

A saber: en primer lugar, el espectador debe teorizarse exclusivamente en cada marco cultural e histórico, una especie de «etnografía del inconsciente» que asuma que la constitución del sujeto es fundamentalmente una construcción social. En segundo lugar, la estructura textual nunca posee un único significado sino que éste va en relación con la situación social del espectador, con sus prejuicios y resistencias elaboradas por el contexto. En tercer lugar, siempre se crea una dialéctica «negociadora» entre la estructura del texto, necesariamente transmisora de la ideología dominante, y las situaciones sociales del espectador que en el momento y espacio en que se produce la descodificación pueden estar enfrentadas con aquella ideología. Por último, la metodología tiene que basarse en observaciones empíricas realizadas, entre otros sistemas, por medio de encuestas o entrevistas, que analizadas y estudiadas de un modo crítico y cualitativo permiten conocer cómo los individuos responden al consumo de películas.

La tipología de los tres modelos de lectura y las formas de interpretación dependiendo de la dimensión social de la subjetividad ha servido a los teóricos británicos para desarrollar ensayos sobre los gustos fílmicos de la clase obrera y de otras clases trabajadoras.

En el campo del cine en televisión, los estudios socioculturales han trabajado en temas relacionados con los procesos de poder y jerarquía en el consumo televisivo familiar, verbigracia, investigaciones sobre temas tales como el funcionamiento de los mecanismos de las elecciones de alquileres de video-películas, la posesión del mando a distancia durante el visionado o el control de las operaciones del magnetoscopio.

Teórico – Práctico

Unidad 1. El cine y los medios audiovisuales

Galuppo, Gustavo, “Video, el cine por otros medios”

1. El video es cine

El cine debe sus sucesivas transformaciones estéticas a los avances tecnológicos que fueron definiendo los avatares del dispositivo en uso. Cambio en la estética, debe pensarse por fuera de los formatos audiovisuales estandarizados. El cine industrial siempre se ha apropiado de ellos para intentar sostener el modelo dominante sin hacerlo trastabillar. El cine, en su modelo narrativo clásico, ha de sostener entonces su formato enunciativo a costa de su propio agotamiento. Con la repetición abusiva de fórmulas, estereotipos y mecanismos, la imagen-cine corre el riesgo de extraviar la eficacia de su función, de opacar su valor expresivo bajo el peso de lo trivial y su consecuente afirmación en el automatismo perceptivo.

Existe esa línea del audiovisual en la que imagen-cine es pensada desde la conciencia del dispositivo en uso. Pero ya con la cronofotografía, la imagen es pensada estrictamente desde las posibilidades del dispositivo. Servirse de las máquinas para ver más allá de nuestra percepción humana, para violentar y analizar lo real a través del dispositivo y descubrir aspectos ocultos a las limitaciones de la mirada habitual. El cine experimental, desde su consciente relación de base con el dispositivo-cine y desde la no adscripción (cuando no la oposición) a los modelos enunciativos impuestos, será por consiguiente el terreno propicio para el desarrollo de tales fundamentos estéticos.

Aquí, en esta línea, el cine no es deudor del relato orgánico ni de la representación naturalista: es, por el contrario, una forma maleable que no se asienta en ninguna categoría prediseñada y codificada, sino en todas las variantes posibles ofrecidas por la misma máquina que es. El cine, a fin de cuentas, podría pensarse de ese modo, como una serie de máquinas (analógicas, electrónicas o digitales, ya veremos) que configuran un dispositivo completo capaz de producir cadenas audiovisuales.

La palabra "video" podría entonces decirse, designa simplemente un instrumento técnico. Pero, más allá de esto que podría pensarse secundario, la novedad del acoplamiento de la capacidad de registro audiovisual a la tecnología electrónica: el videoarte. Tal vez de la aplicación específica de una tecnología determinada, una utilización expresiva que gestiona un nuevo campo operativo signado por la exploración hipertrofiada de la herramienta en relación con la estética. Modo, atraviesa el videoarte y lo acopla al linaje periférico del cine experimental, pero las máquinas de las que se sirve provienen de un territorio aledaño, el de la televisión.

El videoarte surge entonces, podría afirmarse, como un producto derivado de esa confluencia entre el cine y la TV, revisitados ambos desde la perspectiva de otras manifestaciones artísticas, como la pintura o la música en sus expresiones más radicales ligadas a los movimientos neovanguardistas de la década del 60. De la TV extrae sus aparatos, Del cine, tal vez sin reconocerlo en un primer movimiento contradictorio de negación y afirmación, hereda toda su genealogía, su historia, sus planteos conceptuales. El video no deja de configurar una vertiente tangencial del cine experimental y de sus búsquedas estéticas históricas. Podría afirmarse entonces que el video (arte) se presenta indudablemente como cine, pero por otros medios.

Esa imagen pasiva y estable que conforma en su devenir una totalidad cerrada y sin fisuras en donde prima la seguridad.

De ahí, concebir y pensar el videoarte por fuera de la abarcativa esfera cinematográfica podría tornarse un gesto un tanto peligroso que se vuelve contra sí mismo. Esa mirada construida desde una omisión, esa noción en falta, no haría sino sostener la idea errónea pero legitimada históricamente (incluso en los más influyentes estudios teóricos) de que el cine sería exclusivamente el que existe en su forma narrativa clásica.

En principio, de la construcción de una imagen basada en la manipulación y la multiplicidad. El-montaje", posibilitado por las máquinas de la tecnología electrónica del video, permite con una facilidad hasta entonces inédita la manipulación y la intervención sobre las imágenes y la composición de esas imágenes en simultáneo, es decir, haciendo convivir al mismo tiempo en la pantalla una diversidad de imágenes a través de recortes o superposiciones. La manipulación "plástica" de la imagen y la composición-mezcla en simultáneo son entonces una marca evidente de esa estética (¿propia?) del video, con su consecuente disolución del discurso "realista" del cine.

El montaje vertical planteado como la convivencia de varias imágenes en un mismo espacio-pantalla había sido ya trabajado. La manipulación y desnaturalización de la imagen también fue un terreno ya vastamente transitado por la vanguardia y su obsesivo interés en trascender la superficie de lo real. Y las estructuras enunciativas no lineales igualmente tenían ya una larga tradición.

¿Se puede hablar, entonces, de una estética del video propia, surgida de las posibilidades del nuevo dispositivo? En algún sentido, seguramente sí, ya que la disposición mucho más directa de estos recursos (en el cine se trata de procesos fotográficos más laboriosos y diferidos) y su formulación en directo, en tiempo real (crear y pensar al mismo tiempo). permite la configuración de formas y estructuras audiovisuales. El enorme abanico de posibilidades plásticas de esta imagen se le oponen su baja resolución y su característica apariencia plana. Posibilidad de registro y grabación en cinta magnética de un tiempo casi ilimitado.

El artista/operador/videasta se relaciona con las máquinas casi a modo de prótesis de extensión de su cuerpo o su cerebro, testimoniando evidentemente en el devenir de la obra las huellas del mismo proceso de su construcción. Todo video, en cierto sentido, rinde cuentas del proceso a través del cual fue concebido. Casi siempre el video se constituye entonces como una imagen en proceso de conformación no resuelto, como una imagen siempre a punto de serlo, a un paso de concretarse, pero que logra exhibirse apenas como una serie de trazos o huellas que en su devenir sugieren solamente la posibilidad de esa imagen. Una imagen-video múltiple que solo se encargará de algún modo si el espectador, haciéndose cómplice del sistema interno de la obra, construye una imagen mental propia a partir de los puntos esbozados por el autor durante ese proceso de búsqueda

y creación insuficiente. Allí, el autor se enuncia a sí mismo operando en relación directa con el dispositivo, en la soledad del creador, más cercano al poeta o al pintor que al cineasta.

2. El video no es TV

Música, pintura y escultura fusionan sus propuestas espaciales y temporales mediante el uso del dispositivo video, producto específico de una tecnología determinada. Tratar esa imagen "tomada" de lo real no ya como una célula indispensable para la representación, sino apenas como un elemento más (prescindible también) que pasará a insertarse en un proceso desrepresentativo cuyo resultado es una imagen-video consciente de su naturaleza artificial; esa imagen video (que no es la única posible) constituida desde la coexistencia de diversas capas de imagen en un mismo cuadro, y de imágenes de por sí susceptibles de ser transfiguradas hasta el aniquilamiento, manipuladas hasta la disolución absoluta del referente en pos de una suerte de abstracción electrónica. El dispositivo video, por sus características tecnológicas, asume entonces para sí la capacidad de una desfiguración que pretende instaurar otro régimen de la mirada pensado, en primera instancia, en oposición a quien le brinda sus elementos técnicos, la TV: allí, en ese punto, se vuelve contra la estética televisiva asumiendo esa oposición como eje de su discurso.

La televisión agrega algo determinante a la imagen-cine, esto que superpone violentamente es la inmediatez, el en vivo y ahora. Le suma al cine la transmisión inmediata.

Pensar en su determinante función comunicacional y en la presencia dominante que tiene en todos los hogares. Esa omnipresencia que no discrimina idiomas ni culturas. Por esa necesidad de simpleza y eficacia "universal" y por esa privación casi excluyente de toda posibilidad de construcción estética es por lo que la TV queda indefectiblemente ligada a una cuestión de utilidad comunicativa y se separa abiertamente del campo artístico. Pero, aun así, es innegable que hay una estética televisiva reconocible construida sobre el anudamiento de otras fuentes expresivas que la preceden.

El aparato de TV y el flujo incesante de su programación se asemejan más al aparato radiofónico que al dispositivo cinematográfico, su función es similar. El rol de la TV es estar presente más allá de la necesidad de un espectador cautivo frente a ella. Su misión primera es no ser apagado nunca, poblar el espacio sonoro del hogar y rellenar un mínimo espacio visual con imágenes que sirvan de soporte al sonido dominante, pero a condición de que no lo obstruyan, de que no sean requeridas para poder perpetuar de este modo su presencia sin necesidad de una mirada. El primer programa del videoarte, en gran medida, es reinventar ese medio desde sus especificidades tecnológicas en oposición a su vaciamiento estético.

Paik construye desde una visión crítica de los medios de comunicación una estética-video basada en el ruido, en la interferencia, en la deconstrucción a veces paródica de los formatos enunciativos propuestos por la televisión. El montaje fragmentario pone en relación situaciones diversas en las cuales la máquina video se obstina en construir una imagen múltiple mediante superposiciones. El rostro maltratado, deshumanizado, vuelto imagen abstracta desplaza el eje hacia su materialidad electrónica y desnuda la palabra vacía de la TV (la voz del presentador duda, se corrige, ríe y vuelve a empezar). El zapping propuesto como estructura de montaje nos puede llevar luego hacia alguno de los varios números musicales. La publicidad irrumpe violentamente como en la fragmentada grilla televisiva.

Hurgando en las posibilidades des-representativas del dispositivo, el video revela la parte en sombras de la TV. Y si tampoco es aún un vehículo informativo, pasa a ser al menos, la materia expresiva que sostiene la obra desarticulando su naturaleza. La TV no deja espacio, no permite esa detención reflexiva, no hay tiempo, el flujo permanente no se puede detener porque su propia esencia es, justamente, esa ya esbozada: la fragmentación, la velocidad, la indeterminación, etc. que anula la posibilidad del silencio.

3. El cuerpo del video

Su adscripción al desarrollo histórico de las estructuras audiovisuales, encarnado por el dispositivo cinematográfico y su tecnología fotoquímica. Pero algo, de todos modos, es evidente: las características propias de la imagen y los procesos a través de los cuales se la trabaja son otros, y muy diferentes. De igual modo, los procedimientos aplicados a sus transformaciones y evoluciones son radicalmente diferentes.

El tiempo (y a través de él, el espacio y la red de interconexiones producidas), nueva mente, es una de las variables importantes que logran redefinirse a través de los aparatos y sus posibilidades de registro y grabación. Aquí la cámara inmóvil registra un lapso de tiempo que se extiende hasta lo impensado, mucho más allá de lo que las acciones puestas en juego requieren en apariencia, sobrepasando muchas veces la capacidad de resistencia espectral. La imagen tiempo del video es, en ese sentido, mucho más radical que la del cine.

La relación establecida entre autor, cuerpo, cámara, espacio y tiempo se reconfigura en función de la especificidad técnica del medio. El cuerpo del video, aquí, es un territorio sobre el cual se puede operar (a veces violentamente) para desvincularlo de la funcionalidad ordinaria y convertirlo en objeto des nudo de la mirada propia y la ajena. Un juego de relaciones, una puesta en situación que, antes que "narrar" un cuerpo en el marco de su historia, lo ubica (o se ubica) en un proceso de búsqueda constante, lo pone en situación para descubrir nuevas relaciones no funcionales entre cuerpo y espacio, entre el cuerpo y los bordes de la imagen, y entre ese cuerpo y el espectador.

El videoarte como tal se permitirá pensarse y reconocerse como un producto híbrido, adscrito a un linaje genealógico más amplio.

4. El campo del video

Los límites de su estética no se encontrarían prefijados, no hallarían ese modelo posible, sino que, por el contrario, se redefinirían constantemente en función de cada obra que sea capaz de proponer formas destacables y personales según los usos creativos que haga del dispositivo en cuestión. Y allí, una cuestión clara se impone entorpeciendo ese abordaje: el campo del video se desarrolla en los márgenes de los circuitos de consumo, propuesto por artistas que se manejan en relación directa con el dispositivo y que se hallan muchas veces reclusos en ámbitos de un entorno cotidiano, no llegarán a ser difundidos de modo efectivo, sino que quedarán reclusos en circuitos relacionados casi con lo estrictamente marginal y muchas veces hasta con lo íntimo. Entonces, lo que podemos abordar como campo del video es, en primera instancia, no ese devenir constante de una forma libre y personal, sino por el contrario una forma que muta, pero según la arbitrariedad impuesta por la legitimación de los circuitos del arte contemporáneo.

Así es como en estos autores la propuesta se focaliza, casi estrictamente, en la aplicación de las novedosas figuras-video al ensayo permanente de una definición de su campo de trabajo específico, de una estética posible. De esta manera, la simultaneidad lograda mediante la mezcla de imágenes (sobreimpresiones y recortes), el registro en "directo" y la posibilidad de generar imágenes puramente electrónicas sin utilizar dispositivos de registro se imbrican entre sí para ejecutar diversas configuraciones que ponen de manifiesto el carácter de una imagen que ya no es aquella figurativa del cine clásico.

La construcción a partir de la simultaneidad espaciotemporal posibilitada por el dispositivo en uso; la constitución de una imagen compuesta por muchas imágenes coexistentes a través de la superposición, el recorte y el croma. Una nueva puesta en escena. Al montaje vertical, sino que por la facilidad con que el dispositivo electrónico permite su aplicación, se abre el camino hacia otra manifestación que puede, igualmente, implicar ciertos riesgos.

Como en el cine moderno en sus variadas formas, en el campo del video se destituye ese sistema de emociones comunes del cine narrativo.

Esa imagen múltiple, ese espacio-tiempo no lineal y ese cuerpo desdramatizado constituyen una base de figuras sobre la cual ciertas obras hacen un recuento para programar otro régimen de la puesta en escena en el audiovisual. El video, desde ya, no inventa esos conceptos, pero si los lleva

hacia otro terreno estético posible, y desde una imagen electrónica que tiene sus propias características. Así, pensado entonces como un campo específico tecnológico-expresivo, el video sería ese terreno propicio para la manipulación, las contaminaciones, las hibridaciones, los extrañamientos: la disolución de ese "real" propuesto históricamente por el cine narrativo. Y ya no solo en lo referente a la banda de imagen: el sonido, desligada ya la imagen de las ataduras de la mimesis, se libera también de sus correspondencias habituales, asumiendo un estatuto diferente al de la concepción sonora tradicional.

Pura subjetividad. A la imagen transfigurada de difícil reconocimiento podría corresponderle el sonido-ruido inidentificable. No hay corrimiento, sino, por el contrario, la necesidad de intersección, de acercarse al otro campo. El trabajo sobre ambos campos busca en cambio redireccionarlos, hacerlos converger en un territorio común. Anular el desfasaje en función de una nueva correspondencia arbitraria.

El aquel mundo abstracto, el de la pura construcción videográfica, las imágenes y los sonidos responden a otras lógicas. Tantas lógicas como constructores de mundos.

La imagen mundo o pantalla cerebro, es un territorio en guerra. El sonido es otro campo abstracto que competirá con la imagen o la completará, según sus atributos y sus funciones. El video es, en algún sentido, ese campo propicio para esos desfasajes audiovisuales, para la indeterminación.

5. ¿Post/video?

En el campo del cine narrativo convencional, esas tecnologías son utilizadas en función de las restricciones impuestas por el formato institucionalizado. El videoarte también hace uso de las facilidades expresivas ampliadas con la tecnología digital para seguir su curso de experimentación personal en el terreno de la obra para la proyección monocal. Desvanecimiento de los soportes materiales. Nueva red de aspectos que reconfiguran el panorama audiovisual y que obligan a pensar el estado de situación general y sus numerosas consecuencias estéticas. Error de base: la idea de que, al hablar de "cine", hablamos en modo excluyente de las cadenas audiovisuales producidas desde un medio tecnológico específico y distribuidas en un soporte físico determinado.

Las estructuras audiovisuales, en todas sus formas y haciendo uso de diversos dispositivos, configuran, inequívocamente, el campo de expresión y estudio del cine.

Aumont, Jacques y otros, "El montaje"

2. El montaje

1. El principio de montaje

Como hemos dicho con anterioridad en relación con la representación fílmica, uno de los rasgos más evidentes del cine es que se trata de un arte de la combinación y de la disposición (una película moviliza siempre una cierta cantidad de imágenes, sonidos e inscripciones gráficas, en composiciones y proporciones variables). Este rasgo es el que caracteriza, en lo esencial, la idea de montaje, y podemos apuntar de entrada que se trata de una idea central en cualquier teorización del hecho fílmico.

El montaje en un filme (y por lo general en el cine) es ante todo un trabajo técnico, organizado como una profesión, y que en el curso de algunos decenios de existencia ha establecido y progresivamente fijado ciertos procedimientos y ciertos tipos de actividad.

Cadena que lleva del guion a la película acabada en el caso de una producción tradicional:

-una primera etapa consiste en découper (desglosar) el guion en unidades de acción y, eventualmente, en desglosar éstas para obtener unidades de rodaje (planos); - estos planos durante el rodaje engendran varias tomas

-el conjunto de estas tomas constituye los rushes, a partir de los cuales comienza el trabajo de montaje propia mente dicho, que consta de tres operaciones indispensables:

- 1° Una selección, entre los rushes, de los elementos útiles (los que se rechazan constituyen los descartes).
- 2° Un enlazado de planos seleccionados en un cierto orden.
3. Finalmente se determina con un nivel preciso la longitud exacta que conviene dar a cada plano y los empalmes (raccord) entre estos planos.

Así, bajo su aspecto original, el de una técnica especializada, entre otras, el montaje se compone de tres grandes operaciones: selección, combinación y empalme; estas tres operaciones tienen por finalidad conseguir, a partir de elementos separados de entrada, una totalidad que es el filme.

-el objeto sobre el que se ejerce el montaje son los planos de un filme.

las modalidades de acción del montaje son dos: ordena la sucesión de unidades de montaje que son los planos, y fija su duración.

Ahora bien, precisamente una formalización de este tipo deja percibir el carácter limitado de esta concepción del montaje y su sumisión a los procesos tecnológicos.

1.1 Objetos del montaje

La definición restringida utiliza, como «unidad de montaje» regular, el plano. En realidad, en este caso el equívoco se evita 1 en parte: «plano» se debe tomar aquí en una sola de sus dimensiones, la que determina la inscripción del tiempo en el filme (es decir: el plano caracterizado por una cierta duración y un cierto movimiento), y por tanto como equivalente de la expresión «unidad (empírica) del montaje».

1.1.1 Partes del filme (sintagmas fílmicos) de medida superior al plano

Estos filmes, en general, están articulados en un determinado número de grandes unidades narrativas sucesivas.

Dos ejemplos concretos en relación con esta primera extensión del concepto:

- un fenómeno general, el de la citación fílmica: un fragmento de película citado en otra película definirá una unidad fácilmente separable, de medida generalmente superior al plano, puesta directamente en relación, en este nivel, con el resto de la película;
- un ejemplo histórico de alcance más restringido.

1.1.2 Partes del filme de medida inferior al plano

Se puede intentar fragmentar de dos maneras:

- a. En su duración: desde el punto de vista del contenido, un plano puede ser perfectamente el equivalente a una serie más larga.
- b. En sus parámetros visuales: de forma más o menos manifiesta según los casos, un plano se analiza en función de parámetros visuales que lo definen.

Es evidente en estos dos ejemplos, como en otros casos que responden a esta categoría, que no hay ninguna operación de montaje aislable: el juego del principio del montaje se produce en este caso en el interior mismo de la unidad que es el plano.

Es necesario añadir que, en casos como el precedente (el del plano largo), los efectos de montaje, si pueden ser muy claros e indudables.

1.1.3 Partes del filme que no coinciden, o no del todo, con la división de planos

Prácticamente, el caso más notable es el del «montaje» entre la banda-imagen, considerada en su conjunto, y la banda de sonido. Sin embargo, las concepciones dominantes sobre el sonido hacen que esta operación de montaje sea negada como tal.

Las únicas teorías del cine en las que la relación sonido imagen está descrita como un proceso de montaje, con todas sus consecuencias. Se puede considerar que en todos los casos hay algo que tiene que ver con el montaje, porque siempre se trata de la puesta en relación de dos o más elementos.

En la extensión del concepto de montaje aún se puede ir más lejos y llegar a considerar los objetos que no son partes del filme.

1.2 Modalidades de acción del montaje

En efecto, asigna al principio del montaje un papel de organizador de elementos del filme, según criterios de orden y de duración. Con estos tres tipos de operación: yuxtaposición (de elementos homogéneos o heterogéneos), ordenación (en la contigüidad o la sucesión), y fijación de la duración.

1.3 Definición amplia del montaje

«El montaje es el principio que regula la organización de elementos fílmicos visuales y sonoros, o el conjunto de tales elementos, yuxtaponiéndolos, encadenándolos y/o regulando su duración».

En comparación con otras, advertimos que esta definición no se contradice con la que propone Christian Metz, para quien el montaje «en el sentido más amplio» es «la organización concertada de co-ocurrencias sintagmáticas en la cadena fílmica» al tiempo que distingue tres modalidades principales de manifestación de estas relaciones «sintagmáticas» (= relaciones de encadenado):

- el collage (de planos aislados los unos de los otros);
- el movimiento de cámara;
- la co-presencia de varios motivos en un mismo plano.

2. Funciones del montaje

La «definición amplia» que acabamos de dar coloca al montaje en una posición que afecta a un cierto número de «objetos fílmicos» diversos, a los que modifica siguiendo tres grandes modalidades.

Lo que designamos por funciones del montaje se ha denominado a veces, en especial por los representantes de la corriente empírica, efectos de montaje. En realidad, la diferencia práctica es muy pequeña entre la idea de función y de efecto del montaje. Si nos atenemos estrictamente al primer término es por dos tipos de razones:

- la palabra efecto» remite a alguna cosa que se puede verificar: se adapta de entrada a una descripción de casos concretos, mientras que la palabra «función», más abstracta, es más adecuada en una tentativa con vocación formalizante

por otra parte, la palabra efecto es susceptible de provocar una confusión (a menudo cometida implícitamente) entre «efectos de montaje y efecto-montaje.

2.1 Aproximación empírica

Las consideraciones tradicionales sobre las funciones del montaje se apoyan en primer lugar en una toma de conciencia de las condiciones históricas de la aparición y desarrollo del montaje (en el sentido restringido). El cine utilizó, desde muy pronto, una realización «en secuencia de varias imágenes con fines narrativos.

En todo caso, los historiadores están de acuerdo en considerar que la aparición del montaje tuvo como efecto estético principal una liberación de la cámara, hasta entonces limitada por el plano fijo. En efecto, es una paradoja puesta a menudo de manifiesto que, mientras que la vía más directa para una movilización de la cámara parecía, lógicamente, la del propio movimiento de la cámara, el montaje tuviera en la práctica un papel mucho más decisivo, especialmente a lo largo de los dos primeros decenios del cine.

También la primera función del montaje es la función narrativa. Todas las descripciones clásicas del montaje consideran, de manera más o menos explícita, esta función como la función normal del montaje; desde este punto de vista, el montaje asegura el encadenamiento de los elementos de la acción según una relación que, globalmente, es una relación de causalidad y/o de temporalidad diegéticas.

Esta función «fundamental», es decir «fundacional», del montaje se contrapone a menudo a otra gran función, a veces considerada como exclusiva de la primera, que sería el montaje expresivo, es decir, aquel que «no es un medio sino un fin y que consigue expresar por sí mismo un sentimiento o una idea.

La debilidad y el carácter artificial de esta distinción entre dos tipos de filmes condujeron muy pronto a considerar que además de su función central (narrativa), el montaje debía producir en el filme un cierto número de efectos diferentes.

2.2. Descripción más sistemática

Empírico-descriptiva

2.2.1 El montaje productivo

Esta idea se presenta como una verdadera definición del principio de montaje, esta vez desde el punto de vista de sus efectos: el montaje se podría definir, en sentido amplio, como «la presencia de dos elementos fílmicos, que logran producir un efecto específico que cada uno de estos elementos, tomado por separado, no produciría».

De hecho, todo tipo de montaje y de utilización del montaje es «productivo»: el narrativo, más «transparente», y el expresivo, más abstracto, tienden, cada uno de ellos, a partir de la confrontación. El montaje define siempre por sus funciones.

2.2.2 Funciones sintácticas

El montaje asegura, entre los elementos que une, relaciones «formales», reconocibles como tales, más o menos independientes del sentido. Estas relaciones son esencialmente de dos clases: Efectos de enlace, o, por el contrario, de disyunción, y más ampliamente, todos los efectos de puntuación y marcaje.

2.2.3 Funciones semánticas

Esta función es sin duda la más importante y universal (es la que el montaje asegura siempre); abarca casos extremadamente numerosos y variados. De manera quizás artificial, distinguiremos:

- la producción del sentido denotado -esencialmente espaciotemporal— que abarca, en el fondo, que describía la categoría del montaje «narrativo»: el montaje es uno de los grandes medios de producción del espacio fílmico, y de forma más general, de toda la diégesis;
- la producción de sentidos connotados, muy diversos en su naturaleza.

Estas funciones semánticas han sido, como veremos, las causantes de las polémicas sobre el lugar y el valor del montaje en el cine surgidas en toda la teoría del filme.

2.2.4. Funciones rítmicas

Esta función fue igualmente reconocida y reivindicada, desde muy pronto -a veces incluso contra la precedente. El ritmo fílmico se presenta, pues, como la superposición y la combinación de dos tipos de ritmos, completamente heterogéneos:

- ritmos temporales*, que han encontrado un lugar en la banda sonora (aunque no debemos excluir absolutamente la posibilidad de jugar con duraciones de formas visuales, y al cine «experimental en su conjunto le tienta a menudo la producción de tales ritmos visuales);
- *ritmos plásticos*, que pueden resultar de la organización de las superficies en el cuadro, de la distribución de intensidades luminosas de los colores, etcétera.

En relación con nuestra clasificación, definen tipos complejos de montaje por combinación de diversos rasgos elementales, tanto en lo que concierne a los objetos como a las modalidades de acción y los efectos buscados.

3. Ideologías del montaje

Una primera tendencia es la de todos los cineastas y teóricos para quienes el montaje, como técnica de producción (de sentido, de afectos...), se considera más o menos como el elemento dinámico del cine. Una valorización muy fuerte del principio de montaje.

Por el contrario, la otra tendencia se funda sobre una desvalorización del montaje como tal, y la sumisión estricta de sus efectos a la instancia narrativa o a la representación realista del mundo, consideradas como el objetivo esencial del cine. Esta tendencia, por otro lado, ampliamente dominante en la mayor parte de la historia del cine, está bien descrita por la idea de «transparencia del discurso fílmico».

3.1 André Bazin y el cine de la transparencia

Postulado ideológico de base, articulado en dos tesis complementarias que se podrían formular así:

- en la realidad, en el mundo de lo real, ningún acontecimiento está dotado de un sentido determinado a priori.
- el cine tiene una vocación «ontológica» de reproducir lo real respetando al máximo esta característica esencial: el cine debe, pues, producir representaciones dotadas de la misma «ambigüedad», o por lo menos intentarlo.

En particular esta exigencia se traduce, para Bazin, en la necesidad de que el cine reproduzca el mundo real en su continuidad física y de acontecimientos. En «Montaje prohibido» dice:

«La especificidad cinematográfica reside en el simple res peto fotográfico de la unidad de la imagen». Es preciso que lo imaginario tenga sobre la pantalla la densidad espacial de lo real. El montaje sólo se puede utilizar en sus límites precisos.

Ideológicamente hablando, lo esencial de las concepciones bazinianas se deduce de estos principios que le llevan a reducir considerablemente el lugar concedido al montaje.

3.1.1 El montaje prohibido

Cuando lo esencial de una situación depende de una presencia simultánea de dos o más factores de la acción, el montaje está prohibido.

Hemos visto que, para Bazin, lo primero es la situación, en tanto que pertenece al mundo real, o a un mundo imaginario análogo al real; es decir, siempre que su significación no esté «determinada a priori». Por consiguiente, para él «lo esencial de la situación» no puede designar más que esta famosa «ambigüedad», esa ausencia de significación impuesta, a la que él concede tanta importancia. Para él, el montaje será «prohibido».

3.1.2 La transparencia

En muchos de los casos prácticos, el montaje no tendrá que ser estrictamente «prohibido»: la situación se podrá representar por medio de una sucesión de unidades filmicas (es decir, para Bazin, de planos) discontinuas, pero a condición de que esta discontinuidad esté lo más enmascarada posible: es la famosa idea de «transparencia del discurso fílmico».

Esta impresión de continuidad y homogeneidad se ha obtenido de un trabajo forma que caracteriza el periodo de la historia del cine llamado a menudo cine clásico. El lenguaje clásico ha encontrado un gran número de figuras de raccord:

- el raccord sobre una mirada
- el raccord de movimiento
- el raccord sobre un gesto
- el raccord de eje

3.1.3 El rechazo del montaje fuera de raccord

Como consecuencia lógica de las consideraciones precedentes, Bazin rechaza prestar atención a la existencia de fenómenos de montaje fuera del paso de un plano al siguiente. En efecto, si para Bazin el montaje sólo puede reducir la ambigüedad de lo real, forzándolo a adquirir un sentido (al obligar al filme a convertirse en discurso), por el contrario, la filmación en planos largos y profundos, que muestran «más tiempo de realidad en un solo y único fragmento de filme y colocan todo lo que aparece en una situación de igualdad ante el espectador debe, lógicamente, ser más respetuoso con lo «real».

3.2. S. M. Eisenstein y el «cine-dialéctico»

El sistema de Eisenstein, quizá menos monotemático que el de Bazin, es coherente en un sentido radicalmente opuesto. El postulado ideológico de base que lo fundamenta excluye toda consideración de una supuesta «realidad» que encerrara en sí misma su propio sentido, y a la que no sería necesario tratar. Se puede decir que, para Eisenstein, en última instancia, la realidad no tiene ningún interés fuera del sentido que se le da, de la lectura que se hace de ella; a partir de ahí el cine se concibe como un instrumento (entre otros) de esa lectura: el cine no tiene la obligación de reproducir «la realidad» sin intervenir en ella sino, por el contrario, reflejar esa realidad dando al mismo tiempo un cierto juicio ideológico sobre ella (exponiendo un discurso ideológico).

Así pues, el filme será considerado por Eisenstein menos como representación que como discurso articulado, y su reflexión.

3.2.1. El fragmento y conflicto

El concepto de «fragmento, que es absolutamente específico del sistema de Eisenstein, designa la unidad fílmica; lo primero que hemos de señalar es que, a diferencia de Bazin, y por lógica, Eisenstein no considera nunca que esta unidad sea necesaria mente asimilable al plano; el «fragmento» es una unidad fílmica que en la práctica casi siempre se confunde con el plano

Este concepto, además, es muy polisémico y Eisenstein lo define con tres acepciones bastante diferentes (aunque complementarias)

- en primer lugar, el fragmento se considera como elemento de la cadena sintagmática del filme: en ese sentido, se define por las relaciones, las articulaciones que le vinculan a los fragmentos que le rodean;
- en segundo lugar, el fragmento como imagen fílmica está concebido como descomponible en un gran número de elementos materiales.

-finalmente, el concepto de fragmento encierra un cierto tipo de relación con el referente: el fragmento, tomado de la realidad (una realidad organizada ante y para la cámara), opera sobre ella como un corte.

Este concepto del fragmento, en todos los niveles que lo definen, manifiesta una concepción del filme como discurso articulado.

Si la idea de «conflicto» no es absoluta mente original, el uso que hace Eisenstein de este no deja de ser sorprendente por su extensión y su sistematismo. El conflicto para él es el modo más claro de interacción entre dos unidades cualesquiera del discurso fílmico.

3.2.2. Extensión del concepto de montaje

Como consecuencia inmediata de lo que se acaba de decir, el montaje será, en este sistema, el principio único y central que rija toda producción de significaciones parciales producidas en un filme dado.

Demostrar que el encuadre no es más que un caso particular surgido de la problemática general del montaje (partiendo de que el encuadre y la composición aspiran ante todo a producir sentido).

Desde este punto de vista la última etapa de su reflexión es la del «contrapunto audiovisual», expresión que intenta describir el cine sonoro como juego contrapuntístico generalizado entre todos los elementos, todos los parámetros fílmicos.

3.2.3. La influencia sobre el espectador

Finalmente, la última determinación de todas las consideraciones sobre la forma fílmica es el hecho de que ésta (que para Eisenstein se analiza inmediatamente como vehículo de un sentido predeterminado, buscado y dominante) tiene a su cargo influir al espectador. Lo importante respecto a la coherencia del sistema es demostrar que todos los modelos que utiliza para describir la actividad psíquica del espectador tienen en común, a pesar de su gran diversidad, el suponer una cierta analogía entre los procesos formales en el filme y el funcionamiento del pensamiento humano.

Lo que interesa a Bazin es tan sólo la reproducción fiel y «objetiva» de una realidad que tiene todo el sentido en sí misma, mientras que Eisenstein concibe el cine como discurso articulado, comprobado, que se sostiene nada más que por una referencia figurativa a la realidad.

Unidad 2. Cine: Modelos cinematográficos y modos de representación en el campo del cine

Benet, Vicente José, “El cine de ficción”; “Otros modelos cinematográficos: cine documental, experimental y de animación”

UN SIGLO DE SOMBRAS – INTRODUCCIÓN A LA HISTORIA Y LA ESTÉTICA DEL CINE (VICENTE J. BENET).

Capítulo 4: El Cine de Ficción.

Ficciones:

Lo que revelan estos estudios es la importancia de la experiencia de ir al cine en la creación de unos lazos sociales, de un tipo de relaciones con los demás individuos que sirven para configurar nuestra identidad social y cultural.

Las ficciones han cumplido esa labor de cohesión de los individuos en sociedad.

Cuando acudimos a cualquier diccionario, el término ficción aparece unido al de invención. Como cualquier invención, es un trabajo de construcción. La creación de un mundo que responde a ciertas reglas, a una lógica de asociaciones que lo hacen autosuficiente y homogéneo cuando es

asimilado por un espectador o lector. El papel del receptor es fundamental: la ficción solo puede surgir de que éste acepte las convenciones y fórmulas de cohesión que tal mundo construido le presenta.

Sabemos que los actores no se aman ni se odian ni mueren ni entran en conflictos. Lo hacen sus personajes de ficción siguiendo determinadas convenciones narrativas. Pactamos, como espectadores, entrar en ese mundo de ficción, dejándonos conducir por los sistemas de construcción que le dan coherencia.

Los personajes son encarnados por actores a quienes hemos visto representar otras ficciones, admitiendo su paso de un filme a otro, creando referencias que van más allá de una sola película: Las estrellas cinematográficas.

Toda imagen fílmica pasa por una serie de filtros mecánicos que la convierten en una mera construcción alejada de la realidad. Se reduce al espacio que puede registrar la lente de la cámara, después es grabada ajustándose a una velocidad de paso de fotogramas; posteriormente puede ser manipulada en laboratorios u oficinas de efectos especiales. A continuación, se la somete a un determinado orden (montaje). La imagen que finalmente vemos, aunque se pretenda reflejo de la realidad, es una aproximación que poco tiene que ver con ella. Toda imagen es susceptible a ser tomada como ficción.

Para distinguir el cine de ficción de otros modelos: en el origen de la ficción hay un pacto de partida del espectador con unos sistemas de cohesión específicos de los que se hace uso. Las películas de ficción intentan que el espectador asuma sus convenciones de manera distinta a las películas que no lo son. En la tradición crítica se han identificado estas convenciones habitualmente con las de la narración. El cine de ficción se centra en contar una historia conducida por personajes. Estos se mueven por deseos, que entran en conflicto. La puesta en marcha de esos deseos y conflictos genera una serie de correspondencias causales en las acciones. Los conflictos tenderán a ir simplificándose en el curso del tiempo, dándole un tipo de resolución al final. En este sistema interviene una configuración temporal que le da coherencia interna al mundo ficcional. Las convenciones parten de un modelo narrativo que se convirtió en dominante a partir de 1910.

Aunque los separemos como objetos de estudio, las relaciones que mantienen cuestionan la visión diacrónica, episódica, habitual de la historia del cine y hace más patente la necesidad de reflexionar sobre momentos concretos en los que convergen problemas que afectan a todos los modelos por igual.

La historia del cine de ficción: Visión de crisis.

1. Hacia 1907: El Nickelodeon, cine de los primeros tiempos y su consolidación como espectáculo de masas.

Las atracciones suponen el núcleo teórico fundamental para entender al cine de los primeros tiempos. Por un lado reconducen al medio cinematográfico una serie de diferentes tradiciones de diversión popular como el melodrama, el vodevil o la pantomima. Por otro exploran la dimensión puramente visual relacionada con la novedad de un aparato cinematográfico.

Tras el episodio de la implantación de los nickelodeones, no obstante, se producen una serie de cambios determinantes. El cine de ficción pasa a ser dominante a partir de 1910, las fórmulas y convenciones que sirven para llevar a cabo las ficciones empiezan a tener una forma estandarizada (acudiendo a sistemas estilísticos que se extienden a nivel internacional). Concepción global del uso del espacio y el tiempo, la interpretación de los actores o la construcción plástica de las imágenes, la predominancia del montaje de continuidad, de la composición centrada, de un espacio-tiempo sometido al ritmo narrativo y a la construcción causal del mismo (Convenciones).

Más que la funcionalidad narrativa, hay otros elementos que reclaman un peso en la configuración del estilo cinematográfico (calidad de actores, riqueza de la escenografía, rigor en los detalles de la reconstrucción histórica). Se diseña un concepto de verosimilitud, basada en ellos, tan circunstancial como las fórmulas de construcción narrativa que el cine va desarrollando durante esos años, creando unas normas de cohesión que permiten el pacto con el espectador.

Están ligados a la contigüidad de los espacios a través de la orientación en el movimiento de los actores o a la descomposición analítica con la entrada de planos detalle, primeros planos, etcétera.

La distancia desde donde se mostraban los acontecimientos también varía. La cámara empieza a acercarse a los rostros de los actores y juega con los matices de sus expresiones para transmitir su caracterización. Todos estos elementos tenían como fin apoyar las fórmulas narrativas que daban forma a la manera de construir ficciones mediante el cinematógrafo.

2. Hacia 1913: Formulación internacional de un estilo cinematográfico.

Hacia la época de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), se observa un sistema estandarizado del cine de ficción que funciona internacionalmente, como dice el título y el texto me hizo copiar dos veces the game!!!!!! Las fórmulas narrativas son el eje dominante y someten a su lógica la composición, la puesta en escena y el montaje.

Hacia 1913 la figura del comentador va desapareciendo de los cines occidentales al hilo de la generalización de los intertítulos narrativos y es habitual colocar un cartel que contenga un fragmento del diálogo coincidiendo con una imagen del personaje que emite la frase en la ficción.

En esta convencional película alemana podemos encontrar un sofisticado trabajo de puesta en escena en el que la continuidad aparece perfectamente tramada a través de casi todas las estrategias posibles: los intercambios de miradas, los desplazamientos de los actores, la coherencia de los movimientos, la distribución de los espacios para desarrollar diferentes registros narrativos o acciones.

El inmediato predominio mundial que alcanza Hollywood, a partir de la primera guerra mundial sobre todo, conducirá a una inevitable identificación entre dominio de las técnicas de continuidad y excelencia artística. Quienes demuestran su conocimiento y control de estas técnicas (que con el tiempo se llegaría a fundir con un supuesto lenguaje cinematográfico), son los mejores capacitados para triunfar en el cine. Nombra unos directorazos como Ford, Lang, Hawks, Welles pero no sé si vienen al caso.

Hacia 1910 la industria americana empezaba a mostrar síntomas de concentración de compañías consecuencia de la lucha entre la MPPC (asociación de productoras que intentaba mantener un monopolio de la industria) y los independientes. Es en esos años cuando se desplazan a Hollywood las secciones de producción de las más importantes. El centro principal de la industria cinematográfica, pre-primer guerra, era Europa.

Hacia 1913, el estilo internacional había extendido su hegemonía por toda Europa. El cambio importante de este panorama radica en una serie de fenómenos. Por un lado, algo específico de la historia del cine: la reorganización de la industria en Estados Unidos y el descomunal poder que tendrá desde la implantación del sistema de Estudios. Por otro lado, la llegada de una razón externa: La Primera Guerra Mundial y la devastación, el bloqueo, la crisis económica, la concentración de todo el capital en el esfuerzo de la guerra.

3. Hacia 1925: Montaje, conflicto y revoluciones estéticas. El cine de Hollywood y los modelos europeos de la época muda.

El fin de la primera guerra dejó a EEUU en un lugar hegemónico del mercado del cine. La guerra dio una oportunidad excelente a una industria que se había diseñado desde sus comienzos con una poderosa estructura de concentración, capaz de hacerse rápidamente con el mercado mundial.

En Europa, las tendencias fueron diferentes tras la guerra. No había una concentración industrial comparable a la americana. En la Europa de entreguerras, recorrida por manifiestos y movimientos artísticos de vanguardia, profundos enfrentamientos ideológicos y políticos, hay un doble problema en el cine: definir su función como fenómeno artístico y como fenómeno social. Esas son las causas estéticas. También hay quienes lo contemplan como un elemento fundamental en la lucha ideológica y revolucionaria.

Un debate más profundo: el de la función del estilo internacional de continuidad en relación con las tendencias artísticas modernas.

La exploración de estas opciones alternativas tiene un lugar destacado en un concepto que empieza a ser utilizado sistemáticamente por las artes plásticas, el teatro o la publicidad: el montaje.

En el caso del cine, incluye en su propia elaboración mecánica y creativa la noción técnica de montaje, que se puede extrapolar a un nivel teórico. Sánchez-Biosca propone hablar de varios modelos de representación basados en diferentes estrategias de montaje y de puesta en escena.

Distingue: el modelo narrativo de continuidad del que el máximo exponente es el cine de Hollywood y el referente aceptado globalmente para el cine de ficción. Su fundamentación radicaba en la perfecta adecuación a los efectos narrativos y su finalidad era la transparencia (Que la técnica quedara oculta detrás de la representación que se pone en pie).

Otros dos modelos entienden de manera alternativa al montaje y el modo que sirve para articular las ficciones filmicas: el que convencionalmente se vincula al expresionismo alemán y el relacionado con la vanguardia constructivista soviética.

Hay muchos ejemplos en *Das Cabinet des Doctor Caligari* de montaje continuo y descomposición analítica del espacio. Se observa interés en concebir cada plano como unidad, donde todos los elementos de la puesta en escena acumulan tal cantidad de connotaciones sobre la locura, situada en el origen de la historia. Frente al modelo de continuidad, en el que el montaje y la puesta en escena intentan que las imágenes sean funcionales para conducir la historia, tenemos en el modelo estético expresionista una puesta en escena que subraya la unicidad de cada encuadre en consistencia poética. Los planos tienden a agotar todo el sentido en su interior.

La extensión de una noción de expresionismo por el cine alemán de los años veinte se encuentra en ciertos rasgos estéticos: el tratamiento metafórico de los paisajes y los ambientes, el simbolismo de los objetos, el peso de las atmósferas tortuosas, la iluminación dramática de claroscuros, los relatos que no avanzan de manera progresiva, sino que se aparecen poblados de extrañas claves que contienen enigmas para su explicación, la presencia de lo fantástico, los actores realizan interpretaciones basadas en el exceso gestual.

Quizás sea más interesante observar un uso coherente con esta dimensión fantástica que afecta al montaje.

La pervivencia de estos rasgos estilísticos ha servido para mantener la idea de una continuidad del estilo expresionista.

El tercer modelo es el constructivista desarrollado en el cine de la Unión Soviética sobre todo. La idea que está detrás de este modelo consiste en la descomposición analítica del espacio y el tiempo, pero a diferencia del modelo de continuidad, su intención no está en lograr una recomposición funcional para el relato; tampoco busca la transparencia, todo lo contrario. Se pretende estimular al espectador, conducirlo a una determinada reflexión ideológica sobre los acontecimientos presentados, mostrarle el dispositivo que sirve para crear esa nueva visión revolucionaria de la realidad.

La capacidad constructiva del montaje. Este tipo de experimento descubría las posibilidades del montaje para construir emociones y conceptos abstractos.

SERGEI M. EISENSTEIN

Se trataba de la práctica de remontaje, de adaptación de películas soviéticas o extranjeras al público del país. Esa práctica sirvió para formar cineastas en la capacidad de manipular el montaje.

Se utiliza el solapamiento de imágenes (en el paso de un plano A, a un plano B, en vez de estricta continuidad de movimientos de los elementos del plano, se puede superponer el mismo movimiento).

EL ACORAZADO POTESKIN

El ritmo del montaje se convierte en un aspecto esencial para los cineastas soviéticos. La dimensión teórica del montaje como estructura y construcción se puede extender por todos ellos (se refiere a una serie de directores que nombra).

Para Eisenstein, el montaje era el agente constructor de cada representación artística, de modo que en la composición de sus propios filmes todos los elementos estaban sometidos a su teorización del montaje.