

Forma e imagen en la creación cinematográfica

Luis Lorenzano Ferro (†) *

HABLAR EN UN TEXTO escrito acerca de las imágenes, intentar reflexionar en él sobre las peculiaridades de la imagen cinematográfica en cuanto *forma*, propone—desde su mismo comienzo— las cuestiones de la no-traductibilidad mutua entre ambos fenómenos como hechos icónicos y de lengua. Por otra parte, todo texto es, en realidad, la articulación de diversos niveles, estrategias discursivas y situaciones de enunciación (por eso mismo es difícil que los textos desprendan significados unívocos).

Ambas cuestiones se hacen presentes en diferentes momentos de la argumentación a desarrollar; por ello he tratado de evitar el nivel descriptivo y de contenido a que se presta la iconicidad, tratando de concentrarme en elementos de la concepción analítico-formal de aquello que suele llamarse “imagen en movimiento”.

Comienzo por la situación de enunciación. El texto ha variado considerablemente desde su pasado a su actualidad. La primera versión fue elaborada, en principio, como ponencia al Primer Encuentro Nacional sobre la Enseñanza y la Investigación del Cine en México, realizado en la UAM-Xochimilco en septiembre de 1996. Esto habla de una cierta oralidad, un decir cara a cara, más allá de que existiera una base escrita. El aquí y ahora del ensayo que es literalidad, implica entrelazar de modo diverso los argumentos, operar entramados que ofrecen distintos caracteres y grados de abstracción.

El primer nivel manifiesto está ocupado por una serie de reflexiones críticas acerca de ciertos rasgos que muestran la enseñanza no especializada de la *creación cinematográfica* en las licenciaturas de comunicación social; esto, en instituciones como la UNAM, la UAM o el Tecnológico de Monte-

* Profesor-investigador, Departamento de Educación y Comunicación, UAM - Xochimilco (3 de mayo de 1945-19 de septiembre de 1998).

rrey. Este nivel, que podría prestarse a preocupaciones pedagógicas o curriculares, o incluso meramente pragmáticas (insuficiencia o ausencia de equipos, por ejemplo), en realidad propone interrogantes que parecen más radicales, y que a su vez presentan al menos varios ángulos. Segundo nivel.

Por ejemplo: ¿cuál es la especificidad de la creación cinematográfica en relación, valga el caso, con la narrativa o la plástica como hechos de “escritura” o “iconicidad”? ¿Cómo esa especificidad es simultáneamente *diferencia y similitud*? O dicho de otro modo: ¿cuáles serían las zonas de convergencia y divergencia entre narración, imagen plástica e imagen cinematográfica? Lo último, más allá de la obvia pero sólo *apariencial* distancia entre imagen fija y en movimiento.

Lo anterior implica, como tendría que ser evidente, también intentar preguntar y responder aunque sea de modo aproximado y siempre debatible por otras cuestiones. Si es posible conceptualizar lo peculiar de la creación cinematográfica ¿qué importancia podría ello tener para precisar fundamentos y puntos de partida en cuanto a la enseñanza? Por otra parte, es claro que en aquellas convergencias y divergencias mencionadas antes, intervienen todas –pero absolutamente todas– las determinaciones concernientes a la modernidad en el siglo XX, y por consiguiente las que atañen a la diferenciación entre modernismos, vanguardias y postvanguardias estéticas (Burger, 1987: 51-71). Aquí se encuentra otro nivel.

Es ineludible, entonces, tratar de situar a la creación cinematográfica, como enunciado, con relación a tales ángulos. Es decir, como discurso y creación, resonancia y novedad, en/de/con la Modernidad. Lo que sugiere, a su vez, escalar la amplia deriva hacia nuestro presente, la total contemporaneidad, tan deficientemente planteada en el debate en torno a “crisis de la modernidad/ postmodernidad/alta modernidad”. Esto intenta conjuntar la trama abierta por los otros niveles o hilos discursivos. Si quisiera indicar un *centro* en torno al cual oscilan y se entraman, apuntaría las que considero preguntas decisivas: ¿qué es y cómo se da la creación cinematográfica?, ¿qué con ella y la Modernidad como hecho cultural?

No se trata entonces de un texto acerca de la “enseñanza”, sino a partir de reflexiones motivadas por la misma. No es tampoco un producto de la pretensión de discutir el hecho cinematográfico en su complejidad (por eso dejo de lado, en esta ocasión, toda referencia a las condiciones sociales de producción, distribución y recepción), sino más bien a propósito de lo que consideraré, de modo estricto, creación cinematográfica, estrategias y propósitos de otorgar forma en la imagen fílmica.

Imprecisión de los programas de estudio

Si se reflexiona a partir de lo apuntado se puede observar que al menos los programas oficiales en este campo de las tres instituciones antes mencionadas (carreras de comunicación en la UNAM, la UAM y el ITESM), presentan distintos matices de obsolescencia, insuficiencia e incluso comparten un enfoque a mi entender erróneo. En los tres casos se da por sentada la peculiaridad del cine, pero no se la somete a discusión ni mucho menos se intenta descifrar qué la vuelve única como modo de invención formal; en última instancia, como manera de expresar, de poner en forma icónica, aquello que muy ampliamente podría llamarse “lo moderno”.

Aclaro que lo dicho se refiere a los programas oficiales de espacios académicos más o menos equivalentes. Trato como tales al Módulo VIII (Cine-matografía y procesos culturales) de la UAM-Xochimilco, el semestre optativo dedicado a Evolución del lenguaje fílmico en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, y el curso titulado Lenguaje Cinematográfico de la División de Administración y Ciencias Sociales del Tecnológico de Monterrey.

Sé que, casi por definición, la historia oficial suele tener escasos puntos de contacto con lo que llamaría estrategia sustantiva, pero de todos modos esos programas representan un fuerte índice de momentos de comprensión del objeto de estudio, y de autocomprensión de la propia institución en relación al mismo. A la vez, es fácil comprobar que las desviaciones en cuanto a dichos programas (lo que llamé estrategias sustantivas), se mueven dentro de un rango relativamente estrecho: la emergencia de las teorías de la posmodernidad —y el cine así conceptualado— y un puñado de novedades bibliográficas (a las que me referiré más adelante, bajo ciertos ángulos), sin afectar mayormente lo que invito justamente a “ver” como una no-comprensión de la creación cinematográfica.

Es notorio que, pese a lo diverso en el tiempo de la estructuración de los tres programas (siendo el de la UNAM notablemente viejo), y a la intencionalidad manifiesta del ITESM de reforzar su propia autoimagen trabajando con bibliografía exclusivamente en inglés, en todos los casos se parte de un supuesto no analizado: la existencia de un lenguaje cinematográfico articulado —además— por elementos heterogéneos: imagen, montaje, sonido, estilos (para el ITESM serían tales el realismo, neorrealismo, formalismo, expresionismo, el documental y el melodrama), géneros (en la UAM se pone particular énfasis en el “cine negro” o el cine soviético de los años

veinte), y así sucesivamente. Si se mira esto con cierta distancia, se puede concluir que se trata de una especie de saco en el que cabe todo —como por ejemplo el de Harpo Marx—, en el que lo característico de la imagen cinematográfica, lo que la vuelve única con relación a otras experiencias icónicas se diluye, se pierde y fragmenta en observaciones tan heterogéneas como los propios elementos que se entrecruzan. Y, como se dijo, se da por obvia la existencia de dicho lenguaje, sin reparar en que su eje es la imagen y que ésta dista mucho de articularse como tal.¹

Imaginario, fragmentación, posmodernidad

De todos modos, el pre-texto residía en la (auto)crítica en cuanto a las estrategias para concebir la enseñanza de la creación cinematográfica.

La observación inicial, o más bien el comentario más general, es que por lo dicho en los apartados anteriores, se vuelve evidente que no convence cómo se orienta ese enseñar. Tomo ahora las cuestiones desde otros ángulos, otras motivaciones para reflexionar.

Entre ellas se cuenta, en primer lugar, el hecho —probablemente decisivo— de que se tiende a mostrar la creación cinematográfica desgajándola de las vanguardias literarias y plásticas; en conjunto, separando artificiosamente al cine de la creación social/histórica (Castoriadis, 1989: 9-95) en su totalidad.

Tomemos, para dar sólo un ejemplo, el concepto de *fragmento/montaje* tal como es elaborado por Peter Burger (Burger, 1987: 137-149). Es claro que tal concepto, adecuado para interpretar casi todas las experiencias vanguardistas en la plástica, la literatura, la escultura, etc, es igualmente

¹ No es posible por simples razones de espacio, entrar en detalle de todas estas cuestiones. Sin embargo, anuncio una serie de proposiciones que espero desarrollar en siguientes trabajos. La imagen se comporta como un signo, pero en todo caso muestra caracteres radicalmente distintos al signo lingüístico. A la vez, posee capacidades análogas a las del lenguaje (referenciales, expresivas, etc.) pero no se articula como lenguaje, aunque posee una sintaxis; por consiguiente, hablar de códigos icónicos tiene valor metafórico e ilustrativo, sin tener valor como instrumento heurístico. Hablar para el caso del cine de unidades mínimas significantes y considerar al plano como tal, soslaya el hecho de que el "plano vacío" carece de significación, ya que todo plano es plano de algo. Cuestiones como esas, están simplemente omitidas en los programas oficiales, aún cuando son decisivas para comprender al carácter de la creación cinematográfica.

apto para explicitar los procesos de formación icónica en el cine. Al mismo tiempo, indica (y forma parte de) el imaginario social que comienza a conformarse (auto-crearse) al menos desde fines del siglo XIX.²

A modo de simple recordatorio y descripción: las vanguardias (y pienso también en D.W. Griffith como vanguardista, aún cuando no autoconsciente de ello, o en Méliès) contribuyeron quizá decisivamente a la creación/construcción de un imaginario altamente complejo que se organizó simbólicamente en torno a la *ilimitación* y el *conflicto*. Esto tuvo mucho que ver con el ciclo de guerras, catástrofes sociales, revoluciones y contrarrevoluciones que recorrió todo el siglo XX, se expresó también en las metamorfosis de la creación estética, y como procedimiento artístico ancló en el fragmento montaje.

Es curioso observar que podría entenderse el surgimiento de ese procedimiento (que hará propio también el cine) casi como una inevitabilidad histórica, porque probablemente ningún otro hubiera podido dar forma a las terribles tensiones de ese imaginario.

Estas últimas oscilaban violentamente entre pesimismo histórico (Spengler), misión revolucionaria (Lenin, Trotsky) y el mesianismo de los llamados "revolucionarios de la reacción" (Naphta, Jünger); racionalización y desencanto del mundo (Weber) y crisis de la razón autofundamentada (Nietzsche); descentramiento del Yo burgués (Freud), desintegración del mismo (Mann, *La montaña mágica*) e incluso evanescencia de ese Yo (Kafka), a la par que terrible y trágica irrupción de aquellos que Lefort comprendiera como *egócratas* (Hitler, Stalin); "rebelión de las masas" (Ortega), levantamientos libertarios (consejos de obreros y campesinos, Cataluña) y totalitarismos y militarización de la vida estatal; "deshumanización" a la par que abrupta reafirmación de la creatividad social e individual. La enumeración podría proseguir.

² La afinidad inmanente entre determinados procedimientos de las vanguardias y los del cine, fue señalada por Lunn en 1982: "fué significativamente la obra cubista la que registró con mayor claridad las innovaciones técnicas del montaje cinematográfico [...] La cinematografía es un proceso de yuxtaposición de miles de tomas separadas en una forma que (como nuestro pensamiento, según los cubistas) sincroniza las diferentes ubicaciones espaciales y temporales [...] Eisenstein, de inspiración cubista y marxista, usó la cinematografía para revelar la realidad social como una construcción mundable de perspectivas y objetos variables y opuestos [...] aunque ni siquiera su montaje desconcertante creaba o describía el mundo en una forma tan radicalmente simultánea como lo habían hecho los pintores" (E. Lunn: *Marxismo y modernismo*, FCE, México, 1982, p. 65).

Todo ello, pese a su decisiva importancia en todos los órdenes, está virtualmente ausente no sólo de la enseñanza “del lenguaje fílmico” (como si este hubiera podido estar al margen), sino casi también de los planes curriculares de las licenciaturas con la parcial excepción de la UNAM. A la vez, existe cierta inclinación a dejarse llevar por la inercia de los tiempos; por ejemplo, aceptando acríticamente conceptos como el de “posmodernidad” en su sentido epocal, que son francamente inadecuados o que sólo contribuyen a otorgar supuesto estatuto teórico a aquel *carácter afirmativo de la cultura* que Marcusse y Horkheimer analizaron como capitulación ante la “fuerza de las cosas” ya en los años treinta.³ Aclaro brevemente esto.

El concepto de posmodernidad como intento de pensar algunos —no todos— de los fenómenos y procesos propios de las esferas estéticas y psicosociales, puede ser indudablemente sugerente y hasta agudo. Ha mostrado cierta potencia heurística en campos como las prácticas arquitectónicas, la plástica, el cine, o las configuraciones de estilos de vida individuales sólo débilmente socializados mediante el consumo (como muestra el texto espléndidamente erróneo de Lipovetsky, 1986). Pero como concepto epocal carece de sustento, así como su sustancia no es más que otra manifestación, reciclada, del positivismo acrítico que también nos heredó la modernidad capitalista.⁴

Apunto sólo un ejemplo, a partir de las conocida argumentación de Lyotard (Lyotard, 1989). De ningún modo vivimos la “caída de los grandes relatos”, sino la crisis de algunos, como el del progreso indefinido en sus versiones dogmáticas, tanto capitalistas como socialistas, y el resurgir de otros, como los fundamentalismos laicos o religiosos (islámicos, pero igualmente Juan Pablo II). Al mismo tiempo, la construcción de enormes

³ Para la Escuela Frankfurt, la cultura, el arte, albergan un núcleo de protesta y realización utópica contra la presión de las instituciones dominantes; eso es lo que tiende a ser arradicado sistemáticamente por la cultura afirmativa, que marcusse delinea del siguiente modo: “Su característica decisiva es la afirmación de un mundo eternamente mejor, universalmente obligatorio y valioso que debe ser incondicionalmente afirmado; un mundo esencialmente distinto al de la lucha cotidiana por la existencia, y no obstante realizable por cada individuo para sí mismo, sin ninguna transformación del estado de hecho” (sobre esta cuestión, incluyendo la cita de Marcusse, véase Martin Jay, *La imaginación dialéctica*, Taurus, España, 1989, pp. 293-296).

⁴ Recuérdese la célebre afirmación de Habermas: “El positivo es eso: renegar de la reflexión” (Habermas, *Conocimiento e interés*, Taurus, España, 1982, p. 9).

relatos con fuerte componente mítico por cierto, como el fundamentalismo neoliberal con su sacralización del mercado y las leyes macroeconómicas, junto con una concepción tan sólo estadística de la democracia; o aquellas narraciones duramente envolventes como las de “modernización” y “globalización”.

Todo ello puede comprenderse más adecuadamente cuando la razón crítica continúa ejerciendo sus imprescindibles tareas. En el cine de los últimos años esto lo realizó, con enorme hondura y alcance, Krzysztof Kieslowky, en particular en el *Decálogo*, sin ceder ante el nuevo afán de la sinrazón positivada acríticamente, núcleo último del posmodernismo sociológico, político... y humano. Incluso uno de los decálogos (*No levantarás falsos testimonios*) puede entenderse como una especie de parábola ética que alude a estos problemas.

Era importante aclarar mi propia ubicación entre tales cuestiones (derivaciones de esa pregunta inicial acerca de “qué con el cine y la Modernidad”), con el fin de situar de modo más preciso los problemas invocados a cuento de la enseñanza de la creación cinematográfica. Al finalizar el argumento podré aclarar, igualmente, desde qué criterios tampoco convence la por muchos proclamada “muerte de las vanguardias”.

El triángulo “cine-modernismos-vanguardias literarias”

La primera arista no convincente, decía antes, es el desgajamiento de lo fílmico con relación a una efectiva matriz y situación cultural (es decir, también ético/política): las vanguardias literarias y plásticas. De las primeras, sólo una pregunta: ¿cómo Orson Welles hubiera podido siquiera concebir *Ciudadano Kane* en cuanto estructura narrativa de no ser, como lo era, un profundo conocedor de —entre otros— Shakespeare, Dostoyevsky, James Joyce o Hermann Broch? O Eisenstein desplegar su práctica y sus teorías de la imagen y el montaje sólo por haber reflexionado la obra de Griffith, prescindiendo de su propia formación en las concepciones plásticas y escultóricas de los constructivistas rusos, así como su aprendizaje en el teatro de Meyerhold (Lunn, 1986: 62-71). Esos son vasos comunicantes que no se pueden dejar de lado, decisivos para la comprensión de esos creadores... y que continúan actuando en la vida social.

Si recorreremos algunos textos supuestamente actuales más frecuentados en cuanto a la exposición y análisis de la creación cinematográfica (a título

de mero ejemplo: Aumont *et al.*: *Estética del cine*; Antonio Costa: *Saber ver el cine*; Simón Feldman: *La realización cinematográfica*; Francesco Casetti: *Teorías del cine*, y podría sumar otros títulos), todo ello está ausente. Y no me refiero a ausencia en tanto anécdota, sino en cuanto al simple enunciado (y comprensión o al menos indicación) de que la narración fílmica con sus elipsis, sus saltos espacio/temporales, es poco comprensible sin la revolución de las estructuras y concepciones narrativas que operaron las vanguardias, y como veremos, en los modos de concebir el espacio plástico.

Es conocida —y citada con aprobación— la historia de que Griffith quería hacer en el cine lo que Charles Dickens había realizado en la novela del siglo XIX. Incluso, en ocasiones se apunta que alguno de los cuentos decisivos de Jorge Luis Borges (en especial *El sur*) muestra estrategias discursivas de índole cinematográfica, acusadamente en ese cuento su frase final, esa que muchos sostienen es decisiva para toda narración corta: “Dalhman empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura” (Borges, 1973: 195). Pero no se señala —ni estudia— la influencia, mucho más importante durante décadas, del modernismo y las vanguardias en lo cinematográfico.

Sirva lo siguiente nada más como observación mínima: se desconoce que la estructura e intención narrativa que Kundera analiza como “poli-histórica” en *El arte de la novela* (1988), cuando trata de la fascinante invención realizada por Hermann Broch en su obra *Huguenau o el realismo*, publicada en alemán en 1932 y en inglés en 1935, con gran impacto en las vanguardias anglosajonas y que el joven Welles, que se movía como pez en el agua en esos ámbitos, conocía hartó bien, es decisiva para aprehender la transformación radical que este último logró en la composición de la historia y el personaje. O que *Carlota en Weimar*, de Thomas Mann, publicada en EE. UU. en 1939, muestra, en tanto que novela, la misma estrategia que *Citizen Kane*: evidenciar al personaje central a través de los ojos y las vivencias de los otros. Estos sugerentes olvidos conciernen, lo recalco, al film que casi siempre es nombrado como el más importante en la historia del cine.

Los ejemplos pueden multiplicarse y abarcar también a Godard, Resnais, Fellini, Bergman, obviamente Buñuel o Fritz Lang, en fin, tantos otros. El problema es que, al dejar tales cuestiones de lado, no sólo se mutilan significaciones profundas de la creación cinematográfica, sino que además la enseñanza no estimula a formarse ni tan siquiera leyendo a José Agustín o Gustavo Sáenz, no digamos ya Rulfo, Monterroso o Cortázar. Recordemos que *Cahiers du cinéma*, cuando la dirigía André Bazin, era mucho más que

una publicación sobre cine, sino acerca de éste como cultura crítica. Y que de allí provino casi toda la nueva ola francesa. Claro que es sumamente improbable que alguno de los alumnos de licenciatura alcance la talla de Welles, así como que profesores e investigadores logremos la sutileza reflexiva de Bazin, pero ello no obsta para que al menos se valoren estrategias que abran posibilidades.

Creación cinematográfica: forma en las vanguardias plásticas y el cine

Expuesto lo anterior, con el fin de abordar con algún detenimiento la argumentación que más me ocupa —y que atañe a lo visual— simplificaré sosteniendo que en trazos gruesos, la “creación novelística cinematográfica” se articula en narración, “personalidad” en el sentido bajtiniano (o sea, como atributo del personaje), y forma visual, tal como la entiende Pierre Francastel en obras como *La realidad figurativa* (1988) o *Sociología del arte* (1975). Obras, lo indico expresamente, sobre pintura. Ahora bien, los problemas de la forma visual, que es justamente lo específico del cine en relación a la literatura, se conectan directa o indirectamente con las invenciones y exploraciones de las vanguardias plásticas, otra de las enormes ausencias de la reflexión y la enseñanza a partir de la creación cinematográfica.⁵

Pero ante todo: ¿qué enunció con esa dupla terminológica “creación cinematográfica”, ya empleada en varias ocasiones? Dicho con sencillez: un nuevo modo de “ver” (y también concebir) la espacio/temporalidad, aquello que se evidencia en la llamada imagen en movimiento. Este nuevo modo de “ver” no surge de la nada, tampoco tiene casi ningún rasgo “natural”, ni proviene —más que muy mediatizadamente— de la “visión en sí” (es decir, como simple percepción sensorial). Es construido culturalmente a partir de material extraído de la misma cantera que emplearon —y prosiguen empleando— los más diversos constructores de imágenes, desde los egipcios y lo griegos hasta, en particular, los artistas plásticos, específicamente los representantes de las vanguardias.

⁵ Por eso mismo, no parece adecuado comenzar a pensar en el cine invocando los “géneros”, pues estos últimos más bien ejemplifican las similitudes entre cine y literatura, al mismo tiempo que, en general, se construyeron como tales en el ámbito de lo escrito, por lo que una vez más se diluye la diferencia específica del primero.

Al provenir de la misma cantera, se dan afinidades en gran medida inevitables; al plasmarse en experiencias creativas peculiares, surge la diferencia. Pero la creación cinematográfica no es, como algunos manuales al uso parecen darlo a entender, una mera función de las posibilidades técnicas, del soporte tecnológico o del llamado "dispositivo". En la cámara, la película, el proyector y la pantalla, de por sí, no hay virtualmente nada que plasme un nuevo modo de ver, concebir o incluso de "ser", la espacio/temporalidad. Por ello, los caminos que van de Lumière a Méliès, Griffith, Eisenstein, Buñuel, Orson Welles, Godard o Kurosawa y Fellini, fueron poco predecibles y hartó complejos. El soporte sólo ofrece condiciones técnicas "inertes"; a ellas las multiplica y vivifica la imaginación social/histórica.

Es esto último lo que forja (aunque sean relativamente escasos los films estéticamente plenos) al cine como una de las artes visuales, lo cual no es ninguna novedad y resulta hasta obvio. Empero, a ese enunciado cabe integrarlo o desplegarlo con algunos elementos que contribuyen a su determinación conceptual: *a)* el carácter de "arte" o en general de experiencia estética, se articula predominantemente —en este caso— no desde la antigua categoría de "belleza", sino a partir de los nuevos *procesos de formar icónicos* que ha puesto en marcha, es decir, procesos de *otorgar forma* a imágenes; *b)* comprender así al cine, implica re-insertarlo en la vasta historia de las imaginaciones de la espacialidad, a la vez que en la diferencia entre *forma y estilo*, concibiéndolo como un nuevo modo que innova las anteriores concepciones y procesos de otorgamiento de forma, a partir de lo que es posible considerar una *síntesis en desequilibrio* de las intenciones y prácticas pre-existentes en este campo.

Surgen aquí algunos interrogantes, quizá también obvios, pero que vale la pena plantear y aclarar: ¿qué concepto de "forma"? ¿por qué el "espacio"? ¿qué ocurre con el "tiempo"?

Doy prioridad a las imágenes en el espacio por una serie de razones acerca de las cuales creo que aún no hemos reflexionado lo suficiente.

Siendo claro que se habla de imágenes *construidas* (otros prefieren decir "producidas") y *externas*, es decir, no por ejemplo la infinidad de imágenes que articula "naturalmente" la percepción visual, ni tampoco las generadas por los procesos intrapsíquicos como los sueños, el primer problema que proponen aquéllas imágenes es el concerniente al *espacio*. Toda construcción de imágenes requiere (y expresa) ciertos modos de considerar el espacio, los "espacios", la "espacialidad". No sólo la imagen está en el espacio, "es" en el

espacio pues, como es obvio, en caso contrario no sería visual, sino –simultáneamente– en la imagen se construyen espacios. Dicho de otro modo: la imagen es espacio que alberga “espacios”.

Aceptando esto, se vuelven claras las proposiciones que siguen: *a)* la diferencia entre “imagen fija” e “imagen en movimiento”, distinción que actúa como pre-suposición de las teorías que hacen hincapié en la autonomía del cine en relación a ciertas prácticas visuales (plástica y fotografía principalmente), es empíricamente útil de considerar con fines analíticos, pero no es una distinción conceptual; *b)* en el cine, la temporalidad puede entenderse como *espacio dinámico*; *c)* ambas tipologías icónicas (“fijas” o “en movimiento”) han recurrido, en el siglo XX, a análogos principios de organización espacial. Estos modos o principios de imaginar, inventar, captar, organizar el espacio, constituyen aquello que, siguiendo a Francastel (1989: 20-23), llamo *forma*.

Hago unas someras referencias a esas cuestiones, que permitirán llevar el argumento a ciertas conclusiones que atañen a la enseñanza de la experiencia o más bien creación cinematográfica.

En cuanto a la enunciación acerca de que la diferencia entre imagen fija y en movimiento es empírica pero no necesariamente conceptual, no sólo la realidad física del fotograma ofrece la posibilidad de homologarlas como manifestaciones de una misma *forma*; ello, a partir de la consideración de que la propia materialidad de lo fílmico –desde su nivel primario– puede describirse como huellas visual/espaciales que aparentan movimiento en la superficie bidimensional de la pantalla (es decir, en otro espacio), no así en el fotograma, donde esas mismas huellas se perciben estáticamente.

Pero a la vez, y mucho más interesante, esto mismo tiende un puente hacia la comprensión de la temporalidad cinematográfica (que es la apariencia perceptual –e intelectual– “en la pantalla”) como modificaciones entre espacios mediante el montaje concebido como estrategia discursiva, o transformaciones de los espacios al interior del plano (en el plano secuencia).

De tal modo, sería posible entender esa apariencia de temporalidad –haciendo abstracción de detalles y circunstancias– como una relación de alteraciones del espacio. Es decir, lo que antes llamé *espacio dinámico*, en el que cabe distinguir al menos dos tipos de dinamicidades (convergentes/divergentes): la propia de objetos/personajes/ acciones, y la propia del encuadre. Estas son –como se ve– alteraciones espaciales.

Esta especie de reducción del tiempo mediante el espacio (que aquí realizo con fines puramente analíticos), no puede hacer olvidar que, de

cualquier manera, transcurre tiempo, como mínimo el tiempo “reloj” de proyección, dentro del cual “ocurren” temporalidades múltiples. Recordando lo apuntado antes, puede entonces sostenerse que la imagen cinematográfica es espacio que alberga espacios que albergan ilusiones de tiempo.

El tiempo, que en las anteriores experiencias icónicas (plástica fotográfica) se representaba mediante espacios simultáneos o contiguos (como en los paneles medievales, en los intentos pictóricos de los futuristas o incluso en el Poliforum Siqueiros), pasa a ser presentado —en el cine— por espacios en sucesión, de flujo discontinuo. La continuidad conlleva la elipsis, es decir, la fragmentariedad. El cine es sucesión de espacios/tiempo en estado de *fragmentos*.

Todo esto posibilita aprehender, desde otra perspectiva, la importancia que cobran las cuestiones de la espacialidad, la profunda homología entre imagen fija y en movimiento, así como su diferencia específica. Simultáneamente, puede entonces reproponerse cómo y por qué la visión cinematográfica plasma una *forma* que amplía y sintetiza las anteriores, siendo a la vez “nueva”.

¿Qué es, entonces, *forma*? Cito, un poco libremente, a Francastel: “Una forma consiste en el descubrimiento de un esquema de pensamiento imaginario... (la invención de un nuevo orden) en el que se impondrá una cierta disposición de las partes tanto a los elementos materiales como a los imaginarios” (Francastel, 1989: 21). Si la cita es clara, se comprende que forma es “orden”, “disposición”; para el caso del cine, tanto como para el de la plástica, *orden en el espacio*.

Si la creación cinematográfica, que es ante todo imagen, se despliega en el espacio, es entonces comprensible que esa especie de arco voltaico tendido entre vanguardias plásticas y cine, podría pasar a ser problema central de la enseñanza. Aquellas forjaron nuevos modos de “ver y dar a ver” el mundo, crearon otros modos de la espacialidad. Eso es una *forma* y eso también es el cine.

Ejemplifico. “Se ha confundido la Forma con las formas. Estas últimas son innumerables. La aparición de una Forma, en cambio, es un acontecimiento en la historia”, afirma Francastel (1989: 21). En concordancia con ello, sostengo que la *forma* (espacial/visual) construida en y por la creación cinematográfica, es uno de tales procesos de significado histórico, pues configura un nuevo modo de “dar a ver” que a su vez pone en juego múltiples maneras de “dar a comprender”. Ello, como ya mencioné, se origina en o deriva de aquel imaginario heterogéneo y tenso descripto antes, ajeno a las posibilidades de una visión “organicista” u homogeneizadora.

Modos de “ver y dar a ver” el mundo, al mundo, realmente han sido pocos. Sin pretensión de exhaustividad, recapitulo los principales al menos dentro de la tradición occidental que —dominantemente— nos constituye. La pintura rupestre sin jerarquías espaciales, arriba o abajo, izquierda o derecha, es la primera en el tiempo. La invención de las posibilidades ordenadoras de la vertical y la horizontal, el eje de simetría y los ángulos, construyó parámetros espaciales que deciden la visualidad desde los imperios teocráticos hasta el gótico pre-renacentista (y que llegan a la actualidad). Con el Renacimiento eclosiona otra forma, antropocentrada, cuya hipótesis ideal (“mostrar el mundo como a través de una ventana”) no sólo hegemonizaría —aunque con disidencias relevantes— las estrategias plásticas hasta el siglo XIX, sino que sería heredada por los Lumière, y también por todas las teorías cinematográficas —Kracauer, Bazin— que insisten en la imagen como *análogon* de lo “real”.

En el siglo XIX y en las primeras décadas del XX, se producen rupturas con esa hipótesis ideal. Las estrategias visuales son múltiples: la organización del espacio en torno y a partir del detalle (por ejemplo, en parte de la obra de Monet y Degas); la visión multiperspectivista que posibilita la descomposición del objeto figurativo en planos (cubismo analítico); la percepción del espacio pictórico como conjunción —o combate— de “subjetividad” y “mundo” (Van Gogh, Munch, los primeros expresionistas); las visualizaciones espaciales del inconsciente, que no conoce —al decir de Freud— ni el tiempo ni la contradicción (De Chirico, Wilfredo Lam), para dar sólo algunos ejemplos desde la plástica y sin mencionar la abstracción geométrica o lírica.

¿A qué se estaba dando nacimiento con todo ello? Esquemáticamente puede decirse: a una nueva *forma*, centrada en la fragmentación del mundo (“subjetivo” y “objetivo”) que antes era posible manifestar estéticamente mediante concepciones épicas y totalizantes como las de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina o las de Balzac o Tolstoy en la novela. Una forma que, simplificando al máximo, se organiza en torno al *fragmento* y la *conjunción o sucesión de fragmentos*, aquello que Peter Burger, en *Teoría de la vanguardia*, conceptualiza como “procedimientos del fragmento montaje” o que en una expresión (reconozco que poco agraciada) Walter Benjamin, al desplegar su análisis de la *alegoría*, llamó “obra inorgánica” (Benjamin, 1990: 151-183).

En las vanguardias plásticas, tales procedimientos se mostraron notablemente en el *collage*, que como tal consiste en la conjunción en simultaneidad de fragmentos heterogéneos. Pero la *conjunción en sucesión, de*

fragmentos de espacios/tiempo heterogéneos, es el cine. En términos amplios, ambas experiencias comparten análogos modos de “ver y dar a ver”, “comprender y dar a comprender”, el mundo. Sugiero que no sólo son análogas, sino también *homólogas*, ya que contribuyen crear, a la vez que expresan y constituyen parte de la misma imaginación social/histórica. Puntualizar esto sería motivo de otra exposición, pero creo que el argumento principal queda en claro.

Mucho para dialogar y algunas conclusiones posibles

Antes de pasar a las conclusiones, quiero proponer una vez más con brevedad, algunas cuestiones abiertas respecto a las que —ahora— sólo puedo hacer mención: *a)* la primacía expositiva del otorgamiento de forma espacial/visual como peculiaridad central de la creación cinematográfica, no puede llevar al olvido de que la forma se despliega en y como narración, y que por lo tanto existe una específica problemática de las articulaciones “forma/narración”; con recordar la estructura de *Potemkin*, *Citizen Kane*, *8 y medio* o *Pierrot el loco*, ello resulta evidente; *b)* que la forma en cine, considerada como conjunción en sucesión de fragmentos heterogéneos, explicita sólo uno (a mi entender el más importante) de los principios organizadores de la imagen cinematográfica, pero que ésta reconoce otro, complementario: la profundidad de campo —y en esto tenía razón Bazin; *c)* que así, surge otro ángulo ya aludido: la forma (en el cine) como *síntesis desequilibrante* de todos los otros principios de formar, y que ello remite igualmente a la imaginación social/histórica y a la articulación con la intencionalidad narrativa; *d)* que si la creación de una forma es —en el contexto que nos ocupa— una *poiesis* estética, también es cierto que, por sí sola, la puesta en forma no anuncia ni la intención estética de la obra (por ejemplo, la forma puede encontrarse en su total alcance también en un documental), ni mucho menos asegura la calidad estética del producto, como lamentablemente lo demuestra la inmensa mayoría de los films. Finalmente, que el vínculo entre los principios formativos espaciales y las temporalidades, constituye un plexo problemático que será preciso indagar en su complejidad.

Ahora si, las conclusiones

La primera es simplemente que la enseñanza cinematográfica no tendría por qué prescindir de todo esto. Dejar tales problemas al margen o considerarlos sólo en los márgenes, implica no sólo el riesgo de mutilar la formación, sino también la propia autoconciencia, que perdería raíces y en consecuencia perspectivas y profundidad.

De un interés mucho más amplio socialmente, es que lo argumentado permite fundamentar que, *a través del cine* y también de la fotografía (en lo que hace a la televisión hay mucho para discriminar), los “modos de ver y comprender” el mundo —aunque escasamente la sustancia temática— propios de las vanguardias plásticas, es decir, sus estrategias para otorgar forma, se han incorporado a nuestra experiencia visual cotidiana. Vemos, por así decirlo, “como en el cine”.

Este enormemente complejo dato psicosocial permite —entre otras cosas— inferir por qué al menos es discutible que, como muchos sostienen, las vanguardias (junto con la historia, la modernidad, el sujeto, etc) han muerto. ¿Cómo habrían de estar muertas si viven en cada uno de nosotros, en cada acto de componer la percepción visual, en todo proceso de ver y vernos en el mundo?

Este es otro ángulo por el cual el concepto epocal de “posmodernidad” no me resulta convincente. Esas presuntas muertes son más que discutibles y están aún indemostradas. Pero se aduce también el llamado “agotamiento de las energías utópicas” (en el arte, la vida social/histórica y por donde quiera). Es posible que esos argumentos se concentren extremadamente en acontecimientos de corto tiempo, dejando de lado lo que Braudel consideraba “larga duración”.

Pues bien, tampoco se reflexiona que tal presunto “agotamiento” implicaría nada menos que cancelar, suprimir la imaginación, esa imaginación creadora que hace brotar nuevas determinaciones en el ser (Castoriadis), o que Ernst Bloch consideraba lo “aún-no-consciente”, el “lugar de origen de lo nuevo”. Dicha pretensión afortunadamente nada más que teórica de cancelar, equivale a exigir —e imponer— la total renuncia al futuro, para que la humanidad permanezca extática ante la perpetua repetición de lo dado. Ahí es donde las ideologías de la posmodernidad se develan a sí mismas como sinrazón positivada acríticamente.

Por otra parte, la sociedad mundial está generando nuevamente innumerables constructores de utopías, sin que afirmar esto equivalga a

convalidar todas ellas (al fin y al cabo, también el totalitarismo y los universos concentracionarios fueron expresiones horriblemente utópicas). Y como no es cierto que hayamos perdido la memoria, recordemos que, en medio de su situación miserable y brutalizadora, los esclavos, artesanos y nómades del Oriente Medio y el área helenística, originaron en siglos las utopías cristiana e islámica. O que como redención de los sufrimientos que recorren desde el Renacimiento hasta la primera revolución industrial, nació el socialismo libertario. Y que mucho de similar a todo ello se puede atisbar en las transformaciones radicales de la sociedad mundializada (con sus inclusiones y exclusiones); con la potenciación del trabajo productivo evidenciada hasta en las revoluciones tecnológicas; los valores y estilos de vida social emergentes (feminismo, ecologismo, dialogismo, entre otros); incluso en los nuevos grandes relatos científicos, como las teorías del caos.

Los poco más de veinte años transcurridos desde los años setentas a hoy, son un tiempo demasiado corto para que de manera un tanto petulante se afirme la terminación de una época. Quizá habría que considerarlos, mejor, la profundización de una época. Así, por ejemplo, como he tratado de hacer ver en un aspecto, las vanguardias continúan haciendo su trabajo, de otro modo. Agrego que también la Modernidad incluso con todos sus delirios.

Bibliografía

- Benjamin, Walter: *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, España, 1990.
- Borges, Jorge Luis: *Ficciones*, Emecé, Argentina, 1973.
- Broch, Hermann: *Huguenau o el realismo*, Lumen, España, 1986.
- Burger, Peter: *Teoría de la vanguardia*, Península, España, 1987.
- Castoriadis, Cornelius: *La institución imaginaria de la sociedad*, Tusquets, España, 1988.
- Francastel, Pierre: *La realidad figurativa*, Paidós, España, 1989.
- : *Sociología del arte*, Alianza, España, 1975.
- Habermas, Jurgen: *Conocimiento e interés*, Taurus, España, 1982.
- Jay, Martín: *La imaginación dialéctica*, Taurus, España, 1989.
- Kundera, Milán: *El arte de la novela*, Vuelta, México, 1988.
- Lefort, Claude: *Un hombre que sobra*, Tusquets, España, 1980.
- Lipovetsky, Gilles: *La era del vacío*, Anagrama, España, 1986.
- Lunn, Eugene: *Marxismo y modernismo*, FCE, México, 1986.
- Liotard, Jean F.: *La condición posmoderna*, Cátedra, España, 1989.
- Mann, Thomas: *Carlota en Weimar*, Orbis, España, 1986.