

El Cine

*José Luis Villalba,
Fidel Sepúlveda*

Al hablar de cine y educación no pretendemos referirnos al mal llamado “cine educativo”. Tal término, que no ha hecho mayores servicios al cine ni a la educación, ha surgido de un malentendido permanente: considerar la imagen como ilustradora de un acontecer que ya es válido conceptualmente fuera de la imagen misma.

John Grierson, pionero del cine documental, señaló hace ya varias décadas este problema: “No puedo soportar a aquellos entusiastas de la radio y del cine (hoy podríamos agregar la TV) que creen estar al borde de revolucionar los actuales sistemas de enseñanza... Ellos sostienen que los niños, al ver los filmes, aprenden gracias a una especie de milagrosa asimilación, aquello que los profesores se fatigan tanto por inculcar en sus duras cabecitas; y olvidan que la instrucción no se basa sobre las impresiones sino sobre una minuciosa labor formativa, orientada a poner al escolar en condiciones de coordinar los propios razonamientos y observaciones”.

Si la educación es un proceso de crecimiento interior a partir del contacto solidario y subsidiario con los otros y las cosas, no se puede lograr por un contacto superficial con datos meramente informativos: tales experiencias quedarán, en el mejor de los casos, en el nivel de las adherencias; no en el de las inherencias vitalizadoras. Por otra parte, dirigir el proceso educativo solamente a lo racional-deductivo es minimizar la dimensión humana marginando lo emocional-intuitivo, factor que enraíza vitalmente al ser consigo mismo y con el cosmos circundante.

“Si queremos que nuestros hijos o nosotros mismos hagamos efectivo el concepto del deber social, debemos atribuir a aquel concepto un significado nuevo. Es necesario aprender un nuevo lenguaje... El método de las informaciones no sirve; es demasiado vago. Ni tampoco sirve el método racionalístico ya que de él escapa aquella vida de la comunidad que nos interesa. El nuevo lenguaje de la asimilación del cual debe aflorar el sentido colectivo de la vida social, debe ser un lenguaje más emotivo que racional. Se tratará más bien de

interpretar que registrar. La esencia será más importante que el particular. En el sistema educativo el artista será quien asuma la tarea de la interpretación”.

El cine no puede educar en la medida que pretenda sustituir la vivencia directa. Un campesino no plantará mejor sus cebollas, viendo una ilustración cinematográfica de una siembra y recolección de dichas hortalizas. Es sabido que los campesinos saben más de cebollas que los cineastas. Y un campesino —sin previa experiencia de lo cinematográfico— tiene todo el derecho al gozo de creer que se trata de cebollas de varios metros de diámetro y que el proceso agrícola de siembra y recolección dura escasos minutos. Pero sí un cineasta puede dialogar con un campesino en torno al gozo y conflicto que implica sembrar en el misterio de la tierra propia y colectiva y, como ha dicho Grierson, del documental cinematográfico, “elaborar poéticamente esa realidad en acto” aunque tal hacer cueste meses de convivencia con la tierra, los campesinos y los misterios.

La fuerza que el cine ejerce sobre las personas no nace de lo nocional de su contenido sino de la evidencia del acontecer que se proyecta en condiciones aparentemente análogas a la realidad. Y son justamente aquellas personas que confunden la realidad con sus apariencias las más vulnerables a un peligroso proceso de desdoblamiento de sí mismas en las imágenes proyectadas. En el espectáculo cinematográfico, como señala Bela Balasz, se está “dentro de la imagen”. Imagen que al ser fotografía no admite discusión en cuanto a su verosimilitud; una flor en la pantalla, un tren, una multitud avanzando, son, sin duda alguna, a los ojos del espectador, flor, tren, multitud. Pero aún más: el espectador, en un momento, puede creer que es él quien corta la flor, viaja en tren, es parte de una multitud. En virtud de la fuerza sugestiva de la imagen, quienes observan una proyección cinematográfica, son capaces de llegar al llanto, a la risa, al ensueño, a la excitación erótica, al terror, etc.

Esto bien lo saben los fabricantes de films que buscan imponer una especie de circuito mítico gracias a la dimensión mágica del espectáculo. Tras ello hay una razón económica: usufructuar de los públicos halagándolos en su subconsciente y, al mismo tiempo, orientándolos a nuevas apetencias relativamente controlables. La gran industria del cine, elaboradora de films como mercancía de amplio consumo, ha desatado paralelamente formas de enajenación comunes a otros espectáculos, donde también se da la posibilidad de desdoblamiento psicológico: junto al *mimetismo irracional* —modos idénticos de comportamiento frente a un acontecer (vestir, desvestir, robar, donar)— se afirma el *escapismo psicológico* —autoproyección y autoafirmación de los deseos en un mundo imaginario— acrecentando el *dependismo incondicional* al ídolo actor o tema-mito y su inevitable *fetichismo* traducido en adquisiciones de la imagen del dios, mediante la foto, el affiche o poster, esperando ansiosamente la manifestación de un Dionisios que no llega.

El fenómeno cinematográfico en cuanto modalidad socio-cultural ha sido tema de variados estudios, y con frecuencia, contradictorios. En sus comienzos

al cine se le remite al espectáculo de ferias, de parques de entretención, de teatros de magia. El mismo Lumière lo menciona como una “curiosidad científica”. Pero ya en la primera década de este siglo, a escasos años de la histórica proyección en el Gran Café del Boulevard des Capucines, se vislumbran —especialmente a partir de las obras del norteamericano D. Griffith— no sólo las posibilidades como un medio de comunicación de masas, sino también como creación artística.

No pretendemos hacer un análisis de la evolución de la cinematografía desde Lumière hasta nuestros días, sino más bien señalar su complejidad, enfatizando aquel aspecto primigenio del cine que es su ser mismo; aquello que hace que el cine sea cine distinguiéndolo de otras formas de comunicación, de expresión, e inclusive, de espectáculo.

En la medida en que clarifiquemos este aspecto tendremos mayores posibilidades de comprender la fuerza del fenómeno cinematográfico, desmitificando lo impuesto y escogiendo aquellos aspectos positivos por los cuales podamos incorporarnos activamente, en el contemplar o en el hacer, pero sobre todo en el valorar. Es justamente en esta perspectiva donde estaremos cercanos al más amplio sentido de la educación.

La misma complejidad del cine ha creado una confusión terminológica y conceptual. Se habla de “ir al cine”, “hacer cine”, “estudiar cine”, “industria del cine”; por otra parte, se entremezclan giros como “cine comercial”, “cine-arte”, “cine-denuncia”; y más: “cine-encuesta”, “cine underground”, “cine concreto”; paralelamente: “film”, “filmar”, “filmología”; y también: “cinematografía”, “cineturgia”, etc.

Antes que nada precisemos que etimológicamente “cine” viene de cinematógrafo; del griego: KINE = movimiento; GRAPHOS = escritura.

“Cinematógrafo” fue el nombre con que los hermanos Lumière patentaron en 1895 un aparato “destinado a la obtención y visión de pruebas cronofotográficas” (Ya la cronofotografía, a partir especialmente de Marey y Muybridge, estaba considerada como una temática fotográfica en función del tiempo). Si bien Edison había presentado poco antes de los Lumière un aparato de visión individual —“el bioscopio” (BIO = vida; SCOPEI = ver)—, se impone el término cine —de cinematógrafo— pues, como veremos, tiene más afinidad con su esencia.

Desde R. Canudo, quien habla del cine como “arte total” —acuñando el término “séptimo arte”—, realizadores y teóricos han tratado de definir el cine: “Música de los ojos”... “Arte de las imágenes en movimiento”... son intentos por llegar a la esencia del fenómeno. En un mayor afán clarificador, Luigi Chiarini —señalado por G. Aristarco en su “Historia de las Teorías Cinematográficas”³— afirma que “el filme es un arte y el cine es una industria”, siguiendo los derroteros conceptuales trazados en la segunda década de este siglo por Moussinac y Gerbi, entre otros (“El arte no es el cine, el arte son las obras cinematográficas, el filme”).

Pero desde un punto de vista similar podríamos decir que la imprenta es industria y el libro es arte.

Antes que arte o industria, el cine es simplemente un lenguaje: un sistema de signos capaz de consolidar estructuras comunicantes. El modo de existencia de este lenguaje determinará el nivel de la obra resultante: *el film*. Partiendo de esta consideración, creemos que todos los adjetivos que acompañan al término "cine" toman un sentido más claro.

No hay ser sin relación. Y la relación implica la comunicación, y uno de sus modos es el lenguaje. El ser humano, en sí y en su devenir histórico, ha elaborado dialécticamente su lenguaje. En última instancia, todo lenguaje presupone la afirmación existencial de quien lo detenta y lo detecta. De aquí que toda comunicación a través del signo debe llevar ineludiblemente a la clarificación del ser que lo propone y cómo lo propone.

El signo, en cuanto realidad sensible, puede ser referencia a algo que queda fuera de él; puede coincidir con el ser del cual da cuenta; pero también puede absolutizarse y trascender dejando atrás la referencia y su marco óptico para proyectarse hacia una realidad que supera netamente su materialidad.

En tal sentido el lenguaje como sistema se presenta según el modo del signo, ya referencial, ya constatativo, ya creativo.

En el cine ha ocurrido y ocurre otro tanto y esto se aclarará una vez que precisemos algunos aspectos de la materialidad del signo cinematográfico.

Sabemos que no hay música sin sonidos, ni pintura sin color, ni arquitectura sin espacio, ni teatro sin palabras. Que tal música, pintura, arquitectura, teatro, correspondan o no a obras de arte es cosa posterior a la posibilidad de su percepción.

Respecto al cine, lo reconocemos como tal cuando vemos la proyección luminosa de un acontecer propuesto como imágenes en movimiento.

Detengámonos en el hecho de la proyección luminosa: ésta obedece a una ampliación ininterrumpida, mediante un aparataje adecuado, de los fotogramas o unidades espaciales que contienen la imagen o las imágenes de dicho acontecer. Sea cual sea la proporción homotética del área de la imagen proyectada (más grande o más pequeña, inclusive hasta coincidir con el formato original) no se altera esencialmente el acontecer presentado, si bien se originan variaciones psico-perceptivas en cuanto a captar eficientemente el tiempo y el espacio de dicha área (un plano general necesita más tiempo que un primer plano, según los elementos portantes de acción en juego). La mente que ha llegado a una cierta habilidad en el campo de las abstracciones considera sin mayor esfuerzo que un caballo en la pantalla es antes que nada la imagen de un caballo y descarta la duda que asalta a aquel no tan hábil en la abstracción y que piense que ese caballo no es el mismo si está presentado en un plano general o en un plano cerrado; aún más: que crea que dicho caballo tenga un porte diferente en la pantalla al que tiene en la realidad. Pero desta-

quemos en todo esto que en cine ha primado hasta el momento la presentación de las imágenes en un formato rectangular. Que la relación entre los lados de este rectángulo varíe ($\frac{3}{4}$, panorámico, etc.) no modifica mayormente la convención adoptada.

Presentar una cierta temática en una convención espacial no es, sin embargo, propio del cine. Lo encontramos en la pintura. También en la fotografía ya ampliada a papel o proyectada como diapositiva. Además lo encontramos en cierta medida en el teatro y en la danza donde el acontecer está enmarcado por el proscenio, aunque esto tienda a romperse y considerarlo como referencia todo el espacio del espectáculo, incluyendo al del público.

Lo que caracteriza al cine es que dicha espacialidad constituya en sí un acontecimiento móvil, si bien enmarcado en un rectángulo, pero independiente del ser que suscitó dicho movimiento.

La proyección cinematográfica es siempre un presente ya que, como lo señaló Balazs, la imagen no se conjuga. Pero eso no implica una inmediatez del acontecimiento como puede hacerlo una transmisión directa de TV, sombras chinas, pinturas móviles, etc. Sin embargo, hay un aspecto más profundo, que es el replanteamiento del acontecer en un nuevo tiempo y en un nuevo espacio: los cinematográficos.

¿De dónde surgen dicho espacio y tiempo cinematográficos? Esto podemos comprenderlo al considerar el movimiento según la cinemática: hay movimiento cuando un cuerpo físico se desplaza según un sistema de referencias; la velocidad o la aceleración de ese cuerpo constituye un cociente entre los factores tiempo y espacio ($v = s/t$; $a = s/t^2$).

Tiempo y espacio están indisolublemente ligados (en el movimiento). La modificación de uno de ellos modifica a su vez el aspecto del movimiento.

En cine hay dos momentos claves respecto al movimiento:

Su registro y su proyección. Siendo el primero de mayor complejidad y sobre el cual nos detendremos un poco más, veamos cómo se da el movimiento en la proyección.

El clásico ejemplo del tizón que se agita rápidamente en la oscuridad y dibuja formas curvas nos sirve para introducir este tema. El tizón, convertido en un punto luminoso, se desplaza espacialmente. Este espacio podemos dividirlo en infinitos puntos que son aquellos por donde pasa el tizón. Pero no vemos puntos del tizón, sino que vemos una circunferencia luminosa. Y esto se debe a que nuestra retina tiene una capacidad memorativa gracias a la cual los puntos-imágenes del tizón que configuran la trayectoria, persisten más o menos un octavo de segundo antes de borrarse y dar lugar a la nueva imagen; pero ésta ya se ha dado inmediatamente, siguiendo su tiempo de movimiento. Por lo tanto, se produce en la retina una sobreimpresión continua de dichos puntos, si el tiempo de desplazamiento de éstos es más breve que el de captación.

Al proyectar en un mismo espacio una serie de imágenes diferentes unas de otras pero no lo suficiente para que el ojo advierta la diferencia, tendremos *la ilusión del movimiento*.

En cine, el movimiento lo crea el espectador en su mente gracias a la persistencia de la imagen en la retina. Es así que se habla de 16, 24 (u otra cantidad) de fotogramas (espacio) por segundos (tiempo).

Por eso, cuando tomamos un filme con nuestras manos, su materialidad es antes que nada espacial. Al desenrollarlo vemos que hay una situación bidimensional planteada aritméticamente en fotogramas. Este puede ser una *fotografía* —si se ha obtenido por una captación directa de una realidad mediante un proceso físico-químico—, o bien, un *espacio* tratado directamente ya con pintura, buril u otra manera, que no implique captación sino proposición de una nueva realidad. En este proceso de observación, el tiempo es nuestro (al igual que frente a un cuadro) y podemos, como R. Barthès, no dedicarnos a la búsqueda de cambios de tono, de diferencias figurativas, de progresión en aumento o disminución de una parte del fotograma en relación a los bordes de éste, sino dedicarnos al fotograma aislado encontrando en él signos, significados, símbolos y conflictos diversos. Pero ésta no es una visión cinematográfica. Esta surge cuando dichos fotogramas son proyectados siguiendo un tiempo cronológico el que normalmente equivale al tiempo mecánico de la proyectora, o sea, una velocidad lineal de tantos fotogramas por segundo. Esto podría alterarse e integrar el hecho de la proyección al proceso fílmico desde el punto de vista creativo, v. gr., acelerado y ralentí.

El tiempo surge del espacio en el cine, en virtud de la duración que se le dé a las imágenes. Esto puede ser implacable, ya que hay una permanente imposición temática, con su tiempo propio —determinado por el autor del film—, y que obliga al espectador a una modalidad perceptiva. Kafka, interrogado acerca del cine por el joven Janouch, señaló que “el cine perturba el mirar”... “No es la mirada la que toma posesión de las imágenes, sino éstas las que se apropian de la mirada”.

Pero, ¿de dónde han surgido esas imágenes y el movimiento que conllevan? Frente a esto se abren dos perspectivas: una que considera la fabricación del movimiento a partir de una proposición espacial *real en sí*. Es, entre otros casos, el del “dibujo animado”. En este sentido, E. Reynaud entregó, antes que los hermanos Lumière, verdaderos “espectáculos cinematográficos” (el llamaba a esto “Teatro Optico”), mediante su “praxinoscopio” (instrumento que tiene su origen en la vieja linterna mágica). La peculiaridad consistía en que las imágenes no estaban captadas de la realidad sino elaboradas pictóricamente en un celuloide perforado y siguiendo un cuidadoso estudio cronográfico de descomposición del movimiento-acción en unidades espaciales, lográndose una proyección en movimiento mediante un complicado sistema de espejos y prismas. Su famoso “Pauvre Pierrot” presentado en el Museo Grévin se remonta a 1892.

A partir de Reynaud se abre el campo a una cinematografía cuya temática es absolutamente propuesta para llegar inclusive al filme-objeto, único, trabajado manualmente con una o diversas técnicas pictóricas. El escocés N. Mc Laren ha seguido este camino, aportando valiosos resultados.

Sin embargo, la fotografía, a partir de Niepce y Daguerre, llevan al hombre a un nuevo enfrentamiento captativo del mundo físico. Y esta es la segunda perspectiva, y la mayoritaria, por donde se desplaza el cine.

Con la fotografía se delimita bidimensionalmente la realidad y se enfatiza la proporción de lo protagónico según la distancia respecto a los bordes del área que lo limitan. Con esto, el acontecer queda registrado. Pero registrado de un cierto modo (en fotografía se puede hablar de Primer Plano y de Plano General).

La fotografía puede ser denotativa: la imagen de tal persona "es" tal persona. También puede ser referencial: tal atleta al parecer "corre", en su rostro está el esfuerzo por llegar a la meta. Si el conflicto que plantea, y con ello desata valores, supera a la acción ya denotativa o referencial, puede alcanzar un nivel superior: el del símbolo.

Es por esto que R. Barthes investiga en los fotogramas que, uno a uno, en un film son fotografías.

Pero hemos dicho que el film propone un acontecer en movimiento.

El cine, al plantear el movimiento en sus componentes de espacio y tiempo, abre la brecha a un tratamiento sígnico de ambos. Es así como el acontecer puede ser registrado y reproducido de una manera que trascienda lo denotativo y lo connotativo. Al introducir el factor tiempo, que está ligado inseparablemente al espacio en cine, surge un juego muy complejo en materia de signos: por ejemplo, ya el movimiento en proyección es algo denotativo del movimiento en sí. Y esto aunque se trate de nuevos movimientos, tomados por la realidad pero no captados existencialmente. Ya no se trata de esas primeras exclamaciones: "Las hojas de los árboles se mueven"... "El tren avanza"... Sino de algo no tan cotidiano: sabemos que una flor "se mueve", ya que un día la hemos visto capullo y otro día un conglomerado de pétalos abiertos. Por lo tanto, podemos elegir de todo ese movimiento algunos puntos fundamentales, resumiéndolo, captándolo con un cierto número de fotogramas a menor velocidad que el tiempo existencial de la flor (por ej., un fotograma cada media hora) y al proyectar lo registrado tendremos una especie de efecto mágico: un capullo, en segundos, se abre, se deshoja, deviene fruto y cae. Aún más: proyectando "marcha atrás" dicha filmación, lograremos una reversibilidad del tiempo: el fruto aparece de pronto, disminuye de volumen y se transforma en flor que paulatinamente se cierra hasta convertirse en una pequeña protuberancia de la rama.

El cine, desde este punto de vista, nos hace ver más y de un modo nuevo. Pero no basta una visión denotativa. No basta aprisionar la realidad; congelarla y mantenerla en custodia.

La evidencia del movimiento implica, a comienzos del cine, una especie de espectacularidad, aumentada por el nuevo modo de replantear el acontecer. Este, registrado fotográficamente, ha sido un gran triunfo de la técnica (J. Epstein lo tituló "inteligencia de una máquina"). Tal logro ha permitido "representar" el ser en acción, comportativo, conflictivo, en un grado de verosimilitud —si bien intuido— nunca antes alcanzado. El sistema como tal magnetizó a las multitudes por la eficacia de la evidencia, por la coincidencia, a nivel primario, entre el dinamismo del ser y el dinamismo del sistema propuesto.

Sin embargo, el cine no se abre plenamente hacia el mundo físico, a la realidad circundante, geográfica, psicológica y social, sino a la elaboración, registro y construcción de comportamientos humanos. De las multitudes surge un fuerte y prolongado rechazo a toda forma fílmica que no considere la verosimilitud del ser psicológicamente actuando. Es decir, reconocible, otro yo, otra situación idéntica a la mía o a la soñada. De aquí el culto al actor y el culto al tema. Deidad y mito se encuentran en el primer y último arte producido —como dice Balazs— por la burguesía.

El escritor Duhamel será más cortante: el cine es una diversión para esclavos.

En cine, la proposición de un acontecimiento a través de imágenes implica, de partida, la situación de dicho acontecer en un contexto espacial: el encuadre de la situación. El tiempo del acontecer estará sujeto a eso.

Los acontecimientos que se ven en cine, o son captados directamente de la realidad (el caso del documental, por ejemplo), o son propuestos, inventados (el film de ficción en sus diversos géneros). En este último caso, la mayoría de los films se apoya en una trama. Esta traduce el tema (ya propuesto en el guión cinematográfico).

Ahora bien, puesto que importa manifestar el desarrollo de la trama, los medios cinematográficos se ponen al servicio de lo fundamental del acontecimiento. Ejemplo, un hombre sale de su casa apresurado para llegar a tiempo a su oficina. El tiempo real de este acontecer podría significar media hora. Sin embargo, en cine, tal hecho, proyectado, se resuelve en dos o tres minutos. Y pudiéndose lograr con holgura la sensación de media hora, inclusive manifestada angustiosamente por el personaje.

De hecho, las imágenes nos muestran al hombre bebiendo de pie una taza de café, que no alcanza a ser despachada por completo.

Se escucha (fuera de cuadro) la voz de una mujer: "Estás nuevamente atrasado . . . , etc."

El hombre camina casi al trote, hacia el paradero de buses. Mira su reloj: 7,40.

Dentro del bus mira por la ventanilla. Los autos pasan veloces, adelantando al bus.

Se baja de éste y pasa ante un reloj municipal que marca las 7,58.

Entra corriendo a la oficina y marca su tarjeta.

Ha habido una continuidad en todas estas escenas, pero ¿dónde se ha producido “el ahorro” del tiempo? En el cambio de una escena a otra, según la funcionalidad de aquellos elementos portantes de la acción: el personaje, los relojes, los diversos ambientes, etc. No produce extrañeza que dos o tres “tomas”, diversas entre sí por angulación, dentro del bus, indiquen un largo recorrido.

En el film “El graduado” el protagonista debe llegar a tiempo a impedir una boda. Hay un encuadre significativo, donde están usadas con habilidad las posibilidades expresivas de los lentes en cuanto a lo espacio-temporal. Cuando está aproximándose al lugar de la ceremonia, el muchacho corre de frente (hacia la cámara). Parece que no avanzara (y con ello se acrecientan el suspenso y la acción). Esto lo permite un teleobjetivo que compacta el espacio según su eje axial. Es un efecto óptico, pero puesto al servicio de una intención.

De pronto el muchacho cambia el curso de su carrera y se desplaza transversalmente a la cámara. Esta lo sigue en panorámica. El mismo teleobjetivo, usado de esta otra manera, crea un nuevo efecto: multiplica su velocidad angular (los elementos escenográficos se desplazan vertiginosamente) ya que entran y salen de cuadro en forma instantánea.

La escena remata cuando el muchacho entra en la iglesia a todo correr y el público ríe de buena gana frente al imprevisto cambio de situación.

Son muchas las posibilidades con que cuenta el realizador para ir dando forma cinematográfica al acontecer.

Es aquí donde surgen las posibilidades expresivas de los medios cinematográficos.

Arnheim recuerda una escena de “El emigrante” de Chaplin, donde se ve un grupo de personas, de espaldas, inclinadas sobre la borda de un barco, manifestando su mareo. Carlitos se encuentra entre ellos, agitándose espasmódicamente. De pronto se da vuelta y muestra un pez que había cogido con su bastón.

El público ríe pues se desenmascara el prejuicio de creer que el personaje también rendía su tributo al mar, sin imaginarse que estaba en otros afanes.

La misma estructura de este “gag” se encuentra en otro film de Chaplin: a éste lo acaba de abandonar su esposa. Se ve al bufo de espaldas a la cámara, agitándose convulsivamente. La gente considera esto como una manifestación de llanto y desesperación; pero no: Carlitos se gira y muestra, feliz, una coctelera que batía para prepararse un aperitivo.

Ha sido el hecho de haber situado y mostrado un acontecimiento enmarcado por una cierta angulación que impide ver qué hay tras ella, lo que sustenta este “gag”. Esto no se podría haber mostrado de otra manera. Es algo eminentemente cinematográfico.

Encuadre, montaje, iluminación, trabajo asincrónico del sonido, color, óptica y química, son todos medios con que cuenta el cineasta para expresar sus intenciones.

No quisiéramos adentrarnos en las sendas abiertas por los discípulos de Lévi-Strauss respecto a la cinematografía, considerada como estructura de lenguaje. Nuestro afán por determinar los signos del cine está orientado a encontrar en el signo cinematográfico la potencialidad y la factibilidad de una trascendencia en cuanto el uso que éste tenga en el total de la obra presentada. No nos interesa el signo porque sí. La vida está llena de ellos. Nos interesa, sí, ese fenómeno que escapa a la lógica, a la racionalización, y que es propio del ser en cuanto se manifiesta a través de una forma, superándola.

En el film "Dios y el Diablo en la tierra del sol", del brasileño Glauber Rocha, hay en las primeras escenas una que muestra la condición laboral de los protagonistas: marido y mujer se afanan en una industria casera donde prima un trabajo rudimentario, para obtener un cierto producto. Vemos la ardua fatiga que implica mover corporalmente un aparataje mecánico a base de la rueda. Lo vemos en un plano de conjunto. En un primer plano. En un detalle. Pero tras toda la estructuración de la escena portadora de un cierto acontecer (mover una rueda para obtener penosamente medios de subsistencia), encontramos una intención del autor que plantea históricamente el problema del trabajo en un contexto de vida feudalística común a Latinoamérica. La acción anecdótica queda superada y con ella los elementos portadores de acción (personaje, rueda, tipo de trabajo, todos ellos presentados en una convención espacio-temporal cinematográfica) por un significado mayor: la rueda, es rueda como imagen; pero también es símbolo de un sistema socioeconómico que debe extirparse.

El símbolo surge desde la imagen-acción. Esta nos remite al conflicto que está en juego, vía anécdota. Los films de Eisenstein y Pudovkin son ricos en ejemplos similares. En "El acorazado Potemkin" encontramos una voluntad permanente por hacer trascender el signo al nivel del símbolo, de elaborar la imagen más allá de la equivalencia anecdótica y elevarla a un nivel de interpretaciones que superan el aspecto funcional de la acción. Esta intención es previa al montaje mismo, el cual valorizará indudablemente el elemento portante de acción. El grupo de marineros que duermen, al comienzo del film, en los preliminares al motín, no significa solamente marineros durmiendo: es todo el pueblo ruso en los albores de la revolución. Los anteojos del médico-oficial son anteojos y al mismo tiempo signo de cultura de una clase que juzga lo que debe comer un pueblo según una cierta estructura de poder. Esos anteojos que, doblados en dos se convierten en una especie de microscopio, y captarán los gusanos que comerán, con la carne, los tripulantes del "Potemkin" (alimento del pueblo ruso) los veremos después —en un juego de imágenes— en la escena del amotinamiento, balanceándose en un rincón del barco, descifrando la acción anecdótica: el médico ha caído (y con ello la cultura y la ciencia al servicio de la clase dominante), sin que el espectador haya visto la caída del médico directamente.

Este juego elíptico de construir la acción en base a las potencialidades signícas que conllevan en sí los elementos portantes de acción es más antiguo que el cine. En el teatro griego vemos que los hechos sangrientos, y la sangre misma, no se da en el proscenio. Toda la sangre está referida por la palabra: el diálogo “porta la acción”, siendo palabra —signo— y desatando, a la vez que construyendo, el conflicto. Shakespeare dirá más tarde: “Insinuar es crear, mostrar es destruir”.

En el film “M” de Fritz Lang, encontramos un ejemplo claro de esta elipsis en la escena de la violación y muerte de una menor. “M”, el patético vampiro de Düsseldorf, engaña a una pequeña con regalos. Uno de ellos, un globo. Logra así llevarla confiadamente a un lugar agreste y apartado. Fritz Lang no mostrará el fin trágico de la niña directamente sino indirectamente, usando los “signos-niña” convertidos en imágenes: dulces desparramados por el suelo, el globo sujeto caprichosamente a un arbusto, ya fuera del control de la mano de su dueña... No hemos visto lo que ha acontecido pero lo suponemos sin riesgo de equivocación.

Michelángelo Antonioni ha seguido estas perspectivas. Toda la secuencia final de “El Eclipse” no es sino un juego elíptico donde la acción conlleva al conflicto en virtud del tratamiento que se da a los elementos portantes de acción: el agua del tonel que corre a la alcantarilla, y esta vez no están presentes los protagonistas que jugaban sobre ella, arrojando pequeños objetos, es al mismo tiempo agua de un barril y amor no cristalizado; es falta a una cita en un lugar donde las cosas continúan su ritmo normal pero —para el espectador— según el tratamiento cinematográfico que tuvieron dichas imágenes, llenas de un nuevo significado. Los mismos árboles (en un mismo encuadre), los jardines regándose, el jardinero, constituyen otra presencia sin los personajes. Con todo ello se construye una cita fallada por ambas partes. Y Antonioni continúa la acción no por lo protagónico sino por lo escenográfico y no por ello deja de manifestar el conflicto.

En su film “Desierto Rojo” encontramos que el color alcanza un nivel expresivo que trasciende lo denotativo del ser. El humo amarillo, venenoso, de la fábrica —y de todo el complejo industrial donde habita la protagonista— lo encontraremos, por imagen-color, en un pasillo del hotel, al cual acudirá dicha protagonista en un último y vano afán de liberación.

El cine, en cuanto se ha apoyado en la narrativa, proponiendo tramas conflictivas, protagonizadas por comportamientos humanos, se ha movido en una doble dimensión simbólica: por una parte, hacer trascender el conflicto a un plano superior a la anécdota-acción; con ello busca convertir al acontecimiento en símbolo. (Y en esto encontramos toda una épica, una lírica cinematográfica, etc). Por otra parte se ha querido llevar también al tratamiento de los signos-imágenes a un plano de trascendencia, en que prima un tratamiento especial de la imagen, que trasciende su funcionalidad y desata acción

mediante un tratamiento propio del cine: ubicación de dicha acción en tiempos y espacios propios del cine. Un personaje que apaga un cigarrillo en un cenicero limpio y por "continuación cinematográfica" (mediante un fundido, por ejemplo, o un cambio de plano) aparece éste lleno de colillas, indicará un cambio de tiempo anecdótico, donde el aspecto conflictivo de dicha acción puede ser la espera de algo. Esto es actualmente un clisé cinematográfico.

El cine está ligado a la narrativa de conflictos humanos en cuanto la evidencia y la valoración del comportamiento del ser humano se puede tratar espacial y temporalmente de un modo mucho más eficaz con éste que con otro lenguaje. Esto se debe a la inmediatez significativa de la imagen fotográfica en movimiento.

Con el cine hemos visto el acontecer situado y replanteado de una manera diferente. Hemos visto la microfisonomía del hombre en primeros planos, plenos de riqueza psicológica. Se ha replanteado y observado inagotablemente el gesto humano en una proporción espacial no acostumbrada. También hemos visto tiempos nuevos, reveladores de conflictos no captables cotidianamente: al crecimiento en segundos de una planta que busca afanosamente el sol o donde apoyarse. O, más aún, la reversibilidad del tiempo yendo del presente al pasado mediante la "marcha atrás".

Todo ello está, sin embargo, situado en un tratamiento propio, cinematográfico, donde el acontecer se ha desglosado en espacialidad fotográfica capaz de generar tiempo psicológicamente percibido.

Al situar el acontecer en este juego convencional lo podemos valorizar sirviéndonos de aquellos elementos que nos permiten el tratamiento nuevo del espacio y del tiempo.

Podríamos prescindir del aspecto anecdótico-psicológico y *conjug*ar espacial y temporalmente un conflicto audio-visual traducido a imágenes que lo conlleven (conflictos rítmicos, coloridos, etc., que podrían en última instancia repercutir en los sentimientos en cuanto se manifestaran como analogía estructural de ellos). Sin embargo, la fuerza fotográfica de la imagen, re-situando al ser humano en un nuevo trozo de realidad (la espacio-temporal cinematográfica), es aún fuerte y, al parecer, necesaria.

Nos urge profundizar en el acontecer que nos envuelve y nos exige un compromiso. La imagen cinematográfica no puede prescindir aún del aspecto "informativo" del comportamiento humano. La evolución del género dramático en cine ha llegado a un nivel de paroxismo donde fatalmente empiezan a encontrarse la insinuación y la presencia evidente: ya se ve el brazo o la cabeza cortada, ya se ve el sexo sangrando.

La proposición de la acción ficticia y la captación cinematográfica de una acción real parece no tener límites. Puede ser que una escena donde muere un grupo de personas sea verídico y el material cinematográfico constituya un

documento. Pero al mismo tiempo, se puede suponer que todo sea ficción. La sangre ha dejado de ser un elemento dramático en cine.

Se han buscado nuevas sendas: El cine como instrumento de conocimiento. Jonas Mekas elaboró un proyecto —perfectamente factible dentro de una sociedad industrializada como Estados Unidos— consistente en entregar algunos centenares de máquinas filmadoras de formato “amateur” a habitantes de Harlem, con la intención de que se filmaran entre sí o filmaran lo que quisieran. El resultado sería un mosaico de imágenes elaboradas colectivamente donde podría encontrarse un modo valorativo, captador de dicha colectividad. Dicho proyecto no se llevó a cabo. Pero podemos señalar que, aunque se hubiese llevado a cabo, no habríamos, quizás, encontrado algo más diferente a la vida que la reducción de ésta a un planteamiento fatal y técnico, cinematográfico; salvo que la elaboración de dicho material estuviera alimentada por un afán de traducir dicha vida a un plano más trascendente y comprometido. Si no, es preferible vivir directamente con los seres y las cosas.

Un lenguaje implica emisor y receptor. El lenguaje de la palabra es —hasta el momento— quien cumple con estos requisitos sin otros requisitos que el conocer un cierto código por el cual signo y significado se encuentran en un acto perceptivo.

Los lenguajes del espacio, del color, del sonido, etc., se han ido imponiendo paulatinamente en virtud de la conquista y el acceso a los instrumentos que permiten su desarrollo.

El cine es un lenguaje que implica toda una instrumentalización que lo caracteriza en cuanto impone la separación física del tiempo en relación al espacio.

Si educar por el cine es desarrollar una potencialidad perceptiva-valorativa del ser conflictivo, nos encontramos frente a un camino trágico, en Chile, y en general en los países en vías de desarrollo.

Quienes propusieron el instrumental cinematográfico lo hicieron siguiendo afanes de civilización en la búsqueda de contemplar, crear conflictos tiempo-espaciales del ser. Son dueños de la técnica.

No nos contentamos con ser meros espectadores de una valorización de un ser que no nos es propio o cercano. Sin embargo, queremos abordar también al ser según un patrón de civilización que dicta el cine.

No hay vitalización humana en este acontecer. Quedamos reducidos al campo de la espectación y de la contemplación. Todo afán creativo nos lleva al uso instrumental de quienes lo han aplicado ya.

No se gana una guerra comprando las armas al enemigo. Pero sí puede tomarse del enemigo su modo de manifestarse y encontrar aquello que lo sustenta y aquello que determina sus puntos débiles.

Cuando A. Bazin escribe que “el cine aún no ha sido inventado” promueve con ello la esperanza de validar un camino nuevo.

Toda conquista del hombre ya es conquista del planeta. La educación por el cine no se logrará a base de buenos exégetas ni a la proliferación de cineclubes o programaciones de films de cierto valor. Surgirá de una dedicación sistemática elaborada sobre la base de un espontáneo deseo de usar el nuevo lenguaje: el filmico. Lenguaje surgido de la necesidad de re-plantear el acontecimiento humano y el conflicto en un tratamiento nuevo de espacio y tiempo.

Seremos dueños del lenguaje en la medida que no se pretenda substituir la vivencia directa por una ficción luminosa. Debemos separarnos de la presión impositiva que nos entrega un hacer filmico que busca su usufructo a través de nuestras debilidades. Debemos crear un hábito "distanciatorio" hacia la imagen. Valorarla, sí, objetivamente, desechándola o aceptándola. Tomando de ella las posibilidades de crecimiento de las potencialidades ocultas, a nivel de las inherencias. Desenmascarar lo impuesto y situarlo en un plano de proposiciones. Con ello podremos responder. Dialogando o derrotando.

Nada tan vulnerable a la acción destructora del tiempo como la cinematografía. Ella recoge, como ninguna otra manifestación, lo que es perecible, transitorio, epocal. Aun la manera de amar en cine se deteriora, es relegada por nuevas modalidades. La caducidad de las obras filmicas, en este caso, está provocada por su articulación sobre la base de lo periférico, de lo fenoménico, de una parte, y también, por un tratamiento filmico que no consolida su estructura con la coherencia suficiente para constituir un sistema válido en sí.

Cuando se registra el ser superficialmente, sin ahondarlo ni esclarecerlo y el signo cinematográfico queda en calidad de réplica de lo naturalmente dado, se produce el envejecimiento y la polivalencia inevitable.

Cuando se produce el rastreo, la reordenación del ser profundo, de aquello que permanece más allá del cambio y, para ello, se replantea el acontecer en condiciones que aflore el conflicto que lo explica, se hace necesario idear, intuir la estructura que lo fisonomice, la forma que garantice su lozanía. Su ser es más que la anécdota argumental, más que síntoma y signo. Es otro ser inagotable, misterioso, ensimismado. Sobre él se puede y se desea volver. Hay una fuerza interna que da vislumbres cada vez, pero cela su entrega total y con ello provoca la necesidad de reverlo una y otra vez.

Esta calidad óptica exige conjugar espacio y tiempo de una manera autónoma, en orden a aprehender la trama y ritmo profundo del acontecer humano. Para ello es necesario instaurar nuevas relaciones entre los elementos signícos con el objeto de provocar su densificación y definición. Entonces estamos en presencia de los elementos portantes de acción que hacen realmente ostensible el acontecer dialécticamente conflictivo.

Para ello hay necesidad de conjugar espacio y tiempo en ritmo que encarne dinámica y vitalmente una idea o sentimiento. Esto sólo es posible a través de un asincronismo en que el espacio objetive plásticamente una realidad o atmósfera humana inmaterial y a través de un asincronismo que existencialice en la textura temporal, la palpitación profunda de lo humano.

Esa es la función estética del montaje: encarnar en un ritmo un valor humano.

Aquí está la virtualidad educativa del cine. Apremiar una visión del mundo más allá de la apariencia. Motivar con su presencia la capacidad creadora y reflexiva de los espectadores, mostrando que hay múltiples maneras de existencia de las cosas y, entre las posibles, unas axiológicamente preferibles por ser actualizadoras del valor.

El cine muestra que el tiempo no tiene un solo orden (cronológico) sino tantos cuantos puede concebir y estructurar la capacidad humana; que su densidad y velocidad son controlables y modificables (racontos, flash-back, sobrefundidos, movimientos de cámara, ruido, música, etc.).

También muestra que el espacio no tiene una perspectiva única sino muchas y que hay algunas que son creadoras de forma, reveladora de ser; y otras, merodeo banal. Que en el entretejido complejo y contradictorio de la realidad es necesario detectar una secuencia que hiera al ser en su zona conflictiva y trascendente.

El cine tiene la capacidad de revelar que el espacio puede ser una fuerza, un personaje susceptible de plegarse o contradecir o permanecer indiferente al acontecer humano, que acumulándose puede tornarse asfixiante, que organizándose puede ser liberador, que en diagonal puede ser desequilibrante, que en espiral puede ser laberíntico; que puede ser instrumento moldeable o realidad irreductible, determinadora; el cine le muestra gráficamente al hombre su poderío y su fragilidad y esto es auténticamente educativo. Importa un llamado y debería importar un imperativo a asumir su condición.

