

# EL CINE COMO ARTE

## ELEMENTOS PARA UNA EDUCACION CINEMATOGRAFICA

### Grupo Investigativo:

Luis Carlos Herrera, S.J.

Rodrigo Acevedo

Maritza Leiva

### INTRODUCCION.-

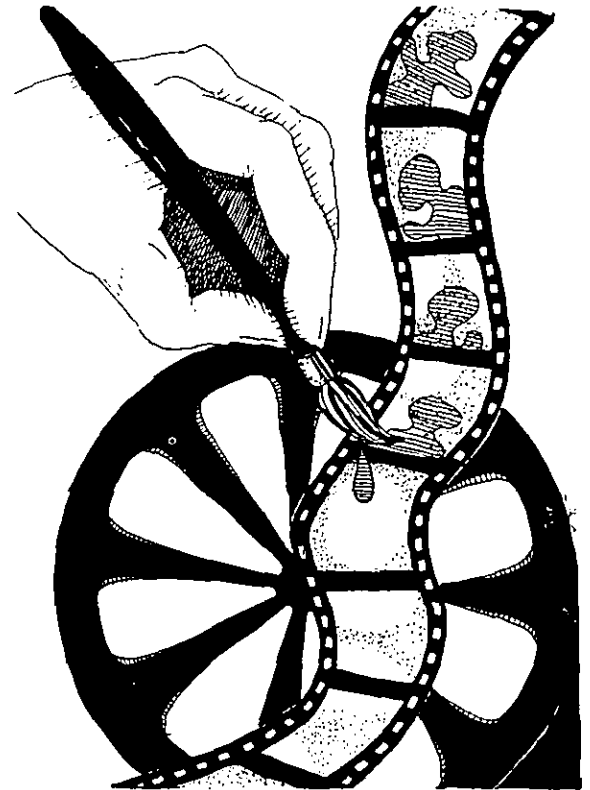
Cuando buscamos "buen cine", casi nunca pensamos en una película colombiana. En primer lugar, porque no existe y en segundo lugar, porque cuando aparece una que logra superar los obstáculos casi insalvables de producción y distribución, está mal hecha.

Entonces nos preguntamos: ¿existe verdaderamente "cine colombiano"?

Valdría la pena investigar las causas que han limitado y marginado el "genio artístico colombiano" que se asoma en un sinnúmero de pequeños documentales realizados primitivamente y orientados a un sector reducido capaz de comprender el mensaje que se pretende comunicar.

Hubo una época en que se realizó "buen cine" cuando el cine era mudo.

Pero hoy no estamos a la altura de esa iniciación.



Falta técnica profesional, apoyo gubernamental eficaz, público comprensivo y crítico; no hay infraestructura económica y el sobreprecio y las leyes que favorecen la producción cinematográfica, pierden su valor, en la selección y distribución de carácter meramente económico.

Estos factores, al menos hipotéticamente, explican la realidad deprimente. Pero no es todo. Hay algo más:

De nuestros valores cinematográficos se tratan únicamente el paisaje, por una parte, y por otra, la lucha de clases, el problema social y solo esporádicamente se explotan otros temas.

Los productores se han limitado a brindar capital. La técnica, la ciencia cinematográfica, el genio de nuestros guionistas y de los auténticos Directores, no aparecen sino excepcionalmente.

Creemos nosotros que hace falta algo fundamental: La **educación cinematográfica**, a partir de escuelas y colegios, que lleven al hombre colombiano a "alfabetizarse" en este nuevo lenguaje de la imagen y a conocer los elementos básicos de esta nueva cultura.

## ELEMENTOS BASICOS.

En el campo del cine tenemos dos aspectos: el **estudio teórico** y la **actividad cinematográfica**.

1. La **formación de quién produce el cine** y de **quién lo contempla**.
2. La **actividad productiva** del cine y la **actividad crítica** de los espectadores.

## EL LENGUAJE DEL CINE.

El cine es obra de lenguaje, vehículo de ideas, como obra de arte.

Tanto el productor como el crítico deben dominar la base teórica.

El problema de quien hace cine es traducir el pensamiento que se quiere expresar a un lenguaje de imagen: tomas, secuencias, partes, totalidad y unidad de la obra de arte.

El problema del que hace crítica o del espectador, es entender el nuevo lenguaje a través de una "lectura" la idea expresada.

Para entender el arte y juzgar la calidad, hay que estudiar cómo está expresada la idea.

El montaje -armonía entre la forma y

el contenido- es el que determina el arte cinematográfico, supuesto el arte de la fotografía, el del teatro, el musical, etc.

La "lectura" da la posibilidad de entender el contenido y el "cómo"; es decir, la idea que se expresa a través del montaje, la armonía de las imágenes visuales y auditivas y el arte con que esa idea se expresa.

La película es una obra de arte, o sea la creación de un mundo imaginario, con tiempo, espacio y personajes, que se mueven en un mundo coherente.

Para estudiar lo más arduo del cine que es su sentido, hay que empezar por lo más sencillo:

- 1) La Historia del cine - El nuevo lenguaje y sus progresos.
- 2) El color y el sonido - La Estereofonía. La Pantalla panorámica. Lo técnico.
- 3) Los aparatos, las cámaras - La crisis y la superación del cine en lucha con la T.V.

**La finalidad de este trabajo es poder afrontar "la lectura" de una película de cualquier género para obtener una idea exacta y objetiva de su mensaje y de su valor artístico. Es un primer paso.**

Es lo mínimo que se puede exigir a quien intenta producir cine o a quien contempla una película.

Cuando leemos algo, se supone que quien escribe y quien lee saben el mismo idioma y que uno comunica algo a otro. Hay que estudiar ese idioma.

Quien hace cine intenta lo mismo con el espectador, pero no a través de letras y palabras, sino de imágenes, sonido y movimiento.

Quien contempla la película debe interpretar las imágenes que aparecen una tras otra en la pantalla, como al leer se interpretan letras, palabras, frases y signos de puntuación.

Leer es captar el signo y lo que el signo significa. **Leer, en el más amplio sentido, es interpretar signos de cualquier clase.**

Al recibir un conjunto estructurado de imágenes y sonidos e interpretar su sentido, leemos el lenguaje de las imágenes: ver y entender, ver e interpretar los signos, es una exigencia del lenguaje cinematográfico.

Solo percibir la imagen y sentir la sensación que suscita, es quedarse con lo material, por debajo de la dimensión significativa del cine y de la capacidad intelectual del hombre. Para apreciar el arte, hay que percibir el sentido: hay que leer para entender y sin conocer no se puede hablar de la obra de arte.

Leer una película es un hecho complejo, tan rico que no se realiza plenamente **sin una cultura cinematográfica.**

## I. PRIMER PROBLEMA: EL ARTE.

Se respeta al crítico de música, arte difícil; al crítico literario, al crítico de pintura, pero se cree que para gustar una película no hay necesidad de que se le enseñe al espectador. Que al crítico le basta su sentido común.

El cine se complica y la crítica de cine se va convirtiendo en ciencia especializada.

El problema está en la índole del "crítico", a veces con gustos especiales, infalibles, eruditos, estructuralistas, semiólogos, etc. "que se las saben todas", amantes u odiantes del cine, quienes con frecuencia promocionan películas, actrices o Directores. No hablamos aquí de esos críticos.

Creemos que el crítico debe saber en primer lugar qué es el arte, si quiere saber algo del séptimo arte.

Intentemos un concepto. Quien intenta escribir sobre un tema, hacer una película o pintar un cuadro, debe tener algo que expresar y luego, seleccionar el "modo" de expresar eso.

Generalmente no se llega a realizar una obra de arte sin haber aprendido la técnica que requiere la literatura, el cine o la pintura.

Para **hacer** una obra de arte cinematográfico se deben conocer las técnicas de filmación: iluminación, encuadre, angulación, etc., antes de lograr en una cinta un contenido que exprese lo que se quiso comunicar. Se requiere todo un equipo de artistas verdaderos.

Si queremos **juzgar** la obra de arte y queremos hablar de este aspecto, existe una condición: que veamos la obra y la entendamos, que al integrar las partes que conforman la obra, suscite una reacción, un placer, un gusto estético. Es la exigencia para que la obra complete el proceso de comunicación y sea artística: que el gusto estético la descubra en sus valores.

Hay un arte como modelación de la materia. Es la superación de la resistencia de la materia en manos del que la modela. Es el arte que se puede enseñar a través de técnicas. Pero si no hay genio, la sola técnica no funciona.

Hay otro arte, como contemplación de la materia elaborada, que despierta en el espectador una reacción, un gusto estético ante la integración de las partes como un todo en armonía.

Quienes han sido formados en el gusto estético, descubren en el montaje la capacidad expresiva y en la armonización de contenido y formas, lo esencial al arte: aquello que hace del cine el séptimo arte. La creación de un mundo nuevo.

Quien tiene la capacidad de expresar un contenido a través de la imagen, el sonido y el movimiento es un artista, con tal que lo haga con genio.

El lenguaje del cine se diferencia del de las otras artes (pintura, fotografía, canción, drama). Tenemos que descubrir los **elementos esenciales propios del cine**.

1. El movimiento, cuya sensación captamos gracias a la retención de la imagen en la retina. Cambio de imagen o recorrido de la imagen dentro del cuadro.

2. El sonido, el tamaño o dimensión (36 mm., 16 mm., 8 mm) del cuadro donde está contenida la imagen, son elementos nuevos importantes pero no esenciales. Por ejemplo, es posible el cine mudo artístico.

3. La imagen, con sus elementos: encuadre, angulación, inclinación, luz, color, profundidad, figuración.

El arte es armonía de todos los elementos.

## EL MOVIMIENTO

A partir de una imagen proyectada en la pantalla, es un elemento esencial del cine.

Viene dado por el número de imágenes por segundo, con rapidez (pocas imágenes) o en cámara lenta (muchas imágenes).

La imagen expresa o nos dice algo mediante el movimiento o la acción.

Del movimiento se derivan el movimiento **interno** de la imagen, cuando los objetos o personas que la conforman se muevan dentro del cuadro, y el **externo**, cuando se cambia de imagen.

## LA ACCION CINEMATOGRAFICA

Es necesario tener en cuenta para el análisis de la acción cinematográfica, la diferencia que existe entre el movimiento y la acción.

El **movimiento**, puede darse interna o externamente a la imagen, mientras que la **acción** se puede dar de la imagen y en la imagen.

La acción de la imagen se refiere a la lectura que de ésta se debe hacer y analizar. La imagen es la que expresa o nos dice algo.

Cuando la acción se da en la imagen es porque ésta se desprende del movimiento mismo de las cosas.

Dentro del lenguaje cinematográfico es más importante la **manera** de tomar la cosa que la representación de la cosa misma.

Hay elementos que complementan la imagen. Es el caso del sonido que debe ser totalmente acorde con la imagen para que la interpretación del receptor sea correcta.

Pero el lenguaje de la imagen es diferente al del sonido y no se puede afirmar que el sonido por sí mismo sea un lenguaje cinematográfico.

### LENGUAJE COMUN

La narración que se hace a nivel de imagen, tiene un lenguaje, pero la acción de un hecho contado oralmente, es un lenguaje diferente.

### LENGUAJE DE LA IMAGEN

La imagen como imagen, debe constituir una acción realizada, expresada y narrada por ella misma, sea de carácter individual o en conexión; queda plasmada en la fotografía o en la secuencia.

### LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

La lectura cinematográfica es pues la interpretación de los signos que conforman el filme. De la misma manera como se lee un párrafo, interpretando uno por uno los signos que conforman cada palabra y el significado que a su vez tiene por la posición que ocupan, dentro del contexto al que pertenecen.

Se trata en la lectura cinematográfica, de ver si los núcleos narrativos, significan en virtud de la expresión cinematográfica o de la dicción de las palabras: allí está la imagen significativa cinematográficamente, no en virtud de las palabras, sino

por el montaje de las imágenes.

Los diálogos que se utilizan en el cine deben ser siempre un complemento de la imagen y no al contrario. La imagen debe por sí misma hacer la narración y utilizar el diálogo como una ayuda para la correcta interpretación del mensaje.

Por esto, la lectura cinematográfica debe ser un profundo análisis y valoración de la obra que se observó, de sus imágenes en movimiento.

Por lo tanto, si el autor no logra una buena narración cinematográfica, difícilmente, el público o receptor, comprenderá todo lo que el autor trató de expresar en su cinta.

Si no existe una buena cinematograficidad pero sí un buen diálogo, veremos más que un filme, una obra de teatro filmada, o una obra escrita y perfectamente recitada y filmada. En el cine colombiano encontramos filmación de fotografías, de periódicos y de paisajes donde el lenguaje del cine está ausente. La labor del crítico consiste en identificar el logro del autor en la transmisión del mensaje a través del filme, con la utilización de los elementos que lo conforman.

Sin la lectura cinematográfica no se puede captar una significación que no existe, hasta que alguien la interprete.

### LA LECTURA ESTETICA

La lectura estética consiste principalmente en interpretar los signos en su función expresiva de una unidad armónica contemplable. La armonía de los elementos en unidad significativa es belleza artística. No tiene en cuenta la significación, sino es más que todo un medio y

no un fin. En resumen tanto la imagen como la estructura del filme, se proponen una unidad contemplativa, bella y no una unidad con función temática. La captación de esa armonía y su función estética es lo que podríamos llamar su lectura artística.

El espectador en algunos casos, asiste a un filme predispuesto a ver algo hecho con mucho gusto, pero hay partes que poseen un atractivo mayor artísticamente hablando, que otras. Estos son los filmes que tienen un valor temático fuera del poético. Aquí se aúnan los dos valores: el poético y el temático. Cuando hay armoniosa conexión en estos dos valores, se dice que el filme es bello porque es "uno", porque es la unidad armónica de una multiplicidad.

## DOS CLASES DE POETICIDAD

1. La belleza y poeticidad en la cosa representada, no determina la belleza y poeticidad de la forma cinematográfica y por lo tanto tampoco la del filme.

2. La verdadera idea poética está en la forma cinematográfica -montaje: armonía audiovisual del contenido- es la que se vuelve poética y la idea poética es la imagen estética que el autor ha querido dar; por lo tanto, el contenido y la narración han sido consideradas por el autor como belleza cinematográfica.

Sirve para captar la idea poética solo como lectura y es necesario para captar la idea central del filme: En primer lugar, "saber qué cosa dice el filme" cuando el film de una idea temática bellamente concebida, y en segundo lugar, es necesario captar todas las ideas del contexto.

La cinematograficidad, en realidad no es un "qué cosa" sino un "cómo" se expresa el filme.

La lectura estética sirve para captar el "qué cosa". Es decir, la idea poética. Esta lectura sirve también para una exacta lectura temática: contenido total.

La artísticidad puede entenderse como hecho o como contemplación. Se necesita arte para realizar un filme y también para gustar de él.

## II. SEGUNDO PROBLEMA: LA OBJETIVIDAD.

La obra de arte es una metáfora; es pues, una mentira que compromete al hombre a descubrir el significado verdadero.

## EL CINE Y LA ILUSION DE REALIDAD

El cine ha basado su gran aceptación e influencia social en la profunda ilusión de realidad con que aparecen los hechos que se desarrollan en la pantalla. Esa ilusión ha resultado perturbadora a la hora de efectuar un análisis del cine como fenómeno estético y como fenómeno comunicativo.

La pretensión de "objetividad integral" atribuída al cine es un viejo mito asentado en el carácter óptico mecánico del registro de imágenes fotográficas, proceso físico e impersonal que parece reñido con la intensa manipulación estética (como por ejemplo cuando un pintor recrea imágenes de la realidad sobre un lienzo). Parece real! Nos hace exclamar.

Esta fascinación por el verismo cinematográfico constituyó el origen de la famosa teoría del **cine-ojo** (kino - Glaz), del documentalista soviético Dziga Vertov, y más reciente fue la base del movimiento francés **Cinema-Verite**, que históricamente ha representado la tendencia más radical y extrema de voluntad testimonial y objetivista del cine.

Esta experiencia tuvo mayor interés antropológico que sociológico y condujo a una vasta discusión teórica acerca de la objetividad integral del cine, pues se arguyó que ninguna película puede sustraerse de la manipulación creadora o falsificadora de sus autores, ya que se observó que había una auténtica manipulación de planos creativa, sin contar con la manipulación inherente a la fase de rodaje y del montaje. No obstante el Cinema - Verite, o Cine - ojo, que como se dijo anteriormente fue la base del cine - directo, ha ejercido gran influencia en las técnicas del cine documental moderno y del reportaje televisivo, con autores tan notables como los estadounidenses Richard Leacock, Don Alan Pennebaker y los hermanos Albert y David Maysles.

Los defensores del cine entendido como "recreación estética" han señalado que las imágenes que se proyectan en la pantalla, incluso cuando revisten mayor crudeza documental, son siempre producto de cierta elaboración creativa, ya que las películas se componen de una adición consecutiva de planos (segmentos fílmicos que representan porciones indivisas de espacios virtuales y tiempos reales) y porque éstos se definen por unos elementos creativos en los que interviene la opción del autor, a saber: encuadre, campo, ángulo de la cámara, movilidad del plano y duración o metraje del mismo. Estas opciones estéticas,

más las derivadas de las numerosas alternativas que ofrece el montaje (yuxtaposición de planos consecutivos), crean **una vastísima familia de convenciones expresivas**, a través de las cuales el autor se define respecto al tema representado, expresando así su propia perspectiva estética y moral.

El hecho de que un mismo argumento, y particularmente los extraídos de novelas o piezas teatrales célebres, haya originado versiones fílmicas tan dispares y algunas veces contrapuestas, pese a su fidelidad a lo anecdótico del relato, revela el coeficiente creativo que supone la puesta en escena y la amplitud de las opciones estéticas que se abren ante todo realizador en su manipulación del material dramático e incluso documental que se le ofrece.

Es que la versión cinematográfica es una nueva creación, mucho mayor que la que realiza el traductor, en una obra literaria. **Es la adaptación a un nuevo lenguaje.**

De esta manipulación deriva el carácter antinaturalista, o estética, de la creación cinematográfica, si bien caben en ella tendencias diversas, ejemplificadas por la dicotomía que estableció André Bazin al referirse a dos grandes familias de creadores cinematográficos: 1) Los que **creen en la imagen** y 2) Los que **creen en la realidad**.

Los primeros serían aquellos adeptos a una **manipulación expresionista de la imagen** (mediante la escenografía, el uso de la iluminación, etc.) y, sobre todo, a una intensa fragmentación selectiva del montaje, dirigiendo así rígidamente el ojo del espectador hacia centros de interés dramático propuestos por ellos mientras que los directores que creen en la

realidad prescindirían al máximo de la fragmentación del montaje y mediante la "neutralidad" estética del plano - secuencia permitirían al ojo móvil del espectador crear su propio montaje, recorriendo con la mirada la imagen en la pantalla.

### LA OBJETIVIDAD Y EL CINE DOCUMENTAL

El cine documental nacido en las primeras cintas de Lumière tuvo su más útil aplicación en el periodismo cinematográfico desde el incipiente Pathé Journal (1908) hasta la agilidad informativa del norteamericano "The March of Time" (1934 - 1943) del productor Luis de Rochemont (1899). Sin embargo la madurez del documental como género fue obra de Robert Joseph Flatherty (1844 - 1921) quien por primera vez introdujo el elemento humano como protagonista de los hechos reales demostrados.

Ejemplos los tenemos en: Nanuk el Esquimal (1920 - 1922) rodado entre los hielos de la Bahía de Hudson y Moana (1923 - 1925) en los mares del Sur y Eskimo (1933) de W.S. Van Dyke, Tabú (1930) el excelente filme póstumo de F.W. Murnau como la vertiente netamente documental.

El sociólogo escocés John Grierson (1898 - 1972) influido por Vertow, (uno de los principales impulsores) articuló una teoría sobre el cine documental, definido por él como "Tratamiento creativo de la realidad" y realizó el importante documental *Drufters* en 1929.

### III. FUNCION PSICOLOGICA DEL CINE

Desde hace mucho tiempo, se ha observado una analogía entre el cine y el

proceso onírico.

El cine moderno ha incorporado a su lenguaje, los mecanismos del sueño, las violentas elipsis del pensamiento, o las metáforas sensoriales. Esto a raíz de las experiencias aceleradas desde que la NOUVELLE VAGUE francesa, nacida en 1959, procedió a una drástica renovación de los códigos del lenguaje cinematográfico tradicional.

Brunius nos hace observar que la noche paulatina que invade la sala equivale a cerrar los ojos; entonces comienza en la pantalla y en el hombre la incursión por la noche de la inconsciencia; las imágenes, como en el sueño, aparecen y desaparecen a través de disolvencias y oscurecimientos; el tiempo y el espacio se hacen flexibles, se encogen y se alargan a voluntad; el orden cronológico y los valores relativos de duración, no responden ya a la realidad. La oscuridad de la sala y la imagen proyectada cubriendo el área de visión de los espectadores constituyen un mecanismo de fascinación, muy bien explotado por Resnais en *EL AÑO PASADO EN MARIENBAD* (1961). Fue precisamente Resnais, con su sistemática exploración de los resortes de la memoria y de los laberintos psicológicos de la evocación, quien tal vez ha plasmado mejor la analogía entre filme y flujo de representaciones psíquicas. Pero otros directores, como Fellini en su época tardía *OCHO Y MEDIO* (1963), *SATYRICON* (1969)-, plantearon sus películas abiertamente como pura sustancia onírica, como fantasía distorsionada de acuerdo con los mecanismos surreales o expressionistas del sueño, ofreciendo unas obras de gran interés psicoanalítico. Un ejemplo de esta clase de películas es la del *DISCRETO ENCANTO DE LA BURGUESIA*, donde sus escenas son aisladas por sueños pero en el fondo tienen



una sola idea.

Esta poderosa capacidad del cine para la fascinación psicológica fue utilizada reiteradamente como arma de propaganda ideológica, directa o indirecta, sobre las masas. El esplendor del tipo de "vida estadounidense" propuesto por tantas comedias, desde las más triviales a las más sofisticadas, o la mitología heroica usualmente propuesta por el cine bélico, han servido para inculcar valores morales y convicciones políticas en gran número de espectadores. También el cine soviético en su edad de oro, con orientación bien distinta, utilizó el efecto del montaje -choqué con excelencia creativa para orientar políticamente las convicciones de los espectadores, según las leyes del conductismo psicológico.

Tras cinco décadas de utilización intensiva del cine como medio de fascinación colectiva, en la década de los años sesenta se abrió paso, cada vez con más fuerza, una corriente más adulta de cine "distanciado", como propuesta de reflexión crítica y derivado de modo más o menos directo de las teorías de Bertolt Brecht acerca del "efecto de extrañamiento" en el teatro. Sin embargo, con tal distanciamiento no siempre se ha perseguido una función política, como lo evidencia el caso del espiritualista Robert Bresson, uno de los realizadores más austeros y autor de obras sumamente distanciadas y antifascinantes.

El francoalemán Jean-Marie Straub ha hecho de la austeridad formal y del distanciamiento virtudes máximas en su ascética *CHRONIK DER ANNA MAGDA-LENA BACH* (1968), según la crónica de la segunda esposa del gran músico; pero tal vez sea el francés Jean-Luc Godard quien ofrezca el ejemplo más llamativo

de exploración de esta técnica. Godard aplicó técnicas de distanciamiento desde sus primeras películas, que desarrollaban asuntos convencionales, tanto amorosos como de ciencia ficción, pero tales técnicas se radicalizaron, coincidiendo con la progresiva politización de sus películas, a partir de *MASCULIN - FEMENIN* (1966). Esta trayectoria y las jornadas revolucionarias del Mayo francés le abocaron, desde 1968, hacia el cine político militante, realizado como arma de lucha política al margen de las estructuras de la industria cinematográfica y de sus canales de distribución-exhibición.

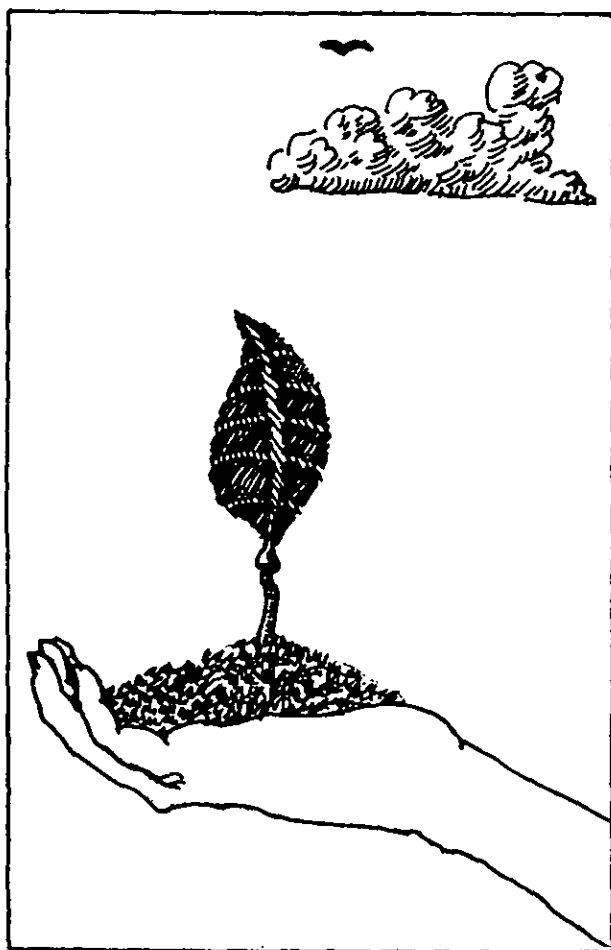
La producción de cine político militante, generalmente rodado en 16 mm. y a cargo de grupos colectivos, es un fenómeno reciente e interesante.

Entre los grupos de esta naturaleza cabe citar al "grupo Dziga Vertov" animado por Godard y Jean-Pierre Gorin, en 1969; el "grupo S.L.O.N.", nacido con la realización de *LOIN DU VIETNAM* (1967); el "grupo Medvedkine", fundado en Diciembre de 1967, y que contó con la colaboración de Chris Marker; el "grupo Dynadia", nacido también a raíz de las jornadas revolucionarias de Mayo de 1968, y "*LES CINEASTES REVOLUTIONNAIRES PROLETARIENS*" creado en las mismas circunstancias políticas y responsable de los filmes *CAMARADES Y PALESTINE VAINCRA*. **Sus maneras de producción, generalmente colectivas, niegan los principios del "cine de autor", habitualmente considerado por ellos como forma burguesa y elitista de concebir la comunicación cinematográfica.**

En cuanto a la producción de estos grupos, militantes de extrema izquierda, se mueve entre la llamada a la reflexión

crítica de raíz Brechtiana, y el cine altamente persuasivo (según el clásico modelo soviético); es decir, entre los dos polos que suponen el distanciamiento y el dirigismo psicológico mediante la fascinación.

Mas allá de estos dos extremos se sitúa la "obra abierta", definida por su ambigüedad o riqueza de significados, que solicita, por tanto, una intensa participación intelectual del espectador y a la que se adscribe una porción importante, más o menos hermética, del cine moderno: desde la citada *EL AÑO PASADO EN MARIENBAD* hasta *BLOW UP* (1966), de Antonioni, pasando por *RITOS* (ritem, 1968), de Ingmar Bergman, y la producción de André Delvaux.



#### IV. CINE DE CONSUMO Y CINE DE AUTOR.

En el cine moderno se ha acentuado progresivamente una bifurcación que, en realidad, ha estado presente en toda la historia del cine. Esta bifurcación, está representada por la tendencia impersonal y rutinaria de la elaboración fílmica, sometida a los imperativos comerciales de la industria (cine de consumo), y la tendencia a hacer del cine un vehículo de expresión personal y altamente creativo (cine de autor).

#### CINE DE CONSUMO

Hasta hace pocos años, concretamente hasta los 50, el cine Hollywoodiense, fue el prototipo de la gran industria. Ocho poderosas compañías monopolizaban la producción cinematográfica.

Era política de Hollywood que el director se encargara únicamente del rodaje, dejando el montaje en manos de las productoras. La impronta de éstas aparecía muy patente en todos sus productos, de manera que era difícil adivinar si una película pertenecía a la Fox, a la Metro Goldwyn Mayer o a la Warner.

Las películas de este tipo eran de "productor", que hicieron creer el talento de directores que, en realidad, se limitaban a ilustrar sus ideas.

Planteado así, el cine como mercancía que ha de ser vendida al máximo de consumidores, el individuo (espectador en potencia), se ve bombardeado por todo tipo de publicidad de la vida pública y privada de celebridades del cine, que tiene como único fin crear una serie de ídolos o semidioses, que llenen o mitiguen el vacío interior de los espectadores.

De ahí la enorme eficacia del culto a la estrella cinematográfica del "Star System", sobre el que los productores montan sus costosas campañas publicitarias.

El cine lo hacían los directores, pero lo vendían las estrellas y así sucede incluso ahora, pues esto no ha hecho más que evolucionar pasando por Marilyn Monroe o Liza Minnelli.

La estrella es el actor o actriz que atrae al público a las salas por la simple aparición de su nombre a la cabecera de un reparto, con total independencia a la clase de filmes de que se trate, del realizador y de su propio talento.

De esta manera llevamos asistiendo desde los años 20, a un curioso proceso en el que el espectador, no solo es incitado a soñar sino también a actuar.

Los jóvenes y los que son menos jóvenes, imitan los gestos, las posturas, los peinados y la manera de odiar o besar de las estrellas.

Así, bajo una estética de "caramelo" regida por el lujo, el juego, la velocidad, la violencia y la pasión, el espectador a través de los inevitables procesos de identificación y proyección, siempre ligados al cine tradicional, pierde su libertad convirtiéndose de hecho en un "aparato magnetofónico" sin capacidad de análisis.

Sin embargo, el héroe arquetipo del cine comercial ha sido progresivamente degradado. La gran estrella de los "años dorados" de Hollywood, solía interpretar papeles heroicos en los que siempre triunfaba de sus enemigos y en el amor, o en el más patético de los casos moría de modo ejemplar. La abnegada estrella,

fuera hombre o mujer, había de poseer belleza física.

Luego las cosas fueron cambiando. El héroe sin miedo y sin tacha, dejaría paso al antihéroe, lleno de defectos, entregado a los amores fáciles, al alcohol y a la corrupción y que ni siquiera sería guapo. Junto a él la heroína virginal, ante todo futura esposa y futura madre, sería sustituida por la mujer activa en todos los aspectos, difícil con frecuencia, perversa muchas veces, pero tan alejada de la clásica vampiresa como de la pura ingenua.

Así, las simpatías del espectador no convergían hacia el honesto policía, sino hacia el "fuera de la ley" o hacia el detective privado, dispuesto a toda clase de juego sucio, y donde las mujeres que se cruzaban en la vida del protagonista eran casi siempre tan pervertidas como él.

El antihéroe del cine comercial de los últimos años (Clint Eastwood, Bruce Lee, Sean Conery), se ha convertido en un profesional asalariado, cuya misión alienante, como la misma vida moderna, **consiste en efectuar de modo estricto aquello que ellos mismos o algún superior les ha encomendado, sea justo o injusto, corresponda o no a unos valores morales.**

De esta manera puede afirmarse que a través de la explotación de lo verosímil, de los esquemas tradicionales, de sus géneros, sirviéndose del héroe o del antihéroe, el gran condicionamiento del cine comercial, y también del que no lo es descaradamente, ha sido y es el dinero.

Esta primacía de las exigencias financieras sobre las artísticas, este sometimiento de las facultades creativas a los imperativos económicos, hace que en

ningún caso la evolución del cine pueda tomarse en consideración al margen de aquellos.

En cualquier caso ningún arte, ningún espectáculo, está directamente influido por la economía del cine, y por tanto en ninguno la libertad del creador puede verse tan mediatizada.

### CINE DEL AUTOR

Aunque la noción de "cine de autor" se emplea prácticamente desde que Orson Welles realizara en 1941 "Ciudadana Kane", fueron las nuevas olas las que la pusieron sobre el tapete de la actualidad cinematográfica y cultural.

Hoy se comienza a criticar, por parte de algunos sectores, este tipo de cine, tachándosele de individualista e incluso de reaccionario, la voluntad que anima a un director a ser el "autor" de sus películas; pero no cabe duda de que este tipo de cine ha representado un positivo paso adelante, no solo en la metodología de la crítica cinematográfica, sino también en el proceso de renovación de un cine comercial digno en casi todos los países. Ha conseguido que los filmes sean homogéneos y coherentes, al ser producto de una única y misma inteligencia creadora y no de una mezcla desordenada de diferentes puntos de vista.

Ha reforzado la libertad de acción de los directores frente a los productores, ha dado opción a que surgieran nuevos valores; ha trastocado los sistemas de producción y de distribución, ha promocionado al público para un tipo de películas experimentales que antes apenas lograban estrenarse y ha permitido a cines envejecidos y rutinarios renovarse y

no perder la posibilidad de ser, junto a una industria, un arte.

Sin embargo, lo más interesante es que ha sido el cine de autor, el principal causante del cambio experimentado en muchos espectadores.

A partir de 1960, un gran sector del público ya no va al cine: va a ver una película de Truffaut, Resnais o Rossi. El director-autor se cotiza ya a todos los niveles.

**El cine de autor ha logrado que el cine tomase carta de naturaleza dentro del mundo del arte y de la cultura.** Hoy día es corriente oír hablar entre los jóvenes de la obra de Buñuel o de Fellini, del mismo modo que en literatura se puede hablar de Cervantes o de Lope.

Los directores hoy expresan sus propios universos creativos y obsesiones personales, actuando muchas veces como guionistas y realizadores.

Así se puede observar, que las anotaciones surrealistas que se introducen, por ejemplo en las películas de Buñuel siempre insólitas y originales, son propias de autores que no aceptan las servidumbres del cine como medio de narración naturalista como mera traducción óptica de las estructuras novelescas tradicionales.

Luis Buñuel ha sido, a lo largo de más de cuarenta años, no sólo el más genuino, ortodoxo y duradero representante del surrealismo en el arte cinematográfico, sino también un caso ejemplar de conciencia insobornable en el laberinto corruptor de la industria de sueños. Buñuel, por ejemplo, ha escrito: que el mecanismo productor de imágenes cinematográficas, por su manera de funcionar,

es, entre todos los medios de expresión humana, el que más se parece al de la mente del hombre, o mejor aún, el que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño.

El filme es como una simulación involuntaria del sueño. El sueño es una conexión de imágenes que están en el tiempo de una forma ordenada, pero en el fondo hay una sola idea. Por esto algunos autores expresan sus obsesiones de una forma ilimitada sin tener en cuenta las premisas de tiempo en la narrativa, como tampoco hay censura en ellos. Es la fuerza creativa mayor de la capacidad humana de hacer arte.

Este problema de la creatividad aboca de lleno a la famosa querrela en torno al "cine de poesía" enfrentado al "cine de prosa", que ocupó gran parte de los debates teóricos hacia mediados de los años sesenta.

Según el famoso director italiano Pier Paolo Pasolini el cine de prosa, mediante un estilo uniforme e invisible, mantiene todos los elementos irracionales, oníricos, elementales y bárbaros del discurso, bajo el nivel de la conciencia; mientras que el moderno cine de poesía, asociado fundamentalmente al "monólogo interior" se hace notar pues su verdadero protagonista es el estilo, la cámara...

Sin embargo, la querrela del cine de poesía frente al cine de prosa se implantó desde la aplicación del análisis semiológico del cine.

Concebida la semiología como una "ciencia de los signos en el seno de la vida social", la película cinematográfica comenzó a concebirse como un sistema de signos icónicos y acústicos que se ar-

ticulan para componer el discurso lingüístico, pese a que ciertas características del lenguaje verbal no aparecían claramente en el discurso icónico del cine, como con la teoría de la doble articulación **y la clara distinción entre significante y significado, típicas del lenguaje verbal.**

Hoy los filmes de los directores modernos son un poema, más que un mensaje; **un poema abierto a multitud de interpretaciones posibles. El reino de lo posible ha aparecido ya en la pantalla.**

Las obras de los autores de nuestro tiempo son testimonios, proyecciones de estados de conciencia, confesiones, a través de las cuales asistimos al drama del hombre moderno, a sus más inmediatas obsesiones: el amor, la soledad, la muerte.

El "héroe" de sus historias, como el de la novela moderna, suele ser la encarnación de la importancia de amar, de comunicarse, de vivir.

Lo real y lo irreal se funden en un todo, mientras el desarrollo cronológico de la historia queda casi siempre marginado.

¿Qué es lo real? ¿Qué es lo imaginario? Son las eternas preguntas que parecen pesar sobre un medio que siguiendo los pasos de la literatura, se hace poco a poco adulto y por tanto lúcido.

Hay algo más hondo en la pregunta del crítico: ¿Dónde está el arte en la obra cinematográfica? Indudablemente la respuesta se inclina hacia el lado del cineautor. Pero no logra responder la totalidad de la intención, por la esencia del arte propio de la obra de cine. ¿Dónde radica la esencia del séptimo arte?

## BIBLIOGRAFIA BASICA

BAZIN, René. "¿Qué es el cine?". Madrid, Ediciones Rialp, 1966, 599 p.

CASTELLO, G. C. "Cine Neorrealista Italiano". Buenos Aires, Ediciones Universitarias, 1962, 59 p.

DURAND, Jackes. El cine y su público. Madrid, Ed. RIALP, 1962.

"EL CINE DE DZIGA VERTOV", Méjico, Ed. ERA, 1973.

HOUSTON, Penélope. El cine contemporáneo. Buenos Aires, Ed. UNIVERSITARIA, 1968.

LO DUCA, G. M. "Historia del cine". Buenos Aires, Ediciones Universitarias, 1966, 64 p.

MARTIN, Marcal. "La Estética de la Expresión Cinematográfica". Madrid, Ediciones Rialp, 1962, 268 p.

MAY, Renato. El Lenguaje del film, Madrid.

RASCOUSKY, Arnaldo. El cine a la luz del psicoanálisis, Buenos Aires, Schapire, 1975.

SADOUL, George. "Historia del cine", Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1966, 385 p.

SANCHEZ, Alfonso. Iniciación del cine moderno. 2a. edición, Madrid, 1972.

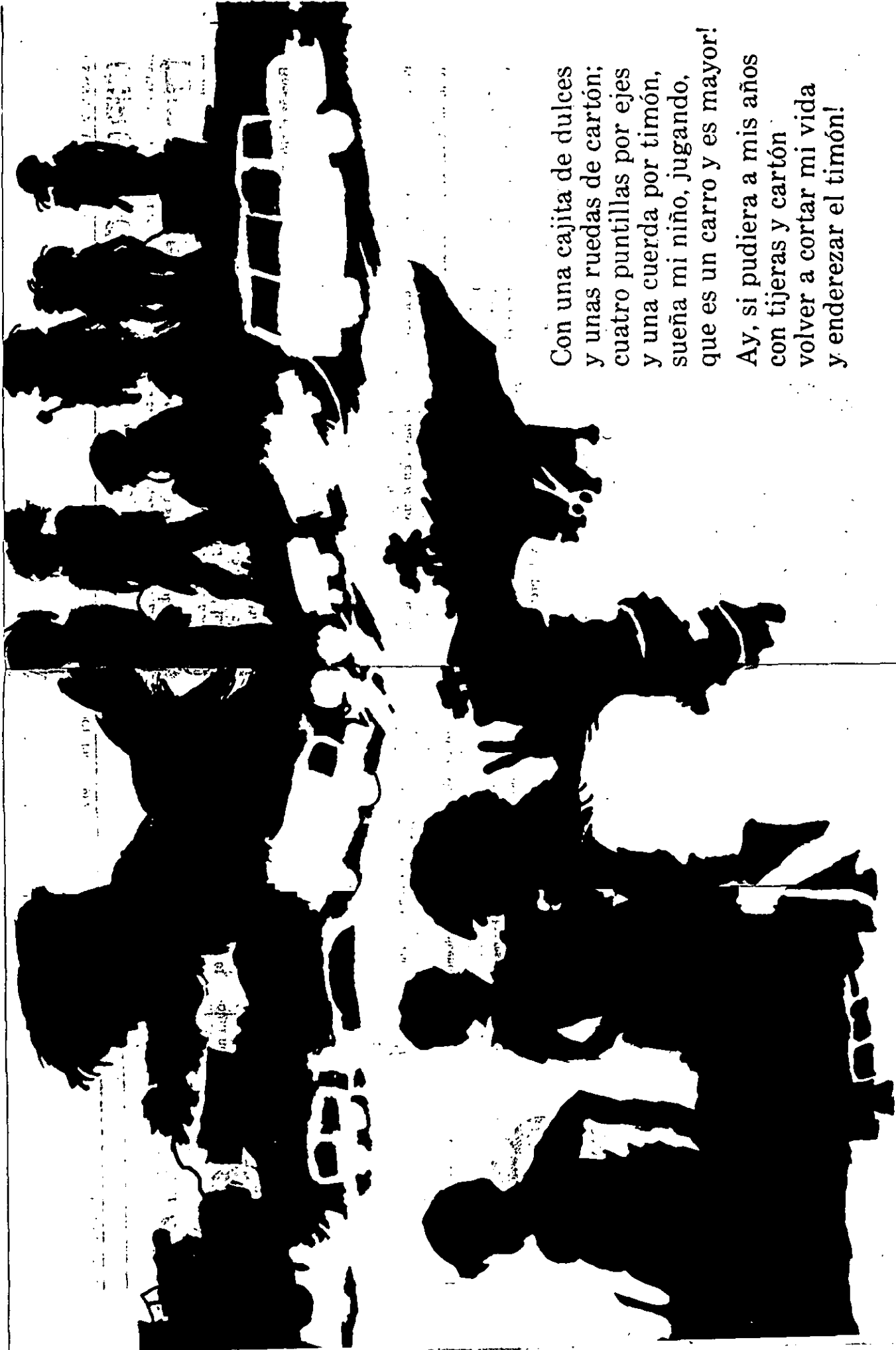
SCHICKEL, Richard, Cine y cultura de masas. Buenos Aires, Ed. PAIDOS, 1970.

TADDEY, Nazareno. Lectura estructural del cine.

Enciclopedia Ilustrada del cine, Editorial Labor S.A.

TEOREMA. Arte y Cultura. Revista AMILCAR, Cabral.





Con una cajita de dulces  
y unas ruedas de cartón;  
cuatro puntillas por ejes  
y una cuerda por timón,  
sueña mi niño, jugando,  
que es un carro y es mayor!  
Ay, si pudiera a mis años  
con tijeras y cartón  
volver a cortar mi vida  
y enderezar el timón!