

Cuadernos de cine

Título:

Estado y problemática actual de la imagen

Autor/es:

Company, Juan M.; Esteve, Pau

Citar como:

Company, JM.; Esteve, P. (1981). Estado y problemática actual de la imagen. Cuadernos de cine. (1):13-25.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42542>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



**II. ESTADO Y PROBLEMÁTICA ACTUAL
DE LA IMAGEN**

II. ESTADO Y PROBLEMÁTICA ACTUAL DE LA IMAGEN

Frente al hecho social total, verdadero fenómeno de nuestra época que supone el nacimiento y desarrollo de un nuevo modo de expresión y de significación como es el cine, han ido sucediéndose diversas posiciones críticas que van desde la pura superstición a posiciones socio-políticas e ideológicas, pasando por las diferentes apropiaciones que del cine han hecho la psicología, la sociología o el psicoanálisis. Este acelerado desarrollo del cine —práctica (1) significativa— y de la crítica —práctica teórica— ha sido y, en múltiples ocasiones y bajo diferentes pretextos, es atacado por el simple hecho de que tanto el uno como la otra no son comprensibles universal e inmediatamente. Todo ello ha dado lugar a un feroz **antivanguardismo** cinematográfico y a un rechazo de cualquier tendencia crítica que pretendiese rendir cuentas lo más científicas posibles del film y de los fenómenos que le rodean —en la actualidad la semiótica y el consiguiente **antisemiocismo** (2)—. En este ámbito, pues, continúan conviviendo todo tipo de enfoques críticos y es evidente la urgencia de aclarar —al tiempo que se provee al espectador de un material que le permita romper las relaciones fetichistas que mantiene no sólo con el cine sino con la crítica— los conceptos del cine que dichos críticos postulan y, por consiguiente, su inserción en una formación social determinada y su adscripción a una determinada concepción del mundo (3).

FORMACIÓN HISTÓRICA DE LA TERMINOLOGÍA

1) El primitivismo

El 28 de diciembre de 1895 se celebraba en el sótano del Salón Indien, 14 boul. des Capucines, la primera sesión del cinematógrafo. *Le Radical* comentaba al día siguiente:

«Una maravilla fotográfica. Una nueva invención que es sin duda una de las cosas más curiosas de nuestra época tan fértil, se produjo ayer noche, en el 14 del boul. des Capucines, ante un público de sabios, de profesores y de fotógrafos. Se trata de la reproducción, por proyección de escenas vividas y fotografiadas por series de pruebas instantáneas. Cualquiera que sea la escena

así tomada y cualquiera que sea el número de personajes sorprendidos así en los actos de su vida, los volvéis a ver en tamaño natural, con los colores, las perspectivas, los cielos lejanos, las casas, las calles, con toda la ilusión de la vida real (...). Se recogía ya y se reproducía la palabra, se recoge y se reproduce la vida. Se podrá, por ejemplo, volver a ver actuar a los nuestros mucho tiempo después que hayan desaparecido.

Otro periódico, *La Poste*, decía comentando el mismo acontecimiento:

«...figuraos una pantalla, colocada al fondo de una sala tan grande como pueda imaginarse. Esta pantalla puede verla una multitud. Sobre la pantalla aparece una proyección fotográfica. Hasta aquí nada nuevo. Pero, de repente, la imagen de tamaño natural o reducida, según la dimensión de la escena, se anima y se hace viva (...). Es la vida misma, es el movimiento cogido en vivo. (...). La fotografía ha dejado de fijar la inmovilidad. Perpetúa la imagen del movimiento. La belleza de la invención reside en la novedad e ingeniosidad del aparato. Cuando todos puedan fotografiar a los seres queridos no ya en su forma inmóvil, sino en su movimiento, en su acción, en sus gestos familiares, con la palabra al filo de los labios la muerte dejará de ser absoluta (4).

Estos dos ejemplos son la mejor prueba de una crítica que asiente con asombrosa admiración a la **re-presentación** de la realidad, a la mágica ilusión, más hermosa y más deseable, de realidad que tiene un film. No sólo confunden una imagen —integrada en un lenguaje— con la realidad, con la vida que representa, sino que sufren la ilusión de vivir esa vida ilusoria con mayor intensidad, lucidez y propiedad que la triste y oscura realidad cotidiana.

De esta concepción surgirá posteriormente la más fecunda crítica idealista y el cine como espectáculo, como diversión, emparejado al cine-cultura y al fenómeno que los hace posibles a ambos y que propugna la industria cinematográfica.

PRIMERAS FORMALIZACIONES TEÓRICAS

Más que a críticos las primeras aportaciones teóricas al cine se

deben a directores que intentaron desentrañar y sistematizar los mecanismos utilizados en la construcción de sus films. Hay que citar en este sentido a **D. W. Griffith** —utilización del montaje con motivaciones dramáticas—, aunque no fuera él mismo, sino **Eisenstein**, quien teorizara sobre su obra al comparar los procedimientos utilizados por aquél con los mecanismos utilizados por la novela. Y con **Eisenstein**, los cineastas soviéticos de los años 20 —**Kulechov/Pudovkin** (6), **Vertov/Medevkin**— y las vanguardias europeas —expresionismo, dadadismo y surrealismo—. Estas aportaciones en tanto pertenecientes al terreno de la realización serán tratadas en la tercera sesión.

APORTACIONES EXTERIORES

a) El formalismo ruso

En el período de tiempo que va desde 1914 a 1925 un grupo de estudiantes fundaron en Moscú el «Círculo lingüístico de Moscú». Unidos en principio a las vanguardias artísticas —futurismo y cinema soviético—, estos grupos elaboran todo un corpus teórico que, en gran medida, contribuirá a formar el «Círculo de Praga» y dará un considerable auge a los estudios iniciados en Francia por **Ferdinand de Saussure**. Entre sus miembros más importantes se hallan **O. Brik**, **S. Sklovski**, **B. Eikhenbaum**, **Y. Tinianov**, **V. Propp**, **R. Jacobson** y **B. Tomachevski**.

El principal mérito de los formalistas fue el establecimiento de una teoría de la literatura que debía basarse naturalmente en una estética que a su vez forma parte de una antropología. Las ideas básicas del formalismo ruso son aquellas que observan el **automatismo de la percepción** y el **valor renovador del arte**. La costumbre, el hábito, nos impide ver, sentir los objetos: es necesario, pues, deformarlos para que nuestra mirada se detenga en ellos. Esa es la finalidad de las convenciones artísticas y por ellas se explican los cambios de estilo en arte: las convenciones una vez admitidas facilitan el automatismo en lugar de destruirlo. Lo anterior ha sido corroborado treinta años después de **Sklovski** por la teoría de la información, al explicar que la información vehiculada por un mensaje es menor, cuando mayor es la

previsibilidad del mismo, y viceversa, un mensaje aporta mayor información cuando mayor grado de imprevisibilidad comporta.

Con los formalistas la obra y no el contexto como en los enfoques sociológicos, psicológicos... ocupa el primer lugar de la investigación, sin que ello repercuta en las posteriores utilidades de aquellos enfoques una vez dilucidada la estructura y los mecanismos internos de la obra. Siguiendo este aspecto de la investigación han llegado a un presupuesto todavía no comprendido —y mucho menos practicado—, se trata del que postula que el método debe ser inmanente al estudio y al objeto estudiado. Se ve así que su valor se encuentra a un nivel superior, puesto que este principio, como hemos visto, no excluye los restantes enfoques de un mismo objeto. Un método inmanente implica la posibilidad de tomar como gerencia, como guía, lo que vaya requiriendo el propio objeto analizado, los propios hechos que se pretende explicar. De este modo, los formalistas rusos modifican y perfeccionan su método cada vez que se encuentran con fenómenos irreductibles a las leyes ya formuladas (7).

b) El Círculo de Praga

Su aportación queda perfectamente resumida en las tesis de 1921 de las que entresacamos los elementos que han sido más productivos para los diversos enfoques de la crítica cinematográfica.

— consideración de la lengua como un sistema y de los problemas metodológicos que de esta consideración derivan.

— la lengua como sistema funcional: la lengua como producto de la actividad humana tiene un carácter teleológico. En el lenguaje analizado como expresión o comunicación la intención del sujeto hablante es la motivación que se explica con mayor facilidad y naturalidad. Por esto en el análisis lingüístico, debe uno situarse en el punto de vista de la función: **la lengua es un sistema de medios apropiados para un fin.**

— la noción de sistema y de función (estudio sincrónico) deben completarse situándolas con respecto a la evolución ya que incluso en un corte considerado sincrónicamente existe la conciencia de **estado en formación.**

c) La lingüística

Tanto **Saussure** como **Hjelmslev** se sitúan con sus respectivas teorías sobre el lenguaje a la cabeza de las dos grandes corrientes actuales de la crítica de la imagen. A ellos cabría añadir la figura de **Charles Sanders Peirce** (9) por el enorme influjo que tiene sobre la semiótica norteamericana, en especial sobre **Charles Morris**, que, aunque no se dedique específicamente a los fenómenos de semiosis fílmica, ha aportado nociones imprescindibles para el estudio de cualquier proceso de significación.

LA CRÍTICA ACTUAL

Todo el panorama crítico actual parte de las investigaciones y de las posiciones adoptadas por dos críticos franceses, **André Bazin**, a quien sin ninguna reserva se le puede llamar el padre del idealismo cinematográfico, y **Jean Mitry**, que es quien se halla en el inicio de todas las actuales investigaciones semiológicas o semióticas del hecho cinematográfico y del hecho fílmico.

André Bazin puede enlazar perfectamente con los dos primeros textos sobre las películas de **Lumière**. Toda su obra se desarrolla sobre el presupuesto de que el cine se parece cada vez más a la vida y al mundo. Partiendo de las enormes posibilidades de objetividad e inmediatez, de representación fiel de la realidad que lleva implícita la fotografía y, consecuentemente, el cine, establece que el cine —considerado como arte— es un reflejo inmediato de la realidad (más se parece a la realidad, cuanto mayor impresión de realidad nos produce). El cine es entonces **una ventana abierta al mundo** y se convierte entonces en el doble del mundo. Asistimos a una fetichización de un objeto de ficción —el film— que sustituye al objeto representado —el mundo—. El cine, como fetiche, es un espejo del mundo que nos hace vivir en el espejo, en el reflejo: es un fetiche que nos aliena, nos saca de nuestras penas y miserias cotidianas para transportarnos a un mundo mucho más feliz, hermoso y deseable que el que nos ha tocado vivir. Este **efecto de realidad** nos confiere la memoria de unos hechos que no hemos vivido.

El cine puede darle corporeidad física a un cuadro, «gracias al cine y a las propiedades psicológicas de la pantalla, el signo elaborado y

abstracto adquiere para cualquier espíritu la evidencia y el peso de una realidad mineral». Hemos llegado pues al momento en el que ya no existe diferencia entre la realidad y el cine y de aquí podemos pasar a la afirmación y a la adoración al mago que logra todo esto, el autor, el director del film. Si el cine como espectáculo —como diversión— se centraba en la estrella, el cine como arte —como cultura— va a fijarse y a ensalzar continua y habitualmente la figura del demiurgo, del autor. Pero además de un modo muy poco crítico: el autor consagrado siempre producirá obras dignas de elogio y viceversa.

Bazin en su progresivo afán de descubrir la objetividad en el film, en la fotografía que ha logrado recuperar el tiempo y el espacio, muestra gran entusiasmo por la profundidad de campo. «La profundidad de campo coloca al espectador en una relación con la imagen, su estructura es más realista». El mismo entusiasmo que mostrará a los planos secuencia: «cuando lo esencial de un suceso depende de la presencia simultánea de dos o más factores de la acción, el montaje está prohibido».

Valga como comentario final el título del libro de uno de los discípulos más aventajados de **Bazin**, **Henry Agel**, y su *¿Tiene alma el cine?*; Título que motivó que **Godard** pusiera en boca de uno de sus personajes en *Los carabineros* la frase ¿tienen alma las anguilas? (8). Si **Bazin** y sus discípulos es evidente que se entroncan con la corriente primitiva, junto a esta segunda hay que ir señalando una serie de autores que sin llegar a ninguna formalización importante, al menos intuyeron algunas características que después serían retomadas y debidamente calibradas por otros autores. Entre ellos **Victor Perrot** en 1919 anunciaba ya el cine desde una perspectiva lingüística: «El modo de utilizar las palabras, los colores, las notas es lo que constituye el arte de escribir, el arte de pintar, el arte musical; igual ocurre con el cine que es un medio». Otro de sus contemporáneos, **George Damas**, iba más lejos al vislumbrar en la imagen cinematográfica las mismas características que los signos de otros códigos: «La imagen cinematográfica es un signo del pensamiento de un autor, igual que lo fueron los primeros dibujos en ocre de las grutas prehistóricas; un signo como los jeroglíficos egipcios, como los caracteres chinos, como las estructuras arquitectónicas de América». Pero de todos ellos el que más acertadamente enfocaba la cuestión fue el italiano **Riccetto Canudo** al observar que el cine era un lenguaje de lenguaje, es decir,

un lenguaje cuya especificidad consistía en estar formado por otros muchos lenguajes diferentes.

En esta segunda tradición hay que situar a **Gilbert Cohen-Séat**, que a mediados de la década de los cuarenta y aceptando ya plenamente la condición del cine como lenguaje que representa a una realidad y por tanto es diferente de esa misma realidad representada, estableció la diferencia entre hecho filmico y hecho cinematográfico. «El hecho filmico consiste en expresar la vida, vida del mundo, del espíritu, de la imaginación o de los seres y de las cosas, por un sistema determinado de combinaciones de imágenes (imágenes visuales: naturales o convencionales; y auditivas: sonoras o verbales). Mientras lo propio del hecho cinematográfico sería poner en circulación en grupos humanos un fondo de documentos, de sensaciones, de ideas, de sentimientos, materiales ofrecidos por la vida y ordenados a su modo por el film».

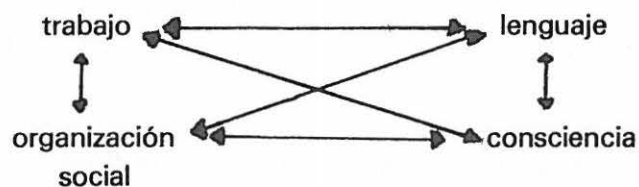
Christian Metz, uno de los más prestigiosos semiólogos de la imagen, ha redefinido el concepto de hecho cinematográfico y ha variado la formulación del hecho filmico de **Cohen-Séat**.

De este modo el hecho a estudiar se demilitaría en:

- Hecho cinematográfico (**Cohen-Séat**), conjunto de manifestaciones sociológicas, psicológicas, económicas... que rodean al film.
- Hecho cinematográfico (**Metz**), suma de todos aquellos fenómenos lingüísticos (en el sentido amplio de la palabra) que únicamente se dan en los films.
- Hecho filmico, discurso significativo en el que se dan manifestaciones exclusivas del cine junto a otras comunes con otros sistemas de comunicación o de expresión.

El film, pues, como objeto delimitable, consagrado a la significación, constituye un discurso cerrado que sólo se deja abarcar en toda su integridad y complejidad cuando se le considera como lenguaje. Alrededor de esta cuestión y de la ciencia que consiguientemente se debe constituir esbozaremos más adelante el panorama y las diferentes posiciones de los críticos y teóricos contemporáneos. De momento centraremos genéricamente la importancia de los lenguajes. Todo análisis de la realidad con vistas a su transformación está limitado por las posibilidades que ofrece el lenguaje elegido y, por tanto, la actuación subsiguiente a la comunicación establecida por medio del lenguaje. «El hombre es el único ser de todas las especies cuya

supervivencia no puede producirse adaptándose al medio natural, al contrario debe esforzarse en dominar el medio para satisfacer sus propias exigencias. El trabajo, actividad social y consciente nacida de la posibilidad de comunicación y de colaboración espontánea entre los miembros de una especie, constituye los medios por los que el hombre actúa sobre su medio natural... El trabajo, la organización social, la consciencia y el lenguaje son, pues, características propias del hombre». Las relaciones que establecen estos cuatro elementos básicos no se establecen sin embargo de modo simple, antes crean una trama que las implica a todas ellas al mismo tiempo, en el sentido de las flechas del esquema.



SITUACIÓN ACTUAL DE LA CRÍTICA DE LA IMAGEN

Como hemos dicho hace un momento todas las aportaciones actuales al fenómeno de la imagen se centran y debaten sobre cómo pueda estar constituido ese lenguaje que todos aceptan y qué constituyen los films y el cine, y cuáles deben ser los presupuestos metodológicos para construir una ciencia del lenguaje fílmico (9).

A nivel teórico las posiciones más opuestas son las que han enfrentado a Metz y a Garroni, teniendo los dos como contrapunto la aportación de Jean Mitry no sólo en lo que respecta al punto de partida (*La estética y psicología del cine*), sino como participante en la polémica (*Un lenguaje sin signos*).

— **Jean Mitry**. El lenguaje cinematográfico está compuesto por imágenes en una cadena. Estas imágenes cobran todo su sentido en esa cadena, en el discurso, a pesar de la mínima significación que tienen en sí mismas como fotografías las imágenes que integran ese discurso. Si las imágenes reciben todo su sentido de la yuxtaposición de unas con otras, ello significa que su cualidad de «signo» no está en

ellas mismas sino en esos mecanismos que las unen las unas a las otras. Es a partir de esos mecanismos desde donde se deberá leer cada uno, los varios elementos que aporta de por sí cada imagen suelta. Se trataría sobre todo de un estudio formal, de un estudio sobre los modos de constituirse estas cadenas de significación que llamamos films y que serían válidas para todo tipo de films tanto narrativos como no narrativos.

— En esta dirección se podrían situar los estudios realizados por Barthes y Tarnowski. El primero analiza particularizadamente unos fotogramas de *El Acorazado Potemkin* descubriendo tres sentidos, el informativo, el del significado y un tercer sentido —él le llama sentido obtuso— que estaría representado por todos aquellos elementos que quedan como postizos, como añadidos a las imágenes y que según él son imposibles de describir. **Silvie Pierre**, una redactora de *Cahiers du Cinéma*, sería la encargada de dotar de toda su verdadera significación a esta aportación de Barthes (ni que decir tiene que tanto él como sus trabajos se asimilan mucho mejor a la tendencia de Metz). La observación de Pierre consiste en observar que ninguno de estos sentidos significa nada si no se subordinan a la significación de la cadena, de la totalidad del film. Teniendo en cuenta la dirección en que camina el sentido total del film, se podrán utilizar estas aportaciones parciales que en sí mismas aisladas tienen el mismo valor que las imágenes que aíslan, es decir, el de la pura descontextualización fílmica.

La aportación de Tarnowski se centra en la búsqueda de uno de los puntos de partida para iniciar la formalización esbozada por Mitry. Su trabajo concretamente estudia la función del punto de vista de la cámara con respecto al espectador y a la narración.

— **Metz**. Su consideración del film como lenguaje está (incluso después de haber abandonado esa concepción) determinada por las estructuras lingüísticas y, sobre todo, por la creencia de que el cine podía llegar a configurar unas grandes reglas al modo como la lengua la ha formalizado con respecto al habla. Metz construyó entonces la gran sintagmática del film (narrativo), es decir, aquellas normas fijas que regían en los films narrativos según el género en el que se integraban. Garroni es el encargado de criticar esta posición y de hacerle observar, como en el caso anterior **Silvie Pierre**, que estos

estudios parciales en tanto que pretenden una salida total al problema, nos llevan a un callejón sin salida (como el propio Metz afirmaba más tarde) y que el trabajo de Metz no era más que una formulación en términos lingüísticos de lo que eran las imágenes del film. Garroni finalmente remite a Mitry, como teórico no lingüístico del cine, y a su aportación personal, es decir, al estudio de los códigos heterogéneos que componen la homogeneidad del lenguaje fílmico.

— No podemos acabar este tema sin citar la posición de Cinéthique. La innovación esencial consiste en introducir junto al hasta ahora esbozado punto de vista científico (tanto en la práctica fílmica, es decir, en los realizadores de films, como en la crítica cinematográfica) dos nuevos elementos que se relacionan respectivamente con el proceso de producción del film y con su difusión. A grandes rasgos podemos decir que un film, una crítica no agotan todas las funciones que se les asignan en la sociedad de clases sino que controlan el proceso de producción de los signos que componen esa crítica o ese film y si éstos una vez acabados como tales no suponen una lucha política que se desarrolla en el período concreto y desde la posición genérica de la concepción del mundo en la que se inscribe; y que en definitiva sólo puede ser o idealista o materialista. En cuanto a la difusión se entiende no sólo difundir films, sino controlar en qué condiciones ideológicas de la difusión, haciendo productivos los films de los realizadores que se adscriban a un sistema idealista (productividad negativa, pero al fin y al cabo productividad), inscribiendo los films de sentido positivo en la situación concreta en que se proyectan y, siempre, cambiando los modos de ver y de situarse de los espectadores ante los films.

NOTAS CAPÍTULO II

- (1) Práctica en el sentido de proceso de transformación de una materia primera dada en un producto determinado; transformación que a su vez se efectúa por un trabajo humano concreto, que se vale de unos medios de producción. En una práctica considerada desde esta perspectiva lo importante no es ni la materia, ni el producto, sino la práctica en sentido estricto.
- (2) Tal y como está expresada en la Introducción no técnica al *Proyecto de semiótica* de Emilio Garroni, Gustavo Gili, Barcelona, 1973.
- (3) Entendemos por concepción del mundo el conjunto de elementos capaces de dar cuenta de todos los actos de un individuo.
- (4) Cfr. *Contribución al análisis semiológico del film*, Jorge Urrutia, publicado en Fernando Torres Editor, Valencia.
- (6) Para bibliografía sobre los formalistas rusos T. Todorov, *Teoría del formalismo ruso*, Ed. Signos, Buenos Aires. O un extracto de esta edición publicado por Comunicación-Alberto Corazón con el título *Formalismo y vanguardia*.
- (7) Podemos aportar alguna otra frase del propio Bazin: «Puede así considerarse a *La Strada* como una fenomenología del alma y quizá incluso de la comunión de los santos; por lo menos de la interdependencia de la salvación».
- (8) Ernst Mandel, *Traite d'économie marxiste*, Ed. 10/18.