

# idea e imagen del cine y cine de imagen e idea

GERARDO FULGUEIRA

## *Introducción*

### I

*Communis* en latín significa poner en común. De ahí el origen de la palabra comunicar.

La comunicación es uno de los aspectos de la filosofía más actuales en el sentido de que no puede existir desarrollo de las ciencias sin una comunicación interdisciplinaria efectiva. El desarrollo de la cultura de masas ha dado lugar a que se revise con rigor científico el concepto de comunicación; filósofos y sociólogos trabajan juntos en esta tarea.

Poner en común no es fácil. Requiere un cómo. ¿Cómo comunica el cine? Mediante imágenes y sonidos; diálogos y música, y ruidos. Pero su principal elemento es la imagen.

La imagen juega un papel muy importante en la comunicación entre los hombres. Aun lo escrito o lo dicho está, en gran medida, compuesto por imágenes. La historia de las imágenes es la historia de la necesidad humana de comunicar, hacer común a otros hombres lo que se hace, lo que se piensa, lo que se siente, etcétera. La trascendencia histórica de un hombre puede valorarse de acuerdo con lo que nos ha comunicado; y a los que trascienden por esto se les llama "grandes maestros".

El impetuoso desarrollo del cine, con todo y sus implicaciones comerciales, es prueba patente de la necesidad de todas las sociedades por saber más y explicarse mejor el mundo. Las imágenes aparentemente más absurdas y carentes de sentido también comunican. El africano del pueblo más apartado que ve un filme, no sólo se emociona, ríe o medita, sino que, básicamente, aprende; lo mismo ocurre con un neoyorquino.

La esencia de la comunicación no es más que un proceso de enseñanza-aprendizaje. Ningún receptor es sólo receptor. Ningún emisor es sólo emisor. El hombre empieza a enseñar y a aprender desde su más tierna infancia, desde el paleolítico.

A medida que crece y evoluciona la sociedad, las formas y los contenidos de la comunicación se hacen más difíciles, más complejos. Para decirlo con una metáfora, "el árbol de la vida se llena más de ramas que apuntan hacia distintos horizontes". El mérito de los grandes maestros es conocer las raíces del árbol y conocer todos los horizontes como uno solo, porque los han caminado. El cine no nació en 1895 como creen los técnicos; el cine nació cuando entre las llamas caprichosas del fuego y la pared de una caverna se interpuso una figura. La imagen cinética se puede aprender y se puede enseñar.

No es el maestro el que hace a la práctica, sino la práctica la que hace al maestro. Nadie es capaz de enseñar a otros las raíces del árbol; cada quien llega, o no, a ellas por sí mismo.

Si el crecimiento probable, en años, de la Tierra se comparara en el tiempo de un reloj que marcara las 24 horas, diríamos con los científicos que vivimos desde hace cinco segundos. Esto, por lo que hace a la cantidad. En cualidades, diríamos que aún nos encontramos en las ramas; el hombre bajó y salió a la llanura, pero sus problemas y sus conflictos, su lucha, nos muestra que todavía anda entre las ramas.

El maestro se limita a señalar el camino. La escuela surge como una necesidad de sistematizar metódicamente la enseñanza, pero la historia enseña que el mejor maestro también necesita ser educado. La historia de la escuela y la historia de la comunicación es la historia de los nuevos métodos de enseñanza y, mientras más

novedoso es el método, más intenta remontarse al principio, en búsqueda de las raíces, de la terrenalidad que lo sustenta.

Por lo largo y lo ancho, por lo fuerte y lo débil de las ramas, el hombre necesita cada vez más un sistema y un método para no dar con sus huesos rotos en la tierra. Bajar a la tierra y caminar en ella, trabajarla, es el objetivo del hombre desde que es hombre. Pero la prueba de que aún anda entre las ramas es que no ha sabido extraer de la tierra sus mejores frutos y todavía lucha con otros hombres por el sustento.

Volviendo al principio, necesitamos comunicarnos, poner en común lo que hacemos, lo que pensamos, lo que sentimos. Ponernos de acuerdo.

## II

El desarrollo de los medios de comunicación de masas es muy acelerado, pero no sistemático ni metódico; ha sido un auténtico hijo de la fortuna. Y, siguiendo con las metáforas, el cinematógrafo es el hijo mayor. Los que tienen algo que ver con la educación y el cine no deben cruzarse de brazos; cada vez es más apremiante la tarea de sistematizar metódicamente la enseñanza de la imagen y mediante la imagen,\* contra el desorden de la fortuna, hacerle frente. Para que el maestro pueda comunicar mediante imágenes cinematográficas requiere saber qué es la imagen cinematográfica. Una razón, y sólo una, para apoyar la necesidad de enseñar-aprender mediante imágenes: "Shakespeare es universal por su obra, pero el cinematógrafo lo es de hecho", dice Edgar Morin. El camino ya está empezado.

El cinematógrafo da imágenes y cada imagen tiene su nombre, significa algo distinto, representa realidades diferentes, se combina de acuerdo a una armonía, deviene de tiempos y espacios variados.

Empezar por el principio el conocimiento de la imagen cinematográfica para después enseñar mediante ella, hace necesaria la ubicación de la idea y la imagen cinematográfica en el trabajo de realización de un guión cinematográfico, primera etapa que debe cumplirse (si se requieren mejores resultados) para hacer un filme, base de la relación entre los materiales verbales y los materiales icónicos. Los pasos esenciales a seguirse en el guión son: la elaboración de la idea, la redacción de la sinopsis, el argumento y el guión literario, y la

realización del guión técnico. Este primer artículo intenta explicar la elaboración de la idea mediante imágenes. Esbozar un modelo de idea e imagen cinematográfica en base a ejemplos tomados de filmes conocidos.

### *Idea e imagen cinematográfica*

#### 1. Idea e idea cinematográfica

"... Para cuya seguridad, andando más los tiempos y creciendo más la malicia, se instituyó la orden de los caballeros andantes. Desta orden soy yo..."<sup>1</sup> dijo Don Quijote a los cabreros; comentó Cervantes: "... y antojósele hacer aquel inútil razonamiento..."<sup>2</sup>

Ya Don Quijote pagó caro el tener ideas sobre instituciones como la caballería andante y vivir en un mundo que nada tenía ya que ver con cosas como ésas.<sup>3</sup> Don Quijote tenía, en efecto, una locura muy especial. Las ideas de los hombres son el reflejo de sus condiciones materiales de vida. Don Quijote, sin embargo, tenía su cabeza en otro lugar y en otro tiempo, con los pies en La Mancha.

La idea cinematográfica es también el reflejo de las condiciones materiales de vida del creador de la idea. No se puede creer (tener ideas) sobre cosas desaparecidas o, al contrario, que aún no han aparecido porque se corre el riesgo de pasar de Señor Quijano a Don Quijote de la Mancha.

Pero, ¿de qué sirve una idea si no se pone en práctica?, ¿para qué tener ideas si pasa uno el día caminando por los jardines, platicando sobre la inmortalidad del alma? Las ideas filosóficas, las ideas políticas, las ideas económicas; las ideas y las ideas cinematográficas, son para ponerse en práctica. He aquí cómo han sido puestas en práctica algunas ideas:

El *Ciudadano Kane*<sup>4</sup> que escribió, dirigió y actuó Orson Welles, es el resultado de una idea coherente con la realidad. En efecto, el monopolio de la prensa en

<sup>1</sup> Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, México, Ed. Porrúa, 1969, p. 59.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>3</sup> "Ya Don Quijote pagó caro el error de creer que la caballería andante era una institución compatible con todas las formas económicas de la sociedad." Marx, Carlos. *El capital*, México, FCE, 1972, p. 46.

<sup>4</sup> *Citizen Kane (El ciudadano Kane)* (1940-41). Guión: Herman J. Mankiewicz y Orson Welles. Dirección: Orson Welles. Fotografía: Gregg Toland. Protagonistas: Orson Welles, Joseph Cotten.

\* De acuerdo con Christian Metz.

Estados Unidos existía y existe como tantos otros monopolios de la producción; y Welles ideó, además, una forma de representar el vacío espiritual de los hombres dueños de estos monopolios, al crear una línea cronológica desde la infancia del personaje hasta su muerte, en donde puede verse claramente una incapacidad atroz de llevar una vida estable y una añoranza desmedida por los días de juego de la niñez. Se trata pues, de manejar dos conceptos en una misma representación: lo que es un monopolio, lo que es el individualismo burgués.

Charles Chaplin (y de aquí en adelante nos será muy útil) tardó un año (1935) en concebir y crear *Tiempos modernos*,<sup>5</sup> filme que se ubica durante la crisis económica del 29 en Estados Unidos y que presenta la lucha de un obrero sin empleo por su supervivencia al lado de una chica, también sin empleo, y dedicada al hurto para mantener a sus hermanos. Cualquier periódico de la época, libro de historia, de economía o de sociología, narran los conflictos sociales en el capitalismo, la recurrencia de las crisis; la formación de grandes contingentes de obreros desplazados.<sup>6</sup> Charles Chaplin no estaba errado al escribir el guión (y dirigir, actuar y musicalizar) de *Tiempos modernos*. Su idea era, efectivamente, un reflejo de las condiciones materiales de vida del obrero norteamericano. Y esto nos da pie para decir que, sin ser Chaplin un obrero,<sup>7</sup> su conocimiento de la realidad le permitía identificarse y saber, casi al detalle, la lucha del trabajador por el sustento.

El tiempo y el espacio que una y otra idea cinematográfica utilizan, son inmediatos porque así lo requerían. Es decir, antes del capitalismo, no había monopolios ni crisis, como los que recrean Welles y Chaplin. Sin embargo, hay ideas que pueden ser exaltadas en otra época porque su vigencia es histórica. Tal es el caso, probablemente el mejor y más ilustrativo, de las adaptaciones cinematográficas de grandes obras literarias, en especial de Shakespeare.

<sup>5</sup> *Modern Times (Tiempos modernos)* (1936). Guión: Charles Chaplin. Dirección: Charles Chaplin. Fotografía: R. Tothoroh, I. Morgan. Protagonistas: Charles Chaplin, Paulette Godard.

<sup>6</sup> La presentación del problema por Chaplin adquiere matices de "comunismo" según el gobierno estadounidense, para el que pesó mucho *Tiempos modernos* al expulsar a Chaplin del país.

<sup>7</sup> Consúltese: Sadoul, Georges. *Vida de Chaplin*, México, FCE, Col. Breviarios, 1955, p. 226; y para una concepción clara de su obra: Eisenstein, Bleiman, Kosinzev. *El arte de Charles Chaplin*, Buenos Aires, Ed. Losange, Col. Estudios cinematográficos, 1956, p. 126.

Y hay también ideas cinematográficas que apuntan a ser históricas en el sentido en que pretenden ser objetivas al presentar un tema histórico. Aquí es donde se ofrece la mejor prueba de que la idea es el reflejo de las condiciones materiales de vida. En estos filmes vemos decorados y vestimentas de una época, pero constantes referencias al presente. Los filmes sobre la Guerra de Secesión en Estados Unidos tienen el objetivo de elevar el papel del tradicionalismo esclavista del sureño y exaltar los valores patrios del soldado norteamericano, y no es extraño que estos tipos de filmes proliferaran durante la Segunda Guerra Mundial y la intervención en Corea.

Hay ideas cinematográficas tan claras que requieren de una sola imagen, de un solo fotograma para ser representadas. El mejor y más representativo fotograma suele ser el que se utiliza para la publicidad del filme. Un fotograma que es una gran imagen-idea es el de Charles Chaplin apareciendo como Hitler en *El gran dictador*:<sup>8</sup> En primer plano aparece un enorme globo terráqueo; en segundo plano, Charlot convertido en "Heimler" con un rostro (sólo de Chaplin) que expresa una locura y un "¿qué haré con esto?".<sup>9</sup>

## 2. Imagen

"El arte es el pensamiento en imágenes."<sup>10</sup> Esta afirmación es válida también para la idea cinematográfica que es, precisamente, el pensamiento en imágenes. La imagen mental es un registro que se halla por encima del recuerdo o fijación de las palabras en el sentido de que una imagen es capaz de sugerir y ampliar más que las palabras por dos principios evidentes. El de cantidad, que nos dice que las imágenes son infinitas, y el de calidad, que nos dice que sólo el hombre es capaz de proyectar en su cerebro una imagen de lo que va a hacer.<sup>11</sup> El problema de que si dice o no dice lo proyectado mediante palabras es una cuestión que evidencia la primacía de la imagen.

La imagen ideada es una semejanza de lo real. "En

<sup>8</sup> *The Great Dictator (El gran dictador)* (1940). Guión: Charles Chaplin. Dirección: Charles Chaplin. Fotografía: R. Tothoroh, K. Strauss. Protagonistas: Charles Chaplin, Paulette Godard.

<sup>9</sup> Véase este fotograma en Sadoul, Georges. *Op. cit.*, páginas centrales.

<sup>10</sup> Eikhenbaum, Tinianov, Chklovski. *Formalismo y vanguardia*, Madrid, Alberto Corazón editor, Col. Comunicación, 1970, p. 83.

<sup>11</sup> Cfr. Marx, Carlos. *Op. cit.*, p. 130.

realidad, cuando más elaborada y exacta es una semejanza a una forma, la imagen es el diseño de su progresión.<sup>12</sup> La imagen tiene, así, la propiedad de representar y desarrollar el conocimiento de las cosas de idéntica manera que el signo lingüístico dio origen a una comunicación entre la colectividad del hombre primitivo. La colectivización de la imagen en el mundo actual es un proceso similar, hay un convencionalismo universal y creciente entre imagen de la torre Eiffel y París, del Empire State y Nueva York, del Kremlin y Moscú. La imagen es una imitación que desarrolla lo imitado.

El hombre nunca ha dejado de desarrollar imágenes porque el hombre nunca ha dejado de relacionarse con las cosas, de trabajar. "El primer cazador que se disfrazó de animal y mediante esta identificación con su presa aumentó el rendimiento de la caza; el primer hombre paleolítico que marcó una herramienta con una muesca o un ornamento especiales, el primer jefe que extendió una piel de animal sobre la roca o el tronco de un árbol para atraer animales de la misma especie: éstos fueron los antecesores del arte."<sup>13</sup>

La única progresión en el arte deviene de representar algo similar, de conocer más para transformar mejor, que es el objetivo del hombre. El arte ("...es el pensamiento en imágenes"), es una necesidad.

### 3. Imagen cinematográfica. Sobre la simplificación y la amplificación

"La relación de la imagen con lo que explica puede ser definida como sigue: a) la imagen es un predicado constante para temas variables, un medio constante de atracción para percepciones cambiantes; b) la imagen es mucho más simple y mucho más clara que lo que explica."<sup>14</sup>

En este inciso partimos de que el proceso comunicacional entre los hombres no es otra cosa que un gran proceso de enseñanza-aprendizaje. Se dice "gran" porque regularmente el término enseñanza-aprendizaje se circunscribe a la escuela. Aquí, nuestra escuela tiene por techo el cielo. "Baste con anotar que la comunicabilidad es una de las propiedades esenciales pertenecientes a la definición de conocimiento, de la cognición

científica; es así porque sería imposible la verificabilidad intersubjetiva sin comunicabilidad."<sup>15</sup>

El conocimiento de lo social no es sólo científico, sino también intuitivo, afectivo. Para el guionista, la escala de importancia de estos tres elementos del conocimiento se mezclan dependiendo de su caracterología, de su ser. Sin embargo, no hay manera de que el segundo y el tercero tengan coherencia sin la existencia del primero, eso es seguro. Por desgracia para el sentimental, sin una actitud racional no puede relacionarse. Por determinismo y responsabilidad del guionista, no sólo se debe ser racional en el conocer, sino metódico y sistemático.

El guionista se topa con el problema de seleccionar imágenes que comuniquen lo más posible. Estas imágenes deben representar lo máximo por lo mínimo. Existe, pues, una economía mental en el guionista. Las imágenes son un medio práctico de pensar.

La imagen-síntesis no debe confundirse con el signo. La imagen puede estar compuesta de signos, pero ser una imagen. Así, la imagen-síntesis tiene la propiedad de parecerse a lo que registra. Las imágenes-síntesis, en su combinación, tienen más relación con el símbolo que con el signo, pero sin llegar a ser del todo un símbolo.

Ejemplifiquemos con una escena de *Tiempos modernos* de Charles Chaplin.

Charlot acaba de quedarse sin empleo, camina por una calle de espaldas a la cámara, acercándose a la esquina. Aparece un camión de carga que al pasar al lado de Charlot deja caer accidentalmente la bandera roja que se utiliza cuando llevan exceso de largo por la carga. Charlot recoge la bandera y la ondula, frente a la cámara, para intentar ser visto por el chofer por el espejo retrovisor, pero es inútil. Inmediatamente después, por la esquina, dobla un contingente de desempleados que porta pancartas de protesta por la carestía de víveres y el desempleo. La multitud empuja a Charlot que queda al frente de la manifestación. Llega la policía, disuelve a macanazos, reprime la manifestación y, mientras un policía señala a Charlot, aparece el título: "Detengan al líder". Charlot va a la cárcel.

La escena no dura más de tres minutos, pero hagamos a un lado el tiempo y fijémonos en sus componentes:

#### 1. Un personaje central, Charlot.

<sup>12</sup> Lezama Lima, José. *Los grandes todos*, Montevideo, Arca editorial, 1968, p. 161.

<sup>13</sup> Fischer, Ernst. *La necesidad del arte*, Barcelona, Ed. Península, 1973, p. 38.

<sup>14</sup> Eikhenbaum, Tinianov, Chklovski. *Op. cit.*, p. 83.

<sup>15</sup> Schaff, Adam. *Introducción a la semántica*, México, FCE, 1966, p. 127.

2. Una calle de cualquier ciudad de Estados Unidos.
3. Un camión de carga.
4. Una bandera roja.
5. Un contingente de desempleados identificables por las pancartas.
6. La policía.
7. Un policía.

Son siete componentes de una imagen cinética que nos dice sobre el arrollador y poderoso factor contingencia en una sociedad capitalista, capaz de llevar a la cárcel a un hombre sin culpa alguna; sobre el sometimiento represivo del Estado capitalista a las exigencias de los trabajadores; sobre el temor del Estado capitalista al comunismo; sobre las crisis económicas de la superproducción capitalista. Acerca de todo lo anterior se han escrito mil ensayos y libros. A Charles Chaplin le bastaron siete elementos y alrededor de tres minutos. Es cierto y bien sabido que Charles Spencer Chaplin es un genio auténtico sin duda alguna. ¿Pero los genios son para adorarse, o para estudiarse, aprender de ellos e intentar conocer sus medios de expresión?

La película trata sobre unos oficiales franceses que utiliza Chaplin a lo largo de *Tiempos modernos* es un todo orgánico que alcanza su clímax en la escena de la bandera roja. La unidad del contenido del filme está dada por los problemas sociales de la crisis económica de la superproducción desenfrenada del modo de producción capitalista. El *pathos* de la película es uno solo, la lucha de un trabajador asalariado por su supervivencia. La película-organismo<sup>16</sup> *Tiempos modernos* realiza un método de redundancia: cada parte del filme expresa el objetivo de enseñanza que no es otra cosa que la unidad de contenido. Para Georges Sadoul el filme es un poco falto de unidad, porque Sadoul vio la unidad que no es, para él se trata de "mundos inhumanos" y "maquinismo".<sup>17</sup>

La escena que hemos narrado de *Tiempos modernos* "...es mucho más simple y mucho más clara que lo que explica", es la síntesis de una realidad con tiempo

<sup>16</sup> Concepto utilizado con el mismo significado de S. Eisenstein:

"...la noción 'organismo' es empleada en el sentido en que Engels habla de él en su *Dialéctica de la naturaleza*: 'El organismo es ciertamente una *unidad más alta*'. Sadoul, Georges. *El acorazado Potemkin*, México, Ed. Era, Col. Cine Club, 1965, p. 104. V. el artículo de S. Eisenstein: "Unidad orgánica y *pathos* en la composición del *Potemkin*."

<sup>17</sup> Cfr. Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial*, México, Siglo XXI editores, 1972, p. 221.

y espacio definidos. El mismo ejemplo, y otros que usaremos, nos introducirán en la exposición de la amplificación.

Un amplificador recibe una pequeña cantidad de algo para después emitirlo en gran cantidad.<sup>18</sup> De hecho, uno de los trabajos más arduos del guionista cinematográfico es aplicar y llevar a cabo tan complicado mecanismo de amplificación. Pero como del director, decía Leon Kulechov,<sup>19</sup> del guionista también se puede decir que se formará en cinco o en doscientos años.

Para ejemplificar una escena de amplificación, usaremos un pasaje de una cátedra de Serghei Eisenstein sobre el montaje, haciendo el recordatorio de que el montaje es la última etapa de la producción de un filme, pero, sin embargo, se halla señalado desde el principio, desde el guión.

La película trata sobre unos oficiales franceses que necesitan capturar al jefe de unos sublevados, llamado Dessaline y para lograr lo invitan a un banquete en su honor. Mientras se sucede la acción, Eisenstein pregunta a sus alumnos cómo desarmar a Dessalinè para poder capturarlo sin que sospeche nada. A los estudiantes les parece imposible. "Es precisamente así... consiguen desarmarlo aduciendo como motivo la etiqueta...; antes de sentarse a la mesa, es una costumbre despojarse de las armas."<sup>20</sup>

La solución de Eisenstein es el resultado de combinar dos elementos, de manera que el primero ("la etiqueta"); garantice la efectividad de los fines del segundo ("quitarle las armas"). Como el caballo en ajedrez que tiene la virtud de descontrolar por sus movimientos en "L", la: "horquilla" clásica y más alabada del juego es amenazar con (cualquier pieza inclusive) el caballo tanto al rey como a la dama; no se gana la partida por una jugada, pero el fin se consigue: el rey huye, la dama cae. Algo parecido ocurre con el pasaje de Eisenstein; se perfila la acción de imágenes por un lado que es sólo un ardid, y se logran los fines. Charles Chaplin logró lo mismo: de buen samaritano preocupado por hacer un favor (recibió una pequeña dosis de algo, una bandera que es una señal para el tránsito) pasó automáticamente a líder comunista de una manifestación obre-

<sup>18</sup> Cfr. Varios autores. *Teoría y práctica del estructuralismo soviético*, Madrid, Alberto Corazón editor, Col. Comunicación, 1972, p. 178.

<sup>19</sup> Cfr. Varios autores. *Cine soviético de vanguardia*, Madrid, Alberto Corazón editor, Col. Comunicación, 1971, p. 42.

<sup>20</sup> Cfr. Varios autores. *Teoría y práctica del estructuralismo soviético*, p. 179.

ra (amplificó lo recibido para convertir la señal en símbolo).

Este automatismo capaz de hacer llegar más lejos las cosas es una característica propia del "pensamiento en imágenes", es un automatismo que no es del todo consciente en el creador de imágenes; para él, para el artista, es un proceso dentro de su trabajo que si el mismo autor tuviera que explicar diría solamente que "es que así fue como lo escribí". La verdadera explicación se encuentra cuando reconocemos que "lo razonado" no es con mucho el medio-fin último para producir imágenes, sino que nos damos cuenta que la emoción de ir construyendo secuencias cinéticas actúa como un ace-

lerador de la capacidad de imaginación del artista; la emoción aquí colinda con la necesidad de expresarse, de comunicar algo, de enseñar... casi como una desesperación, casi, porque es enmarcada en los moldes de la inteligibilidad objetiva, de lo verosímil, del gran marco de imágenes posibles para un tiempo y espacio definidos. Si Chaplin hubiera hecho aparecer a los policías vestidos de guardias romanos, tal vez hubiera realizado un símil que agradaría a muchos que comparan el imperio romano con el imperialismo norteamericano, pero le hubiera restado un cien por ciento de verosimilitud a su escena y a su película.