

miento en el presente. El pasado, presente y futuro se articulan.

El actor pone en escena sus propios sueños diurnos mediante desviaciones y encubrimientos. El acento psíquico de la pulsión es desplazado de tal manera que la misma puede devenir consciente sin producir angustia. De este modo, se produce un ahorro de energía, un ahorro de gasto psíquico que estaba al servicio de la represión, que al no ser utilizado, es liberado. Dicha liberación origina un monto de placer. El goce responde, al alivio que proporciona una amplia descarga de energía.

Sin embargo, en el placer estético, habita lo que Freud denomina un placer previo. Dicho placer proviene de fuentes psíquicas situadas a mayor profundidad del psiquismo del sujeto.

Cuando un espectador/actor experimenta un placer particular frente a un determinado material artístico, se produce la apertura de las fuentes de placer más profunda de la vida afectiva, provocando la liberación y la salida de las tensiones. De este modo la historia perdida de la obra y la del actor/espectador se han encontrado.

Referencias bibliográficas

- Aristóteles (2000) "Poética". En: *Poética*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Brook, Peter (1986) "El teatro inmediato". En: *El espacio vacío*. Barcelona: Nexos Península.
- Freud, Sigmund (1979) "La Represión". En: *Sigmund Freud. Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu editores S.A. (Volumen 14).
- Freud, Sigmund (1978) "Personajes psicopáticos en el escenario". En: *Sigmund Freud. Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu editores S.A. (Volumen 7)
- Freud, Sigmund (1978) "El Sepultamiento del Complejo de Edipo". En: *Sigmund Freud. Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu editores S.A. (Volumen 19).
- Freud, Sigmund (1979) "El creador literario y el fantaseo". En: *Sigmund Freud. Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu editores S.A. (Volumen 9).

La mirada crítica

Alfredo A. Marino

Es repetitivo, pero para aquellos que nos ocupamos del análisis de la historia audiovisual, una de las dificultades con las que nos encontramos en el aula es, acercar a los alumnos a la experiencia de una "mirada ingenua", aquella que poseían los espectadores en oportunidad de su estreno y fomentar la inquietud para un abordaje analítico crítico. Vuelco en este artículo mis experiencias para lograr una "mirada crítica".

El 18 de julio de 1896 se produce la primera proyección cinematográfica en la Argentina. Las primeras noticias que se publican las podemos leer directamente del diario La Nación del domingo 19 de julio de ese año:

"Teatro Odeón - Exito del cinematógrafo.

Acudió mucha gente a las cuatro secciones que dio en este teatro su nueva compañía cómica-lírica, pues en todas ellas se exhibieron por primera vez las vistas del Cinematógrafo adquirido por el empresario Sr. F. Pastor.

No es nuevo en verdad el aparato en cuestión, ni mucho menos el hecho o principio físico en que se funda, que no es otro que el conocido fenómeno de la retención momentánea de las imágenes en la retina y la posibilidad de enlazar una serie de imágenes mediante una sucesión rápida que para el efecto visual las reduzca a una sola por no haber solución de continuidad entre las sucesivas impresiones.

Este fenómeno ha podido últimamente ser aprovechado para efectos tan sorprendentes de ilusión óptica por los adelantos de la fotografía instantánea; y no hay duda que por razón de su relativo perfeccionamiento el aparato que anoche funcionó por primera vez en el Teatro Odeón, ofrece bastante novedad y tiene extraordinario atractivo por el precioso efecto de muchas de sus vistas, en las cuales el movimiento de personas y vehículos está representado con un grado de verdad que maravilla y cautiva, completando la impresión de realidad que produce el tamaño natural de las figuras.

En algunas vistas, por dificultades de procedimiento que aún no han podido vencerse, nótase cierta vibración en algunos movimientos que perjudican algo la ilusión, pero en otras ésta resulta perfecta, merced al bien obtenido enlace de las sucesivas impresiones.

Entre las vistas mejores recordaremos el "Taller de Herrería", la escena de "Niños en el Jardín de las Tullerías", "La salida de Operarios de la Fábrica", "La Plaza de la Opera", "El interior de una Estación de Ferrocarril" y "La Plaza de la Estación de San Lazaro", ésta última especialmente por su limpieza y la abundancia de sus buenos detalles.

El público quedó muy impresionado y es seguro que muchos de los que anoche vieron este curiosísimo espectáculo volverán algunas otras veces para gozar de él.

Esta tarde se da en este Teatro función entera compuesta por tres obras, ofreciéndose al final de la última, ocho vistas del Cinematógrafo.

Por la noche se darán cuatro secciones dobles con cinco vistas después de cada una de aquéllas."

Asombrados aquellos espectadores frente a una realidad que sentían, se les venía encima, esas imágenes sólo buscaban entretener, divertir o simplemente eso, asombrar. En diferentes documentos como la *Revista Fotográfica Ilustrada del Río de la Plata*, editada por la casa Lepage en 1908, encontramos los títulos de las películas francesas importadas y las argentinas filmadas por Eugenio Py y todas reflejan esa misma búsqueda. Pero en qué momento el cine deja de ser una mera diversión o entretenimiento para ser un arte, cuál es el momento en que esa "mirada ingenua" comienza a recibir un conjunto de señales, signos y símbolos que se transforman en directos mensajes que el receptor comienza a decodificar en función de su entorno.

El cinematógrafo desde un principio es despreciado por los intelectuales. Su público no era el que frecuentaba los teatros de ópera, los museos o las salas de concierto; por eso en Francia los hermanos Lafitte, fundaron en 1908, la sociedad productora *Film d'art*, pensando que el cine podía llegar a captar a ese público entendido, utilizando actores de la Comedia Francesa y recurrir a

los grandes autores del teatro. Así como en Francia se filmó *El asesinato del duque de Guisa*, estrenado el 17 de noviembre de 1908, en la Argentina, un inmigrante italiano, Mario Gallo, filma y da a conocer el 24 de mayo del mismo año el *Fusilamiento de Dorrego*, la primera película argumental argentina, basada en un hecho histórico e interpretada por actores de la escena nacional; posiblemente el guión lo pudo haber escrito alguno de sus conocidos que se reunían en los cafés donde él amenizaba tocando el piano: Horacio Quiroga, Belisario Roldán o Enrique García Velloso.

Pero el cine comienza a hacerse arte cuando se puede desembarazar del lenguaje de la pintura o del teatro, de la música y de la arquitectura o de la poesía y la danza, o cuando las contenga a todas. En 1911 Ricciotto Canudo¹ escribió el *Manifiesto de las Siete Artes*, texto que se publicó inicialmente en enero de 1914. El nombre de Ricciotto Canudo trascendió como el del primer crítico cinematográfico y autor del primer texto teórico importante sobre cine.

A partir de su *Manifiesto de las Siete Artes* se comienza a difundir el término asignado al cine del “Séptimo Arte”, como corolario de un postulado suyo, ya que vio al cine el lugar en el cual podían confluír las técnicas tradicionales, creando de esta manera, “...el arte total al que, desde siempre, han tendido todas las artes”.

Es a partir de ese momento en que la “mirada ingenua” se transforma en una “mirada crítica”, que se propone para efectuar un recorrido histórico, comprender el hecho cinematográfico como un fenómeno que se nos da a ser comprendido. Citando a Antonio Costa²: “Esto no significa negar o eliminar, como a menudo ha hecho cierta crítica hiperidológica, el placer y la fascinación de la visión fílmica. El placer y la fascinación dependen, como nos ha recordado Ch. Metz, del hecho de que la institución cinematográfica satisface y adelanta deseos del espectador que no son superficiales ni momentáneos. Saber ver cine significa también aprender a distanciarse de la imagen, para comprender los mecanismos de producción del sentido, y al mismo tiempo saber que esa distancia, respecto a nuestra experiencia cotidiana, del universo en que nos introduce, son las que nos producen fascinación y nos seducen. A todo esto, Barthes lo llama –en un breve, lúcido e intenso texto sobre cine– distancia amorosa, relacionándolo con el placer de la discreción en su sentido etimológico, esto es, capacidad de discernir, de distinguir, de elegir (Barthes, 1975, 350-355, edic. esp.)”.

El cine es un arte y es una industria, es técnica, ciencia y expresión de sentimientos, es pasatiempo, medio de control social y aparato de propaganda, es documento y medio de comunicación; el cine es todo esto y fundamentalmente un medio que posee un lenguaje universal basado desde sus comienzos en la imagen en movimiento.

Para producir este hecho comunicacional, el cine apela a diferentes recursos técnicos y expresivos que se han ido conformando a través del tiempo y en diversas esferas de la actividad social, artística y científica, en distintas épocas y lugares. El cine es ante todo el resultado de un proceso histórico.

El cine se nos ofrece también como una propuesta para

la interpretación de la realidad, y para la inserción de los individuos en ella, siempre narra algo acerca de una determinada situación con la intervención de una serie de soportes y condicionamientos (económicos, técnicos, sociales, ideológicos, políticos e históricos); en la historia de la cinematografía mundial, la palabra cine, nos remite a Hollywood y los “ismos” europeos, dejando de lado la importante producción cinematográfica de la India, Japón, la China o Latinoamérica en general y a la Argentina en particular, que en todo momento tuvo una cinematografía que ofreció por un lado, el modelo de cine espectáculo interesado fundamentalmente en producir ganancias económicas, pero por otro lado, el cine comprometido con el entorno social de un país interesado en producir propuestas para transformar una realidad de desigualdades y opresión y un cine preocupado en la búsqueda estética dirigida a una minoría intelectual.

El cine hoy se hace y se ve desde la memoria, rescatar lo sucedido solamente, no serviría si no se lo pasa por el filtro del juicio crítico, lo que implica un análisis metodológico tratándose, como es, de un lenguaje.

Ahora bien, ¿Qué significa analizar?, ¿Cómo podemos abordar el análisis de un objeto que se nos presenta, desde sus materiales de expresión, polisémico?

Por análisis se entiende, ante todo, por una razón de coherencia etimológica, la descomposición de un todo en sus elementos constitutivos, siendo éste todo un texto, fílmico, literario, etc. El análisis es entonces una actividad descriptiva por lo menos en una primera etapa. Por lo tanto y de existir una primera parte damos por supuesto que hay otras; podemos considerar al análisis como una herramienta para poder interpretar un texto, aclaremos aquí que entendemos como texto, un objeto lingüístico unitario, delimitado y comunicativo.

Resumiendo lo que más adelante vamos a desarrollar con más profundidad, el análisis se compone de: 1. Un distanciamiento óptimo; 2. Reconocimiento y comprensión; 3. Descripción e interpretación³.

Antes de proseguir, es conveniente que aclaremos las relaciones existentes entre el analista y el crítico, el primero toma a la obra como un objeto de estudio; por supuesto, que va a llevar necesariamente al sujeto a tomar parte en su diálogo con el *film*, pero éste va a tomar la distancia necesaria para no caer sólo en el juicio de valor. El crítico suele caer en el juicio de valor y generalmente en una abierta toma de posición, fundamentalmente a causa de su apuro por informar, del lugar donde publicará su trabajo, en general periódicos o revistas que disponen de un espacio determinado, la mayoría de las veces pequeño, por otro lado, atado a las exigencias de intereses económicos.

Ambos, de todos modos, pondrán en crisis el texto fílmico, ¿Esto qué quiere decir?, que evidentemente van a tratar de producir un cambio, una transformación que surgirá a partir de una reflexión sobre el mismo.

Uno de los primeros pasos a seguir es, entonces, tomar una distancia que nos aleje de lo afectivo que el *film* puede despertar en nosotros, la reiteración de su lectura (el verlo en varias oportunidades), el trabajar con el guión posteriormente a haberlo visto suelen ser, entre otras, las mejores maneras de poder asir el objeto re-

construyéndolo reiteradamente, el uso de la vídeo hoy nos permite romper el flujo de la película, fragmentándola, avanzándola o retrocediendo, visionando de una forma especial que nos permita posteriormente segmentar el todo en diferentes partes.

Como nuestra búsqueda está guiada a realizar trabajos de análisis en el marco de la cursada cuatrimestral de una materia y ante la necesidad de registrar el recorrido de este trabajo sobre papel, la forma que nos permitirá tener constantemente presente determinadas informaciones es redactando una breve sinopsis argumental, la investigación de los datos de producción suelen, en general, aportar muchos elementos que serán posteriormente muy útiles, por ejemplo, el año de producción, el país, el director, la productora, etc. Todo esto nos va a llevar al segundo paso.

Reconocer implica la capacidad de identificar todo cuanto aparece en la pantalla tanto en la banda imagen como en la banda sonora; frente a las dificultades que se presentan con la imagen cinematográfica, esta labor que parece apuntar a cosas simples, la relacionaremos, posteriormente con la comprensión; ésta sería la capacidad de insertar todo cuanto aparece en la pantalla en un conjunto más amplio; “[...] los elementos concretos identificados en interés del texto, el mundo representado con las razones de su representación, lo que se llega a comprender en el marco del propio conocimiento, etc. Se trata así, de un trabajo de integración que consiste en concretar más elementos entre sí (antes que aislarlos en su singularidad) y en remitir cada uno de ellos al conjunto que lo rodea (antes que identificar su especificidad)”. Esta forma de trabajo produce un doble efecto, por un lado, nos distancia de la obra a analizar pero al mismo tiempo nos acerca a una comprensión surgida desde nuestra propia historia, por lo tanto debemos constantemente reorganizar la relación normal con el objeto trabajando sistemáticamente y con autoconciencia.

El tercer paso nos lleva a la descripción, proceso éste que se debe detallar minuciosamente en un trabajo escrito; así como un guión ayuda a la producción cinematográfica a economizar recursos, la descripción es una guía para el posterior proceso de interpretación; significa, por un lado, objetivizar el texto y por otro lado, descubrir todos sus elementos significantes. Tomaba como ejemplo el guión, ya que a partir de él se construye el *film*; el proceso que debemos elaborar nosotros es el inverso, desde la visión unitaria de la película sin necesidad de ningún otro material literario, aunque bien puede ayudar, producimos la segmentación, división en grandes unidades significantes “secuencias”; segmentación en unidades menores – “escenas” y planos; dentro de éstos, daremos importancia a los movimientos de cámara, las angulaciones, y sus diferentes posiciones y todo elemento que desde el plano de lo formal esté guiado a narrar una historia. A primera vista, la descripción se podría estar ya confundiendo con la interpretación, pero eso es lo que hay que evitar, si bien es totalmente comprensible ya que una segmentación implica una toma de posición. La interpretación ya es el procedimiento mediante el cual comenzamos a asignar significados, como se verá, la interrelación que va a

existir entre descripción e interpretación va a ser constante en todo el proceso pero son dos actos separados, diacrónicos, encontrándose siempre en segundo lugar la interpretación de los diferentes elementos ahora sí, encadenados y en constante diálogo con el analista.

“En primer lugar, sobre el análisis pesa la comprensión preliminar que se tiene del texto, el grado y el tipo de conocimiento que se poseen antes de empezar a trabajar sobre él. De hecho, a partir de este conocimiento empieza la indagación, y sobre él se apoya inevitablemente el <ejercicio de lectura>, ya sea para alimentarlo posteriormente, ya para anularlo en una comprensión más amplia y meditada.

En segundo lugar, sobre el análisis pesa la presencia de una hipótesis explorativa, es decir, la existencia de una especie de prefiguración de aquello que será, o mejor, podría ser, el resultado del reconocimiento. El analista, además de saber unas cuantas cosas antes de empezar a trabajar, también lleva consigo una imagen normativa del punto al que pretende acceder, y basa su trabajo en la necesidad de verificar, profundizar y, si se da el caso, corregir esta intuición de partida. La cual, repetimos, guía el análisis, pero no debe en modo alguno vincularlo: la descomposición y recomposición del texto, chocando con la riqueza y con la concreción de los datos, pondrá a prueba, rediseñará y quizá destruirá el proyecto inicial del analista” (Cassetti, F. y Di Chio, F. ³).

Por eso el trabajo puede estar guiado desde un principio ya que el observador evidentemente desde el primer momento que ve el *film* va a prefigurar un significado pero al mismo tiempo se debe encontrar abierto a los cambios de dirección posible. Por lo tanto, cualquier disquisición es válida en la medida en que sea coherente con todo lo que se exponga y esté dirigido a demostrar una primera hipótesis. Con el objeto de encontrar el equilibrio necesario entre todos estos pasos, es necesario acotar el campo de la investigación y la elección de los métodos de exploración.

“¿Hacia dónde dirigirse?, ¿Qué investigar? Aquí nos movemos en el ámbito de un análisis inmanente del *film*, es decir, de un análisis que juega con imágenes y sonidos (en lugar de, por ejemplo, con procesos de producción, modos de consumo, instituciones profesionales o críticas, legislaciones, etc.) y que afronta estas imágenes y estos sonidos en sí mismos, sin pasar necesariamente por lo que constituye su entorno (por ejemplo, la personalidad del autor, las características de la época, etc.). Sin embargo, incluso en este cuadro perfectamente delimitado, hay más de una opción posible. En términos de amplitud del campo de la indagación se puede proceder mediante varias gradaciones: un grupo de *films*, un solo *film*, una secuencia e incluso una simple imagen. En términos de pregnancia de este mismo campo se puede escoger cualquier cosa extremadamente anómala, con el fin de subrayar su singularidad, o, al contrario, cualquier cosa que se preste a comparaciones, para subrayar el parentesco y la recursividad. En términos de extensibilidad de este mismo campo, se puede proceder de lo pequeño a lo grande, aplicando procedimientos de generalización, es decir, trasladando los resultados reunidos en el análisis de una porción del *film*, al propio *film*, a un conjunto de *films*, etc, o bien de lo grande a lo

pequeño, aplicando procedimientos de ejemplificación, es decir, controlando si los resultados reunidos a través del análisis de una *film* o de un conjunto de son también válidos, para cada una de sus partes o para cada uno de los miembros del conjunto” (Cassetti, F. Di Chio, F; op.cit. ; pag. 27).

¿Cuál es el método más conveniente para utilizar? La semiótica ha realizado muchos aportes para poder comprender un texto filmico. La sociología tiene instrumentos muy precisos para entender una película como una representación de la realidad que nos circunda. El psicoanálisis tiene también instrumentos; o la historia, que puede entender el material filmico como documentos de su tiempo.

No es el fin de este trabajo dar recetas para concluir cuál es la mejor forma de analizar una película. Así como el artista le da forma a una obra a partir de la visión de su mundo interior o del exterior, el analista creará una obra a partir de su intuición y saber enciclopédico logrando otra obra dando, prolija y metódicamente, rienda suelta a su creatividad.

Notas

¹ Ricciotto Canudo nació en Barí (Italia) en 1879, emigró a París en 1902, frecuentó ambientes intelectuales, se conectó con artistas de diversas tendencias y se sintió influido en particular por las obras y teorías de Wagner, de Marinetti y de D’Anunzio. Su interés por el recién nacido arte del cine lo llevó a escribir en 1911 el Manifiesto de las Siete Artes, texto que se publicó inicialmente en enero de 1914, El manifiesto fue después recogido en un volumen al cuidado de Fernand Divoire, *L’ Usine aux images* (Office Central d’Édition, Ginebra; Etienne Chiron, París, 1927), que agrupa diversos artículos escritos por Canudo entre 1907 y 1923, año en que falleció en París.

² Costa, A. (1988) *Saber ver el Cine*. Barcelona: Paidós.

³ La propuesta para el recorrido de un análisis se extrajo de: Cassetti, F y Di Chio: “Análisis del Film“ F.,Ed. Paidós, Barcelona,1991.

Universidad, profesionales y mercado

Gabriel Marrapodi

Desde que nuestra economía urbana está liderada por los servicios, la formación de profesionales competitivos está más atenta a los modos de ser del mercado ¹ y esto se debe, entre otras cosas, a que la sociedad del conocimiento cambió la forma en que se relacionan la universidad y la sociedad.

Salvo las carreras tradicionales, donde marca más fuertemente la pauta, la institución ya no vuelca un cierre sobre sí misma y abre hacia las necesidades técnico-profesionales de la sociedad, cuyos jóvenes, más despojados de ataduras tradicionales de otros tiempos, buscan en la universidad una formación para llevar adelante su vida económica y social.

El mercado, por su parte, es el principal actor de un mundo donde los imaginarios están relativizados y los límites entre sí son difusos ². Y este nuevo mercado toma

como líderes a quienes son más capaces de transformarlo, porque ese es el modo en que se desarrolla y avanza. Si tradicionalmente la universidad era un fluir de ciencia y técnica con espíritu crítico, esta otra cara de moneda muestra que formar profesionales requiere también de enseñar a canalizar las energías personales hacia la iniciativa, en contra de la expectación estática.

Quienes hoy son nuestros estudiantes deben convivir con la versatilidad, puesto que prestar un buen servicio implica ser integral, más que estar anclado sobre lo específico hasta su límite.

Deben ser jóvenes libres pero organizados, creativos con experiencia que sepan gestionar a cada momento el equilibrio entre transgresión y disciplina, para sacarle a ambos el mejor jugo posible.

Calcular el valor del conocimiento es sumamente difícil, pero encontramos profesionales que lo saben valorar cuando lo enriquecen con dinamismo y agilidad. Cuando pueden resolver, en la práctica, con la eficacia que les da el entrenamiento sobre bases sólidas de formación.

En ocasión de encontrar a un joven plural, dispuesto a volcar sobre su actividad dentro del negocio la pasión de imaginar más allá de lo concreto posible, estamos ante una oportunidad excelente para invertir y a que, además, tiene una gran cuota de garantía de innovación.

Las características profesionales en detalle

Dinamismo: es el rasgo esencial. La base desde donde se inicia el buen profesional. La actitud proactiva garantiza un profesional siempre distinto, al que nunca se verá agotado en su potencial.

Agilidad: es el complemento ideal del dinamismo, porque permite adaptarse rápidamente a contextos que cambian aceleradamente, a la heterogeneidad y a lo nuevo.

Iniciativa y espíritu emprendedor: pertenecen a la base necesaria para transitar con éxito dentro de un mercado que cada vez más atribuye valor a la acción individual volcada sobre el trabajo en equipo, a su vez, son indispensables para desarrollar cualquier proyecto en un ámbito laboral nuevo, creado a partir de la persona que vuelca en él sus expectativas profesionales y económicas.

Versatilidad: implica tener conocimiento y habilidades técnicas en aquellas áreas que son complementarias de la formación y que sirven para comunicarse entre los equipos. Mejor es un publicista que conozca lo que implica una producción (pre, durante y post), porque aportará elementos para facilitar el trabajo, sin afectar la calidad de su creación, encontrando buenos puntos de equilibrio.

Pluralismo: es la mejor postura para trabajar en equipo y para definir la mejor forma de alcanzar objetivos. Aceptar las diferencias de criterios y ser capaces de explorar los rasgos positivos de aquello que es cuestionable, es propio de un profesional que brinda muchos más beneficio que costo.

Practicidad: es la sinergia que se logra al desarrollar el dinamismo, junto con la agilidad y la versatilidad, en el marco de una buena formación. ¿Por qué? Porque accionar de manera fácil y rápida requiere de un alto grado de eficacia y eficiencia.

Capacidad de resolución: implica nutrirse de la capa-