

re creatividad, por lo que a los alumnos que ya la tienen debemos ayudarles a que la rieguen para que siga creciendo, y a los que creen no tenerla demostrarles que está ahí a la espera de ser motivada para que nazca. Como primera medida, habría que motivar la lectura. No sólo de material de nuestra profesión, sino de todo lo que sientan curiosidad: filosofía, psicología, enciclopedias, novelas de cualquier género, historia e historietas, revistas de actualidad y de no tanta actualidad, diarios, *blogs*, grafitis callejeros y de baños públicos, ¡Leer todo! Inclusive caminar por la calle, una reunión de amigos, una conferencia, un viaje, hasta un sueño puede ser la mecha que encienda la creatividad. Pero sin conocimientos previos como combustible, les resultará difícil encenderla. Por lo cual debemos motivarlos por medio de ejercicios, experimentaciones, y cualquier otra herramienta que esté a nuestro alcance generar una recepción de nuevas ideas.

Cualquier profesional, de la carrera que sea, debería tener como lema: “pienso, luego éxito” (pido perdón a Descartes por manipular su frase cabecera). La forma más segura de llegar al éxito es creando... Esto es lo que debemos enseñarles a nuestros alumnos, a pensar en diseño, a pensar en creatividad, a pensar soluciones alternativas. Lo que ya está hecho seguramente funciona, pero hay que optimizar lo conocido o buscar alternativas radicales. Imaginemos por un segundo si la humanidad se hubiese quedado con el primer modelo de la rueda que era de piedra tallada. ¿Hubiésemos llegado a construir autos de los niveles tecnológicos actuales? ¿Cómo se ven prendiendo el horno golpeando dos piedras? Y ni hablar de escribir libros sobre tablas de arcilla... ¡Gracias Gutenberg por tu creatividad!

Otra cosa que debemos hacer, es evitarles la frustración prematura hacia la profesión, debemos interiorizarlos sobre el panorama contemporáneo que les depara. Hay agencias de gran trayectoria (y otras jóvenes), que son serias y valoran el diseño, porque están conformadas por profesionales que tienen respeto y pasión por lo que hacen... Pero lamentablemente otras son solo mercenarios. Recuerdo en mis comienzos cuando en una agencia me dijeron literalmente: “Tenés una hora para hacer diez loguitos, es para una marca de galletitas, el cliente está viniendo”. Lo más cómico es que no tenían nombre para la marca, desconocían los sabores, e inclusive no sabían ni la forma de las galletitas, o si eran rellenas o no... y obviamente no existía ni un *brief* escrito en una servilleta usada. Para agravar la situación, los diseñadores no podíamos tener contacto con el cliente, por lo que no podíamos interiorizarnos en puntos básicos y necesarios para lograr un buen diseño. Este es un ejemplo de “agencia mercenaria”, la dueña no tenía estudios relacionados al diseño gráfico, publicidad o creatividad. Conclusiones: En Latinoamérica (como en el resto del mundo) las empresas están descubriendo que diseño es un valor agregado para sus productos. Por ende ya dejó de ser un gasto, y pasó a ser una inversión. Por lo cual el panorama es propicio para nuestra profesión. Ahora más que nunca debemos inculcarles a los futuros egresados el respeto, el amor y la pasión por el Diseño. Es la única forma que lograrán pisar fuerte en el mercado, y de esta forma recuperar el terreno que fue perdido en

mano de los mercaderes sin escrúpulos.

Nosotros fuimos alumnos, egresamos y somos profesionales, pero... ¿Y ahora que..?

Ahora a nosotros nos toca ser los guías de los alumnos que alguna vez fuimos, debemos brindarles los mapas de los diferentes caminos que los acercaran a las repuestas de sus ¿y ahora que...? Y así ayudarlos a continuar en este largo pero bello camino que nos ofrece y les ofrecerá la profesión a lo largo de sus vidas.

Apuntes acerca del cine moderno

Fabián Fattore

Hacia la mitad del siglo pasado, y más concretamente a finales de la década del cincuenta, el cine comenzó a experimentar cambios fundamentales en sus temas, sus intereses, sus formas, que permitieron que se hablase de dos períodos en apenas cien años de historia. El período Clásico, y el Moderno. Las primeras películas que provocan este cambio o inicio de nuevo paradigma, son las pertenecientes al Neorrealismo Italiano en la postguerra y ya decididamente, los directores agrupados en la *Nouvelle Vague* francesa.

Ambos movimientos surgen motivados esencialmente por impedimentos económicos, habituales en aquellos cines que se alejan de los procedimientos industriales. La crisis y la devastación claramente en el primer caso, y la necesidad de filmar, producir, expresarse a través del cine de un grupo de críticos, cinéfilos de sólida formación, en el segundo. Algunos nombres, aclarando que estas notas carecen del rigor de un coleccionista. Rossellini, De Sica, incluso el primer Visconti. Godard, Truffaut, Rohmer, (entre muchos otros) y la figura de André Bazin, quien no realizaba pero en torno a quien se reunían en tanto referente teórico. Bajo ningún aspecto la *Nouvelle Vague* fue un movimiento homogéneo, ni uniforme, y no todas las características de lo que llamamos Cine Moderno involucran a todos estos directores. Podemos distinguir determinados elementos característicos del cine moderno (CM). Estos aspectos, su análisis y reconocimiento, nos permitirán un acercamiento e intento de definición. Cabe señalar que estos ejes de análisis no son compartimentos estancos, se influyen y redefinen mutuamente.

La puesta en escena. El autor

El cine clásico se caracteriza por cierta uniformidad en su puesta en escena. Definido por Noel Bruch como Modo de Representación Institucional (MRI) no había cuestionamiento a la hora de rodar. La ley del eje atravesaba y determinaba toda la puesta. Una conversación era plano contraplano; la dirección de miradas y de movimientos indiscutibles. El *raccord*, como principio inviolable.

El cine moderno entiende que cada puesta en escena corresponde a una búsqueda estética y formal. La problematiza. Hay una vuelta a la valorización del plano por encima del montaje. Se lo redescubre. La puesta en escena se piensa en la unidad plano. ¿Como poner en tensión aquellos elementos que la sintaxis clásica daba

por sobreentendidos? Los límites del cuadro. la mirada a cámara... Recordemos el inolvidable final de *A bout de souffle*, y a Jane Seberg / Patricia Francini preguntando, *Qu'est que c'est dégueulasse?* La cuarta pared, su derrumbe, la toma de conciencia del propio relato...

Lejos está el CM de pretender ilusión de realidad absoluta, mundo autónomo que se erige ante nosotros. Se revelan las marcas del enunciador, las suturas del texto/filme. Otra vez *A bout de souffle*. Seberg y Belmondo viajando en auto por las calles de París. Sobre un primer plano de la chica, se suceden sucesivos cortes, caprichosas interrupciones de la continuidad. Saltos en el montaje. Imperfección en los cortes. Su única función, evidenciar que se trata de una película, una construcción, una convención cultural.

Hot se entiende al cine esencialmente como ordenamiento de fragmentos espacio-tiempo, sobretudo la exploración del tiempo, la comprensión del cine como arte del tiempo, por encima de la fascinación de las vanguardias de los años veinte con el movimiento, su representación, su cinematismo. Pensemos en Andrei Tarkovsky y su libro "Esculpir en el tiempo", toda una definición y enunciación de principios. Luego viene, André Bazin y el plano secuencia, el montaje interno. Lejos de direccionar la mirada del espectador, de conducirla de manera determinante y unívoca, el CM desarrolla la idea de montaje interno. La posibilidad de que el espectador descubra el sentido en el espacio-tiempo propuesto, que su mirada y la propuesta por el director, provoquen una tercera, el encuentro entre ambas, el sentido último que cada subjetividad encuentra en una película.

Más adelante irrumpe el concepto de autor: Cine de autor. Tomado de la literatura, y de la concepción del cine como texto, la noción de autor está esencialmente ligada al cine moderno. El punto de vista individual y personal, la idea de una obra, de un corpus, y su desarrollo a través de sucesivas películas. Lejos de la eficacia narrativa, el cine se permite pensarse a sí mismo. Cada película deja de ser apenas la puesta en imagen de una historia, para ser una mirada personal, marcada por características de un autor que es quien enuncia, narra. Lejos de la mirada del narrador omnisciente del Cine Clásico, nos enfrentamos a la forma a veces caprichosa, arbitraria, pero esencialmente personal y cuestionadora del propio cine, de un autor, a quien conoceremos a partir de sus películas.

El guión. La estructura

Una de las diferencias entre el cine moderno y el clásico, se da a la hora de pensar el guión. Lejos de entender el cine como la puesta en imágenes de una historia previa, escrita, desarrollada, acabada, el guión es apenas una guía, una bitácora de viaje que permita cumplir con el rodaje. Muchas veces deben desarrollarse guiones para buscar financiación y esas cuestiones. O bien, en caso de directores que los desarrolle, Ozu escribía guiones sumamente precisos, lejos estaban éstos de la estructura clásica. Se cuestiona el modelo narrativo heredado del siglo XIX. La novela corta. Aparecen lagunas, interrupciones. Se abandona la progresión constante, el encadenamiento de acciones hasta un clímax y desenlace de un conflicto, para centrarse precisamente en los huecos

de la narración, los tiempos muertos. Los finales abiertos. Antonioni quizá es quien más haya explorado este camino.

Se deja de lado la secuencia: escritura de guión, rodaje de la película. Al menos con la univocidad y determinismo que se la conocía. La instancia del rodaje se vuelve fundamental. El cine es un único acto. La representación del espacio tiempo. Su experimentación. La construcción de un sentido.

Es interesante señalar el caso de Jean Luc Godard, quien en muchos de sus últimos proyectos no escribió guiones y desarrolló apuntes en formato video, una aproximación a lo que sería la película; que por otra parte, no necesariamente se parecería a éstas imágenes. No son una primera versión de las imágenes grabadas de manera desprolija, sino disparadores, apuntes, conceptos, a partir de los cuales explicar, adelantar, dar a entender de que tratará la película pero a partir de sus propios elementos esenciales; imágenes y sonidos.

El Sonido empieza a pensarse en sí mismo. Las distintas bandas tienen tanta importancia como la imagen. Expresar cosas, información, emociones, a partir de los sonidos, y muchas veces desde su ausencia. Películas que suenan muy poco, pensar en Antonioni, permiten hablar de bandas de sonido vacías, despojadas. Irrumpen los silencios. Quizá el sonido moderno es quien reivindica esa famosa máxima, que dice que el cine sonoro inventó el silencio.

Esta especial atención al sonido, ubica en otro lugar el trabajo con los diálogos. O bien se improvisan, y adquieren una imperfección y banalidad que el guión clásico desconocía, producto de la propia escritura, o bien se vuelven objeto en sí mismo, se desnaturalizan. Godard en *Vivre sa vie*, y *Une femme est une femme*, trabaja diálogos llenos de citas literarias, guiños, por momentos inverosímiles. No se trata de diálogos que aportan información a la historia, absolutamente pensados según el perfil del personaje, sino objeto de un proceso de extrañamiento a la manera de Bertolt Brecht.

La ciudad. Último apunte

Otro elemento característico. En el caso del cine, como escenario donde suceden las historias, como universo diegético, y muchas veces como protagonista, no como mero decorado, sino objeto de análisis, elemento a explorar, a descubrir. Hay que reconocer que no fue el cine el que descubrió a la ciudad, desde Benjamin y su idea del *flâneur*, la modernidad había visto en esta forma de organización de la vida en las ciudades, una experiencia en sí misma, el deambular por lugares desconocidos, la idea de perderse, el encuentro fortuito. Recordemos el inicio de Rayuela y los constantes encuentros de sus protagonistas. Los gestos. La mirada atenta. El descubrimiento de la intimidad en medio de la multitud. La soledad sin estar solo, la anomia.

Quizá haya sido Michelangelo Antonioni quien más trabajó la ciudad, quien comprendió que se trataba de una protagonista más, de un actor dentro de esa trama de significados que el cine trata de armonizar, ordenar, explorar; siempre de manera personal, a pura subjetividad. Siempre, de manera incómoda.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, Walter (2006) *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- Bruch, Noël (1985) *Praxis del Cine*. Madrid: Fundamentos.
- Deleuze, Gilles (1987) *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2005) *La imagen-movimiento*. Buenos Aires: Paidós.
- Filipelli; Rafael (2008) *El plano justo*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Tarkovsky, Andrei (1997) *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Ediciones Rialp.

Películas citadas

- A bout de souffle* (Sin Aliento) Jean-Luc Godard Francia (1959)
- Une femme est une femme* (Una mujer es una mujer) JLG Francia (1961)
- Vivre sa vie* (Vivir su vida) JLG Francia (1962)

¿Usted es o se hace? (el profesional)

Jorge Rubén Fernández

Cuando recién recibido entre por primera vez a un *set* de filmación me dije: “Ahora a demostrar todo lo que aprendiste en la facu”. A los veinte minutos, y viendo trabajar a profesionales de oficio y no de formación universitaria, me di cuenta que muchas cosas del aula debía meterlas momentáneamente en un cajón. Sin embargo, al poco tiempo, muchos de esos profesionales destacaron, de una forma u otra, aquellas cualidades que encontraron en mí que, definitivamente, habían surgido de mis estudios superiores. Es que hay cosas que se forman en el oficio y cosas que, sin lugar a dudas, se aprenden en el aula.

¿Qué es lo que se debe enseñar en el aula universitaria a un alumno/a de una carrera vinculada con las artes y/o el diseño?

Un alumno/a universitario elige una carrera determinada por distintos motivos. Por vocación, por curiosidad, por mandato familiar o, algunas veces, por error. Y también es cierto que no siempre coincide el éxito profesional con aquellos que fueron extremadamente decididos al momento de abrazar tal o cual carrera.

El enfrentar un curso en donde la materia a dictar supone un descubrimiento de contenidos meramente teóricos no solamente supone el desafío del aprendizaje por parte de los alumnos, si no que además debe lograrse que ese paso por el aula, ese tiempo, esa relación educador-educando, sea de crecimiento profesional. Pues el crecimiento profesional no se da solo con la experiencia práctica, aunque dicha experiencia al cabo de un tiempo termina formando un crecimiento. El crecimiento profesional empieza con el puntapié inicial del alumno/a eligiendo, cambiando de carrera o, inclusive, eligiendo o cambiando de una casa de altos estudios a otra. También acarrea la dificultad de que el alumno/a no tome dichos conocimientos teóricos como sustancia

de su profesión. Esto puede deberse a que muchas veces piense que solo necesita de los conocimientos técnicos para poder realizar sus ideas o proyectos.

En esencia son muchos los desafíos al enfrentarse a una clase e impartir conocimientos históricos o meramente teóricos de análisis. Pero el fundamental es saber que brindarle al alumno.

Un programa detallado, textos definidos y acertados, exposición clara de los temas, material audiovisual correctamente pautado. Todo ello es básico y esperable pero ¿con ello se forman profesionales? Conocer cual es el funcionamiento y la manera de manipular herramientas o equipos, interpretar sistema de medición, estadísticas, todo ello es útil, conveniente e imprescindible para un profesional, ¿pero hace a un profesional?

A la hora de trabajar, el profesional es mucho más que un conjunto de conocimientos, destrezas y experiencia. Hay algo que lo diferencia. Es ello lo que se debe buscar formar en el aula.

Éste es el desafío mayor pues no es la tarea de un aula, sino de muchas. Y de muchos pasillos. No es la búsqueda del alumno, si no la del docente. Pues el alumno desconoce cómo llegar a ser profesional. Puede el docente descubrir nuevos conocimientos a raíz de la interacción dentro del aula (y esto es casi obligatorio pues una universidad es el ámbito propicio para generar nuevos conocimientos) pero es imperioso que se busque “eso” que al egresar haga al alumno/a diferente.

Es una actitud, una postura, una forma de expresarse, de encarar las responsabilidades áulicas y académicas en general. Es eso que se aprende fuera de programa, en unos minutos en la puerta del aula o en el pasillo, en la puerta del edificio o en un encuentro casual en algún bar aledaño. Es eso a lo que el docente debe estar atento.

En medio de lecturas, trabajos prácticos, primeros hallazgos ajustando las horas de sueño en función de las fechas de examen o de entrega, el alumno/a tiende a olvidar lo que principalmente fue a buscar (una formación), y a desesperarse por el objetivo intermedio que es la culminación de los estudios. Es allí en donde el docente ingresa con su experiencia personal o con su actitud dado que el alumno/a contiene muchas veces una vocación fuerte, pero otras veces flaquea sin entender cual es el recorrido y cual es la meta.

Mantener una postura firme en la fecha de una entrega es tan importante como buscar que el trabajo a entregar sostenga la impronta, la sustancia de la creación y la verdadera dedicación de su autor. Pues a la hora en que ese egresado tenga que enfrentarse con la situación real no va a tener, en la mayoría de las situaciones profesionales, una segunda oportunidad de demostrar lo que sabe y es. Todo esto el alumno/a no lo conoce ni tiene los medios para deducirlo. Debe ser explicitado y remarcado. El aula universitaria es el lugar ideal para “jugar” a ser profesional. Y jugar para cometer errores y ser corregido sin tener mayores consecuencias que aprender un poco más.

Un alumno/a universitario, aún con una fuerte vocación, debe ser empujado a comportarse como profesional. No esta mal conversar sobre el mundo real y situaciones veraces, pues es ello lo que le dará pautas certeras. Y