

La imagen obturada: relación entre ficción y mediatización en los inicios del cine

Resumen

Desde sus orígenes el cine se ha constituido como una fórmula para contar una historia que obtura su característica constitutiva: la reproducción de imágenes en movimiento. Asimismo se vio inmerso dentro del proceso acelerado de la mediatización, al nacer como un medio de masas. Desde Melies hasta el cine moderno se han hecho esfuerzos por escaparle al concepto de narratividad. Hay un efecto de inducción que imposibilita el rechazo de la narratividad en el cine, que problematiza su encadenamiento con la mediatización, en la necesidad de contar historias antes que mostrarlas. La lectura de Metz sobre el problema es el vehículo para el entramado entre estos fenómenos en los primeros cincuenta años del cine.

Palabras clave: Cine, Mediatización, Narratividad.

From the beginning, Cinema is constituted as a formula to tell a story that blocks its constitutive feature: playback of moving images. Likewise, it was immersed in the accelerated process of mediatization, being born as a mass media. From Melies to Modern Cinema, there's an effort to evade the concept of narrativity. There's an effect of induction that makes impossible the rejection of narrativity, that problematize its merger with mediatization, needing to tell stories before showing them. The reading of Metz about the problem mediates to the patchwork of these phenomena in the first 50 years of Cinema.

Key Words: Cinema, Mediatization, Narrativity

José Tripodero, Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica (IIEAC), Universidad Nacional de las Artes (UNA), Argentina, josetripodero@hotmail.com,

Foro: Mediatización y Narratividad.

Texto integral

El propósito de este trabajo es pensar los orígenes del cine desde la perspectiva del desarrollo acelerado de su proceso de mediatización, al nacer como un medio de masas como consecuencia de tres sucesos puntuales: 1) La aparición de novedosas fuentes de energía, la aplicación de la electricidad como recurso industrial, 2) El surgimiento de nuevos medios de transportes (el tren, los barcos a vapor) 3) Las innovaciones en la comunicación (la telegrafía, el teléfono). La confluencia de estos tres cambios trajo el curso de la comunicación que condujo hacia una efectiva globalización, que finalmente derivó en el cine como un medio de masas a partir de la expansión de las ciudades. La segunda parte

del problema es la articulación entre la mediatización y la sustancia de esta nueva técnica: los cuentos, las historias, los relatos, las narraciones. La conexión entre el fenómeno y la ficcionalización podría ser la causa de la obturación de las imágenes en movimiento, en el sentido del carácter constitutivo principal del cine, como un medio nuevo.

La primera película de la historia del cine es un registro documental, sin intermediarios, llamado “Obreros saliendo de una fábrica” (Sortie de l’usine, 1895) de los Hermanos Lumiere. El montaje nacería con Porter, precisamente con el corto “Asalto al tren del dinero” (The Great Train Robbery, 1903), en el que aparece por primera vez el concepto de montaje paralelo en el que se mostraban dos historias que sucedían en el mismo tiempo dramático. Recién con D.W. Griffith llegó la noción de lenguaje cinematográfico, las categorías de cine ficcional y cine documental se complejizaron. Es así que antes de un abordaje sobre estas categorías es imprescindible la incorporación del concepto de narratividad del filme, trabajado por Christian Metz, el cual pone de manifiesto al referir en que el cine siguió la “vía novelesca”. El camino de la no ficción a la ficción fue el transitado por el cine de Lumiere a Melies, según el propio Metz este tránsito no era inevitable pero tampoco los encargados de estudiar la historicidad de este fenómeno han encontrado rastros de azar en él. El cine nunca ha cambiado una historia de base, casi primitiva, y es la que lo define como “una gran unidad que nos cuenta una historia” (Metz, 2002: 71), que no es más que una fórmula. La fisonomía de la historia es la que desde Melies hasta nuestros días ha privilegiado el cine, a punto de eclipsar a su característica constitutiva como es la de la reproducción de imágenes en movimiento; la imagen – siguiendo a Metz- solo queda reducida a una teoría porque en la práctica el tejido de la trama es el que genera un interés por un encadenamiento hacia delante de las situaciones y acontecimientos argumentales. Lo secuencial lo que hace es limitar el poder visual, según Metz “la secuencia no suma los ‘planos’, los suprime” (Metz, 2002: 71) porque de una película lo que siempre se recuerda es la historia y “algunas imágenes”.

Tanto en la ficción como en el documental la historia prima por sobre lo visual, la fórmula del hilado entre imágenes se mantiene sin importar precisamente la historia que se cuenta. Incluso en el cine moderno existió la necesidad de armar historias en películas que tenían la premisa de evitarlas, la unión de dos imágenes bastan para la construcción de un relato: “pasar de una imagen a dos es pasar de la imagen al lenguaje” (Metz, 2002:72). Metz cree que hay un efecto de inducción en esta imposibilidad de rechazo a la narratividad en el cine.

En la actualidad las categorías de ficción y documental siguen en el horizonte de la discusión sobre la narratividad en el cine, sin embargo los planteamientos parecen ser más bien de forma, por ejemplo: sustituir la categoría “documental” por “no ficción” o pensar la idea de “ficción” dentro del “documental”. Siendo el cine un “logomorfismo” (en términos de Barthes) cargado de materialidades discursivas heterogéneas con sus reglas propias (y apropiadas de otros lenguajes) resulta más pertinente pensar en modo de disección de sus

partes antes de avanzar hacia espacios más frágiles que pretendan determinar -con algún atisbo de definición- estas categorías como si en los inicios no se hubiera hecho tal esfuerzo.

Metz cree que la fotografía “nunca tuvo el proyecto de contar historias” (Metz, 2002: 72) porque cuando lo hace imita al cine, en especial en su cadena secuencial de ubicar una imagen tras otra, que unidas, forman un hilo narrativo. El ejemplo de la fotonovela es el que mejor define la imitación porque está más emparentada con el cine que con la fotografía. El montaje es, sin embargo, el que mejor define la idea de “continuidad” porque el espectador puede unir dos imágenes sin que estas tengan un vínculo secuencial. En palabras de Béla Balázs (2002): “Las imágenes están vinculadas entre sí... interiormente, por la inducción inevitable de una secuencia de significación”. El cine moderno, menos preocupado por la sintaxis cinematográfica, ha demostrado –no solo por estar alejado del cine comercial- una independencia de la historia como monopolizadora de todos los aspectos del cine, casos como los de *Sin Aliento* en Godard o las primeras películas de Antonioni, el montaje aparece más como un quiebre de ciertos códigos que como una fuerza de inducción de las imágenes para la construcción de una historia. Es así que el cine moderno acerca al cine al lenguaje: “es como si la riqueza significativa del código y la del mensaje estuviesen unidas entre sí” (Metz, 2002: 72).

La mediatización en el cine, siguiendo a Traversa, en términos de la “cualidad de organizar sistemáticamente, y de manera diversa la materialización de los procesos mentales”, tiene su origen en el nacimiento de la empresa Pathe, encargada desde el primer momento de la investigación técnica pero su creación del noticiario en las salas de cine en 1908 cambió por completo la difusión de hechos y acontecimientos en la comunicación de masas. No hay azar entre “Obreros de una fábrica” de los Hnos. Lumiere y Pathe (incluso en 1902, le compraron a los Lumiere las patentes de sus inventos) porque necesitaban de cine, como medio de masas, para expandir sus avances científicos y principalmente el desarrollo de sus noticieros, exitosos no solo en Europa sino también los Estados Unidos. Pathe News, como se llamaba el noticiario, adoptó la síntesis del primer cortometraje de los Lumiere para la sustancia de este género en expansión, el cual se proyectaba previo al film que convocaba la sala. Otras compañías también se plegaron al negocio de los noticieros porque la idea la imagen sugería una completitud de la información mayor que la de la palabra escrita, sumado al poder de transmisión que ofrecía el cine. Tal multiplicidad convirtió al cine en un medio de masas por la fortaleza de las historias, a las que se le sumaba la reproducción de imágenes en movimiento, es decir que la innovación técnica ocupaba un segundo plano en relación a ese flujo emisor que transportaba información en una velocidad inusitada.

Si bien el componente de la “visualidad” (2014, Traversa: 330), siguiendo a Traversa, está ausente en la literatura y en la prensa escrita, la ficcionalización de la noticia bajo una estructura dramática es la que genera un impacto mayor o incluso en el mismo nivel que el de las imágenes en movimiento. Si un puñado de imágenes unidas de manera arbitraria

hubieran aparecido por primera vez antes los ojos de esos espectadores que presenciaron “Obreros saliendo de una fábrica” probablemente la espectacularidad de ese aparato novedoso hubiera pervivido solo en un instante de efectismo, es por eso que la unión secuencial de las imágenes con la función de hilar un relato es la que se ha destacado para la conformación del cine como un medio de masas: nacido, crecido y expandido en un puñado de décadas. También resulta pertinente señalar que hasta 1927 el cine era mudo o para ser específicos: no existían sonidos fónicos grabados ni música grabada, aunque sí habían intertítulos, orquestas en vivo y luego música original compuesta para el film.

La formalización del cine, como diría Metz, que es “puramente componencial pero que sin embargo representa un progreso en relación con las consideraciones tradicionales acerca de las virtudes expresivas comparadas de los diferentes medios de expresión”. La imagen tampoco ha sido aliado de las historias en este período del cine mudo, en términos de narratividad porque ha necesitado suplir la ausencia de sonidos grabados (en especial los diálogos) para armar un relato. La imagen, como materia significante, tiene en este período un lugar importante pero su complemento con los sonidos fónicos grabados es el que lo define como parte constitutiva de un lenguaje complejo y en vías de una formalización. La obra de Melies, durante este lapso, fue la que experimentó y desarrolló más variables sobre la imagen: el uso del color y los efectos ópticos fueron sus características más destacadas, entre otras ilusiones empleadas directamente sobre el material fílmico. En su cine, el privilegio se invertía: la imagen funcionaba de esqueleto para contar una historia, sin la necesidad de cubrir esas ausencias sonoras, en especial de los diálogos. Melies tiene una filiación más cercana con el ilusionismo que con las historias, es así que a su obra se la consideraba experimental, en completa oposición para lo que Pathe y otras compañías productoras utilizaban el cine.

El período del cine sonoro, desde 1927 hasta la actualidad, ha generado un cambio de escala pero en las primeras tres décadas del cine las condiciones de accesibilidad se han flexibilizado, y es otro de los puntos atendibles para comprender al cine como un medio de masas, sustentado por una estructura ficcional, se da un “cambio cualitativo en la conformación del público”, se elimina el obstáculo de la lectura de la prensa escrita y de la literatura. De la misma manera, en su infancia, el cine fue el canal conductor de obras teatrales y literarias en la ficción más transparente, con un porcentaje minúsculo de guiones escritos especialmente para realización cinematográfica. Por un lado la implementación técnica genera un contacto más directo con el público en general (incluso más que con el teatro) pero la sustancia (los diversos textos y sus configuraciones particulares) atrae el foco de atención mayor.

La ficcionalización precede al cine pero no deja de ser un concepto abordable para entender lo que sucedió en los albores del cine, en su doble impacto: el acelerado proceso de mediatización que se generó y la invisibilización parcial de su carácter constitutivo, la reproducción de imágenes en movimiento, por un adosamiento automatizado a las

estructuras ficcionales. Hay en ambas una relación complementaria, indisoluble que las encadena porque ese proceso se hubiera materializado sin la adaptación de la “vía novelesca” según Metz ni tampoco sin la configuración de géneros, como el noticiero, que proveyeron una aceleración en el fenómeno de la mediatización, consumando al cine como un medio de masas en pocos años desde su aparición. El efecto de inducción que imposibilita suprimir la narratividad en el cine es otro de los puntos que colaboran a que la imagen sea simplemente un soporte de las historias. La complejidad de las primeras décadas del cine, hasta la llegada del sonido grabado, no solo opera en la unión de un fenómeno y la incorporación de la ficción sino también en la preponderancia de una cualidad desconocida hasta la aparición del cinematógrafo. Un cine sin adoptar la narratividad, a través de los géneros asociados a la prensa gráfica, la literatura y el teatro, pero priorizando su cualidad principal en un primer plano, hipotéticamente hubiera caído en la marginalidad porque el despliegue cinético de cuerpos y objetos se ubicaba en el orden del ilusionismo. El cine como unidad narrativa nunca ha cambiado, más allá de los esfuerzos de los representantes vanguardistas del modernismo, porque desde su nacimiento la atadura a su condición de medio masivo lo condicionó hacia un camino del que muy poco pudo desviarse. La mediatización y la ficción además de ser un par integrado que se manifiestan en la materialidad y en la configuración del dispositivo, sin embargo el cine es una máquina nacida para contar historias y dejar en el recuerdo unas pocas imágenes, las cuales no solo dejan una ilusión limitada de su fortaleza constitutiva sino también operan como marcas para reconstruir un relato. La imagen es una cualidad de permanente tensión entre la mediatización y la ficción, en una inestabilidad del medio que ha advertido avances y cambios técnicos, más allá del aspecto sonoro como principal puesta en crisis del lenguaje, no obstante la “visualidad” es la mayor transformación en ese pasaje de status escritural a uno, en los primeros años, visual para luego ser audiovisual, constitución principal del cine como un medio de masas moderno.

Bibliografía

BÁLAZS, Béla (2013). *El hombre visible, o la cultura del cine*. Buenos Aires: El Cuenco del Plata.

METZ, Christian (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Barcelona: Paidós.

TRAVERSA, Oscar (2014). *Inflexiones del discurso*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

VERON, Eliseo (1992). *El nuevo espacio público*. Barcelona: Gedisa.

