

PENSAR EN IMÁGENES

Este tema incluido en el programa es una elaboración propia y “modificadora”, en base a contribuciones de varios textos, y una construcción del titular.

“Modificadora” porque, más allá de lo conceptual, tiene una finalidad principal, central y práctica para la realización de un audiovisual.

Al principio del curso, entre los objetivos explícitos de la materia señalábamos que **“queríamos acostumarlos a pensar en imágenes”**. Lo sosteníamos como insistencia a que el audiovisual implica, principalmente a **“contar historias audiovisualmente”**. Esto intenta ser un cambio, una ruptura en la forma de “idear” un audiovisual, simplemente como un documento con imágenes, por así decirlo. Nuestra preocupación es lo narrativo a través de imágenes y, por cierto, sonido.

Debe recordarse que al inaugurar el curso, nos apropiábamos de una expresión de Jean Claude Carriere, conocido actor y guionista de grandes directores. Allí reproducíamos su expresión que el guión: **“es el principio de un proceso visual, no el final de un proceso literario”**.

En general, por formación académica se presta más atención a los desarrollos literarios. Aquí se trata que desde el mismo momento de pensar la idea, esta nueva práctica de “pensar en imágenes” se incorpore como un trabajo diferente por parte del creador. Se trata de aprovechar al máximo la potencialidad expresiva que conlleva la imagen como efecto de lo real.

Por cierto que este asunto puede ligarse con formas y situaciones escénicas que están incorporadas como esquemas en la experiencia del espectador. (Es interesante pensarlo con el texto de Aumont).

Habíamos visto que desde un principio el realizador debe pensar qué potencialidad de representación expresiva, interpelando la percepción del espectador, tiene la idea a partir de la cual se va a elaborar el guión de una historia (Historia está dicho en el sentido de la palabra inglesa “story” que vemos en la segunda macrounidad sobre estructura narrativa).

Los estudios de neurofisiología exploran esa relación que existe entre el pensar y la representación interna de imágenes en el sujeto. A medida que piensa o verbaliza algo, al mismo tiempo se le generan imágenes visuales. Partiendo de esa condición neurofisiológica es que pretendemos potenciar esta tarea creadora. (Puede verse en Aumont lo que se denominan pensamiento visual)

¿Qué es la imagen?

La noción de imagen implica múltiples significados. En este curso tratamos de buscar ciertas definiciones operativas para anclar ese significado en función eficaz para lo que trabajamos.

Eso remitirá al texto de Aumont en el que habla de las los modos y funciones de la imagen. Como tipología básica de la relación entre la imagen y su representación. Y, por otra parte, los efectos que tienen en un espectador. (Fijarse en el texto de lectura obligatoria en el capítulo sobre “El papel del espectador”).

Nosotros agregamos algunos abordajes sobre la imagen que estimamos fértiles para ubicarnos dentro de este campo complejo que ha suscitado más de un debate alrededor de la estética, el arte y otras disciplinas afines.

Imagen, de una manera general, se comprende como una cosa que “adopta el aspecto semejante a otra. Una representación visual analógica”. Naturalmente que es un signo que “expresa ideas” por un proceso dinámico de interpretación e inducción: si hay humo hay fuego.

El Diccionario de la Real Academia Española define a la imagen con las nociones de “representación”, “figura”, pero también “semejanza” o “apariencia” de un objeto. Ya se sabe que este problema de la apariencia implicó perspectivas diferentes en Platón y Aristóteles. Lo vimos al abordar la evolución del concepto de mimesis en su etapa prefilosófica y post filosófica. Un debate en el que finalmente Platón desconfía de la apariencia porque, como se dice en francés, implica una “Trompe l’oeil”, una “trampa del ojo” que en pintura es una técnica pictórica que trata de engañar a la vista, en muchas ocasiones tratando de producir un falso efecto de profundidad. Pero que para Platón era lisa y llanamente un engaño que iba contra la verdad de las cosas. El lo demuestra acabadamente, según su punto de vista, con el famoso “mito de la caverna” y los reflejos que se producían por el reflejo de la luz exterior. En términos filosóficos para Platón eso era un “engaño” que se oponía a la “verdad” de las cosas que solamente se podía alcanzar a través del “noúmeno” que era – a diferencia de la opinión o Doxa – el conocimiento puro a través de la “**idea**”, despojada de toda “contaminación” sensible.

En cambio Aristóteles atribuía a la mimesis un efecto de verosimilitud que no era el opuesto de la verdad. (Fijarse en el desarrollo que hicimos de mimesis)

Pero volviendo a la imagen vale la pena asentarse de inmediato en la relación que va a tener con conceptos derivados como **imaginario e imagería**. Y ya veremos en su momento por qué.

La palabra griega “icono” (**Eikon**) significa imagen. Y siempre las imágenes dicen, implican un “**logos**”.

Esta palabra imagen ha tenido diversas acepciones según los lenguajes. Cuando pasa al latín la imagen se llama “Imago”. Lo que en griego se denominaba Eikon. En el sentido griego, ésta última palabra se traducía por dos términos: fantasma (la imagen que el pensamiento se forma por su cuenta, como ocurre en los sueños) y fantasía (la impronta de las cosas sobre el alma). Ambas están contenidas dentro del concepto de imaginario. Y tienen no pocas consecuencias, sobre todo para el enfoque que le damos nosotros a la asignatura, con respecto a cómo funciona el aparato psíquico del sujeto espectador.

Cuando lleguemos a la tercera gran macrounidad y hablemos del sujeto espectador desde una perspectiva psicoanalítica veremos como la idea de fantasma (Imago) es tomada por el psicoanálisis lacaniano en relación con el imaginario. Y es interesante ver que Lacan prefiere la idea de fantasma a la de fantasía, sobre todo por parte de sus traductores. Se debe a una mayor rigurosidad conceptual del trabajo del inconsciente porque la “fantasía” adquirió un significado de aquello que no existe y que es una creación de la mente consciente, por así decirlo. En cambio en el presupuesto psicoanalítico ese “fantasma” pertenece al orden de lo inconsciente. O sea, no es lo que yo me puedo imaginar como una construcción fantásica y hasta puedo dibujarla,

pensarla o verbalizarla. Por ejemplo, un dragón alado. Algo propio de los géneros ficcionales de la cinematografía, por caso. Lo que propone el término “fantasma” en el psicoanálisis es de otra complejidad y registro. Ya volveremos en su momento sobre ello (no aquí si no en el curso).

Reafirmemos esa relación analógica entre el icono o la imagen en tanto signo que tiene una relación analógica con lo que representa. O lo que semióticamente suele llamarse referente. Una imagen figurativa es un icono en la medida que se parece a lo que representa. Pero se pueden distinguir, según diversos autores, diferentes tipos de analogía: la imagen, el diagrama y la **metáfora**. Presten atención a que he dicho **metáfora**. Una característica propia de las operaciones retóricas. **La metáfora tiene que ver con el “pensar en imágenes”**.

En la práctica, pensar en imágenes quiere decir la capacidad que tiene el realizador de imaginarse cuáles pueden ser las que aporten mayor densidad expresiva, una alta potencialidad metafórica, imágenes especialmente compuestas para – como vimos en el momento de los principios de la realización – para “ser momentos en los que se hace **singularmente visible** lo que queremos decir”. En el juego que se propone en clase a partir de la frase común de que **“una imagen vale más que mil palabras”**, es aquí donde ello es aplicable. En ciertos momentos del audiovisual esas imágenes tienen un alto poder de condensar significados desde lo puramente expresivo, desde su alto grado metafórico.

Cito como ejemplo de un relato cuáles podrían ser consideradas ese tipo de imágenes tomando el “Vía Crucis” cristiano. Esa iconología que se encuentra en la Iglesias y que son 14 estaciones que memoran la pasión y muerte de Jesucristo. Con un principio, un desarrollo, un clímax y un final. Cada una de esas estaciones condensa y expresa una situación dramática. Ahora bien, la historia en sí del “Vía Crucis” o camino de la cruz es más “extenso” que lo que está condensado en esa iconografía. Sin embargo, todo el relato se hace particularmente visible en esas representaciones.

Otros autores hablan de imágenes que dan una información emotiva que el espectador sabe descifrar y complementar. Soy algo renuente a convalidar el concepto de información porque podría oprimir, reducir la expansión y apertura que tiene lo expresivo. Podríamos decir que la información implica una codificación más rígida. En cambio si estamos en la dimensión de lo expresivo el modo de vivirlo por parte de un espectador (hacia quien está dirigido) implica algo del “misterio” del arte o mejor dicho del acto creador.

Al respecto el escritor Jorge Luis Borges tiene un magnifico ejemplo. Lo extraigo de un texto que se llama **“Arte Poética”** que es una compilación de seis conferencias sobre poesía pronunciadas en una Universidad de Estados Unidos en el que reflexiona, justamente, sobre eso **misterioso** y los tesoros de la palabra poética. En el momento en que aborda el “Enigma de la poesía”, justo antes de “La metáfora” dice textualmente: “Hablando del obispo Berkeley (que permítanme recordárselo, profetizó la grandeza de América), me acuerdo de que escribió que el sabor de la manzana no está en la manzana misma – la manzana no posee saber en sí misma – ni en la boca del que se la coma -. Exige un contacto entre ambas”. Lo mismo podemos decir sobre estas imágenes que estamos tratando (no lo dice Borges, lo digo yo). Lo expresión no es un dominio único del realizador, en términos de Eco es una “obra abierta”.

Estas imágenes motivan primordialmente al espectador. **Sugieren un más allá de la evidencia, crean un imaginario.** Activan una memoria que no es lineal ni cronológica. (Son los silencios que también no insinúa Carriere cuando habla de la magia de un guión) Repito tienen un alto poder metafórico.

Acotación, este es un adelanto sobre la problematización de la temporalidad que propone la semiótica (Vilches y el modelo de Greimas; Aumont y los tiempos del espectador; o nosotros cuando en la última parte nos introducimos en una temporalidad absolutamente diferente a la lineal cronológica y afirmamos los tiempos contruidos por el relato, en toda su complejidad).

Estas imágenes (que ejemplifico en el documental, cuyos fragmentos exhibo en clase, sobre el director polaco Krzysztof Kieślowski que, entre otras obras, alcanzó gran renombre con trilogía de las películas Bleu, Blanc y Rouge) son las que el realizador va creando con su instrumento para visualizar la composición y caminando por las calles de Varsovia observando los rostros de las personas que caminan.

Que quede bien claro que “pensar en imágenes” no es “imaginarse toda la película con las facultades mentales si no **esas** imágenes **singulares** de las que hablábamos antes y que volveremos a tomar cuando planteemos en la segunda macrounidad, la de la estructura narrativa, el problema de la acción y su relación con las “situaciones dramáticas”.

Avances con algunos abordajes más. Estas imágenes remiten al contenido, al tema que se quiere transmitir, a su narratividad. Son algo similar a lo que plantea Gilles Deleuze, que tiene dos trabajos sobre la imagen tiempo y la imagen acción, como “figuras de pensamiento”. Atractivas e insertadas en la imagen – acción, los motivos visuales nos hablan del argumento. Inducen a fijarnos en aquellas secuencias que en su forma de presentación se insertan en el conjunto de la narración como una **puntuación dramática** (yo hablé al inaugurar el curso sobre la gramática, la sintaxis, etc. de la imagen y la autoría de no repetir automáticamente sino de querer decir algo a través de cada decisión de un primer plano, plano general, etc.). Son escenas en las que parece que el tiempo se **dilata**, que se produce una **suspensión** que incita a la contemplación pura, ensimisma. Empero, pese a esa “sacralización” estas imágenes suelen tener una función de **economía narrativa**. Volvemos a recordar, aquí “una imagen vale más que mil palabras”, son condensadoras y altamente metafóricas.

Sirven para “detener” la atención del espectador, para que trabaje su comprensión a través de esas imágenes. El realizador cuida más, quizás, que en otros momentos la composición. Se apela a una cultura visual del espectador como a su emotividad, de reconocimiento y rememoración (en términos de Aumont).

Otro autor define a estas imágenes como momentos aislables dentro de las películas, en escenas y en secuencias. Un autor llamado Gotthold Lessing había denominado a ello como “momentos pregnantes”. Sin embargo, Jaques Aumont (en otro trabajo que no es el que tienen que leer ustedes) se queja sobre esta caracterización. Porque no se trataría de la idea de una “inmovilización de la acción” y, así reclama dejar de lado la idea de **momento pregnante** para adoptar el de “**momento revelador**”. Coincido con esta observación.

Faltaría para completar el tratamiento de este tema la lectura de los fragmentos que leímos en clase sobre el literato y ensayista nacido en Cuba y radicado en Italia, don Italo Calvino. En su libro "Seis propuestas para el próximo milenio"; un ciclo de conferencias que, también, iba a dictar en Estados Unidos de América y que nunca pudo hacerlo pues murió cuando las estaba preparando. En ese texto (recopilación de sus apuntes publicados póstumamente) hay un capítulo que aborda el de la "Visibilidad" y relata, entre otras cosas, cómo es su proceso creativo para los relatos fantásticos que escribió. Estoy pensando en "Las ciudades invisibles", "El vizconde demediado", "El Barón rampante"; entre otros. Y en el que, en síntesis, trabajó sobre dos tipos de procesos imaginativos: el que parte de la palabra y llega a la imagen visual, y el que parte de la imagen visual y llega a la expresión verbal. Estableciendo comparaciones entre lo que pasa en el cine que no puede escapar al texto escrito, pero en cuyo alumbramiento el director "Ve" mentalmente cuestiones plasmadas en el guión.

Prof. Carlos Campolongo