

## LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA Y LA CONTINUIDAD DE LO DISCONTINUO

CRISTIAN BIANCULLI  
(UNMDP)

### Resumen

La imagen cinematográfica es un tipo especial de imagen que se distingue, en muchos aspectos, de las imágenes que se nos presentan en la cotidianeidad. La intención del siguiente trabajo será puntualizar en algunas de esas diferencias, desde la óptica del montaje. Para ello, indagaremos en algunas de las tesis más relevantes del reconocido montajista Walter Murch, quien ha teorizado hondamente acerca de la imagen como unidad del engranaje fílmico. En palabras de Murch, en el cine podemos encontrar algunas licencias que no son permitidas en la realidad, por lo que la imagen cinematográfica nos permite concebir el mundo de otra manera, interrumpiendo los modos habituales de vivenciar el tiempo y el espacio. En esta ruptura, el montaje es la herramienta central del cine, puesto que es lo que permite reforzar el sentido del desprendimiento de la realidad. De allí que el cine posea para este autor un carácter “mágico”, que lo distingue de cualquier otra forma de lenguaje artístico.

**Palabras claves:** Montaje, experiencia estética, imagen fílmica, cine.

## **Abstract**

The cinematographic image is a special type of image that differs, in many aspects, from the images that are presented to us in everyday life. The intention of the following work will be to point out some of these differences, from the perspective of editing. To do this, we will investigate some of the most relevant theses of the renowned editor Walter Murch, who has deeply theorized about the image as a unit of the film gear. In Murch's words, in the cinema we can find some licenses that are not allowed in reality, so the cinematographic image allows us to conceive the world in another way, interrupting the usual ways of experiencing time and space. In this rupture, editing is the central tool of cinema, since it is what makes it possible to reinforce the sense of detachment from reality. Hence, for this author, cinema has a "magical" character, which distinguishes it from any other form of artistic language.

**Key Words:** Montage, aesthetic experience, film image, cinema.

## **Introducción**

La figura de Walter Murch es significativamente relevante en la producción cinematográfica actual, puesto que se trata de uno de los montajistas más reconocidos en el campo. A través de su libro *En el momento del Parpadeo*, y considerando aportes de diversas charlas en las que desarrolla análisis muy personales de su visión sobre el cine, nos proponemos analizar la forma en la que este realizador apuesta a organizar los elementos involucrados en la producción cinematográfica, para establecer una teoría que le permita indagar en su naturaleza y profundizar en sus características.

Es importante considerar que Murch habla siempre desde la perspectiva del montaje. Esto requiere de nosotros un primer detenimiento que recuerde que el proceso cinematográfico cuenta, como mínimo y de acuerdo a los mayores

consensos, con tres etapas creativas cuyos vínculos no están exentos de tensión. Estas tres etapas son el guión (pre-producción), la realización (producción) y el montaje (post-producción). Más allá de sus denominaciones, y del centro de la realización, el momento concluyente de la realización audiovisual es el montaje, es decir, operatoria que define al film en términos de resultado. Este proceso es, inevitablemente, el último de los tres momentos y es, particularmente el lugar desde el que Murch elabora su teoría. Esta aclaración resulta pertinente especialmente cuando tratamos de abordar el primer tópico a desarrollar: el concepto general de la imagen según el autor. Para rastrear esta conceptualización en Murch tendremos, más que esperar una definición concreta, que establecer una búsqueda en medio de otras definiciones y conceptos para desgranar la idea de imagen que maneja el autor. Desde estos pasos, una primera aproximación nos conduciría a la definición clásica: la imagen como partícula atómica del lenguaje cinematográfico. Como veremos más adelante, Murch resalta la importancia de generar aún en el corte, en la discontinuidad, una sensación de fluidez que nos permita aceptar a la película como un continuo, zambullirnos en un mundo al que pertenezcamos, mientras dure el film. Este objetivo se convierte casi un *leit motiv* en sus charlas y producciones. De modo que el autor piensa la existencia de la imagen en el marco de ese mundo que crea y en el que se instala: dentro de la sociedad tiene que convivir la película, dentro de la película las secuencias, dentro de las secuencias las escenas, dentro de las escenas los planos, dentro de los planos las tomas y como unidad mínima, las imágenes, representadas y mencionadas aquí como fotogramas.

De lo expuesto se deriva que la unidad mínima con la que el montajista trabaja es a la vez el resultado de una combinación de elementos de los procesos creativos previos. En esa línea, tendremos en cuenta la especificidad de la imagen del cine y tomaremos auxilio de la teoría de Didi Huberman quien comparte algunas consideraciones generales con la tesis de Murch

También analizaremos algunas diferencias en cuanto a la presentación de la imagen cinematográfica e intentaremos discernir el cambio en la experiencia que se genera a través de la irrupción del cine de plataforma. Allí, puntualizando

algunas ideas que se relacionan con las diferencias de las experiencias en la visualización de un cine y otro.

### **Emoción, fragmento y continuidad**

Como hemos anticipado, la imagen cinematográfica en la que Murch piensa difiere de la percepción corriente, ya que lo que percibimos corrientemente es una serie de imágenes conectadas. En cambio en el cine, con el montaje como herramienta principal, esta conexión es diametralmente opuesta a la de aquella percepción. Además, la imagen cinematográfica es resultado de una mediación técnica, se encuentra mediada por el aparato, y el aparato no simplemente representa la realidad tal cual es, sino que además la dota de diversos sentidos. El aparato puede representar la realidad de forma fiel, puede ser una representación “objetiva” de la realidad<sup>1</sup>, no obstante, como señalamos, esta realidad se encuentra manipulada por las intenciones del director-montajista, que tienen como fin el desarrollo de una narrativa particular. De esta manera, podemos definir al montaje como el fundamento más específico del lenguaje cinematográfico, haciendo imposible una definición del cine que soslaye su importancia. Así mismo, podemos percibir al montaje como la herramienta clave a la hora de crear sentidos, porque en cada diálogo que proponen las imágenes entre sí, dentro de la narrativa de un film, es el montaje la herramienta que lo ha hecho posible.

Con el montaje, las películas pueden ser grabadas de forma discontinua, pueden grabarse escenas sueltas que luego serán parte de una continuidad que se presentará en la pantalla. De esta manera, la imagen que se presenta en la pantalla responde a la serie de elecciones del montajista o del director, pero en definitiva estamos hablando de elecciones que determinan a la imagen cinematográfica, la determinan porque en cada selección de imagen hay impresas diversas intenciones. Asimismo, cada elección trae consigo un significado particular, cada imagen montada tiene tras de sí todo un andamiaje

---

<sup>1</sup> Los debates actuales indican que ni siquiera podemos pensar en los documentales como una forma de reproducir fielmente la realidad. Lejos de ser esa su intención, el afán de testimonio implica una dimensión creativa y transformadora.

emotivo y conceptual, aún cuando este no se evidencia de forma explícita en el resultado final. Así, podemos encontrar imágenes conectadas que no tengan un sentido determinado unívocamente, pero aún así seguimos hablando de elecciones particulares que definen la unión y la relación que se establece entre las diferentes imágenes del film.

Pensemos, por ejemplo, en el film *Un perro andaluz*<sup>2</sup>, allí la concatenación de imágenes parece ser absurda, no obstante, el carácter emotivo subsiste y detona en el espectador. En este proceso, aunque también ocurre con producciones más convencionales o aparentemente miméticas, lo que ocurre en la pantalla no es una simple representación de la realidad, sino que es una representación cargada de elecciones, significados e intenciones, que transforman o *deforman* la realidad dada, o la base empírica de las imágenes. Como la base de esas elecciones constitutivas y su impacto concreto en el espectador está constituido por el orden de la emoción, podemos anticipar una caracterización más de la imagen cinematográfica, reponiendo la idea de que la imagen que nos muestra el cine es una imagen *emotiva*.

Cuando Murch arriba a esta idea, desde luego es consciente del problema que entraña referir a la emotividad para dar cuenta de un dispositivo, en este caso artístico. Cuando pensamos en la emotividad, estamos pensando en aquel carácter pasional, sensible en sentido kantiano, que puede componer un suceso o un evento, es decir, algo que se enfrenta, momentáneamente, a la mera razón funcionalista. De esta manera, cuando estamos afectados por la emoción suspendemos la dimensión racional habitual, no pensamos según las bases generales de nuestra práctica cognitiva con el mundo, ya que lo que pasa en una película es definitivamente ficcional (aún si la misma posee bases documentales), por lo que, si nos ponemos a pensarlo racionalmente, es muy difícil que lo que ocurra en la pantalla nos afecte o comprometa de alguna manera. No obstante, esa afectación es posible porque la imagen cinematográfica apunta a una resonancia en la esfera emotiva.

---

2 Película dirigida por Luis Buñuel, en 1929. Emblema cinematográfico de las denominadas "vanguardias históricas".

Desde esa perspectiva, la imagen cinematográfica se constituye en un tipo de imagen que busca potenciar nuestra experiencia sensible, y aquí radica quizá el mayor interés de este tipo de imagen, porque si la imagen cinematográfica fuera simple representación de la realidad, si la imagen cinematográfica apuntara únicamente a nuestra dimensión racional, no tendría esta nada de especial o disruptivo. Cuando somos interpelados por la emoción, nos sentimos embargados por un sentimiento que no podemos explicar, pero que actúa profundamente en nosotros, esto es lo que la emoción provoca. Cuando el cine logra esto, está logrando el acceso a una experiencia disruptiva que interpela las formas habituales de nuestro vínculo con las cosas que incluso el mismo film podría representar.

Como hemos estado señalando, uno de los rasgos centrales con los que Murch nos propone pensar este tipo particular de imágenes es el de la praxis creativa del cine, particularmente en su momento de montaje. Por esto, se vuelve necesario destacar que los distintos planos seleccionados tienen detrás de sí la intención de focalizar algo específico o guiar al espectador en la trama, no será lo mismo observar la mirada de un personaje en primer plano, que ver al mismo personaje en un plano general dentro de una habitación buscando algo en un momento tenso. La perspectiva en la cual se presenta la imagen, los elementos que aparecen en ella y las diferentes relaciones entre los planos, darán un sentido diferente a cualquier imagen que se presente dentro del film. En este juego de relaciones, la imagen cinematográfica logra manifestar de forma patente su carácter emotivo. Una expresión, un gesto, una pieza musical que acompañe un momento, todo ese conjunto de elementos que componen la complejidad del lenguaje conducen a las sensaciones y emociones que busca generar el realizador. Allí es donde se desnuda con claridad el carácter emotivo del cine.

En una breve conferencia pronunciada hace unos años atrás, G. Didi-Huberman menciona que, en la emoción, se produce una doble disposición que incluye un movimiento exterior que nos afecta interiormente. La imagen cinematográfica implica que la alteración emocional se desarrolle por la secuencia de imágenes, sonidos, planos y secuencias que se nos presentan en

la pantalla, pero a su vez contiene esa potencial suspensión del resto de los estímulos sensoriales permitiéndonos quedar “suspendidos” por la emoción que nos provoca la ficción establecida en el film. Su carácter ficcional nos arranca de la lógica instrumental y nos permite a dialogar con una realidad que, en ciertas ocasiones logra conmovernos. Dicho de otro modo, nos deposita en una lógica sensible que opera en favor de nuestra emotividad.

Didi-Huberman puntualizaba en el texto que mencionamos, algunos detalles de esta dinámica emotiva:

Una emoción ¿no es una e-moción, vale decir una moción, un movimiento, que consiste en ponernos fuera de (e-, ex), fuera de nosotros mismos? Pero si la emoción es un movimiento, en consecuencia es realmente acción: algo así como un gesto al mismo tiempo exterior e interior, puesto que, cuando la emoción nos atraviesa, nuestra alma se conmueve, tiembla, se agita, y nuestro cuerpo hace montones de cosas de las que ni siquiera tenemos idea.<sup>3</sup>

Un aspecto interesante de estas particularidades a las que hemos hecho referencia hasta aquí, lo constituye el hecho de que la imagen cinematográfica con-mueve, esto es: interpela o moviliza al individuo pero lo hace en su carácter social o comunitario. La imagen cinematográfica suscita una emoción colectiva, expresa una emoción intersubjetiva, el sentimiento dentro de la reproducción cinematográfica es compartido.

Cuando Didi Huberman piensa a las imágenes como transformaciones, es decir, aquel que mira la imagen se moviliza de tal manera que se transforma algo del orden de su propia subjetividad. El cine conecta directamente en las emociones, dentro de la experiencia cinematográficas nos encontramos afectados por imágenes que rara vez nos afectan en la realidad, a la vez que nos hace empatizar con personajes que en la vida real estarían muy lejos de nuestra empatía. Martin señala que la percepción del espectador refuerza su carácter afectivo en la medida en que el cine le proporciona una imagen subjetiva, densificada y pasional de la realidad. De allí que sostenga este autor que, en el

---

3 Didi Huberman, G., ¡Qué emoción! ¿Qué emoción?, Buenos Aires: Capital Cultural, 2016, p. 15.

cine, los espectadores se conmueven profundamente con situaciones que, en la realidad, solo lo afectarían levemente<sup>4</sup>.

Podemos decir, entonces, que la imagen cinematográfica aparece indefectiblemente ligada al montaje -y con ello al fragmento constitutivo de toda narrativa visual-, y que adquiere su continuidad en el esfuerzo propio de la praxis del realizador que, mediante una serie de elecciones particulares, buscan dotar de sentido a la totalidad compuesta que constituye el film. Ese sentido no es un pronunciamiento unívoco en la tradición del discurso enunciativo sino una constelación de efectos emocionales que se disponen a la recepción.

### Montaje y recepción

En la misma línea que venimos desarrollando, apelar al sentimiento es la tarea más importante que tiene la imagen cinematográfica para Murch. Por esto, el autor expone seis criterios básicos para pensar en el corte "ideal", que son encabezados por la dimensión emotiva:

Para mí, el corte ideal es el de una vez satisface los siguiente seis criterios: 1) responde a la emoción del momento; 2) hace avanzar el argumento; 3) tiene lugar en un momento que desde el punto de vista del ritmo es interesante y adecuado; 4) tiene en cuenta lo que podría llamarse la <<dirección de la mirada>>: la preocupación por la situación y el movimiento del foco de interés del espectador dentro del cuadro; 5) respeta la gramática de las tres dimensiones convertidas en dos por la fotografía (las cuestiones del eje, etc.); y 6) respeta la continuidad tridimensional del espacio real (donde se sitúan las personas en un espacio y la relación de unas con otras)<sup>5</sup>.

El montajista parte entonces de la emoción que interpreta en la escena base, de lo que el argumento del film plantea, pero debe pensar en lo que esos elementos piden que el espectador vea y sienta, es decir, el ejercicio del montajista versa en imaginarse como parte de la subjetividad del espectador y desde allí emprender la construcción de la imagen fílmica<sup>6</sup>. Asimismo, la imagen

---

4 Cf. Martin, M. *El lenguaje del cine*, Barcelona: Gedisa, 2002.

5 Murch, W., *En el momento del parpadeo*, Madrid: Fahrenheit, 2003, p. 15.

6 Si bien esta tarea la realiza fácticamente el montajista, la misma no se da si no es en un diálogo profundo con el director de la obra, e incluso a veces con otros miembros del equipo de producción del film.

montada construye un pensamiento, el montaje permite construir una idea específica, tal vez algo del orden de lo que Kant denominaba “ideas estéticas”<sup>7</sup> De esta potencialidad de las imágenes tenemos sobrados ejemplos. Los diferentes medios de producción audiovisual actuales cuentan con una porción importante de informes tendenciosos que se apoyan en el montaje para generar un pensamiento y despertar un sentir común en las personas que consumen esos productos. También podemos pensar en la propaganda política y el uso que allí se realiza del montaje como herramienta para instalar un sentimiento y reforzar una determinada tendencia del pensamiento. Estos ejemplos no son menores, vemos en todos ellos la manipulación que sugiere el montaje, vemos como las imágenes cinematográficas, tal como las hemos caracterizado hasta aquí, pueden operar en procesos esos procesos que Benjamin denominó de estetización de la política.<sup>8</sup>

Si bien en Murch no encontramos ningún alerta acerca de la manipulación política que puede ser operada mediante el montaje, sí encontramos algunas consideraciones interesantes que nos llevan a confirmar que dentro del montaje conviven un sinfín de posibilidades disímiles. Como vimos, Murch sostiene que las imágenes son capaces de expresar emociones que las palabras no pueden, para nuestro autor, las imágenes corrigen o superan algunas limitaciones del lenguaje. Lo que opera en esta posibilidad es sin duda la gran cantidad de variantes que podemos introducir en la presentación de una imagen. Aquí no hablamos simplemente de los planos, sino también del foco, el tratamiento del color, las luces y contrastes, la perspectiva, entre muchos otros factores específicos de esta composición de imágenes.

Este problema ha sido analizado por numerosos autores, entre ellos Marcel Martin destaca que la imagen cinematográfica reproduce creativamente lo real, afecta nuestros sentimientos, pero además -y esto es lo que más nos interesa aquí- cobra un sentido ideológico o moral. Para el autor, este tercer nivel

---

7 Esta idea aparece en la tercera crítica kantiana, en torno a la figura del genio (CF. Kant, I. *Crítica de la Facultad de Juzgar*, Venezuela: Monte Avila, 1991)

8 Cf. Benjamin, W. *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. Buenos Aires: Ed. Godot.

de funcionamiento de la imagen es más complejo que los anteriores, porque exige de la participación del espectador, un espectador en estado activo que interprete cada una de las cosas que aparecen en la pantalla y que se deje afectar por los elementos seleccionados en la composición del film.

La particularidad del montaje es que puede avanzar en la formulación de claves de sentido, siempre múltiples y complejas, que apelen a la estructura emotiva de los espectadores, pero requiere de una recepción atenta a las sutilezas de ese formato para que, en efecto, pueda materializarse esa conmoción que referimos en los apartados anteriores. Como veremos en la última sección de este trabajo, las diferencias en los formatos de recepción del cine van a habilitar diferencias significativas en esta instancia dialógica que se produce entre montaje y recepción.

### **Cine de sala versus cine de plataformas**

Los aspectos mínimos que hemos destacado de la imagen cinematográfica constituyen una base indispensable desde la que pensar parte de la actualidad del cine como lenguaje artístico contemporáneo. Sin embargo, las discusiones sobre el cine convencional y el cine de plataforma, es decir, aquel cine que consumimos en nuestras casas a través de las diferentes plataformas y dispositivos, han ido creciendo vertiginosamente en los últimos años y constituyen abordajes arduos y complejos. Nuestra intención en este apartado no es agotar ni zanjar esas discusiones, sino simplemente visibilizar algunas de las nociones que Murch aporta a esos debates y que muestran las diferencias entre las experiencias que tienen lugar en el cine de sala y en el cine de plataforma.

Pese a su falta de experiencia con el cine de plataformas, Murch señala las diferencias en el orden de la recepción que existen entre el cine y la televisión. Una síntesis de su postura al respecto podría realizarse citando un breve fragmento del texto que aquí estamos trabajando, en el sostiene el autor que “a televisión es un medio de <<mirar a>>, mientras que el cine lo es de <<mirar dentro de>>”<sup>9</sup>. Parte de la distinción que opera en esta idea, remite a

---

9 Murch, W., *En el momento del parpadeo*, Madrid: Fahrenheit, 2003.

cuestión del tiempo de atención que demanda uno y otro formato. En la televisión el tiempo de atención es mucho más corto que en el cine. Y esto se debe a un sinfín de circunstancias que atraviesan la relación del espectador con la televisión, la organización social del espacio televisivo (y su inclusión de publicidades, por ejemplo), así como -por otra parte- la relación del espectador con el cine. Murch señala que la competencia visual que encuentra la televisión dentro de nuestras casas es mucho más profunda que la competencia visual que puede encontrar el espectador en el cine. Es por ello, que el montaje televisivo se diferencia del montaje cinematográfico. En el montaje televisivo se pone el acento en los cortes rápidos, los saltos, las panorámicas bruscas, un sinfín de recursos para captar la atención del espectador que fácilmente se puede distraer con el cúmulo de objetos que se encuentran alrededor de él.

Acercando sus análisis al presente, podemos sostener que del mismo modo que sucede con la experiencia en torno a la televisión, el cine de plataforma cuenta con un sinfín de distracciones visuales que hacen que su atención no sea completa. Es decir, cuando el espectador mira una película en Netflix, MUBI o cualquier plataforma de las hoy existentes, puede -entre otras cosas- elegir en qué momento pausarla, puede elegir utilizar el celular en cierto momento para la visualización, puede mirarla de fondo mientras realiza otras actividades, en definitiva, la experiencia que encierra al cine de plataformas puede estar rodeada de circunstancias secundarias que operan en contra de la inmersión propuesta por la imagen cinematográfica, tal como la definimos al inicio de este texto.

En el cine de sala ocurre otra cosa. En principio allí estamos dentro de una sala oscura, en donde aquellas distracciones mencionadas no se presentan o se encuentran mitigadas, como tampoco podemos detener la película o adelantarla a nuestro antojo. Si bien estas acciones parecen no tener demasiada influencia sobre la experiencia – ya que nosotros podemos elegir si ejecutarlas o no- la posible ejecución de ellas e incluso el saber que son acciones posibles, modifica significativamente la experiencia audiovisual. Es aquí donde visibilizamos, con Murch, la diferencia más importante entre el cine de plataforma

y el cine de sala, puesto que la atención dispensada por parte del espectador es diferente y es en esa atención la que posibilita gran parte de la experiencia, vinculada a la relación entre fragmento y continuidad, así como a la apelación emotiva de la producción cinematográfica.

Sumariamente, la dimensión colectiva de esa e-moción, también se debilita con el cine de plataformas. El hecho de que el espectador salga de sus espacios habituales y se dirija hacia una sala de cine a compartir las horas del film con otras personas, hacen de la experiencia del cine algo único en materia de emotividad social. Murch destacaba esta dimensión del cine cuando sostenía que: “La experiencia cinematográfica es una recreación en términos modernos de esa práctica secular de contar historias en comunidad, salvo que las llamas de la hoguera primitiva han sido reemplazadas por imágenes cambiantes que están relatando historias”.<sup>10</sup>

Aquí no tratamos de sugerir que la reproducción de un film dentro de los parámetros del cine de plataformas cancele la experiencia estética, puesto que en efecto es posible dotar ese espacio de algunas de las características propias de la visualización de films en espacios cinematográficos. No obstante, teniendo en cuenta algunas de las consideraciones de Murch, el cine de sala parece propiciar mucho más acabadamente este tipo de experiencias. El cine de sala supone <<ir al encuentro de>>, nos desplazamos en pos de ir a contemplar una obra de arte específica, nuestra elección sugiere una serie de movimientos que quizá no resulten ser los más cómodos para nosotros. En cambio, en el cine de plataforma tenemos el film al alcance de nuestras manos, no supone mayores inconvenientes que el de encender la televisión o activar la aplicación.

Jacques Aumont explicita en la misma línea una de las diferencias más significativas entre el cine de sala y el cine de plataformas, destacando que la temporalidad del cine de sala es más densa, o para ser más claros, la experiencia del cine de sala está imbuida de un tiempo particular en el que el espectador dispensa su atención a la pantalla durante la duración del film:

---

10 Murch, W., *En el momento del parpadeo*, Madrid: Fahrenheit, 2003, p. 58.

En otras palabras, la sesión –la “unidad” de manifestación del dispositivo– es una franja temporal durante la cual me movilizo para un solo fin: ver (y oír) una película. La comparación más natural, esta vez, no es ya la pintura sino la música: el film está hecho para ocuparme cierto tiempo, como el trozo de música (evidentemente con otros medios). Lo que me propone, incluso me impone, la sesión de cine (como la audición en un concierto), es la experiencia de ese tiempo.<sup>11</sup>

Lo que está en juego en la teoría de Murch y en las consideraciones citadas de Aumont se relaciona con algo que va más allá de una división entre dos formatos, o una simple división entre lo nuevo y lo viejo. Murch apela a una experiencia que trasciende lo dado, observa en el cine de sala un *ritual* que une a diferentes personas, y destaca que en esa unión todas ellas experimenten sensaciones similares, o por lo menos se reúnan a mirar lo mismo. El cine de sala cuenta con una condición “mágica”, que parece estar anulada de raíz en el cine de plataformas, porque la cuestión de la “reunión”, de la “experiencia colectiva”, no es una de sus características principales. En Aumont, esa experiencia ligada a lo mágico tiene relación el tiempo que el espectador decide dedicarle al film, tiempo que suspende el andamiaje de la temporalidad rutinaria.

Si reparamos en el contexto que da cuerpo a ambas opciones, observaremos que una de las cuestiones más significativas del cine de plataformas es que promete “aislar” a los individuos, el cine de plataforma promulga y defiende un tipo de experiencia que se separa de la vivencia colectiva, su *slogan* suele ser “disfrutar en soledad en el interior del hogar” o “llevar el cine a donde vayamos”. De esta manera la reunión, la coexistencia momentánea en un lugar específico queda cancelada, porque el cine de plataforma apunta a la comodidad del espectador, y una de las cualidades de esa comodidad es que el espectador no se relacione con otro, no interactúe.

En las perspectivas de los autores con quienes hemos dialogado, el carácter mágico de la experiencia del cine se juega en la versión de la recepción en la sala. No se trata de negar la potencialidad de experimentar la imagen cinematográfica en el formato de plataformas, sino de destacar el hecho de que

---

11 Aumont, J., *Lo que queda del cine*, Buenos Aires, La marca, 2020, p. 67

dentro del cine de sala convergen una serie de elementos y circunstancias que potencian esa experiencia, o que colaboran para que esta se desarrolle de una manera más plena.

### **Algunas observaciones finales**

Para quienes nos acercamos a la reflexión acerca de los lenguajes contemporáneos del arte, precisar las formas en que las transformaciones técnicas van transfigurando los modos de producción y recepción individuales y sociales se vuelve una búsqueda indispensable.

Las particularidades y características centrales de la imagen cinematográfica mantienen la tensión existente entre la reproducción fragmentaria y creativa de imágenes existentes y el universo ficcional que el montaje posibilita, desplegando además la dimensión de operatividad emotiva que materializa en el cine ese carácter doble del arte que Adorno supo diagnosticar.<sup>12</sup>

Aquellas características inherentes a la imagen cinematográfica hoy tiene lugar en los diferentes dispositivos empleados para su recepción y consumo, y podemos encontrar imágenes similares a las del cine que se reproducen constantemente en nuestros dispositivos móviles. Si bien su duración es ínfima, podemos decir que estas imágenes trabajan con las mismas características de la imagen cinematográfica. Al mismo tiempo, por las herramientas de edición disponibles masivamente, cualquier persona puede aproximarse a la tarea del montajista y suscitar en virtuales espectadores aquel despliegue emocional que referimos en este trabajo. Por ello, creemos que en un mundo que se dirige al consumo de imágenes que responden a los criterios dominantes, es decir, imágenes de corta duración y de rápido impacto, el espacio cinematográfico por excelente, la sala de cine, permite cierto nivel de resistencia a la lógica de absorción del capitalismo y puede modificar la atención y reflexión de los espectadores, en el tiempo que dure el film.

---

12 Cf. Adorno, T.W. *Teoría Estética*. Madrid: Akal, 2004.

Lo discontinuo, el fragmento, siempre tuvo en la imagen cinematográfica un sentido dependiente de una composición mayor en la que se integra y con la que opera en términos dialécticos. La trama de emociones que se ponen en juego dependen en gran parte de esa constelación de continuidades que el film propone mediante el montaje. Como vimos, la recepción de esa continuidad ficcional, y por ende la entrega a la propuesta estética que los realizadores elaboran, posee mayores potencialidades mientras menos intervenida se halle la experiencia por la lógica habitual de nuestras actividades, nuestra percepción del tiempo y nuestra disposición de la atención. Junto con ello, y contra la tendencia económico-cultural que se orienta hacia la discontinuidad de nuestro ser social, el cine sigue proponiendo continuidades subjetivas, puentes y relaciones experienciales que vale la pena retener en el cuerpo y la memoria, como parte indispensable de la resistencia al influjo de la cultura neoliberal.-