

# CINE Y LENGUAJE

UN MODELO DE ANALISIS CINEMATOGRAFICO

UNIVERSIDAD DE CHILE



560 1007883 139



DEPARTAMENTO DE CIENCIAS Y  
TECNICAS DE LA COMUNICACION

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS



UNIVERSIDAD DE CHILE



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
Departamento de Ciencias y Técnicas  
de la Comunicación

A284  
c.2  
1977

CINE Y LENGUAJE  
UN MODELO DE ANALISIS CINEMATOGRAFICO

SEMINARIO DE TITULO

Profesor Guía RAUL MUÑOZ CHAUT

Alumnos AGUIRRE JORQUERA VIRGINIA  
FIGUEROA ESPINOSA ANDREA  
HAYES FRABASILE BARBARA  
IMPERATORE PETERSEN CARMEN  
LAVIN INFANTE MARIA DEL CARMEN  
LOPEZ PINTO ANA MARIA  
MELO FUENTEALBA MARISOL  
PARKER PARADA MARIA TERESA



SANTIAGO DE CHILE

1977

# INDICE

Página

Prólogo . . . . . I

## CAPITULO I

### EL CINE Y SU TECNICA

1.1. Significado de la palabra "cinematografía" . . . . .	1
1.2. El cine como medio de comunicación . . . . .	2
1.3. Principios básicos del cine . . . . .	3
1.4. Simbolismos y Elipsis . . . . .	4
1.5. La imagen . . . . .	5
1.6. El director . . . . .	7
1.7. Espacio y tiempo . . . . .	8
1.8. Unidad de creación . . . . .	8
1.9. El complejo audiovisual . . . . .	9
1.10. Géneros en el cine . . . . .	12
1.11. Principios cinematográficos y el ideograma . . . . .	14
1.12. Lenguaje del film . . . . .	15
1.13. Manifiesto del color . . . . .	16
1.14. El argumento y el guión . . . . .	19
1.15. Los problemas de la composición . . . . .	20
1.16. Montaje . . . . .	22
1.17. Planos . . . . .	25
1.18. Movimientos de cámara . . . . .	26
1.19. Puntuación cinematográfica . . . . .	28
1.20. La iluminación . . . . .	29
1.21. Escenografía y vestuario . . . . .	31
1.22. Efectos especiales . . . . .	32



CAPITULO II

EL CINE COMO MEDIO DE COMUNICACION

2.1. La comunicación . . . . .	36
2.2. Los medios de comunicación de masas . . . . .	45
2.3. El cine como medio de comunicación . . . . .	53

CAPITULO III

EL PERIODISMO EN EL CINE

3.1. Introducción . . . . .	71
3.2. Crónica histórica del cine . . . . .	73
3.3. Periodismo audiovisual . . . . .	88
3.4. Campo periodístico en el cine . . . . .	93
3.5. Rol de la crítica cinematográfica . . . . .	109
3.6. La censura cinematográfica . . . . .	111

CAPITULO IV

ANALISIS DEL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

4.1. Introducción . . . . .	113
4.2. Lenguaje y cine . . . . .	121
4.3. Intentos de establecer una semiología del cine . . . . .	154
4.4. Conclusiones . . . . .	171

CAPITULO V

LA IMAGEN: SEMA DEL DISCURSO ICONICO

5.1. La importancia de la imagen en la historia . . . . .	177
5.2. Hacia una definición de la imagen . . . . .	183
5.3. El lenguaje visual . . . . .	197
5.4. Imagen y comunicación . . . . .	215
5.5. Imagen y futuro . . . . .	223



CAPITULO VI

EL UNIVERSO DE LA SIGNIFICACION FILMICA

6.1. Los ojos creadores de la cámara . . . . .	231
6.2. Función creativa de los movimientos de cámara . . . .	232
6.3. El primer plano: invasión a la conciencia . . . . .	239
6.4. Angulos de toma: grandeza y hundimiento de personajes	242
6.5. La trascendencia metafórica y simbólica del film ...	245
6.6. Luz: expresividad viva de la imagen . . . . .	258
6.7. El papel significativo de la banda sonora . . . . .	263
6.8. El montaje: composición y estructura del film . . . .	271

CAPITULO VII

DESARROLLO HISTORICO DE LA ESTETICA Y DEL  
FILM COMO OBRA DE ARTE.

7.1. La estética moderna: Juan Bautista Vico . . . . .	289
7.2. Benedetto Croce: Expresión e intuición . . . . .	293
7.3. Martin Heidegger: obra y verdad . . . . .	300
7.4. La obra de arte . . . . .	316
7.5. El cine como arte . . . . .	324
7.6. Cine y realidad . . . . .	327
7.7. El origen del séptimo arte y su carácter simbólico ..	331

CAPITULO VIII

ANALISIS CINEMATOGRAFICO

8.1. Movimiento y posiciones de cámara . . . . .	337
8.2. Formas de paso . . . . .	340



8.3. El montaje . . . . .	341
8.4. Símbolos, metáforas y elipsis . . . . .	344
8.5. Color e iluminación . . . . .	347
8.6. Banda sonora, vestuario y escenografía . . . . .	350
8.7. Actuación . . . . .	353
9.1. La Historia de Adèle H: tributo al romanticismo	Anexo
BIBLIOGRAFIA . . . . .	357



## I N T R O D U C C I O N

Los propósitos de este trabajo se bifurcan en varias líneas. En síntesis, se puede señalar que se trata de una revisión, una selección y un intento.

Pese a que la bibliografía sobre Cine es abundante, subsisten una serie de conceptualizaciones que requieren un ponerse al día, mediante la discusión y la crítica. El trabajo que presentamos tiene como finalidades:

- 1) Servir de texto bibliográfico, en lo que sea pertinente, en la cátedra de Cine, del Dpto. de Ciencias y Técnicas de la Comunicación de la U. de Chile.
- 2) La presentación de determinados problemas que se derivan de este medio de comunicación contemporáneo, especialmente en lo que se puede consignar como lenguaje del Cine; y,
- 3) Proponer un modelo de análisis cinematográfico que pueda orientar a los alumnos, dentro de un plano profesional, para un eventual trabajo de crítica cinematográfica.

Sobre el primer aspecto, y puesto que existe una muy variada bibliografía, no se trató de condensar todo lo que se ha escrito sobre el tema. Pero sí se encontrará una revisión de los elementos técnicos propios de este medio de comunicación, un desarrollo histórico, muy breve por cierto del Cine, y una ligazón, que es sumamente importante, entre comunicación, periodismo y cine.

En lo segundo, se manifiesta una preocupación más acuciosa por elementos esenciales del cine o del filme como son la imagen y el montaje; lo que se puede entender por lenguaje del cine, o más bien lo que se puede señalar como la diversidad de códigos que ofrece un filme. Por lo tanto, las dificultades de análisis son mayores toda vez que hay que tener en cuenta diversas estructuraciones, que en su esencia, son propias y particulares de



cada código. Se verá cómo el lenguaje oral o escrito importa, pero no es lo único. También está el "lenguaje del color", "el lenguaje gestual", el "lenguaje de la música", etc.

Por ende, se desprende que descubrir la unidad mínima de significación en un filme, o el sema, como se diría dentro de la semántica francesa, es una tarea ímproba y que tal vez no tenga ningún destino, aunque en ningún caso resulta inútil. De todas maneras, el problema está planteado y mucho queda por escribir sobre el tema. Mas, todo esto se refiere, en gran medida, a la teórica sobre el Cine.

Desde otro ángulo, también buscamos una conexión entre el Arte y el Cine. Postulando algunas teorías importantes sobre la obra de arte, concluimos en la necesidad de abordar, especialmente, aquellos filmes que acceden a tal categoría. Y todo ello en razón de que el Cine-Arte no sólo es un medio de comunicación, sino que se desplaza a un terreno mucho más exquisito y refinado. Un producto cultural de dimensiones incalculables.

En el tercer aspecto, consideramos la aplicación práctica de nuestras investigaciones y discusiones. Es ciertamente una gran responsabilidad señalar pautas o caminos para realizar en un terreno práctico tanta diversidad de conclusiones. Para un periodista es importante su preparación en todo campo o aspectos del periodismo. E igualmente fundamental el que pueda aplicar lo aprendido en tan diversos sectores de la cultura. De hecho todos los aspectos de las Ciencias Humanas se tocan, se entrelazan y se convierten en una volátil, tenue columna de humo, la cual, de algún modo, se debe asir.

Por lo mismo es que siempre debemos estar preocupados por rediscutir los problemas de siempre. Los términos no cambian, sólo cambian las soluciones y aplicaciones.

El modelo de análisis propuesto no se ha ceñido a ninguna



metodología particular de trabajo, llámese estructuralista, conductista o behaviorista, estilística, impresionista o generativa. Sólo se ha pretendido aplicar los resultados del examen de la multiplicidad de elementos que ofrece un filme, para constatar su real valía no sólo como medio de comunicación, sino también como obra de arte.

Existe consenso en que la crítica cinematográfica, especialmente en nuestro país, muchas veces no pasa de ser una relación anecdótica sobre la hechura de un filme o las divagaciones sobre las acciones extracinematográficas de actores, directores y productores o el costo mismo de la película, etc; y lo medular pocas veces se toca y analiza. La poca concreción para referirse sólo y exclusivamente a los elementos esenciales de un filme, se ve desvirtuada por una manifiesta mala preparación o también, tal vez, una escasa ayuda de los mismos medios periodísticos.

Sea como sea, lo cierto es que no se prepara al público en forma conveniente e incluso, en algunas ocasiones, se le induce a errores graves para la apreciación de un filme, distorsionando la presentación y los objetivos que se proponen. En especial de aquellas películas que integran la categoría de Cine-Arte.

Sin duda existen errores. Sin embargo, el propósito ha sido honesto y el intento serio. Si el trabajo suscita críticas, bienvenidas sean por cuanto estarán demostrando que se ha abierto un campo de discusión y de afinamiento para el tratamiento de un filme, y no como una mera entretención, sino buscando, escudriñando su significación plena y de qué manera se presentan los diversos elementos cinematográficos los cuales, obviamente, pueden cambiar mentalidades, incluir valores y conseguir acciones que de otra manera es más difícil obtener.

Debo también manifestar mis agradecimientos más sinceros para con la Sta. Llalile Llarlluri, profesora de nuestro Departamento, quien representó una ayuda inestimable para la

consecución de nuestros objetivos con su aporte siempre oportuno y constante, lo cual significa por cierto, el haber sido un miembro más del Seminario.

Por otro lado queda la satisfacción del balance, después de tantas semanas de trabajo, puesto que el grupo alcanzó una integración en una labor a veces interesante, a veces plena de obstáculos, a veces no tan motivante; pero siempre existió el propósito de terminar y conseguir conclusiones tangibles y prácticas, producto de la revisión de tantos y tantos textos sobre la materia.

Este es el resultado.

Raúl Muñoz Chaut

Enero de 1977



# C A P I T U L O I

## EL CINE Y SU TECNICA

"El circuito eléctrico da una dimensión mítica a nuestros actos individuales y grupales ordinarios."  
Marshall Mc Luhan

### 1.1. Significado de la Palabra "Cinematografía":

La palabra cinematografía se puede descomponer, según sus raíces, en "kinema" que significa movimiento, y "grafos" que apunta hacia la parte gráfica: dibujo, fotografía. Por lo tanto el cine es por definición, imagen en movimiento que gracias a la técnica es un medio de expresión.

El cine es el arte de "contar" a través de la imagen en movimiento.

El milagro cinematográfico, como lo llaman algunos autores, tiene infinitas posibilidades y dimensiones. Entre ellas no hay que olvidar:

1.- La dimensión física: un rollo de celuloide con muchísimos cuadritos. Y dentro de cada uno, una imagen estática. Al desenrollarlo de un carrete se les da a las imágenes un movimiento continuo al proyectarse con la suficiente rapidez.

2.- La dimensión fisiológica: una imagen en la retina del ojo humano se queda una fracción de segundo, lo suficiente para que no se perciba interrupción alguna entre un cuadrillo estático y otro.

3.- La dimensión psicológica: la imagen, con o sin sonido, puede crear una empatía con los personajes a través de "flashbacks", monólogos y expresiones faciales.

4.- La dimensión sociológica: un grupo de individuos que han compartido la misma experiencia cinematográfica, vibran con los mismos sentimientos y suelen generar la misma comprensión y compasión.

5.- La dimensión antropológica: los espectadores del cine, tienen un interés común; saber como otros pueblos, de otras épocas y otros lugares del mundo se enfrentan a los problemas más agobiantes para la humanidad.



## 1.2. El Cine como Medio de Comunicación

Sin embargo, no hay que olvidar que el cine como fenómeno es -ante todo-, un medio de expresión, un lenguaje. El cine es una manera de hablarle al público, de explicarle cosas. El espectador se da cuenta enseguida de lo que ocurre en la pantalla y basta sólo una insinuación, para provocarle una imagen interior. Entre él y la pantalla no hay obstáculos. Esta comodidad de percepción es condición específica del cine.

El cine es una técnica para el que lo hace. Para el espectador que la recibe es emoción. Toda la técnica que no se convierta en emoción -para la eficiencia del cine- es completamente inútil.

Para Jean Epstein (1957) el cine es el lenguaje de las imágenes y considera que es la forma de comunicación que está más cerca de la posibilidad de lograr la comprensión universal entre los hombres. "Sería una lengua poco razonadora, pero magníficamente conmovedora. Sería una lengua de poesía".

La definición que da Epstein del fenómeno cinematográfico apunta hacia la importancia del realizador. Dice que es la posibilidad de transmitir a multitudes las imágenes concebidas por un cerebro, semejantes en extremo a las representaciones visuales que constituyen naturalmente una forma de la actividad mental. El cine tiene una importante eficacia social.

Los procedimientos más comunes que usa el cine para llegar, empatar y comunicar son: la simbolización, transferencia de sentido de una imagen a otra; la fragmentación de las vistas y el aislamiento y amplificación repentina de un detalle.

El cine se contenta con el ejercicio de su facultad esencial: el poder orgánico y natural de ampliar y empequeñecer las cosas y los acontecimientos en el espacio y el tiempo.

El mensaje en el cine llega mucho menos directo al espectador que a través de cualquier otro medio de comunicación. Hacer un film requiere de demasiados intermediarios... Y, aunque la relación hombre-pantalla sea muy estrecha, muchas de las intenciones del



realizador se pierden entre metros de celuloide y oscuras simbolizaciones.

El cine es capaz de reproducir aspectos del universo aún no conocidos, ni concebidos, ni comprendidos por el hombre. Los lentes los captan. Las películas los conservan y las pantallas los reproducen. Y los realizadores se detienen atónitos frente a su obra que -como toda técnica- escapa de sus propias perspectivas.

Como bien dice Epstein, el cine compromete al hombre entero en su captación. "El cine es ver, oír y pensar".

También renueva y enriquece nuestra concepción del universo. Modifica valores, ideas e imágenes.

Los ordenamientos de cinegramas se presentan de un modo espontáneo a una simbolización de los sentimientos. Simbolización que posee una riqueza y finura y un poder de convicción con los que ningún otro medio de expresión es capaz de rivalizar.

El cine es un aparato de estructura altamente racional, que da como resultado de su actividad, productos notablemente irracionales.

### 1.3. Principios Básicos del Cine

Para Roger Manvell (1944) el éxito artístico del cine, reside en la habilidad del realizador para aprovechar las limitaciones del medio. Hay que diferenciarlo del caos tridimensional, lleno de palabras, de olores, de gustos, de sentimientos, que constituye el asunto no-artístico llamado experiencia de la vida.

No hay que tratar que el arte se parezca a la vida, porque al zafarlo de sus limitaciones, pierde su sentido de forma y proporción.

Así, el film tiene un marco que es el rectángulo de la pantalla.

Un buen director narra su film desde las perspectivas más expresivas:

1.- Crea un escenario de vívida estructura bidimensional que armonice con la atmósfera del primer plano.



- 2.- Usa adecuadamente las sombras.
- 3.- Destaca los fondos.
- 4.- Decora e ilumina adecuadamente.
- 5.- Y es capaz de distorsionar la imagen para provocar al público un impacto emotivo.

Manvell insiste en el problema de las dos dimensiones en el cine, pero el mismo se contradice al reconocer que va más allá de la composición meramente fotográfica al incorporar el movimiento, que sería su forma de acercarse a la tridimensionalidad de la vida real.

Dice: "El film está constituido por una sucesión de tomas fotográficas, cada una de las cuales (aunque móviles en sí mismas) posee una cualidad composicional más, gracias a sus relaciones con las tomas precedentes y posteriores".

Un movimiento violento hacia la izquierda puede continuar instantáneamente en la toma siguiente con un movimiento veloz hacia la derecha. Las tomas, ayudadas por los recursos de la "esfuzatura" y los "encadenamientos", pueden fundirse unos con otros logrando efectos notables.

Es el compaginador de un film el responsable final de las tomas en la secuencia que verá el público y debe ser la persona con mayor sentido de las relaciones mutuas de las tomas.

Esto debería probar que el cine es esencialmente visual. El sonido, aunque forma parte integral del arte cinematográfico, es subsidiario de la atención del espectador.

#### 1.4. Simbolismos y Elipsis

En cierta forma los fenómenos del lenguaje por imágenes corresponden con los del lenguaje de palabras. La imagen cinematográfica usa, sobre todo, las formas o figuras más corrientes del lenguaje común: el simbolismo y la elipsis.

Se produce simbolismo cuando la fuerza expresiva de la imagen no reside en su materialidad, sino en lo que da a entender,



en su figuración, en su poder de evocación. Es el mismo viejo fenómeno tan frecuente en la palabra: al lenguaje poético corresponde una imagen poética.

La elipsis se produce cuando la imagen de una parte, de un elemento, nos sirve para expresar el todo. El lenguaje literario hace uso corriente de la elipsis, única forma de expresar mucho con pocas palabras. Lo mismo ocurre con el cine. El movimiento de una mano puede expresar las reacciones sucesivas de la persona, un objeto puede expresar toda la acción o la emoción que se produce a su alrededor.

No obstante, el simbolismo y la elipsis a pesar de ser posibilidades artísticas para el cine provocan dificultades en el montaje por su alto grado de abstracción. La cinematografía está aún en posición de un lenguaje muy primario por su inhabilidad de transmitir más de un caso particular.

Es cierto que argumentos y caracteres se pueden presentar de tal manera que impliquen una tipificación de algunas clases extensivas de fenómenos. De ahí la importancia de un buen montaje que reduzca las abstracciones a proporciones imaginables por la elección de adecuados incidentes sobre los cuales se puedan construir las implicancias necesarias.

#### 1.5. La Imagen

La imagen es universal. La palabra es local. De un país a otro cambia no solo el idioma, sino las frases, los giros. E incluso hay diferencias de un lugar a otro dentro del mismo país. La imagen -en cambio- como expresión, es igual en todas partes. Su sentido es siempre el mismo. De aquí que la absoluta universalidad del cine mudo no haya podido ser mantenida en el cine hablado. Sin duda, en cine, es siempre la palabra la que tiene que estar supeditada a la imagen.

El complejo significado de la imagen es captado de inmediato por el espectador, sin tener necesidad ni tiempo para disociar

*esto es metonimia*



y reajustar luego sus elementos, mucho más por intuición y emoción, que por análisis o deducciones lógicas.

La interpretación de una imagen aislada no requiere casi razonamiento, mientras que éste es imprescindible para percatarse de los vínculos que existen entre las diferentes tomas.

En primer término, hay que limitar rigurosamente la imagen -con su permanente tendencia a decir todo y demasiado al mismo tiempo, tanto lo útil como lo inútil- y mostrar sólo lo que es necesario y suficiente a fin de provocar la emoción deseada y permitir la inteligencia del desarrollo dramático. Es necesario establecer enlaces sintácticos entre los planos, haciéndolos todo lo unívoco posible. No es difícil, por lo tanto, la depuración del sentido de cada imagen, despojada de lo superfluo y basándose en un principio de unión lógica. Así, es posible combatir el defecto congénito del lenguaje visual: la confusión que nace del exceso de datos, de la exagerada precisión y que da lugar a múltiples interpretaciones.

"El cine -dice Jean Epstein- transfigura las apreciaciones sobre la realidad y las emplea, poetizadas y dramatizadas".

La continuidad en el film es fundamental. La mirada del espectador debe pasar de una imagen a otra sin ningún choque, sin siquiera tener conciencia del enlace. Tampoco debe descuidar la conexión emotiva que hará el espectador: encadenamientos de índole sentimental, simbolización particular para cada caso y argumento.

La imagen animada escapa -por su inestabilidad- al análisis que tan comúnmente se realiza con la palabra, dada su permanencia.

En la discontinuidad y heterogeneidad de los espacio-tiempo cinematográficos, la misma lógica toma un aspecto discontinuo y heterogéneo. De allí que Epstein llega a concebir la posibilidad de varias lógicas o la teoría de la relatividad de la lógica.

En la pantalla la significación de la imagen no queda nunca agotada por lo que pura y simplemente representa. Henry y



Genevieve Agel (1967) señalan otra cualidad de la imagen: su polivalencia. "La imagen es polivalente, ambigua y -apurando las cosas- hasta podría ser definida en razón de esta misma ambigüedad".

Por eso, una sucesión de imágenes no debe nunca ser reducida a una ecuación precisa, con un simbolismo riguroso y determinado. Hay imágenes-símbolos, pero símbolos de una mitología especial del realizador más bien que de un código. Se trata, dicen los Agel, de referencias que exigen nuestra participación.

"Existe un universo Cocteau, un universo Chaplin, de la misma manera como existe un universo Homero, Dickens, Shakespeare".

### 1.6. El Director

Todo el mundo visible está al alcance del director de cine. No hay objeto por grande o pequeño que sea, que no pueda enmarcar con su cámara. Puede extenderse con sus instrumentos hasta que los objetos más lejanos queden dentro de su campo. Puede hacer que las cosas que él desea, llenen la pantalla o sólo sean proyectadas en un pequeño espacio de ella. Puede seleccionar sus objetivos naturales y fotografiarlos desde un infinito número de ángulos y posiciones. Puede mantenerlos en la pantalla por un período tan pequeño como un veinticuatroavo de segundo y tan largo como quiera. Si mueve a los objetos y a las personas, puede acelerar o retardar su velocidad de movimiento. Las plantas pueden mostrarse desde la germinación en la semilla a la madurez en un segundo y veloces aviones pueden tomar largo tiempo en cruzar la pantalla.

El director tiene en su mano todas las posibilidades de creación. Mucho más de las que ofrecen otros medios de expresión.

El cine -según Raymond Spottiswode- es "behaviorista". Los pensamientos y emociones a los que esa psicología niega cualquier existencia real, también quedan fuera del recorrido de la cámara. Solamente si se manifiestan en una acción externa (llanto, risa, besos, etc.) pueden ser fotografiados. "Los actores deben tomar su lugar como objetos en un mundo físico".

De la misma forma, todo el mundo del sonido está bajo el



mando del director: música, diálogo y canto, ruidos de animales, del viento y de la lluvia. Los mundos de la vista y el sonido no necesariamente deben ser realistas. El film permite la más libre correlación entre los records visuales y auditivos.

### 1.7. Espacio y Tiempo

La facultad esencial del instrumento cinematográfico consiste en poder movilizar y desplazar el espectáculo tanto en el espacio como en el tiempo en relación con el público, de manera de situar la acción a la mejor distancia y en la duración más exacta en vista a la obtención del efecto dramático.

La dramaturgia cinematográfica es una dramaturgia de proximidad variable, en oposición con el arte teatral, que no representa ningún acontecimiento si no es en un alejamiento fijo y en un ritmo de tiempo constante. Por lo tanto, podemos afirmar que el teatro sólo admite una dramaturgia plana, mientras que el cine hace posible una dramaturgia en el espacio.

El cine nos propone una noción de espacio mucho más flexible y variada que la del viejo espacio euclidiano. En el cine el espacio se presenta completamente curvo y todo paralelismo riguroso aparece como imposible.

Se considera al espacio y al tiempo como dos categorías distintas de valores. El film no puede representar el volumen espacial, abstraído de toda medida temporal. Los volúmenes-duraciones se presentan en un proceso permanente de síntesis del espacio y del tiempo. El cine es una evidencia del espacio-tiempo.

### 1.8. Unidad de Creación

El film no tiene una fase de creación y otra de realización, sino una sola, como sucede con toda obra de arte. Creer que el nivel cualitativo del cine depende de los buenos argumentos es una absurda ingenuidad que sólo pueden admitir los que no consideran al cine como una forma artística.

Quien tiene una inspiración cinematográfica, empieza a ver las imágenes en su valor en cuanto a luz, corte y ritmo. Esta



primera inspiración va tomando cuerpo y se hace cada vez más clara, lo que es ya elaboración de un film sin que haya solución de continuidad entre argumento y montaje.

Definitivamente -aseguran los Agel- la construcción estética de un film es inseparable del contenido intelectual y afectivo.

La escritura escogida por un realizador para poner en pantalla no es jamás gratuita (prácticamente no existen los estilistas puros) y, la intuición, el pensamiento o el mensaje del creador no pueden darse plenamente sino desarrollados bajo ciertas formas y estructuras, que son la expresión misma o -como dicen los Agel- "la encarnación de los movimientos del espíritu".

### 1.9. El Complejo Audiovisual

Para facilitar el análisis se separa el elemento visual del elemento sonoro. Sin embargo, el cine moderno nació -según la fórmula de André Malraux- de las posibilidades conjuntas de expresión de la imagen y del sonido.

Decía Malraux: "El nuevo lenguaje debe establecer una relación dinámica entre lo que ve el ojo y lo que el oído percibe. El conjunto sonoro forma un todo: diálogos, ruidos, música, constituyen un conjunto homogéneo".

Debe, pues, lograrse la convergencia hacia un solo efecto por parte de todos los elementos visuales-auditivos que componen la arquitectura de una obra. Es lo que Eisinger llamó la estructura audiovisual: sincronización interna y oculta en la que los elementos plásticos y sonoros se funden en una unión completa.

#### 1.9.1. Diálogos:

En el tratamiento los diálogos no son ni completos ni definitivos. Lo que interesa en esta fase es su contenido, es decir, todo lo que deberán expresar las palabras de los personajes y no su imagen.

El cine no ha podido prescindir nunca de la palabra, ni aún en su época muda, cuando los diálogos consistían en breves explicaciones escritas que se empleaban en los momentos culminantes



de la acción dramática.

### 1.9.2. Ruidos:

Corrientemente el cineasta se limita a registrar los ruidos lo más fielmente posible, porque es fundamental para crear un ambiente. Sin embargo, los Agel piensan que debe exigirse menos la exactitud literal que la capacidad de sugestión y la calidad poética. Existen fundidos sonoros encadenados equivalentes a los fundidos encadenados visuales.

El más maleable de los sonidos es la voz humana y está la posibilidad de tratar esa voz en la pantalla como un sonido destinado a crear un ambiente, al igual que es tratada como un medio de expresión del pensamiento de los personajes.

El registro sonoro puede lograr notables efectos en cuanto a los ruidos a través de su selección. Los ruidos no deberán emplearse indiscriminadamente, sino cuidando de que sólo se oigan aquéllos que puedan alcanzar particular eficacia en la narración cinematográfica! Un individuo que sube una escalera jadeando, con respiración entrecortada, presa de angustia. Antes de hacer oír sus pasos, es mucho más apropiado reproducir la respiración dificultosa.

### 1.9.3. Música:

La música empleada en forma excesiva merece las mismas censuras que el empleo excesivo del diálogo. Un acerado acompañamiento musical, lejos de perjudicar la imagen, puede extraer de ella una resonancia dramática, poética o cómica.

De igual modo un leitmotiv discretamente repetido impregna, poco a poco, una historia del elemento poético, que determinará el clima de la película. Todos los films importantes de largo o corto metraje, han sido acompañados, desde hace casi tres décadas, por un leitmotiv.

Eisenstein propone crear un método para combinar las imágenes visuales con las auditivas. Para dominar dicho método es preciso desarrollar en uno mismo un nuevo sentido: la capacidad de



reducir las percepciones visuales y auditivas a un común denominador.

No es lícito hablar de una subordinación de la música en el fílm. La música -al igual que el encuadre, el montaje, la actuación de los actores y la técnica de iluminación- es uno de los componentes de la obra concluida.

#### 1.9.4. Búsqueda de Efectos:

Así como cada imagen tiene eficacia propia, ya que pone en tensión al espectador preparándolo para la siguiente, así también cada secuencia depende de las que la preceden y la siguen. Por lo tanto, cada trozo de película implica un desarrollo sucesivo. Lo mismo ocurre con la música y los efectos sonoros.

#### 1.9.5. Leit motiv:

Expresión usada en música y en poesía. Equivale a un tema recurrente asociado, a lo largo de una obra, con una misma persona, situación o sentimiento. En el cine se emplea para designar las partes de aquellos films en que se utiliza frecuentemente retorno de una imagen, hecho u objeto, o de una composición de plano, o en que se recalca un dato característico, hechos que tienen el mismo significado expresivo, simbólico o sentimental que la repetición de un motivo musical o poético.

#### 1.9.6. El ritmo:

El ritmo aparece siempre en funciones expresivas. Cada plano por separado debe tener la longitud necesaria y suficiente para que el público pueda apreciarlo en todo su valor. Gracias al ritmo se estimula de tal manera la atención y emoción del espectador que éstos no advierten el pasaje entre cada uno de los planos.

Es el ritmo el que hace aparecer breve una película de tres mil metros. O eterna una que no llega a dos mil.

Los elementos bases sobre los que debe apoyarse el ritmo son: esencialidad, claridad y expresividad.

#### 1.9.7. Sincronismo y asincronismo:

El sincronismo es otro factor que condiciona el diálogo.



Es adaptar la banda sonido a la banda imagen. Se realiza durante el montaje, y al final del mismo y durante la grabación de música y efectos sonoros.

El asincronismo es la falta de coincidencia entre imagen y sonido. Se usa como recurso estético. Ej. Aparece en la pantalla un objeto y se oye un sonido que no corresponde a ese objeto. También existe la sobreimpresión sonora, que es la evocación que hace un personaje de diálogos, sonidos, ruidos, escuchados en otro momento o aplicación de sonidos no provocados por una causa natural.

El asincronismo puede tratarse simplemente de una falla técnica.

#### 1.10. Géneros en el Cine

El cine por su sintáxis y su naturaleza es poesía. Aunque parte de la realidad, no es un arte realista. Nos entrega una realidad que no es la cotidiana.

Para Bela Balazs (1957) -teórico húngaro- la esencia del cine es lírica. Para Epstein (1957) es el arte de comparar el acontecer de una película con el acontecer de los sueños. Los de la escuela surrealista consideran al cine como un creador de maravillas por el hecho mismo de su existencia. Mientras que para Elie Faure (1956) lo importante es el aspecto lírico de la sinfonía de imágenes.

Se ha insistido en los factores de diferenciación del cine respecto de la realidad que son: la elección de tonalidades, la orquestación de planos, las tijeras poéticas, la osmosis entre la imagen y el sonido, el trucaje, etc. Estos elementos hacen del cine un universo autónomo que no consiste en copiar la realidad, sino que se ofrece como una materia maleable, compleja y susceptible de ser interpretada de diversas maneras.

La imagen cinematográfica -como la onírica- es polivalente, no tiene la finitud de las imágenes reales. Existe más allá de sí misma. Es transparente y ambigua. De ahí su carácter poético.



El cine desmaterializaría el mundo, rompería la estructura geométrica y racional de las cosas. Pero desde el instante que el cine rompe lo finito, habría que referirlo implícitamente a un mundo misterioso que sería la verdadera realidad, de la que el mundo concreto no sería más que un esbozo. Todo un sector del cine se desarrolla bajo estas perspectivas.

Otro sector se inclina por la faceta realista del cine. No llaman poesía a las películas que rompen con una cierta estructura lógica y dramática del relato tradicional y elaboran igual que un sueño ciertos elementos planetarios o humanos que se presentan a esta clase de composición, como la naturaleza, el agua, la infancia, la muerte y el más allá.

La poesía en el cine -insisten los Agel- no consiste en una yuxtaposición de hermosas fotografías, sino de una belleza de movimiento, una belleza interior y sobria.

Para Eisenstein todo film es una obra de arte y según los temas que traten es posible hablar de distintas clases de films.

#### 1.10.1. Film documental:

Se trata de una presentación dramatizada de la relación del hombre con la vida institucional, sea industrial, social o política. En cuanto a la técnica esto implica una subordinación de la forma al contenido.

#### 1.10.2. Film personal:

Su principal interés está en las relaciones humanas, que aunque condicionadas por el medio ambiente, tienen una importancia que los trasciende.

#### 1.10.3. Film sinfonía:

Puede tener instituciones de tema y ser dramático en su forma. Su técnica, en cambio, toma los componentes que producen emoción estética y su trama sólo es importante cuando contribuye a ello.

#### 1.10.4. Films absolutos o abstractos:

Sus ideales son los del film sinfonía. Sin embargo sus



materiales no tienen ningún parecido a los objetos como se presentan en la naturaleza.

#### 1.10.5. Film de imágenes:

Es un esfuerzo por usar el similar visual y el símbolo como los principales medios de montaje como alternativa a la palabra hablada. El símbolo se diferenciará al similar en la naturaleza aplicando el concepto "sugerencia indirecta", que son lo inherente al material del film y no se toman de afuera.

#### 1.11. Principios Cinematográficos y el Ideograma

Los jeroglíficos son la escritura representativa. Según Eisenstein la escritura japonesa -elemento básico de la cultura representacional japonesa- se puede identificar con el principio de montaje.

Los "copulativos" son la segunda etapa de los jeroglíficos y su rasgo característico es que la combinación de dos jeroglíficos de la serie más sencilla no debe mirarse como suma, sino como un producto. Es decir, como un valor de otra dimensión, de otro grado. Cada uno de ellos, separadamente, corresponde a un concepto. Así de dos jeroglíficos separados ha surgido el ideograma. Con la combinación de dos representables se ha logrado representar algo que no podía serlo gráficamente.

Por ejemplo, el dibujo de agua y el dibujo de un ojo significa llorar. El dibujo de una oreja junto a una puerta, escuchar. Un perro más una boca, ladrar. ¡Esto es Montaje!....

Esto es lo que se hace en cine al combinar planos representables, -sencillos en su significado, neutrales en su contenido- en contexturas y series intelectuales.

Es éste un medio y un método inevitable en cualquier exposición cinematográfica. Y en una forma condensada y purificada, el punto de partida del "cine intelectual". Del cine que busca el máximo laconismo para la representación visual de conceptos abstractos.

El concepto es una fórmula desnuda. Su adorno (una expansión



por material adicionado) transforma la fórmula en una imagen, en una forma acabada.

Exactamente, pero en sentido contrario que el primitivo proceso del pensamiento; este pensamiento hecho imagen, desplazado a un grado definido, se convierte en un pensamiento conceptual.

#### 1.12. Lenguaje del Film

"Como herederos literarios hacemos uso frecuente de las imágenes y del lenguaje cultural de épocas anteriores. Esto determina, naturalmente, una gran parte del color de nuestra obra. Y es importante notar fracasos en el uso de determinados modelos".

Es la crítica que hace Eisenstein al cine tradicional. Para él la solución fue el nacimiento del cine intelectual. Dice:

"La teoría del cine intelectual representó un límite de la hipertrofia del concepto de montaje por la cual pasaban los films estéticos en general, y los míos en particular durante la emergencia del cine mudo soviético".

Se proclamó que el contenido del film debería ser la específica cualidad del cine intelectual. El giro de los pensamientos y su movimiento eran representados como la base de todo cuanto trasunta en la película. Es decir, un sustituto de la narración. Fuera de esta tendencia no se justifica a sí mismo. Como consecuencia el cine intelectual adquirió rápidamente un heredero en la teoría del monólogo interior.

Esta teoría enfervorizó algo la ascética abstracción de la corriente de conceptos, trasladando el problema a la línea más tradicional de retratar las emociones de héroe. Esta corriente no trascendió demasiado, pero de ella se desprendió algo fundamental. Se trata de la sintaxis del discurso interior como antagónico al discurso exterior. El discurso interior, el fluir de pensamientos no formulados en la lógica construcción en la que se expresan los pensamientos elaborados, tiene una especial estructura propia basada en leyes completamente distintas.

Las leyes de construcción del monólogo interior son



precisamente las que ~~constituyen~~ como lo afirma Eissenstein "el fundamento del variado conjunto de leyes que gobiernan la construcción de la forma y composición de las obras de arte". No existe ningún método formal que no resulte de la imagen de alguna de las leyes que gobiernan la construcción del monólogo interior como algo distinto de la palabra lógica y expresada.

En la base de la creación de las formas se hallan los procesos sensoriales y de fantasía del pensamiento. El monólogo interior se halla precisamente en la etapa de la estructura de la imagen sensorial que no ha alcanzado todavía esa formulación lógica con la que se viste la palabra antes de surgir al exterior. Es digno de notarse que así como la lógica obedece a una serie de leyes en su construcción, en el monólogo interior este pensamiento sensorial está sujeto a leyes igualmente claras y a estructuras peculiares. Estas representan una inagotable reserva de leyes para la construcción de formas cuyo estudio y análisis tiene inmensa importancia en la tarea de dominar los misterios de la técnica de la forma.

### 1.13. Manifiesto del Color

El hombre, según su capacidad y sus medios, crea diversos sistemas de expresión a los cuales llama artes y que constituyen distintas representaciones de una misma cosa: la esencia de la vida.

Pero la evolución técnica -de la que depende siempre la estética- ha permitido la aparición del cine, que posee la facultad de captar al mismo tiempo todos los aspectos de la realidad, con la consiguiente aproximación a la unidad del elemento superior.

Esta conquista de la realidad total por el cine no es absoluta en sus comienzos: 1º conquista : el movimiento

2º conquista : el sonido

3º conquista : el color

El hombre percibe los colores según un proceso óptico de visiones directas e indirectas que le hace ver subjetivamente la realidad a través de su estado de ánimo. Por lo tanto, la



reproducción de la realidad no puede imponerse en forma exacta ni en el cine documental, porque nunca ha existido una visión única de los colores.

El lenguaje del color es mucho más sutil que el de las palabras. Como la música, es captado directamente por los sentidos, no por el entendimiento. Esta ausencia de la razón en la percepción del color hace doblemente delicado su empleo.

Hay diferentes posiciones con respecto a las relaciones entre emociones y colores:

1.13.1. El uso de la forma y el color significa una armonía con algo y una correspondencia con algo. La tonalidad interior debe contribuir al significado de un sentimiento interior, que, aunque vago, está siempre dirigido a algo concreto que halla expresión exterior en colores, líneas y formas. Para lograr esto, hay que abstraer tonalidades interiores de la materia exterior. Este método trata conscientemente de separar los elementos formales del contenido. Todo asunto emocional es rechazado y se deja sólo aquellos elementos formales extremos.

1.13.2. Otra posición es la de una indefinida tonalidad absolutamente libre, no como dirección ni como medio, sino como fin en sí mismo.

Los colores particulares ejercen influencias específicas en el espectador. Esto es "corporeizado" por la relación que ven numerosos realizadores entre el amarillo y el pecado y la influencia de este color en la psiquis.

Las características atribuidas al amarillo derivan en su mayoría de su vecino en la escala cromática: el verde.

El verde está relacionado con los símbolos de la vida -vástagos jóvenes, follaje y el "verdor" mismo- tan fuertemente como son los símbolos de la muerte y la decadencia: moho, ciénaga y las sombras sobre el rostro de un muerto.

El amarillo es ambivalente, representa dos contrarios que se excluyen mutuamente. Tiene relación con la unión amorosa y con



el adulterio. También con el oro: valor máximo y corrupción. Las fuentes positivas del amarillo son el sol y alguna estrella.

El rojo representa lo cálido y lo atrayente.

El azul es el color de los villanos y de fantasmas y demonios.

Eisenstein aclara que elevar los colores, abstrayéndolos de los objetos, es una locura. Se cae en un ultra formalismo, ver la forma por una parte y la cualidad del color por otra, dándole a ese color y a esa forma un significado independiente del contenido concreto del objeto.

Se caerá en un error si se le atribuye a un color significados muy personales. También si se lo abstrae del fenómeno concreto, que es la única fuente para el complejo concomitante de conceptos y asociaciones o buscando correlaciones absolutas entre color y sonido y entre color y emoción.

Cada autor ha atribuido distintas imágenes al mismo color, y esto dio lugar a los distintos significados.

Para Rimbaud cada vocal -como resultado de sus experiencias- pertenece a un grupo de imágenes y cada una de ella tiene su fuente de color. Aquí el color actúa como estímulo para la memoria y los sentidos, como un reflejo condicional que recuerda un todo complejo del que ya había formado parte.

El rojo y el blanco fueron presentados tradicionalmente como rivales, luego representaron distintas tendencias sociales.

Goethe dividió los colores en grupos activos y pasivos (positivos y negativos), división que corresponde con la de colores cálidos y fríos.

El amarillo-rojo-anaranjado tiene la capacidad de ejercer influencia síquica según varios autores.

En definitiva, no existe una ley en cuanto a significado y correspondencias entre colores y sonidos y emociones específicas. Somos nosotros los que decidimos qué colores y sonidos servirán más para la expresión u emoción que necesitamos.

La interpretación comúnmente aceptada puede ser la base para



la construcción de imágenes a color en el cine.

#### 1.14. El Argumento y el Guión

El argumento es el asunto, tema o historia que se trata en un film. El argumento de un film puede ser original o sea escrito especialmente para el cine. O bien estar basado en una obra literaria, teatral o en hechos reales. La elección del argumento depende de los gustos del director y productor como también de las exigencias comerciales.

Según los métodos clásicos de trabajo en el cine, existen cuatro fases en la elaboración del argumento cinematográfico original:

- 1.- Sinopsis : desarrollo esquemático del argumento de un film. Se desarrolla en pocas páginas mecanografiadas y se redacta en términos generales y no es necesario que contenga ninguna forma cinematográfica, aunque sí sugerencias en este sentido. Se utiliza para su presentación ante posibles productores, para registrarlo como propiedad intelectual y para el lanzamiento publicitario de un film.
- 2.- Tratamiento : aquí se desarrolla ya la sinopsis con un sentido cinematográfico e incluso pueden registrarse algunos diálogos.
- 3.- Continuidad : de extensión similar al guión, con la acción ya dividida en escenas y secuencias, en su correlación definitiva pero sin las indicaciones técnicas. En muchas ocasiones la continuidad no es objeto de un trabajo específico y se pasa directamente al guión.
- 4.- Guión técnico : es la versión escrita del tema que irá en la pantalla. El guión se divide en columnas: la izquierda describe la acción de los personajes y la derecha acoge sus diálogos con indicaciones de sonido y música ambiental. Su redacción se encomienda a uno o varios profesionales especializados denominados guionistas, o puede ser escrito por el mismo director.

Chiarini (1968) dice: "El argumento nace con la película misma y precisamente con la intuición de aquella forma "propia y



y definida", sentida como necesaria e inevitable de la que habla-  
ba Bacchelli".

Un buen director de cine jamás se ceñirá estrictamente al  
argumento elaborado. Durante la filmación modificará planos y en-  
cuadros, abreviará secuencias, añadirá otras, adaptará los diálo-  
gos a situaciones y a los actores. Y después, durante el montaje,  
cambiará el orden de los planos y escenas y quitará trozos ente-  
ros. Esto significa que hasta el director más pasivo tiende hasta  
el final a modificar su obra. Por esto todos los elementos del  
argumento están todos unidos y siempre presentes en cada fase de  
la creación de este forma única y autónoma que es el film.

#### 1.15. Los Problemas de la Composición

Uno de los procedimientos más simples para establecer la  
unión entre las diferentes partes es la repetición. Esta posibili-  
dad de repetición contribuye, ante todo, a formar un sentimiento  
de unidad.

A veces el autor puede llevar este procedimiento a una parte  
de la estructura de la obra que parece imperceptible, por ej, cuan-  
do la extensión e intensidad de acentos se encuentra en relaciones  
matemáticas conocidas y estrictamente determinadas (ritmo).

Es evidente que tales elementos de composición son los medios  
más simples de que se dispone en cine para asegurar la unidad de  
la obra y una cierta regularidad en la correlación de sus partes.

La construcción que se lleva a cabo puede ser de diferentes  
géneros. Puede ocurrir que sean arbitrarias y sin relación con la  
vida real. Inevitablemente estas obras son formalistas, porque  
no hay en su base el deseo de expresar -en toda su plenitud- los  
hechos reales y conformarse a sus leyes.

Así se evidencia lo arbitrario del autor.

Para Eisenstein, la construcción de las obras clásicas  
-musicales, dramáticas, cinematográficas o pictóricas- reposa  
casi siempre sobre la lucha de contrarios ligados en la unidad  
de conflicto.



Es indispensable que las reglas de la composición dependan estrechamente del contenido y de los objetivos de la obra. Sólo entonces se puede lograr la veracidad del tema y de la obra entera.

Si la obra sigue reglas no conformes con las leyes generales de la realidad, leyes que determinan su contenido, siempre será considerada como una obra imaginaria, estilizada y formal.

Los elementos de repetición y los giros de composición no son una pura invención ni un simple procedimiento, ya que cada matiz de la estructura proviene, no de una exigencia formal, sino de una concepción que expresa el tema y la actitud del autor respecto a él.

Eisenstein postula que hay diferentes maneras de componer una obra de manera que presente una orientación ideológica:

- fijando de antemano la interpretación de la obra, se la divide mecánicamente en temas determinados y que el director se ponga a trabajar sobre esa base. Este procedimiento conduce casi siempre a una realización abstracta.

- en el proceso de elaboración, la concepción y la sensación viviente de la idea comienzan a pasar poco a poco los materiales y determinan por sí mismos las reglas de la composición. Todo surgirá del espíritu con el que se aborden los temas y materiales.

Para algunos hacer un encuadre es poner el libreto en columnas. A la izquierda irán los números de los planos, a la derecha, las cifras -caprichosas en general- del metraje. Hay, sin duda, que formarse el sentido exacto de la longitud y el sentido de la sucesión del tiempo, para estar en condiciones de representar con precisión al film con sus divisiones de metraje y tiempo. Pero, el objeto esencial del encuadre, es poner en pie el armazón de la composición que debe sustentar el desarrollo de la acción, la reunión de los episodios y la colocación de los elementos. Este armazón es una de las formas más vivamente expresivas de la actitud adoptada frente a los hechos y de lo que se llama



interpretación de la obra.

Para comprender una escena hay que elegir no sólo los sonidos y acciones característicos de lo que está sucediendo, sino también, el ritmo y el registro sutil de la correlación entre las impresiones visuales y sonoras.

Siempre hay que realizar la composición de una escena a partir del pasaje que impresiona más por su contenido y originalidad. Esa parte es -en general- aquella que no sólo tiene un efecto inmediato, sino que contiene la expresión dinámica, interior, del sujeto.

El autor debe tener muy claro qué quiere recalcar en su obra. Después, para hacerlo resaltar deberá insertar el punto culminante en una serie de repeticiones, una línea bien definida que, una vez descubierta al comienzo, será llevada por el público mediante una serie de puntos de apoyo fáciles de recordar.

No hay que caer en otro exceso y desnudar las líneas directrices que contienen la unidad de la obra.

Para lograr una real fusión entre todos los elementos no basta la coincidencia de acentos, ese medio primitivo para establecer la correspondencia entre las imágenes y la música, sino gracias a una contrapuntística musical que se fusiona orgánicamente con la imagen. Es la ley de la estructura según la cual, en la pantalla como en el montaje, el tiempo y las cadencias de los diferentes trozos se cruzan entre sí y el todo y se entrelaza con las acciones y las entonaciones de los personajes.

#### 1.16. Montaje

Es el proceso por el cual se unen los distintos planos de un film para formar una continuidad de escenas dotada de un cierto orden de duración. Se lleva a cabo con la moviola accionada por un compaginador que sigue las precisas instrucciones del director.

Consta de varias fases:

- 1.- Unión de las tomas seleccionadas entre el material filmado diariamente para formar el copión.
- 2.- Ajuste de las bandas de diálogos, de efectos y musical



necesario para efectuar las mezclas.

3.- Corte del negativo a partir del cual se tirará la copia standard.

El montaje puede ser lógico o cronológico, presentando uno o más escenarios a la vez (montaje alterno o paralelo). O basado en una lógica no cronológica y de percepción subjetiva. Tal es el caso del flashback que significa vuelta atrás; es una forma de narración que rompe la cronología del relato interpolando en el mismo una escena de corta duración que evoca sucesos pasados, o bien un fundido simple o encadenado que permite volver atrás.

El montaje crea el ritmo al intervenir en la duración de los planos, organizados por escenas (unidad de lugar y de tiempo de la acción presentada) y por secuencias (unidad de acción visual). La gama a emplear en ambos casos es muy amplia; desde el plano general hasta el primer plano o el inserto, desde el plano muy breve (flash) hasta el muy largo (plano secuencia).

El montaje designa -generalmente- a la vez que un proceso técnico, el proceso creativo de la obra cinematográfica, gracias al cual el temperamento de un artista -el director- se expresa a través de una sucesión deliberada de escenas, del ritmo que determina los planos, la cadencia con que suceden las imágenes.

El nacimiento del montaje se produjo desde el momento que el director decidió variar el punto de vista de la cámara en una escena, cambiando su emplazamiento para lograr un registro más preciso de la acción de la misma, o una relación más significativa entre ella y las escenas que la preceden o la siguen.

Para Chiarini en el montaje hay que seleccionar los planos y hacer buen uso de los trozos. "El mismo plano se rueda varias veces para poder escoger el que sea más eficaz a la narración. El plano no debe ser valorado por sí mismo, sino según su función en el contexto de la película".

Dice Chiarini: "En esta etapa es posible cambiar o cortar las secuencias y los planos, utilizando unos con preferencias de



los otros. El director deberá tener valor para renunciar a todo aquel material que, por hermoso e interesante que parezca no contribuya al progreso y a la profundización del relato".

Eisenstein vio claramente la presencia del montaje en todas las formas de arte y determinó la esencia dinámica del cine. Pero tal vez por la época en que desarrolló su teoría, desorbitó el concepto de montaje aplicado al cine, encontrando en él el tan ansiado específico filmico. Lo que ocurre es que el cine por ser un arte tan complejo, complica mucho el proceso de selección y organización del montaje. Es un elemento de vital importancia, pero no es EL elemento.

#### 1.16.1. Orden y duración de los planos:

El doble objetivo de un cineasta -comover y contar una historia- se conseguirá plenamente si los planos están montados de manera inteligente. Cada plano por separado no tiene ningún sentido, pero sí la relación entre ellos.

El plano que se define por su encuadre y por su intensidad, también lo hace por su duración. Es variable y depende del carácter de la escena. No tiene nada que ver con el tiempo real. El realizador confecciona un tiempo y un espacio autónomo, con una composición y una descomposición de la realidad. El cine nos hace participar de un tiempo psicológico, de un tiempo poético, de un tiempo mágico.

Los Agel postulan la necesidad de crear una relación determinada, de una vez y para siempre entre la duración de los planos y un significado específico. Por ejemplo se dice que un plano muy corto puede romper de intento una continuidad; un plano de uno o dos minutos puede dar la sensación de armoniosa plenitud; una sucesión de planos lentos puede sugerir calma.

Los Agel definen el montaje diciendo:

"No es una yuxtaposición de fragmentos de la realidad. No se muestra verdaderamente si no existe conflicto, choque sensible entre una imagen y la siguiente. Son los contrastes los que prestan



todo su dinamismo a la película".

#### 1.16.2. Encuadre y plano:

El encuadre es el espacio limitado que capta la cámara al hacer la toma, determinado por su posición respecto al sujeto u objeto de toma y por la distancia focal del objetivo. El visor capta el corte de imagen idéntico al que capta la cámara. El encuadre es dinámico, surge como consecuencia del movimiento, y viene determinado por necesidades de acción y de consideraciones estéticas, aspecto por el cual constituye el elemento expresivo del lenguaje cinematográfico.

El efecto del ángulo es decisivo para los fines de la narración cinematográfica porque enlaza una expresividad particular, que se tiene en cuenta también en el guión.

En el concepto de encuadre está implícito el valor del espacio y del tiempo, determinado éste por la duración de la toma en el momento del rodaje y establecido definitivamente por la longitud del plano (número de fotogramas que entran en el montaje de la película acabada).

#### 1.17. Planos

Es la unidad fílmica que comprende cada fragmento de película tomada de una vez. En el montaje su longitud viene determinada en metros y en fotogramas. El plano suele ser equiparado en las viejas gramáticas a una palabra o frase del discurso cinematográfico. Este concepto es falso. Su verdadera naturaleza es que es un fragmento de tiempo que transcurre, una posición de la realidad en movimiento.

A través del encuadre, el plano organiza el espacio cinematográfico, que viene clasificado según el emplazamiento de la cámara y la distancia de toma.

Esencialmente sus denominaciones son las siguientes:

1.17.1. Plano General (P.G.) : abarca la totalidad de un escenario natural o de un decorado.

1.17.2. Plano de conjunto (P.C.) : muestra el conjunto del



escenario en el que se mueven los intérpretes.

1.17.3. Plano americano (P.A.) : llamo también plano medio (P.M.) abarca generalmente la mitad del cuerpo de los personajes, identificándose a la mirada del espectador. Es el más habitual en la narración cinematográfica.

1.17.4. Plano Cercano : Comprende la cabeza y los hombros de los personajes, con el consiguiente énfasis de la expresión -o ficción- sobre la narración.

1.17.5. Primer plano (P.P.) : intensifica las características del precedente, centrando la atención en el rostro de un personaje o en un objeto determinado.

1.17.6. Inserto o primerísimo plano (P.P.P.) : llamado también plano de detalle, recoge un detalle del cuerpo humano o de un objeto al que se le da un relieve particular.

En la jerarquía de los planos también influyen los ángulos de toma -con los picados y contrapicados-, la profundidad de campo, con toda la gama de planos intermedios que implica.

Actualmente ya no se especifica en los guiones la planificación, pues los directores no lo deciden hasta el momento mismo de estar rodando, según su inspiración personal y las condiciones del escenario.

#### 1.18. Movimientos de Cámara

En la realización de los primeros films, la cámara no se movía del lugar en que era colocada y los personajes se veían siempre desde el mismo ángulo durante todo el film. Más tarde se variaron los emplazamientos de la cámara y se utilizaron distintos ángulos de toma con un sentido estético.

Los ángulos de toma son la posición de la cámara respecto al sujeto que se ha de filmar. Equivale a la posición de un espectador y se relaciona con el nivel de la vista humana. El ángulo alto equivale al picado y el ángulo bajo, al contrapicado. El ángulo de visión guarda proporción con el foco del objetivo, y será mayor cuanto mayor sea la longitud focal y viceversa.



Los actuales movimientos de cámara son la panorámica, el travelling y la grúa, que permiten diversas combinaciones entre sí, lo cual ofrece a la cámara una gran posibilidad creadora dentro de la narración cinematográfica.

#### 1.18.1. Panorámica:

Movimiento de cámara consistente en el giro del tomavistas sobre su propio eje. De lado a lado es una panorámica horizontal. De arriba a abajo, panorámica vertical. En diagonal, panorámica diagonal. Estos movimientos son sin cambiar de lugar y alterando sólo el campo.

a) El picado resulta de un ángulo de toma exagerado de la panorámica horizontal. Hay que ubicar la cámara a una altura superior al sujeto, inclinada hacia abajo, con lo cual queda disminuida la importancia y el relieve del sujeto u objeto de toma. El ángulo contrario se denomina contrapicado.

b) Barrido es el movimiento de cámara rapidísimo en panorámica, que se emplea para expresar un cambio de punto de vista inesperado, un paso de tiempo, o simplemente para suplir en el montaje la transición entre dos secuencias por falta de material necesario, que por una u otra razón no se haya rodado. Se distingue del "filage" en que es propiamente un defecto técnico, mientras que el barrido es un recurso deliberado del lenguaje cinematográfico.

c) Descentrado es una panorámica vertical u horizontal que ejecuta la cámara durante el rodaje para conservar en campo a un personaje móvil, dos personajes antagonistas, o según la evolución del interés de una escena.

#### 1.18.2. Travelling:

Plataforma móvil que se desplaza sobre railes llevando la cámara para filmar un movimiento. A veces se desplaza sobre ruedas en vez de vías y así recibe el nombre de "dolly", permitiendo efectuar movimientos de descenso, elevación y circulares.

También se hace travelling a mano, cuando el camarógrafo carga la cámara y el travelling óptico de foco variable.



- a) El travelling hacia adelante disminuye el espacio encuadrado para aproximarse a los personajes o darle mayor importancia a algún elemento del decorado.
- b) El travelling hacia atrás descubre el campo, tiende a abrirlo y equivale a la mirada del espectador que retrocede para apreciar mejor el conjunto de un cuadro.
- c) El travelling lateral se asimila a la mirada del hombre que se pasea por la calle y equivale a la huida del espacio en un tiempo dado.

### 1.18.3. Grúa:

Aparato provisto de un largo brazo mecánico desplazable en cualquier dirección, que sostiene una plataforma donde se emplaza la cámara, el segundo operador y el foquista. Los modelos más modernos alcanzan una longitud de 8 a 10 metros y son capaces de efectuar movimientos cuya complejidad hace caducas las definiciones tradicionales de panorámica y travelling.

### 1.19. Puntuación Cinematográfica

En los antiguos tratados de preceptiva cinematográfica, deseos de integrar las nuevas formas de expresión propuestas por el cine dentro de un esquema cultural ya conocido, se intentaba asimilar las naturales separaciones de planos, escenas y secuencias de un film -corte seco, fundido en negro, fundido encadenado, barrido, asociaciones sonoras audiovisuales- a la gramática tradicional, agrupándolas bajo el nombre de puntuación. Las modernas investigaciones de lingüistas y semánticos han puesto de manifiesto lo inútil de este concepto.

Se les llama también formas de paso y su función fundamental en la construcción del relato consiste en que éste fluya de manera continua, sin obligar al espectador a detenerse en un encadenado importuno o demasiado visible.

1.19.1. Corte seco: sustitución brusca de una imagen por otra. Es la forma de paso más elemental y esencial. El corte seco se emplea cuando la transición no tiene valor expresivo, cuando hay un cambio



de punto de vista o una sucesión en la percepción, sin expresión del tiempo transcurrido ni del espacio recorrido.

1.19.2. Abertura en fundido y cierre en fundido (fundido en negro. En inglés fade-in y fade-out) : separa generalmente secuencias e indica un cambio importante en la acción secundaria, el transcurso del tiempo o un cambio de lugar. El fundido en negro señala un cambio sensible en la narración y va acompañado de una detención en la banda sonora. Es la forma más enérgica de paso.

1.19.3. Fundido encadenado : es la sustitución de un plano por otro por la sobreimpresión momentánea de una imagen en otra precedente que desaparece. Señala generalmente el transcurso del tiempo, reemplazando dos aspectos temporalmente diferentes de un mismo personaje u objeto. El fundido sonoro, por ej, es una música que acompaña los recuerdos de un personaje y que es sustituida por los ruidos de la calle, volviendo al presente.

1.19.4. Barrido : Berthomieu dice que "cuando el objetivo abandona la imagen por una panorámica muy rápida fijándose en un fondo neutro para, partiendo de él, realizar otra panorámica rápida sobre la imagen siguiente". Es poco usado porque no corresponde al punto de vista normal del espectador.

1.19.5. Cortinillas : procedimientos que se deberían descartar según Marcel Martín, ya que reemplazan una imagen por la siguiente que se desliza progresivamente sobre ella. Las cortinillas materializan impertinentemente la pantalla, mostrándola como superficie cuadrangular y perjudica la credibilidad de la acción al introducir en la simbiosis interactora imagen-espectador un factor antinatural.

Las formas de paso se justifican estéticamente y psicológicamente en dos planos distintos: el de obra de arte y el de su propia existencia, en tanto que actúan como unión. En definitiva, unen la obra y hacen comprensibles al espectador la sucesión de hechos.

## 1.20. La Iluminación

Después de la cámara, las luces son el segundo elemento



creador de la expresividad de la imagen. Contribuyen a la formación de la "atmósfera".

La luz puede dividirse en exterior o interior según sea el lugar donde se filme. No se habla de luz natural cuando se filma en exteriores porque siempre las escenas de día se <sup>rodan</sup> rodan con el apoyo de focos o pantallas reflectoras. Las escenas nocturnas son antinaturales; con frecuencia están brillantemente iluminadas incluso cuando la diégesis no precisa ninguna fuente luminosa.

La necesidad de que la cinta de película quede bien impresionada, obliga a este irrealismo. También, para obtener buenos contrastes en la fotografía.

La fotogenia -propiedad que da a la imagen belleza estética- de la luz es un filón fecundo y legítimo de prestigio artístico para la película a condición de que no sea utilizada para una dramatización artificial.

Antes la luz creaba la atmósfera en cada plano; así como la unidad de tiempo; de acción, de tonalidad física y psicológica. Esta tendencia sigue en gran parte en la producción americana. Toda la escuela realista contemporánea está preocupada de los problemas de la luz, resolviéndolos de manera expresionista.

En cine -actualmente- se usan las lámparas incandescentes, cuya luz es bastante suave y cuya introducción fue posible gracias al uso de la película pancromática.

El director de fotografía u operador-jefe es el responsable de la iluminación durante el rodaje de un film.

El color exige -por la menor sensibilidad de las emulsiones- una mayor cantidad de luz, con lo que se complica la labor de iluminador. Esta persona debe conocer perfectamente las leyes de la intensidad luminosa, que es la cantidad de energía que recibe una superficie, situada a determinada distancia de la fuente lumínica que emite radiaciones. Depende de la intensidad luminosa del foco emisor y de la distancia, decreciendo al aumentar ésta.

La luminosidad del objeto es una magnitud directamente



proporcional al diámetro del mismo e inversamente proporcional a la distancia focal.

### 1.21. Escenografía y Vestuario

El vestuario y los decorados constituyen el último elemento que participa en la expresividad de la imagen. El vestuario en el cine, como todo lo que aparece en la pantalla, debe ser fiel a lo real y bastante típico para que los personajes sean fácilmente identificables. En el film el vestuario no es nunca un elemento aislado, se le considera en relación con el estilo de realización; destacando los diferentes decorados y los gestos y actitudes de los personajes, según su físico y su expresividad. Contribuye a la armonía o contraste en los actores o en el conjunto del plano y puede modelarse por la iluminación: la luz lo realza o lo difumina.

"Los trajes deben constituir una especie de documento de identidad", dice Marcel Martin.

El cine y su vestuario definen:

- Tipos nacionales : piel de oso al esquimal, poncho al chileno, kimono al japonés, etc.
- Tipos sociales : mayor o menor esmero en el vestir.
- Los caracteres : ej., el caso de Charlot, cuyo traje a pesar de pertenecer a las altas esferas sociales aparece singularmente ajado a la imagen del miserable, queriendo con ello simbolizar cómo lo aplasta la sociedad. También están los trajes sensuales con corsé, medias negras y plumas.
- Los simbólicos : hay películas en que la función simbólica del traje es importantísima, Gracias al color, el vestuario puede crear efectos psicológicos muy significativos.

El decorado debe también ser esencialmente realista para autentificar la acción.

Las cualidades de un buen decorado (interior y exterior) son:

- Ser realista.
- Participar en la acción.
- Contribuir a crear la atmósfera psicológica del drama.



El decorado interior deja entera libertad creadora y permite juzgar mejor su lenguaje.

Cada director tiene una concepción diferente de escenografía. Ford utiliza siempre reconstrucciones en estudios de decorados de calles y puertos y siempre incorpora la niebla. Carné emplea ciudades nocturnas, barrios ennegrecidos, febriles puertos donde mueren sus protagonistas. <sup>Excesión</sup> Besson busca cuadros austeros y desnudos para situar el drama de sus personajes. Fellini recurre a los decorados peblerinos y circenses.

La escuela expresionista popularizó los "decorados del alma", desconcertantes y bizarros, cuyo carácter artificial y simbólico daban al film una gran parte de su poderío de expresión.

La "iluminación a la americana" no es más que secuela adulterada del expresionismo. Su presencia no está directamente justificada por el drama, sino que su misión consiste en desorientar al espectador e introducir el suspenso.

Existen dos temas escenográficos frecuentemente utilizados en cine:

- El espejo : es una ventana abierta al mundo del misterio y de la angustia. Testigo impasible y cruel.
- La escalera : el expresionismo alemán la utilizó dándole sentido de ascensión. Tiene además, un sentido épico y como estructura descendente da a la escena un tono trágico.

Anexo al guión va la planta de decorado, en la que se señalan las características del futuro decorado, el cual es de gran utilidad para preparar el rodaje de la película.

Los decorados se construyen sobre el plató -tablado o escenario- que son grandes salas, completamente cerradas y aisladas, cuyas paredes están recubiertas de material absorbente de sonidos.

## 1.22. Efectos Especiales

Los efectos especiales son los procedimientos utilizados para crear la ilusión de fenómenos naturales o extranaturales, imposibles de ser tomados de la realidad. Para conseguirlos se usa gran



cantidad de trucajes.

Dichos efectos pueden dividirse en varios grupos:

- 1.- Combinación de maquinaria en el estudio y trucajes de laboratorio: lluvia, viento, fuego, etc.
- 2.- Combinación de maquetas y trucajes de laboratorio: terremotos, tormentas, naufragios, erupciones, etc.
- 3.- Combinación de maquetas y decorados: planos submarinos, combates aéreos, reconstrucciones, etc.

La cantidad de efectos es innumerable. Los más importantes son:

- 1.22.1. Contraluz : es la imagen obtenida cuando el sujeto fotografiado o filmado se halla situado entre la proyección luminosa principal y la cámara.
- 1.22.2. Deformaciones : efecto realizado gracias a un lente deformado o lente foco que consiguen una alteración en las imágenes. Se emplean para simular la visión de un hombre borracho, para decorados que parecen desmoronarse, espejos deformantes de parques de diversiones, etc. Las deformaciones de una imagen se obtienen alterando rápidamente el enfoque o por medio de aire caliente, humo, vidrio de mala calidad y otros numerosos procedimientos.
- 1.22.3. Degradación (flou) : teóricamente el brillo que adquiere la imagen debería ser directamente proporcional a la del sujeto original. Sin embargo, en las partes menos iluminadas del objeto, el brillo tiende a ser mayor. Esto es la degradación. Las zonas de mayor brillantez -durante la formación de la imagen en el objetivo- sufren reflexiones internas sobre las superficies más pulidas de las lentes que lo componen, llegando hasta donde se forma la imagen. La degradación es un defecto contra el cual deben combatir los fotógrafos, pero también se usa como efecto especial.
- 1.22.4. Desencuadre : toma cinematográfica que presenta fotografiado el objeto o sujeto de forma asimétrica con respecto al cuadro. Puede ser realizado premeditadamente como efecto expresivo o producirse accidentalmente por enroscamiento de la película en la



en la cámara.

1.22.5. Desenfoco : recurso expresivo empleado para dar mayor realce a ciertas escenas o como transición, obtenido mediante un desajuste del objetivo y que produce una pérdida de nitidez en la imagen.

1.22.6. Disolvencia : transición que resulta de fundir el final de un plano con el comienzo de otro. Es una variedad del fundido encadenado, con la diferencia que tiene una gradación inicial y otra final que le permite aparecer y desaparecer sin brusquedad. Se usa cuando la transición se refiere a tiempos o distancias más prolongadas que aquellas en las que se usa el simple encadenamiento.

1.22.7. Doble exposición : truco que consiste en la impresión en un mismo negativo de un conjunto de dos planos con dos exposiciones distintas, para que den la impresión de ser una sola escena en la película. Es una variante de la sobre impresión, pues se positivaban dos negativos en dos operaciones sucesivas, en vez de superponerlos como en la sobreimpresión.

1.22.8. Dunning : truco de rodaje conocido con el nombre de separación coloreada. Permite combinar imágenes procedentes de archivo o de planos especialmente rodados para este fin, de las que se obtienen un positivo que se tiñe de color amarillo, anaranjado u otro similar, mediante el procedimiento de virado. Este positivo se hace pasar por la cámara entre el objetivo y el segundo negativo (emulsión contra emulsión, es decir por contacto) durante la segunda toma de vistas. Con dicho positivo la cámara actúa como una positivadora. La escena se ilumina con luz amarilla y los artistas trabajan ante un fondo de color azul.

1.22.9. Encadenado : desaparición gradual de una escena para ser sustituida por otra que aparece sobre ella y con la cual se enlaza mediante una sobreimpresión de tres o cuatro segundos. Los encadenamientos se emplean de enlace entre dos secuencias, aunque su uso en el cine moderno es cada vez más limitado.



1.22.10. Escorzo : efecto de composición pictórica, fotográfico o cinematográfico que reduce en perspectiva las dimensiones de un personaje o de un objeto con arreglo a la distancia visual; los objetos o personajes que forman una saliente perpendicular al plano de la imagen deben tratarse en escorzo.

1.22.11. Filage : es un defecto que se produce en la toma de vistas y en la proyección. Las imágenes pierden todo su contorno preciso, se estiran y forman manchas verticales. Es típico que se produzca en el travelling cuando la cámara se desplaza rápida y paralelamente al eje del sujeto. Este defecto también es usado como efecto especial.

1.22.12. Flash : es un plano de duración muy breve y que rompe la continuidad normal de una acción cinematográfica para provocar un impacto sobre el espectador.

1.22.13. Inversión de los elementos : efecto cinematográfico obtenido con movimientos de retroceso en el transporte de la película en la cámara, de forma que la proyección se inicia con el final y termina con el principio. Se utiliza, sobre todo para escenas cómicas. La inversión de movimientos se denomina marcha atrás o retroceso.

1.22.14. Magigraphie : truco de laboratorio que es una variante del pictographe. Sustituir la simple foto recortada o maqueta por un conjunto de imágenes animadas, las cuales se proyectan sobre un decorado (a manera de pantalla) de 18 x 24 cms y situado a 80 cms de la cámara.

1.22.15. Movimiento acelerado : efecto especial que se consigue impresionando la película a una velocidad de rodaje inferior a la normal (24 fotogramas por segundo) y proyectándola luego a la frecuencia normal. Con ello, el espectador ve el movimiento a una velocidad superior a la real.

1.22.16. Schüfftan : truco de rodaje que combina decorados de tamaño natural con maquetas. El sistema se basa en la reflexión de la imagen de la maqueta sobre un espejo parcialmente plateado y transparente, colocado delante de la cámara e inclinado en un



ángulo de 45° con respecto al eje óptico de la toma, ajustando así el encuadre de ambas imágenes combinadas para hacer irreconocible el truco fotográfico, ya que en la proyección la maqueta y el decorado parecen realmente un solo decorado.

1.22.17. Términos : efecto utilizado para dar la sensación de profundidad, mediante la gradación de las perspectivas.

## C A P I T U L O    I I

### EL CINE COMO MEDIO DE COMUNICACION

" La cuestión no es si los medios son manipulados, sino quien manipula los medios "

H. M. Enzensberg

#### 2.1. LA COMUNICACION

##### 2.1.1. Concepto General de Comunicación y Algunas Definiciones

Etimológicamente la palabra comunicación significa "poner algo en común". Viene del latín "communis", común. Al comunicarnos intentamos establecer una "comunidad con alguien", estamos tratando de compartir una información, una idea, una actitud. La esencia de la comunicación consiste en la "sintonización" entre el que envía un mensaje determinado y el que lo recibe.

Se han elaborado múltiples definiciones. Algunas de ellas son: Hovland (1956) : "Proceso por medio del cual un individuo -el comunicador- transmite estímulos (generalmente símbolos verbales), que



modificañ la conducta de otros individuos recipientes de la comunicación".

Henry Pratt (1964) : "Es el proceso de hacer comunes o intercambiar estudios subjetivos tales como ideas, sentimientos, creencias, generalmente por lenguaje, aunque también por medio de representaciones visuales, imitaciones y sugerencias. La comunicación en los grupos humanos es el factor principal de unidad y continuidad, así como el vehículo de la cultura.... la buena comunicación es la base misma de la sociedad humana".

Warren Weaver (1964) : "Todos los procedimientos por medio de los cuales una mente puede afectar a otra".

Daniel K. Stewart (1959) : "Es un proceso mental físico, cuya función es elicitar el significado a que se apunta".

### 2.1.2. Los Elementos de la Comunicación

La comunicación exige por lo menos tres elementos: la fuente, el mensaje y el destino. La fuente puede ser una persona que habla, escribe, dibuja o hace gestos; o una organización informativa como un periódico, una casa editora, una estación de televisión o un estudio de cine.

El mensaje puede tomar la forma de la tinta en el papel, de las ondas sonoras en el aire, de los impulsos de una corriente electrónica, un movimiento de la mano, una bandera que ondea o cualquier otra señal cuyo significado pueda interpretarse. El destino puede ser una persona que escucha, observa o lee; un miembro de un grupo, un grupo que discute, el auditorio de una conferencia, una multitud en el fútbol, o un miembro del grupo determinado al que llamamos el público receptor, como es el lector de un periódico o el que mira la televisión.

- a) La fuente es quién tiene algo que comunicar,
- b) El mensaje es el objeto comunicado que toma diferentes formas.
- c) El destino es el lugar exacto donde debe llegar el mensaje.

### 2.1.3. El Problema de la "Comunidad"

Ahora bien, ¿qué sucede cuando la fuente trata de establecer esta "comunidad", de la que hablabámos en un comienzo, con el re-



ceptor ?

Primero la fuente emite o envía su mensaje, esto es, toma la información o sentimiento que desea compartir y los pone en una forma que pueda transmitirse mientras no estén cifradas o codificadas.

Cuando están cifradas en forma oral, palabra hablada, pueden transmitirse fácil y eficazmente, pero por lo general no pueden ir muy lejos o no tienen mucha duración.

Si se cifran en palabras escritas, van más lentamente que las palabras habladas, pero van más lejos y duran más, sobreviviendo con mucho a sus emisores.

Una vez cifrado y enviado, el mensaje queda completamente libre de su emisor y éste ya no tiene poder para cambiar lo que el mensaje hace. Todo escritor tiene una sensación de impotencia cuando entrega su libro a la imprenta; sin duda sentimos lo mismo cuando mandamos una carta importante. ¿Llegará a la persona que debe recibirla ? , ¿la comprenderá como queremos que la comprenda ? , ¿responderá como queremos que lo haga ? , ya que para completar el efecto de la comunicación es necesario descifrar el mensaje. Y por supuesto que hay buenas razones para que el emisor se pregunte si su receptor está realmente sintonizando con él, si interpretará el mensaje sin distorsión, si la "imagen" que está en la cabeza del receptor se parecerá en algo a la que estuvo en la cabeza del comunicador.

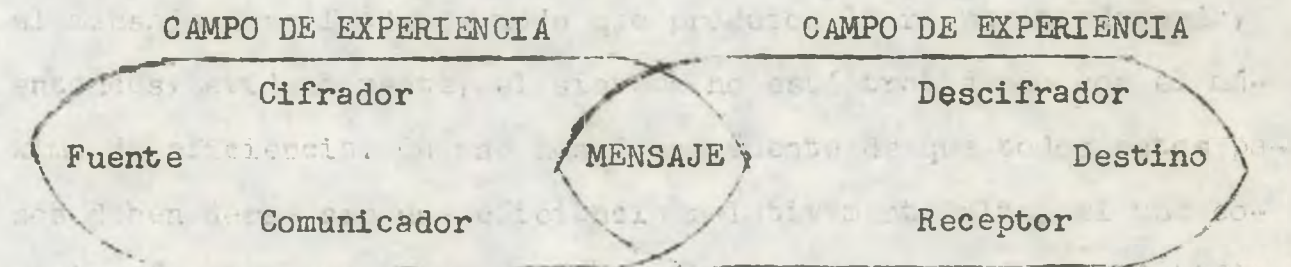
Es evidente que todo este sistema no puede ser más fuerte que su eslabón más débil. En términos de ingeniería, puede haber filtración o distorsión en cualquier etapa. En términos humanos, si la fuente no tiene una información adecuada o clara; si el mensaje no ha sido cifrado por completo exactamente en signos transmisibles; si estos no se transmiten con la suficiente rapidez, a pesar de la interferencia y de la competencia, al receptor deseado; si el mensaje no se descifra de acuerdo con un diseño que corresponda al cifrado y, finalmente, si el destino no puede manejar



el mensaje descifrado de modo que produzca la respuesta deseada, entonces, evidentemente, el sistema no está trabajando con el máximo de eficiencia. Cuando nos damos cuenta de que todos estos pasos deben darse con una eficiencia relativamente alta, si una comunicación cualquiera ha de tener éxito, entonces el acto cotidiano de explicar algo a un extraño o de escribir una carta, nos parece un milagro.

#### 2.1.4. El Campo de Experiencia Común

Quizás lo más importante en cuanto a este sistema, es algo sobre lo que también ya hablamos en un principio: el hecho de que el receptor y el comunicador deben estar sintonizados. Esto es bastante claro en el caso de una radio receptor y transmisor, pero un tanto más complicado cuando significa que un receptor humano debe ser capaz de comprender a un comunicador humano.



Piénsese en la superficie achurada como en la experiencia acumulada de las dos personas que tratan de comunicarse. La fuente puede cifrar y el destino puede descifrar la comunicación solamente en función de la experiencia que cada uno ha tenido. Si nunca hemos aprendido alemán no podemos emitir ni recibir en ese idioma. Si un miembro de una tribu africana no ha visto nunca un avión ni oído hablar de él, sólo puede descifrar el espectáculo de un avión en función de la experiencia, cualquiera que ésta sea. El avión podrá parecerle un pájaro y el aviador un dios transportado por alas. Si los círculos tienen una gran área en común, entonces la comunicación es fácil. Si los círculos no se encuentran -si no ha habido una experiencia común- la comunicación es imposible. Si los círculos tienen solo una pequeña superficie en común -esto



es, si las experiencias de la fuente y del destino han sido notablemente disímiles- entonces va a ser muy difícil transmitir el significado deseado del uno al otro. Esta es la dificultad que encontramos cuando una persona que no ha tenido instrucción trata de comprender a Einstein, o cuando tratamos de comunicarnos con otra cultura muy diferente a la nuestra.

#### 2.1.5. Apropiación del Repertorio de Señales

Como ya hemos visto, la fuente trata de comunicar de tal modo que sea fácil para el destino sintonizar el mensaje, relacionarlo con las partes de su experiencia que son más semejantes. ¿De qué dispone para trabajar ?

Los mensajes se componen de signos. Un signo es una señal que representa algo en la experiencia.

La forma de apropiación del repertorio de señales puede ser definida de dos maneras:

**Sistema innato de señales:** este sistema se define principalmente por el hecho de que la relación entre emisión de la señal, recepción de la señal, intención del emisor y reacción del receptor, se presentan simplemente como una relación causal. No existe ningún grado de libertad, no hay transformaciones históricas ni influjos sociales. En los animales, por ejemplo, el sistema de señales es innato.

**Sistema aprendido de señales:** en el hombre, recepción y emisión de señales, son funciones de los sentidos, por lo tanto puede distinguir de modo plenamente significativo un sentido visual, auditivo, olfativo, gustativo, etc.

Todos los factores del contenido de la comprensión humana son aprendidos. El repertorio humano de señales es por lo tanto, en lo esencial, una función de la sociedad humana.

Entre el signo y el objeto hay una diferencia: el signo siempre representa al objeto en un nivel reducido de signos índices; es decir que el signo no provoca todas las respuestas que provoca el objeto mismo.



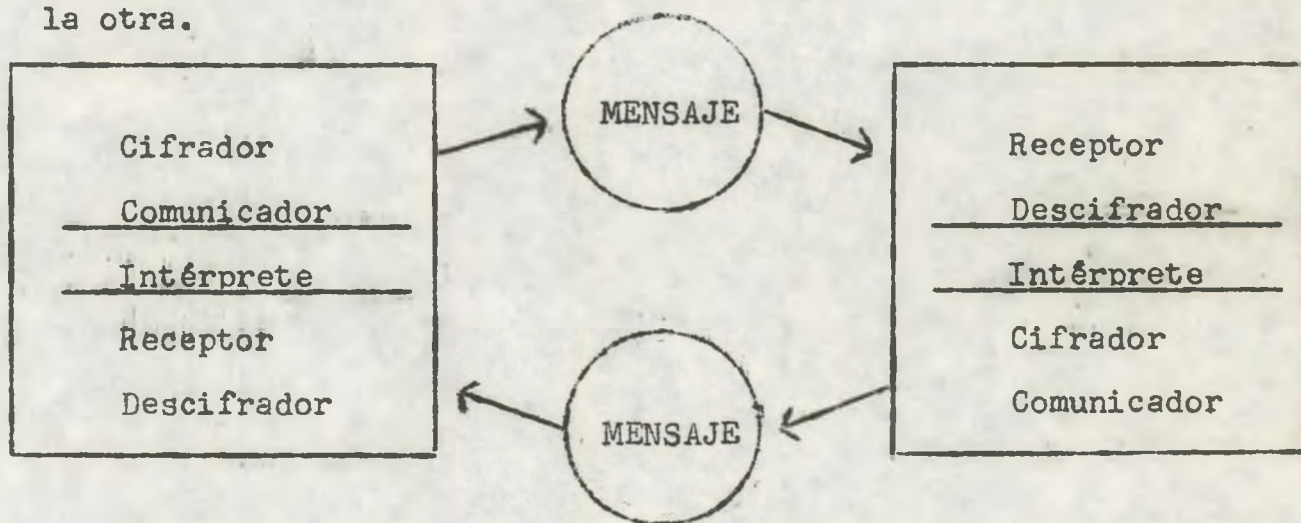
Si hemos aprendido el signo, hemos aprendido ciertas respuestas con él. Estas respuestas son el significado que el signo tiene para nosotros y se las aprende por experiencia, pero son afectadas por el estado del organismo en ese momento. Un signo que significa cierta cosa para nosotros, iniciará algunos procesos en nuestros nervios y músculos. Por ejemplo el signo fuego.

Constantemente estamos percibiendo signos de nuestro ambiente, interpretándolos y comunicando algo como resultado de ello.

### 2.1.6. Comunicación de Retorno

Necesitamos añadir otro elemento a esta descripción del proceso comunicativo.

Consideremos lo que ocurre en una conversación entre dos personas. La una está devolviendo constantemente la comunicación a la otra.



El proceso de regreso se llama retorno de la comunicación o "feedback" y desempeña un papel muy importante porque nos dice cómo se están interpretando nuestros mensajes. ¿Dice el oyente "Sí, sí, así es", cuando tratamos de persuadirlo?, ¿inclina la cabeza en asentimiento?, ¿aparece en su frente un ceño de perplejidad?, ¿mira hacia otro lado como si perdiera interés?. Todo esto es comunicación de retorno.

También lo es una carta al director de un diario protestando contra una editorial. También lo es la respuesta a una carta, el aplauso del auditorio en una conferencia. Un comunicador experimentado está alerta para reaprovechar esa comunicación de retorno



y modifica constantemente sus mensajes de acuerdo a lo que oye u observa en su auditorio.

Todos nosotros estamos también familiarizados, por lo menos, con otro ejemplo de reaprovechamiento de la comunicación de retorno. Reaprovechamos nuestros propios mensajes. Esto es, nos oímos nuestras propias voces y podemos corregir los errores de pronunciación. Vemos las palabras que hemos escrito en el papel y podemos corregir las faltas de ortografía o cambiar el estilo.

### 2.1.7. Los Diferentes Canales

Es claro que en cualquier tipo de comunicación rara vez despachamos mensajes en un sólo canal y éste es el elemento final que debemos añadir al proceso. Cuando alguien habla, las ondas sonoras de su voz son el mensaje fundamental. Pero hay otros. La expresión de su rostro, sus gestos, la relación de un mensaje determinado con mensajes anteriores. Aun el mensaje fundamental transmite información en varios niveles. Da palabras para descifrar. Realza ciertas palabras respecto a otras. Presenta las palabras en un diseño de entonación y tiempo que contribuye al significado total. La misma calidad de su voz (profunda, alta, rica, débil, suave) transmite información sobre esa persona y sobre lo que está diciendo.

Esta situación de canales múltiples existe aun en la comunicación colectiva impresa, en la que los canales son quizás más restringidos. El significado se transmite no sólo por las palabras sino también por el tamaño del encabezamiento, la posición en la página y la página del periódico, la asociación con fotografías, el uso de la letra negra y otras características tipográficas. Todas estas cosas nos dicen algo sobre la noticia. Así, podemos representarnos el canal típico de la comunicación, no como un sencillo circuito telegráfico en el que la corriente circula o no circula, sino más bien como un cable coaxial en el cual muchas señales circulan paralelamente desde la fuente hasta el destino.



### 2.1.8. Funciones del Mensaje

Volviendo al problema del mensaje, diremos que éste puede cumplir alguna de las funciones que aquí ennumeramos o varias de ellas a la vez:

Referencial: el mensaje pretende denotar cosas reales (incluyendo las realidades culturales)

Emotiva: el mensaje tiende a provocar reacciones emotivas. Ejemplo: "cuidado", "imbécil", "te quiero".

Imperativa: el mensaje es una orden: "haz esto", "vete".

De contacto: el mensaje finje la provocación de emociones, pero de hecho sólo pretende comprobar y confirmar el contacto entre los interlocutores. Ejemplo, los mensajes "bien", "de acuerdo", que se producen en el curso de una conversación telefónica y la mayor parte de los saludos convencionales.

Metalingüística: el mensaje tiene por objeto a otra mensaje. Ej: la expresión "¿cómo estas?"

Estética: reviste esta función cuando se estructura de manera ambigua y se presenta como auto reflexivo, es decir, cuando pretende llamar la atención del destinatario sobre la propia forma en primer lugar.

Un mensaje con función estética está estructurado de manera ambigua, teniendo en cuenta el sistema de relaciones que el código presenta. En consecuencia, teniendo establecida esta función, el mensaje exige como fin primario de la comunicación que sea intencionado.

### 2.1.9. Importancia y Naturaleza de la Comunicación Humana

La comunicación implica la existencia de algún complejo simbólico-físico, el significado a que éste apunta y alguna mente que interpreta ese complejo.

Cualquier explicación de la comunicación debe ser sobre la conjunción lógica de proposiciones verdaderas que expliquen las relaciones causales entre los símbolos, el significado y la mente.

El problema crítico en la teoría de la comunicación, es



la relación existente entre los mensajes y la comprensión que el intérprete tiene de ellos.

Warren Weaver ha observado respecto a la precisión comunicativa:

"Una formulación tiene precisión respecto a un determinado auditorio de lectores u oyentes si cumple:

Debe tener en cuenta lo que el auditorio sabe para acercarlo a una comprensión correcta.

Sus impresiones no deben inducir a error, no deben ser de un tipo que bloquee el progreso ulterior y adicional hacia la verdad".

La comprensión de un mensaje implica el hecho psicológico de que ha ocurrido la comunicación de ciertas ideas. Una determinada idea no se comprende aislada, sino que cuando ésta existe, hay siempre una asociación o vinculación de ideas, o sea que existe algún sistema de ideas, sistema de pensamientos, sea éste pequeño o grande.

El estudio de la comunicación es vital en los procesos sociales. Es el medio por el cual una persona influye sobre la otra y es a la vez influida por aquella, convirtiéndose en el portador real del proceso social. A través de ella los hombres se convierten y se conservan como seres sociales.

Gracias a que el hombre tiene habilidad de comunicarse, las sociedades humanas pueden considerarse como intrincados sistemas nerviosos cooperativos. Por medio del uso de la palabra, la comunicación hace posible una forma de conducta relativamente predecible: sabemos qué esperar de otros y qué esperan ellos de nosotros.

La relación comunicación-individuo apunta a que tenemos como natural y concebida, tanto nuestra habilidad para comunicarnos como las formas de esta comunicación. A través de ella el individuo controla los medios para satisfacer sus necesidades.

Para el individuo en desarrollo la comunicación desempeña tres funciones fundamentales:

a) Modela el mundo que lo rodea.



- b) Define su propia posición en relación con los demás.
- c) Le ayuda a adaptarse con éxito a su medio ambiente.

Existen amplias pruebas de las formas en que las barreras de la comunicación, conservan ilusiones sociales y evitan el cambio social. La comunicación es un medio para poner a prueba las ideas y los prejuicios y compararlos contra la realidad y hacer que cada individuo conozca realmente la naturaleza del mundo real y los motivos que impulsan a sus semejantes.

## 2.2. LOS MEDIOS DE COMUNICACION DE MASAS

Jamás en la historia del hombre medio o del hombre superior, éste ha recibido mayor cantidad de información sobre lo que sucede en el mundo a cada instante ni nunca se le ha impuesto con tal exigencia, lo busque o no.

Hoy para el hombre moderno, todo el orbe es inevitable, forma parte de su vida diaria y de los secretos de su espíritu. Los medios de difusión y de comunicación hacia las masas son inmensos, extrahumanos, como productos de las máquinas.

Solamente el número de horas de televisión por año en el mundo -dicen los estadistas- pasa de doscientos mil millones. Cifra astronómica que cae sobre la humanidad cargada de noticias, hechos, paisajes, espectáculos..... de todo lo que en el mundo entero sucede.

Una gran perplejidad acomete a los exploradores de masas, investigadores que hacen descubrimientos, sin poder establecer si eso era lo que buscaban. El hombre, eterno enigma individual, ha traspuesto su misterio a este otro humano colectivo que son las masas.

El hecho es tan diferente que comienza por anular el valor de los viejos términos, que -como en tantos otros aspectos de la cultura actual- ha de recurrir a los viejos vocablos para darles nuevos significados, con todos los riesgos de confusión que esto implica.



Harold D. Lasswell (1960) establece una fórmula, rápidamente clásica, de la comunicación de masas: "Quién dice el qué, a quién y con qué efecto". Hoy todos los términos de esta ecuación son incógnitas y todos los esfuerzos se dirigen a incorporar algún dato que pueda dar luz.

No es fácil saber quién es el que dirige a las masas, aunque aparezca concreto en empresas publicitarias; ni qué dicen, aunque sea el anuncio de una mermelada o de una gran frase patriótica; ni quién lo recibe concretamente, sea el supuesto e indefinible auditorio de una cadena de radio o televisión o los asistentes a una reunión pública; ni menos aún qué efectos va a causar, por determinantes que aparezcan las intenciones que el mensaje lleva.

Por muy perfectos y controlados que sean los aparatos y técnicas con que dirigirse a los grandes públicos, el mensaje será siempre en nuestros días, como una botella arrojada al mar.

Y nunca como hoy los espectadores han estado unidos, simultáneamente por la misma atención, anhelo, emoción o propósito. No son la indiscriminada y amorfa multitud, sino algo definido, orgánico, preciso que se llama "las masas". Y también desconocido.

Ahora los espectadores, la audiencia o como sea llamarlos, están juntos sin necesidad de encontrarse físicamente, porque lo que les comunica no ha de ser buscado, sino que les busca y siempre les encuentra.

### 2.2.1. Las Masas, las Máquinas y la Universalidad

Fundamentalmente se están imponiendo en la vida histórica y en el diario transcurrir, tres grandes factores de la creación de nuestra época: las masas, las máquinas y la universalidad.

Las masas se han constituido en el centro de gravedad de nuestra sociedad. Son una realidad de todos los días con la que hay que vivir y con la que se debe contar como fuerza primordial. Como tampoco se puede renegar de las máquinas ni de la universalidad que han producido estas máquinas. Universalidad que cada vez más



corresponde a su exacto sentido de abarcar el universo.

Por eso en estos años surge la necesidad de dirigirse a ese hombre ya colectivo.

### 2.2.2. Comunicación de Masas

La "Comunicación" puede definirse como una "interacción social mediante mensajes". Los mensajes son hechos formalmente codificados, simbólicos o representativos de algún elemento significativo compartido dentro de una cultura, que se producen con el fin de evocar significación.

La distinción entre el "enfoque de la comunicación" y otros enfoques del estudio de la conducta y la cultura se basa en el grado en que: a) los mensajes son pertinentes para el proceso estudiado y, b) el interés se centra fundamentalmente en la producción, contenido, transmisión, percepción y uso de los mensajes.

Un "enfoque basado en la comunicación" (o una teoría de ésta) pueden distinguirse de otros por el hecho de que hacen de la naturaleza y rol de los mensajes en la vida y la sociedad su interés organizador central.

Los medios de comunicación son los recursos o vehículos capaces de asumir formas que tienen características de mensajes o que transmiten mensajes.

La obra titulada "A Dictionary of Social Sciences" (1964) define los medios de comunicación de masas como "todos los medios impersonales de comunicación mediante los cuales se transmiten directamente a auditorios mensajes visuales y/o auditivos. Se incluyen entre los medios de masa, la televisión, la radio, el cine, los diarios, las revistas, los libros y las carteleras".

Hay dos aspectos de esta definición a los que se dedica mayor atención. Uno es el referente a los medios técnicos de transmisión y el otro a la naturaleza del auditorio.

Joseph Klapper (1949) considera suficientes los medios técnicos. Escribe: "El término connota todos los medios masivos



de comunicación en los cuales interviene un mecanismo de reproducción impersonal entre el hablante y el auditorio. Según este criterio, la radio, el cine, los libros y otros medios de comunicación impersonal se clasificarían como medios de comunicación de masas".

Esta definición parece sólo excluir comunicaciones como el teatro, la comunicación personal y los discursos públicos.

La naturaleza del auditorio se pone de relieve en una definición ofrecida por Gerhard D. Wiebe (1958): "Las dos características esenciales de los medios de masa son: 1) su producto es fácilmente asequible -en un sentido físico- para la mayoría del público, incluido un número considerable de personas que integran todos los subgrupos importantes, y 2) su costo es tan pequeño para los individuos que tales productos están generalmente disponibles, para esas mismas personas, generalmente desde el punto de vista financiero".

Este criterio insiste sobre la dimensión del auditorio y parece excluir no sólo las comunicaciones personales, sino también los productos de comunicación más costosos o menos fácilmente asequibles, tales como el libro encuadernado y el film educativo.

Una limitación más introducen M. Sherif y C.W. Sherif (1956), quienes afirman no sólo que es necesario un gran auditorio para el uso adecuado del término, sino también que los medios de masa deben "alcanzar simultáneamente o dentro de muy breves períodos, a millones de personas".

L. Wirth (1948), destaca otra concepción de la palabra "masa", cuando escribe que los medios masivos de comunicación trascienden "los intereses y preocupaciones peculiares de los grupos especiales, organizados segmentalmente y dirigen su llamado a las masas".

Esta concepción acentúa no sólo la dimensión y heterogeneidad del auditorio, sino también la afirmación de que los miembros



de éste responden a la comunicación como individuos separados.

Quizás el intento de mayor alcance para delinear las características esenciales de la comunicación de masas, fue el realizado por C. Wright (1959). Dice el autor: "Además de la tecnología moderna, la comunicación de masas incluye condiciones operativas distintas, entre las cuales se cuenta principalmente:

- 1) La naturaleza del auditorio.
- 2) Naturaleza de la experiencia comunicativa.
- 3) Naturaleza del comunicador".

En primer lugar, "la comunicación de masas se dirige hacia un auditorio relativamente amplio, heterogéneo y anónimo".

En segundo lugar, "las comunicaciones de masa pueden caracterizarse como públicas, rápidas y transitorias".

Y en tercer lugar, el comunicador actúa habitualmente en los medios de masa, a través de una organización asociativa compleja que incluye una amplia división del trabajo y un grado concomitante de costo.

Como se puede ver, común a todas las definiciones, es el concepto de que los medios de comunicación de masa son instrumentos tecnológicos y organizaciones sociales dedicadas a la creación, selección, procesamiento y distribución de las comunicaciones que se producen (o pueden producirse) a velocidades y en cantidades sólo posibles mediante los métodos de producción masiva. Por tanto, los medios de masa proporcionan los más amplios medios de intercambio común de interacción pública dentro de una sociedad.

Este amplio significado de "constitución de un público" que tienen los medios de comunicación de masa -la capacidad para crear el público, definir problemas, proporcionar términos comunes de referencia y, así, adjudicar atención y poder- ha suscitado una gran cantidad de contribuciones teóricas.

Otras teorías de los medios de masa tienen su origen en el pensamiento político, en el análisis socioeconómico y en la erudición literaria, artística e histórica.



Quizás la mejor reseña de las contribuciones a la teoría y a la investigación de los medios de masa, orientadas por la sociología y la psicología, fue la preparada por Charles Wright (1959): "Comunicación de masas: una perspectiva sociológica".

En la obra el autor presenta las conclusiones de estudios precursores acerca de las pautas de influencia y la difusión de la información, así como implicaciones teóricas tales como la "exposición selectiva", el "efecto de refuerzo" y la teoría del "flujo de dos pasos".

Esta última teoría desarrollada por Merton, Katz y Lazarsfeld (1959), sugiere que parte del contenido de los medios de masa, llega a los auditorios indirectamente a través de los esfuerzos mediadores de los líderes de opinión. La teoría afectó a una buena parte de la investigación subsiguiente y llevó a que se propusiera un tratamiento más refinado de las estructuras sociales.

### 2.2.3. El Problema del Contenido

Un interés fundamental del estudio de las comunicaciones es la producción, organización, composición, estructura, distribución y funciones, de los sistemas de mensajes dentro de la sociedad.

El interés por estas pautas y procesos incluye problemas básicos de política pública en especial en las sociedades donde los sistemas de mensajes producidos en forma masiva proporcionan medios de intercambio comunes, ampliamente distribuidos, para la acción social.

Quienes practican las artes y las industrias de comunicación, los que establecen las políticas en los negocios o el gobierno, no tienen información, sistemática, objetiva y confiable acerca del funcionamiento general de los procesos culturales en los cuales ellos y todos nosotros vivimos y trabajamos.

El cultivo de pautas de imagen dominantes, es la función principal de los organismos de comunicación de cualquier sociedad. Se produce un cambio significativo en ese proceso cuando ocurre



un cambio en la clientela, posición o perspectiva de los organismos dominantes de comunicaciones dentro de la cultura.

Tal cambio hace variar el significado relativo de las imágenes existentes y de las pautas de conducta aun antes que haga cambiar las pautas mismas. La historia y la dinámica de las continuidades, así como del cambio en las relaciones recíprocas existentes entre las estructuras sociales, los sistemas de mensajes a través de los medios y la estructura de imagen, son los efectos de las comunicaciones en la cultura.

La comunicación de masas es la extensión de la aculturación pública institucionalizada más allá de los límites de la interacción cara a cara o de la realizada a través de cualquier otro tipo de mediación personal. Esto sólo resulta posible cuando se dispone de medios tecnológicos y surgen organizaciones sociales para la producción y distribución masiva de mensajes.

La clave de la significación histórica de la comunicación de masas, no se debe en el concepto habitual acerca de las masas. Hubo "masas" (grandes grupos de personas) a las que llegaban otras formas de comunicación pública, mucho antes del advenimiento de la moderna comunicación de masas.

Pero los nuevos medios e instituciones de producción y distribución -los medios de masas- proporcionaron nuevas maneras de llegar a la gente. Estas nuevas maneras no difieren sólo tecnológicamente, sino en ocasiones también, desde el punto de vista conceptual o ideológico de los medios antiguos, porque surgieron en una época de transformación general de la base productiva de la sociedad.

Esta transformación produjo no sólo concentraciones de personas sino también una concepción de las "masas" relacionada más con el movimiento de los mensajes que de las personas. Esta es una concepción de los públicos de masas, como grupos tan amplios, heterogéneos y dispersos, que sólo los sistemas de producción y



distribución en masa son capaces de llegar con los mismos mensajes dentro de un corto lapso y de crear y mantener así alguna comunidad de significado y perspectiva entre ellos.

La clave de la significación histórica de los medios de masa, reside entonces en la asociación de la palabra "masa" con un proceso de producción y distribución en masa, sobre una base tecnológica e institucional, del flujo continuo más ampliamente compartido de mensajes públicos.

Los medios de masas -imprensa, cine, radio y televisión- presentan perspectivas institucionales, es decir, sus propias maneras de seleccionar, componer, registrar y compartir símbolos e imágenes. Son productos de la tecnología y de la organización social, de la producción masiva y de los mercados de masas.

#### 2.2.4. El Poder de los Medios de Comunicación de Masas

El autogobierno popular es posible cuando las personas, actuando como ciudadanos, crean colectivamente alternativas políticas más bien que responder solamente a ellas. Esto puede producirse cuando el conocimiento de los hechos y maneras de verlos son públicos.

Los sistemas privados de "conocimientos y puntos de vista" tienen que transformarse en sistemas públicos, cuyas perspectivas actúen sobre la política social, de manera que puedan crear alternativas políticas. El proceso por el cual el conocimiento privado se transforma en conocimiento público es literalmente el proceso de publicación.

La publicación, como proceso social general, es la creación de maneras compartidas de seleccionar y encarar hechos y aspectos de la vida. En su forma más avanzada, es la producción y distribución masiva de sistemas de mensajes que transforman las perspectivas privadas en amplias perspectivas públicas. Esta transformación hace que surjan los públicos.

Una vez creados, estos públicos se mantienen por medio de



la publicación continuada. Se les proporcionan selecciones de información y entretenimiento, hechos y ficción, noticias y materiales de fantasía o "escape", que se consideran importantes, interesantes o entretenidos y provechosos en lo que respecta a las perspectivas a cultivar.

La publicación es entonces la base de un gobierno democrático entre amplios grupos de personas, demasiado numerosos y dispersos como para interactuar cara a cara o de cualquier otra manera que incluya la mediación personal. Este es el motivo por el cual los medios de comunicación ocupan un lugar especial en las constituciones y leyes de todos los Estados modernos.

La publicación es la formación, información y entretenimiento de los públicos; la creación y el cultivo de perspectivas públicas, el ordenamiento del conocimiento compartido; el mantenimiento mediante sistemas de mensajes producidos en masa, de comunidades de perspectiva y significado, vastas y heterogéneas, entre personas que no podrían interactuar de ninguna otra manera.

La verdadera significación revolucionaria de las comunicaciones modernas de masas, es su capacidad para "constituir un público". Esto significa la capacidad de formar bases históricamente nuevas para el pensamiento y la acción colectiva en forma rápida, continua y penetrante a través de los límites anteriores: espacio y estatus.

### 2.3. EL CINE COMO MEDIO DE COMUNICACION

El problema del cine y su público, está en ese espacio que media entre las imágenes que salen de la pantalla y el espíritu del espectador que las recibe. ¿Qué es lo que se envía y qué es lo que se recibe?

Esas imágenes animadas sufren en ese camino una inmensa transformación. Lo que en la pantalla existe son unas sombras concretas que cuentan o expresan algo concreto, verídico o inventado por un artista creador. Lo que el espectador recibe es algo



muy distinto: imágenes para la imaginación. Después, hará con esas imágenes otra cosa bien diversa: ideas, ideales, costumbres, sueños, nada... Pero todos a la vez hacen lo mismo.

Una de las experiencias más tentadoras es llevar el cine a los que nunca lo han visto. Se cree asistir al encuentro de un hombre "no civilizado", porque es un aborigen de Africa o de un escondido rincón americano; pero sin embargo, hasta el hombre más primitivo tiene su civilización, otra diferente de la nuestra, pero tan compleja como cualquiera: una civilización de mitos.

Lo que ese público revela sin embargo en su rostro, en sus miradas, en sus gritos o en sus silencios, en su emoción o en su risa, es esto: enajenación. Están fuera de sí, a fuerza de estar tan dentro de sí. Y esa enajenación, a la que se entregan por su entusiasmo, tiene dos polos de atracción fundamentales: por un lado lo extraordinario, lo fabuloso, lo maravilloso. Lo mismo da la hazaña de un cow-boy o de un caballero medieval: lo esencial es la aventura, su triunfo y su magia.

Por otro lado, el opuesto, atrae lo más pegado a su vida vulgar y corriente; lo que ven y viven todos los días es lo que provoca, en igual medida, su regocijo. Los dos polos de la enajenación cinematográfica son éstos: lo extraordinario y lo habitual.

Lo mismo que con el aborigen, sucedió con los primeros espectadores del cine. No fue éste el que surgió como un espectáculo primitivo ante un hombre civilizado, el hecho fue a la inversa: fue el hombre el que se adaptó a la actitud primitiva del aborigen.

El aborigen que jamás vio una película -con su espíritu en un tiempo mágico- y el hombre de la calle en nuestro mundo contemporáneo -con su actitud científica, realista- tienen idéntica actitud y comportamiento esenciales ante el cine: lo sobrehumano, superhumano y maravilloso por un lado, sea sobrenatural o real; y lo más cotidiano, habitual y vulgar del existir, por el otro. Y estos son los límites extremos en los que se mueve, vive, crece



y se multiplica el mundo del cine. De ahí no puede salir y en la práctica sólo sale como excepción milagrosa: por obra del genio, tema que será tratado con mayor amplitud en un capítulo posterior.

### 2.3.1. El Problema del Mito Cinematográfico

Toda la vida y la sociedad del hombre moderno, civilizado y ciudadano, está llena de signos, símbolos, rituales, gestos, actitudes, costumbres.... Son la transformación evidente de antiquísimos mitos, cuyo sentido y significación se han olvidado por completo y que andan errantes por la civilización contemporánea, restos vacíos de aquel mundo desaparecido. Sin embargo, en los últimos estratos desconocidos del espíritu humano, ese mundo de los mitos antiguos permanece intacto.

El cine es una diversión, un espectáculo y un arte absolutamente nuevo, inesperado para el hombre moderno que no estaba preparado para recibirlo. Entonces toma una actitud primitiva para poder llegar a él. Se ve obligado a volver a los gérmenes iniciales del arte, para comenzar a crear nuevas vivencias en función del hecho inesperado.

Todo ese universo de los mitos, inmenso, complejo y misterioso, tiene una cúspide que es: el Paraíso. Y ese paraíso perdido llega al hombre actual bajo la forma de la "isla soñada".

En el Paraíso (no se debe tomar en su acepción cristiana solo) no existía el tiempo devorador, sino el tiempo mítico; era el reino de la inmortalidad; todo era una sola cosa en armonía y belleza. Paraíso perdido por una falta muy variada, distinta, según las teogonías. Y desde entonces el hombre sueña con este Paraíso perdido, al que intenta volver y que yace, eterno, en el fondo del espíritu.

La idea de este paraíso ideal se escinde una vez perdido. También había paraíso para los chinos, celtas, indonesios, australianos, polinesios...paraísos habitados por mujeres de belleza inmarchitable y amor inextinguible. Y en la eterna evolución



del mito hacia la realidad, surge la idea de un Paraíso terrestre que ha de encontrarse en algún sitio del mundo y que los hombres han buscado mientras en él ha existido un rincón desconocido.

El atlántico, antiguo y medieval, ha estado lleno de islas errantes y paradisíacas desde la Atlántida sumergida. La isla San Brandam, descubierta por este santo, fue perseguida por los navegantes desde el año 500. Como los conquistadores no buscaban en este nuevo continente solamente la riqueza y el poder, sino, quizás y sobre todo, el Paraíso para siempre perdido y añorado.

Hoy el Paraíso terrenal se ha convertido en la isla desconocida o el viaje sin rumbo. Evolución típica del mito. Comienza en el mundo de los dioses y termina en la morada de los hombres. El mito viene siempre hacia el hombre, hasta caer en su poder y ser rehecho a su medida. En ese momento comienza su degeneración y se convierte en superstición, hábito o manía.

El hombre trata de hacer un Paraíso en su vida real aunque ésta sea un infierno.

El cine es el medio de comunicación - y el arte- que de una manera más completa e intensa lleva al hombre a esta posición de isla soñada, porque tiene en sí los grandes caracteres esenciales de esta isla. Allí habitan los héroes, los ídolos inmortales: allí sucede la historia arquetipo que sirve de modelo a la realidad; allí existe el tiempo mítico, capaz de volver sobre sí mismo y al fin, en la pantalla existe la inmortalidad.

El cine tiene así la dureza inconcebible de lo fantástico, de todo lo sobrehumano, sobrenatural o sobrehistórico. Por eso, es artículo de primera necesidad y en las épocas de crisis económica, social y espiritual no cede nunca a la depresión. El público asiste igual o más en esas épocas de catástrofe que en los momentos felices.

El Paraíso del cine está hecho hoy con la realidad de la vida, como todo mito: el amor, la violencia, el dinero, el triunfo,



el viaje, la ansiedad... pero de lo que está hecha esta isla soñada es en realidad accesorio.

"Lo esencial es esa actitud psicológica, verdaderamente mítica, auténticamente eterna del hombre en busca de su isla soñada. Esa isla venida de las más remotas y oscuras cosmogonías arrima el hombre actual, cada vez que ante sus ojos se abre la pantalla en la penumbra de un cine. Cualquiera que sea lo que allí se proyecte, ese espectador actual lo que en esencia verá, será siempre su isla soñada, o que quizá no supo ni siquiera imaginar. Esa mirada recorre en realidad miles de años, hacia el fondo del inconsciente e incansable mundo mítico". (Villegas López, 1966)

El complejo e indefinido esquema del mito puede armarse en torno a tres núcleos fundamentales:

- 1.- En primer lugar, como ya hemos visto, el mito consta de dos caras: una fantástica maravillosa y otra real y concreta; y cada una de ellas se apoya en la otra, en apariencia opuesta.
- 2.- El segundo centro generador del mito es esa capacidad para pasar de lo maravilloso a lo auténtico, sin transición ni contradicción. Porque en el espíritu humano no existe esa distinción, sino que solo se logra por un enorme, difícil y largo proceso de abstracción y racionalización.
- 3.- El tercer punto central es el carácter del tiempo en el mundo mítico, la yuxtaposición y transición de lo imaginario a lo real, de lo maravilloso a lo cotidiano.

"La función esencial del mito -dice Mircea Eliade- es fijar los moldes ejemplares de todos los ritos y de todas las acciones humanas significativas, crear arquetipos".

En el cine se realizan hoy estos tres hechos esenciales antes enumerados y la función capital de la que habla Mircea Eliade, con todas sus implicaciones, derivaciones y resonancias.

En ningún otro medio de comunicación se produce esta yuxtaposición completa de lo fantástico a lo real, porque en



ninguno se levanta lo fantástico, imaginativo y maravilloso con elementos tan reales fotográficos y vivientes. Ni en ningún otro se produce ese paso continuo de un mundo a otro, con la constante superposición de una realidad ajena a la cinematográfica, sobre el mundo de la ficción fílmica. Ni el tiempo cobra caracteres míticos tales como en el cine: los héroes viven en ese mundo mágico del eterno retorno, con actitud ritual, cada vez que un espectador se pone frente a la pantalla donde se proyecta la misma película. Y todo lo que allí sucede y esos héroes del cine, crean arquetipos humanos y modelos de ideales y costumbres en la sociedad sobre la que actúan.

"Una niña de unos 18 años, culta y de aire vivaz, estaba esperando ver la película "El Cid" de Anthony Mann, interpretada por Charlton Heston y Sofia Loren. Una amiga, que ya la había visto, le daba detalles con entusiasmo. Ambas hablaban sobre Heston preferentemente y la primera detuvo alarmada las explicaciones de la segunda: "¡Por favor, no me digas que se muere al final!" (Villegas López 1966)

Cuando esa niña no quiere pensar siquiera que el héroe pueda morir al final, ¿a quién se refiere, al Cid o a Heston?. Porque el primero ya sabe que está muerto hace casi mil años y que el actor está vivo ahí. En realidad ni a uno ni a otro, sino al mito formado por la realidad de uno y la ficción de otro: al héroe

### 2.3.2. La Información Visual

Varias veces en el transcurso de la historia ha cambiado el modo privilegiado de la expresión humana.

Nuestra cultura ha estado dominada por lo verbal, que es la manifestación principal y el vehículo por excelencia del pensamiento humano. El cine y la televisión pertenecen a la expresión visual, por lo tanto estamos presenciando un cambio de modo de expresión no comparable a los anteriores.



Antes, la educación era una manifestación de una sucesión de adaptaciones más o menos jerárquicas de los individuos a su medio ambiente; esto cambió ahora. Desde el momento en que el niño descubre a los demás objetos inmediatos de acción y reacción despierta para siempre al universo habitual y a uno ficticio, más complejo, suministrado por la información visual. El resto del proceso de formación de la personalidad se alerta.

La información visual estructura una vivencia sin que esté ligada a una acción directa del individuo. Con esto, la práctica no desempeña el papel regulador de antaño.

Este cambio de relaciones genera perturbación sobre todo en cuatro casos:

- 1.- Cuando el mensaje visual se inserta entre condicionamientos tradicionales.
- 2.- Cuando se inserta entre condicionamientos debidos al azar.
- 3.- Cuando perturba el condicionamiento existente, lo refuta, niega o pone en duda.
- 4.- Cuando suscita una inquietud vaga, especie de "conciencia en crisis", que no está en condiciones de formularse sus propias preguntas.

Esto último corresponde a la gran angustia del hombre contemporáneo.

La mecánica de los mensajes ya no se adapta a los mecanismos de la percepción; por su naturaleza, su objetivo y su efecto sobre el individuo, son "agentes" y "actos nuevos" que desafían las previsiones.

La angustia contemporánea proviene del problema que el humanismo cultural no podrá resolver esta maraña, mientras trata de mantener sus antiguos esquemas.

### 2.3.3. Cómo Afecta la Información Visual

Por supuesto ésta afecta la personalidad de manera diferente a la información verbal.



La verbal afecta los centros superiores de la vida intelectual y síquica, por lo que puede limitar sus efectos. Hay jerarquía de controles y de dispositivos protectores que la conciencia crítica se esfuerza por dominar.

Las imágenes actúan como señales y no como signos, por lo que afectan la intuición y la afectividad antes que actúen los mecanismos de control. (Esto se contrapone al psicoanálisis, por cuanto éste postula que la personalidad en la infancia adquiere rasgos irreversibles).

Por la información visual el niño está "adultizado", y el adulto "puerilizado". La información visual no sólo cambia la causalidad, sino también el tiempo de la vivencia; el hombre actual debe buscar el tiempo perdido, en el que ya no son lo único por descubrir los ritmos y los significados.

El proceso de "tomar al revés" las modalidades del entendimiento es decisivo a escala individual y colectiva.

A escala individual: modifica las relaciones entre lo racional y lo irracional. A escala colectiva: uniforma la vida cotidiana, porque provoca las categorías fundamentales de la personalidad.

El despertar de lo arcaico provoca una crisis general en las ideologías modernas y las relaciones del pensamiento con la vida, por lo que la información visual suscita al hombre una nueva forma de vida.

La información visual, aunque producto del género humano es una potencia autónoma; es una imposición de formas y estructuras al sujeto receptor.

El sujeto que recibe un mensaje visual, vive en ese momento en un mundo que es el del mensaje visual, estructurado por él y que de él recibe su realidad propia.

La actitud de los individuos sometidos a la información



visual es de participación. Las representaciones no son sólo recibidas, sino vividas por los que las reciben. La información visual desencadena en el momento comportamientos de empatía y no conductas de respuesta.

La participación es un modo de comprensión en el que la afectividad se impone sobre la intelectualidad. Se enturbia la distinción entre el yo y el no-yo. La participación en el espectáculo fílmico, se dá en forma inmediata por el poder fotogénico de la imagen fílmica.

La Fotogenia es el poder de la imagen de imponerse igual y con los mismos efectos a todos los que son alcanzados por ella. Aporta una naturaleza y un efecto propio que prepara a la masificación.

La información visual es la forma por excelencia de la acción concebida y realizada por el hombre y que se vuelve hacia él y contra él para ponerlo en tela de juicio.

#### 2.3.4. Críticas a la Comunicación Visual según Joan Costa

Se critica que paradójicamente con el esplendor tecnológico de los medios de divulgación, el lenguaje visual sigue repitiendo tópicos y formas agotadas. Para Joan Costa ( ) las razones de este desequilibrio entre medios técnicos de comunicación y comunicabilidad del mensaje, son diversas.

En primer lugar, la formación profesional del creador de imágenes-diseñador, grafista, ilustrador, fotógrafo, etc., tiende a todos los medios físicos, artísticos, artesanos, técnicos, más que a los aspectos psicológicos y humanos, a las cualidades comunicativas en función de un contenido y de un receptor que ha de reaccionar a estas comunicaciones.

Falta una concepción coherente entre imagen, función y psicología del destinatario en el plano pedagógico; se imparte la enseñanza y se practica la creación de imágenes como "arte aplicado" y no como "psicología aplicada"; se atiende especialmente



a lo que se toma del arte y no tanto a la forma como debe ser aplicado, ya no en su estética y técnica, sino primordialmente como mensaje comunicativo entre hombres.

Otra razón del desequilibrio entre la invasión de imágenes y su escasa comunicabilidad se descubre, -según Joan Costa- en la creciente obsesión tecnológica que intelectualiza, esterilizando, los símbolos y frena su libre circulación. La razón analítica y el cansancio de los tópicos gastados ahogan la comunicabilidad de los mensajes visuales.

Existe, en este sentido, un principio frecuentemente olvidado: el lenguaje simbólico no pertenece a la lógica racional ni a la técnica, sino al espíritu. Símbolo y técnica, espíritu y razón, aun cuando debemos integrarlos, son lenguajes no solo opuestos, sino que se ignoran entre sí.

Costa agrega que se añade a todo lo dicho, un hecho cada vez más patente: la creciente propagación de imágenes vacías, invadiendo al hombre y su entorno, engendra la devaluación de la propia imagen. El exceso insensibiliza al espectador inmunizándolo, al tiempo que banaliza el mensaje.

La imagen puede ser una entidad útil, formativa, cultural y educativa; pero puede ser también lo contrario. Pues la imagen misma -como la palabra o cualquiera que sea el lenguaje- no es un fin sino también un medio y como tal es asimismo neutra. En uno u otro sentido ella puede ser igualmente vehículo de transferencia. Lo que importa por encima de todo es el contenido, la intención y finalidad con que ella se utiliza.

La validez de una imagen como instrumento de comunicación ya se ha considerado lo suficiente. Su trampa está en que usamos clisés como entidades lingüísticas y estos clisés tienen componentes viejos -en tanto que han sido heredados o adquiridos en actos pasados- y por otra parte son siempre parciales, pues cada sistema de lenguajes abarca sólo en una forma y comporta



lógicamente, sus limitaciones como tal.

Por ello una imagen o una palabra no pueden remitirnos a una realidad total, sino tan sólo a ciertos aspectos de la realidad afectos a ella.

Estas dos características: temporalidad y parcialidad, requieren ser rebasadas.

La experiencia visual, las ideas conceptos y hechos, se corresponden a otras tantas imágenes (en el lenguaje oral diríamos explicaciones), cada imagen y cada palabra ha sido convencionalmente relacionada a valores exteriores, de los cuales ellas son referentes. Así, pues, la imagen o la palabra con que referenciamos una cosa, no es la cosa, sino una forma parcial y aún provisional de expresarla. Cada cosa es mucho más rica en significaciones, amplia y completa que la imagen o la palabra con las cuales la referenciamos; sus campos de relaciones no pueden ser aprendidos en una simple unidad lingüística, aunque ésta sea tan sugestiva y universal como lo es la imagen.

Si tratamos de profundizar una imagen-clisé incrustada en nuestra mente -imagen visual y su acompañamiento mítico, gestual, etc.-, descubriremos en aquella su fraccionalidad, su falta de relación auténtica con muchos otros objetos y tal vez con el mismo objeto a que se refiere, su pequeña parte de participación en la realidad presente.

La sicología colectiva muestra como conservamos en nuestra mente clisés estáticos a través de los cuales adquirimos muchas veces posiciones fijas sobre cosas dinámicas, como la comunicación y la vida, que es expresión de energía y por tanto, cambio, movimiento, evolución.

Por eso cada mutación en las costumbres, las artes, el pensamiento, cuenta con una oposición colectiva inicial.

Avanzar requiere ir soltando lastre y autoconocerse. Nuestros espacios mentales están ocupados por mucho material



inservible y en su mayor parte desocupados, dispuestos a evoluciones insospechadas. Es el temor ante lo nuevo, la comodidad de hallarnos instalados en cánones aceptados, el respeto a lo instituido y el aspecto burocrático de la cultura, lo que inmoviliza tantos clisés mentales.

Equilibrio fecundo entre pasado y futuro, significa para el hombre contemporáneo liberar sus viejos lazos afectivos con las cosas que han agotado su sentido --aunque lo hayan tenido en otro tiempo- y disponerse para una lúcida y renovada observación del mundo.

Significa también adoptar una actitud nueva, fresca y limpia ante nuevas imágenes que evidenciarán hechos nuevos; descubrir que todas las cosas se hallan en perpetua relación, en un estado de comunicación permanente y aquello que un sistema de lenguaje puede decir sobre ellas; no es más que un dato que el hombre debe interpretar y elaborar contando también con su capacidad sensorial y vivencial completa.

#### 2.3.5. El Problema de las Interpretaciones

Hay que partir del cine como medio de comunicación y como hecho social de primera magnitud.

Un hecho capital es el de la interpretación de las palabras, de las imágenes, de los conceptos mismos: la correlación entre lo que se pregunta y lo que las gentes responden; entre lo que se lanza y lo que el público efectivamente recibe.

Se habla de géneros, de la atracción de la estrella, el valor del contenido y del tema; la tesis o la ideología que puede llevar... Pero hay que saber qué quiere decir esto que parece tan preciso y resulta muy vago cuando llega a los integrantes del público.

"En Nueva Zelanda se hizo un afiche destinado a convencer a los estudiantes para que se lavaran los dientes. Representaba una alegre ballena que emergía del agua persiguiendo con



entusiasmo un tubo de pasta dentífrica. Como el anuncio dio excelentes resultados se reprodujo en las islas Fiji donde la respuesta casi unánime fue la siguiente: los pescadores de las islas pedían a Nueva Zelanda considerables cantidades del nuevo cebo para los peces". (Manuel Villegas López)

Lo mismo sucede en el ámbito de la civilización moderna entre gentes que viven las mismas cosas; en la misma ciudad y por los mismos medios. Y no se trata de la interpretación de los medios de comunicación, sino de los conceptos mismos.

Por eso es muy fácil que falle un cine dirigido en formas utilitarias.

Con el cine -a diferencia de otro medio de comunicación- no se actúa directamente como con un código de señales, en el cual lo que se transmite es lo mismo que lo que se recibe. En el cine hay que dar una realidad para la fantasía, una imagen para la imaginación, una imaginación para crear los sentimientos, las ideas, los ideales, las costumbres.

#### 2.3.6. El Papel Social de la Pantalla:

Las demandas de la Segunda Guerra Mundial pusieron el cine a prueba y demostraron sus extraordinarias potencialidades. Resultado: el cine tiene un papel esencial en la vida social y es necesario asegurarle su libertad. La libertad no sólo tiene significado en la acción libre, sino en el sentido de responsabilidad, tal como los dirigentes de las industrias cinematográficas han reconocido varias veces.

En el pasado, la industria ha tenido problemas para definir sus responsabilidades. La fe en el poder del cine es tan extendida, que se han contrapuesto los que quieren que conserve una moral tradicional y los partidarios del cambio, que quieren que las películas muestren la realidad de la vida moral y social. Además la industria está acosada por los intereses de grupos minoritarios, pero la necesidad económica de públicos más amplios



ha hecho que la industria esté ansiosa de complacer a todos.

### 2.3.7. Las Responsabilidades Morales

Los efectos morales de las películas es la presión más grande que ha tenido el cine. El efecto que provoca sobre los niños, los retardados mentales, emocionales o morales y sobre la sociedad en general ha preocupado constantemente. La industria ha evadido los problemas de la moralidad lo que más ha podido. Las películas que representan como villanos a los miembros de ciertos grupos raciales, nacionales, profesionales o vocacionales, motivan queja hacia la industria.

Se dice que el cine ha retrocedido a un mundo irreal, que ofrece un producto insignificante y estereotipado. Se acusa al cine de ser vacío y carente de sentido.

"El cine es una asombrosa parodia de la vida dedicada a una sociedad en la que cualquier cosa es física y materialmente posible, incluyendo la felicidad perfecta, a una raza de gentes que funcionan intelectualmente en un nivel del New York Daily News; moralmente en Tennesi y política y económicamente en un vacío total". (Wolcott Gibbs 1945)

Dorothy Jones (1942) demostró que el personaje central más común en los films era un "adulto independiente"; esto es un adulto económicamente bien establecido, sin ninguna influencia paterna, generalmente soltero y con responsabilidades sociales y económicas definitivamente limitadas. Tipos muy difíciles de encontrar en la vida real.

El Instituto de Propaganda Americana, señaló en 1938, los siguientes ejemplos sobre juicios de valor que son comunes en el cine:

- 1.- Que la victoriosa culminación de un romance solucionará la mayor parte de los problemas del héroe y la heroína.
- 2.- Encuéntrese al criminal y se resolverá el problema del crimen.
- 3.- La guerra y la preparación para la guerra son experiencias



emocionantes, heroicas y románticas.

4.- La buena vida es la vida codiciosa, en la que lo importante es el lujo, la buena casa, los automóviles, los trajes...etc.

### 2.3.8. El Cine en un Choque entre Dos Mundos

El llamado "tercer mundo" puede representar el prototipo, en estado agudo, de los nuevos públicos de masas que llegan a la cultura y al arte. Porque ese tercer mundo de países subdesarrollados se encuentra en la realidad diaria, lo mismo en una nación pobre atrasada, que en las capas inferiores de una sociedad rica y avanzada.

Se calcula que los países subdesarrollados comprenden los dos tercios de la extensión de la tierra y las tres cuartas partes de su población actual. De ellas, la mitad padecen simple y llanamente de hambre como plaga y hay 700 millones de analfabetos, la mayoría en esas zonas de pobreza.

Estas son las masas que de una u otra forma van a llegar y están llegando a las nuevas formas de cultura que les van a proporcionar esos grandes factores que son la definición de nuestro tiempo: las máquinas y la universalidad.

Pero esta cultura nueva, para los nuevos públicos que son las masas, es eminentemente audiovisual. Y de movimiento, porque su cultura tradicional es oral, musical, plástica y esa conjunción de ambas que es la danza. En los pueblos aborígenes y en el folklore popular de cualquier país, todo ello está vivo: es la leyenda y el romance; es la imagen sacra y la máscara como vehículo hacia el más allá y expresión de lo inexpresable; es la danza como espectáculo y como rito.

Por ahí los nuevos medios mecanizados de comunicación de masas, eminentemente audiovisuales, se insertan desde abajo en las culturas. Mejor que la radio reciben la televisión y sobre todo el cine; el cine como máscara y como camino directo hacia el submundo de sus incognoscibles tradiciones míticas. En los países



superdesarrollados, el cine retrocede ostensiblemente porque el público tiene otros medios de diversión y esparcimiento muy variados, aunque esto es algo circunstancial, y en los infra-desarrollados tiene ese inmenso público potencial de las tres cuartas partes de la población mundial, que aun apenas ha llegado a él.

Lo fundamental de todo lo anteriormente expuesto y lo verdaderamente esencial, es resolver esta contradicción vigente y activa en todos los casos. El cine -como la radio, la televisión o el disco- es un medio de comunicación con las masas, creado por y con mensajes de un mundo ultramoderno, mecanizado, técnico, científico, racional.... que tiene que insertarse en un mundo inverso, tradicional y mítico. El choque es siempre arriesgado y casi siempre demoledor. Las culturas antiguas tienden a resistirlo, a negarse totalmente a él. Si lo aceptan suelen disgregarse, convertirse en culturas ambiguas, que se disuelven y pierden sus raíces.

Si esto sucede porque en realidad ya las habían perdido y entonces aceptan lo nuevo, o por la acción efectiva y demoledora de estos medios ultramodernos, que como el cine, le presentan el Paraíso que siempre soñó, es otra cuestión a resolver.

Japón parece haber resuelto hasta hoy este trágico dilema; pero no es seguro que pueda mantener ese equilibrio entre lo tradicional y lo contemporáneo indefinidamente. La cuestión es insertar lo último con lo primero: la mecanización con los mitos.

### 2.3.9. Situación del Cine

Una de las cuestiones más tratadas, debatidas y polemizadas, es la situación del cine en cada momento de su historia y como una constante general ajena a su propia naturaleza; sus posibilidades, la industria, el comercio, la publicidad, la política, la moral, la educación, la censura.... interfieren continuamente en su marcha y condiciones. Y de esta situación depende lógicamente, su acción sobre los públicos y la sociedad; con la correspondiente



influencia de estos públicos y esta sociedad sobre el cine mismo.

Es una multitud de problemas complejos y difíciles, desde las exigencias de la industria y el comercio cinematográfico hasta un cine dirigido por el Estado.

La máquina cinematográfica ha producido una colosal industria moderna, con su comercio correspondiente, porque el cine es ante todo un medio de comunicación de masas.

Todo medio de comunicación de masas requiere ese mecanismo cada vez más caro de producir, para que sea más barato de vender. Sucede con los discos, el reportaje periodístico, la radio o la televisión. Hoy para dar una noticia en directo a 400 millones de espectadores de televisión ha sido preciso lanzar a los espacios cósmicos satélites artificiales que cuestan cantidades fabulosas y una organización técnica aún más fabulosa, para que los espectadores contados por millones, puedan ver una noticia gratis puesta ante sus ojos en su propia casa.

La crisis actual de la industria cinematográfica en todo el mundo, no obedece a las viejas razones y problemas tradicionalmente discutidos, sino que se trata de un replanteamiento total de la industria cinematográfica en función de estos nuevos hechos formidables, por lo que el cine tiene de gran medio de comunicación con las masas.

El hecho inminente de la televisión ha quebrado y replanteado todo el sistema actual de distribución y de exhibición de películas, uno de los puntales de la industria cinematográfica mundial. Es en estos términos, de un cine inmerso en el nuevo mundo de los medios de comunicación, como hay que plantear y afrontar los problemas de el cine.

#### 2.3.10. El Cine, una Necesidad Vital

El cine se ha convertido en una verdadera necesidad vital del hombre actual. Las estadísticas demuestran que de todos los acápites de un presupuesto económico en una familia urbana,



el cine es el que se resiste más a toda reducción y esto es porque el cine es mucho más que un medio de comunicación de masas.

En épocas de depresión económica o de grandes problemas sociales -crisis de trabajo o amenaza de guerra- no sólo no disminuye sino que aumenta.

Todos los factores de la época, económicos sociales históricos, concurren a colocar al cine en las estructuras de la vida contemporánea, a hacer de él una necesidad vital.

La mayoría del público va "al cine", más que ir a ver una película determinada. Es la costumbre, es la necesidad de dar satisfacción a ese anhelo profundo del espíritu, que como lo dijimos al principio, reclama el juego de la fantasía y la realidad.

La acción del cine sobre la sociedad actual es complejísima y variada por ambas partes: por lo que la pantalla lanza hacia los públicos y por lo que estos públicos reciben.

Las imágenes, elemento esencial de este medio de comunicación como se verá en un capítulo posterior, transmiten mensajes que no se pierden jamás. Actúa sobre las capas superficiales, psicológicas y sociales y esto es lo que pasa, cuando las costumbres, las modas y los modos pasan también. Pero tiene una actuación profunda y de largo alcance sobre lo que en los individuos y en las sociedades es también hondo y permanente. Es cuestión del punto de vista del que mira y los intereses y objetivos del que pretende manejar a individuos y sociedades a través del cine o de cualquier otro medio de comunicación de masas.

Pero siempre, en cualquier caso, la actuación del cine no es unilateral, desde la pantalla al espectador. Es también una manifestación de las gentes, los grandes públicos y la sociedad a la que se dirige.



C A P I T U L O    I I I

EL PERIODISMO EN EL CINE

Y de pronto, en la aurora, el grito  
tuvo significado.....

..... Y de pronto, en la dimensión de  
los siglos un simple instante, el hom-  
bre creó el lenguaje.

(José Acosta Montoro)

3.1. Introducción

El lenguaje nació de las necesidades de comunicación. Era el vehículo adecuado para que el hombre pudiera cumplir una necesidad connatural en su especie: la vida en sociedad. La comunicación dejó de ser táctil, dejó de usar sus manos como único medio de expresión inteligente para reflejar sus necesidades y alegrías, aunque para la tristeza, como un sino en la historia del dolor, siempre tuviera un modo expresivo, el llanto primer lenguaje que se habla sin necesidad de aprendizaje y muy después de él, a retaguardia, la risa.

Cuando el hombre descubre el lenguaje se completa el ciclo: pensar y saber es querer y poder decir. Todo lo que el hombre piensa y siente es incorporado al mundo de las palabras y se logra la comunicación. El ser pensante termina por desprenderse del mundo real y circunstancial en que nació, para vivir la vida libre e intemporal de las ideas. El vuelo sin fronteras del pensamiento se convierte en literatura, fiel reflejo de una memoria suprema y de la incorporación de sus vivencias de toda índole al patrimonio ideal de la realidad y la ficción.

Hubo un tiempo en que se redujo sólo a la palabra para comunicarse y la tradición oral permitió el poder de uno sobre muchos o de un grupo sobre los demás. Fiado en el signo sonoro y



en la memoria, comunicó sus leyendas, sus historias y dio forma a sus temores y religiones, todo lo transmitió a las generaciones más nuevas, quienes, a su vez, transmitieron las suyas.

Continúa en su historia con la expresión plástica y la escritura pictográfica, hasta llegar a la escritura fonética, gracias a la cual la cultura de la palabra consiguió transmitir verdaderos monumentos literarios, religiosos y legales.

Vino la invención de la imprenta y un hombre habló a muchos hombres en distintas partes del mundo. El libro contribuyó a liberar al lector de las emociones colectivas de su grupo y se desarrolló su individualidad, ligándolo a su vez a grupos más amplios. La imprenta dio paso a la comunicación fija cada cierto tiempo y un vehículo comunicativo para esto, el diario y junto con él, el periodismo escrito. Y en la carrera del hombre para hacer partícipe a los demás de sus ideas, nació la radio y este proceso dinámico, en el correr de los siglos, pronto dio vida también a las imágenes y nació la televisión y el cine.

Un nuevo lenguaje difícilmente es bien recibido por el antiguo. La tradición oral desconfiaba de la escritura; la cultura del manuscrito despreció a la imprenta; la de los libros odió a la prensa, ésta temió a la radio, que a su vez tampoco gustó de la televisión y el cine.

El periodismo, tan antiguo como la existencia de los seres pensantes, se fue adaptando a los medios de comunicación que la inteligencia del hombre le iba entregando. Manejó los signos, el lenguaje, la música y las imágenes, todas las formas de extensión de los medios expresivos y entregó sus mensajes, seleccionando ideas y formas de acuerdo al medio en que actuaba y al público que lo recibía.

El periodismo en concreto, es una forma de comunicación que históricamente tuvo el papel que le correspondía y que se mantendrá para siempre porque es consustancial a la esencia de la



comunicación y del ser humano.

En este capítulo trataremos de dar una síntesis del periodismo audiovisual y en él específicamente del cinematográfico que es la combinación casi mágica del sonido, la imagen en movimiento, la música, el texto, la iluminación y todos los factores que en él se conjugan para entregar los mensajes que golpean el aparato sensorial del receptor moderno. Ese espectador que es capturado, torturado y transportado al ambiente de las pantallas en las cuales se desarrollan hechos que lo hacen sentirse identificado, participar y ser un personaje más en la acción.

### 3.2. Crónica Histórica del Cine

Desde el principio de los tiempos el hombre ha tratado de representar visualmente el movimiento. Las cavernas de Altamira que constituyen una de las expresiones más antiguas del arte paleolítico, ya mostraron algunos bisontes con esbozos de movimiento. Pero es en el arte mesolítico, cuyas pinturas rupestres se han encontrado en el levante español, el que se caracteriza por la exagerada expresión del movimiento. En él las figuras estáticas son una excepción y las reproducciones tanto humanas como animales tienen un gran dinamismo como en la "Danza de las Mujeres de Cogull".

Sin embargo sólo en el siglo XIX se lograrían los primeros indicios de lo que sería el cine con la teoría anunciada en 1824 por el inglés Peter Mark Roget sobre la persistencia de la visión respecto a los objetos que se mueven, "reconoció el fenómeno físico del ojo humano que es capaz de retener una imagen una fracción de segundo después que ésta ha desaparecido del campo visual".

En 1877 Edison habla de la posibilidad de construir un instrumento "que haría para el ojo lo que el fonógrafo para el oído" y que combinando ambos, el movimiento y el sonido, podrían ser grabados simultáneamente. Conocía el "zeotropio" (banda de imágenes sobre cartón del inglés Horner).



Tras los primeros esfuerzos fallidos de construir su aparato, se lo entregó a su ayudante William Dickson junto con un nuevo tipo de film virgen recién inventado por George Eastman, que sería fundamental para la invención del cinematógrafo y que reemplazaba las placas rígidas de metal que se usaban en fotografía.

En adelante era posible girar este film impregnado con emulsión fotográfica, de modo que la imagen en cada posición pudiera ser impresa una tras otra a través de la banda del celuloide. El descubrimiento básico de Dickson fue el hacer perforaciones en los costados de esta banda para conseguir que girara junto a los engranajes de aparato. Este sistema es básicamente el mismo que se emplea hoy día. También se debe a él el principio de que las películas podrían verse siempre que una luz las atravesara, es decir, mediante la proyección.

El 6 de Octubre de 1889, Dickson presentó a Edison una película donde él mismo aparecía y hablaba. No olvidó el encargo de Edison de combinar imagen y sonido, de ahí que el cine en realidad nació sonoro y el aparato en el cual se lograba esto se llamó Kinefonógrafo. Posteriormente enmudeció debido a la dificultad que presentaba la sincronización de los parlamentos con el movimiento de los labios de los actores, lo que se sumaba a la deficiencia en la claridad y el volumen del sonido. Por otro lado, el público había recibido bien el cine mudo y era más que suficiente el poder presentar imágenes en movimiento.

En 1889 Edison patentó dos aparatos: el kintógrafo (cámara filmadora) y el kinetoscopio (aparato proyector) y construyó además el primer estudio cinematográfico. Dickson actuaba como camarógrafo y director y así la primera película de Edison inscrita en los registros de propiedad intelectual fue "Fred Ott's Sneeze" (Fred Ott, su primer artista, fue un técnico que trabajaba para él).

A ésta siguieron varias más que se exhibían en los



kinetoscopios, aparatos que permitían mirar el film solo a una persona, luego que se depositaba una moneda y apretaba un botón. No se aprovechó el sistema de proyección en una pantalla de Dickson.

Este invento fue llevado aun más lejos por los hermanos Lumiere que tenían una fábrica de productos cinematográficos y hacía tiempo que experimentaban con un productor de imágenes en movimiento. Se inspiraron en los trabajos de Edison y construyeron el "cinematógrafo" siendo su mayor mérito el haber hecho un espectáculo colectivo proyectado sobre una pantalla. Su primera exhibición fue para un grupo de personas con películas de un minuto de duración, el 28 de Diciembre de 1895. "La salida de los obreros de la fábrica Lumiere", "El desayuno del Bebé" fueron algunos de los nombres de los films exhibidos. No contaban historias, sino que registraban sucesos de la vida cotidiana.

El historiador y crítico francés Georges Sadoul, señala como precursora del film narrativo la escuela inglesa de Brighton, con los cineastas George Albert Smith, J. Williamson y los hermanos Mottershaw.

Williamson hizo en 1901 "Ataque a una misión en China", ilustración de un episodio de guerra, con escenas desarrollándose en distintos lugares alternadamente, en lo que por primera vez puede llamarse montaje cinematográfico. Estos cineastas conocían también el uso del primer plano, los sobrefundidos y los travellings.

Otro nombre ilustre de los films narrativos es Georges Melies, cuyo aporte más trascendental consistió en haber descubierto que el cine podía narrar historias completas y no sólo momentos como era lo usual. Aunque su estilo era totalmente teatral, ya filmaba en orden cronológico, colocando la cámara inmóvil frente al escenario por donde desfilaban sus personajes y sus telones móviles. Melies dio al cine el carácter de espectáculo dramático-narrativo que tiene muchas veces hoy en día.



Melies inspiró a Edwin Porter camarógrafo de Edison que al ver que las películas del francés duraban más de lo convencional y contaban historias con escenas unidas una tras otra, concibió un sistema mejorado aun. Ensayó trozos filmados anteriormente en su película "Life of an american fireman" y hace uso del primer plano con justificación dramática. Se le considera el iniciador del estilo cinematográfico.

Donde realmente lo desarrolló y se consagró como director creativo fue en "The great train robbery" (El gran robo al tren 1903) primer western de la historia del cine. En él marca claramente los principios del montaje colocando alternadamente escenas que suceden simultáneamente, pero en distinto lugar de acción. Se trata de las famosas acciones paralelas.

### 3.2.1. Cine Industria

En la primera década de este siglo empezó el desarrollo del cine como industria. Se multiplicaron los "nickelodeons" en USA, nombre que se dio a las salas por la moneda y odeon, pequeño teatro en griego.

En Francia surgió aparte de Melies, una gran figura en la cinematografía, Charles Pathe, que desde el punto de vista comercial tenía una abundante producción en Vincennes. También creó un monopolio de la industria cinematográfica, al fabricar película virgen, proyectores y cámaras.

Los primeros pasos del cine se filmaron siempre en exteriores y a la luz del día por no estar suficientemente perfeccionada la luz artificial. En 1906 se perfeccionó la invención de las ampollitas a vapor de mercurio y así se empezó a filmar en interiores, se construyeron estudios y los camarógrafos dejaron de aprovechar los ambientes naturales, como las calles y campos.

Entre 1907 y 1908, el cine sufrió su primera crisis por falta de argumentos adecuados. Charles Pathe fundó entonces la Sociedad de Autores Cinematográficos para estimular la creación de



historias originales para la pantalla, pero fueron los hermanos Laffitte los que crearon la sociedad Film de Arte y contrataron a los mejores escritores franceses y los mejores actores de la Comedia Francesa como Sara Bernhardt, a Le Bargy y otros. El Film de Arte, debutó en 1908 con "El asesinato del Duque de Guisa", dirigida por Le Bargy y con música de Saint-Saens.

En 1912 se estrenó en Nueva York "La Reina Isabel" protagonizada por Sara Bernhardt, para la cual se abrió una sala de teatro en Broadway y concurrió gran cantidad de público de los ambientes intelectuales y artísticos de Nueva York. Con esto se dio a entender que el cine podía tener argumentos que se apartaran de los westerns o de las comedias sentimentales. Sin embargo, a pesar de las innovaciones, éste fue sólo teatro filmado.

### 3.2.2. El Padre del Arte Cinematográfico

Se le ha dado este nombre a David Ward Griffith que fue el primer hombre que filmó una película de más de un rollo, "Enoch Arden" que se estrenó en 1911 y tuvo un éxito similar al de "La Reina Isabel"

Griffith, había sido contratado por la Compañía Biograph uno de los "trusts" cinematográficos que se formaron en USA. Este contrato terminó en crisis cuando mostró a los ejecutivos de la compañía una producción que había estado filmando secretamente, "Judith of Bethulia" en 1914. Junto con terminarse su contrato para la Biograph, éste fue el primer paso para sus dos obras maestras de cine-arte: "The Birth of a Nation" (El Nacimiento de una Nación, 1915), e "Intolerance" (Intolerancia 1916).

En la primera, que duraba tres horas de exhibición, con un argumento basado en la Guerra de Secesión, Griffith usó todos los elementos que hasta hoy constituyen los fundamentos del cine. En ella dio a entender que lo importante de la expresión fílmica es el montaje o yuxtaposición de temas, la unidad del montaje no es la escena sino la toma, la manipulación de las tomas construye



la escena, la continuidad de las escenas forma la secuencia, la iluminación es un medio de aumentar el efecto dramático.

La película no sólo produjo impacto por sus innovaciones y su revolucionario lenguaje sino también por su contenido. "Intolerancia" también tuvo un gran éxito y su propósito era demostrar que a lo largo de la historia humana se repetían los actos de injusticia por la intolerancia de los hombres para aceptar las ideas de los otros.

### 3.2.3. La Comedia

Otra de las grandes figuras de la compañía Biograph era Mark Sennet, quién aplicó los mismos principios técnicos de Griffith a la comedia. En Europa la figura indiscutida de la comedia era Max Linder en los estudios Pathe, entre los años 1907 y 1914, Tanto Sennet como Charles Chaplin, confesaron posteriormente haber aprendido mucho de él.

Sennet también chocó con la Biograph pues no lo dejaban realizar sus ideas; fundó su propio estudio, "Keystone" y fue un gran descubridor de talentos cinematográficos, entre ellos Charles Chaplin. Este último, a temprana edad actuaba en las compañías de Fred Karne, famoso empresario inglés de vaudeville. Durante una segunda gira que hizo a los Estados Unidos fue contratado por Mark Sennet y en 1919 hizo su primera película, "Making a Living" (Ganándose la vida) donde aún no aparecía su famoso personaje "el hombrecito", al cual dio vida en su segundo film "The Kid Auto Races at Venice" (Las carreras infantiles de autos en Venecia).

Este personaje dio a Chaplin la fama que hasta hoy día tiene; prendió en el corazón de los espectadores en tal forma que no les importaba el tema. Simplemente aparecía una figura "Carlitos" que decía "Aquí estoy yo" para que la sala se llenara de público.

La comedia de Chaplin tiene un significado profundo: es una sátira a las convenciones e injusticias de la sociedad; es el hombre pequeño enfrentado al mundo civilizado que aplasta los



valores del ser humano.

#### 3.2.4. La Primera Guerra Mundial

El conflicto bélico de 1914 determinó la hegemonía del cine norteamericano sobre los países europeos, los que se dedicaban a fabricar material bélico, mientras aquél extendía su poder.

Hollywood había quedado definitivamente establecido como el centro mundial del cine, debido a su agradable clima que facilitaba la filmación en exteriores. Las artistas vivían en grandes mansiones y se empezaba a hablar de ellas con la iniciación del "Star System" (Sistema de Estrellas), que propendía a promover una película hablando del protagonista principal que intervenía en ella. Atraían más las artistas que los argumentos.

#### 3.2.5. Cine Europeo

A fines del primer decenio de este siglo, el cine italiano sobresalió con los films de espectáculos. En la década del 20 marcan un hito los films alemanes expresionistas, que es un resultado del florecimiento de esta tendencia en todas las artes, especialmente en la pintura y que es en esencia una visión subjetiva e irreal del mundo. La más importante muestra de esta corriente es "Das Kabinett der Dr. Caligari" (El gabinete del doctor Caligari). Este film sobresale por su escenografía, decorados, maquillaje y vestuario fantásticos, con el objeto de distorsionar la realidad.

El cine alemán a fines de los años 20 decayó ante el gigante de Hollywood que conquistó sus grandes valores, entre actores y directores.

El cine soviético aprovechó esta circunstancia para ejercer su influencia en Europa. Había nacido en 1919 cuando Lenin, viendo la importancia de este medio para difundir las ideas socialistas entre las masas, colocó esta industria bajo la tuición del Comisariato del Pueblo para la Propaganda y la Cultura.

Destacan en esta época Lev Kulechov y Dziga Vertov,



cuyos films están llenos de contenido político destinados a justificar la lucha de clases. La "Sinfonía del Don" intenta glorificar el trabajo, el Plan Quinquenal y despertar el entusiasmo por la producción. Para lograrlo se presenta el contraste de la nueva Ucrania y la anterior. En la primera suenan campanas de las iglesias, cada campanazo dice Vertov, es un eco del pasado. Luego se ve la revolución, los obreros se apoderan de las iglesias, las sustituyen por fábricas; a los cantos religiosos ha sucedido la Internacional. Al dogma Religión, el dogma del Trabajo. No se adoran los santos pero se venera el tractor. En "Los tres cantos de Lenin" se aprovechan viejos noticiarios para dar una visión profundamente subjetiva de la revolución.

El más famoso teórico del montaje cinematográfico fue un ingeniero, Serguei Einsenstein que se dedicó al cine cuando vio que el teatro del que había sido director, limitaba sus afanes de realismo. La base de la teoría del montaje de Einsenstein es el movimiento y el "contraste de atracciones"; con esto significa imágenes diferentes entre sí, en el tiempo, el espacio y el contenido. Imágenes que impactan como una escena de su película "Huelga", donde muestra una alternación de imágenes de una represión de obreros, en la cual mueren muchos, con un degollamiento de animales en el matadero.

Diffícilmente igualada en perfección técnica, a juicio de los técnicos, ha sido "El Acorazado de Potemkim" en el cual utiliza una extraordinaria técnica. Eisenstein es el primero en comprender y dar a conocer la diferencia entre el tiempo real y el tiempo cinematográfico.

Del tiempo de Einsenstein es también Vsevolod Pudovkin quién comenzó en el laboratorio experimental de Kulechov. Más apasionado, menos intelectual, más poeta que Einsenstein, sus películas tienen un argumento y un actor principal. Einsenstein en cambio, tiene por protagonista central a la masa. De Pudovkin es "La Madre" basada en la obra homónima de Máximo Gorki, y



que es considerada una de las obras clásicas del cine soviético.

### 3.2.6. Cine Francés

En la década del 20, Francia vio surgir un movimiento cinematográfico que encabezaba el crítico Louis Delluc en su revista "Cinea"; querían encontrar la forma propia del cine en contraposición al cine de los hermanos Laffitte que sólo era teatro filmado. Las principales películas de esta época son "Fivre" y "La femme de nulle part", de Delluc y Germaine Dulac, respectivamente.

Tanto en este país como en el resto de Europa se desarrolla también el cine de vanguardia; el que trae como consecuencia un movimiento llamado dadaísmo que intenta una crítica a los valores tradicionales. Eliminaban los argumentos de sus películas y cualquier cosa que pudiera ser racional. Importante exponente de esta época es el sueco Viking Eggeling con "Sinfonía Diagonal" (1921), "Sinfonía Paralela" (1924) y "Sinfonía Horizontal" (1924). Todas eran formas simétricas en movimiento.

Algo similar intentaron los surrealistas, aunque alegaban que su diferencia con el dadaísmo era que la de ellos era una posición filosófica de crítica social y de marcada tendencia izquierdista y no sólo una pose estética. El máximo representante de esta época es el español Luis Buñuel, que junto al pintor cubista Salvador Dalí hizo "Perro Andaluz" (1929) y después "La Edad de Oro", donde ataca al capitalismo, a la iglesia católica y a la burguesía.

Paralelo a este movimiento surgió el naturalismo que utilizó historias convencionales para contar la verdad cruda y descarnada.

### 3.2.7. Cine Sueco

El cine escandinavo, como otros países, tuvo tímidos intentos en la primera década del siglo. En 1912 comienzan a filmar sus dos grandes figuras, Victor Sjöstrom y Mauritz Stiller. Del primero se recuerda "Los Proscritos", y del segundo



"El Tesoro de Arne", en 1919; también en este año "La Leyenda de Gosta Berling" con Greta Garbo de quién fue descubridor. Posteriormente, ambos fueron contratados por la Metro Goldwing Meyer en Hollywood, destino al que no escaparon una gran cantidad de cineastas que fueron a dar brillo al cine norteamericano, dejando sus países de origen en la opacidad de sus comienzos.

### 3.2.8. El Cine Sonoro

Las constantes investigaciones para mejorar el invento de Dickson o sea el sonido sincronizado, y los aportes de muchos investigadores culminaron cuando Lee De Forrest fotografiara el sonido reproduciéndolo mediante la célula fotoeléctrica. Su sistema se llamó fonofilm e hizo un cortometraje titulado "Love's Old Sweet Song" donde sincronizó voz e imagen.

Mientras tanto la Bell Telephone había también continuado los experimentos para incorporar el sonido sobre la base del disco , procedimiento que se llamó el Vitáfono, cuya fórmula se vendió a la Warner Brothers que estaba en bancarrota y la consideró su tabla de salvación.

El 6 de Octubre de 1927 se proyectó la primera película sonora con argumento, "El Canto de Jazz" con Al Johnson, cuyo éxito fue extraordinario, lo que motivó a muchas compañías más a comprar la licencia a la Bell Telephone para hacer este tipo de películas. Otras, las más grandes, se mantenían reticentes debido a que no se convencían de la pérdida del material que tenían en las películas mudas. Pero en 1928 la más mediocre película sonora derrotaba en taquilla a la mejor película muda, lo que fue el golpe de gracia para el sistema antiguo no sonoro.

Una tendencia de esta época fue grabar el máximo posible de ruidos o sonidos en las películas como una reacción al cine mudo. Ernst Lubitsch descubrió la importancia de los silencios intercalados como acento dramático de una escena. También él, en 1930, fue el primero en integrar música incidental al argumento de su película "Montecarlo".



Mamoulian utilizó por primera vez el "raconto sonoro" en "City Street"; parlamentos que habían sido dichos se repiten en off, mientras se ve el rostro cuajado en lágrimas de la protagonista.

Orson Wells, en sus dos primeras películas "El Ciudadano Kane" (1940) y "Soberbia" usó un estilo de noticiario o reportaje fílmico para contar la vida del actor en la primera, jugando con una gran maestría con sonidos e imágenes. En la segunda, usa con notable éxito, la sobreimpresión de voces.

En los años cuarenta muchos defectos técnicos de la incorporación del sonido se habían corregido. Se utilizaban micrófonos que seguían a los actores y no uno fijo como al principio, que impedía los movimientos naturales por la necesidad de estar cerca de él. Esto permitió la grabación más fiel de las voces y se usó la música para acentuar el dramatismo de las escenas. También el cine color se difundía ahora con energía, a pesar de que desde el principio se habían experimentado distintos sistemas que dieran vida y realismo a las escenas. Melies, alrededor de 1900, usó la pintura a mano de los fotogramas, técnica adoptada por otros cineastas. Sin embargo, el proceso era difícil y costoso.

En un principio el color se usó para dar mayor realismo. Luego se fue tomando en forma expresiva; incendios rojos, bosques verdes, para luego jugar con la escala cromática en forma simbólica, como el caso de Hitchcock en "Vértigo" donde usa el verde para las escenas del pasado. Esta última tendencia ha sido explotada por varios directores de cine actuales, entre ellos Ingmar Bergman que da gran importancia a las tonalidades rojas en sus películas.

### 3.2.9. Cine después de la Segunda Guerra Mundial

No escapó a los gobernantes involucrados en la conflagración la importancia del cine como medio de comunicar ideas e influir en las personas. En Alemania, el cine, al igual que en Italia,



pasó a manos estatales con el fin de hacer propaganda a las respectivas ideologías imperantes en esos países en los años 40. Japón dedicó gran parte de los argumentos de sus películas a dirigirlos contra los aliados, mientras que Estados Unidos organizó la Sección de Cine del Departamento de Guerra que produjo los famosos documentales "Why we fight" 1942, al mismo tiempo que las películas de acciones de guerra invaden el mundo pro-aliado.

En general, en todos los países, esta época fue, prácticamente, estéril en la producción artística cinematográfica, lo que tendría su reacción posterior ya que el cine como arte empezó a tomar cuerpo en la década de los años 50, donde aparecieron grandes directores que hasta el día de hoy dirigen, aunque sin proponérselo, movimientos y tendencias en los cuales ha derivado el cine a raíz de la reatividad de algunos de ellos.

### 3.2.10. El Neorrealismo

En 1942, Luchino Visconti produjo su película "Ossessione", obra artística precursora del neorrealismo. La esencia de este movimiento constituye el drama del hombre moderno y corriente, sus alegrías y sus tristezas, entregando distintas interpretaciones sobre el sentido profundo de la vida y de los hombres, sobre las causas que motivan su acción y sobre las consecuencias que derivan en esas causas.

Patrice G. Hovald en su libro "El Neorrealismo y sus Creadores", se expresa así: "El neorrealismo cinematográfico ha sido desde sus comienzos el campo de batalla donde se han librado luchas ideológicas que amenazan con destruir la libertad del hombre, la piedra de escándalo en la que han tropezado quienes han sido incapaces de comprender su trascendencia, el intento artístico más importante para descubrir el misterio del hombre y el acercamiento amoroso de los seres humanos".

Aquí aparecen las obras creativas de grandes directores cuya influencia y peso se deja sentir hasta el día de hoy: Rossellini, Visconti y Fellini.



"Roma ciudad abierta" de Roberto Rossellini, "Ladrones de bicicletas" de Vittorio de Sica, fueron entre otras muchas, producciones que marcaron una época en la década del 40.

### 3.2.11. Los Años Cincuenta Adelante

En la década del 50, dos golpes rudos hicieron tambalear el cine norteamericano: la ley Antitrust que se había dictado en 1945 y el desarrollo de la televisión. Con esto último el público empezó a desertar de las salas de cine, prefiriendo la pantalla chica.

Vino la reacción de la producción independiente y así se produjeron películas de gran calidad y audacia como "Nido de Ratas" y "Baby Doll" de Elia Kazan. El hasta entonces vedado tema de la adicción a las drogas fue tocado por Otto Preminger en "El Hombre del Brazo de Oro". Se inició entonces una etapa notable por la reducción de la cantidad, pero ganó en la calidad de las películas.

Para atraer a los grandes público se recurrió al espectáculo en grande. Se trata de hacer supercine. Aparece el teatro histórico generalmente basado en la Biblia con gran despliegue de escenografía, costosos trajes y gran cantidad de actores. "El Manto Sagrado", "Ben Hur", "¿Quo Vadis?" lograron éxito de fauilla en todos los países.

Sin embargo, este cine histórico va evolucionando y "Espartaco" de Stanley Kubrick (1960) de Estados Unidos y "Barrabás" de Richard Fleisher, realizado en Italia en 1961-62, marcan ya un propósito de autenticidad de ideas y de sentido histórico más allá de la simple reproducción de hechos brillantes. También la historia viene a nosotros con un propósito documentalista que irá formando el género "Exodo" de Otto Preminger y "El día más largo", una colosal producción de Zanuck, relatan respectivamente la aventura judía por la nueva conquista de la Tierra Prometida.



Inglaterra hará dos films magistrales donde la historia, el espectáculo y un contenido humorístico o trágico de gran jerarquía se conjugan admirablemente: "Tom Jones" (1963) de Tony Richardson y "Becket" (1963) dirigida por Peter Glenville. En Italia Luchino Visconti hace "El Gatopardo" sobre un episodio de las campañas de Garibaldi, según una novela de Lampedusa, que es una verdadera obra de arte. La renovación más audaz y lograda del cine bíblico es quizás "El Evangelio según San Mateo" de Pier Paolo Pasolini, donde usa como actores a gente corriente, como la que rodeó a Cristo. La Virgen María en la segunda parte está encarnada por la propia madre de Pasolini.

En Francia el naturalismo y con él las obras de Zola y otros influyeron mucho en el cine y éste llegó a lo que se llamó el cine social, por la clase de ambientes, personajes y problemas efectivamente entroncados con la vida de las clases sociales. Jean Renoir es el único que no puede considerarse heredero cinematográfico de Zola, porque definió el estilo "realista" desconectado del aspecto puramente documental del naturalismo fotográfico. En el descubrimiento de sus personajes va mucho más allá de la significación exterior de un gesto o de una actitud.

El cine francés se enfrentó con los problemas sociales con excesiva dosis de literatura, lo que se suaviza después de la Segunda Guerra Mundial, pintando situaciones humanas como la amarga lucha de los hombres contra su inexorable destino.

Esta tendencia, en general, se ha mantenido en el cine contemporáneo hasta nuestros días. La producción independiente de los grandes trusts, ha permitido la realización de grandes películas que compiten en los distintos festivales. Actualmente varían desde la crítica social hasta la corporización del subconciencia a través del surrealismo, la abstracción, el simbolismo y el mito, a los experimentos psicodélicos con profusión de luz y color. El cine psicológico toma su lugar y las grandes corrientes de esta



disciplina influyen poderosamente en el cine.

Entre 1959 y 1961, 67 nuevos directores habían estrenado 65 films. Los jóvenes cineastas provenían de diversos medios profesionales: críticos de cine, escritores, guionistas, documentalistas. Sólo el 20% tenía experiencia profesional por haber trabajado en algún estudio.

Las características de las producciones del cine contemporáneo son:

- Filmación con presupuesto escaso. Algunos invirtieron fortunas personales en los films, como Claude Chabrol en "Los Primos".
- Filmación preferentemente en exteriores para abaratar los costos y dar mayor realismo a la historia.
- Bastante utilización de cámaras manuales, equipos portátiles de grabación de sonido, que les permite una gran movilidad a través del mundo.
- Utilización de actores desconocidos.
- Mayor importancia a la psicología del personaje, que al argumento. Casi no existe el argumento clásico.
- Gran predominio de la filosofía existencialista.

Lo más revolucionario es encontrarse frente a una película que no cuenta una historia; en la pantalla los personajes vagan de un punto a otro durante el film, tienen escenas escabrosas, dicen cosas incomprensibles y terminan tan perplejos como empezaron. El cine ha sufrido la misma evolución que la literatura. Es decir, se reemplazó el cuento por la presentación de personajes psicológicos que muestran en sus actos y en sus diálogos, la visión que el autor, en este caso el director, tiene del mundo.

El cine francés, según los críticos, en especial los ingleses, es la consecuencia de la filosofía existencialista de postguerra que sostiene que la realidad no existe y que el ser, la existencia, está formada por una serie de episodios sin conexión aparente.



Siguiendo la teoría existencialista, se comprende la audacia de los films modernos. Según los seguidores de esta tendencia, la realidad no permanece y por eso la moralidad tradicional no tiene valor, la única que vale es la que sirve para entender al hombre y por lo tanto la moralidad debe ser improvisada a cada instante de acuerdo con las circunstancias.

Dentro del cine contemporáneo, entre otros valiosísimos directores, destaca la producción cinematográfica del sueco Ingmar Bergman, quién usa el cine para explorar problemas abstractos y eternos como el significado de la vida y la muerte y la trágica ineptitud del hombre para comunicarse.

Entre sus producciones cabe destacar "El Séptimo Sello" 1956, "El Mago" 1958, "El Silencio" 1963 y en los 70 "Escenas de la Vida Conyugal", hecha primitivamente para televisión y adaptada para la pantalla grande con gran éxito de taquilla, y la última producción llegada a Chile en 1976, "Gritos y Susurros".

### 3.3. PERIODISMO AUDIOVISUAL

El periodismo audiovisual usa los distintos medios de comunicación en los que entra la imagen visual como el cine y la televisión y los medios sonoros como la radio que a su vez usa discos, cintas grabadas, locución y otros elementos.

#### 3.3.1. Radio

En el periodismo radial se presenta al oído atento un documento inscrito y estabilizado que posee la fuerza del efecto inmediato del lenguaje hablado y que transformó la receptividad de los medios de comunicación, en relación con la prensa escrita.

El medio radial tiene tres elementos básicos que son: Periodista-auditor-tiempo, los que deben ser considerados para determinar información precisa, sintética y un manejo del lenguaje comprensible en todos los niveles.

Es un medio de comunicación social que difunde sistemáticamente desde radioemisoras y por medio de ondas electromagnéticas,



información instantánea con recepción simultánea por parte de una audiencia dispersa e indeterminada.

### 3.3.2. Cine y Televisión

El cine y la televisión agregan al audio lo que es más importante, las imágenes, y en cierto sentido se presentan con un gran poder en la prolongación de una función de información y de documentación precisas.

La pantalla de cine o televisión, enorme amplificador documental, nos hace presentes, a voluntad, por los medios conjugados de la imagen y del movimiento, toda clase de objetos o de acontecimientos, que por su dispersión en el espacio o alejamiento en el pasado, por su pequeñez o inmensidad, o por la rapidez extrema o la lentitud excesiva de su desarrollo, habrían sido sustraídos para siempre de nuestra vista.

Merece especial atención el carácter intensivo, de presencia obsesionante que la pantalla puede conferir a los objetos más insignificantes. El sortilegio especial de la pantalla es dar al objeto más vulgar un aspecto insólito y como fortuito, que reaviva e intensifica su presencia.

El principio fundamental de toda noticia en cualquier medio es su significación. El primer grado se refiere al grado de importancia de los hechos y para quienes tiene importancia. Cuanto mayor sea la cantidad de personas que se interesan, mayor será su valor informativo. Cuanto mayor sea la probabilidad de que alteren sus vidas, su sociedad y su destino, mayor será el valor informativo.

El poder que tiene la imagen móvil para generar una reacción emocional en la audiencia, constituye la gran diferencia entre el periodismo en cine y televisión y otros medios de comunicación.

La imagen móvil da a los filmes un carácter inigualado. Nada como ella lleva los acontecimientos directamente a la sala del espectador y proyecta el significado de los hechos de un modo tan inmediato. Esta imagen es la fuerza artística más poderosa en la



historia humana.

Lo mismo que todas las manifestaciones artísticas, la película tiene su lógica especial. En particular, no está sujeta a la lógica del lenguaje. No responde con eficacia al tipo de proceso de pensamiento objetivo que se deriva de la palabra impresa o aun de la palabra hablada. Hoy, después de casi tres cuartos de siglo de cultura cinematográfica, esto todavía no ha sido ampliamente comprendido.

La verdad última de todos los medios informativos es la misma, pero llegan a ella por diferentes caminos. El lenguaje de la película es la emoción, o como dice Marshal M<sup>c</sup> Luhan "en la película el efecto es el afecto".

El periodista de cine o televisión que trabaja íntimamente y a diario con imágenes móviles, sea originadas en película o en video, necesita comprender esta lógica de la emoción. Debe aprender a captar los valores particulares y peculiares de la película, debe ser capaz de discernirlos cuando la cámara los ha apresado y debe ser capaz de extraerlos de la película no cortada por medio de la edición. Debe saber como utilizar estos valores para transmitir la información con precisión, porque las noticias más vigorosas y eficaces que escriba transmitirán su información en esta forma indirecta. Su producto final, la noticia terminada, no puede ser concebida en función de las palabras, sino en función de una sucesión de imágenes móviles entrelazadas con palabras y calculada para despertar en la audiencia una específica respuesta afectiva.

Este método de comunicar noticias constituye a la vez la fuerza y la debilidad del periodismo en imágenes móviles. Su fuerza reside en las noticias que interesan a los individuos y sus problemas, directa e individualmente, especialmente cuando esos problemas encierran consecuencias para la audiencia del noticiario. Su debilidad reside en las noticias que contienen ideas



abstractas, las que raras veces pueden ser comunicadas por la televisión con la misma eficacia con que lo hace la prensa escrita, en razón de que las abstracciones no pueden ser filmadas y pocas veces despiertan emociones.

El significado más profundo de la dependencia de la televisión y el cine frente a los valores visuales reside pues, en una dependencia frente a los valores emocionales que transmiten información. Esto explica por qué muchas personas se oponen a las noticias en televisión cuando tienen pocas objeciones, o ninguna, con respecto a las mismas noticias en otros medios; la noticia televisiva provoca en ellos una ira, un temor o un odio que los otros medios no pueden generar tan fácilmente. No se oponen a la televisión ni tampoco a la noticia, sino a su perturbador efecto sobre ellos mismos, a la captación más aguda de los hechos desagradables de la vida. Lo mismo sucede en el cine.

Por lo tanto, lo que llamamos redacción en las noticias televisivas y en el cine, comprende tanto la evaluación y edición de las imágenes móviles como la redacción en el sentido tradicional del término.

Pocas veces una noticia filmada cae en manos del periodista como una fruta madura y sólo necesita una película líder para salir al aire y ser proyectada. Es más frecuente que el periodista deba utilizar deliberadamente el arte fílmico para insuflar vida y sentido a la noticia. Gran parte de este sentido se obtiene en la filmación y el periodista debe darse cuenta de esto cuando ve la película en la sala de proyección, pero también debe contribuir a ese sentido mediante su edición de la película y para ambos fines debe conocer lo que hace que la película genere emoción.

Un periodista perceptivo puede observar una escena y describirla vivamente con palabras sencillas y adornadas. Sin embargo, pocas descripciones pueden competir en el terreno de la realidad con la imagen. Los antiguos chinos decían: "Una imagen



vale por diez mil palabras".

El periodista no debe olvidar en ningún momento lo heterogéneo del público. La aldea más pequeña es una mezcla de grupos que pueden considerarse "el público". Hay tantos públicos como grupos diferentes de niveles de ingresos, educación, gustos, adelanto cívico, tendencias políticas y religiosas halla. Lo que para un público es interesante y convincente al otro le parece cosa trivial. Tampoco se debe exagerar el concepto de los "muchos públicos" ni llevarlo muy lejos. A. Lawrence Lowell en su obra "Public Opinion and Popular Government", comenta al respecto: "Si dos salteadores de caminos dicen a un viajero que les entregue su cartera y su reloj, sería exagerar mucho decir que en ese paraje la opinión pública está en favor de la redistribución de la propiedad". Las subdivisiones sin límites llevan a confusiones semánticas.

A diferencia de los viejos noticiarios cinematográficos que sólo presentaban las noticias que habían podido filmar, con comentarios de un narrador invisible, la televisión intentó desde sus comienzos cubrir todas las noticias importantes, se dispusiera o no de una película sobre cada acontecimiento. Para las noticias sobre las que se carecía de imágenes, era necesario presentar al periodista ante las cámaras, a fin de que hablara directamente a la audiencia. Esta simple presentación visual tiende a convertir a éste en una estrella o en una celebridad, lo que no ha dejado de tener sus detractores. Sin embargo, este esquema ha sido difícil de suplantarse y es el que aún se usa en casi todas partes del mundo.

Se puede explicar el periodismo en el cine comparándolo con el periodismo en la prensa en lo que a funciones se refiere. La relación del redactor con el editor es algo similar a la del periodista con su equipo de filmación. El redactor determina el estilo y el contenido, mientras que el editor da su opinión



sobre los problemas técnicos y efectúa materialmente los cortes y empalmes. Cada uno, si es competente, tendrá un buen conocimiento de la tarea del otro y el trabajo en equipo resultante, contribuirá a una mejor versión final. Una vez que se ha llegado a la versión final, el redactor o el compaginador escriben una serie de indicaciones para la narración fílmica que señalan al segundo, la duración de la película y los momentos en que se debe efectuar un cambio en la imagen o en el sonido en la sala de control.

Por último el redactor va a su máquina a escribir la noticia. La redacción efectiva comienza después del corte de las partes innecesarias de la película. Esta no sólo es el corazón de la noticia, sino que la noticia no puede ser redactada sin la serie de indicaciones para la narración, la que a su vez no puede elaborarse hasta que se haya completado la versión final.

La participación es el elemento esencial en la lógica de la película: la audiencia participa sustituitivamente en los problemas de las personas que aparecen en las noticias, sin comprometer su apoyo en una u otra dirección.

La mayor oportunidad que tiene el periodista para ejercer sus facultades creadoras, para generar una participación, se presenta en la sala de edición. Aquí puede utilizar con la mayor eficacia de su comprensión, de que el poder de la película deriva no de su movimiento físico, de su simulación de la vida, sino del efecto dramático creado por la yuxtaposición en el tiempo de imágenes cuidadosamente seleccionadas.

En términos generales, el periodista debe darse cuenta de que en su forma final, la noticia filmada es una obra de arte. El arte en la yuxtaposición de imágenes por medio de la edición, no sólo es deseable sino inevitable.

#### 3.4. CAMPO PERIODISTICO EN EL CINE

El cine ofrece un campo de actividades muy variado al periodista, el que puede ejercer de distintas maneras a través de



los conocimientos que sobre esta materia recibe en las escuelas de periodismo universitarias, cualquiera sea su país. El cine en sus distintas facetas, es una disciplina -si así puede llamarse- absolutamente ligada al periodismo, y ese es el motivo por el cual su enseñanza y profundización es indispensable en su formación técnico-profesional.

Esto no significa que los periodistas tengan que ser cineastas o viceversa, ya que eso sería lo mismo que decir que los periodistas son todos escritores, o los escritores periodistas. Afirmar eso sería tener un desconocimiento absoluto de la diferencia que existe entre periodismo y literatura. Tampoco se pueden desconocer ciertas afinidades que hay dentro de las diferencias y es que ambos desean comunicar algo a un público y es por eso que muchas veces los periodistas se dedican a la literatura y muchos escritores al periodismo. Lo mismo podría aplicarse en el caso de los cineastas o directores de cine, en comparación con los periodistas.

Ambos también comprenden que detrás de las relaciones del hombre con la sociedad que le rodea, hay una problemática muy compleja y que el enfrentamiento del individuo con la colectividad produce una serie de conflictos y circunstancias.

El cine de preocupación no puede ser ajeno al profundo significado de los valores sociales y por tanto reflejará en sus temas la comunicación o incomunicación del hombre con el mundo, su posición como miembro de la sociedad y su conducta influida por las circunstancias. El tema social y por ende el económico son los más ligados a la evolución de los tiempos y por lo tanto siempre son de profunda actualidad.

El periodista, en cine, puede desarrollar actividades desde dentro y fuera de él. En las primeras, están todas aquellas que tienen que ver con la confección o desarrollo de algún film periodístico, como guionistas, libretistas y cualquiera otra



actividad como la edición que es importantísima para dar el sentido a la noticia. Los "noticiarios de montaje" han permitido tener una visión cabal de la realidad con el apoyo de documentos fílmicos de épocas anteriores. En las segundas tenemos a todos aquellos cuya labor está en contacto con otros medios de comunicación masiva, desde los cuales hace llegar a un público interesado, informes, comentarios, noticias o críticas de cine.

Continuando con la importancia del montaje en el cine, en 1928 Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov, publicaron un manifiesto en la revista rusa "Gisn Iscusstva" que dice:

"El cine de hoy hecho de imágenes ejerce una sugestión enorme sobre los espectadores y ocupa un puesto relevante entre las otras artes. Como es sabido, el medio fundamental, el único por el que ha alcanzado tan alto nivel expresivo, es el montaje. El proceso del montaje en cuanto medio de expresión, es el axioma indiscutible sobre el que se basa todo posible desarrollo del arte cinematográfico".

"Para el desarrollo futuro del cine, el único factor importante es la forma de reforzar y desarrollar el montaje expresivo y sus nuevas posibilidades".

La colaboración del periodista en la fase creadora es importante, ya que él no puede abstraerse a una condición fundamental y que es de que el cine, en cualquiera de sus funciones, va dirigido por excelencia a la colectividad. El es un comunicador social y en su labor, como en la creación cinematográfica, el público está siempre presente de una manera trascendente.

La acción periodística, sea en cine o televisión, debe ser planteada y desarrollada de manera que mantenga despierto el interés del espectador y considerar ciertas exigencias que se imponen, como la graduación de las sorpresas, pausas y silencios, además del tiempo de proyección del documento fílmico-periodístico.



Los más destacados campos del periodismo en cine son:

- a) El Noticiario Cinematográfico.
- b) El Documental
- c) La Información o Comentario Cinematográfico.
- d) La Crítica de Cine.

#### 3.4.1. El Documental Cinematográfico

El cine documental nació de las escenas naturales de Lumiere y los primeros operadores y fue elevado al rango actual por el grupo documentalista de John Grierson, el famoso creador de Robert Flaherty y por la escuela soviética. Tuvo un gran desarrollo durante la última guerra y adquirió gran difusión como medio de creación y testimonio de toda una época durante los últimos veinte años. El cine habla, por medio de él, un nuevo lenguaje. Se funda en "documentos" del mundo real, en todas sus manifestaciones, sin el concurso de actores profesionales ni estudios, "representa la vida tal como se vive", a través de las inspiraciones personales, concepto ideológico, sensibilidad e inteligencia de su realizador. Llamado también género soberano del cine, su materia prima es la realidad y debe decir la verdad, nada más que la verdad.... Su visión implícitamente objetiva "documental" que corresponde a una necesidad humana, la de tener un punto de referencia verídico, le confiere una tremenda obligación moral ante los espectadores. En esto consiste su servitud y su grandeza. Jean Luc Goddard dice que "el cine es la verdad veinticuatro veces por segundo". Si eso es cierto, los historiadores de siglos posteriores deberán recurrir a los documentales para ver como vivíamos en nuestro siglo.

Hasta cierto punto, el protagonista de todo documental es el espectador mismo, quién se identifica con el ojo de la cámara. Su participación emotiva parece ser más directa en documentales de interés que en películas de argumento, porque se enfrenta con el tema de la lucha de sus semejantes contra la naturaleza, se



siente inclinado a uno u otro bando en su lucha del hombre contra el hombre o simplemente porque tiene ocasión de reafirmarse a sí mismo como criatura superior ante los fenómenos de la vida orgánica o inorgánica, material o psicológica. El hombre se sirve del cine para penetrar en el profundo misterio de una gota de agua o de la cara escondida de la luna, sentado cómodamente en una butaca.

A rasgos generales, el documental trata de sorprender la realidad narrando los hechos reales, sin ficción, auténticos, tal y como existen y los presenta a través del tamiz subjetivo del realizador que sería el periodista. Su misión es informar sobre estos hechos, a cuya representación agrega la interpretación de esa realidad. El noticiario cinematográfico es la representación escueta y objetiva de los sucesos, es la noticia misma, en cambio el documental corresponde al reportaje interpretativo.

En los ingleses recae el privilegio del primer documental importante, "La expedición de Scott al Polo Sur" (1912). La película fue un documento importantísimo que narró los trágicos hechos de esta expedición en la que murió el capitán Scott en su viaje a la Antártica, después de descubrir que su rival Amundsen le había ganado la delantera en la conquista del Polo. El operador H.G. Ponting volvió con la película de estos hechos.

En 1918, Dziga Vertov realizó el primer documental soviético montando trozos de noticiarios, el que se llamó "Aniversario de la Revolución de Octubre", pero el verdadero documental vio la luz en 1922, cuando Robert Flaherty estrenó "Nanook of the North" ("Nanuk").

Con el documental, el cine se aleja totalmente de la literatura y del teatro. Su objetivo ya no es la ficción, sino la realidad, carece de argumento y le da más importancia al tema, conservando sí su carácter narrativo. Se rueda preferentemente en exteriores y en el lugar mismo de los hechos.



Flaherty era un explorador y aventurero que quiso registrar lo que veía en sus viajes. Convenció a una forma de pieles que financiara la película virgen para hacer un film sobre los esquimales. Vivió con ellos un año y medio y esto le permitió captar los detalles más escondidos de su naturaleza y vida, lo que traspasó al celuloide. El resultado fue un documento poético, vivo y auténtico de la lucha por la subsistencia del hombre cuando ha sido colocado en un medio hostil.

En Inglaterra fue conocido en los años 30, el surgimiento de la llamada escuela documentalista de John Grierson. Grierson se había especializado en Relaciones Públicas en una universidad norteamericana y empezó a trabajar en el Empire Marketing Board, oficina de promoción comercial del gobierno británico. En 1929 dirigió "Drifters" ("Al Garete") película en que mostraba la vida de los pescadores de arenque. Con esto demostró también lo importante que era hacer películas mostrando el servicio que un grupo de hombres, como los pescadores en este caso, hacían al resto de la humanidad.

En 1933 se trasladó a Correos y Telégrafos donde creó el Centro Fílmico del General Post Office (G.P.O.) que en 1939 se transformó en el Centro Fílmico de la Corona, del Ministerio de Información. Todo este período es el más importante para la escuela inglesa de documentalistas y que haría historia.

En colaboración con Robert Flaherty que había emigrado a Inglaterra, Grierson hizo "Industrial Britain" en 1930. De esta época es "Song of Ceylon" poema fílmico de gran belleza lírica que, aunque destinado a promover el comercio del té, no es una película de propaganda abierta.

En 1935 apareció otro gran documental "Coal Face" dirigido por Alberto Cavalcanti, en colaboración con Grierson y con textos del poeta W.H.Auden. Se lo ha definido como un "oratorio a la minería". En este film destaca la banda sonora, a la que se



incorporó la narración a la música e intervención de coros masculinos y mixtos.

El advenimiento de la guerra, obligó al Crown Film Centre dependiente del Ministerio de Información, a producir documentales para "vender la guerra" a los ingleses y vencer su resistencia a enlistarse. En 1940 aparece "London can take it" (Londres puede soportarlo) de Humphrey Jennings, quizás el más grande documentalista de la década del 40. Muestra a Londres bajo el bombardeo alemán. Al año siguiente aparece "Target for Tonight" de Harry Watt, que describe un bombardeo inglés sobre Alemania, en forma natural.

En Alemania, Hitler, apenas instalado en el poder en 1933, ordenó a su Ministerio de Cultura y Propaganda tomar las medidas necesarias para controlar la industria cinematográfica. Goebbels fue el responsable de la censura a los guiones y al producto terminado, lo que al fin determinó el florecimiento del cine documental propagandístico.

Hasta 1936 en Estados Unidos sólo se conocía como documental los noticiarios. Los trabajos de Flaherty permanecían ignorados por el grueso del público, pero Roosevelt consideró necesario explicar al electorado norteamericano de un estado, por qué el gobierno federal intervenía en sus asuntos y se dio oportunidad a Pare Lorentz para hacer su primer documental. Así nació "The plow that broke the plains" (El arado que rompió los llanos) y que estaba destinado a promover el aprovechamiento de las tierras en el oeste norteamericano.

A este siguió "The River" (El Río, 1937) que era una historia de gran contenido social de la importancia del Mississippi para los habitantes de las ciudades o lugares que él recorría. De gran estilo poético, la combinó con sonidos naturales, música incidental y canciones folklóricas.

A raíz de estas películas y otras que siguieron, el Congreso



disolvió la firma U.S. Film Service, formada para promover los documentales, porque consideró que era antidemocrático educar al público en las ideas de un régimen a través de las películas.

Años después, el cine documental verá obras maestras de conocidos realizadores, como "El Sena encuentra a Paris" y "En Valparaíso" de Joris Ivens, "El ritmo de la ciudad", "La flecha y el leopardo" del sueco Arne Sucksdorf y "Perro Mundo" de Gualterio Jacopetti, que es una incisiva crítica a la especie humana. Posteriormente tenemos "Recuerdos del Futuro" que trata de demostrar que seres de otros planetas llegados millones de años atrás son los progenitores de la especie terrestre.

### 3.4.2. El Noticiario Cinematográfico

El noticiario o actualidades cinematográficas, como sabemos, es la tarea esencialmente reporteril y periodística del cine. Capta el diario acontecer en el lugar mismo de los hechos, entregando la noticia escueta y objetiva que interese al público.

Si el cine debe llenar una función de enriquecimiento informativo, no se deduce de ello que esta función sea de puro registro pasivo. De ningún modo "el operador cinematográfico" debe considerar cumplido su papel para con el espectador por haber colocado una cámara ante el acontecimiento que hay que reproducir, ya sea este de índole tan variada como un orador de la NU, un desfile militar o una erupción volcánica. Ese realismo elemental no basta. El realizador por medio de una acción decidida y creadora, por el carácter que sepa dar a cada imagen y la eficacia de su encadenamiento, conferirá a esta realidad esa activación y esa energía de penetración que hace de lo audiovisual un incomparable instrumento de enriquecimiento.

Las actualidades puede decirse que nacieron junto a los primeros experimentos del cine de los hermanos Lumiere. "La salida de los obreros de la fábrica" era una actualidad o noticiario interesante para el público que mostraba parte de una incipiente



industria fílmica. Igual cosa se pudo decir de la "Llegada del tren" y de muchas de las primeras películas que retrataban hechos sucedidos en ambientes naturales como las calles o exteriores.

La Unión Soviética, en 1919, fundó una importante escuela del noticiario que se llamó el Cine-Ojo de Dziga Vertov. Esta se fundó a raíz de la aparición del noticiario Kino-Pravda, filial del periódico Pravda que se encargó a Vertov. Este se había entusiasmado con la idea de fotografiar la realidad (las conquistas del Ejército Rojo y los avances del régimen) y pronto publicó un manifiesto abogando porque el cine sólo debía tener como sujeto la realidad, sin filmación en estudios ni contratación de actores. Posteriormente, con trozos de sus noticiarios montó documentales como "El Aniversario de la Revolución de Octubre".

En Estados Unidos William Fox lanzó el noticiario "Fox Movietone News" en 1927, por el cual desfilaron y hablaron a los espectadores de la época, Charles Lindbergh a raíz del primer vuelo transatlántico, George Bernard Shaw, Benito Mussolini y otras personalidades de la época. Las primeras experiencias tienen la ingenuidad e inexperiencia de los primeros films. Bernard Shaw, por ejemplo, aparece frente a la cámara inmóvil, caminando por un sendero del jardín de su casa. A tres metros de la cámara se detiene y, sonriendo, dice con palabras lentas y cuidadosamente moduladas, que él es George Bernard Shaw y de ahí pasa a comentar rápida y superficialmente, los acontecimientos mundiales de entonces.

En 1935 apareció el famoso noticiario "La Marcha del Tiempo" editado por Louis de Rochemont para los Luce, los editores de las revistas "Time" y "Life". Esta fue una nueva serie de reportajes realizados según los más avanzados sistemas periodísticos, y que constituyó una de las creaciones más originales del cine norteamericano. En efecto, el sistema sensacionalista de la prensa, unido a un punto de vista social profundamente democrático en que



estos reportajes están inspirados, consiguen tomar unas proporciones muy respetables al servirse de un montaje cinematográfico eficiente para dicho fin periodístico. El comentario hablado, que es importantísimo, respondía también a una tradición eminentemente americana. La "Marcha del Tiempo" aludía a todos los problemas presentados en nuestra civilización, sobre todo política y socialmente, por lo tanto su radio de acción era muy amplio, debido a lo cual da también una extensa panorámica de los sucesos del mundo de aquella época. Fue, sin duda alguna, una de las creaciones más importantes del noticiario y descubrió las posibilidades inéditas del reportaje al hacer uso de los más modernos sistemas periodísticos en el sentido creador de las revistas Life y Time.

El noticiario cinematográfico ha ido cediendo terreno a su competidor, el noticiario de televisión. Muchos son los factores que han influido en esto, pero uno de los más lógicos e importantes es que el mundo de la noticia es instantáneo, dinámico, casi inasible y golpea con una constante periodicidad. En el caso del noticiario de televisión, éste llega a nuestras casas con noticias inmediatas e instantáneas, cosa que no sucede en el cinematográfico o de actualidades.

La industria del cine y el afán de lograr beneficios económicos fue en desmedro de la buena calidad de los noticiarios norteamericanos que salieron también en grandes cantidades. Cayeron en la rutina, traían los mismos ítems noticiosos y la preocupación por nuevos esquemas fue dejada de lado.

Los noticiarios europeos que llegan a Chile como "Les Actualités Françaises" y "El Mundo al Instante Alemán" tienen una mayor frescura de temas, agregando a las notas políticas, arte y curiosidades de las modas, con un buen trabajo de cámara, buen montaje y gran creatividad, lo que los hace atractivos a gran variedad de públicos.



### 3.4.3. La Información Cinematográfica

La información cinematográfica es muy mal cubierta por la prensa en Chile que no le da la profundidad que ella debe tener. Con el objeto de vender, las revistas cubren esta sección con datos de la biografía de las estrellas de cine, los divorcios o todo lo que llame la atención en sus vidas privadas.

El periodista encargado de la información cinematográfica, debe actuar con cautela y responsabilidad. Preocuparse realmente de lo que va a entregar al público lector y qué debe conocer sobre las nuevas corrientes en el cine, los nuevos directores, las películas en filmación, desarrollo cinematográfico en los distintos países, festivales y en ellos los films que han obtenido distinciones y el porqué.

La información debe preparar convenientemente un terreno de conocimientos cinematográficos previos con el fin de allanar la tarea del crítico, cuya labor es profundizar aún más para lograr un mayor conocimiento técnico del cine por parte del público.

Muchas veces, en Chile, la crítica cinematográfica es sólo información, pues hablan de los directores, artistas, argumentos y cosas absolutamente superficiales que no interesan realmente, desvirtuando con esto, el verdadero papel que debe cumplir el crítico.

### 3.4.4. La Crítica Cinematográfica

La crítica se ejerce en el periodismo en el mismo sentido que todas las demás actividades que se reflejan en él, si bien se caracteriza por ser copartícipe de las dos misiones fundamentales de éste: informar y orientar. En líneas generales a la crítica se la puede denominar como una información orientadora.

Todo crítico requiere un despierto sentido y una facilidad para la improvisación, aparte de un profundo conocimiento del cine en este caso, además de cultura, claridad de juicio, rapidez de visión, capacidad de retención y facilidad de pluma. Al mismo



tiempo la crítica debe ser decisiva, momentánea, debe responder a la actualidad y al interés del lector por esa actualidad.

Es necesario comprender las condiciones casi hipnóticas en las que se coloca el espectador en la oscuridad, mirando fijamente una pantalla iluminada; en la indefensión de ese espectador que ha de mirar forzosamente el detalle que se le presenta y no ve un conjunto sino el aspecto concreto que quiere el director a través del gran realismo de las imágenes capaces de ejercer intensa acción sobre el público.

La crítica de cine constituye a menudo el más asequible de los documentos para el análisis de la sensibilidad cinematográfica en un medio determinado. Pascuali dice que "la crítica, como una segunda pantalla, se sitúa entre el film y el espectador, para que éste aprenda precisamente a disponer del material expresivo y temático que el cine ofrece". La extrema susceptibilidad de un público desprevenido y fácilmente sugestionable así lo pide.

R. Kupareo, el sacerdote autor, postula que el encuadre o cuadro de cualquier film debe ser tomado como un todo; es un signo (símbolo); es un conjunto de formas, masas, colores, etc.; es una forma expresiva; es un objeto estético; es un contenido ideativo que da nueva significación al contenido físico mediante la forma transfiguradora, que une todos los elementos figurativos y no-figurativos. La obra, la película -formada por cuadros- es una unidad distinguible, pero separable de las partes que la componen.

Kupareo dice también que la obra de arte tiene su propia vida, no está "en busca de un autor"; se la valora independientemente de él. Sin embargo se puede advertir que si la obra es perfecta, se la aprecia en sí misma; si falla, o el resultado no es el esperado, el culpable es el autor.

Se exagera al decir que la obra nada tiene que ver con el autor en todo lo relativo a su valor intrínseco. Afirma que, por otro lado, hay críticos que se esfuerzan por encontrar el valor



de una obra sólo en los sentimientos del autor. Con tal finalidad estudian hasta los últimos detalles de su vida privada.

Como verdades que no merecen discusión, Kupareo cree que, una cosa es el sentimiento vivido y otra el sentimiento intuído, es decir llevado a la universalidad, a la abstracción, a la idea. Y no le cabe ninguna duda que para crear es necesario sentir lo que se está creando.

Para el autor existen tres clases de crítica: 1) la funcional, que por sí misma no puede determinar si una obra es artística ni encontrar el criterio para tal determinación; tal es la crítica que usa el procedimiento temático, formal, histórico, científico, psicoanalítico, comparativo, etc. Todos estos procedimientos ayudan a una reintuición más fácil de la visión del artista; 2) crítica estética, que se ocupa de esta reintuición, cuyo objetivo es el estudio de la esencia de la obra de arte, y 3) crítica axiológica, que considera la obra artística de acuerdo a los distintos valores científicos, filosóficos, morales, religiosos, etc. que en ella entran, determinando su valor artístico según sus propios axiomas. Para finalizar, agrega otro tipo de crítica, la academicista que da reglas preestablecidas para juzgar una obra de arte. También estaría la crítica "impresionista" que se limita a describir los efectos psicofisiológicos que surgen de la contemplación de una obra.

Entre dos tendencias, la materialista y la idealista que ha vivido el arte hasta nuestro tiempo, la crítica, en su exaltación, ha asumido funciones que la llevan fuera de sus responsabilidades contribuyendo muchas veces a deformar la apreciación de la obra, apartándola de su verdadero campo estético.

Por más sólida que sea la erudición, por escrupulosos los métodos empleados y minuciosa la investigación del crítico, esto no bastará para descubrir lo específico y situarlo en una escala de valores. Se necesita además poseer intuición o instinto artístico



unido al conocimiento técnico. Conocer la obra de arte hasta el punto de reproducirla, y analizarla hasta llegar a consecuencias infinitas.

Se debe considerar que el film "como un todo" , como última base de la crítica, no debe ser imaginado como una entidad superior; está "solamente" construido desde sus elementos, parte de los cuales es difícil de aprehender. Por lo tanto, si el espectador ha dejado pasar algunas partes vitales del film, su aprehensión del todo será correspondientemente menos rica que lo que fue la del artista, pues éste, por lo menos, controló cada factor separable a su antojo, usando cada uno de ellos de tal manera que expresó, más o menos sutil o forzadamente, el punto de vista que él estaba tratando de comunicar, considerando que la comunicación es un objetivo indispensable en los trabajos de arte.

El procedimiento de apreciación empieza con el espectador inexperto al principio, que observa el film con toda la inteligencia y sensibilidad que le es posible. En los pasajes donde el tema, la narración intelectual o emocional es más intensa, estará menos capacitado para notar la técnica y los tecnicismos por los cuales parte del efecto se ha producido. Pero cuando el tema se debilita, encontrará que entrega mayor atención, incluso de la que desea, a estos asuntos. A medida que continúa observando los films de esta manera sus poderes de "ver" cosas más profundamente y sin discriminación aumentarán y pueden ser considerados como un avance hacia un estado más alto de progreso.

El espectador está capacitado para aprovechar la participación de factores como la vista, oído, ritmo, montaje. Con una toma, él pesa la interrelación de éstos. Es por eso que aun en mal film la atención del espectador nunca puede vagar. Mentalmente debe reconstruir una toma o secuencia de manera de acercarla a lo que él concibe que ha sido el fondo de lo que se ha querido dar a entender. Su mente debe estar alerta para guardarse de los diferentes



pasajes relatados y montajes ideológicos que demuestren impensados prejuicios y predilecciones. También debe juzgar la calidad de la actuación y valorar el discurso que la acompaña.

Todos estos procesos no pueden tener lugar en la misma vista. Por dosis sucesivas, el novato puede gradualmente asimilar casi tanto como el conocedor, pero por aplicaciones sucesivas del film, aumentarán las recompensas de éste hasta que, finalmente, la insatisfacción de ir a verlo y estar mirando lo que ya es conocido, balancea exactamente la satisfacción de completar los montajes que quedan, observando las restantes relaciones entre los diferentes factores. Este es el punto óptimo para decidir no ver un film nuevamente, pero es improbable que un balance exacto pueda llamar la atención, debido a la imposibilidad de aplicar todo el film al espectador en dosis infinitesimales.

Todo lo anotado anteriormente para el espectador, en su calidad de observador apreciativo de un film, es válido para un crítico de cine. Por muy conocedor que sea o se considere, mejor será su crítica y su captación del film mientras más veces lo vea. Se da por descontado el hecho de que mientras más novato, más veces tendrá que verlo para lograr apreciarlo.

No basta para ejercer la profesión de crítico, despertar la admiración del público, presentando un simple resumen axiológico. Lo que cuenta no es el objeto exterior sino la disposición de la conciencia que valora.

El desarrollo de las leyes estéticas obliga al crítico a utilizar su propia linterna para llegar al fondo de las obras: las intenciones, las significaciones anteriores, el escrúpulo que ha detenido al artista, o la tenacidad que lo ha impulsado a continuar la obra de antes. Determinar en qué grado este proceso emana del sujeto o cuando es el reflejo de la naturaleza o de fenómenos sociales.

Paralelo al nacimiento del cine nació el pensamiento que lo



define. La facultad de pensar hace la capacidad crítica y ello es específicamente válido para el cine. Es preciso valorarlo, darle su lugar en el sistema de pensamiento, criticarlo. De allí el significado esencialmente humano y cultural de la crítica.

Los teóricos tienden a la elaboración de la estética cinematográfica en principios filosóficos y en la observación de las obras más significativas. Existe una segunda tendencia exterior, asume un papel moral e histórico puesto en práctica por estudiosos para la información, la formación y la profundización del gusto del público. Ambos aspectos se relacionan, ya que el contacto con el público es fundamental, así como la preparación y la doctrina son fundamentales también para la crítica que desee ser exacta y constructiva. A los términos clásicos de la relación cinematográfica productor y público, se agrega la crítica como elemento tercero y básico.

Diversos críticos de fama en estos momentos han dado juicios sobre la crítica cinematográfica:

Pauline Kael famosa crítica del diario *The New Yorker*, reacciona ante un film con todas sus energías humanas y dice:

"Si hoy día hay muchas personas instruidas que casi no hacen caso de las artes superiores y se sienten atraídas por el cine, es porque, en algún sentido, encuentran esas artes superiores insulsas y aburridas".

Charles Champlin, crítico cinematográfico de *Los Angeles Times*, dice: "Parece presuntuoso decirlo, pero no hay otra razón para hacer la crítica de las películas que ayudar a elevar el gusto del público". Harold Clurman, conocido director que destaca también como crítico en *The Nation*, opina que el crítico debe preguntarse: ¿Qué criterio se está expresando, qué significa, qué valor tiene para la vida? Según él, las opiniones son la maldición de la crítica: "Los críticos deberían dejar de decir qué les gusta a ellos; eso no le importa a nadie. Es como si yo fuera químico y lo



primero que dijera acerca de un pedazo de queso que me trajeran a analizar, fuese que a mí me gusta. Lo importante es decir que hay en ese pedazo de queso".

La crítica cinematográfica actúa como una intermediaria entre el film y el público, por lo tanto debe extenderse a la información y a la formación. Las películas, como la crítica, están en función del público y el juicio del crítico no debe pasar por alto el de los espectadores para quienes fue destinada la obra.

Como la técnica del cine se ha hecho más compleja, las películas han profundizado en la sensibilidad y experiencia humana y en el trabajo creativo del director se emplean simbolismos, abstracciones, yuxtaposición de imágenes y un sinnúmero de efectos especiales, la crítica efectiva debe buscar la clarificación de las técnicas, imágenes, relaciones de tiempo, en el fondo ser un analizador e intérprete del arte cinematográfico para ponerlo al alcance de un gran público.

### 3.5. ROL DE LA CRITICA CINEMATOGRAFICA

La crítica periodística en el cine posee una gran responsabilidad si se considera la importancia extraordinaria que reviste este medio de expresión, por la simultaneidad con que millones de personas presencian un film. De allí que la labor informativa y orientadora del crítico no debe limitarse al relato del argumento y muchas veces a la descripción de los elementos extracinematográficos, sino a descubrir lo esencial de la película. Debe mantener también su independencia frente a ciertas concepciones impuestas por los productores con fines comerciales o ideológicos.

En cuanto al lenguaje fílmico, la crítica debe ofrecer al espectador una especie de vocabulario para una mejor apreciación del esfuerzo fílmico. En este sentido puede instruir a los lectores sobre el valor simbólico de un primer plano, de un travelling, del fundido, de una metáfora, etc., que puedan llevarlos a juzgar por sus propios medios la significación típicamente cinematográfica



de un movimiento de cámara, la perfección de la banda de sonido, el valor esencial del montaje. En términos generales la crítica debe ayudar al espectador a que éste consiga llevar al plano de la conciencia lo asimilado durante la hipnosis cinematográfica. Con la ayuda de la crítica, el espectador debe racionalizar el mito de los personajes y disolver en la reflexión el encantamiento de la sala oscura.

En el punto anterior se dijo que las dos misiones fundamentales de la crítica cinematográfica son: orientar e informar. Por lo tanto es importantísimo que ella se libere de las presiones tendientes a falsear la objetividad de los juicios, hasta de la información. Si el fin de la crítica es guiar y educar al público, es evidente que tiene que estar constantemente orientada por la claridad más eficaz, para ayudar al público a comprender la obra filmica. El crítico debe colocarse entre el público y captar sus emociones y reacciones para interpretarlas objetivamente y descubrir así los reflejos positivos o negativos que la obra cinematográfica provoca en el espectador medio. Es así que la claridad y la objetividad son indispensables, sin alardes de intelectualismo, pues debe contribuir a la educación y orientación y por lo tanto ser accesible al público.

El lenguaje visual permite una comprensión relativamente rápida. Pero el espectador puede estar engañado, a menudo piensa haber comprendido, cuando no ha aprehendido más que las apariencias, cree discernir relaciones de causa y efecto y relaciones lógicas allá donde sólo hay un encadenamiento armonioso de imágenes. El crítico, como educador, debe tratar de que el público haya interpretado bien la película, asimilado correctamente su mensaje.

El cine no es un vehículo de conceptos sino de imágenes e impresiones, su lenguaje es mucho más directo y primitivo que el lenguaje hablado. Da un contenido afectivo preciso al concepto o a la noción que el lenguaje verbal empobreció y permite a los espectadores de diferentes niveles psíquicos aprehender las imágenes



que les son presentadas y sacar de ellas el máximo provecho de acuerdo a su intelecto y percepción.

Las nociones presentadas en la pantalla bajo su aspecto global, completo, son aprehendidas tal cual por el espectador el que puede poner en juego sus primeras posibilidades de análisis. El cine pues, puede tornarse así, en manos expertas, un excelente instrumento al servicio del desarrollo de la inteligencia, la percepción y el poder analítico de cada uno de los espectadores, para lograr en ellos una real "cultura cinematográfica".

### 3.6. LA CENSURA CINEMATOGRAFICA

Alguien dijo: "la única moral conocida en el cine es la de la censura o la del censor".

La censura se hizo necesaria junto con la aparición de distintos temas en los argumentos de los films que rompieron con los prejuicios establecidos y las formas sociales. En Estados Unidos esto empezó junto con la desaparición de los trusts que imponían su criterio, lo que trajo la aparición de la producción independiente con películas de temas audaces. Eso hizo necesaria un tipo de censura que dividiera los distintos públicos y dictaminara para quienes era apropiado éste o cual film.

Dentro de las funciones que el periodismo puede ejercer en cine en Chile, existe la de Censor Cinematográfico, ya que el Decreto Ley del Consejo de Calificación Cinematográfica, dependiente del Ministerio de Educación Pública establece que deben integrar dicho Consejo los representantes del Colegio de Periodistas, de preferencia críticos de artes cinematográficas y teatrales.

Este Consejo de Calificación Cinematográfica tiene por finalidad clasificar y calificar las películas por exhibirse y funciona con los siguientes miembros:

a) El Director de Bibliotecas, Archivos y Museos, el mismo que presidirá las sesiones en ausencia del Subsecretario de Educación que es el Presidente.



- b) Tres representantes del Poder Judicial.
- c) Tres representantes del Consejo de Rectores de las Universidades chilenas.
- d) Un representante de cada una de las ramas de las Fuerzas Armadas.
- e) Tres representantes del Ministerio de Educación Pública, entre los cuales está incluido el Subsecretario del ramo.
- f) Dos representantes de los Centros de Padres y Apoderados de los Liceos Fiscales y Colegios Particulares.
- g) Tres representantes del Colegio de Periodistas, que sean preferentemente críticos cinematográficos y teatrales.

La calificación de las películas puede ser:

- a) Aprobada para todo espectador.
- b) Aprobada para mayores de 18 años.
- c) Aprobada sólo para mayores de 21 años.
- d) Aprobada con carácter educativo.
- e) Rechazada.

Cuando las circunstancias lo requieran, el poder Ejecutivo tiene la facultad de suspender temporal o definitivamente la exhibición de una película que haya sido aprobada anteriormente por el Consejo de Calificación Cinematográfica.

También el Consejo puede rechazar toda película que fomente o propague doctrinas contrarias a las bases fundamentales de la Patria o de la nacionalidad.

Igualmente será labor del Consejo velar por el correcto funcionamiento de las salas en que se proyectan las películas.

Cuando una película es considerada "estrictamente cultural" el Consejo de Rectores puede dar su aprobación para su proyección exclusiva en las universidades, por tener caracteres didácticos en el plano educativo, científico, técnico o cultural.

Para que una película pueda considerarse "calificada" deberá exhibirse después de la aprobación de un mínimo de cinco miembros del Consejo.



Cuando sea necesario calificar más de una película, el Presidente del Consejo tiene la prerrogativa de constituir dos o más salas calificadoras con el número de personas que él estime conveniente y que él mismo designará.

## C A P I T U L O     I V

### ANÁLISIS DEL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

"Se trata de encontrar instrumentos de pensamiento capaces de dominar el lenguaje, que no son ni la estructura ni el acontecimiento, sino la conversión incesante de uno en otro en el discurso"

(Paul Ricoeur)

#### 4.1. INTRODUCCION

¿Es el Cine un Lenguaje ?

Previo a hablar de lenguaje cinematográfico es pertinente precisar algunos conceptos relativos al lenguaje propiamente tal.

Del análisis de todas las definiciones fluyen algunas ideas generales que es necesario puntualizar en la siguiente definición de lenguaje: "Lenguaje es la potencialidad humana para crear signos, señales y símbolos, como producto de la necesidad de los hombres de intercomunicar sus ideas, emociones, experiencias y



representaciones; en general, sus propias vivencias frente a la realidad". (Schaff, 1966)

El hecho de que el lenguaje apareciera a mediados o a fines del período paleolítico -cuando el hombre empieza a vivir en grupos- explica precisamente que surgió de la necesidad de comunicarse, mejor dicho de la necesidad de intercambiar significados respecto de los fenómenos naturales, de una mayor operatividad para encarar la satisfacción de las necesidades básicas y la defensa contra la peligrosidad del medio ambiente, como formas de asegurar la supervivencia.

En ese intercambio de significados, el hombre debió lógicamente crear un código, sea compuesto por elementos mímicos, fónicos o gráficos que fueran comprensibles, tanto para el que deseaba comunicar sus ideas respecto a algo, cuanto para el receptor de las mismas. Para ello fue creando unidades distintivas que precisamente por sus diferencias dieran lugar a diversas significaciones y también unidades significativas que resultaran de la combinación de aquellas unidades distintivas. Estas últimas, las unidades distintivas, dieron lugar al alfabeto y las unidades significativas a las palabras.

Ello da cuenta de toda una organización sistemática de signos convencionales, arbitrarios, relacionados y solidarios entre sí, que Ferdinand de Saussure llamó "lengua", a la que caracteriza como el aspecto social del lenguaje, vale decir, como el idioma particular o el código adoptado por grupos de individuos con conocimientos y actitudes comunes. El otro aspecto del lenguaje se refiere al uso que cada integrante de esos grupos da a ese código. Es la parte individual del lenguaje que de Saussure denomina "habla".

En resumen, la lengua es una realidad social, un sistema impersonal, abstracto, mientras que el habla es un fenómeno psicológico individual que consiste en el uso particular de ese sistema.

Pero, dejaremos en claro lo que se entiende por signo.



De Saussure llama signo a la combinación del concepto y de la imagen acústica. O sea, lo que el signo lingüístico une no es una cosa y un nombre, sino la representación o la huella física de la imagen sensorial del acto fonatorio con el concepto. Vale decir, signo es la combinación de la imagen acústica y el concepto, en otras palabras, del significante y del significado.

Por su parte, Adam Shaff expresa que el signo está relacionado con las personas que se comunican de un modo socialmente condicionado y con el objeto. De ello se desprende que la principal función del signo es comunicar algo a alguien e informar a alguien acerca de algo. De su concepción del signo se concluyen dos aspectos importantes: 1) únicamente se puede hablar de signo sensu stricto en la comunicación interhumana; y 2) un signo sólo puede existir y funcionar en el marco de una lengua establecida.

Pero, además, los hombres se comunican de diferentes maneras respondiendo a la necesidad de intercambiar ideas y emociones. Para ello se valen de gestos, lenguaje fónico, escritura, imágenes y señales previamente convenidas que, ordenados en un sistema, constituyen formas de lenguaje.

Existen además otros signos sustitutivos que reemplazan o representan otros objetos, estados de cosas o acontecimientos. Cuando el signo representa un objeto material hablamos de signos sustitutivos sensu stricto, tales como los dibujos, pinturas, fotografías, esculturas. En cambio, si el signo representa un objeto abstracto, hablamos de símbolos. Por ejemplo, la cruz, símbolo del cristianismo. De manera que el símbolo es siempre un signo sustitutivo: cuya función consiste precisamente en representar algo. Su sentido más profundo reside en acercar a los hombres a los conceptos, presentándolos en forma de objetos materiales. Además, ningún símbolo tiene un significado natural, sino un sentido artificial y convencional que hay que aprender.

Justamente la importancia del lenguaje radica no sólo en el



hecho de que es básico para las comunicaciones humanas, porque los otros animales también se comunican entre sí; sino en las diferencias fundamentales de ambas comunicaciones. La comunicación humana consiste en un sistema articulado de sonidos, codificados, de conjuntos de símbolos convencionales, y como resultado del carácter único del lenguaje de los humanos, el hombre puede originar conceptos, abstracciones que están totalmente más allá de la capacidad de los otros animales.

Esto nos lleva a la relación entre lenguaje y pensamiento. Cada palabra aislada carece de sentido. Pero en el contexto, la relación está dada por lo que piensa. Cuando se habla no se tiene que estar descifrando lo que se dice, salvo en un idioma extranjero, porque el pensamiento se expresa dentro del idioma. Sin embargo, la lógica del pensamiento no se refleja en la forma del lenguaje. Con palabras le damos sentido al pensamiento, pero la forma de relacionar el pensamiento no tiene por qué estar de acuerdo con la forma lingüística. Por ejemplo, hay ideas iguales que se expresan de manera distinta. Pero el pensamiento no puede manifestarse sin el lenguaje.

En cuanto al lenguaje escrito, Edward Sapir señala que es el más importante de todos los simbolismos lingüísticos visuales. Su rasgo esencial reside en que dentro del sistema escrito, cada uno de los elementos (letra o palabra escrita) corresponde a un elemento determinado del sistema hablado.

Por su parte, Bloomfield estima que la escritura es una manera de registrar el lenguaje mediante marcas visibles. Otros autores como Bloch y Trager expresan que la escritura deriva completamente del lenguaje hablado y es efectiva sólo en la medida que lo refleja.

A su vez, Ronald Langacher señala las ventajas del lenguaje escrito en cuanto a que los hechos o ideas de que da cuenta pueden preservarse sin constituir carga para la memoria y la



simultaneidad con que los mensajes escritos pueden ser leídos por millones de personas en diferentes tiempos y lugares.

Pero no todos los autores consideran que lo escrito es sólo una manifestación de lo oral. Ya Aristóteles señalaba que las palabras escritas son los símbolos de las palabras habladas. Otros no sólo subordinan el lenguaje escrito al lenguaje hablado, sino que señalan la imposibilidad de que la escritura represente todas las variaciones significativas de tono y acento que están presentes en el lenguaje hablado, lo que se trata de subsanar recurriendo a las convenciones de puntuación. Pero es indudable que la información que pudiera ser transmitida por los gestos o expresiones faciales que acompañan al habla, debe ser dada verbalmente.

Si la polémica en torno a la supremacía de los lenguajes oral y escrito todavía continúa, el debate respecto al lenguaje cinematográfico recién está en sus comienzos. Para Marcel Martin, la cuestión de saber si se puede válidamente hablar de un lenguaje a propósito del film, es de las que más han agitado la crítica desde hace cincuenta años. Numerosos autores han respondido afirmativamente bajo diversas formas.

Así, para Jean Cocteau, un film es una escritura en imágenes, mientras que Alexandre Arnoux considera que el cine es un lenguaje de imágenes con su vocabulario, su sintaxis, sus flexiones, sus elipsis, sus convenciones y su gramática. Jean Estein ve en él "la lengua universal" y Louis Delluc afirma que "un buen film es un buen teorema".

Para Cohen Séat es una forma de lenguaje aún no evolucionado, insertándose en una civilización avanzada y que puede ser capaz, en consecuencia, de aportar un camino de evolución original.

Marcel Martin considera al lenguaje cinematográfico como un sistema de signos naturales, pero elegidos y ordenados intencionalmente. De esta manera el signo y la cosa significada son un solo ser.



En el lenguaje hablado, la ambigüedad y la imprecisión han colocado una barrera entre los hombres y las cosas, debido a que son varias las acepciones que pueden adquirir: en los diversos individuos. Contrariamente, la imagen fílmica es perfectamente precisa y unívoca, al menos en lo que representa, aunque no en las prolongaciones ideológicas que implica en cada espectador. La imagen-idea es extremadamente representativa, impone a nuestros ojos y oídos un fragmento de la realidad y a este nivel, el fondo y la forma son prácticamente indisolubles.

En la medida que el cine puede servir para transmitir ideas en un medio de expresión, es un lenguaje. Y quién dice lenguaje, dice discurso, suponiendo un desarrollo temporal de sonidos o de signos.

Por otro lado, Jean Baptiste Fages expresa que los procedimientos técnicos del cine son, en relación a los órganos audiovisuales, lo que las cuerdas vocales, el paladar, los labios, son en relación al lenguaje hablado. Pero el lenguaje propiamente dicho comienza cuando los procedimientos técnicos asumen una significación. Un lenguaje muy especial porque no hay arbitrariedad entre la expresión y el contenido. La imagen fílmica está pegada directamente a la cosa que representa. Ello significa que la imagen no necesita ser traducida, es inmediatamente universal.

Para Christian Metz la imagen es siempre y en primer lugar una imagen, vale decir, reproduce en toda su literalidad perceptiva el espectáculo significado del cual es significante. Por este motivo, es suficiente lo que muestra como para no tener que significarlo, entendido en el sentido de no tener que fabricar especialmente un signo. La imagen no es la indicación de algo distinto de sí misma, sino la pseudo presencia de lo que ella misma contiene.

Pero las configuraciones significantes del lenguaje cinematográfico están asentadas sobre soportes sensoriales de cinco órdenes: la imagen, el sonido musical, el sonido fonético del



diálogo, el ruido y el trazado gráfico de las menciones escritas. Por esta razón Christian Metz aclara que corrientemente se habla de lenguaje cinematográfico cuando se quiere presentar como una amplia unidad del sistema al conjunto de las codificaciones propiamente cinematográficas y el conjunto de los recursos expresivos de la pantalla grande.

Pero, ¿existe tal codificación?

Anteriormente se mencionaron las unidades distintivas o fonemas o letra; del alfabeto y las unidades significativas o palabras, elementos fundamentales de la lengua. Christian Metz niega la existencia de tales articulaciones, o sea, niega la existencia de alfabeto y palabras en el cine. ¿Por qué motivo? Porque no hay distancia, no hay arbitrariedad entre la expresión y el contenido. La imagen cinematográfica está unida directamente a la cosa que representa, es inmediatamente universal, no necesita ser traducida, como dijimos anteriormente.

Tampoco es posible encontrar en el cine el equivalente a la palabra o unidad mínima significativa. Y ello queda demostrado mediante varios ejemplos gráficos. Una toma en primerísimo primer plano de un revólver, no significa la palabra "revólver", sino la frase "he aquí un revólver" o "cuidado con el revólver". Un plano único que represente un alpinista aferrado a una roca no es posible considerarlo como una sola palabra, sino más bien el equivalente de la frase "fulano está ascendiendo".

Lo anterior nos lleva a concluir que no existe una gramática ni un léxico cinematográficos convencionales derivados de una lengua entendida como un sistema organizado de signos convencionales y arbitrarios.

Y tal aseveración resulta reforzada tan sólo con la experiencia.

¿Cómo entender la experiencia "filmolingüística" si el cine no es una lengua? El estudio del film está doblemente relacionado



con la lingüística, en dos momentos diferentes de su desarrollo y, en el segundo, no exactamente con la misma lingüística que en el primero, de derecho la lingüística no es más que un sector de la semiología; y la semiología se construye a partir de la lingüística.

Según las últimas investigaciones de Christian Metz en su libro "Lenguaje y cine" (1971), que forma parte de la serie de tratados del semiólogo e investigador francés, en los cuales hace el primer planteamiento riguroso y extenso de lo que debiera comprender el análisis semiológico del cine, el problema de la significación cinematográfica no puede ser tratada de modo conveniente, más que limitándose a la definición de lenguaje como sistema de signos destinados a la comunicación.

El cine no es un sistema -continúa-, pero contiene varios. Parece no tener signos, pero es que los suyos son muy diferentes de los de la lengua. Además, el dominio de la significación es mucho más amplio que el del signo y es igualmente mucho más amplio que el de la comunicación propiamente dicho. Ciertamente es que el cine no autoriza el juego inmediato del intercambio bilateral, pero no es el único conjunto semiológico que se comporta así. Nadie responde directamente a un mito, a un cuento popular o a un ritual.

Hasta el momento, ninguno de los teóricos que se han dedicado a la búsqueda de una semiología del cine, ha logrado establecerla. Gran parte de las investigaciones han derivado en reiteradas comparaciones entre el lenguaje oral y el presunto lenguaje cinematográfico y es allí precisamente donde reside la causa de que la búsqueda no haya alcanzado su objetivo, porque el cine no es un lenguaje sino más bien está integrado por una gran variedad de lenguajes, todos aquellos registrables por la vista y el oído; y cada uno de ellos conserva sus propios códigos y sus propias leyes de funcionamiento.



## 4.2. LENGUAJE Y CINE

### 4.2.1. Del Cine al Hecho Filmico y del Hecho Filmico al Cine

Lo que globalmente recibe el nombre de CINE se nos presenta como un vasto y complejo fenómeno socio-cultural. Es un conjunto multidimensional y casi podría decirse que a un teórico del cine se le exige una sabiduría antropológica total. Dentro del cine predominan tres aspectos: el tecnológico, el económico y el sociológico.

La semiología se establece esencialmente en virtud del hecho filmico, pues es el estudio de los discursos y de los textos.

Peró sí hay que aclarar que la dimensión sociológica está menos alejada del estudio del film como lenguaje. Es decir la película funcionando como objeto percibido por unos espectadores durante el tiempo de su proyección.

El film se encuentra frente a la estética en la misma situación que el libro, la pieza musical o el cuadro, como también en el film se encuentran las dimensiones psicológicas y sociológicas. Pero a la empresa semiológica debe reservarse el estudio del film, considerado como un lenguaje. El film "como lenguaje" es el film entero.

La semiología del film no se concibe indiferente a los caracteres esenciales de la materia de la expresión. El discurso cinematográfico inscribe sus configuraciones significantes sobre soportes sensoriales de cinco órdenes: la imagen, el sonido musical, el sonido fonético, el diálogo, el ruido y el trazado gráfico de las menciones escritas. También un acercamiento semiológico no podría dejar de lado la forma del contenido de las diferentes películas.

Un estudio de significación no puede omitir que el film, diferenciándose en eso de la lengua, es un medio de expresión donde el lenguaje y el arte mantienen unas relaciones casi consustanciales, donde el propio lenguaje es un producto de la invención



artística.

Existen códigos cinematográficos, pero no poseen la consistencia, la estabilidad de las lenguas. El cineasta, igual que el hablante, encuentra ante sí formas ya construídas, anteriores a su propia empresa, pero no en el mismo grado ni de la misma forma. He aquí un análisis semiológico estrechamente asociado a la estética del film.

El film, puesto que constituye un objeto consagrado por completo a la significación, un discurso cerrado, sólo en su integridad se deja considerar como un lenguaje.

La semiología del film es el estudio total del discurso fílmico, considerado como un lugar íntegramente significante-forma y sustancia del contenido y forma y sustancia de la expresión. Ya no se trataría tanto de semiología en el sentido restringido de barrio periférico de la lingüística, sino más bien del análisis estructural del film y de los filmes.

Actualmente la semiología no ha dominado al film como estructura total, como tampoco lo han dominado la psicología, la sociología o la estética. Pero sí la semiología está mejor situada para conseguirlo con la ayuda de las tres disciplinas anteriormente mencionadas.

Metz opina que la inspiración semiológica es la única capaz de proporcionar un marco de saber coherente y unitario sobre el objeto fílmico.

El único principio de pertinencia susceptible de definir actualmente la semiología del film es la voluntad de tratar los filmes como textos, como unidades de discursos, obligándose así a buscar los diferentes sistemas, sean códigos o no, que vienen a informar estos textos y a implicitarse en ellos. Si se declara que la semiología estudia la forma de los filmes, debe hacerse sin olvidar que la forma no es lo que se opone al contenido y que existe una forma del contenido tan importante como la forma del



significante.

Existe la misma relación entre cine y film que entre literatura y libro y que entre ~~escultura~~ escultura y estatua. Así, se dirá que tal configuración de montaje es propiamente cinematográfica o que pertenece al lenguaje del cine.

Los filmes son unidades concretas de discursos, que se ofrecen como una totalidad singular susceptible de ser atestiguada de ese conjunto ideal que se llama cine.

El cine como conjunto ideal, a su vez, es la suma virtual de todas las películas, donde se suponen que confluyen y se organizan de modo coherente diferentes estructuras de significación y que, aunque cada film sólo actualice una parte de ellas, no por eso dejan de ser, en su fundamento, potencialmente comunes a todos los filmes.

El film o el mensaje es un objeto "concreto", porque sus fronteras coinciden con las de un discurso efectivamente pronunciado, una unidad que existía antes de la intervención del analista.

El cine, en cambio, se ofrece a la teoría semiológica bajo un aspecto problemático. Es una noción más difícil, pues se trata de un conjunto abstracto, puramente ideal.

El film es un objeto de este mundo, el cine no. Los contornos exteriores y la extensión material del film han sido ya fijados por el cineasta. En cambio el cine, puede plantearse como problema sólo a nivel teórico. En esta medida, film y cine se oponen como un objeto real y uno ideal, como el enunciado y la lengua.

Lo que se llama cine no es sólo la suma de los films, es también el código único y soberano que se supone coextensivo a todo el material semiológico ofrecido por estas mismas películas. Es la totalidad de los rasgos de los films, además de la totalidad de los propios films.

Si un código es un CODIGO, es porque ofrece un campo unitario



de conmutaciones. Es decir, un dominio, en cuyo interior las variaciones del significante corresponden a las variaciones del significado. Un código es homogéneo, porque ha sido querido así.

Umberto Eco realizó una enunciación de los diferentes códigos que se pueden encontrar al mismo tiempo en el seno de la imagen fija. Llega a contar diez grandes categorías de códigos. El cine es un lenguaje "compuesto", ya desde el nivel de materia de la expresión. No sólo abarcará probablemente varios códigos, sino que debe contener en sí varios lenguajes, que se distinguen unos de otros por su propia definición física: fotografía en movimiento, ordenación en secuencias, sonido fonético, sonido musical, ruido, etc. No así en la música, donde la materia del significante consiste uniformemente en "sonido musical"; el lenguaje hablado, donde se reduce al sonido fonético; la escritura, en que se reduce al trazo gráfico.

El cine, junto con otros lenguajes, se escapa de ese grupo de sistemas significantes especializados: códigos de carreteras, juegos de cartas, juegos de ajedrez, luces de la marina, etc. Aquí en los casos de sistemas especializados, la distinción entre lenguaje y código tiende con frecuencia a borrarse.

La cantidad de códigos de un lenguaje es tanto más elevada, cuanto que este lenguaje es globalmente más "rico".

El cine, como los demás lenguajes ricos, está por el contrario, ampliamente abierto a todas las ideologías, a diferentes escuelas estéticas, a las influencias con las diversas artes y a las iniciativas individuales de los cineastas, etc. Por lo tanto, es imposible tratar el conjunto de los films como si fuesen los diferentes mensajes de un código único.

El film es obra de arte por su intención, destinado a agradar, emocionar, inquietar. Es también obra de arte por su consumo; el espectador opina si ha sido un éxito, un fracaso, interesante, aburrido y toda la gama de epítetos que pueden dedicársele.



Por su afinidad con las artes, el cine puede compararse, más que a los sistemas de comunicación especializados, a esos amplios "lenguajes" complejos, profundamente socio-culturales, imposibles, por consiguiente, de reducir a un código único, que son las artes más antiguas.

"Es un buen film, pero no es cine" es una afirmación que sirve de testimonio a cierta capacidad, por lo menos, para entrever una distinción entre lo que es materialmente cinematográfico y lo que lo es sistemáticamente. Todo lo que está en los films no es forzosamente cine. Hay films muy "teatrales" o demasiado "literarios".

Para Metz, la especificidad cinematográfica está formada por los códigos o sistemas. En cambio, los mensajes cinematográficos o films son, por definición, cinematográficos de punta a punta. No pueden, por lo tanto, ser específicos o no específicos: son siempre específicos, pues la visualidad y el movimiento, que serían lo específico, caracterizan inevitablemente a todos los films. De este modo, la teoría hace imposible este criterio normativo. Es evidente que unos films, más que otros, dejan al espectador una fuerte impresión de cinematograficidad. Hay films en los cuales una representación teatral ha sido registrada en un solo plano fijo durante tres horas. La semiología no tiene porqué negar las diferencias de este tipo, pero no debe olvidar que, materialmente, ambos tipos de mensajes son films y que las diferencias residen en que los films típicamente cinematográficos, la estructura de las configuraciones, que no es cosa material, es propiamente cinematográfico en gran parte, mientras que en el caso del ejemplo no lo es casi nada. Lo cinematográfico es el conjunto de las configuraciones significantes que no aparecen más que en los films.

El film es un mensaje, mientras que lo que el cine tiene como propio es un conjunto de códigos. Para el semiólogo, el mensaje es un punto de partida; el código, un punto de llegada. El film,



al estar al lado del mensaje, es lo heterogéneo. El cine, cercano a lo específico y del lado del código, representa lo homogéneo.

#### 4.2.2. La Especificidad Cinematográfica

Códigos generales y particulares:

La noción de cinematográfico se define por su codicidad y especificidad. Sólo se hablará de cinematográfico si los códigos en que se piensa son propios de un determinado medio de expresión llamado cine.

Los fenómenos cinematográficos no son forzosamente comunes a todos los films. Por ejemplo, la panorámica constituye un fenómeno cinematográfico general y sin embargo, su generalidad es sólo virtual, pues algunos films no tienen ninguna panorámica. Llamaremos códigos cinematográficos generales a las instancias sistemáticas que caracterizan y que son comunes a todos los films (movimientos de cámara).

Los códigos cinematográficos particulares son aquellos que reagrupan los rasgos de significación que aparecen sólo en algunas clases de films. Por ejemplo un "western" clásico manifiesta un código diferente a otros géneros de films.

La pluralidad de los códigos cinematográficos es una consecuencia en la pluralidad de los propios films. Existen films que difieren por sus temas, sus técnicas de rodaje, sus intenciones. Cada uno de estos tipos de films lleva en sí diferentes códigos que le son propios.

El "campo" cinematográfico general, puede consistir a su vez en diferentes microsistemas. Cada uno de los cuales es, por definición, más particular que él, y sin embargo sigue concerniente a todas las clases de films.

Ya se ha señalado con anterioridad que existen varios códigos cinematográficos y no uno solo. Lo fílmico se caracteriza por la multiplicidad y la heterogeneidad de estos códigos que lleva en sí. La pluralidad de los códigos cinematográficos es, para



empezar, una consecuencia de la pluralidad de los propios films, ejemplo: comedias musicales, westerns, etc. Cada uno de estos grupos de films lleva en sí diferentes códigos que le son propios. El campo cinematográfico puede consistir a su vez en diferentes microsistemas cada uno de los cuales es más particular que él, y sin embargo sigue concerniendo a todas las clases de films. Si nos fijamos como objeto de estudio lo que se llama la puntuación cinematográfica, o los movimientos de cámara, nos encontramos, evidentemente, con que hemos dividido el fenómeno cinematográfico.

Será general todo código, incluso con un contenido muy restringido, que interesa virtualmente a todos los films; será particular todo código, incluso rico y de vasta extensión, que se refiere selectivamente a determinados films y no intervenga en los demás.

Lenguaje cinematográfico se definirá como el conjunto de todos los códigos cinematográficos particulares. El trabajo del semiólogo empieza en el momento en que termina el del cineasta. El semiólogo encuentra ante sí el film ya realizado, no tiene pues que hacerlo, ni que decir cómo debe hacerse: tiene que mirar cómo está hecho. Parte del film, hacia tal o cual de sus sistemas. El recorrido del semiólogo es paralelo al del espectador del film; es el recorrido de una lectura y no de una escritura. Pero el semiólogo se esfuerza por explicar este recorrido en todas sus partes, mientras que el espectador lo franquea de un tirón y dentro de lo implícito, queriendo ante todo "comprender" el film. El semiólogo querría, además, comprender cómo se comprende el film. La lectura del semiólogo es una metalectura, una lectura analítica frente a la lectura "ingenua" del espectador. Lo que construye el cineasta es texto, lo que construye el analista es sistema.

Todo código es un sistema y todo mensaje es un texto. Pero lo inverso no es cierto: algunos sistemas no son códigos. Cada film es tratado como un texto singular en la medida en que se



intente revelar su sistema singular; pero este mismo film contiene en sí, entre otras cosas, diferentes movimientos de cámara; cada uno de ellos es un mensaje del código de los movimientos de cámara.

Lenguaje cinematográfico es el conjunto de todos los códigos cinematográficos, particulares y generales, siempre que se dejen de lado provisionalmente las diferencias que los separan, como a un sistema real unitario.

Se establece, comúnmente, una distinción entre los autores que estudian al lenguaje cinematográfico y los que estudian los films. Los primeros son los teóricos y los segundos los críticos. Lo que se quiere decir es que existen dos tipos de análisis: los que tienen por meta reagrupar rasgos fílmicos en tantos sistemas como films hay, y los que intentan reagrupar rasgos fílmicos en un sistema que no se refiere a ningún film en particular. Cuando se dice de un autor que no estudia el lenguaje cinematográfico sino los films, se entiende por esto que se esfuerza por establecer la manera en que están contruidos los films, la organización de sus temas y sus motivos, el uso singular que en ellos se hace de los diferentes procedimientos cinematográficos, las relaciones que unen este uso al contenido del film, etc. En resumen, si el estudio tiene como punto de partida "los films", su punto de llegada no es absoluto los films, sino los sistemas propios de los films.

Pero de hecho estudiar el fundido en negro es estudiar una parte del lenguaje cinematográfico. La diferencia estriba en algo diferente. Lo que se llama el estudio de los films y que se opone al estudio del lenguaje cinematográfico es otra cosa: se trata de análisis en los que el film no se considera ya sencillamente como una muestra o un ejemplo de tal código cinematográfico general o particular que no le concierne propiamente, sino como una totalidad singular examinada como tal, y cuyo sistema no se intenta establecer: sistema tan singular como el film en estudio, y que no



es pues, un código general, puesto que existe aquí un único mensaje; que es precisamente un sistema singular.

Las significaciones cinematográficas que intervienen en los films se dejan evidentemente de lado cuando se estudia el lenguaje cinematográfico: legítima abstracción metodológica sin la cual el estudio perdería todo principio de pertinencia. Pero cuando se trata de un film como totalidad singular, el mismo rigor de pertinencia exige que se tomen en consideración todos los códigos que se manifiestan en el film que se estudia, incluidos aquellos que no son cinematográficos.

Hay mil cosas que no vienen del cine; por ejemplo: psicología de los personajes, estudio de costumbres, trasfondo psicoanalítico, tesis social, religiosa o política del film, etc.

Los films parecidos a todos los discursos, por poco complejos que sean, que se dan en las culturas no son mensajes, sino textos, pues cada uno de ellos lleva en sí varios códigos y otros tantos mensajes; por ello cada uno posee una estructura propia, que puede ser llamada "estructura del texto".

Lo singular no es lo original. Un film es una unidad concreta, un texto cerrado, un discurso terminado; por tanto lleva siempre en sí un principio último de unificación y de inteligibilidad que se llama comúnmente "estructura". A esta estructura última, si el film es original o "hermoso", la teoría estética le dará el nombre de unidad orgánica. Pero también existe una estructura si el film es vulgar.

Se comprende que el estudio de los sistemas singulares se encuentra constantemente "a caballo" entre consideraciones específicamente cinematográficas y otras que no lo son.

1.- Si cada film es singular, es por lo que hay en él de no cinematográfico tanto por lo que hay de cinematográfico.

2.- Un código no cinematográfico no se convierte por la sola virtud de su presencia en el film.



Pero no se trata de examinar individualmente cada uno de los códigos que el film porta en sí para preguntarse si es o no de origen cinematográfico. Lo que se considera ahora no son ya los sistemas parciales integrados por el film, sino la actividad de integración, la operación de "escritura" por la cual el film, apoyándose en todos estos códigos, modificándolos, combinándolos, interpretándolos, los unos por los otros, llegan a constituir su sistema singular, su principio último de unificación y de inteligibilidad.

Lo que hace propiamente el sistema de un film es el paso de un código a otro; cada film se construye con diversos códigos, y es en este "con" donde está lo importante.

Con diversos códigos pero también contra ellos. En este sentido cada film se edifica sobre la destrucción de sus códigos. No basta constatar que en un sistema fílmico cada código es inesencial, puesto que sólo su combinación es esencial. Esta combinación es nueva para cada texto, consiste ciertamente en una estructura, pero que es inseparable de un trabajo activo de reestructuración, sin el cual no habría más en un sistema fílmico que en el conjunto de sus códigos. El único rasgo que corresponde en propiedad al sistema de un film es el integrar varios códigos, el no reducirse a ninguno de ellos, ni a su suma, el hacerlos actuar unos contra otros.

El sistema del texto es la instancia que desplaza los códigos, deformando a cada uno de ellos por la presencia de los demás, contaminándolos los unos por los otros, reemplazando, en marcha, el uno por el otro, y a fin de cuentas, como resultado provisionalmente "parado" de este desplazamiento general, colocando cada código en un puesto determinado de la estructura de conjunto: desplazamiento que desemboca en una instalación, destinada, a su vez, a ser desplazada por otro texto.

Si el estudio de un código de montaje cinematográfico no



nos dice qué función asumirá en un film dado, es sencillamente porque un código de montaje no hace un film y menos aún lo hace él sólo.

Si el film es invención o creación, es únicamente en la medida en que es operación, en que añade algo a los códigos preexistentes, en que aporta consigo configuraciones estructurales, que no preveía ninguno de ellos. Por eso el momento del código nos parece conservar toda su importancia: no sólo porque el estudio de los códigos es para la investigación semiológica una meta en sí, sino porque los propios sistemas fílmicos no son inteligibles más que si se tiene alguna idea de lo que ha sido desplazado.

Lo que es propio del film es integrar códigos cinematográficos y códigos no-cinematográficos en una construcción de conjunto, que conserva esta dualidad al mismo tiempo que la rebasa en la unidad lógica y estructural de un sistema singular: que transforma la dualidad en **mixtidad**.

Ejemplo: la película "Intolerancia" de Davis Griffith (1916). Todas las imágenes de intolerancia del film se reagrupan en un motivo único, que entra a su vez en montaje paralelo (Babilonia, Francia del siglo XVI, Palestina, América en la época moderna) con la maternidad. Esta construcción, muy ligada a una determinada idea de la intolerancia y, más todavía, de la historia de la naturaleza humana, cosas todas ellas que no son, en principio, cinematográficas, sino ideológicas. Aportación extracinematográfica, pero que tiene también un papel esencial en la estructura del film.

El sistema fílmico aparece así, y por esto es profundamente mixto, como el lugar donde lo cinematográfico y lo extracinematográfico se encuentran. Lo que es pertinente no es ni el montaje paralelo ni la ideología humanitaria, ni siquiera un empleo singular del montaje paralelo o una versión singular de la ideología humanitaria, pues no existe ningún lugar donde se pueda encontrar al uno sin el otro. La factura cinematográfica del film, basada



sobre el paralelismo de épocas, inflexiona muy sensiblemente la noción de intolerancia, como se desprende finalmente del texto, hacia un horizonte intemporal.

Las relaciones de fuerza entre las aportaciones cinematográficas y las aportaciones exteriores es muy variable de un sistema o texto fílmico a otro. Todo depende del cineasta, si mayor importancia tiene la ideología o no, pero no comprometen el análisis estructural de los propios films.

Sabemos que Griffith se inclinaba por los films de tesis, que era gran aficionado a los mensajes humanos: esquemas extracineamatográficos, pero se sabe también que era un apasionado de las investigaciones formales y que han contribuido históricamente a la fabricación y a la invención del lenguaje cinematográfico, como conjunto específico de códigos y subcódigos.

Ya sean concientes o profundas las motivaciones, el sistema de intolerancia se define por la estrecha unión que realiza entre un determinado montaje paralelo y determinada manera de comprender el fanatismo. El público debe internarse, a su vez, en el circuito icónico intelectual donde se ha elaborado el film mismo.

Sería fácil poner en evidencia, con otros ejemplos, este carácter de mixticidad, propio del sistema fílmico. Reflexiones sobre la memoria, sobre el olvido y construcción con lo cronológico en el montaje, en las variaciones de exposiciones cinematográficas y de luminosidad en el film de Alain Resnais "Hiroshima mon amour", son una buena prueba de esta mixticidad.

No hay que confundir la pluralidad de lecturas con la pluralidad de códigos que constituyen el film. Que varios sistemas textuales concurren en el mismo film, es ya menos probable y de hecho muy poco frecuente.

Lo propio de un código, y lo que lo distingue de un sistema textual, es que jamás informa un film entero. Por ello, son necesarios varios códigos para hacer un film; por ello también



pueden coexistir en la trivialidad (películas pobres) sin que su multiplicidad conceda en particular espesor simbólico al tejido textual. Ejemplos de películas con espesor simbólico son, obviamente los films de Bergman y Buñuel.

Hasta ahora hemos dicho que un film es algo único y entero, que constituye la única unidad que nos puede ofrecer un texto coherente al que corresponde un sistema textual y que no existían unidades textuales-sistemáticas que fueran mayor que un film entero ni menor que un film entero, pero no es exacto.

Las unidades textuales sistemáticas son susceptibles de variaciones considerables, en lo que a su tamaño se refiere. Por ejemplo, en un western clásico corresponde un sistema de conjunto singular; este sistema moviliza, a un tiempo diferente, códigos cinematográficos particulares (preferencia por los planos de conjunto, las grandes panorámicas, etc) y diferentes códigos no cinematográficos, también particulares: determinados códigos de honor y de la amistad. Estos dos tipos de códigos no son únicamente propios del western clásico, pues los planos de grandes espacios aparecen igualmente en determinados films de aventuras.

Lo que caracteriza el film clásico del oeste es determinada cantidad de elecciones entre estos códigos, y la combinación de los elegidos en una configuración de conjunto muy concreta. Esta configuración es, pues, un sistema textual, puesto que presenta exactamente los caracteres que se atribuyen al sistema de cada film. La diferencia consiste en que se refiere a un grupo de films y no ya a uno sólo, es el texto el que ha cambiado de dimensiones.

El análisis ha decidido considerar al conjunto de los westerns clásicos, constituyendo un amplio texto único y continuo. También existe el análisis inverso, en que el texto fílmico es menor que el film. Por ej.: el análisis de una secuencia, también la banda de imágenes del film es un texto cuyo sistema puede buscarse. Igualmente puede estudiarse la serie lingüística de un film dado,



o sea el conjunto de sus diálogos. Por otra parte la serie de ruidos también puede estudiarse.

Generalmente una gran cantidad de particiones textuales-sistemáticas son posibles, mientras el analista mida con exactitud el grado exacto de arbitrariedad que ha presidido su delimitación inicial. Partes de obras y también grupos de obras.

Existen varios tipos de grupos de films, que constituyen auténticas unidades textuales-sistemáticas. Por ejemplo, la obra de un cineasta, en los casos que posea un mínimo de coherencia, es decir, de existencia, donde cada film sería como un capítulo. La obra del cineasta no es la única unidad textual-sistemática mayor que el film. También existe un film negro, comedia musical, etc. También lo que se denominan escuelas como, por ejemplo, las escuelas documentalista inglesa, la soviética de la gran época, etc.

Es sólo aparente la sinonimia entre grupos de films y clase de films. Por grupo de film, se entiende un amplio texto colectivo, que pasa por sobre fronteras interfílmicas, se supone que entre los films hay un parentesco profundo y global, cierta homogeneidad que concierne a las estructuras generales de cada film, hay cierta unidad de impresión, o un "aire de familia" que se refiere al conjunto y se nota directamente. En resumen, un parecido, en el sentido vulgar de la palabra. El film negro norteamericano, por ejemplo, de los años 40-55 posee un gran texto, una categoría homogénea de la producción fílmica. En ellos se encuentra la misma atmósfera general de desilusión, de dureza en las relaciones personales, la misma utilización de contraste del negro y del blanco en la iluminación de la fotografía, los mismos decorados urbanos de asfalto y cemento nocturnos, las mismas intrigas de tipo policíaco, los detectives privados. Estas observaciones se aplicarían también a las obras de cineastas que tienen un mínimo de unidad y se afirman como verdaderas obras. Y también a los otros géneros fuertes. Western clásico, comedia musical clásica y otras.



Pero cuando se habla de clase de films, como el conjunto de mensajes de un mismo código, y dentro de ellos se evoca la taxinomia y la actividad clasificatoria, son éstas, en efecto, las que intervienen cuando se comparan varios films en relación con uno solo de los códigos que allí se manifiestan. Estos grupos de films y clases de films corresponden a dos tipos de reagrupaciones y su dualidad se deriva directamente del principio de pertinencia.

Dentro de una clase de films se pueden colocar todos aquellos en que aparezcan determinados empleos de los movimientos de cámara, código cinematográfico particular, a todos aquellos en que la música de acompañamiento es atonal, código extracinematográfico particular.

Entre los códigos generales y particulares la única diferencia que subsiste depende de los primeros, y sólo ellos se refieren a todos los films, si admitimos que existe un código general de puntuación cinematográfica: fundido en negro, fundido encadenado, cortinillas, corte directo, etc. (Metz 1971)

Cabe precisar que cuando Metz habla de puntuación cinematográfica, lo hace como un intento de descubrir esa puntuación. Es importante dejar en claro nuestra disconformidad con estas aseveraciones.

Según Metz, cada código de puntuación particular se separará del código general de dos maneras, porque no es localizable más que en algunos films y no en todos porque consiste en conceder a los distintos procedimientos de puntuación un valor que no es más que uno de los permitidos por los códigos generales. Frente a códigos cinematográficos generales, los códigos cinematográficos particulares son subcódigos.

El sistema fonológico de una lengua abarca varias pronunciaciones o usos diferentes. Así, por ejemplo, la pronunciación vulgar y la culta.

Cada uno de estos usos aparece en algunos locutores o en



ciertas circunstancias y por tanto de todos modos en determinados enunciados que realizan al idioma. Cada una de estas pronunciaciones, por otra parte, consiste en determinados modos de realización de los fonemas, modo que está autorizado por la lengua, pero no con exclusividad.

Metz habla de subcódigo cinematográfico, por código cinematográfico particular y de código cinematográfico, por código cinematográfico general.

Lenguaje cinematográfico es el conjunto de los códigos y subcódigos cinematográficos, siempre que se quiera hablar de un vasto objeto único.

Los subcódigos cinematográficos no pueden confundirse con los sistemas fílmicos textuales, ya que estos últimos movilizan tanto códigos o subcódigos cinematográficos como códigos y subcódigos extracinematográficos.

Cuando se estudian los diferentes períodos de evolución del lenguaje cinematográfico, se piensa solamente en el modo en que cada época ha utilizado los diferentes recursos autorizados por el vehículo cinematográfico, a la selección y a la jerarquía establecidas entre ellos; dejando de lado algunos recursos y descubriendo otros en el sistema de conjunto que ha edificado sobre estas selecciones y estos rechazos.

#### 4.2.3. Significantes Pansémicos en un Contexto Sintagmático

La mayor parte de los investigadores cinematográficos, entre ellos Metz, piensan que una de las grandes diferencias entre este lenguaje y la lengua reside en que las diferentes unidades significativas mínimas no tienen un significado estable y universal.

En una lengua cada morfema o monema tiene un significado fijo a menos que tenga varios, pero también fijos, como es el caso de las unidades polisémicas llamadas de acepciones múltiples. Este significado, o más bien, este valor que es inseparable del sistema semántico de conjunto, puede variar a través de la historia,



pero es fijo en cada "estado" sincrónico.

Ahora bien, no sucede así con los procedimientos cinematográficos o por lo menos con algunos de ellos. Estos procedimientos se sitúan precisamente entre las unidades significativas mínimas, propias de los códigos cinematográficos. Estas "figuras" cinematográficas poseen un sentido, son unidades significativas y no distintivas. Estas unidades significativas son mínimas y, por lo tanto, no se puede cortar en dos un desenfocado, una imagen congelada; y no se puede conmutar una parte de travelling hacia adelante por una parte de travelling hacia atrás. Son los dos, en bloque, los permutables.

Entre los rasgos específicamente cinematográficos se encuentran, entre otras cosas, figuras tales como movimientos de cámara, variaciones en el tamaño del plano, cambios en el ángulo de toma, efectos ópticos, cámara lenta y tantos otros.

Es el famoso problema de los empleos que ocupa un gran lugar en la literatura consagrada al lenguaje cinematográfico. Por ejemplo, la cámara lenta puede crear una atmósfera de irrealidad onírica, pero puede también contribuir a la dramatización de breves instantes. La aceleración puede aparecer como una función inversa a la cámara lenta, es decir, producir efectos cómicos, y también puede tratarse de un contexto sintagmático o de un contexto paradigmático. Es únicamente en el primer caso, cuando merece su nombre. Lo que se encuentra implícitamente afirmado es que determinados procedimientos de cine son imposibles de interpretar cuando se los separa del film donde aparecen: el contexto invocado es entonces un contexto sintagmático, un contexto en el sentido propio de la palabra. Por lo tanto se debe analizar el contexto con la figura estudiada. Si queremos llegar hasta unidades concretas, en el plano del significado, hay que analizar entonces tanto la figura como el contexto. En resumen, lo que tiene un valor aclaratorio no es el contexto sintagmático, en cuanto a sistema filmico



"bruto", sino este mismo contexto, en cuanto lleva en sí un sistema textual.

Pero también existen otros teóricos que piensan que las figuras lejos de poseer una cantidad indeterminada de significados, presentan por el contrario, un número relativamente fijo de acepciones, incluso aunque esta cantidad sea elevada. Pero para Metz esta proposición no es incompatible con la primera.

Se puede admitir, en efecto, que algunas figuras adquieren un sentido determinado, en relación con una lista finita de empleos y a continuación, en relación con un sistema textual, que viene a concretar, restringir o presionar la acepción de la que se ha apoderado.

Dos fenómenos se han analizado anteriormente, en relación con la figura cinematográfica y su pansemia (polisemia muy extensa).

1.- El significado de la figura no aparece más que en cada sistema textual o contexto en sentido propio.

2.- El significado de la figura cinematográfica no aparece más que en cada subcódigo cinematográfico o contexto en sentido metafórico.

Los dos procesos presentan un punto común muy importante. Que a nivel de los propios códigos cinematográficos generales, las unidades de aspecto pansémico se ofrecen como significantes sin significados. ¿Qué quiere decir esto? Lo que es propio del cine, en el caso de este tipo, es la propia existencia del procedimiento (fundido encadenado) como configuración discreta y definible, pero no su sentido.

En lingüística cada subcódigo, a nivel de lengua o uso lingüístico, viene a aumentar los efectos del código. Las diferentes pronunciaciões del francés, por ejemplo, que varían de las más relajadas a las más sostenidas, introducen en vano variaciones notables, porque estos rasgos diferenciales son débiles frente a los rasgos comunes que definen precisamente al código (sistema



fonológico del francés común).

En materia cinematográfica puede suceder que el código sea bastante vago y que sea necesario esperar a los subcódigos para encontrar más precisiones. Por ejemplo, el travelling es una figura cinematográfica que no adquiere un significado más que en cada subcódigo y que en cambio a nivel de código, es decir, para el conjunto de films, permanece en estado de significante sin significado.

El lenguaje cinematográfico está menos unificado que una lengua, por diversas razones. Al lenguaje cinematográfico lo maneja un pequeño grupo de especialistas, mientras que la lengua es manejada por un inmenso grupo de usuarios. La normalización por la multitud tiene un papel mayor. La lengua, además, está constantemente mezclada con la cotidianeidad social; el cine, mucho más que la lengua, está comprometido en los movimientos propiamente estéticos.

Lo que sigue siendo cierto, es que entre un subcódigo de iluminación y un subcódigo de montaje no hay nunca que elegir. El film tendrá que estar iluminado y tendrá que ser montado. El cineasta escogerá forzosamente, de modo inconsciente o intuitivo, un subcódigo de montaje. La iluminación y el montaje, como tales, no están en relación entre sí.

La suma ideal de los subcódigos, el juego de su concurrencia y de sus derrotas sucesivas, es lo que constituye la historia del cine, por lo menos en lo que tiene de verdaderamente cinematográfico y no la historia de los films.

Ya sabemos que Saussure se basa mucho sobre el criterio de la distinción entre lengua y habla, pero para los lingüistas modernos consiste, por el contrario, en volver a formular como subcódigo el conjunto de las variaciones que Saussure clasificaba en bloque dentro del habla.

Estas variaciones sólo son irrelevantes en relación con el



código de la lengua común y neutra y sólo desde este punto de vista se las puede considerar como puros hechos del habla.

Estos "hechos" vuelven otra vez a ser pertinentes, en cuanto nos ocupamos de establecer otros códigos de entonación, expresivos, estilísticos, sociolingüísticos, que son como otras tantas "segundas lenguas", que vienen a injertarse en la primera, la lengua de Saussure. Los rasgos del habla de un individuo es lo que llamamos idiolecto.

Antes hemos hablado del film como de un tejido textual, que sería otra forma de decir que el film, de punta a punta, es un conjunto de concurrencias, de sintagmas que forman parte, a su vez, de sintagmas más amplios.

La "forma-film", por otra parte, podría definirse como el sintagma máximo, que autoriza el lenguaje cinematográfico. Inversamente, está claro que lo que le falta a un código es esta propiedad de ser un sintagma. Un código no es un discurso, sino un principio abstracto de inteligibilidad que se encuentra "detrás" del discurso. El código lleva en sí la inteligibilidad del sintagma tanto como las del paradigma, sin ser ni paradigma ni sintagma. Lo sintagmático es siempre lo dado.

Cuando se quiere definir la secuencia como una unidad pertinente del estudio denominado sintagmática, nos vemos obligados inmediatamente a introducir consideraciones paradigmáticas.

Igualmente, la única manera de enumerar los diferentes subtipos de secuencias es basarse en sus diferencias mutuas: secuencias de montaje paralelo, de montaje alternante, cronológico etc.

Sin embargo, cada tipo de secuencia es una unidad sintagmática, una serie de varios planos y permanece siéndolo; pero no ha podido ser circunscrito más que por una comparación paradigmática.

El único criterio que permite clasificar varias imágenes diferentes por ejemplo en "A", es que no son "B". Pondremos en "A" las imágenes que muestran a los perseguidores, y en "B" todas



las imágenes que muestran a los perseguidos. El simple enunciado del esquema sintagmático (a-b-a-b-a-b-a-b) no habría sido posible más que gracias al juego de una oposición lógica (A-B), es decir de un esquema paradigmático. Así, los términos del sintagma (A-B) se llaman propiamente "paradigma", oposición entre dos clases y no entre sus ocurrencias. Se constata ahora que cada tipo sintagmático es en sí mismo un sintagma de paradigmas, o más exactamente, un sintagma de miembros de paradigmas.

Como el film es un objeto que ocupa, a la vez, el tiempo y el espacio, la dimensión sintagmática en él se despliega tanto en el eje de las consecuciones -por ejemplo, los sucesivos planos dentro de la secuencia- como en el eje de las simultaneidades, por ejemplo, las relaciones recíprocas entre datos visuales y datos verbales en un mismo plano en una misma secuencia.

La paradigmática del cine no es como la de la lingüística, pues en la primera nos enfrentamos con paradigmas de sintagmas. Es decir, existen fenómenos paradigmáticos a nivel de segmentos largos. No hay que asimilar al término paradigmática con pequeñas unidades, ni a lo sintagmático con grandes unidades.

La posición respectiva de los grandes elementos y de los pequeños sólo se encuentra en relación con la definición de un sistema significativo cinematográfico. La paradigmática de grandes unidades es lo más preciso con respecto a la paradigmática del lenguaje cinematográfico.

En términos lingüísticos se diría que el marco de referencia de las diferentes figuras propiamente cinematográficas sigue siendo sorprendentemente "grandes", aún en el nivel más pequeño.

Por más que la palabra representa en los films sonoros un elemento muy importante, pues enriquece al cine con los poderes mismos del lenguaje, su estudio y en particular el estudio de sus más pequeñas unidades, escapa en gran medida a la teoría del cine propiamente dicha.



Otros hechos de la paradigmática cinematográfica, tales como los análisis diferenciales, no se confunden con el estudio cinematográfico, pues este último constituye un sistema signifiante autónomo, y cada film, o parte de él, constituye, a su vez, otro sistema.

No es posible encontrar unidades discretas propias del lenguaje cinematográfico, que en verdad está definido por un cierto modo de reproducir y ordenar "fragmentos de realidad", que por sí mismos no tienen nada fílmico propio. Eso es lo que se llama "hacer un film". El producto final, integrado por "piezas" o pans, cuya significación y estructura interna son affílmicas y obedecen a paradigmas en buena medida culturales, no tienen, sin embargo, el carácter de reconstrucción radical, de rehacer los objetos y no obedecen en su totalidad a sistemas propios del arte cinematográfico, sino a significaciones culturales que intervienen durante la filmación de un objeto o proceso más o menos existente.

En el estado actual de las investigaciones semiológicas, resulta imposible situar con precisión el umbral que separa los elementos llamados "grandes" de los "pequeños", según Metz. Son justamente las lenguas las que recortan en unidades precisas las experiencias que el cine hace de otro modo. Por ello, no podrán considerarse como adquiridas en el cine las unidades que, de hecho, provendrían de la lengua materna del analista del film. Pero también a causa de ello, el análisis fílmico requiere un metalenguaje, cuyos significados estarían de acuerdo con las realidades del film, sin dejar de tomar sus significantes de tal o cual lengua natural.

Aunque es difícil establecer la separación entre los elementos grandes y pequeños, es innegable su existencia. Si el lenguaje verbal presenta unidades específicas desde el nivel de sus más pequeños elementos, como son los fonemas y los monemas, se debe a que analiza y reconstruye la experiencia humana en su totalidad, suministrando a diferentes aspectos de esta experiencia sustitutos



fónicos que nada tienen en común con lo que están encargados de designar. A la inversa, si el lenguaje cinematográfico comienza por presentar unidades específicas, sólo a nivel de elementos de dimensión grande, es porque no constituye sino un análisis y una reconstrucción parciales de la experiencia humana. De esta manera se comprueba la afirmación más usada por los teóricos del cine: "el cine es un lenguaje de la realidad, lo propio del cine es transformar el mundo en discurso, al mismo tiempo que conservan su "mundaneidad".

El lenguaje verbal es el lenguaje humano por excelencia, y la ausencia de una virtud equivalente se explica en gran parte por el hecho de que el lenguaje cinematográfico se encuentra en la imposibilidad de pretender una significación antropológica tan permanente, antigua y universal como el lenguaje propiamente dicho.

El cine es ante todo habla. Todo en él es aseveración. La palabra, unidad de lenguaje, está ausente. La frase, unidad de habla, es soberana. El cine no sabe hablar más que por neologismos. Sería inútil buscar verdaderas series asociativas o campos semánticos estrictos. Existe una paradigmática parcial de la película.

El cineasta puede expresarse mostrándonos directamente la variedad del mundo. Por tal motivo, el paradigma es pronto superado, es otro aspecto de ese tipo de lucha que opone al cine el código y el mensaje. Los grandes cineastas han evitado el paradigma.

Volviendo a referirnos a lo sintagmático, podría decirse que lo sintagmático en cine no corresponde a una dimensión única, sino a varias. Por ejemplo, imagen y palabra, imagen y ruido, imagen y palabra-música; palabra y música-ruido y tantas otras. Se asiste a una multiplicidad interna del eje sintagmático, que es, en el fondo, la consecuencia global de tres circunstancias distintas:

- 1) el cine se define por cuatro materias de expresión y no por una.
- 2) las cuatro son temporales -lenguaje, música, ruidos- o temporalizadas, como lo es la imagen.



3) una de ellas es, además, espacial: la imagen.

Hay que recordar, pues, en materia de cine más que en otras, que lo sintagmático no se confunde con lo consecutivo, sino que se define por la noción de coactualización en el seno de un mismo discurso. En cambio, en las frases lo consecutivo se da. Por ejemplo: EL BUEN ALUMNO DICE LA LECCION. Artículo, el. Adjetivo, buen. Nombre, alumno. Verbo, dice. Artículo, la. Nombre, lección.

#### 4.2.4. Connotación y Denotación

El "lenguaje cinematográfico", según Metz, se diferencia del lenguaje propiamente tal en dos aspectos. En el cine los signos no son arbitrarios, sino motivados; y la significación tiene una continuidad que impide distinguir elementos discretos.

La significación de que habla Metz relaciona desde el exterior un significante aislable con un significado que es un concepto y no una cosa. Al respecto, la significación cinematográfica siempre es más o menos motivada, nunca arbitraria. Y esta motivación opera en dos niveles: de la denotación y connotación.

La denotación se refiere al sentido literal del film, es decir, perceptivo, visual. La denotación está formada por sus significantes y significados, que captamos al ver un film gracias a la motivación que deriva de la analogía, es decir, la semejanza perceptiva entre el significante y significado. Sucede tanto en la banda de imágenes como en la banda de sonido, analogía visual y analogía auditiva respectivamente.

El cine es muy diferente, desde el punto de vista semiológico, de la fotografía, de la que técnicamente deriva. En la fotografía, como lo demostró Roland Barthes, el sentido denotado es asumido totalmente por el proceso automatizado de la duplicación fotoquímica; la denotación es un calco perceptivo, no está codificada, carece de organización propia. En el cine, en cambio, es posible y necesaria toda una semiología de la denotación, pues un film se compone de varias fotografías, ordenadas en el montaje, que en su mayoría no



nos ofrecen más que aspectos parciales de los referentes del film. Una "casa", en el cine, será una toma de una escalera, luego una de las paredes vista desde el exterior, luego el plano de una ventana vista de cerca, luego una breve toma de conjunto del edificio, etc. Así aparece una especie de articulación fílmica, que no tiene ningún equivalente en fotografía: es la denotación misma la que está aquí construída, organizada, y en cierta medida codificada.

El "lenguaje cinematográfico" es ante todo la literalidad de una intriga; los efectos artísticos, aunque sean inseparables del acto sémico por el cual el film nos entrega la historia, constituyen otra capa de significación, es el sentido connotado del film, que desde el punto de vista metodológico viene "después".

En el cine, las significaciones connotadas también son motivadas. Pero en este caso la motivación ya no consiste forzosamente en una relación de analogía perceptiva.

La naturaleza de la connotación cinematográfica siempre es simbólica: el significado motiva al significante pero lo desborda. La noción de desborde motivado puede definir a casi todas las connotaciones fílmicas, ejemplo: cruz como símbolo del cristianismo.

El sentido connotado supera al sentido denotado, pero sin contradecirlo ni ignorarlo, de donde se concluye que la connotación es arbitraria parcialmente y a veces totalmente.

Según Metz, el principio de connotación fílmica es que cada motivo visual o sonoro una vez que se ha localizado en la posición sintagmática del discurso que constituye el conjunto del film, llega a valer algo más que él mismo, su sentido se acrecienta, pero la situación que éste simboliza es parte del conjunto del cual forma parte dentro de la historia que narra el film, es decir, del contexto.

Con el estudio de la connotación estamos más cerca del cine como arte. El arte del film se halla en la misma "escala" semiológica que el arte literario: los ordenamientos e imposiciones pro-



piamente estéticos -en un caso de versificación, composiciones, figuras...; en otro, encuadres, movimientos de cámara, "efectos" de luz...- hacen las veces de instancia connotada, y ésta se superpone a un sentido denotado, representado en el cine por el sentido literal, o sea, perceptivo visual de los espectáculos que reproduce la imagen. En cuanto a la connotación, que desempeña un papel considerable en todos los lenguajes estéticos, tiene como significado un determinado "estilo" literario o cinematográfico, un determinado "género" -la epopeya o el western- un determinado símbolo -filosófico, humanitario, ideológico, etc- una determinada "atmósfera poética"; y como significante el conjunto del material semiológico denotado, tanto significante como significado: en los films "negros" norteamericanos, donde el empedrado fulgurante de un dique marítimo destila una impresión de angustia o de dureza (significado de la denotación), el espectáculo representado (muelles desiertos y oscuros donde se acumulan cajones y grúas -significado de la denotación) y la técnica de tomas que aprovecha a fondo las virtudes de la iluminación para obtener una cierta imagen de esos muelles (significado de la denotación), son los que convergen para constituir, juntos, el significante de la connotación. Los mismos muelles filmados vulgarmente no producirían la misma impresión; la misma técnica de filmación aplicada al rostro de un niño sonriente tampoco la produciría. Los teóricos del film han observado a menudo que los efectos fílmicos no deben ser "gratuitos", sino que deben estar "al servicio de la intriga"; es otra manera de decir que la connotación sólo llega a establecerse cuando el significante correspondiente pone a la vez en juego al significante y al significado de la denotación.

#### 4.2.5. Análisis de las Unidades Mínimas Pertinentes

Se oye decir con bastante frecuencia que la determinación de la unidad mínima constituiría algo previo y podría, mientras no estuviera zanjada, bloquear los progresos posteriores del análisis



cinematográfico. Es importante subrayar que el tema de la unidad mínima en las discusiones de semiología cinematográfica reposa con frecuencia en una idea tácitamente admitida y que es precisamente lo que exige la crítica más radical: la idea de que existiría en cine una unidad mínima. Encontraremos aquí, bajo una nueva forma, la confusión entre códigos y lenguaje o sistema abstracto y materia de expresión. No existe unidad mínima o sistema específico de articulación en el cine: sólo existe en cada código cinematográfico.

En la búsqueda de la unidad cinematográfica, se cree encontrarla en el plano o en el fotograma o en un segmento de banda, tomado según criterios más complejos. Muchas veces se han preguntado los teóricos del cine si éste presenta dos o más articulaciones, o por el contrario sólo una. Estas interrogantes serían correctas, si en lugar de aplicarse al cine se refirieran claramente a tal o cual código cinematográfico.

Sería conveniente tomar como ejemplo de unidad mínima al fotograma. Hay dos constataciones que se imponen a la mente en forma simultánea: el fotograma no es la unidad mínima de todas las manifestaciones cinematográficas, aunque sea innegablemente la unidad mínima de algunas de ellas. Hay fenómenos como la vestimenta y la actuación en que es imposible verlos en un sólo fotograma. Ellos se organizan por segmentos en el eje del tiempo. En cambio, se encuentra también otro grupo de códigos, en el cual el fotograma es ciertamente la unidad mínima, como por ejemplo los códigos tecnológicos, que están incorporados al propio funcionamiento del aparato cinematográfico de la cámara.

Otro ejemplo de cómo considerar el plano como unidad mínima, es también criticable. En la gran época del cine soviético, el plano tenía una función irremplazable. Cada plano estaba construido alrededor de un motivo único y central. En algunos films más recientes, el desarrollo fílmico se efectúa, por el contrario, por



escenas enteras, algunas de las cuales consisten en un plano único bastante largo, denominado plano-secuencia.

No es cierto que la identificación de la unidad sea algo previo, que condicione el conjunto de las investigaciones cinematográficas. Por el contrario, conviene intentar empezar a desprender y distinguir unos de otros. Aislar los principales códigos, subcódigos cinematográficos. Una vez localizados, se podrá determinar, por conmutaciones interiores de cada cual de ellos y no del cine, la unidad mínima que es propia de este o de aquel.

A la multiplicidad de los códigos responde la multiplicidad de las unidades mínimas. La unidad mínima no existe fuera de los conceptos que podemos tener de la gramática.

La unidad mínima no viene dada en el texto, es una herramienta de análisis. No existe el signo cinematográfico. Esta noción, como la del signo pictórico, signo musical y otros, pertenece a una clasificación ingenua, que procede por unidades materiales o lenguajes y no por unidades de pertenencia o códigos. No existe en el cine un código soberano que venga a imponer sus unidades mínimas, siempre las mismas, en todas las partes de todos los films.

Lo esencial es no convertir nunca indebidamente en unidades mínimas del cine la unidad mínima de un código cinematográfico.

Las unidades pertinentes tienen diversidad de tamaño. Por ejemplo el fotograma, el plano y otros. En algunos códigos psicoanalíticos, susceptibles de interpretar un papel en la pantalla, la unidad pertinente es del orden del tamaño del objeto filmado. Otras veces puede ser una secuencia que puede durar varios minutos.

De acuerdo a la diversidad de sus formas, las unidades pertinentes del film pueden clasificarse en dos categorías, que son las segmentales y las suprasedgmentales. En las primeras estaría el fotograma, el plano, la secuencia, etc, y en las suprasedgmentales la copresencia de dos objetos, el color, el movimiento de cámara, la figura de montaje, etc. Estos últimos consisten en exponentes



que vienen a afectar selectivamente a un segmento fílmico determinado, pero que no se confunden con la superficie textual entera de éste y que no ocupan lugar por sí mismos, por ello los llamamos exponentes.

En el campo de la lingüística, la distinción de los segmental y lo suprasegmental ha sido formulado para mostrar la diferencia que separa a dos de las principales tareas de la fonología: la fonética o estudio de los fenómenos, es decir, de las articulaciones; y la prosodia o estudio de la entonación que pertenece a la lengua y no sencillamente al lenguaje. En particular los acentos, los tonos y las cantidades vocílicas. En el enunciado lingüístico, los fonemas son estrictamente consecutivos y no sucede nunca que dos de ellos sean emitidos al mismo tiempo, lo cual compone la famosa linealidad de la lengua. Cada fonema ocupa un segmento del enunciado y la sucesión de los fonemas constituye la segunda articulación, en su vertiente sintagmática.

En algunas lenguas del sudeste asiático, la pronunciación grave o aguda de una vocal da origen a dos palabras diferentes. Todo sucede como si la altura melódica de la voz hubiese aportado una diferenciación pertinente.

Una unidad suprasegmental en lingüística no ocupa ningún segmento de la cadena hablada, lo que si ocupa uno es la vocal pronunciada en un tono agudo o grave. La relación que existe entre el tono y su vocal es homóloga a la que une el color fílmico a su objeto. En el código de la gran sintagmática, la lógica espacio-temporal del montaje alterno (a-b-a-b-a-b-a-b) sería la única pertinente a su secuencia, es decir, al segmento material del film donde se despliega. El montaje alterno correspondería al suprasegmento y la secuencia al segmento.

Metz llama marco de referencia sintagmática o marco de referencia a secas, al segmento textual al que va unida una unidad fílmica pertinente de tipo suprasegmental. El marco de referencia



es siempre de tipo segmental.

Tres son las características importantes de las unidades pertinentes localizables en el film;

- 1) Su multiplicidad numérica,
- 2) La diversidad de su talla, y
- 3) La diversidad de su forma sintagmática.

Son estas tres razones para estar en guardia contra la noción de signo cinematográfico en singular, en el sentido que existiría un solo signo cinematográfico: que este signo sería de un orden de tamaño más o menos estable, no muy diferente del morfema.

Entre las diversas unidades pertinentes, como el movimiento de cámara, se pueden legítimamente considerar como signo, ya que un travelling hacia adelante tiene siempre un sentido ( y no un medio travelling) y dentro del código de los movimientos de cámara es el elemento más pequeño y puede ser permutado por un travelling hacia atrás, o permutar por un plano fijo. No quiere decir ésto que todas las unidades fílmicas pertinentes sean signos.

Un sistema de significación no es sólo un sistema de signo; las unidades mayores o menores del signo tienen un papel considerable: el nivel del signo no debe quedar cortado de los demás.

#### 4.2.6. Cine y Escritura Icónica

Si tomamos la tripartición de Barthes en lengua, escritura y estilo (grado cero de la escritura) se comprobará que el "lenguaje cinematográfico" se acerca más a la escritura, en el sentido de que representa una instancia distinta de los estilos individuales. Lo propio del cine es que aquello que le sirve como lengua sea una "escritura", vale decir, algo que no es un estilo, pero que difiere menos radicalmente de los estilos que de una lengua.

Algunos críticos, historiadores y periodistas usan con frecuencia "escritura cinematográfica". El cine y la escritura graban procesos, pero estos procesos son muy diferentes. Los que graba el cine son conjuntos de acontecimientos accesibles a la vista y



el oído; los que fija la escritura son secuencias habladas en el caso de la escritura alfabética o elementos discretos de la experiencia social, cuando se trata de escritura ideográfica.

Lo auditivo y lo visual que interviene en el cine es de orden sensorial; en el caso de las escrituras fonéticas, sólo es auditivo, más precisamente fónico, y no perceptible en el caso de las escrituras ideográficas. Lo que la escritura fonética anota es un discurso hablado, por tanto un objeto que pertenecía plenamente al lenguaje antes de ser anotado. En cambio en el cine no se registra un código preconstituido. El cine y el ideograma, aunque graben, son incapaces de grabar sin transformar. De este modo las comparaciones usuales entre el cine y la escritura que se basan sobre la noción de grabación, no contienen más que una verdad muy general y poco significativa; se limitan a designar la común existencia de un fenómeno de "conserva" que autoriza los intercambios diferidos.

Las comparaciones entre cine y la escritura no sólo giran al rededor de la idea de grabación. En estos casos se apoyan en la noción de "duplicación".

En el cine, el sustituto de la idea está codificado, sin ser ARBITRARIO, en el sentido de Saussure, ya que necesita todos los códigos psicofisiológicos, como la percepción, socio-culturales, como los códigos de denominación icónicos, que significa identificar las figuras visuales reconocibles y recurrentes y aplicarle un nombre sacado de la lengua. Por ejemplo: ver un cuadrúpedo de rápida carrera y pelaje rayado para pensar en la "cebra" sin tener mayor necesidad de información, como también los juicios de "PARECIDO".

En la escritura fonética no hay parecido perceptivo entre el significante siempre visual, y el significado, siempre auditivo, mientras que el cine representa a lo visual por algo, visual y a lo sonoro por algo sonoro.



Con respecto al texto de Roland Barthes, "Lengua, escritura y estilo", el sentido de escritura corresponde a un nivel de codificación cuyo grado de generalidad está entre la LENGUA, -común a todo el cuerpo social- y el ESTILO, que es propio del individuo. Sólo hay estilo en cada escritor; la lengua es única para un pueblo entero, pero encontramos entre ambas cosas varias escrituras, cada una de las cuales es propia de un conjunto de escritores de la misma época o de la misma tendencia, y que son otros tantos rostros de la literalidad, marcas que designan el discurso literario como tal.

Ahora bien, el lenguaje cinematográfico también se diferencia de los estilos de cineastas. El lenguaje cinematográfico, por otra parte, es muy distinto de una lengua, cuya homogeneidad no posee ni su coherencia, ni su relativa estabilidad en el tiempo. El sistema individual de los cineastas, sus innovaciones deliberadas influyen mucho, y bastante de prisa, en la evolución del lenguaje cinematográfico, algo así como la aportación personal de algunos escritores influye en la historia de la escritura, pero no en la lengua, cuya "resistencia" al cambio o transformación depende de que es empleada y forjada al mismo tiempo por toda la masa hablante. Se puede decir, pues, con palabras "Barthesianas", que el lenguaje cinematográfico tiene más puntos comunes con la escritura que con una lengua. Son los cineastas, y no la población global, los que han hecho el cine, igual que son los escritores los que han hecho la escritura. La lengua pertenece a todo el mundo, el cine y la escritura son cosas de "especialistas". Por ello el lenguaje cinematográfico evoluciona mucho más de prisa que una lengua, y su evolución se despliega dentro de una temporalidad, que no es de la misma escala que la de las diacronías lingüísticas, y recuerda más bien la de las diacronías literarias.

Entre los teóricos del cine aparece con mayor frecuencia el hecho de comparar, selectivamente, el cine con la escritura



IDEOGRAFICA y sólo con ella. Desde 1919 en un artículo de Víctor Perrot, éste exclamaba, hablando de cine: "Es una escritura, ¡la antigua escritura ideográfica!". George Damas decía: "La imagen cinematográfica es un signo del pensamiento de un autor, igual que lo fueron los primeros dibujos con ocre en las grutas prehistóricas; un signo como los jeroglíficos egipcios, como los caracteres chinos, como las escrituras primitivas de América". También Marcel Martin hace la misma comparación.

Para él no existe ninguna escritura que sea plenamente "ideográfica" como la banda de imágenes del cine mismo. Las escrituras conocidas mezclan grafemas de varias clases: morfograma o pictograma reconocibles a simple vista (el sol) pero también se encuentran en ellas exponentes relacionales directamente abstractos (Ramses)

La llegada del cine SONORO alejó al cine de la ideografía, ya que la ideografía no tiene sección auditiva.

Ciertamente las imágenes fílmicas están lejos de constituir el "LENGUAJE UNIVERSAL" que se ha querido ver a veces en ellas; su organización, su desciframiento por parte del espectador, varían considerablemente de una cultura a otra. Por ejemplo: un occidental frente a un film japonés. Otra gran diferencia de importancia sería que la escritura ideográfica se organiza en un CODIGO, a este respecto, una escritura ideográfica se parece a una lengua.

La tecnología aplicada al cine ha llevado a éste a alejarse cada vez más de la ideografía -movimiento, sonido, etc-. La otra gran diferencia es de comunicación social: el cine estuvo unido a la ficción y al espectáculo, en cierto modo, estuvo acaparado desde su nacimiento por la estética, aún cuando ésta sea también una actividad social. En cambio el ideograma estuvo unido a la comunicación cotidiana y por lo tanto se exige un mínimo de univocidad, es más esquemático.



### 4.3. INTENTOS DE ESTABLECER UNA SEMIOLOGIA DEL CINE

#### 4.3.1. Pier Paolo Pasolini

Pasolini es uno de los primeros cineastas que se dedicó al estudio del cine, participando en las investigaciones acerca del "lenguaje cinematográfico" realizadas en el Festival de Pésaro, Italia.

El cineasta italiano postula el estudio del cine como lenguaje dentro de la "Semiología de la realidad", inserto a su vez en la "Semiología General". La diferencia entre el cine y la vida -dice- es insignificante, y la misma semiología general que describe la vida, puede describir también el cine. A diferencia de lo que ocurre en la vida, en un film una acción tiene como significado el significado de la acción real análoga, pero su sentido ya es completo y descifrable, como si ya hubiese ocurrido la muerte. Lo que quiere decir que en el film el tiempo es finito.

Pasolini concibe al cine como un infinito plano-secuencia, a través del cual la realidad se expresa. Desde el momento en que interviene el montaje, se pasa del cine al film y el presente se convierte en pasado.

Y porque los films se remiten a la realidad misma, de la cual tenemos en nuestra cabeza un inexpresado e inconciente código, comprendemos los diferentes films.

De acuerdo a esto, Pasolini define al film como "palabras sin lengua". Sólo es posible un estudio sistemático del lenguaje cinematográfico al nivel del "lenguaje de la acción" que formaría parte de los lenguajes figurales y vivientes.

Un personaje en el cine, como en cualquier momento de la realidad, nos habla a través de los signos o sintagmas vivientes de su acción, que se pueden subdividir en los siguientes capítulos:

- 1) el lenguaje de la presencia física
- 2) el lenguaje del comportamiento
- 3) el lenguaje de la lengua escrita-hablada.



De estos, Pasolini sólo analiza superficialmente el segundo punto, subdividiéndolo en lenguaje del comportamiento general y específico.

A través del film o plano secuencial, la realidad se ha expresado, ha dicho algo en su lenguaje que es el lenguaje de la acción, integrada por los lenguajes humanos simbólicos y convencionales.

Pasolini se plantea el problema del cine como lenguaje que al parecer no se funda en ninguna lengua comunicativa, a diferencia del lenguaje literario que funda sus invenciones poéticas sobre una base institucional de lengua instrumental, posesión común de todos los parlantes.

No obstante -agrega- el cine comunica, lo que quiere decir que se basa en un patrimonio de signos comunes. Por lo tanto tienen que existir otros sistemas de signos.

Al respecto, Pasolini concluye: "los signos visuales son iconográficos a diferencia de los otros lenguajes que son simbólicos. Llamó a las imágenes cinematográficas "im-signos" calcándola de la expresión "len-signos" mediante la cual se designan los signos lingüísticos, escritos y orales.

Los "im-segni" de Pasolini son un conjunto indefinido pero virtualmente organizable de imágenes-signos previos al cine, que desempeñan un papel muy importante en la comprensión de las imágenes particulares de films particulares, pues en esos casos aclaran el significado de los films que contienen imágenes con valores simbólicos: imágenes de los sueños, de la memoria, de la vida afectiva.

A partir de la supuesta existencia de una lengua primera de los "im-segni", que es codificable, Pasolini deduce la idea de que el cineasta tiene que inventar ante todo una lengua, esforzándose por aislar claramente los "im-segni", y luego un arte. Mientras que el escritor que ya posee el idioma puede limitarse a inventar sólo en el plano estético.

El escritor debe sólo reelaborar el significado del signo,



que está ahí en el diccionario, pronto para el uso. En cambio, el autor cinematográfico no tiene a su disposición un diccionario de imágenes, sino una posibilidad infinita, toma sus im-signo del caos, donde todo lo que existe son meras posibilidades o sombras de comunicación mecánica y onírica.

La operación del autor cinematográfico es doble. Primero debe tomar del caos el im-signo y hacerlo posible como significado, y luego realizar la operación del escritor, añadir a este im-signo puramente morfológico la capacidad expresiva individual.

En suma, mientras la labor del escritor es de invención estética, la del autor cinematográfico es primero lingüística y luego estética.

El cine es fundamentalmente onírico, los arquetipos de los im-signo son los de la memoria y el sueño, o sea, imágenes de comunicación con uno mismo que permiten la observación habitual e inconsciente del ambiente, y por la fundamental prevalencia de la pre-gramaticalidad de los objetos en cuanto símbolos del lenguaje visivo.

Las imágenes son siempre concretas, únicamente en una previsión milenaria se puede concebir la imagen-símbolo que sea como las palabras. Por este motivo el cine es un lenguaje artístico y no filosófico. Tiene violencia expresiva, corporeidad onírica y fundamentalmente, metaforicidad.

Todos estos planteamientos confirman, según Pasolini, al cine su calidad de ser lengua de poesía, que contradice la posición de Eric Rohmer, quien califica al cine como prosa.

La lengua del cine es una lengua de poesía, concluye Pasolini, no puede ser una lengua de prosa, porque carece de su elemento fundamental: la racionalidad.

Cuando el autor cinematográfico elige de su vocabulario de im-signos, no emplea la objetividad de un verdadero y propio lenguaje común e instituido como el de las palabras. Existe ya un



primer momento subjetivo, que es mucho más marcado en la expresión individual que cada cineasta imprime en sus films.

En suma, el cine o el lenguaje de los im-signos, tiene una doble naturaleza: es extremadamente objetivo y extremadamente subjetivo. Los intentos surrealistas de Buñuel son los que más se acercan -según Pasolini- al extremo subjetivo.

En este plano, Pasolini dice que la narración libre indirecta que existe en la literatura, que es la inmersión del autor en el ánimo de su personaje, se da en el cine y la llama "subjetiva libre indirecta", que puede ser infinitamente menos articulada y compleja que su análoga literaria.

La subjetiva libre indirecta consiste en no ser lingüística, sino estilística, que consigue instaurar en el cine una posible tradición de "lengua técnica de la poesía".

El cine de poesía está basado en el ejercicio del estilo como inspiración. Esto significa que se está formando una tradición técnico-estilística común: es decir una lengua del cine de poesía. Tal lengua tiende a presentarse como diacrónica respecto a la lengua de la narrativa cinematográfica.

La naciente tradición técnico-estilística se basa en el conjunto de los estilemas cinematográficos, que se han formado en función de una visión sustancialmente formalista del mundo del autor: informal en Antonioni, elegíaca en Bertolucci, tecnicista en Godard. La expresión de esta visión interior a través de los estilemas cinematográficos nacidos de esta manera y catalogados en una tradición en pañales y todavía sin normas que no sean intuitivas y casi pragmáticas, coinciden todos con los procesos típicos de la expresión específicamente cinematográfica.

La primera característica de estos signos constituyentes de una tradición del cine de poesía es "dejar notar la cámara". En los productos del cine de poesía clásico, la cámara aparece quieta, encuadrando las imágenes de manera absolutamente normal.



El cine clásico ha sido y es narrativo: su lengua es la de la prosa.

La formación de una lengua de la poesía cinematográfica implica, por tanto, la posibilidad de hacer pseudo-relatos, escritos con la lengua de la poesía: la posibilidad de una prosa de arte, cuya subjetividad está asegurada por el uso pretextual de la subjetividad libre indirecta y cuyo verdadero protagonista es el estilo.

Pasolini considera que la "gramática cinematográfica" no logró constituirse como gramática verdadera, sino más bien como "gramática estilística": nunca es, dice Pasolini, sino un diccionario de convenciones que presentan "de ser estilísticas antes que gramaticales".

#### 4.3.2. Emilio Garroni

En su libro "Semiótica y Estética", Emilio Garroti habla de contenido y significado en la obra cinematográfica, refiriéndose a denotación y connotación respectivamente. Asevera que el contenido de un film presenta "inmediatamente" un grado de "legibilidad" y que podemos recoger este "contenido inmediato" preguntándonos luego: "¿Qué significa todo esto?"

Lo que importa -asegura Garroni- es la individuación funcional y no material. Sinónimo de contenido y significado sería lectura e interpretación. En ambos casos se supone, respectivamente, un momento precedente y uno sucesivo.

Cualquier mensaje que dependa de un código debe ser leído-interpretado solamente en relación con ese código: una relación única, pero esto no sucede así ni en el caso del lenguaje verbal o no verbal o de los lenguajes "mixtos" o "no homogéneos", como es el lenguaje fílmico.

Jackobson con sus "Funciones del Lenguaje", presentes en la tesis del 29 Círculo Lingüístico de Praga, y advertidas en capítulos precedentes, demuestra que todo acto lingüístico es también un acto metalingüístico, o sea está siempre presente, en forma



explícita o implícita, la llamada "función metalingüística" o específica.

Garroni, superando la etapa de comparaciones entre lingüística y lenguaje fílmico, constata que siendo el cine un medio de comunicación integrado por una gran variedad de lenguajes, cada uno de los cuales conserva sus propios códigos y sus propias leyes de funcionamiento, no es posible integrar la serie total de lecturas e interpretaciones del discurso fílmico a un código supremo, definido por las posibilidades lingüísticas. La relación lectura-interpretación no es viable de ser analizada del mismo modo en el lenguaje fílmico que en el verbal.

Garroni al hablar de significado, distingue cuatro niveles: el significado como significado morfeológico-gramatical; el significado como significado semántico; el significado como significado convencional-formalizado y el significado contextual.

Estos cuatro estados no son ulteriormente reducibles y la noción de significado no es homogénea. Del primer nivel de significado, correspondiente a una investigación "distributiva", se puede individuar el grado de legibilidad gramatical y sintáctica.

El significado se define, en general y conceptualmente, como correlación entre dos sistemas, uno lingüístico y uno que no lo es, intermediario de las relaciones de los elementos singulares con los respectivos sistemas.

Por lo tanto, un mensaje cualquiera no es relacionable con cualquier fenómeno, sino a través de la doble mediación (correlación) del sistema lingüístico y del sistema no-lingüístico al que pertenece el fenómeno. En resumen, nosotros significamos el mundo en correlación con nuestro sistema lingüístico, pero el significado semántico no es el más adecuado para analizar el lenguaje fílmico, porque está en correspondencia con un tipo específico de análisis y con un sistema lingüístico (en este caso lengua) del que



pueden ser seleccionados mensajes portadores de significados equívocos, según la terminología de Della Volpe.

La equívocidad se da por la cualitatividad de este tipo de lengua; por la ausencia de definiciones apropiadas que hagan unívocos los términos y, por consiguiente, por su asociabilidad indefinida.

Se dice lo mismo del significado convencional o formalizado y del significado contextual. No se trata en estos dos casos, de organizaciones arbitrarias al nivel del mensaje, sino de actualizaciones hechas posibles por sistemas potenciales funcionalmente distintos.

En el caso del significado convencional formalizado, que es unívoco o científico, tenemos ante nosotros un sistema o código de elementos lingüísticos determinados mediante definiciones. Este código en su integridad nos permite un conocimiento científico del mundo, al consentir una mediación entre lenguaje y realidad. Este significado estructura de manera homóloga el lenguaje empleado, es decir, de forma "conceptual".

El acercamiento de dos significados aparentemente distantes entre sí y la determinación de un significado contextual nuevo, en el caso del lenguaje fílmico, no sería posible sin un principio de posibilidad interrelacional e inter-determinante que precede al acto lingüístico, según Garroni.

Los cuatro niveles de significación son siempre niveles funcionales, en cada uno de ellos está presente algo de los otros y cada uno de los cuatro correspondientes siempre se presenta en concreto como intersecciones de los sistemas. Únicamente el nivel contextual, sería el posible para adoptarlo frente a un método para el análisis del film.

Desde el punto de vista diacrónico, es evidente que los sistemas considerados reaccionan uno sobre otro y se modifican. Así, será necesario hablar de sistemas diferenciales.



El lenguaje, por otra parte, se hace instrumento del pensamiento por la heterogeneidad de sus niveles de significado; en particular porque posee una manera fija y articulada, una estructura formal del mundo, una estructura semántica, que nos garantiza la posesión de una estructura cualitativa, una estructura convencional-formalizada, a través de la cual se posee una estructura conceptual.

En el caso de las artes figurativas, una forma cualquiera no es aferrable sino es algo diferencial respecto a un sistema y a su vez debe ser, al menos potencialmente, sustituible y "discursiva".

Pero, según Garroni, dichas estructuras son sistemas de signos distintivos, no provistos de significado y la unidad mínima provista de significado que ellos están en condiciones de individuar es finalmente la misma obra en su globalidad.

No se puede decir que exista un nivel morfemático-gramatical, sino en la forma de instrumentos distintivos y perceptivos; y un nivel convencional-formalizado, sino en la forma del procedimiento estilístico. Algunos aspectos del significado en el lenguaje figurativo están ausentes o mudos: no dan lugar a un proceso discursivo.

El único nivel de significado, como ya aseveramos anteriormente, parece ser el contextual, porque sólo en este punto la obra de arte figurativa puede tener una correlación legible con una situación no artística. No existe, al nivel del significado, sistema de referencia fijo, articulado y riguroso como en el esquema, la lengua y el código de la lengua verbal. En el caso del lenguaje fílmico, la imagen se sirve largamente del lenguaje verbal, escrito o hablado, de manera implícita o explícita. El rostro de una mujer llorando, por ejemplo, sería de forma implícita.

En los casos en que la imagen intenta un discurso directo sobre la realidad, al intentar narrarla, denunciarla o discutirla,



parece que se encuentra -asevera Garroni- delante de un tipo de semiótica no verbal, pero transformable en semiótica verbal o de tipo lingüístico. Pero la transformación es posible a nivel de la obra fílmica en su totalidad.

El discurso del film es un discurso sui generis. Su contenido interno, esos niveles de significado aparentemente correspondientes a los niveles de significado lingüístico, excluyen aquel contenido contextual, pero no es propiamente un primer conjunto de significado, sino más bien un conjunto de trazos distintivos que tienen el oficio predominante de individualizar la obra en su significado contextual. Una situación dramática por ejemplo, o una frase dicha por un personaje o escrita insertada en el fotograma puede tener significado, pero transvalorada dentro del film en sentido distinto, de modo que podrá suceder que situaciones, frases dichas o escritas, tengan un significado en lo suyo que no coincide con el significado contextual del film o no es integrable en él.

Si hacemos un análisis del film, según Garroni, y aislamos unidades de contenido, poco a poco, siempre más pequeñas, su transformación en lenguaje verbal se hace siempre más difícil, a nivel de cada escena, y en cada caso habrá sólo la referencia a la unidad aislada con la consiguiente imposibilidad nuestra de coser los muchos pedazos de traducción y hacer un único discurso.

En el lenguaje fílmico, nunca el lenguaje-guía es el de las imágenes, asegura Garroni, aseveración que nos parece un tanto arbitraria y sin base concreta, pues remitiéndose a la tésis, superficialmente enunciada por Pasolini, este postulado bien podría ser inexacto y demasiado taxativo.

Al asegurar que para el caso del lenguaje fílmico sólo sería válida una semiótica mixta, el autor ve, finalmente, la imposibilidad de seguir comparando los métodos lingüísticos con los del análisis fílmico. asegurando que en éste último intervienen todos los medios semiológicos en una dualidad expresión-contenido.



En los límites en que un film no es transformable en semiótica lingüística, a menos que pierda del todo su carácter propio, entonces el film es siempre obra de arte.

El contenido del film, su inmediata legibilidad, no es más que el presentarse del film, su estar articulado por trazos distintos internos, su estar individuado y diferenciado del resto, lo que precisamente se hace perceptible y legible.

#### 4.3.3. Umberto Eco

Umberto Eco afirma que en una investigación semiológica siempre hay que considerar que no todos los fenómenos de comunicación pueden explicarse con las categorías de la lingüística. Un intento de interpretación semiológica de las comunicaciones visuales presenta, según Eco, el siguiente interés: permite a la semiología poner a prueba sus posibilidades de independiencia en relación con la lingüística.

Puesto que existen fenómenos de significación mucho más imprecisos que los de comunicación visual propiamente dichos, como pintura, escultura, dibujo, señalización, cine o fotografía, una semiología de las comunicaciones visuales podrá constituir un punto de partida para la definición semiológica de los demás sistemas culturales, por ejemplo aquellos que ponen en juego "utensilios", como la arquitectura o el dibujo industrial.

Si consideramos las distinciones triádicas propuestas por Pierce, observamos que a cada definición del signo puede corresponder un fenómeno de comunicación visual.

Signo en Sí:

Qualisign: una mancha de color en un cuadro abstracto, el color de una ropa, etc. Sin-sign: el retrato de Mona Lisa, la toma en directo de un acontecimiento por la televisión, una señal caminera. Legisign: una convención iconográfica, el modelo de la cruz, el tipo "templo de planta circular"....



Signo en Relación al Objeto:

Icono: el retrato de Mona Lisa, un diagrama, la fórmula de una estructura....

Índice: una flecha indicadora, una mancha de agua en el suelo..

Símbolo: el cartel de contramano, la cruz, una convención iconográfica.

Signo en Relación al Interpretante:

Rhème: un signo visual cualquiera en tanto sea término de un enunciado posible.

Dici-sign: dos signos visuales ligados de modo que surja una relación.

Argumentos: un sintagma visual complejo que relaciona entre sí signos de diferentes tipos; por ejemplo ese conjunto de comunicaciones camineras.

Resulta fácil comprender, a partir de esta rápida enumeración, cómo pueden aparecer combinaciones variadas -previstas por Peirce- por ejemplo: sin-sign icónico; un legisign icónico, etc.

Para nuestra investigación, dice Eco, las clasificaciones que se refieren al signo, en relación con el objeto propiamente dicho, resultan particularmente interesantes y, en este sentido, nadie pensará en negar que los símbolos visuales forman parte de un "lenguaje" codificado. Los casos de índices o iconos parecen más discutibles.

Todo índice visual comunica algo, a través de un impulso más o menos ciego, en relación con un sistema de convenciones o de experiencias aprendidas.

Se puede afirmar con cierta seguridad, que todos los fenómenos visuales que pueden interpretarse como índices, pueden considerarse como signos convencionales.

Los signos icónicos reproducen algunas condiciones de la percepción del objeto, pero después de haberlos seleccionado según los códigos de reconocimiento y haberlos registrado según conven-



ciones gráficas por las cuales un signo arbitrariamente dado denota una condición dada de la percepción. Seleccionamos los aspectos fundamentales de lo percibido según códigos de reconocimiento.

Los aspectos pertinentes deben comunicarse. Existe pues un código icónico que establece la equivalencia entre un cierto signo gráfico y un elemento pertinente del código de reconocimiento.

La representación icónica esquemática reproduce ciertas propiedades de otra representación esquemática, de una imagen convencional, en este caso, aquella según la cual el sol es una esfera de fuego de la que emanan líneas de luz.

La definición del signo icónico, como aquel que posee ciertas propiedades del objeto representado, se torna aún más problemática. ¿Las propiedades comunes, son las propiedades del objeto que uno ve o las que uno conoce?

El signo icónico puede poseer, entre las propiedades del objeto, las propiedades ópticas o visibles, ontológicas o supuestas y convencionales o adaptadas a un modelo. Estas últimas no existen pero tienen la capacidad de denotar eficazmente. Por ejemplo, los rayos del sol como varillas. Un esquema gráfico reproduce las propiedades relacionales de un esquema mental.

El signo icónico, según Eco, construye un modelo de relaciones perceptivas, que construimos al conocer y recordar al objeto. Si el signo tiene propiedades comunes con algo, ese algo no es el objeto, sino el modelo perceptivo del objeto. El signo icónico puede construirse y reconocerse con las mismas operaciones mentales que realizamos para construir lo percibido, con independencia de la materia en que esas relaciones se realizan.

En conclusión, Eco asegura que podemos decir que en los signos icónicos prevalece lo que en el lenguaje verbal llamamos las variantes facultativas y rasgos suprasegmentales. A veces, éstos prevalecen de un modo excesivo. Pero reconocerlo no equivale a afirmar que los signos icónicos escapan a la codificación. Dado que



el signo gráfico es relacionamente homólogo al modelo conceptual, podríamos concluir que el signo icónico es analógico. Las unidades discretas se reconocen según una semejanza icónica.

La peligrosa tendencia a declarar "inexplicable" lo que no se explica en seguida con los instrumentos que se tienen a disposición condujo a curiosas posiciones y, en particular, a la negativa de reconocerle la dignidad de lengua a sistemas de comunicación que carecían de la doble articulación reconocida como constitutiva de la lengua verbal. Ante la evidencia de códigos más débiles que el de la lengua, se decidió que no se trataba de códigos; y ante la existencia de bloques de significados, como los constituidos por las imágenes icónicas, se adoptaron dos posiciones opuestas: negarle su naturaleza de signo, porque parecían no analizables o bien buscar a toda costa en ellos algún tipo de articulación que correspondiera a la de la lengua.

Eco afirma que existen códigos de comunicación con tipos variados de articulación, o sin articulación alguna. Por lo tanto la doble articulación no es un dogma. Ciertos valores son pertinentes según ciertas combinaciones significantes y otros lo son según algunas otras.

Según Eco se simplifica el problema reservando el nombre de lengua para los códigos del lenguaje verbal, en los que la existencia de una doble articulación parece indiscutible y considerar a los demás sistemas de signos como códigos que pueden poseer más de dos articulaciones.

Crear que todo acto comunicativo se funda en una "lengua" próxima a los códigos del lenguaje verbal y que toda "lengua" debe tener dos articulaciones fijas es un error. Todo acto comunicativo se basa en un código, pero no necesariamente todo código tiene dos articulaciones fijas.

Eco analiza los distintos códigos, con sus respectivas articulaciones, de acuerdo al esquema de Prieto, aseverando que el



código cinematográfico parecería ser el único en el que hay una tercera articulación, hablando de signo, figura y unidad X, que poseería la cualidad de hipersignificante.

Las figuras se combinarían en signos, sin ser una parte de su significado. Los signos formarían eventualmente sintagmas y los elementos X nacerían de la combinación de los signos. Estos últimos no constituirían una parte del significado de X.

Con este postulado, Eco trata de separar unidades mínimas distintivas, de acuerdo a un código de la acción, sobre la base de movimientos y gestos, que sería el único nivel en el cual se pueden dar las tres articulaciones.

Según el autor, las articulaciones se introducen en un código para poder comunicar el máximo de acontecimientos posibles con el mínimo de elementos combinables. Este sería el sentido de la triple articulación del cine.

Habitados como estamos a los códigos sin articulación o con un máximo de dos de ellas, la experiencia inesperada de uno con tres articulaciones, que permite evidentemente captar más experiencia que cualquier otro código, el cine nos proporciona esa extraña impresión de pasar de la bidimensionalidad a una tercera dimensión.

La impresión de realidad dada por la triple articulación, de acuerdo con Eco, se complica con las articulaciones complementarias de los sonidos y las palabras, hasta hacernos creer que nos encontramos ante un mensaje que nos restituye la realidad. Desde este punto de vista, la hipótesis de una tercera articulación puede conservarse para explicar el efecto de realidad de la comunicación cinematográfica.

El cine es un tipo de comunicación más rico que la palabra, porque en él, igual que en el sema icónico, los diferentes significados no se suceden a lo largo de un eje sintagmático, sino que aparecen al mismo tiempo y reaccionan unos sobre los otros,



haciendo surgir diversas connotaciones y aumentando la riqueza contextual del fenómeno cinematográfico.

#### 4.3.4. Pio Baldelli

Desde el comienzo de su libro, "El Cine y la Obra Literaria", Pio Baldelli hace una separación clara y taxativa entre literatura y cine. "Nada de cine y literatura iguales -asevera. Es necesario individuar las obras específicas y reconocer la inconsistencia del parentesco artificialmente combinado entre cine y otros medios de expresión y la propia inconsistencia de una especificidad individuada en la esfera de la gramática, la poética y la técnica. El cine es un fenómeno autónomo de cultura y como lenguaje, distinto de otros lenguajes".

Como elementos fundamentales del **film**, enuncia siete:

- 1) Una trama entretrejida de verosimilitud y ficción; de fábula.
- 2) Descripción inmediata.
- 3) Cosas rápidas y no las palabras las que hacen el relato.
- 4) Material existencial con visión fenomenológica. Sombras con facultad de evocar espesores reales.
- 5) Sobre todo es una historia humana relatada.
- 6) Historicidad del lenguaje cinematográfico, Testimonio histórico.
- 7) La técnica no es separable de la expresión, no viene antes ni tampoco por encima de la expresión.

Analiza a continuación, varios pasajes del film de Olivier, "Hamlet", que ya hemos tratado en el punto 3.2.3., para luego destruir la afinidad o el paralelismo que ciertos autores han sostenido entre la estructura del drama isabelino y la del relato cinematográfico.

Según Baldelli, esto último es un error, porque los actores isabelinos recitaban sin decorados y sin verdaderos trajes. El cinematógrafo, en el momento de revestir con imágenes la palabra humana del poeta, se inspira siempre en las puestas en escena teatrales, tal como han terminado por imponerse en el siglo XIX y



en el actual. Sólo que adoptando literalmente, dadas sus posibilidades, las convenciones escenográficas y de vestuario.

Al hacer un análisis de las obras literarias llevadas al cine, Baldelli asegura que muchas veces la cámara, que debía magnificar, termina por empobrecer y falsear el alcance del texto.

Refiriéndose al color, asegura que expresa la ambigüedad poética de las escenas y que debería, en las intenciones, aparecer en dos estratos, en dos planos, no sobre una única superficie, de manera que fuera posible captar la perspectiva del asunto. En una palabra, un color que distinguiera y que, al propio tiempo, armonizara el juego de los personajes, la alternancia de los lugares, el contrapunto dramático de los sentimientos, cosa que ya se ha hecho en el cine más moderno, con posterioridad a Baldelli y su obra.

Al referirse a la "Dolce Vita", analizando el perpetuo girar de ciertos ambientes alrededor de un perno: la alienación sexual, Baldelli asegura que en este enmarañar y acumular las imágenes reside el dispositivo que afina los contenidos y el lenguaje del film, por líneas internas, por hilos que se entrecruzan concentrando la historia en el presente de una composición simultánea, en el mismo instante y en el mismo lugar. La Dolce Vita, según sugerencias del director del film, debería ser proyectada toda junta, en un sólo enorme plano lleno de detalles importantes.

Y es aquí donde Pio Baldelli descubre la medida inédita del lenguaje fílmico: lo nuevo no consiste en la autarquía de la gramática, sino en el hecho de que este lenguaje horizontal y simultáneo expresa, con frecuencia en forma acabada, un contenido desarticulado, como por ejemplo, cierto desorden oscuro y fastuoso de la vida contemporánea.

El director pasa por encima del guión, inventando una estructura nueva, mientras que para los films anteriores el guión le brindaba el sostén preciso de una construcción lógica y narrativa.



El no se limita ahora a destruir la vieja forma cerrada, aquella que tiene una trama, un arco normal de desarrollo, protagonista y deuteragonista, el clima de la escena capital, la cláusula ensayada, y que sigue un tiempo y un espacio artificialmente apretados o diluidos. Como es natural, es desgoznada también la cadencia anticuada del relato cinematográfico, pero esta rotura constituye la primera operación para integrar lenguaje y contenidos. Si el director no fuera más allá de este punto, asevera Baldelli, estaríamos todavía en el plano de la encuesta y del documento televisivo; de la entrevista según los cánones de la poética zavattiana: un verdadero "refrito".

A partir de este primer nivel, en cambio, avanza luego la transfiguración y se componen por imágenes simultáneas: co-presencia de espacio y tiempo, en la que nunca se manifiesta un grado alto y un grado bajo, una jerarquía de formas, una región superior y otra inferior, porque cada punto de la instantánea podría ser el centro, intercambiable como las imágenes aisladas.

"Construir una estatua -recomendaba Fellini antes de comenzar a filmar- para romperla a martillazos, y luego reunir los trozos". Y todavía: "Quiero hacer un film, construir en definitiva un solo fotograma, todo junto, sin perspectiva y sin sombras, en el que las figuras pequeñas tengan el mismo color que la gente en primer plano, y el todo atravesado por grietas, roto y espléndido".

No se trata de un verdadero "fresco" poblado de figuras; en efecto, incluso en la abierta medida del fresco existen una duración y un orden de importancia, una perspectiva jerárquica de espacios, colores, episodios. Y en cambio aquí, en lo vivo del film, no se encuentra perno o hilo conductor de ninguna clase. Al intentar reunir mentalmente los trozos, es difícil, según Baldelli, saber si lo uno viene después o detrás de lo otro, o bien todo mezclado. Se pregunta cómo elaborar una serie cronológica o una



co-presencia en la instantánea.

El desorden se convierte en el orden del mosaico fílmico; los trozos aislados provienen del tiempo y de los lugares de la crónica, pero luego la abandonan: no hay serie temporal o sucesión episódica; no hay poética de la vigilancia o del co-inquilino, nada es manido y fragmentario: la menudencia episódica, la registración del co-inquilino o la de la vigilancia pueden constituir sólo el punto de partida.

Dice Bal delli que las formas del lenguaje fílmico invisten siempre los contenidos -los hechos- con influencias transfiguradoras, dilatándolos simultáneamente. El aire barroco y bizantinizante de la parte figurativa del film debía complementarse con la función de la música, del diálogo, en fin de todos los elementos que constituyen el lenguaje fílmico.

#### 4.4. CONCLUSIONES

##### 4.4.1. El Cine: Multiplicidad de Códigos?

En todos los autores que abordan el estudio semiótico o semiológico del cine, el concepto de código es relativamente vago, más bien no hay una conceptualización unificada al respecto. A pesar de ello, ninguno desconoce la existencia de un código cinematográfico, pues la preocupación fundamental de la semiótica es buscar los elementos codificables dentro de la obra fílmica.

El código definido como un sistema de signos articulado no está lo suficientemente especificado, de ahí que cada uno teorice sobre el problema del código en forma relativamente particular, con la intención de alejarse lo más posible de la referencia estricta con la lengua, al menos en una primera instancia.

Pero el código en forma "pura" no existe, sino que existen "los códigos". Partiendo del código lingüístico y del código informático, se ha llegado a la búsqueda y postulación de códigos en pintura, arquitectura, cine, etc.

La multiplicidad de códigos confunde los estudios semióticos,



ya que el concepto no está claro como objeto en sí, posible de aplicar en varias estructuras significantes.

En el caso del cine, arte expresivo por excelencia, este último mantiene con el lenguaje relaciones semiológicas complejas, no es el lenguaje mismo, sino que siempre se encuentra, de algún modo, o más allá o más cerca del lenguaje.

Con respecto a los análisis cinematográficos de Pasolini en los cuales postula un lenguaje codificado o codificable de "im-signos", previos al cine y al "lenguaje" cinematográfico, sin los cuales este último sería ininteligible, Christian Metz dice que los im-signo de Pasolini son elementos de diversos códigos que hoy llamaríamos "culturales" o generales. Y agrega: "cuando en los films intervienen las codificaciones culturales, lo hacen a menudo a nivel de los "motivos" filmados, mientras que las codificaciones cinematográficas se refieren esencialmente a los ordenamientos de motivos.

El escritor y cineasta italiano es el más curioso y contradictorio dentro de los teóricos dedicados a esbozar una posible semiótica del cine, pues es el que menos desliga su análisis del "lenguaje verbal".

Pasolini es el único que no reconoce la existencia de un código propiamente cinematográfico, pues sostiene que el cine tiene tanto de código como lo tiene la realidad, o sea, prácticamente ninguno.

Además considera que la "gramática cinematográfica" no logró constituirse como gramática verdadera, sino como "gramática estilística": nunca es, dice Pasolini, sino un diccionario de convenciones que presentan "la curiosidad de ser estilísticas antes que gramaticales".

Estas afirmaciones llevan a Metz a criticar la postura de Pasolini. Dice que la hipótesis de éste queda nula cuando reconoce que la primera codificación filmica es estilística, coincidiendo



en este sentido con Metz: la empresa de connotación es la que, en el cine, da lugar al enriquecimiento y a la codificación de la denotación.

Estamos de acuerdo en la conclusión de Metz al respecto, cuando postula la existencia de una gramática del cine o más precisamente de una gran sintagmática del film de ficción, pero ésta se encuentra en la escena, la secuencia, los diferentes sintagmas, en los ordenamientos sintagmáticos contruidos, significantes y normalizados que nunca son clisés, pero que constituyen los elementos dispersos y disgregados de un código de la inteligibilidad fílmica.

Garroni es uno de los semiólogos que vislumbra con mayor claridad el problema de una posible semiótica cinematográfica. Sostiene que se puede y debe hablar de lenguaje en el cine, pero esto supone superar toda analogía con lo verbal.

Por otra parte reconoce la dificultad para abordar el cine desde una perspectiva semiótica, que no signifique remitirse a lo lingüístico. Garroni afirma que se puede hablar de lenguaje en el cine, pero delimitando sus características específicas como medio expresivo, proporcionando de este modo al término lenguaje una posibilidad operacional mucho más manejable que la que encontramos en los primeros escritos de Metz.

El semiólogo italiano afirma que el fenómeno cinematográfico está constituido por varios lenguajes, y en el lenguaje fílmico nunca el lenguaje-guía es el de las imágenes, el estudio del cine sólo es posible a través de una semiótica mixta. La dualidad expresión-contenido propia del lenguaje fílmico es imposible de separar, es una cualidad inherente a la especificidad cinematográfica, en la cual todos los significantes adquieren significado sólo en el contexto global del film.

Con respecto a la existencia del código cinematográfico, Garroni no duda de él, y lo concibe como un sistema de signos



organizados y susceptibles de ser analizados con los instrumentos semióticos correspondientes. Propone un análisis semiótico que busca las grandes unidades significantes del film y sus rasgos distintivos, tratando de superar con bastante éxito la dependencia lingüística.

No podemos dejar de reconocer la importancia que tienen, para la formulación de una semiótica del cine, los estudios de Umberto Eco, quien analiza en profundidad las articulaciones del código cinematográfico y la semiología de los mensajes visuales.

Eco sostiene que es imposible aplicar el modelo de la lengua a modelos no lingüísticos y que debe realizarse una especial semiología del cine de acuerdo a su naturaleza, ennumerando diez tipos de códigos existentes y pertinentes al cine.

Hace un análisis más exhaustivo de los códigos icónicos en forma muy dependiente de la lingüística, con lo que su proposición de una semiología propiamente cinematográfica pierde en gran medida su objetivo.

Sin embargo, Eco elabora un código de la acción y el movimiento de las imágenes fílmicas; sobre la base de esto llega a formular, para el cine, la existencia de una tercera articulación.

Cesare L Musetti denomina el movimiento de las imágenes fílmicas "efecto estereocinético", que es el que confiere a los objetos una "corporeidad" y autonomía, los arranca de la superficie plana a la que se hallan confinados, les permite desprenderse mejor como "figuras" sobre un "fondo"; libre de su soporte, el objeto se "sustancializa"; el movimiento aporta el relieve y el relieve, la vida.

Tal estudio del cine en Eco es coherente con su posición, en el sentido que supone que una semiótica del cine debe llevarse a cabo desde el momento en que el cine es un grupo de elementos significantes articulados.

Después de definido su campo, en el cual Eco da por hecho



la existencia de un código cinematográfico, se lanza a buscar los principales códigos y subcódigos que existen en el cine.

En este sentido su estudio es mucho más práctico y directo que los análisis acerca del "lenguaje cinematográfico" que hace Metz, los que termina formulando una pregunta ya clásica en todos los teóricos que se han dedicado al estudio semiológico del cine: ¿Es o no un lenguaje el cine?, y al cabo no formula ningún esquema válido para la sistematización del estudio del cine propiamente tal.

El investigador de estética Gillo Dorfles ha ahondado de alguna manera en el estudio del cine desde un punto de vista semiológico, puntualizando de antemano que debe realizarse una semiótica del film, no una semiología, ya que la primera, "se refiere a toda comunicación que se realice a través de signos, y en cambio la segunda remite cualquier estudio comunicativo a la lingüística". El problema de Dorfles estriba en que -aparte de hacer algunas consideraciones sobre el film describiendo el tema de la relación sintagmática en las imágenes fílmicas- no ahonda mayormente en el estudio propuesto. No acepta un estudio semiológico del cine que dependa de la lingüística, reprochando en este sentido a Eco, pues no concibe que un teórico hable de tercera articulación.

Dorfles pareciera entender el código como un sistema de desciframiento al cual hay que cifrar, o sea, codificar, pero este postulado nunca aparece claro. Se deduce que para Dorfles existiría código desde el momento en que se necesita un aprendizaje para entender un mensaje, y que nadie comprende un film inmediatamente.

Pio Baldelli, un tanto alejado de los análisis de los teóricos analizados anteriormente, concibe al film como un todo, como una obra en que todas sus partes tienen un significado con respecto al contenido del film. Este fenómeno es característico -dice- de todos los films modernos.



Lo propio del cine es una composición simultánea, presente en el mismo instante y en el mismo lugar, que debiera ser presentada toda junta en un enorme plano lleno de detalles importantes. Obviamente se trata de una metáfora, mediante la cual Baldelli grafica el hecho de que el film sólo puede analizarse como producto acabado.

Baldelli no hace un análisis del lenguaje cinematográfico ni postula ningún acercamiento entre el fenómeno cinematográfico y la lingüística, más bien analiza las técnicas cinematográficas utilizadas para expresar el contenido de las obras literarias, adjudicándoles a cada una de ellas un significado preciso pero que no es válido como código cinematográfico.

Aunque el texto, "El Cine y la Obra Literaria" de Pio Baldelli no hace referencias a un estudio semiológico del cine, pudo, sin embargo, haber contribuido a los primeros intentos de establecer una semiología del cine.

Finalmente, para Christian Metz, el único principio de pertinencia susceptible de definir actualmente la semiología del film es tratar los films como unidades de discurso, buscando los diferentes sistemas, sean códigos o no, que vienen a informar estos textos y a implicarse en ellos. Metz sigue diciendo que por su afinidad con las artes, el cine puede compararse a esos amplios "lenguajes" complejos, profundamente socio-culturales e imposibles, por consiguiente, de reducir a un código único.

Hasta el momento, ninguno de los investigadores que se han dedicado a la búsqueda de una semiología del cine, ha logrado establecerla, ya que gran parte de sus estudios han derivado en reiteradas comparaciones entre el lenguaje oral y lo que se cree que es el "lenguaje cinematográfico". Allí reside el fracaso de esta búsqueda, porque el cine no es un lenguaje, sino más bien está integrado por una gran variedad de lenguajes, y donde cada uno de ellos conserva sus propios códigos y sus propias leyes de funcionamiento.



C A P I T U L O V

LA IMAGEN: SEMA DEL DISCURSO ICONICO

" No son las imágenes quienes hacen  
un film sino, el alma de las imágenes "

(Abel Gance)

5.1. La Importancia de la Imagen en la Historia

La civilización actual se jacta de ser una civilización de la imagen. Es cierto que, desde la aparición del cine y sobre todo de la televisión, la imagen desempeña un papel cada vez más preponderante. Por otra parte, no se trata solamente de la imagen animada, sino también de la imagen fija o en negro o en colores, mañana quizás en relieve, que difunden profusamente el cartel, la reproducción en colores, la ilustración del libro, de la revista o el diario.

Por supuesto que esta influencia de la imagen sobre la comunicación no es un hecho totalmente nuevo. En la prehistoria, el primer testimonio de la presencia del hombre es un hecho visual: el rastro de sus pasos, las huellas de sus manos en el fango e incluso, quizás deba acoplarse la primera imagen a ese mismo hombre primitivo, el cual cogiendo un trozo de leño carbonizado del hogar trazó sobre el muro de la caverna, el contorno de la sombra de su vecino.

A su manera, las civilizaciones de Altamira y de Lascaux eran ya unas civilizaciones de la imagen, como lo fue, de otro modo, aquella que dio lugar a las "biblias de piedra" que son las catedrales de la baja edad media inglesa.



Las primeras imágenes exigían de los hombres que las hacían un talento especial para esta selección y materialización de un pequeño sector de la esfera ambiental del sujeto (Umwelt): por tanto, la imagen era artesanal y los especialistas de la imagen se llamaban artistas. Las "reservas de imágenes" eran los dibujos o las pinturas, que tenían un alto precio, exigían ingenio, y que, en las civilizaciones greco-latinas, eran más apreciadas por el talento en ellas contenido que por lo que representaban.

La imagen utilitaria (esquema, diagrama) nace con el arquitecto o el técnico, haciendo surgir el proceso de abstracción. Ella substituye una barra de madera por un trazo, un barco por un perfil, un hombre por un pictograma simplificado y reducido.

La imagen que describe una situación o un fenómeno concebido como una serie de situaciones se encuentra en las secuencias de los pequeños cuadros escénicos yuxtapuestos a la pintura en la Edad Media (Escuela de Colonia), en los tapices de Bayeux, en las descripciones realizadas en las bóvedas de los templos, series de la Biblia para el uso de la gente parcialmente iletrada (Nuremberg). Esta imagen descriptiva es el origen de los "comics" actuales.

En cuanto a la imagen animada la encontramos desde el Renacimiento en el teatro a la italiana, cuyo principio consiste en encerrar cuadros vivientes dentro de un marco bidimensional donde la profundidad se representa por efectos de perspectiva. La escena del teatro a la italiana es el antepasado directo de la imagen cinematográfica o televisiva, mientras que el teatro moderno, infinitamente menos icónico, tiende a reanudar la tradición del acto colectivo más que a continuar la de la representación.

Por tanto, el simple uso de la imagen no basta para caracterizar a nuestra civilización. Es necesario, además, especificar los nuevos usos de ese antiguo lenguaje que estamos dispuestos a volver a aprender.



Se puede afirmar que la vuelta de la imagen, a la que asistimos desde hace medio siglo, se produce en un mundo profundamente transformado por la comunicación escrita. La aparición en Occidente de lo que Marshall M<sup>C</sup> Luhan llama "la galaxia Gutenberg", se corresponde con un descenso de la imagen. Por otra parte, se ha podido comprobar el mismo descenso de la palabra. Entre el Renacimiento y nuestra época el discurso se hace sobre todo escriturado. Actualmente vuelve a ser oral y visual, pero dentro de un sistema de comunicación infinitamente más denso, más eficaz, más exigente que el de las sociedades analfabetas o semi-alfabetizadas.

Sin embargo, nunca ha habido una separación total entre la imagen y la escritura. Incluso hay casos en que la escritura se ha hecho imagen, como en las civilizaciones extremo-orientales donde han pasado del pictograma al ideograma y eventualmente al signo caligráfico sin separar el significado de la forma plástica del texto, o como en la civilización árabe en la que la escritura es un elemento abstracto del arte pictórico, carente de representaciones naturales.

La caligrafía tuvo las mismas tentaciones en Occidente, pero la imprenta las desalentó rápidamente. Hay un hiato de varios siglos entre las miniaturas del manuscrito medieval y las espléndidas ilustraciones en colores de las modernas publicaciones.

En una sociedad atormentada por la creciente necesidad de comunicación, la escritura mecanizada tenía la ventaja de ser rápida, sencilla y económica. El desarrollo de la imagen se retrasó por carecer de un medio ágil y rentable como era la imprenta. Mientras que la escritura se incorpora desde el siglo XV a la era industrial, la imagen tuvo que seguir siendo artesanal hasta finales del siglo XIX. Hasta fecha muy reciente, tanto que las personas de más de cincuenta años todavía lo recuerdan, la imagen de calidad escaseaba y era alto su precio; incluso la que se limitaba a ser una tosca ilustración aparecía en los medios populares



aureolada con todo el prestigio que acompaña a un objeto de lujo. De ahí que el primero de los grandes medios modernos de comunicación de masas, el diario, se haya desarrollado sin el apoyo de la imagen. Sólo ha podido utilizar e integrar ésta cuando la fotografía y el heliograbado le han permitido producir la ilustración en las mismas condiciones de rapidez y economía que el propio texto o, por lo menos, en condiciones semejantes.

Pero hasta el primer cuarto del siglo XX las aplicaciones de la imagen eran escasas y esporádicas. Prácticamente toda la comunicación se realizaba por medio de la escritura, medio que se hallaba saturado, recargado. Es cierto que la escritura ofrecía grandes ventajas en el sector de la producción, pero presentaba grandes inconvenientes en el de su utilización. La transmisión por la escritura comporta necesariamente una codificación y una decodificación bastante difíciles, bastante lentas a menudo, y siempre expuestas a graves peligros de error, concretamente en la interpretación. Tanto es así que cuando nuestra civilización ha tenido necesidad de transmitir unos mensajes inmediatos y perfectamente inteligibles, por ejemplo a los automovilistas a lo largo de una carretera, ha recurrido al pictograma, es decir, al ideograma más que a la escritura.

Evidentemente sería exagerado hablar de una substitución del texto por la imagen. Un estudio metódico de la situación mundial durante los últimos veinticinco años, demuestra que después de un crecimiento rápido, en algunos casos incluso fulgurantes, la red de comunicación audio-visual tiende a presentar una tasa de crecimiento sensiblemente igual a la red de comunicación escrita. De hecho la imagen se ha añadido a la escritura para responsabilizarse de cierto número de sectores esenciales de la comunicación que la escritura era incapaz de controlar.

Por supuesto que esta función de responsabilidad ha sido preparada durante largo tiempo y no se ha comenzado a utilizar



hasta que los nuevos medios técnicos lo han hecho posible. A lo largo del siglo XIX se produce la elaboración de un lenguaje de la imagen adaptado a las necesidades de la sociedad industrial. La investigación de la esquematización, que ocupa un destacado lugar en nuestra época, es un ejemplo típico de los avances conseguidos en ese sentido por la iconografía significativa. Por la misma razón el diálogo de la imagen y del texto ha continuado perfeccionándose. La ilustración, que primero fue ornamento y después comentario, ha llegado a alcanzar el puesto de elemento del discurso. La fascinación que ejercen los "comics" sobre nuestros contemporáneos surge precisamente porque esta forma muy antigua de expresión usa un lenguaje icono-escriturado integrado, cuyas partes son indisociables. A un lenguaje similar tienden, cada uno por su lado, el cartel publicitario y la ilustración del libro pedagógico o, todavía mejor, la del libro infantil.

Pero el progreso técnico también ha dotado a la imagen de soportes autónomos -film o "comics"- que le han permitido asumir funciones propias. Entre estas funciones la expresión del movimiento es una de las más importantes e indudablemente, la más irremplazable. El devenir, que es una de las grandes conquistas del moderno pensamiento, encuentra aquí un instrumento adaptado exactamente a su interpretación.

La imagen todavía no tiene, y probablemente nunca tendrá, la tosquedad y simplicidad de la escritura. Su elaboración sigue siendo más difícil y más costosa. Pero aventaja a la escritura por la rapidez, la libertad de ejecución, la flexibilidad de funcionamiento y la inmediatez de la comunicación. Monosémica en un extremo o polisémica hasta el infinito, es objeto de una descodificación directa que sitúa literalmente al destinatario ante el significado. La "presencia del mundo" es uno de los efectos más característicos de la televisión. El ambiente lejano no se percibe como un



sistema conceptual más o menos coherente descrito por el lenguaje, sino como una experiencia proyectiva...

La vida moderna, con el predominio de la velocidad ha resucitado el signo, con su magia y exorcismo, y la imagen, cuya proliferación ha dado a nuestro tiempo el nombre de "civilización de la imagen". Y es por otra parte, la movilidad y velocidad en el asimilar y consumir, en el reaccionar automático ante las cosas y agotar con avidez el interés por las mismas, que han suscitado otra definición: la de "sociedad de consumo". Imagen y reacción instantánea, y consumo inmediato coinciden en nuestra vida actual como dos fuerzas que se persiguen y se dinamizan en una carrera en la que acaban por autodestruirse y autoengendrarse sin descanso. Ya no son las palabras al ritmo mental del hombre, sino las imágenes como energía que provoca la acción.

Todo se manifiesta bajo formas visuales que adquieren una dimensión absorbente y feroz: el signo "beat", "hippie" o "underground", la corriente psicodélica, con sus objetos, indumentos y gestos propios, sus tatuajes, adornos corporales, medallas, "posters", calcomanías invadiendo los cristales de los coches, etc; el arte "op", los "comics", el "happening", el "strip-tease", se producen dentro de un clima de denso ritual visual: un ritual de culto a la imagen. En el campo científico igualmente la imagen desplaza pasivos medios de comunicación; ya no hablemos del espectáculo espacial y de los objetos lunares que se exhiben por los diferentes países y que personifican una suplantación de las viejas prácticas de veneración de reliquias.

Todo esto transcurre así en los campos más avanzados, mientras en las mentes más conformistas e intelectualmente arcaicas -huelga decirlo- persiste la abulia (o la inamovible voluntad) de someterse a otro repertorio no menos denso de tópicos visuales que recibe de las pantallas de la televisión o las pantallas superpanorámicas, desde las revistas multicolores, la fotonovela y los ritos dogmáti-



cos de otros tiempos.

Esta triunfal irrupción de la imagen en todos los sectores está contribuyendo al descrédito de la palabra, al desinterés por la lectura, y ha obligado a la actual transformación del libro, del espectáculo y la información; y ha invadido todos los espacios con su poder omnipresente. Al respecto, Joan Costa (1971) dice: "Creo que no tardaremos en asistir a la devaluación de la imagen a causa de su desenfrenada irrupción en la vida del hombre, desde los sectores dominantes, y debido también a la falta de una inteligente estrategia de la imagen. Y también creo, aunque parezca optimista y a pesar de la avidez con que el hombre consume hoy por hoy las imágenes, que ellas mismas han de inmunizarle, a la larga, y ello dará lugar a una regeneración de las fuentes de su sensibilidad y de su capacidad selectiva". (La Imagen y el Impacto Psico-visual)

Es un hecho innegable que el hombre vive actualmente de imágenes. Imágenes que él mismo recibe, asimila, transforma, imagina, sueña, produce, emite. Imágenes que identifican objetos, sensaciones; traducen pensamientos, temores; expresan acciones y aspiraciones. En la necesidad dinámica de admiración y en esta vocación humana por lo maravilloso, unido a un sentimiento de inferioridad ante lo que se admira como superior, se sitúa el mito.

## 5.2. Hacia una Definición de la Imagen

La imagen de los objetos es más conocida que los objetos mismos en nuestra cultura. El alto desarrollo de las comunicaciones audiovisuales masivas, ha conducido al hecho de que la imagen está sustituyendo a la realidad. Las imágenes de un film documental sobre los bosques de Chile sustituyen a esos bosques, la imagen de un tiburón y las de los acontecimientos que él desencadena, sustituyen al tiburón real y a los acontecimientos supuestamente reales. Al ver la imagen de un tiburón nos sorprendemos, asustamos o sentimos curiosidad; la misma, quizás, que despertaría el



tiburón real. Sin embargo, se trata sólo de una imagen.

Pero ¿qué es una imagen? ¿Cuál es su relación con la realidad? ¿A través de qué mecanismos es la imagen capaz de significarnos lo mismo que la realidad?

En tres obras publicadas en esta década, se comprueba una especie de contradicción interna, de dialéctica de la presencia y de la ausencia, de lo literal y de lo interpretado.

El "Dictionnaire des media" (Mame, 1971) propone: "Imagen: designa globalmente todo signo de una materia distinta a la de los sonidos articulados. Por extensión, en el lenguaje hablado, toda figura de retórica que establece el significado en la realidad del mundo perceptible".

Una enciclopedia titulada "La Communication" (C.E.P.L. 1971) dedica al término imagen treinta y seis páginas de texto muy conciso, firmadas por Abraham Moles. De un estudio tan rico recogemos aquí los aspectos más importantes. "La imagen es un soporte de la comunicación visual, que materializa un fragmento del universo perceptivo (Contorno visual). Todas las imágenes se caracterizan por el grado (variable) de iconicidad, por el coeficiente de complejidad; sus cualidades técnicas (contraste, formato, fijo o animado) no intervienen sensiblemente, ya que lo esencial es poner de manifiesto las leyes de unión entre elementos visuales que tienden a un todo ordenado.

"A partir de el momento en que el contenido formal de una imagen o de una secuencia de imágenes, puede ser analizado y a continuación codificado, surge la posibilidad de planificar, gracias al ordenador, no sólo la constitución de un fichero analítico de clasificación, sino incluso la de construir imágenes totalmente artificiales, sin preocuparse en averiguar si estas imágenes existen en la naturaleza".

Un número de la Nouvelle Revue Française (octubre, 1971), titulado "L'image, ses pouvoirs, ses limites, son role" plantea



los problemas desde otro punto de vista: "la imagen es uno de los polos de nuestra época y como tal es a la vez potente e impreciso, equívoco y fecundo. La imagen de la que hablan los escritores no es la misma para cada uno de ellos lo cual supone un excelente espejo del siglo". André Pieyre de Mandiargues distingue la imagen literaria de la imagen artística y de la imagen óptica, que es sobre todo un reflejo en el espejo memorial -dice. J.P.Amette declara que "las referencias a lo que es exterior, todo retorno a una realidad exterior al texto tanto si se distingue o no por el empleo de imágenes, son un fracaso". Por su parte, Jean Blot condena la imagen industrial que únicamente actúa como lo hacen el ruido y la contaminación. "Si el mundo se enriquece en imágenes, dudo que ello enriquezca la imagen que yo tengo de él.... Entre todos los objetos del mundo, ¿no será la imagen industrial el más decepcionante puesto que hace realidad el ensueño en su misma fuente, es decir en la imaginación? ".

La historia de las palabras revela con mucha frecuencia, la historia de las ideas. Un estudio rápido y superficial del vocabulario supeditado a la imagen es bastante revelador de la antigüedad ya señalada; sobre el plano semántico. Un término latino ha alcanzado una sorprendente posteridad. Del sustantivo imago que equivale literalmente a "retrato", "reproducción", han derivado una serie de adjetivos: por ejemplo, imaginario, imaginativo, donde coinciden la vocación concreta y la vocación, sino abstracta, por lo menos irreal del vocablo utilizado. Lo imaginario, la imaginación, la conciencia imaginante inspiraron a los filósofos mucho antes del auge del psicoanálisis. Solamente en el campo de la psicología Meyerson enumera tres acepciones "mentales" del citado vocablo.

También en sociología se utiliza la palabra para señalar y, frecuentemente, para revelar la ideología de toda "representación". Las imágenes concretas del cine, de la publicidad o de la



televisión , son otros tantos signos cuyo significado solamente aparece y está vigente en el seno de una actividad social definida. La imagen concreta tiende a convertirse en una imagen signo detrás de la cual se perfilan unas conductas y unos valores. A veces, la imagen que nuestra sociedad ofrece de sí misma resulta insoportable; al igual que hubo iconoclastas, y sin duda por razones análogas, se arrancan, se desgarran, incluso se destruyen estos nuevos ídolos.

El estudio lingüístico del vocabulario utilizado respecto a la imagen y sus sinónimos, permite llegar a la psicología colectiva a partir de las palabras manejadas colectivamente. En un trabajo de Robert Estivals que trata precisamente sobre la lexicología, el sistema semántico y la historia de la palabra, vemos que en principio la imagen plantea el problema de una relación de analogía completa con la realidad. A partir de aquí, nacen dos métodos distintos, orientado uno sobre la realidad -objetiva y subjetiva- de la imagen, y el otro sobre la producción de la imagen por acción voluntaria del hombre. Sin embargo, es sorprendente ver que el orden semántico no trunca el orden cronológico de la evolución de los conceptos. Efectivamente, a finales del siglo XVII, valiéndose de una transformación de mentalidad, "se pasa de una psicología artesanal, concreta, práctica y también religiosa, a un pensamiento interrogativo, de reflexión, de abstracción, que da paso a las dos corrientes: la de la óptica y la de la psicología". (R. Estivals, "Etude Linguistique du mot image", 1968)

Dentro del vocabulario de la imagen también se encuentra la radical videre, que inicia la corriente semántica hacia todo lo que releva de la óptica. A pesar de la expresión familiar "ver visiones" que se refiere a los fantasmas, apariciones y alucinaciones, las palabras visual, visión y todos sus compuestos se utilizan generalmente en una acepción muy realista y técnica. La acentuación se pone a la vez sobre el carácter material y mensurable



que constituyen los hechos perceptivos y sobre la contribución que la mecánica, óptica y electrónica, aportan a la fabricación de las nuevas visiones propuestas al hombre. Así se llega a una distinción entre imágenes naturales e imágenes artificiales (u ópticas)... "La imagen visual grabada, artificial, no tiene la misma propiedad de permanencia o de invariación en la transposición (del directo a la grabación). Su reproducción a partir del campo óptico natural es inevitablemente una deformación, una transformación, una metamorfosis.... Esta diferencia establece la especificación de la imagen visual respecto a las imágenes sonoras y respecto al discurso icónico". (P. Naville "Recherches pour une sémiologie de l'image optique" 1970)

Este texto de Naville permite comprender como el campo óptico de reproducción de las visiones naturales externas o internas, se presta a estudios bilógicos, matemáticos, compartamentales, cuyo denominador común sigue siendo la cuantificación y la combinatoria.

Entonces, la imagen parece surgir de la Teoría de la Forma, ofreciéndose a la medida y a la codificación. Su carácter óptico y artificial hace de ella un objeto y no sólo una proposición. En último extremo se podría considerar que la parte instrumental es la que crea una situación original.

Por otra parte, Ferrater Mora, Bergson, Sartre, Kant, Platón, Reznikov, etc, elaboran nociones bastante amplias de imagen a nivel filosófico y psicológico.

"Es usual llamar imágenes a las representaciones que tenemos de las cosas (Ferrater Mora), es decir, entiende la imagen como una copia que un sujeto posee en la conciencia respecto de un objeto externo a ella".

"La imagen es cierta existencia que es más que lo que el idealista llama una representación, pero menos que lo que el realista llama una cosa". (Bergson)

"Un acto sintético que une un saber concreto, que no tiene



carácter de imagen, a elementos propiamente representativos". (Sartre). El autor apunta a la idea de que el proceso de imaginación -o proceso de producción de la imagen- supone la intervención cognitiva en relación con el acto figurativo.

Para Kant, la imagen "puede no solamente representar ocasionalmente signos de conceptos de hace largo tiempo, también puede reproducir la imagen de la figura de un objeto de un número incontable de clases o incluso, de una misma clase".

Refiriéndose a la imitación, Platón sostenía que ella es una creación de imágenes y no de cosas reales. Y agregaba que "cuando un artista pinta un objeto fabrica una apariencia de ese objeto. El arte de la imitación no roza más que un fantasma, simulacro o imagen de la cosa".

Reznikov dice: "la imagen consiste en un determinado número de elementos (estados) que debe ser no sólo isomorfa con respecto al número de elementos (estados) del objeto reflexógeno, sino también semejante a éste en su estructura, espacio temporal y en la relación cualitativa".

Una raíz etimológica griega -eikon, retrato, imagen- ha alcanzado últimamente un gran auge. Los especialistas, sin duda preocupados por liberarse de la pesada herencia filosófica y religiosa que lleva consigo la palabra imagen, crean toda clase de neologismos a partir de la palabra ícono: iconal, iconicidad, iconología, iconografías. Aunque de momento no ha entrado a formar parte ni mucho menos del lenguaje popular y todavía es objeto de definiciones muy fluctuantes. Ervin Pafnosky explica esta nueva familia de palabras en analogía con la distinción entre etnografía y etnología. "La iconografía compara y clasifica los datos sin considerarse cualificada para llevar a cabo una investigación sobre la génesis y el sentido de estos datos. Así, yo concibo la iconología como una iconografía que se hace interpretativa, convirtiéndose por consiguiente en parte integrante del estudio del arte, en vez de



seguir limitándose al papel preliminar de una estadística de conjunto".

En semiología, según la definición de Peirce, se entiende por ícono todo tipo de signo que opera de hecho por similitud entre dos elementos, por ejemplo, el dibujo representando una casa y la casa representada.

Entre algunos semióticos como Morris se afirma que un signo icónico es aquel que "posee algunas propiedades del objeto representado, o bien aquel que tiene las propiedades de su denotata".

Para Eco, los signos icónicos no poseen las propiedades del objeto representado, pero sí "reproducen algunas condiciones de la percepción común" que otorgan la misma significación que la experiencia real denotada por el signo icónico.

El signo icónico apunta Eco, constituye un modelo de relaciones (entre fenómenos gráficos) homólogo al modelo de relaciones perceptivas que construimos al crear y recordar el objeto. "Si el signo tiene propiedades comunes con algo, ese algo no es el objeto, sino el modelo perceptivo del objeto. El signo icónico puede construirse y reconocerse con las mismas operaciones mentales que realizamos para construir lo percibido, con independencia de la materia en que esas relaciones se realizan".

Otro autor, Garroni, se aboca al problema de la imagen adoptando una posición diferente. Para él, la explicación de Reznikov en el sentido de que la imagen "tiene su contenido en sí misma", basado, como ya vimos, en la teoría de la reflexión, tiene un carácter ontológico. Sostiene que la imagen se percibe siempre como imagen de algo y, en ese sentido, no puede tener "su contenido en sí misma".

Según Brandi de la raíz originaria de la imagen "surgen dos ramas, primero, la que se encuentra en la propia imagen, el vehículo para transmitir conocimiento y, segundo, la de la imagen propiamente dicha y que "desarrolla la especularidad directa de ella



en el sentido de una figuratividad que la conforma y la eleva a forma".

El ícono reproduce las características particulares del objeto, o bien las mismas estructuras perceptivas que proporciona el objeto real, en "grados de iconocidad". También, el mayor grado de iconocidad se encuentra, por ejemplo, sucesivamente en la fotografía, el cine en plenitud, en el objeto mismo. Lo anterior permite concluir que no existe una imagen cien por ciento icónica, pero sí la posibilidad de que en un nuevo material se reproduzcan con bastante similitud, las estructuras formales del objeto real, que nos otorgan la misma significación que éste.

#### 5.2.1. La imagen y el doble:

Con el fin de hacer más completo el análisis de la imagen en sí misma, incluimos los siguientes párrafos basados en el libro de Edgar Morin, "El cine o el hombre imaginario". (1972)

La imagen mental es "estructura esencial de la conciencia, función psicológica (Sartre). No cabe disociarla de la presencia del mundo en el hombre, de la presencia del hombre en el mundo. Es el indicio recíproco. Pero al mismo tiempo la imagen no es más que un doble, un reflejo, es decir, una ausencia. Sartre dice que "la característica esencial de la imagen mental es una determinada manera que tiene el objeto de estar ausente en el seno mismo de su presencia". Agreguemos en seguida lo recíproco: de estar presente en el seno mismo de su ausencia. Como dice el propio Sartre: "el original se encarna, desciende a la imagen". La imagen es una presencia vivida y una ausencia real, una presencia-ausencia.

La imagen puede presentar todos los caracteres de la vida real. Incluso una visión mental puede presentar caracteres perfectamente objetivos y a partir de estos, una cierta sobrevaloración subjetiva que es aquí función de la objetividad de la imagen, es decir de su aparente exterioridad material.

Un mismo movimiento aumenta correlativamente el valor



subjetivo y la verdad objetiva de la imagen, hasta una "objetividad-subjetiva" extrema o alucinación.

Este movimiento valoriza la imagen, que puede parecer animada de una vida más intensa o más profunda que la realidad, e incluso, en el límite alucinatorio, de una vida sobrenatural. Al mismo tiempo, la impulsa hacia el exterior y tiende a darle cuerpo, relieve, autonomía. Se trata de un aspecto particular de un proceso humano fundamental que es la proyección o enajenación.

Cuanto más poderosa sea la necesidad objetiva, la imagen a la que se fija tiende más a proyectarse, alienarse, objetivarse, alucinarse, fetichizarse, y esta imagen, aunque aparentemente objetiva y porque es aparentemente objetiva, siente más esta necesidad hasta adquirir un carácter surrealista.

Efectivamente, en el encuadre alucinatorio de la mayor subjetividad y de la mayor objetividad, en el lugar geométrico de la mayor alienación y de la mayor necesidad, se halla el DOBLE, imagen-espectro del hombre.

El doble es la imagen fundamental del hombre, anterior a la conciencia íntima de sí mismo, reconocida en el reflejo o en la sombra, proyectada en el sueño, en la alucinación y la representación pintada o esculpida, fetichizada y magnificada en las creencias, en la supervivencia, los cultos y las religiones.

El doble, otro y superior, posee la fuerza mágica. Se disocia del hombre que duerme para ir a vivir literalmente la vida supra-real de los sueños. En el hombre en estado de vigilia, el doble puede alejarse, realizar asesinatos y hazañas.

En esta imagen fundamental de sí mismo, el hombre ha proyectado todos sus deseos y temores, al igual que su maldad y bondad, su "super-yo" y su "yo".

El arte realista es el heredero del doble, es decir, de la imagen mental objetiva y tiende a la imitación minuciosa y casi fotográfica. Sin embargo, de la misma manera que el arte no es



solamente inventario de la realidad, el realismo no es solamente lo real, sino la imagen de lo real.

Por otra parte, el mundo irreal de los dobles es una grandiosa imagen de la vida a ras de tierra. El mundo de las imágenes desdobra sin cesar la vida. La imagen y el doble se modelan recíprocamente. El doble posee la cualidad alienada de la imagen-recuerdo. La imagen-recuerdo posee la cualidad naciente del doble, una verdadera cualidad les liga. Una potencia psíquica, proyectiva, crea un doble de toda cosa para abrirlo en lo imaginario. Una potencia imaginaria desdobra toda cosa en la proyección psíquica.

La imagen posee la cualidad mágica del doble, pero interiorizada, naciente, subjetivizada. El doble posee la cualidad psíquica, afectiva de la imagen, pero alienada y mágica.

Todo lo que es imagen tiende en un sentido a hacerse afectivo, y todo lo que es afectivo tiende a hacerse mágico.

#### 5.2.2. El nacimiento de las imágenes:

Las imágenes, en su conjunto, marcan la personalidad de un ser humano, son su estilo y al mismo tiempo, una cárcel. Se han elaborado muchas teorías sobre la formación de las imágenes, pero aún desconocemos mucho acerca de ello en el cerebro humano, y más aún, acerca de la aplicación práctica de la superabundancia de imágenes que pueblan la fantasía de la humanidad.

Ha sido y es motivo de estudio el móvil de la formación de las imágenes que se dan en cada sujeto, sea por el número, limitado a una cantidad reducida, como por el juego que producen y que marca la personalidad de manera tan característica. A pesar de las formas que tengan dentro del cerebro de cada cual, la plasmación de dichas imágenes en los gráficos proyectados se idealiza y circunscribe dentro de tipos o modos que difícilmente pueden cambiarse, conforman el estilo, una especie de tarjeta personal por medio de la cual se conoce y reconoce al sujeto, con mayor facilidad cuanto más firme es, pero una vez formada, no hay liberación



posible sin caer en alteraciones profundas. Más común es la dificultad de traducir con signos o imágenes gráficas las que se han formado y están retenidas por la memoria.

En la formación y proyección de las imágenes están presentes lo propio y lo adquirido, lo hereditario, la época, el momento, el pasado y el futuro, pero de una manera muy peculiar, como si estando en el sujeto o pasando por él, hubieran sido absorbidos y transformados según un criterio desconocido, obedeciendo quizás a necesidades personales. La forma imaginaria también es un objeto capaz de darse y de tomar sobre sí las características y los impulsos que le son transmitidos. Es como si hubiera un tercer ojo que ve los objetos y que ve las imágenes mentales, y lo ve todo a cierta distancia, aún lo imaginado.

Quizás podría hablarse de una dirección doble de la visión, o del poder de la visión: una está dirigida hacia afuera, mira al mundo de los objetos y distingue las diferencias que existen entre ellos; y la otra está dirigida hacia las imágenes que están o se forman dentro del cerebro; y los ojos, como instrumentos, permiten que las imágenes pasen de adentro hacia afuera sin confundirse con las que penetran yendo desde el objeto hacia el cerebro.

Francis Galton, en su obra "Inquiry into human faculty and development", ha querido, al igual que otros estudiosos de la materia, dar definiciones sobre el mecanismo de la formación y el desarrollo de las imágenes. Después de largas series de definiciones, estos investigadores llegan a dar un nombre a estas imágenes que a fuerza de ser alimentadas alcanzan una desconcertante vivacidad. Llamam "eidética" a la imagen que, utilizando la repetición para tomar cuerpo, se acerca a la objetividad hasta poder llegar a ser expresada de manera sensible. Pero hay que preguntarse si la capacidad de insuflar vida a la imagen es una facultad humana volitiva, o si es que la imagen consigue penetrar y afirmarse en un individuo con mayor fuerza que en otro, por alguna razón aún



desconocida. Sería interesante saber si se trata solamente de grados de intensidad o si es una facultad negada a algunos y dada a otros. Las afirmaciones de Galton parecen simpatizar con la idea de que se trata de un hábito que se manifiesta preferentemente en el niño, en el ser sensible, en la mujer y en el artista.

Sabemos que la fuerza imaginativa se da en todos, pero no por igual, en lo que respecta a cantidad y calidad e intensidad.

Otro punto a considerar es en qué condiciones se da la facultad imaginativa, y si acompaña a alguna característica psicológica precisa. Algunos autores afirman que la visualización acompañada de sensaciones se da en el introvertido como facultad primaria, pero en este caso sería una "rareza" apoyada en lo psicótico, en el que tiende a encerrarse dentro de sí mismo para vivir las experiencias en soledad enfermiza; quedaría excluido el extravertido o cualquier necesidad de extraversión, lo que equivale a la negación de cualquier posibilidad de extrinsecación del artista.

Lo que llama la atención es la tendencia a considerar como poseedores naturales de la facultad de crear imágenes vivas a los seres que están directamente conectados con las experiencias intuitivas: niños, mujeres, artistas. Podría deducirse de ello que la fuerza y claridad imaginativas estén relacionadas con la capacidad de percepción, que permite penetrar en ese mundo donde las imágenes tienen vida propia.

Será oportuno observar que la salud psíquica no puede depender de la facultad imaginativa, dicho de otra manera, el eidético puede ser un psicótico o un cuerdo, su facultad o don no está determinado por estados especiales, ni los determina, sino que es una cualidad independiente del juego positivo y negativo, con respecto al bienestar humano.

Además las imágenes pueden ser de tipos y calidades diferentes. Son los rasgos psíquicos y morales los que hacen que el eidético sea un optimista constructivo o un desorientado negativo.



Lo que parecería demostrar que las imágenes estuviesen directamente relacionadas con las cualidades subjetivas.

La proyección de una imagen está relacionada con el mundo interior del individuo, aunque no sepamos ni cuánto ni cómo, y el aprendizaje que se sigue es mucho más complicado de lo que se supone. La educación tiene, sin duda alguna, una gran importancia pues es por medio de ella que se logran resultados reales; debe hacer un doble movimiento o un movimiento en cadena: una transformación interior por medio de un trabajo externo y una manifestación que se acerca cada vez más a la perfección.

Por otra parte, es evidente en cada acto de la vida que el Todo contribuye a la formación de algo, la Naturaleza íntegra trabaja para cualquiera de las partes, aún la más pequeña.

Las imágenes juegan un papel preponderante en todo momento de la vida de los seres humanos. No sólo las que se perciben externamente por medio de los sentidos, en este caso especialmente la vista, sino también las que se forman y se encuentran dentro del ser humano.

Estas imágenes abstractas y concretas son elaboradas por la mente pasando por el cerebro, pero todas las facultades concurren en su elaboración. Las imágenes son, pues, el resultado de una compleja tarea que realiza todo el ser por medio de sus cinco sentidos; se apropia de los objetos para injertarlos dentro de su ser consciente y de su inconsciente, hasta que forman parte de sí.

Este proceso es evidentemente correcto, pero si la imagen dependiera exclusivamente del objeto no se sabría cómo contestar a la pregunta de cómo apareció el "primer" objeto... Por cierto que, en última instancia, se puede recurrir a la explicación simplista de la casualidad, la que dejaría de inmediato de lado la posibilidad de una teoría creadora como inútil y falsa. El concepto de la formación de las imágenes se aclara si se supone la existencia de una escala de valores que preceden y anuncian al hecho concreto



de la obra de Arte.

La Biblia dice que "El hombre fue hecho a su imagen y semejanza", frente a lo cual cabe preguntarse de qué imagen se habla en este caso; ya no se puede caer en el error de creer que el Creador, con su barba fluyente y blanca, está sentado en un trono de mármol y piedras preciosas, tal como lo describieron nuestros antepasados, que hicieron un Dios a imagen del hombre, con atributos, virtudes y defectos humanos.

Si se trata de la imagen de lo que aún no "es" y de lo que jamás llegará a ser, ya se pierde cualquier concepto de forma concreta, humana y hasta la idea de lo abstracto pierde vigencia. Si el hombre es también eso, imagen y semejanza del infinito informal, quizás debería decirse que la forma corporal no es nada más que un grado ínfimo de esa semejanza. Quiere decir entonces que la extensión de la palabra imagen debe abarcar el infinito con todas sus posibilidades y combinaciones.

Algunos pensadores modernos han querido ver en esa Imagen el aspecto vibratorio de la materia, que existe sin que los sentidos se aperciban de ella. Y hasta podría suponerse que la vibración es solamente un aspecto de lo Real. Bajando de esta altura por medio del Verbo que hizo que las cosas fueran, de esa altura en donde no hay imaginación que se sienta desintegrar, no encontramos otra cosa que paradojas.

Entre una manifestación y otra no se descubren eslabones de unión; no hay continuidad sino algo diferente. Considerando, por ejemplo, las imágenes oníricas, encontramos que el papel que juegan las imágenes conocidas, las de los objetos familiares, no tienen mayor importancia; una cosa puede ser sustituida por otra, pueden sobreponerse, anularse entre sí, sin que este juego sea considerado insoportable para el raciocinio. Dentro de su inconsciente, el ser humano admite, sin inmutarse, todas las combinaciones posibles.



Las imágenes oníricas pueden ser imágenes de objetos conocidos y confirmados desde un lejano pasado: seres y cosas que fueron y continúan viviendo sobre sus propias huellas imborrables. Otras, a pesar de ser familiares en la forma externa, no lo son en el contenido: aquellas en las cuales el vecino y uno mismo están para representar otra cosa.

En fin, quizás la imagen sea solamente el trampolín que permite al ser lanzarse hacia otros planos y otras alturas; la caída sería la fantasía imaginativa parasitaria.

### 5.3. El Lenguaje Visual

La imagen no es más que una abstracción: formas visuales. Esas formas visuales son suficientes para que se reconozca la cosa fotografiada. Son signos. Pero más que signos, son símbolos. La imagen representa -la palabra es justa-: restituye una presencia.

En efecto, es simbólica toda cosa que sugiere, contiene o revela otra cosa más que ella misma. El símbolo es a la vez signo abstracto, casi siempre más pobre que lo que simboliza, y presencia concreta, ya que sabe restituir la riqueza de ella. El símbolo es en cierta manera la abstracción concreta. La abstracción simbólica comienza en el fragmento o en la pertenencia desprendidos de su conjunto, como el mechón de cabellos, el pañuelo o el perfume; va hasta la representación analógica (imagen en todos los sentidos del término) y el signo convencional (como el símbolo político o religioso). Esas abstracciones significativas son simbólicas precisamente porque el mechón de cabellos, pañuelo, perfume, foto, metáfora, cruz, comunican no solamente la idea, sino la presencia de aquello de que no son más que fragmentos o signos.

Toda cosa, según la óptica con la que se considere, puede en un momento dado convertirse en símbolo. La imagen es simbólica por naturaleza, por función.

Aunque algunos autores estimen que todos los objetos son símbolos, por el hecho obvio de formar parte de la vida afectiva del



hombre. Otros autores distinguen los elementos del lenguaje visual en símbolos y signos. "En mi opinión -dice Joan Costa (La imagen y el impacto psico-visual)- conviene matizar y proponer un orden menos simplista, pues el mero hecho de que todos los objetos -incluido el lenguaje hablado o las palabras- adquieren un contenido psicológico (y algunos de ellos, además, simbólico, por cuanto evocan nociones ausentes del mismo objeto), no obsta para identificar fácilmente ciertas características que se dan como constantes en determinados tipos de estímulos visuales, aún dentro de un amplio espectro de categorías, y cuyas constantes facilitan el establecer una tipología de los mismos".

Lo anterior autoriza a diferir de la concepción, bastante generalizada, que atribuye a todos los elementos visuales (e incluso orales) la cualidad de signos, por el hecho de designar o significar cosas. Un motivo básico de confusión estriba en que todos los elementos que componen el lenguaje visual participan en condiciones comunes y también diferenciales, pero ambas son del mismo orden, formal o gráfico y psicológico. En muchos casos se reúnen en un mismo elemento visual varios de estos matices diferenciales en combinaciones complicadas, lo que dificulta en extremo una metódica clasificación y definición, especialmente en el caso de los símbolos, pues el símbolo escapa al análisis racionalista, sobre todo porque es un producto del inconciente. El análisis de los símbolos ha suscitado largas discusiones sin llegar a acuerdo; lo mismo ocurre al intentar precisar los significados de los términos: señal, indicación, signo, designación, notación, síntoma, atributo, emblema, alegoría, etc.

En el lenguaje visual todos estos elementos -junto con otros que veremos a continuación- ocupan un lugar y desarrollan una función concreta. La sabia utilización de los mismos enriquece y valora el mensaje, puesto que cada uno de ellos tiene la capacidad de franquear diferentes niveles psicológicos.



El uso de ciertos términos -elementos del lenguaje visual- requieren una concreción respecto al significado que se les atribuye. Estos componentes fundamentales del lenguaje visual son: señal, imagen, gesto, objeto, símbolo, signo, emblema, alegoría.

### 5.3.1. Elementos del lenguaje visual:

a) Señal: Las señales forman parte del mundo físico del ser y se hallan relacionadas a la acción instintiva pura.

La palabra señal ha sido ampliamente adoptada por diversos autores como Arthur F. Bentley, Cassirer, Alfred North Whitehead, etc, para designar la capa de comportamiento más baja (en gran parte por su utilización creciente por Pavlov en sus prácticas del condicionamiento de los reflejos) y para designar el nivel sensorial-perceptivo subyacente. Whitehead distingue la acción instintiva pura, la acción reflejo y la acción condicionada simbólicamente, y refiere a estas acciones tres tipos de reacciones a los mensajes: las señales, los signos, los símbolos. Aun cuando esta concepción presenta un esquema válido, difiere de la anterior versión pavloviana, en la que la señal no se identifica con la acción instintiva pura sino con la acción reflejo. De igual modo se puede relacionar la acción condicionada simbólicamente con las experiencias de Pavlov y el concepto según el cual todas las manifestaciones perceptibles son símbolos; aquí vemos como se diluyen entre sí las distintas definiciones.

Joan Costa (La imagen y el impacto psico-visual) propone como definición de señal "las manifestaciones biológicas y físicas elementales, en un plano inmediato y presignificativo, dentro de las sensaciones perceptuales primarias".

Con el término señales significativas (que tomamos en el sentido de Adam Schaff) estableceremos una relación indicativa. Las señales significativas se dividen en dos grupos: manifestaciones no intencionales de la naturaleza, fenómenos comprobados por el hombre, interpretados como relaciones de causa-efecto, y cuya



repetición constante las hace actuar como señales significativas; como ejemplos podemos aducir la congelación del agua, como indicativo de un descenso de la temperatura; el halo de la luna, como indicio de que el tiempo va a cambiar, etc. Al ser estas señales reconocidas y utilizadas por el hombre en su orientación, han pasado ya al dominio del significado. Por tanto, del lenguaje visual. El segundo grupo de señales significativas incluye las Manifestaciones intencionalizadas, o señales convenidas, comprendidas también ciertas señales gestuales, que los hombres utilizan para comunicarse (el disparo de un cohete rojo como señal convenida de acción, la disposición de las piedras en el lenguaje de los montañeros, etc.) Este tipo de señales nunca comprende aquellas que son de carácter gráfico, elaboradas como signos. El tipo de reacción que corresponde a las señales significativas es la acción reflejo. Las señales gestuales que se incluyen en este grupo son aquellas señales convenidas que son obedecidas también por el reflejo espontáneo: gestos y expresiones faciales cuyos significados son compartidos por ambos comunicantes: indicaciones de alerta, urgencia, despedirse, saludar, señales imperativas como detenerse, etc.

Por señal entendemos pues, la simple presencia física de los hechos y objetos. A la señal le sucede la imagen que cabe definir en dos sentidos: primero, como la forma particular que caracteriza cada señal visual, y segundo, como el reflejo emotivo y mental que las señales y grupos de señales suscitan en nosotros.

Para mayor claridad, relacionamos ambos tipos de estímulos -señal e imagen, con el proceso de la percepción. La señal corresponde al nivel de la sensación, o primera condición de la experiencia sensorial. La imagen corresponde a los niveles de la selección y percepción, para llegar al significado. Los demás elementos del lenguaje visual -que explicaremos en seguida, son estímulos que se elaboran a partir de la imagen significativa, pues la imagen es esencialmente significativa, situándose en diferentes grados y



valores expresivos.

b) Imagen: En el conjunto de sus partes, la imagen visual comporta siempre -por su misma simultaneidad con que es percibida- determinadas relaciones o coordinaciones; estas relaciones pueden aparecer casualmente combinadas en la naturaleza o por el hombre, y significativa o intencionadamente coordinadas para emitir una expresión o crear una sensación; aunque no existe intrínsecamente relación alguna entre las partes que componen ciertas imágenes, el todo percibido las presenta como una unidad significativa.

La imagen visual se manifiesta en la sensación y ella dibuja la figura global de conjuntos relacionados, y apenas atraviesan el nivel racional o consciente, puesto que la imagen opera sobre todo en el plano afectivo estimulando situaciones, estados anímicos de predisposición o de indiferencia, rechazo, etc. La imagen es la figura característica de los conjuntos visuales asociados a determinados acontecimientos y actúa por la reacción reflejo en la identidad de los objetos desde su aspecto externo o aparente. El cúmulo de estas sensaciones identificadas e interpretadas -en cuyo proceso interviene decisivamente la repetición, la asociación de ideas y la conclusión- configuran la imagen mental, que es el recuerdo visual de estas imágenes y los efectos de ellas asociados, en una deducción automática. La imagen mental se distingue de la imaginación y de los sueños, por cuanto la primera es especialmente condicionada, la segunda es espontánea o volitiva, y las imágenes de los sueños son producto del inconsciente.

Todos los objetos y sensaciones visuales se manifiestan e identifican por su imagen, igualmente los signos y los símbolos, con sus figuras características.

c) Gesto: El gesto constituye, seguramente, la primera forma de lenguaje. El hombre codifica el mundo por señales e imágenes significativas y se expresa igualmente por otras señales e imágenes que él mismo configura físicamente. El lenguaje gestual (visual)



comprende la acción espontánea, como reacción dinámica a estímulos inmediatos; la reacción imitativa, mimética, cuando pretende identificarse con algo o expresar a otros los movimientos de este algo, y la acción intencional (ejemplos claros de estas actitudes son el sortear un peligro, adoptar con los brazos la acción de volar, utilizar las señales convenidas de la circulación). La expresión gestual, con los gestos y movimientos faciales y corporales, comunica estados de ánimo y de disposición, cualifica actitudes, traduce sentimientos e intenciones, transmite comunicaciones codificadas, advierte, previene, impone, prohíbe, etc. El lenguaje gestual emite comunicaciones directas e indirectas o sintomáticas, es decir, reveladoras -fuera de la voluntad del individuo- de aspectos psíquicos: el estudio del comportamiento gestual, la grafología, la neuropsiquiatría, etc.

Los gestos mecanizados por el ritual aprendido, mítico, cotidiano, social y laboral, enajenados por la imitación, constituyen un capítulo muy vasto y significativo por cuanto expresan un fenómeno colectivo merecedor de la mayor atención. No contienen actitudes de lenguaje ni de indicios de individuación, sino al contrario, manifiestan un comportamiento mimético, habitual, gastado y falto de integridad. Los avances tecnológicos han creado nuevas máquinas, nuevos objetos, y éstos a su vez, nuevos repertorios gestuales: el hombre al volante, usando el teléfono, ante una máquina de juego o una computadora; la astronáutica, las modas, los juegos, los deportes, y las danzas modernas muestran nuevos comportamientos gestuales que revelan no tanto una intencionalidad individual o colectiva, como una respuesta inconsciente.

d) Objeto: El aspecto visible, primario de un objeto puede incluirse dentro del grupo de señales y señales significativas; pero también y sobretodo, el objeto es su imagen, puesto que se muestra y se define por ella.

El objeto es una continuación del gesto: un cepillo de



dientes, una silla, un libro o una prenda de vestir, se adaptan a la anatomía y movimientos humanos. En la finalidad del objeto es donde aparecen los atributos simbólicos: formas, tamaños, colores, texturas; pero sobre todo en las intenciones con que dichos objetos son utilizados, es decir, en las necesidades psicológicas que, además de las físicas, están destinados a cubrir.

Si el objeto visual está vinculado al gesto, también ciertos objetos crean sus propios gestos (la coctelera, el cigarrillo, el billar, etc). Si la función crea el órgano, cuando el objeto impone nuevas figuras gestuales crea igualmente nuevos estados mentales, por tanto psicológicos.

El simbolismo que los objetos retienen es un aspecto notable, aunque sabido: el objeto participa del mito al cual se asocia. Participa igualmente del ambiente que lo circunda, fuera del cual pierde muchas veces su misma razón de ser.

El objeto, pues, ocupa un lugar indiscutible en las comunicaciones visuales. El objeto que se haya escogido para despertar determinadas sensaciones o actitudes, debe responder, además de la función para la cual fue creado, al mismo carácter psicológico de aquello que se pretende comunicar y de quien lo comunica y recibe.

e) Símbolo: Es un hecho esencialmente psicológico que conecta al hombre con lo desconocido. El símbolo se refiere a lo existencial: la fecundación, la vida y la muerte.

En su aspecto significante, el símbolo resulta tan intrincado que no puede ser reducido a una definición, ni permite ser examinado según las medidas racionales de la lógica, por cuanto pertenece al universo de la imaginación y del inconsciente, y proviene de épocas remotas, en circunstancias inciertas, en que la psique se hallaba en una fase incipiente y precaria, pero que los esquemas psíquicos evolucionados -sin embargo- conservan.

En su aspecto formal el símbolo no posee unas condiciones



específicas, puesto que funda su eficacia en lo psíquico, pudiendo mostrarse bajo figuras abstractas, puramente geométricas, o reproduciendo formas de animales fabulosos, seres híbridos, figuras humanas, formas fálicas, etc. El rasgo esencial de la estructura visual de los símbolos es su extraña energía, la fuerza misteriosa que irradian: unos en su estática, alucinante simplicidad; otros en sus complejas formas y alusiones a realidades fantásticas y a combinaciones indescifrables de objetos y seres reales.

Los símbolos pueden ser naturales, es decir, arquetípicos o universales y artificiales cuando proceden de la vida en común; ellos imponen su acción sobre la psique movilizand o una acción por reflejo, parecido a la reacción provocada por las señales significativas, porque éstos son también relacionados convencionalmente, pero presentan muchos contactos con el inconsciente. En esta clase de símbolos se incluye el lenguaje oral, las palabras y sus significados. Finalmente encontramos los símbolos individuales o accidentales. Estos se configuran con las vivencias y experiencias y se adquieren accidentalmente, de forma subjetiva. Estas vivencias simbólicas comunican a los objetos su coloración afectiva, que les confiere el particular sentido simbólico. Son elaborados inconscientemente y se hallan investidos de poderes emotivos intensos.

Sea el símbolo de la categoría que sea, tiene siempre un reflejo en el espíritu. "Sin ninguna mediación -escribe Giedion-, en virtud exclusiva de su fórmula, el símbolo alcanza una respuesta emocional directa": su energía psicológica vive oscuramente en el hombre. Por su parte, Jean Chevalier dice: "Es poco decir que nosotros vivimos en un mundo de símbolos: un mundo de símbolos vive en nosotros".

f) Signo: Constituye, por encima de todo, un hecho pictográfico. Es básicamente un grafismo sintetizado o abstractizado que posee una realidad material que lo caracteriza. Requiere una educación especial para ser comprendido y utilizado. El signo provoca la



reacción reflejo, pues una vez convenida con él una noción determinada, aunque esta sea abstracta reaparece a nuestra mente sin necesidad de esfuerzo o reflexión, por el automatismo de su sola presencia.

La dinámica comunicativa del signo depende de su brevedad formal, de su simplicidad, que permite ser rápidamente localizado y reconocido; el signo destaca, en un salto vertiginoso, de entre la complejidad de estímulos que pululan en un campo visual y transmite su noción convenida en un mínimo de espacio y tiempo. Infinitud de nociones e ideas que llegan a nuestra mente no pueden ser comunicadas de otra forma más que por su signo específico.

Los signos ocupan un lugar importante en la educación y en la instrucción, pues permiten la representación de motivos invisibles y sus manipulaciones abstractas, como ondas, sonidos, radiaciones, ritmos, emanaciones, etc., y formular procesos también abstractos.

Los signos proceden de motivos realistas, abstractos o simbólicos y se expresan por la psicología de las formas, en sintetizaciones geométricas.

Los signos visuales son entidades significantes totalizadas.

g) Emblema: Es una figura adoptada convencionalmente o institucionalizada, que se presenta por la forma simplificada del signo pero que contiene un potencial psicológico próximo al símbolo por representar una idea, un ser físico, mítico o moral. Usan la figura de auténticos símbolos asociada a un simbolismo creado artificialmente para representar motivos sociales. Muchas veces el emblema alcanza un alto lugar psicológico, aunque no por sí mismo, sino por lo que representa.

Es un signo no utilitario, al menos manifiestamente, sino idealizado, inversamente a los signos de la circulación, por ejemplo. En realidad se trata de una de las muchas variaciones y matices del símbolo por cuanto el emblema es un símbolo artificialmente instaurado, que ha adoptado la forma signica, aunque no ha logrado



liberarse de cierta peculiaridad retórica.

h) Alegoría: la alegoría puede ser definida como una imagen descriptiva, realista, limitada a una sola de sus posibilidades comunicativas. Está compuesta por un conjunto de figuras y atributos ya conocidos, cada uno de ellos representativo de una idea o cometido determinados. La significación de la alegoría viene dada por la equivalencia reconocida a cada elemento constitutivo de la misma, la situación concreta en que éstos se agrupan y sus relaciones recíprocas que se establecen dentro del conjunto alegórico. Su percepción y comprensión entrañan condiciones similares al proceso seriado de la lectura: identificación de cada elemento por separado, asimilación de cada significado y recomposición de estos datos hasta la deducción e interpretación global. Por ello, no puede poseer la escueta autoridad del signo, ni aun la síntesis del emblema.

La alegoría es la representación "kitsh", teatralizada, de un argumento cuya expresividad se busca por la exageración: triunfalista, dramática, mítica, amorosa, lírica, heroica o bucólica. Por ello y por su barroquismo formal, no posee la profunda atracción del símbolo ni su mágica sugestión.

La alegoría no consigue el reflejo automático ni la acción instintiva; no se dirige al espíritu, al intelecto ni a la sensibilidad, sino a la sensualidad sentimental.

### 5.3.2. Características de las imágenes:

Toda imagen se caracteriza por:

a) Su grado de figurativo, correspondiente a la idea de representación, por medio de la imagen, de objetos o seres del mundo exterior, conocidos intuitivamente a través de nuestros ojos. Con frecuencia se le llama exactitud fotográfica.

A este aspecto figurativo se le impondrá la progresiva descomposición del sujeto, de la representación de los universales del mundo real en favor de los elementos más gratuitos que se



presentan como puros estímulos de las formas y de los colores más o menos gratos de contemplar.

b) Su grado de iconocidad correspondiente al grado de realismo de una imagen en comparación con el objeto que ella representa. Un contorno o un dibujo son menos icónicos que una fotografía, la cual a su vez, lo es menos que el objeto real, en la proporción que éste se represente a sí mismo. La esquematización es el proceso por medio del cual la mente separa del mensaje visual de representación de un objeto, los caracteres objetivos de la percepción visual.

### 5.3.3. El proceso de percibir:

Objeto y sujeto se complementan, se dinamizan y se condicionan mutuamente, desarrollándose y modificándose para ajustarse a una forma de convivencia. Estas reciprocidades se originan con la percepción y sus reacciones.

La percepción se obtiene, de una forma global, por el conjunto de los sentidos y de las funciones y órganos sensoriales que la investigación moderna sobre fisiología nos enseña. Estos órganos y sus funciones reaccionan según la clase de energía que los excita: mecánica, térmica, química o radiante. Sentidos mecánicos son el tacto, el sentido rotatorio y de corriente, sentido de gravedad y equilibrio, sentido del cuerpo o la facultad de reconocer la posición de sus miembros y de reaccionar a los diversos tipos de presiones o de tensiones de los estímulos llamados cinestésicos. Sentido térmico o la percepción de la presión cambiante del aire, del calor, del frío y de una larga gama de emanaciones. Sentidos químicos: olfato y gusto. Sentido radiante; oído y visión. Y también, el sentido del dolor que ocupa un lugar aparte, tanto en relación a la forma de energía que lo excita como a lo que respecta a los diferentes órganos sensoriales.

Examinaremos ahora el proceso perceptivo como el conjunto de actividades que entraña el proceso psico-físico de la visión, al recibir, consciente o inconscientemente, las distintas señales



que emanan del mundo circundante y que permiten o provocan estados, reacciones, etc., también conscientes e inconscientes.

El órgano de la visión (*Organum visus*), el ojo (*Oculus*), consta del aparato óptico o sea del globo del ojo y de diferentes aparatos de protección y auxiliares.

El aparato óptico específico del órgano de la visión, el globo del ojo, es un cuerpo aproximadamente esférico en que se pueden distinguir una cápsula membranosa y, circundado por ella, el contenido o núcleo. La semejanza con una manzana se acentúa aún más por la presencia de un tallo, el nervio óptico.

La cápsula membranosa está constituida por tres túnicas superpuestas a modo de las capas de una cebolla que, por su función, se podrían denominar túnica de sostén, túnica nutricia y túnica fotosensible.

Si comparamos el ojo con una cámara fotográfica, la túnica de sostén serían las paredes de la caja de la cámara, y la túnica fotosensible, sería la capa fotosensible de la placa. De la túnica nutricia, la cámara no tiene análogo, por ser un objeto inanimado.

La túnica externa del ojo consta de una porción anterior transparente, la córnea, y una porción mucho más grande y opaca, la esclerótica. Es la túnica de sostén o el esqueleto del globo del ojo.

La túnica media o vasculosa del ojo consta de tres porciones: la coroides, el cuerpo ciliar y el iris. Además de su función nutricia, la túnica media actúa en la regulación de la cantidad de luz que incide y en la visión de cerca.

La túnica interna del ojo (*túnica interna bulbi*) consta del epitelio pigmentado y de la retina, o sea la capa sensorial o fotosensible.

El contenido o núcleo del globo del ojo está constituido por una secuencia de tres medios refringentes: el humor acuoso, el cristalino y el cuerpo vítreo.

Veamos ahora como funciona en sí mismo el hecho de ver:



radiaciones luminosas inciden sobre la substancia fotosensible de las células sensoriales; en relación con ello se originan excitaciones de potencial eléctrico que son transmitidas por las células sensoriales y que se valoran, finalmente, en el sistema nervioso central. Ahora bien, en el proceso de la visión, el espíritu, el ojo y el sistema nervioso son asociados íntimamente para formar un todo. Estos tres elementos ocasionan los tres procesos subsidiarios siguientes: sensación, selección, percepción. Los ojos y el sistema nervioso operan la sensación, y el espíritu la percepción. Aldous Huxley (El arte de ver, 1970) distingue lo que es sentido como "una serie de sensa dentro de un campo visual. La sensación es seguida por la selección, proceso por el cual una parte del campo visual es discriminada, separada del resto... Existe también una base psicológica para la selección, pues siempre hay algo en el campo visual que nos importa distinguir más claramente que cualquier otra parte de ese campo. El proceso final comporta percepción; este proceso conduce al reconocimiento del *sensum* sentido y seleccionado, como la apariencia de un objeto físico existente en el mundo exterior". En el proceso de la visión concurren también la atención, la memoria, el cambio y el movimiento; sin estos componentes es imposible la sensación y por tanto la percepción.

Existen básicamente dos principios: relatantes, que pertenecen esencialmente al objeto, y organizadores, que corresponden a la reacción del sujeto.

El niño percibe primeramente un campo plano y homogéneo, próximo e indiferenciado, de masas en movimiento. El sistema nervioso, que se está desarrollando con rapidez, acepta algunos de los elementos sensoriales (líneas, colores, formas) para reunirlos en agrupaciones percibidas. La percepción desarrolla y organiza el mundo exterior en patrones familiares. Poco a poco los objetos son relacionados y situados en grupos por diferentes principios de agrupamiento: concomitantes, que son percibidos simultáneamente y cuya



misma manifestación en tiempo y espacio los asocia, aun cuando en ellos no exista coherencia; señales de similitud, o relación de elementos análogos o que poseen características visuales comunes. Otros principios organizadores más evolucionados: configuración, tendencia a ver figuras incompletas como si fueran completas; y conclusión o percepción de perfección o totalidad.

En una fase posterior se produce una tendencia inversa a la primera fase, pero también de selección y agrupamiento: contraste, que incrementa las diferencias percibidas entre elementos paralelos u opuestos.

Otra etapa más avanzada del proceso perceptivo es la de integración; es un mundo final compuesto por "figuras válidas" o "conclusas", organizado en formas compactas, eficaces y simples. Este principio y el de la constancia producen un mundo perceptual estable.

El desarrollo del proceso de la percepción alcanza hasta el punto en que la experiencia identifica, valora y relaciona los objetos, lo que se obtiene por dos tipos de mecanismos: mentales (sensación, selección, atención y memoria) y físicos (movimiento y cambio). El movimiento y el cambio son estímulos de la sensación; sin ellos los objetos desaparecen a nuestros sentidos: un sonido uniforme y prolongado, es decir, estático, deja paulatinamente de ser percibido; basta sólo un cambio de timbre o de intensidad para que el sonido reaparezca a nuestros oídos. Asimismo, la observación persistente de un objeto hace que éste resulte de más en más indiferenciado, hasta que desaparece de nuestra mente; es suficiente un movimiento del objeto o que desplazemos nuestra mirada hacia otra parte para percibir cómo el objeto reaparece de nuevo.

Los objetos percibidos son a la vez que estímulos de la sensación visual, estímulos afectivos, puesto que la percepción se realiza en nuestro espíritu. Las percepciones son confrontadas en los patrones básicos o esquema psíquico individual, y constituyen el



potencial que moviliza la dinámica conceptual, consciente, que permite razonar, elaborar ideas, valorar y clasificar sensaciones y experiencias, precisar sentimientos, evaluar, reconocer. Los reflejos interiores van desarrollándose y ampliándose por medios conscientes e inconscientes durante el crecimiento y viven en el individuo percibidos también directamente o retenidos por el recuerdo. Los patrones psíquicos tienen una condición permanente pero no estática, porque cambian su disposición y sensibilidad a determinados estímulos, modificándose con ello la intensidad afectiva y las cualidades de las percepciones evaluadas en el transcurso de la vida. Gyorgy Kepes, en uno de sus estudios sobre las artes visuales, se refiere a estos patrones elementales cuando dice que "todo aquello que vemos o sentimos como lo que suponemos o realizamos, depende de los supuestos básicos que sostenemos. El mundo existe para nosotros tan sólo en la escala de nuestro modelo interno de espacio, intención y valores. Para llegar a ver más allá de esto hemos de cambiar estos supuestos elementales por otros avanzados".

La incidencia de la psique deja una huella emotiva -que se registra por vía consciente o inconsciente- que llamamos vivencias. Jung explica que "en cuanto nuestros sentidos reaccionan a fenómenos reales, a sensaciones visuales o auditivas, éstas trasponen el dominio de la realidad para entrar en el espíritu. Y en nuestro espíritu devienen realidades psíquicas".

Los distintos niveles en que opera la percepción producen sus tipos propios de reacciones. A este respecto interesa destacar el vínculo existente entre percepción y reacción instintiva, percepción y reflejo, percepción y pensamiento. En el plano de la reacción se sitúan las experiencias a los significados de las cosas y a los sistemas de lenguaje o comunicaciones.

Finalmente cabe destacar que "si la cultura se afina, la agudeza de los sentidos se atenúa; éstos pierden su importancia vital, biológica, y en compensación se convierten en el soporte de



operaciones del pensamiento. Especialmente la vista tiene un uso mucho más intelectualizado que en otros tiempos, ante las múltiples señales visuales impuestas por el tráfico, los laberintos de los aeropuertos e incluso los pasillos de algunos centros culturales. El hombre era, por lo menos hasta el siglo XVI, mucho más auditivo que visual; la enseñanza se comunicaba oralmente, y cuando se hablaba de un hombre listo se decía que tenía "olfato", mientras que ahora es necesario "tener vista".

#### 5.3.4. Palabras, imágenes, mitos:

La comunicación oral es un lenguaje mental, de ideas. La comunicación visual, un lenguaje elemental, de imágenes. Por esto la imagen constituye un lenguaje directo, exacto, global, universal, comparado con el lenguaje fónico. Más de un autor opina que si algún día existe un lenguaje universal, este será de imágenes, no hablado. En ciertos aspectos esto ya es un hecho (señales del tráfico concretamente); en otros casos sólo parcialmente (sistemas de signos musicales, numerales, etc); en ciertos sectores se pretende lo mismo con signos comunicativos universalizados. Con todo, resulta en efecto aventurado y hasta banal formular una opinión acerca de si un día nos comunicaremos exclusivamente por imágenes, máxime cuando opinamos desde una situación mental configurada por una tradición oral secular.

Ciertamente, es absolutamente factible -y necesario- el unificar a escala internacional, signos y significados para comunicar ideas y acciones en un mundo cada vez más abierto. El error, cuando se plantea esta discusión está en oponer ambos sistemas de lenguaje en términos de substitución. Además si cada uno posee sus características, posibilidades y eficacias propias y actúa a distintos planos psíquicos, ello significa que ambos son útiles para el hombre.

Si el lenguaje hablado posee sus propiedades reflexivas, intelectuales, una lentitud en la asimilación y un ejercicio del



razonamiento, el lenguaje visual posee sus particularidades en la globalidad de sus comunicaciones, en la rapidez de su registro, pues la imagen se dirige a la sensación y no permite la participación de un razonamiento consciente; se filtra por vía sensitiva, a zonas afectivas, inconscientes. La imagen no apela a la reflexión sino al reflejo, provocando una respuesta fisiológica y una acción física; por ejemplo, la imagen de un bostezo contagia bostezos, una situación cómica suscita la sonrisa; etc.

Tan en el fondo de nuestro espíritu están las impresiones visuales que en él persiste esta relación: la imagen es la realidad; lo que es visible es real. De donde surge el silogismo: la imagen visual es la verdad. Ello es así también porque nuestra propia herencia psicológica y nuestras propias experiencias son un cúmulo de imágenes retínicas transformadas en realidades anímicas.

También los mitos, como creaciones psicológicas que deben ser reconocidas, evidenciadas y utilizadas, poseen sus imágenes visuales que devienen símbolos, y que poseen una energía numinosa profunda. En otros casos, aparece antes el símbolo, que luego es mitificado y sublimado.

#### 5.3.5. Universalidad del signo icónico:

Por el hecho de ser signo, el ícono también se puede caracterizar como una relación intelectual y social entre los hombres. La universalidad por tanto, tiene que considerarse desde el punto de vista de la función intelectual y de la cantidad de individuos que pueden utilizarla como medio de comunicación.

La relación intelectual supone una función de abstracción y generalización. Se admite que todos los signos constituyen una abstracción respecto del objeto designado, por lo que cabe preguntarse cuán abstracto es el signo icónico. Si se le compara con el signo lingüístico hay que admitir que éste constituye un mayor grado de abstracción que la imagen semiótica en la medida en que no contiene ningún elemento de lo representado; en cambio, el ícono,



para poder funcionar como tal, debe contener ciertos rasgos perceptuales comunes con el objeto representado.

Vale la pena recordar que la iconocidad es una cuestión de grados: un dibujo analítico, que se caracteriza por la expresión de los detalles, resulta mucho menos universal que un dibujo lineal, en donde se evoca la forma con una línea continua que marca el contorno.

En las representaciones gráficas iconográficas se aplican principios de la percepción gestáltica, que se articulan en torno a la idea central de la simplicidad y unidad de la forma. Justamente la simplicidad se fundamenta en la idea de controlar los excesos de información del mensaje, y con ello, dar mayor transparencia al significado.

En general, los signos icónicos son menos transparentes al significado en la medida en que contienen más información desde el punto de vista de su estructura física, en comparación con los signos lingüísticos, puesto que la transparencia aparece, precisamente, cuando dejamos por completo de percibir la forma material de los signos -salvo en casos de perturbaciones en el proceso normal de comunicación- y sólo tenemos consciencia de su aspecto semántico. En síntesis el signo icónico es menos universal que el signo lingüístico, porque remite a objetos más particulares y porque tiene menos transparencia el significado.

En otra perspectiva, muy vinculada con la anterior, también cabe señalar que el ícono es menos universal que el signo lingüístico. Este último es capaz de designar cualquier contenido, inclusive las entidades más abstractas que el intelecto humano ha sido capaz de concebir. En cambio, icónicamente, no se puede representar la idea de verdad, belleza, etc.

Pero desde el punto de vista de usuarios o la comunidad icónica, la imagen semiótica es más universal que, por ejemplo, el signo lingüístico. Ello explica la existencia de las llamadas



simbologías que se producen para los grandes eventos internacionales en los cuales -más que una comunidad lingüística, se produce una comunidad icónica. Por ejemplo, en lugar de colocar el nombre a los deportes en un torneo olímpico mundial, en cada uno de los idiomas de los países participantes, se opta por una representación icónica de ellos.

#### 5.4. Imagen y Comunicación

La operación de comunicación o transmisión de las imágenes es independiente de sus cualidades expresivas. Ciertamente que no debería emprenderse cualquier plan de comunicación sin que el mensaje cuente con una viabilidad para ser asimilado o interpretado, o, cuanto menos, registrado correctamente; no obstante esta obviedad, vemos con frecuencia imágenes que son incansablemente propagadas sin que por ello consiga un diálogo con el espectador. Esto ocurre, prácticamente, en todas las manifestaciones de la imagen: en la enseñanza, en la instrucción cívica, en las señalizaciones, en las informaciones. Muchas comunicaciones visuales contienen motivos confusos y hasta contradictorios entre sí e incluso con las mismas finalidades que persiguen; estas imprecisiones en la elaboración creativa de las imágenes provocan una tensión interna en ellas mismas, que impide exteriorizar apelaciones y comunicaciones concretas, o que, en todo caso, estimulan en el espectador -suponiendo que hayan logrado franquear su actividad selectiva- una respuesta indiferente cuando no una interpretación equívoca e incluso contraria al espíritu del mensaje. No se trata entonces de un fallo del acto de la comunicación, sino que ha fallado la comunicabilidad de su contenido.

La eficacia comunicativa de las imágenes propagadas, es decir, su viabilidad en cuanto evidencia visual portadora de un mensaje cuya comunicación debe realizarse en el destinatario, es lo que llamamos comunicabilidad de la imagen: su estrategia, su capacidad conductora, su dosis revulsiva y su contenido numinoso. Sin ello



una imagen podrá ser mostrada pero no transferida. La visión retfínica es un acceso a un circuito orgánico muy extenso, a una asociación nerviosa completa. Pero este acceso sólo es franqueable cuando la selectividad psicológica de la percepción encuentra su estímulo apropiado, es decir, cuando la imagen encarna arquetipos universales latentes en psiquismo colectivo, o cuando sabe maravillarnos con nuevos puntos de vista de las cosas. La estrategia de la comunicación visual no es nada por sí misma, sin una estrategia de las mismas imágenes; estas no sólo deben crear evidencias sino mostrarlas por su lado simbólico y renovador.

En este campo existe una crisis cualitativa que contrasta con el esplendor de nuestra era tecnológica y con la ubicuidad de los medios de comunicación. Las técnicas de la psicología aplicada y la informática permiten una creciente precisión sobre los datos referidos a receptor, receptividad y medios materiales. Los medios de difusión revelan, en este sentido, mayores rasgos de intensidad y omnipresencia; nunca hasta ahora el ojo humano pudo penetrar tan activamente en los mundos desconocidos del micro y macrocosmos, nunca los hombres de todo el mundo pudieron recibir simultáneamente una misma información audiovisiva, ni asistir a un mismo acontecimiento al momento de producirse.

Paradójicamente con el esplendor tecnológico de los medios de divulgación, el lenguaje visual sigue repitiendo tópicos y formas agotadas. Las razones de este desequilibrio entre medios técnicos de comunicación y comunicabilidad del mensaje, son diversas. En primer lugar, la formación profesional del creador de imágenes, diseñador, grafista, ilustrador, fotógrafo, etc., atiende a los medios físicos más que a los aspectos psicológicos y humanos, a las cualidades comunicativas en función de un contenido y de un receptor que ha de reaccionar a estas comunicaciones. Falta una concepción coherente entre imagen, función y psicología del destinatario, en el plano pedagógico; se imparte la enseñanza y se practica la



creación de imágenes como arte aplicado y no como psicología aplicada, se atiende especialmente a lo que se toma del arte y no tanto a la forma como debe ser aplicado, ya no en su estética y técnica, sino primordialmente, como mensaje comunicativo entre hombres.

Otra razón del desequilibrio entre la invasión de imágenes y su escasa comunicabilidad se descubre en la creciente obsesión tecnológica, que intelectualiza, esterilizándolos, los símbolos y frena su libre <sup>e</sup> circulación. La razón analítica y el cansancio de los tópicos gastados ahogan la comunicabilidad de los mensajes visuales. Existe, en este sentido, un principio frecuentemente olvidado: el lenguaje simbólico no pertenece a la lógica racional ni a la técnica, sino al espíritu. Símbolo y técnica, espíritu y razón, aún cuando debemos integrarlos, son lenguajes no sólo opuestos sino incluso que se ignoran entre sí.

Se añade a todo lo dicho un hecho cada vez más patente: la creciente propagación de imágenes vacías invadiendo el hombre y su entorno, engendra la devaluación de la propia imagen. El exceso insensibiliza al espectador, inmunizándolo, al mismo tiempo que banaliza el mensaje.

Cuando más sea el hombre educado -y autoeducado- contra la hipnosis de las imágenes en competencia y la autosugestión superficial, más las comunicaciones sociales deberán elaborarse (y no sólo en el sentido creativo y formal de las imágenes) dentro de una disciplina de sinceridad e integridad.

La imagen puede ser una entidad útil, formativa, cultural, educativa; pero puede ser también lo contrario. Pues la imagen misma -como la palabra o cualquiera que sea el lenguaje- no es un fin, sino también un medio y como tales asimismo neutra. En uno u otro sentido ella puede ser igualmente vehículo de transferencia. Lo que importa, por encima de todo, es el contenido, la intención, y finalidad con que ella es utilizada.



#### 5.4.1. La imagen racional:

Las imágenes pertenecientes a este orden son cada vez más numerosas e infinitamente más variadas de lo que puede suponerse. La escala de iconocidad de Abraham Moles, constituida por doce niveles, pone de manifiesto el esquema "brillante" desde el 5º nivel y sólo llega a la fórmula puramente abstracta, sin intervención del espacio o de la figura, en el último nivel. Por tanto, la mitad aproximadamente de las imágenes, clasificadas según su grado de abstracción, son objetivas y racionales.

La percepción visual dispone de tres variables sensibles: la de las manchas y las dos dimensiones de la superficie plana. Todo sistema de información destinado a la vista, comunica en un mismo instante las relaciones entre las tres variables. El objeto de la gráfica, como lo define Jaques Bertin, es el utilizar lo mejor posible el considerable poder de la visión dentro del marco de un razonamiento lógico, para obrar únicamente en el nivel monosémico y racional de la percepción visual.

En comparación con la imagen figurativa y simbólica, donde el signo siempre precede a la palabra, la imagen gráfica tiende a ser monosémica; ella rechaza de antemano el significado enlazado a un conjunto de signos, el cual se percibe con relación al patrimonio -o repertorio- cultural e histórico del individuo o de un determinado grupo. Además, toda interpretación, toda discusión sobre la palabra es, por definición liquidada de antemano. A este respecto, la imagen es objetiva por el mismo motivo que la matemática, ya que es totalmente deductiva a partir de las definiciones iniciales. Es una imagen abstracta, rigurosamente codificada, a priori.

La imagen racional, expresada generalmente por medio de esquemas, ofrece una representación simplificada y abstracta de un fenómeno real o de un objeto del mundo exterior, bajo la forma de mensaje en el que la semántica precede a la estética. El esquema es



un sistema privilegiado de comunicación y posee todas las características de un lenguaje: unos signos, un vocabulario, una sintaxis, una lógica, y una inteligibilidad. En este caso, y a diferencia de la imagen figurativa, los signos están normalizados a escala internacional. Las leyes del conjunto de los elementos tienen preeminencia sobre el alfabeto de los signos.

La imagen objetiva o imagen racional no es una creación absolutamente artificial destinada a algunos especialistas. Sin duda será necesario vencer tenaces prejuicios de los que desean colocar la imagen dentro de una categoría puramente afectiva, estética y connotativa, por encima de todo lenguaje elaborado. La comunicación de masas pasa siempre por unos códigos, una convención, por todo un sistema de relaciones lógicas perfectamente definibles. En contra de lo que se ha mantenido durante largo tiempo, no existe una absorción del carácter icónico por el carácter matemático. La imagen puede ser conjuntamente racional y visual.

#### 5.4.2. La imagen expresiva:

En el acto de la comunicación verbal, Roman Jakobson distingue seis funciones a partir de los distintos factores de todo proceso lingüístico, y señala que la diversidad de los mensajes no se expresa por el monopolio de una de estas funciones, sino únicamente dentro de una diferencia jerárquica, de dominio de una de ellas. He aquí como describe la función expresiva o emotiva: "Centrada sobre el destinatario, apunta hacia una expresión directa de la actitud del sujeto concerniente a aquello de lo que habla".

Si se aplica a la comunicación no verbal la clasificación aquí propuesta, hablar de la función expresiva de la imagen no supone rechazar los análisis precedentes, sino explorar otras situaciones, otros tipos de mensajes visuales, en los que la semántica pierde importancia en beneficio de la estética.

La anulación del espacio y del tiempo despierta en la memoria muchos de los ensueños y de los deseos implacablemente rechazados



por la vida cotidiana. Edgar Morin ha analizado la connotación de las imágenes cinematográficas con las del ensueño: "Entramos en el reino de lo imaginario cuando los anhelos, los deseos y sus negativos, las dudas y los terrores, componen y modelan la imagen para establecer de acuerdo con su lógica, ensueños, mitos, religiones, creencias, literatura, o sea, precisamente todas las ficciones".

Otro elemento de la imagen expresiva es el carácter de inmediatez que tiene la imagen. En oposición -por lo menos aparente- al lenguaje, el mundo nunca se evoca, sino que se presenta sin intermediario, tiene carácter de testimonio. Finalmente, cabe hacer notar que las imágenes actuales se preocupan más de emocionar que de instruir.

Insensiblemente se pasa del grado afectivo al grado mágico y un segundo mensaje se incorpora al primero, constituyendo una sobrecarga del acto de la comunicación. Este mensaje que es poético, unido generalmente a los elementos sensibles de la imagen -colores, formas, sensualidad latente- rompe la composición semántica inicial y favorece, en la mente del destinatario una disociación y a continuación una concentración alrededor de los polos de la mitología personal o colectiva.

El poder expresivo de las imágenes se connota con la creación artística, pero desemboca indiscutiblemente en el sector económico y social (publicidad). Los mensajes poéticos muchos menos controlados en su origen (emisores) y a su llegada (destinatarios) no se apoyan sobre un código espacial exacto, ni sobre unas relaciones lógicas previamente definidas. La lógica del mito se sobrepone a la de la razón, lo sensorial substituye a la inteligibilidad. A causa precisamente de la novísima importancia, tan cambiante y tan difícilmente controlable, de ese lenguaje poético, la comunicación visual no-semántica hace que el investigador se vea obligado a realizar unos análisis menos estructurales, pero mucho más cualitativos. Los técnicos de la publicidad al igual que los del cine



se ven forzados a renovar constantemente las formas y composición de estos mensajes implícitos, so pena de caer en el alfabeto del artificio o de las estereotipias. La fascinación, la evocación, imponen la necesidad de seducir, sorprender, provocar. De ahí que el estudio de su código y de sus figuras se asemeje al trabajo de Penélope, ya que los procedimientos pierden su carácter connotativo tan pronto se les determina y enumera. La referencia al contexto social y a la actualidad impiden que el investigador recurra a unas matrices intemporales o a unos esquemas muy generales de explicación. Las relaciones son efímeras; los repertorios de signos, comunes a los emisores y destinatarios, se modifican incesantemente. Los mensajes visuales poéticos, llamados "estéticos", cuya eficacia procede en cierto modo de la belleza, tienen una duración en extremo limitada.

5.4.3. La función conativa:

En el plano lingüístico, la función conativa encuentra su más pura expresión en las formas gramaticales que intentan establecer contacto: el vocativo y el imperativo. Son unos mensajes en segunda persona completamente orientados hacia el destinatario. Su sintaxis y su morfología se diferencia sensiblemente de las otras categorías nominales o verbales. ¿Existe una variación tan apreciable en el plano visual?

Desde luego el afán de establecer contacto con el público, consumidor o espectador, es la característica de todas las imágenes "comerciales": carteles, folletos turísticos, imágenes publicitarias, etc., constituyen un campo en el que proliferan la interpelación, la oferta o la intimidación. Los destinatarios, ausentes de la imagen, la transforman en inteligible: confieren un significado a esos dedos índices que apuntando hacia adelante indican u ordenan, a esas manos que enarbolan o exhiben algo, a esas miradas perdidas en lontananza, a esas sonrisas íntimas, sin testigos.

Algunas de las características principales de estos mensajes comunicativos son, en primer lugar, que se trata de figuras y no



de reproducciones; es decir, tales imágenes no significan seguramente lo que manifiestan, que nunca deben tomarse literalmente y que precisamente de esta no-coincidencia extraen ellas su sentido. Psicológicamente se puede observar que el destinatario entra en el juego en el que está implicado, ya que es él quien debe hallar la solución del jeroglífico, la conclusión del silogismo inconcluso.

En la medida en que un espectador deja de permanecer pasivo ante un mensaje para esforzarse en descifrarlo, se hace disponible y el contacto se establece con naturalidad. Esta disponibilidad, más que material, es cultural ya que, dentro del conjunto de posibles significaciones, cada lector escoge aquella que mejor y más fácilmente se integra al sentido global de su propio modo de vida. De ahí que, de acuerdo con G. Lagneau ("Le course au trésor", 1971) puede afirmarse que todo mensaje publicitario desempeña el papel de intermediario entre un objeto del mundo y una clase cultural, y que la disposición de los signos no es ni mucho menos un juego inocente, ya que pone en movimiento unas fuerzas que el creador publicitario manipula para representarlas.

Llegados a este punto es fácil comprobar lo poco que se parece la función conativa, tal como se ha descrito en su actuación, a las normas que determinan los estudios sobre la motivación. Estos declaran la irracionalidad del receptor, la necesidad de eludir sutilmente la barrera de la conciencia para llegar eficazmente al destinatario apoyándose en unos arquetipos soterrados y arcaicos. Dentro de esta perspectiva, las investigaciones sobre una psicología de la motivación tienen, de hecho, muchas más conexiones con la función expresiva que con la función conativa de la imagen. Aunque en términos de comunicación, y por tanto, de eficacia en la transmisión de un mensaje es evidentemente imposible negar la importancia del simbolismo y de la evasión, el control de los elementos estéticos es realmente muy laborioso. Reducir la polisemia de la imagen sigue siendo una constante preocupación, si de veras se



quiere alcanzar al destinatario y no sólo "rozarle".

#### 5.4.4. Imagen y futuro:

Si aprendemos por la visión; si por ella construimos nuestras conclusiones, decodificamos y codificamos imágenes, formamos actitudes mentales, acumulamos clisés o estereotipos desde los cuales confrontamos los hechos que ocurren a nuestro alrededor, es en efecto saludable y urgente una revisión de estos esquemas que nos condicionan.

Si tratamos de profundizar una imagen-clisé incrustada en nuestra mente, descubriremos en aquella (aparte de su eventual validez) su fraccionalidad, su falta de relación auténtica con muchos otros objetos y tal vez con el mismo objeto a que se refiere: su pequeña parte de participación en la realidad presente.

Avanzar requiere ir soltando lastre y autoconocerse. Nuestros espacios mentales están ocupados por mucho material inservible y en su mayor parte desocupados, dispuestos a evoluciones insospechadas. Es el temor ante lo nuevo, la comodidad de hallarnos instalados en cánones aceptados, la pereza de "desaprender", el respeto a todo lo instituido (por el simple hecho de haberlo sido) y el aspecto burocrático de la cultura, lo que inmoviliza tantos clisés mentales y tantos ojos.

Reeducar la visión significa empezar por comprender que el hombre y el universo están en perpetua evolución y que aquello que hemos aprendido o heredado corresponde a reacciones ante evoluciones pasadas, y sólo podrá sernos útil a condición de que no lo utilicemos como patrón dogmático para prejuzgar o confrontar las nuevas cosas posibles, sino solamente como un dato que implica una vivencia.

Reeducar la visión será, en primer lugar, una consecuencia de habernos liberado de viejos condicionamientos visuales y mentales. Sin ello no podremos permanecer realmente nuevos ante los acontecimientos que la incesante evolución nos reserva para un futuro que ya empieza a ser. Sólo así nuestro espíritu estará atento, receptivo y activo ante el acontecer inmediato, considerándolo



no sólo como algo que nos será enseñado, sino como algo que debemos descubrir: revoluciones cósmicas, genéticas, científicas; revoluciones también en el universo íntimo del hombre y de la sociedad. Acontecimientos que, aún procediendo subterráneamente de un pasado, no pertenecerán a nuestras herencias, prejuicios y preconcepciones, sino a lo que está a punto de ocurrir.

#### 5.5. La Imagen en el Cine

Las palabras que son signos, terminan, por continua degradación, por no ser más que simples formas vacías o al menos abiertas a todos los contenidos, tan varias son las acepciones que pueden adquirir en los diversos individuos. Contrariamente, la imagen fílmica es perfectamente precisa y unívoca, al menos en lo que representa, aunque no en las prolongaciones ideológicas que implica en cada espectador. Está claro que el lenguaje cinematográfico, fundado en la imagen idea, es mucho menos equívoco que el lenguaje hablado y recuerda por su rigor al lenguaje matemático.

En los siguientes párrafos nos referiremos a la imagen cinematográfica. Sin embargo, se tratará de ciertas generalidades que ayuden a una comprensión más cabal de lo que realmente significa. La especificación de esta imagen, como elemento fundamental del lenguaje cinematográfico, está exhaustivamente explicada en el capítulo "Lenguaje Cinematográfico" (4.3.5.)

Marcel Martin considera preciso insistir acerca del hecho que el material fílmico elemental, la imagen, es extremadamente representativo: "La imagen impone a nuestros ojos y oídos un fragmento de la realidad y a este nivel, el fondo y la forma son prácticamente indisolubles". No se puede hablar de las calidades estéticas de la imagen de un film, sin considerar su contenido, es decir, lo que representa. El cine es un arte prodigiosamente realista o mejor dicho, el que nos da mejor la impresión de la realidad, restituyendo fielmente sus apariencias. Es más, por sus medios específicos nos hace penetrar en el corazón de las cosas, nos hace vivir el



ritmo mismo de sus palpitaciones más secretas.

Germaine Dulac completa la idea con una definición del cine puro: "La ambición fundamental de la vanguardia -dice- consiste en despojar al cine de todos los elementos impersonales, encontrar su verdadera esencia en el conocimiento del movimiento y de los valores visuales. La impresión que debemos obtener debe provenir de las solas armonías visuales ópticas... Es preciso llegar a la sensibilidad por medio de armonías, de concordancias de ritmo, de movimientos, de expresiones de rostros... El movimiento, en toda su amplitud, es el que crea el drama. El desplazamiento de una línea, de un volumen, de una cadencia cambiante, crean la emoción... Cada imagen es un acorde nuevo en el movimiento general. La emoción brota únicamente de un movimiento visual con ritmo".

#### 5.5.1. Características de la imagen cinematográfica:

La imagen constituye el material básico del lenguaje cinematográfico. Es la materia prima cinematográfica y constituye ya una realidad singularmente compleja. Su génesis está caracterizada por una profunda ambivalencia, ya que es el producto de la actividad automática de un aparato científico capaz de reproducir prácticamente la realidad que se le presenta, pero cuya actividad está dirigida estéticamente en el sentido preciso querido por el realizador. La imagen así obtenida entra en relación dialéctica con el público al que se ofrece y su acción psicológica sobre el mismo, está determinada por un cierto número de caracteres que es necesario definir con precisión si se quiere tener idea exacta de la importancia del cine en la vida social.

Marcel Martin, en su libro, "La estética de la expresión cinematográfica", trata de determinar la exacta calidad de la imagen cinematográfica, definiendo seis caracteres específicos fundamentales.

a) La imagen fílmica es realista, o mejor dicho, está dotada de muchas apariencias de realidad. En primer lugar, el movimiento



que suscitó el asombro de los espectadores impresionados al ver las hojas de los árboles palpar bajo la brisa o a un tren avanzar hacia ellos desde el límite del horizonte. Seguidamente, el sonido, por la dimensión que le añade a la imagen aportando el halo de los seres y de las cosas de la vida real. Martin considera que estos elementos aunque no los únicos, son los más esenciales, incluso suficientes. Y en relación a ello, argumenta que los diversos procedimientos de la gran pantalla no han aportado nada nuevo en el plano artístico. "La pantalla grande -dice- aumenta el realismo de la cosa filmada, se me replicará. Impresión de realidad, puede ser, pero no realismo, lo que es muy diferente". El realismo como concepción estética, es una interpretación, una transfiguración de la realidad.

Este carácter realista de la imagen explica en parte todos los fenómenos de adhesión y confianza del público en el film. Aunque esta adhesión está condicionada, además, porque en el cine no estamos en el mundo, obligados a esquivar sus golpes y trampas, sino ante él, seguros, anónimos y disponibles: ante el film estamos absolutamente libres para una completa participación.

b) Un segundo carácter importante de la imagen cinematográfica consiste en que se encuentra siempre "en presente". Como fragmento de la realidad exterior, se ofrece al presente de nuestra percepción y se inscribe en el presente de nuestra conciencia: la determinación temporal se realiza por intervención del juicio, único capaz de situar los sucesos diegéticos como pasados en relación a nosotros mismos o de determinar varios planos temporales en la acción del film.

Por el hecho de que toda imagen cinematográfica está en el presente, el pretérito indefinido, el imperfecto, el futuro, no son más que el producto de nuestro juicio situado ante ciertos medios de expresión cinematográficos cuyo significado hemos aprendido.



c) En tercer lugar, la imagen constituye una "realidad artística", es decir ofrece una visión elegida, depurada, compuesta, estética, en una palabra de la naturaleza y no una simple copia.

El silencio del cine, el negro y blanco, el carácter artificial de los colores, etc., son factores de estetización, pero el más visible entre ellos es la composición de la imagen: cada una de las imágenes de un film es una especie de pequeño cuadro, y el peligro justamente es que sea demasiado pictórico. Si las leyes de la composición son prácticamente iguales que en un cuadro, es preciso no obstante evitar el estatismo: los medios de escapar son el movimiento y sobre todo, el empleo de la profundidad de campo. Todas las audacias están permitidas en el encuadre: lo esencial es que la sucesión de imágenes sea sensible. El cuadro delimita un fragmento del mundo y excluye el resto; contrariamente, el encuadre de la imagen cinematográfica debe ser meramente virtual, desapercibido e insensible, y no abandonar nunca el desarrollo del ambiente, del hálito de los seres y de las cosas. Al respecto Martin dice: "Esta prodigiosa capacidad para densificar la realidad es tal vez la fuerza más específica del cine; bastará recordar algunas imágenes shock célebres en la historia del cine: el ojo cortado de Un Chien Andalou, por ejemplo, o el rostro sangrante de la mujer herida sobre las escaleras de Odessa en el Acorazado Potemkin.

d) Otro carácter de las imágenes es su "papel significativo". Todo lo que aparece en la pantalla es en efecto significativo; el arte del cine reposa, como los otros, sobre una convención fundamental que es la supresión del tiempo carente de acción y de sucesos sin relación con la narración propiamente dicha. El significado de la imagen puede ser no sólo directo, representativo, sino también y facultativamente en un segundo plano, simbólico, como veremos: sirve entonces de introducción a una realidad más profunda, a un más allá de las apariencias, y basta pensar en la asombrosa presencia de los rostros, libros abiertos sobre las almas, admirablemente



utilizados por Griffith, Einsenstein o Drever. Por último, es preciso no olvidar que la imagen puede obtener un significado particular por su confrontación con otras y que sobre esta experiencia reposa en parte el montaje.

e) La imagen tiene además la característica de "unicidad representativa". Por su realismo científico, capta sólo aspectos precisos y exactamente determinados de la naturaleza de las cosas. El cine nunca nos presenta la casa o el árbol, sino "tal casa" o "tal árbol" particulares y determinados.

Sin embargo, el cine también presenta ideas generales y abstractas. Lo consigue primero porque todas las imágenes son más o menos simbólicas: cualquier hombre en la pantalla puede representar a toda la humanidad. Pero especialmente porque la generalización se produce en la conciencia del espectador, al que las ideas son sugeridas con una fuerza singular y una precisión sin equívoco por las influencias recíprocas existentes entre las imágenes, constituyendo el denominado montaje ideológico.

f) El sexto y último carácter es su "plasticidad" (maleabilidad, ductibilidad). Esto no se contradice con lo dicho acerca de la unidad representativa, pues la imagen en sí y por sí es absolutamente unívoca. Pero toda realidad tiene un contexto, nada está exento jamás de alguna relación con su alrededor. Y en el caso de la imagen este contexto es doble:

- 1.- El "contexto cinematográfico". La imagen se integra en una continuidad temporal y esta coexistencia determina su significado. Por ejemplo, si la imagen de un rebaño de corderos no "manifiesta" por sí misma mucho más de lo que "muestra", se llena en cambio, de un sentido mucho más preciso cuando es seguida por una imagen que muestre una multitud saliendo del Metro. (Tiempos Modernos, de Chaplin)
- 2.- El "contexto mental" del espectador. La imagen puede caer en buena tierra, en tierra árida o sobre piedra. Hay tantas percepciones como espectadores y en cine no es el único dominio u obra de



arte que se diversifica en los espejos múltiples o polivalentes que son las conciencias de los espectadores.

Todo lo anterior muestra que la imagen cinematográfica, a pesar de exactitud, es una realidad extremadamente maleable y susceptible de toda clase de interpretaciones.

## C A P I T U L O VI

### EL UNIVERSO DE LA SIGNIFICACION FILMICA

" Basta que el párpado blanco de la pantalla pueda reflejar la luz que le es propio para que haga saltar el universo "

Luis Buñuel

Todo el mundo visible puede ser captado en un film. No hay objeto, por grande o pequeño que sea, que no pueda ser enmarcado por la cámara cinematográfica. Esta es capaz de hacer que las cosas llenen la pantalla o sólo sean proyectadas en un pequeño espacio. Selecciona objetivos y los capta desde un infinito número de ángulos y posiciones. Puede mantenerlos por un período tan breve como un



24 avo de segundo o tan largo como desee. Música, canto, diálogo, ruido de animales, del viento, de la lluvia, suelen desfilan en una infinita gama de posibilidades técnicas.

Pero un film no sólo es técnica. Es "algo más". Y este "algo más" constituye el motivo de análisis del presente capítulo.

Nadie niega la importancia que ha tenido para el cine el progreso de los medios mecánicos. Sin embargo tal como la industria es el sustento material del cine, la técnica es el medio auxiliar para su expresión, el útil de trabajo, como el pincel y los colores lo son para el pintor. Son, en definitiva, un vehículo que conduce a un mundo en el cual brotan los simbolismos, las metáforas. Significantes con significado dentro del contexto sintagmático que no son explorados aún por los analistas y críticos cinematográficos, frecuentemente perdidos en comentarios descriptivos y anecdóticos de los filmes, demostrando quizás un cierto temor al público. Un temor que con frecuencia, procede de atribuir al público más limitaciones de las que realmente pueda tener.

Este ir más allá busca el alma de las imágenes, la cual no habita en un sólo fragmento, sino en los rincones de cada plano, de cada escena, de cada toma. De una sola secuencia incluso, pues la esencia del cine fluye aún en filmes anodinos, en aquellos que hacen dormir, pero que contienen cinco minutos maravillosos. En unos y otros, en mayor o menor grado, la poesía pugna por salir a la superficie.

Como apoyo en esta búsqueda son necesarios los ejemplos, y éstos se encuentran especialmente en obras consideradas clásicas, porque han superado la barrera de la técnica y de la época. Basta nombrar cintas como "El acorazado Potemkin" (1925); "El Pibe" (1921); "La quimera del oro" (1925); "El Circo" (1927); "La diligencia" (1938); "El Angel Azul" (1929). Aún si nos remontamos a dos décadas después de la invención del cine, existen filmes como "Intolerancia" o "El Nacimiento de una Gran Nación" que son



ejemplos de realización cinematográfica. En la década del cuarenta: "Obsesión" (1942); "La ciudad desnuda" (1948); "Roma ciudad abierta" (1945); "Ladrón de bicicletas" (1947); luego vendrían "Hiroshima mi amor" (1959) y muchas otras las cuales, especialmente las de la era actual aún no reciben el justo paso del tiempo que les da el reconocimiento de obras de arte. Dentro de estas últimas, el ejemplo más impactante es "Jesucristo Superestrella".

### 6.1. Los Ojos Creadores de la Cámara

"La cámara guía tu ojo", decía con frecuencia Bela Balasz. Y en verdad, lleva por un camino de infinitas posibilidades.

La historia de la cámara puede considerarse en conjunto, como la historia de la liberación de la cámara. El nacimiento del cine como arte data del día en que se desplazó la cámara en el curso de una misma escena.

Ya en 1896 el travelling había sido inventado por un operador de Lumière. Pero es a un inglés, G.A. Smith, a quien pertenece el mérito de haber -ya en 1900- librado a la cámara de su estatismo, variando los encuadres, en una misma escena, de un plano a otro. En filmes de la época se pasa con bastante libertad, de un plano general a un primer plano; ese ritmo era presentado tímidamente como un "truco" visto a través de una lupa o lente. Smith realiza una evolución decisiva en el cine. Superó la óptica de Edison, que es la del teatro de marionetas; de Lumière, que es la de un fotógrafo aficionado que anima sólo una de sus pruebas; y la de Georges Méliès, que es la de un "profesor de orquesta". La cámara es ahora móvil, como el ojo humano. Como el ojo del espectador o del héroe del film.

La cámara será, de ahora en adelante una criatura en movimiento y activa, un personaje del drama. El profesor de orquesta, la "escena-pantalla" se "eleva" así definitivamente en una alfombra volante.

La cámara aparece, en primer lugar, al servicio de un estudio



objetivo de la acción o del decorado. Combina, mezcla las aprehensiones fragmentarias y plurifocales. Indaga y revolotea por todas partes. Y el ojo del espectador reconstituye y condena. Salta de un lugar a otro, de un plano a otro, o bien en el mismo plano. Circula, avanza, retrocede, navega...

#### 6.2.1. Función Creativa de los Movimientos de Cámara

Un cierto número de factores crean y condicionan la expresividad de la imagen. La función creadora de la cámara se compone de cuatro elementos: 1) Movimientos de cámara (diversos tipos de planos, ángulos de toma y encuadres); 2) Luego están las luces, 3) El decorado, y 4) El vestuario.

En términos generales, existen determinadas funciones de la expresividad fílmica:

- a) Acompañamiento de un personaje u objeto en movimiento.
- b) Creación de movimiento ilusorio de un objeto estático. En muchas ocasiones se utiliza el travelling hacia adelante para dar mayor sensación de movilidad.
- c) Descripción de un espacio o acción que contenga un contenido material, dramático. En este caso se refuerza la intencionalidad con el empleo del travelling hacia atrás, que "descubre" una acción o un travelling lateral, que también descubre, pero parcialmente.
- d) Definición de relaciones espaciales entre dos elementos de la acción (entre dos personajes o entre un personaje y un objeto). Esta vez se introduce una impresión determinada, como amenaza o peligro, por el movimiento que hace la cámara hacia el personaje que domina en la acción, o hacia un objeto, posible fuente o símbolo de peligro en la escena.
- e) Relieve dramático de un personaje o de un objeto, destinado a tener un papel importante dentro del desarrollo de la acción. El travelling hacia adelante cumple su misión en este sentido en "Jesucristo Superestrella", cuando se destaca la bolsa que contiene las monedas de plata, que recibirá Judas por su traición a Jesús.



f) Expresión subjetiva del punto de vista de un personaje en movimiento. En el film antes mencionado, se ve claramente cuando la cámara "tambalea" en los momentos que Judas, angustiado, recorre el camino que lo llevará hasta el suicidio.

g) Expresión de tensión mental de un personaje. Es un punto de vista subjetivo. También el travelling hacia adelante es útil para ir acercándose hacia el recuerdo que hace un personaje.

Se llama movimiento "subjetivo" si la cámara toma el punto de vista de los personajes de la acción.

Por contrapartida, se usa el término "objetivo" si la cámara expresa el punto de vista del espectador, testigo exterior e imparcial.

Las tres primeras funciones son meramente descriptivas, o sea que el movimiento de la cámara no tiene valor en sí, sino porque permite ver al espectador (este movimiento es puramente virtual en los casos a y b, y podría ser reemplazado por una serie de planos separados en el caso c). Contrariamente, los cuatro tipos restantes tienen valor dramático, o sea, el movimiento tiene significado en sí y tiende a expresarlo realizando un elemento material o psicológico que ha de tener importancia decisiva en el desarrollo de la acción.

La cámara puede realizar diversos movimientos específicos: travellings, panorámicas y grúas.

#### 6.2.1. Sentido y Acción del Travelling

El travelling es el desplazamiento de la cámara, siendo constante el ángulo entre el eje óptico y la trayectoria del desplazamiento. Existen diversos tipos:

El travelling vertical: es bastante raro y su finalidad es acompañar un personaje en movimiento. Hay un travelling vertical que se ha hecho famoso en "El Ciudadano Kane"; la cámara se eleva hacia el techo cuando Suzan canta, el alejamiento progresivo revela la debilidad vocal de la cantante; después la cámara encuadra dos maquinistas que expresan, con gesto inequívoco la poca admiración



que les inspira el talento de la esposa de Kane.

El travelling lateral tiene, con frecuencia, un fin descriptivo: en "Jóvenes Alegres" de Alexandrov, la cámara recorre una playa repleta de veraneantes, descubriendo escenas muy divertidas; y en "Los mejores años de nuestras vidas", los tres ex-combatientes, cuando vuelven a su casa, siguen desde el taxi (punto de vista subjetivo) los sencillos y emotivos espectáculos de la calle.

El travelling hacia atrás tiene diversos sentidos:

a) Conclusión: al final de "Set Up" la cámara se retrasa desde el grupo que rodea al boxeador herido y a su mujer y se detiene en plano general. En el film "Jesucristo Superestrella", Pedro y los apóstoles cuando se despiertan, la cámara se retira hacia atrás hasta que en la pantalla se ven las lanzas y brazos de los soldados, la cámara se detiene en plano general.

b) Distanciamiento en el espacio: el marino inválido visto por sus dos compañeros desde el taxi que los conduce después de haberlo dejado ante su casa, en "Los mejores años de nuestras vidas".

c) Acompañamiento de un personaje que avanza, siendo de importancia dramática el que su rostro quede visible. Así al final de "las puertas de la noche", un travelling hacia atrás permite conservar en primer plano el rostro de Diego aturdido por el trágico fin de su amor. En "Jesucristo Superestrella" cuando Jesús avanza acompañado de los niños y el pueblo, la cámara sigue su desplazamiento y del rostro sereno de Jesús.

d) Transformación moral: el hermoso fin de "I Vitelloni" de Fellini, serie de travellings hacia atrás sobre los "ociosos" adormilados, simbolizando la superación del joven Moraldo al vacío moral que constituía su vida de parásito estéril.

e) Impresión de soledad, de abrutamiento, de impotencia: el travelling de "Padres Terribles" sugiriendo la partida de la "Roulotte" hacia nuevas aventuras, o Judas que se queda solo en su angustiada culpabilidad luego de la traición y la soledad que muestra la cámara no es sólo física, sino también interior, en "Jesucristo Superestrella".



El travelling hacia adelante: es el movimiento más interesante, pues es el más natural, corresponde al punto de vista de un personaje que avanza, o bien, a la dirección de la mirada hacia un centro de interés.

En primer lugar está el travelling hacia adelante justificado por una utilización "subjetiva" de la cámara; en "La Dama del Lago", excepcionalmente se puede tratar de un punto de vista de un animal (un toro en "La Línea General") e incluso de un cosa (una bola de nieve en "Napoleón" y también la bolsa con las monedas de plata para Judas en "Jesucristo Superestrella").

Existen determinadas funciones expresivas del travelling hacia adelante:

- a) Introducción: el movimiento nos sitúa en el mundo en que se va a desarrollar la acción. Como el largo travelling sobre la carretera al borde del Po, en "Obsesión".
- b) Descripción de un espacio diegético: el paso de los rieles visto desde la parte delantera de la locomotora o la contemplación del amontonamiento de cajas en la habitación, en el palacio de Kane.
- c) Destacar un elemento importante para la continuidad de la acción: el travelling en "La sombra de una duda", el tío Charlie saliendo de la estación con los parientes de provincia que han venido a recibirlo, mientras se puede leer en su rostro una indefinible impresión de satisfacción mezclada de incertidumbre.
- d) Paso a la interioridad, es decir, introducción de la representación objetiva del sueño. El borracho que recuerda ciertos momentos de su decadencia en "Días sin nuella"; de alucinación; el revolucionario que se cree nuevamente en prisión, al estar herido, en "Largo es la noche".
- e) Sin duda la más interesante: el travelling hacia adelante expresa, objetiva, materializa la tensión mental (impresión, sentimiento, deseo, ideas violentas y súbitas) de un personaje. En este sentido se pueden distinguir tres utilizaciones diferentes del movimiento.



Primero, un empleo "objetivo" porque la cámara no adopta el punto de vista del personaje, sino el virtual del espectador. Así el travelling que muestra a Judas en la última cena, luego que Jesús le anuncia a los Apóstoles que alguien de ellos le negará tres veces y otro le traicionará.

Luego el empleo "subjetivo", o sea cuando la cámara sustituye exactamente la mirada del personaje tratando de expresar su estado mental. El travelling es "realista" si el personaje avanza: en "Metrópolis" el movimiento así expresa los esfuerzos desesperados de un hombre que trata de abrirse camino en medio de una multitud enloquecida para buscar una puerta que permitirá escapar de las aguas que invaden la ciudad subterránea. En "La sombra de una duda" un travelling hacia adelante expresa la visión de la joven que, sabiéndose en peligro, escruta el rostro hostil de su tío avanzando hacia él (la impresión de angustia está reforzada por un efecto de contrapicado en disminución de la joven, ya que el tío se encuentra en el rellano superior de la escalinata).

Por último está el travelling "subjetivo no-realista"; es un travelling que, permaneciendo inmóvil el personaje, expresa de alguna forma la proyección de la mirada, el movimiento de atención y tensión mental del protagonista hacia un objeto cuya percepción adquiere para él una importancia dramática considerable, pudiendo ser hasta una cuestión de vida o muerte: en "La sombra de una duda" el espanto del tío asesino cuando se da cuenta de que su sobrina lleva en el dedo el anillo que prueba su crimen. En "Blackmail" de Hitchcock un travelling extremadamente rápido, que encuadra en primer plano el rostro de un muerto, expresa la revelación súbita que tiene el policía de que el asesino es su prometida al encontrar un guante de ella en la habitación.

#### 6.2.2. El Sentido de la Panorámica

La panorámica es otro de los movimientos de cámara que da expresión especial a determinadas escenas del film. Consiste en la



rotación de la cámara alrededor de su eje vertical u horizontal (transversal) sin traslación de la misma. Este movimiento está frecuentemente justificado por la necesidad de seguir a un personaje o vehículo en movimiento, existiendo tres tipos principales de panorámicas:

Las panorámicas meramente descriptivas, que tienen por finalidad la exploración de un espacio: frecuentemente tienen un carácter introductivo o conclusivo. Como la panorámica de izquierda a derecha que muestra el desierto de Negev, lugar donde se desarrollará la acción en "Jesucristo Superestrella", o bien evocan el espacio visto por el personaje al mirar alrededor (en algún caso comienzan o concluyen sobre el rostro del testigo: la institutriz observando las ruinas de la ciudad en "Los hijos de Hiroshima").

Las panorámicas expresivas están fundadas en una especie de trucaje consistente en el empleo no-realista de la cámara con el fin de sugerir una impresión o idea: según este criterio, los barrios hacen sensible el vértigo de los bailarines en "El camino de la vida". Igualmente los que se encuentran en "Houenzo", cortometraje holandés consagrado a la reconstrucción de Rotterdam, consistentes en panorámicas verticales de arriba a abajo muy rápidas sobre los inmuebles, dando al espectador la impresión de ver brotar los edificios como hongos.

Las panorámicas dramáticas son mucho más interesantes, pues tienen un papel directo en la narración. Su fin consiste en crear las relaciones espaciales, bien entre un individuo que mira y la escena u objetos mirados, o entre uno o varios individuos por una parte, y uno u otros por la otra. En este caso el movimiento introduce una impresión de amenaza, hostilidad, superioridad táctica (por ejemplo, ver sin ser visto) de aquel o aquellos a quienes la cámara se dirige en segundo lugar. Otro ejemplo famoso, además del que se encuentra en "El Circo", citado al principio de este subcapítulo, es el existente en "La Diligencia", cuando la cámara, situada



sobre un montículo rocoso, después de haber seguido a la diligencia que rueda por el valle, se gira súbitamente sobre un grupo próximo de indios que están preparando la emboscada. Análogo procedimiento en "La sombra de una duda", donde la cámara abandona a los dos policías burlados para encuadrar al hombre que persiguen y que después de haberseles escapado les está acechando. En los dos ejemplos un efecto de picado parece aumentar la impotencia de la diligencia en uno, y de los policías en el otro.

### 6.2.3. La Grúa

Combinación indeterminada del travelling y de la panorámica realizada por medio de un aparato especial, es un movimiento bastante raro y con dificultades para integrarse perfectamente en la narración si no es con carácter meramente descriptivo.

La grúa tiene con frecuencia (colocada al principio del film) el objeto de introducir al espectador en el universo diegético que describe con mayor o menor insistencia.

Se pueden citar algunos movimientos de grúa cuyo vigor expresivo merece ser destacado. En "Encadenados" de Hitchkok: la cámara partiendo de un plano general en picado sobre el vestíbulo, descien- de dando vueltas para terminar en un primer plano de un llavín que la protagonista tiene en su mano. En "Paradine Case" hay una espectacular grúa en la secuencia del tribunal: la cámara gira en torno de la joven acusada de la muerte de su marido, sentada en el banco de los acusados, con el fin de filmar al mismo tiempo, al mayordomo de la víctima, que atraviesa la sala para llegar al lugar de los testigos.

En "El diablo en el cuerpo" también hay una magnífica utilización del movimiento de grúa: ésta inicia el momento en que los dos jóvenes protagonistas pasan su primera noche de amor. La cámara efectúa un travelling circular alrededor de la cabecera de la cama, se detiene un instante sobre una mano que apaga la luz mientras otra intenta en vano impedirselo; después encuadra el fuego de la



chimenea; el mismo movimiento que señala la importancia excepcional del momento, se encuentra en el instante de la muerte de Marta: el nacimiento y muerte de una gran pasión se unen de esta forma, y tal vez, también el pecado y la purificación.

### 6.3. El Primer Plano: Invasión a la Conciencia

El tamaño del plano y su correspondiente nombre está determinado por la distancia entre la cámara y el sujeto.

La elección de cada plano está condicionada por la claridad necesaria de la narración: debe existir adecuación por una parte entre el tamaño del plano y su contenido dramático (el plano debe ser más cercano cuando su aportación o significado diegético son más grandes). La amplitud del plano determina en general su duración, debido a la obligación de dejar al espectador el tiempo necesario para percibir el contenido de éste. Así un plano general dura más que un primer plano, pero es lógico que un primer plano durará más o menos según la idea que quiera expresar.

La diversidad de planos constituyen una verdadera orquestación de la realidad y son rara vez unívocos: un plano general de un paisaje puede encuadrar a un personaje en primer plano y es posible situar a los actores a diversas distancias; se puede ver que la profundidad de campo es un elemento importante en la realización. También es interesante recordar, como lo dijo Georges Sadoul, que todos los diversos tipos de planos fueron ya utilizados por las artes plásticas y decorativas y por la orfebrería (paisajes, retratos, de pie, de medio cuerpo, medallones, camafeos y otros).

La mayoría de los planos tiene una función de comodidad para la percepción y la claridad de la narración. Otro caso son el primer plano y el plano general.

El primer plano constituye una de las aportaciones más prestigiosas al cine. Como lo dijo Jean Epstein, "entre el espectáculo y el espectador no existe ninguna barrera. No se contempla la vida, se penetra en ella. Un rostro, bajo la lupa, se pavonea, muestra



su ferviente geografía... Es el milagro de la presencia real, la vida expuesta, abierta como una hermosa granada, rajada, asimilable, ... Es el teatro de la piel".

Es preciso señalar que, pese a su eficiencia prestigiosa, el primer plano ha sido frecuentemente (y en especial durante la época muda) el signo más visible, junto al montaje "impresionista", de una "escritura artística" que no siempre se adaptaba a la narración y que el cine utiliza combinado, en la medida que conquista nuevos medios de expresión (de sonido especialmente) transformándose su estética.

El primer plano es el que mejor manifiesta la potencia de impacto psicológico y dramático del cine y es la primera y más importante contribución al cine interior. La agudeza y rigor de la representación realista del mundo por el cine es tal, que la pantalla puede hacer "vivir" bajo nuestros ojos hasta los objetos inanimados. ¿Quién no recuerda el primer plano de una manzana, en "La Tierra"?; del cual se puede decir que quien no ha visto este plano no ha visto nunca una manzana.

Pero la cámara sabe explorar los rostros y hacer leer en ellos los dramas más íntimos. Allí están: el rostro de Falconetti en "La Pasión de Juana de Arco"; ¿Quién no ha vibrado de compasión ante el imperceptible espasmo de Harry Lime por el golpe de gracia de su amigo, en quien el honor y la amistad libran un dramático combate? (Orson Wells en "El tercer hombre").

Y en los actuales días, en "Jesucristo Superestrella" el primer plano se utiliza en diversas escenas, siempre con un fin preciso: profundizar en la psicología de los personajes. Cuando Jesús le canta a sus discípulos, aparece en primer plano su rostro reflejando alegría. Pero hay una frase que lo conmueve y que le hace cambiar la expresión: "Jesús tu morirás por nosotros". Ese primer plano nos muestra un rostro angustiado, dudoso. Para reforzar el momento hay congelamiento de la imagen. Otro primer plano congelado se



repite en el momento en que Simón le dice: "Jesús, tu podrías tener cinco mil hombres a tu lado si sólo predicaras un poco de odio sobre los romanos", también la expresión de Jesús es de pena e impotencia por la incomprensión de sus palabras.

Desde su "invención", a principios de siglo (1900), pasando por su utilización como prodigioso ventanal del alma (Smith), consolidado con la obra de Eisenstein, Pudovkin y Dreyer, el primer plano ha sido un medio de invasión en el campo de la conciencia, corresponde a una tensión mental considerable, a un modo de pensamiento obsesivo. Es la meta final del travelling hacia adelante, que, generalmente no hace más que reforzar y valorizar el contenido dramático que posee el primer plano en sí mismo. En el caso del plano de un objeto, expresa en general, el punto de vista de uno de los actores de la diégesis y materializa la fuerza con que un sentimiento o una idea se impone a su espíritu, como el primer plano del vaso de leche tal vez envenenado que aterroriza a la protagonista de "Recuerda".

Si se trata del plano de un rostro, puede ser "objeto" de la mirada de otro personaje de la acción, pero, casi siempre, es el punto de vista del espectador sustituido por la cámara. El primer plano sugiere entonces que el personaje se encuentra en fuerte tensión moral: este carácter tienen los planos del rostro doloroso de Laura, cada vez que recuerda el pasado, en "Breve encuentro"; los de Juana de Arco torturada por sus jueces, en el film del mismo nombre; igual a este último caso es el sufrimiento de Jesús castigado por los latigazos en "Jesucristo Superestrella".

#### 6.3.1. El Plano General que Empequeñece el Mundo

Haciendo del hombre un personaje minúsculo, el plano general le reintegra en el mundo captado por las cosas.

Y del mismo modo le "objetiva"

Por eso es que el plano general tiene una tonalidad psicológica bastante pesimista, un ambiente moral más bien negativo.



El plano general expresa la soledad: Robinson Crusoe sintiendo su desesperanza frente al océano, en el film de Buñuel; Jesús luego de expulsar a los mercaderes en el templo, en "Jesucristo Superestrella".

Representa así también la importancia de la lucha contra la fatalidad: la miserable figura del protagonista de "Codicicia", encadenado a un cadáver en medio del Valle de la Muerte. La ociosidad: "os Vitelloni" matando el tiempo en la playa. Una especie de fusión evanescente en una naturaleza corruptora; la integración de los hombres en un paisaje que les protege al mismo tiempo que les absorbe: episodio de las marismas en "Paisa". Situación de los personajes en un decorado infinito y voluptuoso, imagen de su pasión.

#### 6.4. Ángulos de Toma: Grandeza y Hundimiento de los personajes

Cuando no están directamente justificados por una situación diegética, los ángulos de toma excepcionales pueden adquirir un significado psicológico especial.

El picado, en efecto (toma de vista desde arriba abajo) tiene tendencia a achicar al individuo, a aplastarle moralmente, rebajándole a nivel del suelo. A hacer de él un objeto sumido en un determinismo insuperable, un juguete de la fatalidad. Excelentes ejemplos se encuentran en "La sombra de una duda", en el instante en que la joven descubre la prueba de que su tío es un asesino, la cámara retrocede bruscamente en travelling, después sube hacia lo alto. El punto de vista así obtenido da perfectamente impresión de que el horror y la angustia se apoderan de la protagonista. En "Roma ciudad abierta", la secuencia de la muerte de Moni está rodada desde un punto de vista normal, pero el plano preciso en que los alemanes la matan, está tomado desde el piso superior de un edificio, y en él la joven, corriendo, parece un frágil y minúsculo animal, preso de un destino inexorable.

En el film "Jesucristo Superestrella" el picado expresa impotencia y aplastamiento del protagonista, en situaciones dramáticas.



Cuando Jesús, después de la última cena en Getsemaní sube a la montaña cantando sus dudas a su Padre, dice: "Padre, dime por qué he de morir, mi muerte no tiene razón de ser...", la cámara siempre está arriba y Jesús se ve pequeño, débil, casi se confunde con las piedras. Lo mismo sucede cuando es lanzado a la caverna, su figura blanca también se ve disminuída.

#### 6.4.1. El Contrapicado

(Tema fotografiado desde abajo arriba, con el objetivo bajo el nivel normal de la mirada). Da en general impresión de superioridad, de exaltación y de triunfo, ya que aumenta los individuos, destacándolos. En "El camino de la vida" una vista en contrapicado de los muchachos llevando los railes simboliza su alegría en el trabajo y la vistoria que han logrado sobre sí mismos. En "El último" el portero de gran hotel enfundado en un rutilante uniforme es tomado en ligero contrapicado mientras que su ruina es acentuada con un ángulo inverso.

El personaje magnificado aparece con claridad en "Jesucristo Superestrella": cuando Jesús es crucificado, la cruz es alzada para ponerla en posición vertical. Esta toma se repite por más de tres veces. Luego se produce la situación inversa: el picado, que empequeñece a los soldados, quienes se burlan de Jesús, dudando cuando éste repite: "Padre, perdónalos, porque no saben lo que hacen".

#### 6.4.2. Los Encuadres y su Expresión

Algunas veces la cámara oscila, no alrededor de su eje transversal, sino alrededor de su eje óptico. Se obtiene así lo que se denomina "encuadre inclinado".

Si se emplean subjetivamente expresan el punto de vista de alguien que no se encuentra en posición vertical. En 1924, en un film titulado "Le petit Jacques", un encuadre inclinado correspondía al punto de vista de un prisionero acostado viendo entrar en su celda al director de la prisión y un guardia. Lo mismo sucede al principio de "Encadenados", cuando la imagen del policía oscila en torno



a su eje a medida que se acerca a la protagonista tumbada en su cama.

Tratado objetivamente, puede obtenerse un efecto interesante y expresivo; en "Octubre" unos soldados arrastrando un camión son tomados en un encuadre levemente inclinado (parecen estar en una carretera ascendente) y en contrapicado, logrando de esta manera una impresión vigorosa de esfuerzo físico y potencia.

También los encuadres inclinados materializan a los ojos del espectador una impresión sufrida por un personaje, por ejemplo una agitación, un desequilibrio moral. Cuando el asesino en "La sombra de una duda" decide la muerte de su sobrina, un encuadre inclinado expresa el pánico del hombre que debe añadir un nuevo crimen a los anteriores para hacer desaparecer este testigo amenazador.

Los encuadres "desordenados", en que la cámara gira en todos los sentidos. El procedimiento es más fecundo cuando se emplea "objetivamente"; Gance, en su "Napoleón" mostró la Convención sacudida por las pasiones políticas, agita su cámara en todos los sentidos. Esto vale para la escena previa al suicidio de Judas, quien desesperado corre y la cámara se mueve de izquierda a derecha violentamente.

Los encuadres constituyen el último aspecto de la participación de los ojos creadores de la cámara, en la toma que ésta hace de la realidad para transformarla en materia artística. Estos, que se refieren a la forma cómo son organizados los fragmentos de realidad que se presentan al objetivo, se definen en una palabra: son expresión.

En cuadros esencialmente expresivos se encuentran en "EL ángel azul": la provocativa Lola-Lola, en "culotte" y "Maillot" ceñido, sube la escalera de caracol que conduce a su habitación para cambiarse de traje; una vez arriba, mientras aún son visibles sus piernas, se quita una de las prendas y la deja sobre la espalda del profesor Rath.



El encuadre nos muestra lo que "quiere mostrar". Calidad elemental y obvia, pero trascendental. El ejemplo más característico de esto se refleja en una escena de una de las tantas caracterizaciones de Chaplin. Cierta vez Carlitos es abandonado por su mujer quien no soporta el verle siempre borracho; él "vuelve la espalda a la cámara" quedando frente a él una mesa sobre la cual se ve el retrato de la mujer; las espaldas de Charlot se agitan ininterrumpidamente, de manera que parecen movidas por continuos sollozos, pero, cuando se vuelve, se ve que tiene en la mano una coctelera y que la agitaba con ambas manos para prepararse un trago.

Hay que recordar que la realidad captada por la cámara, puede tener, más bien se le puede dar, una visión interpretativa, particular y subjetiva, porque la naturaleza, los objetos, las personas no ofrecen, en su aspecto genérico, ninguna característica expresiva particular, pero, las adquieren cuando son vistas bajo un ángulo determinado, y son limitadas, también, de una cierta manera por los márgenes del cuadro.

#### 6.5. La Trascendencia Metafórica y Simbólica del Film

La imagen siempre entra en relación dialéctica con el espectador, formando un complejo afectivo e intelectual, y el significado que adquiere en la pantalla depende más de la actividad mental del espectador que de la intencionalidad de un director. Debido a que una de las fuentes -tal vez la principal- de la relativa libertad interpretativa reside en el hecho de que toda realidad, suceso o gesto es símbolo, o más exactamente signo, en mayor o menor grado. No hay humo sin fuego, se dice, y el hecho de ruborizarse o huir son comportamientos que tienen un sentido, son el signo visible de una actitud mental.

Todo lo que aparece en la pantalla tiene, pues, un sentido, y frecuentemente un doble sentido que se capta por medio de la reflexión. Toda imagen "implica" más que "explica".

El cine, con su imagen, se desencadena en simbología. Al



igual que la molécula original de hidrógeno ha estallado y se ha diferenciado para dar origen a todas las combinaciones. El plano único y elemental del cinematógrafo da origen a todas las posibles combinaciones.

Cada plano se convierte en un símbolo en particular: símbolos del fragmento (plano americano, primer plano), el de la pertenencia (objetos antropomorfizados, rostros cosmomorfizados), el de la analogía (olas rompiendo sobre las rocas, que simbolizan la tempestad de un cerebro) el de la música, el de los ruidos... Cada plano lleva, en fin, una carga simbólica de alta tensión que duplica tanto el poder afectivo como significativo de la imagen.

Esta potencia energética permite acrecentar y llenar las discontinuidades, las simas abiertas de plano a plano. El plano acrecienta sus caracteres concretos y abstractos, insertándose en un eslabón de símbolos que establecen una verdadera narración. Cada uno toma sentido con relación al precedente y orienta el del siguiente. La sucesión de los planos tiende a formar un discurso en el seno del cual el plano particular tiene el papel de signo inteligible.

Las propias técnicas de la cámara y del montaje, los propios planos, cargados de afectividad tienden hacia el signo.

Desprovisto de su magia, el encadenado se hace efecto poético o de sueño. Esos efectos se usan progresivamente; el encadenado, como el fundido, tienden a reabsorberse en el fundido-encadenado, es el signo de una hilación esencial entre dos planos.

La magia no solamente se atrofia para dejar lugar a la participación afectiva, sino que ésta, con el uso y el desgaste se endurece progresivamente en abstracción; el truco mágico se ha transformado en signo de inteligencia. Sin embargo, la metamorfosis puede resucitar en el género fantástico o burlesco: como Chaplin, quien en "La quimera del oro" se convierte en pollo.

Del mismo modo, la sobreimpresión, efecto mágico al principio (fantasmas, desdoblamiento) se hace simbólico-afectiva (recuerdo-



sueño), luego puramente indicativo. La sobreimpresión de un voceador de periódicos en las calles de Nueva York por ejemplo, indica que la prensa ha difundido por toda la ciudad el acontecimiento presentado en las imágenes precedentes.

Más allá del fundido, del encadenado y de la sobreimpresión, se podría incluso, redactar un catálogo de símbolos disecados en signos por efecto de la repetición: el ramo de flores que se marchita, las hojas del calendario que vuelan, las agujas de un reloj que marchan a toda velocidad, la acumulación de colillas en un cenicero. Todas esas figuraciones, que comprimen la duración, se convierten en símbolos, y luego en signos: el tiempo que pasa. De la misma forma, el tren lanzado a toda velocidad por el riel, como el avión en el cielo, son signos de que viajan los protagonistas del film... No son cualidades adjetivas sino casi ideas (la del viaje, la del amor, del sueño, del tiempo que pasa y otras).

Continua, como los travellings y discontinua como la sucesión de planos, la movilidad de la cámara, que sucesivamente se ha examinado desde el punto de vista de la ubicuidad, de la sinestesia, de la participación afectiva y de los procesos de percepción objetiva, prosigue y activa la obra de desciframiento de esta percepción imitando nuestra atención. Esta no es otra que la puesta en acción de la facultad de elección y eliminación, o sea, de abstracción.

Todo plano de detalle es propiamente una abstracción. Elimina del campo una parte más o menos grande de la escena representada.

Además el primer plano, e incluso el plano americano, borran deliberadamente la profundidad de campo: lo vaporoso detrás de los objetos, de rostros y cuerpos, turba la perspectiva. La cámara realiza pues, una selección, en la superficie y en la profundidad, con el fin de eliminar todo lo que no esté significativamente ligado a la acción.

La cámara realiza un juego de escondites, figura engañar, puede mostrar en primer plano falso un objeto (una cureña de cañón



por ejemplo) mientras que lo esencial se situará en el fondo (un regimiento en marcha o un general que da las órdenes) que mostrará en un plano posterior.

Son innumerables los juegos destinados a engañar la vista.

El contrapicado y el picado acentúan el valor indicativo, implicado en su cualidad simbólica: el picado achicando el objeto; el contrapicado agigantándolo. Tienen por función comunicar más que el sentimiento, todavía no completamente la idea, sino el sentimiento-idea de la decadencia o de la grandeza. De una manera y otra los movimientos de cámara suponen y suscitan un lenguaje ideogramático, en el que cada plano símbolo comporta su papel de abstracción más o menos grande, codificada, en que determinados planos desempeñan el papel de acento tónico o de diégesis, y donde el movimiento de conjunto constituye una verdadera narración...

Atendiendo a la implicancia de lo que aparece en la pantalla, en que todo tiene un doble sentido, se puede decir que la mayoría de los films de calidad son asequibles, en mayor o menor grado, al espectador, no dependiendo necesariamente y exclusivamente de su cultura: en "Día de Pago", Chaplin, ebrio, entra en una salchichería, que confunde con un tranvía, y se agarra fuertemente de una salchicha, con el mismo gesto y actitud que tendría un viajero zarrandeado que se prende de las correas de cuero, y con aire distraído tiende su moneda al comerciante que quiere hacerlo salir. La escena ha de producir la misma impresión a un iletrado, y a un hastiado intelectual de Montparnasse o Greenwich Village, y transferirá a las diversas conciencias idéntico haz de significaciones superpuestas, más o menos percibidas con claridad, desde la más concreta y elemental, aquella que obligadamente habría de dar a la escena; si se quisiera contarla con palabras: "Charlot toma la salchichería por tranvía", hasta las más abstractas y filosóficas: "Charlot imita a destiempo las maneras de los hombres, ejecutando en una determinada ocasión los gestos y actitudes que corresponderían a otra",



y que podría servir de ilustración a la teoría bergsoniana de lo cómico como: "lo mecánico encajado sobre lo viviente".

Volviendo a las generalidades, el uso simbólico en el film consiste en reemplazar un objeto, un gesto, o un suceso por un signo; se trata entonces de una especie de elipsis, o de dejar percibir un "mas allá" por el juego de imágenes entre sí o por la elección de situaciones o sucesos dotados de una dimensión humana suplementaria.

Para una mayor claridad, se distinguen, con un valor de ningún modo absoluto, dos grandes categorías de símbolos: las metáforas y los símbolos propiamente tales.

#### 6.5.1. Lo Metafórico

Metáfora es la yuxtaposición por medio del montaje de dos imágenes cuya confrontación debe producir en el espectador una impresión psicológica que facilite la percepción y asimilación de la idea (que la obra quiere expresar). La primera de estas imágenes es generalmente un elemento de la diégesis, pero la segunda (cuya presencia crea la metáfora) puede pertenecer bien a la diégesis y formar parte de la continuidad de la narración, o bien, constituir un hecho fílmico sin ninguna relación con la acción y cuyo valor viene determinado en relación con la imagen precedente.

Estas metáforas pueden tener un valor y significado intenso.

Existen varios tipos de ellas:

a) Las metáforas plásticas, están basadas en la semejanza o contraste de su simple contenido representativo: en "A propos de Nice" el rostro de una mujer de edad madura, bastante poco favorecida por la naturaleza y un tanto cursi, sucede la imagen de una avestruz de aire afectado y solemne. En "Jesucristo Superestrella" la metáfora que muestra primero en la pantalla el vuelo de los buitres en el cielo a la que sigue una imagen de los sacerdotes de negro, vigilantes en el entramado, a la espera de capturar a Jesús, como buitres cobardes, que desde sus nidos esperan que caiga la presa.



b) En otro grado superior están las metáforas dramáticas, que tienen valor dentro de la acción y aportan un elemento explicativo de utilidad para la comprensión de la narración. En esta categoría están, en "Octubre", los planos de Kerenski hablando, seguidos de la imagen de unos artistas tocando el arpa; con ello se expresaba que los discursos del dirigente no tenían más objeto que adormilar la vigilancia de los revolucionarios.

En "Jesucristo Superestrella" hay una metáfora dramática cuando primero, en la escena Jesús explica a los mercaderes del templo, luego que estos huyen, aparece en pantalla un ave volando sola en el cielo, enseguida se muestra a Jesús que empieza a caminar; se explica así la soledad, producto de la incomprensión de sus seguidores.

Por último, están las metáforas ideológicas. Se llaman así porque su finalidad es sugerir en la conciencia del espectador una idea cuyo contenido supera largamente la acción e implica toda una concepción del mundo. En "Tiempos Modernos", al principio, aparece la imagen de un rebaño de borregos seguida de la de una masa saliendo de una boca del Metro. También están en "La Madre", donde se encuentra a la vez una metáfora plástica, dramática e ideológica: se desarrolla durante gran parte del film y consiste en el montaje paralelo de una manifestación de huelguistas en la época zarista y el deshielo de un río en primavera. El símbolo surge de la similitud evidente entre el ímpetu de los bloques de hielo lanzados por la fuerza de la primavera y la multitud de obreros arrebatados por el deseo de emancipación.

Se puede descubrir el mecanismo de la metáfora considerando la que inicia "Tiempos Modernos". La vista del rebaño hace adquirir conciencia de una cierta cualidad correspondiente a la idea que nos puede sugerir esta imagen: curiosidad divertida y atención distraída. La imagen de la masa humana que le sucede, aporta, al



contrario, un elemento muy diferente; nos interesa en seguida mucho más esta imagen, la que representa un hecho humano y establece en nosotros una tonalidad psicológica mucho más densa y más intensa. Con ello se crea la tensión mental, y el sentido de la comparación entre las dos imágenes aparece, surgiendo la risa, pero la elevación del tono impide la risa expansionarse, transformándose en una sonrisa triste; el efecto logrado, en vez de ser cómico es más bien amargo, desconsolador, y en definitiva, pesimista. Posiblemente la disposición inversa de las dos imágenes hubiese logrado un efecto cómico más neto, debido a la disminución psicológica que suscitaría.

Se observa que las dos imágenes se influyen entre sí: la segunda adquiere un "tono" y "sentido" en función del estado mental preparado por la primera y ésta a su vez determina el tono y sentido de la anterior. En resumen, el sentido de la metáfora nace de la confrontación de dos planos; y el tono será más bien trágico si sube la tensión de un plano a otro, y más bien cómico en el caso contrario (orador-arpas). Pero, en realidad, la dominante psicológica y dramática del film es la que da a la metáfora su tonalidad exacta. Por esta razón, una metáfora con tendencia cómica en un film trágico y una metáfora trágica en un film más bien cómico adquieren un tono amargo y grave y no abiertamente gracioso.

#### 6.5.2. Lo Simbólico

El símbolo propiamente dicho, no surge del contraste entre dos imágenes, sino que reside en una misma imagen; se trata de planos o escenas que pertenecen siempre a la diégesis y que además de su significado directo, poseen un valor más profundo y amplio, cuyo origen tiene diversas causas.

El símbolo puede, primero, residir en la composición de la imagen. Se reúnen, relativamente en forma artificiosa, dos fragmentos de la realidad para obtener un determinado sentido de su unión. Un primer subgrupo lo forman los símbolos basados en un contrapunto



entre el personaje y el decorado que le rodea. Así, en "El acorazado Potemkin" la cabeza del pope que habla del temor de Dios a los amotinados está encuadrada unos momentos antes sobre un penacho de humo que brota de la chimenea, sugiriendo al espectador la idea de que es un iluminado; es evidente que este encuadre "anormal" ha sido pensado para crear un valor simbólico. En "Los Hijos de Hiroshima", cuando el hermano de la joven lisiada -que va a contraer matrimonio con un excelente muchacho- cuenta a la institutriz que él creía que su hermana no se casaría, un picado descubre el fondo del lugar donde transcurre la conversación, constituido por la superficie de un río dulcemente rizado por la brisa. Este fondo sugiere la impresión de calma y felicidad que se desprende de este instante.

Hay que considerar también el encuadre simbólico, con un elemento del decorado o un objeto. Un ejemplo de esto se presenta en "Yo Confieso"; en la secuencia del tribunal el joven sacerdote acusado de asesinato escucha a los diversos testigos encuadrado en diversas tomas en planos medios, pero siempre permanece en un rincón de la pantalla, mientras en primer plano aparece el extremo de una barra metálica, símbolo del drama que está sufriendo. En este mismo film, el protagonista recorre las calles huyendo de la policía. Se le ve un momento en picado mientras en primer plano aparece la estatua de Cristo con la cruz.

El tercer tipo de símbolos lo constituye el contrapunto entre dos acciones en una misma imagen. El mejor procedimiento se halla en "Greed" cuando, durante el casamiento de Trina y Mac se ve pasar por la ventana abierta un entierro, símbolo del error de esta unión, que terminará con la muerte de ambos cónyuges.

Existen planos donde aparecen inscripciones destinadas a determinar su sentido. El ejemplo más destacado está en el clásico "Intolerancia": la secuencia de los huelguistas que serán fusilados por la milicia patrenal, la cámara, sigue en panorámica a los



abrereros en su huída, y descubre pintadas en grandes letras publicitarias las palabras "the same thing yesterday and today", "las mismas cosas ayer y hoy". Estas palabras expresan un fatalismo que quiso combatir el film. Y en el "Ciudadano Kane", que comienza con un movimiento de cámara que hace entrar en campo la pancarta "No Tresspassing", "No Pasar", símbolo de la imposibilidad de penetrar en la intimidad de un individuo.

En un nivel superior de abstracción está la forma más pura e interesante del símbolo. Consiste en una imagen, que, teniendo valor propio en la diégesis y sin que contenga en apariencia ningún significado no evidente, posee con mayor o menor claridad, un sentido más amplio, el cual tiene valores específicos.

Al igual que las metáforas, los símbolos se subdividen en tres categorías:

La primera de ellas son los símbolos plásticos, o sea, los planos en que el movimiento de un objeto o la estructura de la imagen pueden evocar un acto de otro orden o sugerir una impresión o un sentimiento. Existen varios ejemplos en "El acorazado Potemkin": durante los minutos que preceden a la orden de hacer fuego sobre los amotinados cubiertos por un toldo, varios planos (salvavidas, diversas armas, una vista en contrapicado de la roda de la nave) concurren con su estatismo a reforzar la impresión de terror angustioso y de espera impotente de la tripulación. Después, en el curso de la batalla, un plano representando una bandera que flamea al viento y que introduce un valor épico que subraya el carácter del momento. El film "Farrebique" ofrece un hermoso símbolo plástico en la secuencia del entierro del abuelo, en que se ve engancharse las zarzas a las ruedas del carruaje, como intentando retener al hombre que ha pasado toda su vida en medio de la naturaleza.

Los símbolos dramáticos tienen un valor directo sobre la acción y contribuyen a su desarrollo, dotando al espectador de un factor útil para la comprensión de la historia. Los símbolos de



este tipo abundan en el cine. Están presentes en "El ángel azul": la muerte del canario en la secuencia inicial, sirve para revelar el carácter sentimental del profesor, pero prefigura, al mismo tiempo su lamentable muerte al final del film, ya que el profesor es un ser tan desvalido como el pájaro; la impresión de presagio trágico es reforzada en las primeras visitas del profesor a Lola-Lola, por la presencia insistente y silenciosa de un payaso, que simboliza la decadencia próxima de Rath. En "Jesucristo Superestrella": en la escena que aparece Judas tramando la traición, en la misma imagen comienzan a avanzar tanques por detrás de Judas; los tanques son los símbolos del poder romano y de la muerte, representan la consecuencia de la traición.

Una tercera categoría son los símbolos ideológicos. Sirven para expresar ideas que traspasan ampliamente los límites de la historia que se muestra, y parecen reflejar una actitud frente a la vida y a los problemas más importantes de la humanidad. En "Ladrón de bicicletas" el obrero Ricci está pegando el cartel con Rita Hayworth cuando le roban la bicicleta. El cartel es el símbolo de la multitud de imágenes embrutecedoras que Hollywood difundía por las pantallas del mundo. Imágenes cuyo lujo y ficción no tienen parangón con la miseria moral y material de un gran número de humanos (post-guerra).

También encontramos una significación trascendente en la última escena de "Jesucristo Superestrella"; aparece la cruz (sin Jesús) vista a trasluz, atrás el sol que se pone, el atardecer de la historia, y casi imperceptiblemente una silueta que recorre la pantalla: es Jesús, detrás el rebaño de ovejas: el pueblo cristiano peregrino que aún busca su camino.

Dentro de estas concepciones es útil reiterar que el cine expresa en mayor o menor grado algo que trasciende de la realidad.

Hay algunos films que representan una curiosa alteración de los valores y un desconocimiento de la esencia del cine. Se



transforma lo aparente, directamente legible, de la diégesis (primer grado de inteligibilidad de un film) en un simple soporte, artificialmente creado, destinado a sostener un sentido simbólico (segundo grado de inteligibilidad) que adquiere un carácter dominante. Estos films desconocen que la imagen tiene que ser un fragmento de la realidad directamente significativa, y después accesoria y facultativamente, mediadora de un significado más profundo e inverosímil.

### 6.5.3. El Film: Un Mundo de Elipsis Permanente

En el cine, al igual que en las otras artes no se puede ser más natural que "a fuerza de arte". La materia prima fílmica necesita ser profundamente trabajada, porque es más figurativa que las otras y porque la cámara es más "realista" que cualquiera de los otros medios de expresión artísticos.

La elipsis tiene una función de especial importancia en la expresión del film, por el hecho de que el lenguaje de naturaleza y fuerza singulares, es un lenguaje de imágenes: el cine está basado en elipsis permanente.

El cine, por el hecho de que puede mostrar todo, está obligado con frecuencia a sugerir. Pero esta obligación, lejos de ser una carga, es por el contrario causa de su superioridad y uno de los secretos de su sorprendente potencia.

Las elipsis, en el sentido de expresión estricto, no son específicas del cine, sino iguales a las de la literatura o teatro. Las elipsis tienen tres causas que establecen otras tantas categorías:

- 1) Las elipsis condicionadas por el hecho de que el cine es arte, y que por tanto presupone elección y orden. Se seleccionan de la realidad los fragmentos que parecen convenientes por su significado. La planificación debe eliminar los tiempos débiles o inútiles de la acción.
- 2) Las elipsis de la segunda categoría están motivadas por la estructura del relato, por razones dramáticas. Así, en films policíacos, el espectador debe ignorar ciertos elementos que le hacen



seguir con interés el curso de la acción, por ejemplo: la identidad del asesino. Un ejemplo excelente se encuentra en "La diligencia": una gran pelea tiene lugar en la calle principal de una ciudad del Oeste, entre "el bueno" y tres bandidos; la cámara se sitúa en el "saloon" donde los asustados clientes esperan el resultado de la misma. Se oyen disparos y de pronto se abre la puerta, apareciendo uno de los bandidos, pero después de haber dado algunos pasos, cae muerto, mientras que el protagonista entra sano y salvo.

Otras veces las elipsis se justifican por el punto de vista particular que adopta la cámara cuando el objetivo suplanta a algún personaje. La protagonista de "Breve encuentro", trastornada por la partida del hombre que empezaba a amar, es importunada en el tren que la conduce a casa, por una vecina charlatana: un primer plano del rostro de la vecina expresa entonces el punto de vista de Laura que deja "escuchar" sus chismes, mientras que un monólogo interior se transforma en un primer plano sonoro; la elipsis de las palabras de la amiga, corresponden al desinterés de la protagonista y, por tanto, del espectador, por su vacuidad.

3) Las elipsis motivadas por razones de orden social. Existen numerosos gestos, actitudes, sucesos penosos o delicados que el respeto a las buenas costumbres y las convenciones sociales impiden representarlos en la pantalla: la muerte, el dolor violento, torturas, asesinatos. Generalmente se oculta el hecho por un elemento de la diégesis: en "De aquí a la eternidad" una lucha a muerte es ocultada por un montón de cajas que la cámara contempla obstinadamente. También se utiliza como reemplazo un plano del rostro, por una sombra o un reflejo.

Ocurre frecuentemente que, los hechos y los objetos son reemplazados por un primer plano más o menos simbólico, cuyo contenido evoca lo que ocurre fuera del cuadro, (una mano que se relaja y deja caer un cuchillo: basta para hacer comprender que esa persona ha muerto), en "Variettes". En otras oportunidades se recurre a



la música para crear efectos líricos: la admirable secuencia de "Mis Universidades" de Jonskoi, muestra el encuentro del joven Corki al borde del mar con una mujer en los dolores del parto; los gritos de la parturienta están sustituidos por una frase musical desgarradora mientras que se ven las olas que se estrellan contra las rocas.

El embarazo también es "tabú", pero esta tendencia ha disminuído con el desarrollo del cine.

Las elipsis del acto sexual se resuelven de diversas maneras. Estas oscilan entre la pura banalidad y el refinamiento más esotérico. Se pueden clasificar en dos tipos: las que se basan en el montaje es decir, en el cambio de plano con introducción de una imagen más o menos simbólica. Otro es el montaje realista donde el acto es evocado en ocasiones por una ola espumante, por ejemplo.

La mayor parte de estas elipsis se basan en un movimiento de cámara, el cual, después de haber mostrado los prolegómenos amorosos, se retira discretamente.

El plano en este caso, termina con un fundido en negro o bien la cámara se fija en un elemento de la diégesis y después, gracias a un fundido encadenado, se hace comprender que ha transcurrido un lapso de tiempo.

Es lícito, entonces, decir que las elipsis tienen considerable importancia dentro del film, lo que se explica por el carácter "documental" y visual que tiene este arte; pudiendo mostrar todo, es evidente que existen variadas escenas difíciles de soportar. Pero, aparte de las prohibiciones de los códigos, oficiales o no, y de las diversas censuras, las elipsis de mayor calidad están motivadas por las de sentimiento poético y sutil, que son al final, una sugerente poesía.

Además de lo señalado, no hay que olvidar que el cine es un alimento intelectual que nutre a masas humanas considerables y, por lo tanto, debe poseer siempre un alto nivel estético y moral.



## 6.6. Luz: Expresividad Viva de la Imagen

La luz es el segundo componente expresivo de la imagen cinematográfica.

Aunque existen algunas películas filmadas con luz natural (la más reciente: "Barry Lyndon") siempre se requiere el apoyo de focos y reflectores. Esto se basa en razones fundamentalmente técnicas, ya que la película necesita ser impresionada a la perfección, ya que la fotogenia de un film es un filón fecundo y legítimo de prestigio artístico.

En lo concerniente a iluminación no existe límite para la imaginación creativa (aún cuando esté sometida al determinismo de la naturaleza).

La luz sirve para definir y modelar los contornos planos de los objetos, para crear la impresión de profundidad espacial, para producir una atmósfera emotiva, e incluso, sugerir ciertos efectos dramáticos.

Al parecer, es en la escuela alemana donde es preciso encontrar el origen de la magia de la luz, cuya tradición se perpetúa, aún en nuestros días.

Una clásica muestra de la utilización de la luz se presenta en la cinta "La noche de San Silvestre" (1923), en la cual, las luces crean la atmósfera en cada plano: la acción se desarrolla enteramente de noche en una sala llena de humo y mal iluminada, de una taberna popular; la unidad de tiempo (algunas horas); de lugar (casi en la taberna y con escasos exteriores de la calle, con las ventanas de un gran hotel, brillantemente iluminadas y también la vivienda patronal); de tonalidad física (la noche) y psicológica (pesimismo, fatalidad) hacen de este film una obra maestra. Lo mismo puede decirse de una obra de la última década: "Cabaret" sobre todo en la escena del teatro lúgubre y cargado de humo, donde descargaban su agresividad los habitantes en medio de la guerra.

El pesimismo y otros conceptos se prestan para ser sugeridos



por la luz.

Hay que hacer sí, una aclaración: existe el peligro de caer en la melodramatización. Es decir el contraste entre blancos y negros de por sí despiertan la sensación de drama, pero sólo con una intención estética supera el simple y primitivo significado.

Un caso típico de intencionalidad lumínica se da en "Encrucijada de odio" cuya acción se desarrolla por entero de noche y donde los focos deshumanizan los rostros y desmenuzan las superficies en partes brillantes y oscuras; esta utilización brutal de la luz contribuye a crear la impresión de malestar sofocante que impregna el drama. Igualmente "Forajidos" en que las luces participan directamente en la violencia de la acción, logrando una especie de brutalización de los seres y de las cosas.

Los más diversos efectos pueden lograrse utilizando fuentes de luces anormales y excepcionales. Se encuentra un buen ejemplo en la secuencia inicial de "Ciudadano Kane": La sala de proyección, en que discuten los redactores del periódico de actualidades, no está iluminada más que por el rayo luminoso que viene de la cabina del operador; el redactor jefe tiene la cabeza completamente en la oscuridad, mientras que sus colaboradores están violentamente iluminados. Después, en otro plano, todas las siluetas se destacan sobre la pantalla como si fueran sombras chinescas.

La utilización de las sombras significativas, puestas de moda por el expresionismo, significaron en una época el destino.

Las sombras pueden tener un significado elíptico y constituyen un poderoso factor de angustia por la amenaza desconocida que dejan entrever, o también de incertidumbre, como en "Jesucristo Superestrella" en la escena que Magdalena, canta: "cierra tus ojos, duerme bien..." a Jesús, la cámara sigue el desplazamiento de Magdalena y muestra una hermosa sombra con movimientos, reflejada en las rocas.

Pueden revestir también un carácter simbólico, interesantísimo,



como sucede con la sombra de Napoleón triunfante, que se destaca sobre un mapa de Europa en "María Waleska", en tanto que la de Kane sobre el rostro de Suzan simboliza la impotencia de la joven para resistir la voluntad de su tiránico esposo.

Los focos movibles permiten producir efectos singularmente vigorosos en "Ana Karenina" y "Breve encuentro", los reflejos de las luces de un tren sobre el rostro de dos mujeres dispuestas a suicidarse sugieren admirablemente la lucha trágica que en ellas libran el cansancio y los deseos de vivir.

La luz es, en fin, un factor imprescindible. Como Pudovkin dijo, un actor, y una escena "no existen" para la cámara si no están iluminados. Ya sea en contraluz: alejando o destacando del fondo al objeto o la persona; como efecto general: aplastando sobre el fondo; o lateral: resaltando con fuerza las superficies de los objetos, da a entender más que iluminación, una traducción estética psicológica de la narración cinematográfica.

Una luz creadora de atmósfera emotiva y dramática se palpa con nitidez en "Jesucristo Superestrella". Hay escenas en que la luz muestra claramente un significado. Cuando Jesús agoniza, el cielo se oscurece, pero en su rostro caen rayos de luz que refuerzan el dramatismo del momento. También actúa con intencionalidad de penumbra, cuando los fariseos, caso a oscuras, traman la muerte de Jesús. Y en la escena final del film, en la que aparece la cruz, en silueta, y el sol, que se esconde, y Jesús, como un pastor, a contraluz, que pasea, pero que espera para actuar hasta el atardecer de la historia.

#### 6.6.1. El Encanto Mágico del Color

En 1947, los psicólogos asistentes al Primer Congreso Internacional de Filmología dieron, en general, poca importancia al color y a los colores, que se borran ante la "realización" del objeto. El sueño, por lo demás, rara vez está coloreado, sin que por ello se vea mermado de su "realidad", por tanto al cine le fue fácil



prescindir del color en sus comienzos. El cine en blanco y negro puede fácilmente implicar la presencia de colores. En donde la cualidad objetiva y afectiva de los objetos está ligada a sus colores, esos colores están presentes, al igual como el sonido estaba presente en el cine mudo. Los primeros colores, chillones y falsos en los comienzos del cine, contradijeron la objetividad cromática y parecieron poco realistas.

El color no es más que un lujo de la percepción, se decía, pero todo lujo tiende a enraizarse y convertirse en necesario.

Según Rotha, el color es un valor que puede enriquecer el cine, pero que tiene aspectos positivos y negativos. Su escepticismo (ya que destaca lo negativo más que nada) deriva del hecho que el realizador se encuentra constantemente con nuevas invenciones técnicas, de las que hace uso de forma experimental, sin someterlas a un preciso fin artístico.

Si bien es cierto que aún hoy es difícil encontrar un film que sea en cuanto a color enteramente satisfactorio, todo ello -y que implican las objeciones que se hacen del color- parten del concepto errado que considera a éste como una invención técnica que sirve para aumentar la naturalidad de la imagen. También es el error de Rotha, porque el color se vuelve elemento expresivo y por completo cinematográfico precisamente cuando no se pretende copiar con él fotográficamente la realidad, es decir cuando brota del impulso interior del realizador para crear nuevas relaciones, nuevos contrastes, nuevos contrapuntos, nuevos montajes, movimientos y composiciones pictóricas. La secuencia de las capas rojas en "Becky Sharp" que sigue al anuncio de la guerra, refleja en aquel instante la psicología de los protagonistas y el color hace resaltar aún más el efecto producido: un rojo vivo que no corresponde al color natural de las capas. "Dreams that money can buy" (1947) representa un interesante ejemplo de contribución de los pintores al cine: los trajes de novia, el romance amoroso de los maniqués de cera de



Léger; la "Mujer desnuda que baja por la escalera" de Duchamp; el hombre que escucha por teléfono los sueños de una muchacha que está a punto de despertarse, de Ernst, son "argumentos" que cobran valores expresivos y simbólicos gracias a un color completamente irreal y antes, bien surrealista. Lo mismo pasa con los otros episodios, como el último (Richter), en el cual el desdoblamiento de personalidad, el hombre tal como es y como se imagina ser, es expresado con dos colores distintos, ambos irreales.

Otro tanto sucede con el film "Blanche Fury" de Allégret (1947), el azul intenso de las paredes de la habitación de Thorn vuelve otra vez, al final, en los primeros planos de Blanche, pocos momentos antes del ahorcamiento de su antiguo amante. El montaje asociado al color adquiere un significado particular, aquellos primeros planos completamente fuera del espacio, separados del ambiente, en la creación del espacio y del color ideales, producen resultados de atracción emotiva considerable.

El color, como el sonido, puede ofrecer al realizador, mayores posibilidades para lograr cierta clase de resultados. No sólo está unido al ánimo de los personajes sino que, al tema del acontecer. Puede estar en función representativa, dirigido todo él hacia una total expresión de los hechos y su significado psicológico-ideológico-científico. En episodios secundarios puede emplearse en tonos discretos, con tacto extremo, sin ofender con él al espectador. En cambio, en los episodios más relevantes, el color se transforma en uno de los principales componentes de la obra cinematográfica.

Se cae en error si se considera que el color tiene un solo significado; cada realizador ha atribuido distintas imágenes al mismo color.

El lenguaje del color es más sutil que las palabras. Como la música es captado directamente por los sentidos, no por el entendimiento, y éste en todo caso sólo puede acusar una emoción que le es anterior. Esta ausencia de la razón en la percepción del color



hace doblemente delicado su empleo. Lo básico es que el color no obedece a una ley que lo abarque todo en cuanto a significados y en relaciones absolutas entre él y las emociones específicas, pero sí adquiere significación dentro del contexto fílmico (los tonos rojos de Bergmann, los grises de Buñuel, la fantasía de Fellini).

#### 6.6.2. El Vestuario y la Escenografía

En un capítulo precedente se analizó en extenso lo que constituye el vestuario y la escenografía. Sólo se insistirá en destacar la importancia que adquiere este último en determinados films, en que llegan a ser verdaderos símbolos (en "Jesucristo Superestrella": pompa y brillo en los poderosos. Sencillez y pureza en Jesús. O en "Adele H" de Truffaut, en que el vestido de Adele Hugo simboliza en un principio, la arrogancia, elegancia y status, y que en el transcurso de la obra, a pesar de la pobreza, mantiene un "señorío" bastante especial y dramático).

En relación a la escenografía, ésta adquiere caracteres de apoyo decisivo, como es el caso de "Jesucristo Superestrella". El hecho que fuese filmado en el desierto de Negev (Israel) le da mayor autenticidad y realismo al drama. El desierto desnudo hace de escenario. Tierra y cielo. Este paisaje de contrastes decisivos nos ambienta y lleva a Cristo, al hombre, a Dios.

#### 6.7. El Papel Significativo de la Banda Sonora

Los ruidos y las voces impresionados en la película son, en principio los ruidos y las voces reales. El sonido no es una imagen. Se desdobra. Pero, no es ni sombra ni reflejo del sonido original, es su registro. En este sentido los ruidos y las palabras han orientado el film hacia un realismo acrecentado. Más ampliamente, el conjunto mismo del cine es el que ha franqueado con el sonido, una etapa neorrealista. Las voces se han hecho sociales, aportando sus acentos, sus mil verdades de la vida cotidiana.

"El cine hablado da realidad al mito de la voz interior. El sonido es murmurante, confidencial, como si leyera una sombra"



según expresó Stephane Pizella.

Palabras, música, ruidos, hacen función de enlace. Tienden a reemplazar al pájaro que vuela, la pelota que rueda, la respuesta mímica.

Como muchos de los inventos que recién comienzan, el cine sonoro fue bastante controvertido. El público acogió con bastante entusiasmo este nuevo género de películas, mientras que algunas personalidades de ese tiempo (1926), directores, críticos, expresaron su escepticismo.

La posición más fecunda para el futuro fue tomada por Eizensstein, Pudovkin y Alexandrov: "El sonido tratado como elemento nuevo del montaje (y como elemento independiente de la imagen visual), introduciré un medio nuevo para expresar y resolver los complejos problemas con los que hemos tropezado hasta el presente y que no habíamos podido resolver por la imposibilidad de encontrar la solución", decían -si bien no dejaban de tener grandes reservas-.

Sin embargo, desde su nacimiento, el sonoro en el cine ha hecho una serie de aportes que no deben desconocer ni aún sus más encarnizados detractores. En un rápido recuento se ve que el sonido ha aportado:

1) El Realismo: o mejor dicho la impresión de realidad. El sonido aumenta el coeficiente de autenticidad de la imagen, con lo que la credibilidad, no sólo material, sino estética de la imagen se encuentra duplicada; el espectador recibe la polivalencia de sensibilidades del mundo real. Como expresó Faulkner: "Por eso se pone ahí afuera bajo la mismísima ventana, a clavar y serrar esa condenada caja. Donde ella la vea. Donde todo el aire que respire y aspire esté impregnado de sus martillazos y serrines..."

2) La utilización Normal de la Palabra permite la desaparición de la plaga de intertítulos. Libera a la imagen de su función explicativa y le permite consagrarse a su valor expresivo. Por último, la voz en "off" ofrece al cine el amplio campo de la psicología, ha-



ciendo posible la exteriorización de los pensamientos más íntimos.

3) El Silencio, posee un notable valor positivo. Es conocido el considerable papel dramático que tiene como símbolo de muerte, ausencia, peligro, angustia, soledad. En "Muchachas de uniforme", las llamadas a Manuela, desaparecida en la gran mansión silenciosa. Y el tic-tac del reloj rompiendo el silencio que precede a la desaparición de 200.000 personas en el infierno atómico ("Los hijos de Hiroshima").

4) Las Elipsis posibles del sonido o de la imagen, gracias a su dualismo.

5) La yuxtaposición de la imagen; el sonido en contrapunto o contraste; el asincronismo realista o no y el sonido en "off" permite crear una amplia gama de metáforas y símbolos.

6) La Música, en tanto no está justificada por un elemento de la diégesis, constituye un material expresivo singularmente rico.

Los fenómenos sonoros se dividen en dos grandes categorías: ruidos y música.

#### 6.7.1. Los Ruidos; Murmullo de Expresión

Dentro de los ruidos están:

1) Ruidos naturales: todos los fenómenos que se perciben en la naturaleza (ruido del viento, de tormenta, de la lluvia, de las olas, agua corriente, gritos de animales, cantos de pájaros).

2) Los ruidos humanos, que se clasifican en mecánicos (autos, locomotoras, aviones, ruidos de calle, fábricas...), palabras-ruido, o sea el fondo humano, se nota, sobre todo en las versiones originales, debido a que las palabras no tienen entonces, para nosotros ningún sentido; el sonido de las palabras forma parte integrante de la atmósfera de un film; la música-ruido, por ejemplo la de los films musicales o la que emite un aparato de radio (con frecuencia es un fondo sonoro, aunque a veces es un símbolo).

Los ruidos, pueden ser utilizados de forma realista: sólo se oyen los ruidos producidos por los seres y las cosas que aparecen



en la pantalla o que se sabe que están próximos a ella, sin que exista ninguna voluntad de expresión especial en la yuxtaposición imagen-sonido (corresponde a una toma simultánea de vistas y sonidos, sin ulterior montaje). Los ruidos son vitales en muchos films: estrépito de las olas, rumores del bosque, traqueteo de trenes, los ruidos de la calle, y otros.

No siempre el sonido tiene valor complementario de la imagen; hay casos en que el montaje permite empleos audaces. Se obtienen así efectos sonoros con valor simbólico, bajo dos formas definidas: metáforas y símbolos.

Existe Metáfora cuando se pretende expresar una impresión o una idea por medio del dualismo e interacción imagen-sonido, bien sea en el interior de la misma imagen o mediante la yuxtaposición de dos de ellas. La metáfora puede basarse en la utilización "realista" del sonido, sonido realmente producido por los objetos que salen en la pantalla, teniendo valor de contrapunto o contraste.

La utilización "irrealista" del sonido determina un tipo de metáforas más interesantes y originales. Por ejemplo en "Farrebique", Rouquier ha superpuesto en la escena de la muerte del abuelo, el ruido de un árbol que se abate por los golpes de los leñadores.

Los símbolos representan mayor interés desde el punto de vista cinematográfico. Igual que antes el sonido adquiere el valor de contrapunto e identificarse directamente con la tonalidad psicológica y el sentido de la imagen (el símbolo usado por analogía con el símbolo visual, es todo fenómeno sonoro que, sin entrar en concurrencia expresiva con la imagen, adquiere por encima de sus apariencias realistas, un valor mucho más amplio y profundo).

El efecto más palpable está en "Ana Karenina", donde el sonido chillón y punzante del martilleo de un verificador acompaña el dolor de la protagonista. El silbido del expreso al atravesar la estación tiene un valor parecido respecto a la desesperanza en "Breve Encuentro". En cuanto al valor de contraste se encuentra



claramente expresado en "Roma ciudad abierta", donde un aire de jazz aviva de forma casi inhumana el dolor de un hombre que acaba de ver cómo matan a la mujer a quien amaba.

#### 6.7.2. La Música: Misterio, Sinfonía de Significaciones

La música se ha impuesto en el film, bajo la impresión de una misteriosa urgencia, los pianos y las orquestas acompañaron a las películas mudas. Lo importante es que la música ha desbordado este papel protector. Una de las partituras más empleadas, "Orage" acompaña el incendio del bosque, los remolinos del corazón afligido, la catástrofe de un ferrocarril, lo que revela la equivalencia antropomórfica del tormento, de la tempestad en un cerebro, la tempestad en el mar y la borrasca de las pasiones. Durante la época muda las partituras incidentales eran verdaderos catálogos de estados anímicos; hoy, con el cine sonoro, la música adquirió un papel fundamental.

Elie Fauré decía del film: "Es una música que nos llega por medio del ojo". Por su parte Cohen-Seat afirma: "La sensación musical que acompaña realmente al film, es la imagen la que saca lo mejor de su expresión o más bien de su sugestión".

Entre las visiones más desgarradoras del cine, se encuentran esos momentos en que un estribillo evoca una imagen pasada, sin que ésta vuelva a ser introducida por un flash-back o una sobreimpresión. "La Violetera", por ejemplo, hace surgir el recuerdo doloroso y radiante del amor cuando Charlot sale de la cárcel y vuelve a ver de pronto a la pequeña ciega en "Las luces de la ciudad".

No se ha insistido bastante sobre el carácter "irrealista" del universo fílmico en lo que concierne a la música. Contrariamente al universo real "contiene perpetuamente una música que sustituye atmosféricamente una dimensión sui generis, y que, constantemente lo enriquece, lo comenta e incluso lo dirige".

"La música es un elemento específico del arte del cine, hace volar la imaginación y desde el punto de vista del lenguaje, el



signo se pierde", según Cohen-Scat.

Eisenstein tiene una concepción analítica respecto a la música en el cine. Su teoría de "contrapunto visual" está basada en la creencia de la necesidad de una concordancia rigurosa entre los efectos visuales y los motivos musicales. Para él, la planificación de la música debe preceder a la planificación de la imagen y servirle de esquema dinámico.

La música en general tiene diversos medios de utilización; en un nivel de expresión elemental están:

- 1) La sustitución de un ruido real: en "Los mejores años de nuestra vida", el antiguo aviador recuerda la guerra en la carlinga de una fortaleza volante: una vibración de violines sugiere entonces el zumbido de los motores que la cámara descubre por una panorámica.
- 2) La sublimación de un ruido o un grito. Ruido o grito se transforman poco a poco en música. Frecuentemente el ruido del viento o del mar se transforman en una frase musical con intenciones líricas. A veces reemplaza a un grito cuya violencia obliga a eludirlo.
- 3) El subrayar un movimiento o un ritmo visual o sonoro. Puede ser un simple movimiento diegético (la caída del ganster desde lo alto de una de las torres del puente de Williamsburg, que es acompañada por un "descrescendo" que termina con un golpe de bombo), en "La ciudad desnuda"; o de un ritmo: trote cadencioso de un caballo, subrayado por un tema alegre.

En los ejemplos anteriores la música tiene un valor rítmico.

Otras veces la música posee un valor lírico y es un contrapunto psicológico de las imágenes: sin tratar de acoplarse al ritmo visual, sirve para evocar o crear un estado anímico. Sin embargo, la música idealmente debe considerarse en su totalidad, y no limitarse a repetir o amplificar ruidos. Debe participar en la creación de la tonalidad general, estética y dramática de la obra. No se le pide que "explique" las imágenes, sino que les añada una resonancia de naturaleza específicamente distinta. No se pide que sea



"expresiva" y añade su sentimiento al de los personajes o al director, sino que sea "decorativa" y una sus propios adornos a los que propone la pantalla.

La fase más importante de esta música, que es música-ambiente en su amplia concepción, es aquella en que -a causa de su atenuación- hace olvidar y se limita a crear un ambiente afectivo que capacita sutilmente al espectador para una mejor receptividad del valor profundo de las imágenes. O para ser exactos, del film como unidad significativa.

Un ejemplo digno de captarse es el que sucede con "Jesucristo Superestrella", en que el desierto "vibra" con las gargantas juveniles, en que cada canción es una búsqueda, en letra y música, de un mensaje que parece perdido entre la desorientación humana. Este film ha revivido el drama de Jesús a través de un lenguaje universal de toda la juventud actual: la música rock, que rompe con muchos de los esquemas de composición, pero que es un intento válido para llegar a comunicar un mensaje todavía vigente en la tierra.

### 6.7.3. Los Diálogos en el Film

Los diálogos constituyen un medio de expresión esencial en el cine. La palabra es un factor constitutivo de la imagen (factor privilegiado por la importancia de su función significativa), y por ello, está sometida a la planificación, de la misma forma que los otros ruidos y que la música (que en cierta medida escapa a la planificación, ya que también sirve accesoriamente para unir los planos creando una continuidad sonora).

El diálogo que por lo general es realista, debe ser acompañado por el movimiento normal de los labios de los personajes. Es el caso general, aunque hay excepciones. La vocación realista de la palabra está apoyada porque es un elemento de identificación de los personajes, análogo a atuendo, color de piel, o comportamiento general.

Ya que la palabra debe tener sentido, y no hay que olvidar



que es tonalidad humana, es un tanto paradójico el doblaje. Leer los subtítulos, en todo caso, es preferible, es cuestión de costumbre. Es cuestión, además, de conciencia artística y de respeto a la obra de arte, aparte de lo absurdo que es escuchar hablar a un japonés, o a un alemán hablar francés, o ver un americano decir a un holandés: "Ah!, usted habla francés, esto facilitará las cosas!".

El más grave peligro que acecha al film proviene del diálogo es el que se haga prevalecer la explicación sobre la expresión. Lo básico es saber que el film puede expresar sin necesidad de hablar, o sea, verter el sentido del plano del lenguaje verbal a la expresión plástica.

Siempre que sea posible, la palabra debe evitar el ser una simple paráfrasis de la imagen (si se oye sonar una sirena es inútil mostrar al mismo tiempo la sirena). Tiene en cambio, la posibilidad de valerse de la dualidad entre las palabras y el contenido visible de la imagen. De esta forma puede hacer surgir en la confrontación (en contrapunto o en contraste) los más interesantes símbolos: puede existir dualidad entre la palabra y la expresión del rostro del que habla (contrapunto). El contraste: en "Tempestad sobre Asia", cuando los oficiales ingleses, con el fin de engañar a sus huéspedes mongoles, fingen sonreír mientras los cuentan el súbito ataque de los partidarios soviéticos.

El paralelismo entre la palabra y el gesto puede suscitar un efecto de contrapunto (el joven de "El silencio es oro" acompaña el relato de su decepción amorosa con los martillazos asestados sobre el montaje del decorado). De otra forma se dan los contrapuntos palabra-objeto y también la técnica del campo-contracampo, frecuentemente utilizada en los diálogos por la imposibilidad de mostrar al que habla o al que escucha al mismo tiempo, sin caer en la monotonía.

Cualesquiera que sean las cualidades de los diálogos



escritos por dramaturgos o novelistas, es peligroso que tomen una importancia indebida. Lo mismo que nunca deberán parecer "teatralizados" al estilo de los años 1900-1920. La palabra debe estar sometida a la imagen, no debiendo intervenir nada más que como un verdadero "ruido significativo", ruido ciertamente privilegiado y cuyo valor humano e ideológico es de extrema importancia, pero debe ser discreto y no sobreponerse dramática y plásticamente. El cine no es el arte de la palabra, sino de la imagen, y la palabra es en él, un medio de expresión entre otros, de los que conforman la unidad fílmica.

#### 6.8. El Montaje: Composición y Estructura del Film

El montaje en el cine es lo mismo que la composición de colores en la pintura o la sucesión armónica de sonidos en la música. Lo que realmente importa no es tanto el contenido de los varios trozos de película, sino más bien, la forma en que están unidos entre sí. No tanto lo que está filmado, sino el modo en que un trozo sucede al otro, y la manera de construir esos trozos en el film. La esencia del cine está en la composición y la sucesión de los diversos planos. El cine no se puede definir sin la palabra montaje.

Es conveniente hacer una distinción importante, que, además de su interés estético posee la ventaja de hacer algunas consideraciones históricas. Se trata de la diferencia que hay entre montaje-relato y montaje-expresivo.

Montaje-relato es el aspecto más simple y directo del montaje. Es la reunión, en una secuencia lógica o cronológica que contenga una historia de diversos planos, aportando cada uno un contenido narrativo y contribuyendo a hacer avanzar la acción desde el punto de vista dramático (encadenamiento de los elementos de la diégesis según una relación de causalidad) y desde el punto de vista psicológico (comprensión del drama por el espectador).

El montaje-expresivo está basado en la yuxtaposición de los planos con el objeto de producir un efecto directo por la



combinación de dos imágenes. Aquí, el montaje expresa por sí mismo un sentimiento o una idea; no es un medio sino un fin. En vez de tener por meta ideal su desaparición en bien de la continuidad, haciendo menos apreciables las uniones entre los planos, tiende, por el contrario, a producir sin cesar, efectos en el espectador, efectos de ruptura en el pensamiento. A hacerlo tropezar intelectualmente para que sea más fuerte en él la influencia de la idea expresada en el film, por medio de la confrontación de los planos. El montaje relato puede reducirse al mínimo: por ejemplo en "The Rope", que tiene un sólo plano. Un film comúnmente tiene de 500 a 600 planos, aunque hay excepciones: "Se escapó la suerte", contiene 1.250 planos. Mientras que "Las Vacaciones de M. Hulot" o "I Vitelloni" no tienen más de 400 planos.

#### 6.8.1. Montaje: Pasado, Presente y Futuro

Durante una de las más célebres entrevistas organizadas por los Cahiers du Cinema, Roberto Rosellini (1959) expresó que el montaje en el cine moderno no desempeña el mismo papel que durante el gran período 1925-1930, pero es evidente que es una fase indispensable para la creación filmica ya que es necesario saber elegir lo que se filma y montar lo que se ha filmado. Pero el montaje -decía el gran director cinematográfico- no es considerado actualmente como una manipulación todopoderosa.

El montaje, como "criterio soberano" aspiró a un poder persuasivo considerado en cierta forma absoluto, durante este gran período. Impresionó vivamente al joven Einsenstein, quien, asustado al principio por la enormidad casi deshonestas de la eficiencia que se le ponía entre manos, no tardó en dejarse conquistar en espíritu por el deseo de conquistar los espíritus y se convirtió en el jefe de todos los teóricos del montaje "soberano": Pudovkin, Alexandrov, Dziga Vertov, Kulechov, Bela Balasz, Renato May, Arnheim, Spottiswoode, Levinson, Abel Gance, Epstein y otros.

Pudovkin declaraba que la noción de montaje, más allá de



todos los sentidos particulares que a veces se le asignan (yuxtaposición de escenas, montaje acelerado, principio puramente rítmico, etc.) es en realidad la creación fílmica en su totalidad; el plano aislado no es cine; no es más que materia prima, fotografía del mundo real. Sólo el montaje, -decía- permite transformar la foto en cine, el calco en arte. Definido en términos más amplios, el montaje se confunde simplemente con la composición misma de la obra.

De las grandes obras teóricas de Einsenstein, surge para el lector moderno lo que bien puede llamarse "fanatismo del montaje". El, obsesionado por esta noción clave, llega a encontrarla en todas partes y a ensanchar sus límites en forma desmedida. No ve, por todas partes, más que elementos prerrecortados que una ingeniosa manipulación sería luego capaz de montar. Einsenstein no admite que se pueda filmar una escena en continuidad, siente desprecio por lo que él llama, según los pasajes "naturalismo", "representación puramente objetiva", relato simplemente "informativo" (en oposición a "patético" u "orgánico", es decir, en último análisis, recortado y montado). No tiene en cuenta ni siquiera el hecho de que el registro continuado de una escena, compuesta e interpretada, pueda ser una selección entre tantas otras. No, es necesario fragmentar, aislar primeros planos y luego volver a montar el conjunto.

Einsenstein estableció una nomenclatura, un tanto difícil de los diversos tipos de montaje, desde los más elementales hasta los más complicados.

- a) Primero está el montaje métrico o "motor primario", análogo a la medida musical y basado en la duración de los planos.
- b) El montaje rítmico, también denominado "emotivo primario" que está basado en la duración de los planos y en el movimiento en el cuadro.
- c) El montaje tonal, o "emotivo melódico", el cual está basado en la resonancia emotiva del plano.
- d) El montaje armónico o "afectivo polifónico" basado en la



dominante afectiva de la totalidad del film.

e) El montaje intelectual, con la combinación de sonidos y con la dominante afectiva de la conciencia reflexiva.

Además de Einsenstein han existido numerosos otros teóricos que han formulado sus apreciaciones con respecto al montaje: Timochenko, Balazs, Pudovkin, Rotha, Arnheim, May y Spottiswoode, de los cuales los cuatro últimos no son más que comentadores.

En su fundamental obra "Historia de las teorías cinematográficas", Aristarco habla primero de los que denomina "precursores", los primeros que reflexionaron sobre la estética del cine: Canudo, Delluc, Dullac, Richter. También los "sistematizadores": Balazs, Pudovkin, Arnheim. También Moussinac y Kulechov.

Todos los cuadros de montaje publicados por estos teóricos son poco sistemáticos, y generalmente, mezclan todo tipo de relaciones posibles, sin clasificarlos o colocan en el mismo plano tipos de montaje que deberían estar más bien subordinados lógicamente o cronológicamente.

Dentro de la gran gama de clasificaciones de montaje están:

Timochenko, quien estableció quince tipos de montaje: por cambio de lugar; cambio de encuadre; cambio de plano; introducción de un detalle; montaje analítico; evocación del pasado; evocación del porvenir; acciones paralelas; contraste; asociación; concentración (paso a un plano más cercano); aumento (paso a un plano más alejado); montaje monodramático (acción única); leitmotiv y montaje en el cuadro (composición de la imagen).

Con un enfoque mucho más estético, Balazs enumeró ocho tipos de montaje y su clasificación es lógica, aunque no exista gran diferencia entre montaje intelectual e ideológico. Para Balazs existen: el montaje ideológico (es decir creador de ideas); montaje metafórico (como los planos de máquinas y de rostros de marinos en "El acorazado Potemkin"); montaje poético (la metáfora del deshielo en "La Madre"); montaje alegórico (los planos del mar en



"La noche Silvestre"; montaje intelectual (la estatua que se levanta sobre su pedestal en "Octubre"); montaje rítmico (musical y decorativo); montaje formal (oposición de formas visuales), y montaje subjetivo (la cámara en primera persona).

Por otra parte, Pudovkin hizo una clasificación bastante satisfactoria pero, se refiere fundamentalmente al montaje de narración y no trata de las simples relaciones entre plano y plano, que tiene gran importancia, especialmente para la creación del ritmo. Para Pudovkin existían los siguientes montajes: por antítesis (un lujoso escaparate-un mendigo); por paralelismo (los manifestantes-los hielos en "La Madre"; por analogía (la metáfora de los mataderos en "La Huelga"); por sincronismo (el salvamento in extremis en "Intolerancia"); leitmotiv, el motivo central que se repite en una obra o en la totalidad de ella, (la mujer con la cuna en "Intolerancia").

Para Rudolph Arnheim, quien criticó a Timochenko, pues según él, "no es otra cosa que una relación de factores heterogéneos", existen "principios de montaje", que son divididos en "principios de corte"; "relaciones de tiempo"; "relaciones de espacio" y "relaciones de contenido".

De esta manera quedan clasificados los montajes en una amplia gama. Los principios de corte están formados por: a) la longitud de los trozos de montaje: 1.- trozos largos cada una de las escenas empalmadas una a otra es relativamente larga, ritmo lento; 2.- trozos cortos, cada una es relativamente corta. En la mayoría de los casos, escenas de movimiento rápido, incluso como contenido. Momentos culminantes de la acción. Efecto emotivo. Ritmo rápido; 3.- combinación de trozos largos y cortos, introducción de una o dos escenas cortas en escenas de larga duración o viceversa. Ritmo correspondiente. 4.- combinación sin regla fija, unión de trozos de diversa longitud y no particularmente largos o cortos. O sea, la longitud será determinada por el contenido sin particular



efecto rítmico.

b) el montaje de escenas completas: 1.- Sucesivamente (una acción es llevada hasta su fin, al que va empalmada la otra, y así sucesivamente); 2.- Por intercalación (las acciones se dividen en partes intercaladas unas en otras); 3.- Por interpolación (de escenas o planos aislados en el desarrollo de la acción).

c) Montaje interior de escenas individuales: Combinación del plano general (es útil recordar que este último siempre es un concepto relativo y, en realidad representa la toma de un objeto que contiene ya en sí el primer plano); a) primero un plano general y después, un detalle del mismo (o más de uno) o primer plano (correspondiente al cuadro N° 11 de Timoshenko); b) Pase de uno o de varios detalles a un plano general que los contiene (como el N° 12 de Timoshenko); c) Sucesión de planos generales y primeros planos (sin regla fija) y sucesión de detalles (naturalmente ninguno de los dos comprende el otro).

Las relaciones de tiempo incluyen: A) Simultaneidad. 1) De escenas completas; 2) De detalles que se refieren a un determinado momento (o sea, los detalles uno tras otro, del mismo lugar en el mismo momento. Corresponde al N° 5 de Timoshenko).

B) Antes y después. 1) Escenas que siguen unas a otras en el tiempo (y también la inclusión de escenas que ya habían sucedido (recuerdo) o las que van a ocurrir (anticipación); 2) Sucesión completa de una escena (la sucesión de detalles cronológicos en el transcurso de una acción completa. Por ejemplo: alguien coge un revólver-una mujer que huye).

C) Indiferencia respecto al tiempo. 1) Acciones completas de las cuales ninguna depende del tiempo, sino, únicamente del contenido (por ejemplo Eisenstein: descarga de la policía contra los obreros, montada junto con el degollamiento de los bucyes en el matadero. ¿Antes o después?, no tiene importancia); 2) Planos individuales que carecen de relación temporal entre ellos (caso raro



en las películas de argumento. Ejemplo: en los films de Vertov);  
3) Inclusión de planos individuales en una acción, por ejemplo:  
el montaje de Pudovkin de la "Alegría del prisionero". La relación  
sólo se refiere al contenido.

En las relaciones de espacio se incluyen: A) Ambiente idénti-  
co (pero tiempo diferente): 1) Escenas completas (alguien vuelve  
después de veinte años al mismo lugar). 2) En la misma escena (tiem-  
po comprimido. El tiempo pasa, y, sin interrupción alguna, se ve  
lo que ocurre después en el mismo lugar).

B) Cambio de escena: 1) Escenas completas (sucesión o interca-  
lación de escenas que ocurren en lugares diversos). 2) En la mis-  
ma escena (diversas partes de la misma escena).

C) Indiferente respecto al espacio.

En las relaciones de contenido están las analogías: 1) De  
forma: a) de la forma del objeto (en Pudovkin: la imagen del vien-  
tre redondo de un estudiante es seguida por una forma parecida: la  
cumbre de una montaña); b) de la forma del movimiento (la oscila-  
ción de un péndulo es seguida por la oscilación de un fiel de ba-  
lanza). 2) Del sentido referente al contenido: a) objetos indepen-  
dientes (ejemplo citado por Pudovkin: la "Alegría del prisionero":  
prisionero-riachuelo-pájaros aleteando-muchacho que ríe); b) esce-  
nas completas (ejemplo citado por Einsenstein: los obreros fusila-  
dos, el buey abatido).

Relaciones de contenido por contraste: 1) De forma: a) de la  
forma de los objetos (por ejemplo: primero un hombre gordo, después  
otro flaco); b) de la forma del movimiento (dentro de un movimien-  
to muy rápido otro lento). 2) De sentido referente al contenido:  
a) objetos independientes (un obrero parado y un escaparate lleno  
de golosinas); b) escenas completas (la casa del rico-la casa del  
pobre).

También hay relaciones por combinación de analogía y de con-  
traste: 1) Analogía de forma y contraste de contenido (por ejemplo



Timoshenko: los pies encadenados del condenado y las piernas de la bailarina; o bien: el rico en su butaca y el condenado en la silla eléctrica. 2) Analogía del contenido y contraste de formas (algo parecido se encuentra en el film de Buster Keaton "The Cameraman": el protagonista ve en la pantalla a una pareja gigantesca en el momento de besarse, y, en la cabina de proyección, besa a su novia).

Arnheim estima que los trozos de montaje no deben producir un efecto de simple adición, sino, por el contrario, un efecto más importante que tienda a fundir y mezclar las imágenes que apoyen el contenido fílmico.

Todos estos esquemas y otros tantos casi imposibles de clasificar por la diversidad de sus componentes pueden reducirse a tres categorías bases, que comprenden desde la escritura a la narración, pasando por la expresión de las ideas.

#### 6.8.2. Diversos Tipos de Montaje

El montaje rítmico .- Es la forma primaria, elemental, técnica, del montaje, aunque tal vez es la más difícil de analizar. El montaje rítmico posee, en primer término, un aspecto métrico, originado por la duración de los planos, que depende del grado de interés psicológico de su contenido. Un plano no es percibido al principio y al final, de la misma manera. En un comienzo se le examina y sitúa; aparece, si se quiere, expuesto. Entonces se presta una atención máxima, para captar el significado, la razón de ser del plano, al gesto, palabra o movimiento que hacen progresar la acción. Después la atención se atenúa y si el plano se prolonga surge el aburrimiento y la impaciencia. Si cada plano termina exactamente cuando baja la atención, siendo reemplazado por otro, la atención se mantendrá sin cesar interesada, poseyendo el film un ritmo. El ritmo cinematográfico no es, pues, la aprehensión de las relaciones temporales existentes entre los planos, sino la coincidencia entre la duración de cada plano y los movimientos de atención que suscita y satisface. No se trata de un ritmo temporal



abstracto, sino de un ritmo de atención.

Es exacto que el espectador no puede percibir las relaciones de duración de los planos entre sí porque su sentido del tiempo, igual que en la vida, es puramente intuitivo, partiendo de la base que no existe ningún sistema de referencia científico durante la proyección.

Pero el problema de la duración de cada plano tiene suma importancia para el montaje, operación de la que depende la impresión final del espectador. Es difícil formular leyes en esta materia que, nunca ha sido estudiada a fondo y cuyos efectos extraordinariamente subjetivos. Pero se puede, no obstante afirmar la necesidad de una correlación entre el ritmo (movimiento de las imágenes entre sí) y el movimiento en la imagen. La marcha rápida de un tren parece exigir planos cortos ("La Rueda"), aunque el movimiento en el plano puede, compensar el montaje rápido o "impresionista" que el cine, después de su predominio durante veinte años, ha abandonado prácticamente en beneficio de un montaje descriptivo.

La longitud de los planos, que para el espectador es duración o más exactamente, impresión de duración, está condicionada, en definitiva, más por la adecuación indispensable entre el ritmo y la dominante psicológica que se desea exponer en el film, que por necesidad de percepción de contenido.

Por eso se puede decir que varios planos largos crean un ritmo lento, dando la impresión de languidez, de fusión sensual con la naturaleza, de ociosidad o aburrimiento; de caída en la abyección, de impotencia ante el destino ciego; de monotonía desesperante en la difícil búsqueda de la comunicación interhumana.

Por el contrario, una mayoría de planos cortos ("flashes") crearán un ritmo nervioso, dinámico, fácilmente trágico (montaje impresionista) con efectos de velocidad ("flashes" de patas de caballo al galope en "El arsenal") de actividad desbordante (los obreros construyendo el cargo en "El desertor"), de esfuerzo



(lucha entre una mujer y un joven carterista en "El camino de la vida"), de choque violento (la rotura del carruaje de los republicanos contra el cañón enemigo en "La Esperanza"), de brutalidad asesina (el disparo de la ametralladora en "Octubre", la caída de una bomba en "Juegos Prohibidos"). Si los planos son cada vez más cortos se logra un ritmo acelerado, que da la impresión de tensión creciente, de aproximación al mundo dramático, de angustia (la secuencia de la crucifixión de Jesús en "Jesucristo Superestrella" que combina diversos planos cortos cuando la cruz es alzada, con flashes de imágenes rápidas que muestran a Jesús en la cruz, o la secuencia simultánea de "Intolerancia" con la salvación in extremis del inocente condenado a muerte) mientras que los planos cada vez más largos establecen una vuelta a la calma, una relajación progresiva de la tensión. Por último, una sucesión de planos breves, largos en cualquier orden crean un ritmo sin tonalidad especial (es el caso más general). Es preciso señalar que un brusco cambio de ritmo puede crear magníficos resultados: efectos de sorpresa: así, en "El camino de la vida", a una serie de barridos que expresan el vértigo de las bailarinas, sucede de pronto un primer plano del revólver con que uno de los muchachos apunta a los contrarrevolucionarios.

Aparte de su aspecto métrico, el ritmo se compone de elementos plásticos. En primer lugar, el tamaño del plano, unido a su longitud, tiene una función más importante: una sucesión de primeros planos crea una tensión dramática sostenida de forma extraordinaria ("La pasión de Juana de Arco"), mientras que los planos generales dan más bien una impresión triste, que comprende de la espera angustiosa (los minutos que preceden a la batalla en "Newsky"), a la lascivia abrumadora, pasando por una ociosidad convertida en ocupación permanente ("los Vitelloni en la playa"). El paso directo de un plano general a un primer plano (montaje considerado como "anormal"), expresa una brusca subida de la tensión psicológica,



como en la escena en "Ladrón de bicicletas", en que el obrero encuentra a su hijo, que creía ahogado; se ve al hombre corriendo; después un plano general permite ver al muchacho en lo alto de una larga escalera, por último la imagen siguiente muestra al muchacho en primer plano. Este salto virtual de la cámara corresponde evidentemente al fuerte alivio del hombre que ve de pronto a su hijo vivir.

El movimiento interior del plano también coopera a la expresividad rítmica del montaje. Para probarlo está la extraordinaria secuencia del cierre del dique en "Zuydersse": su ritmo no está creado únicamente por el montaje, que nunca es rápido, aunque se vaya acelerando, sino, tal vez especialmente, por el dinamismo del contenido de los planos (imágenes de excavadoras, grúas, navíos en movimiento) y por la música, la sorprendente partitura de Eisler. También se puede citar la célebre secuencia de "Louisiana Story", magnífico fragmento del cine, que debe parte de su potencia y de su belleza al movimiento de los planos en el interior.

Por último, la composición de la imagen contribuye también a la formación del ritmo, aunque no es mucha su importancia en algunos casos. Es bueno hacer notar que es común el simbolismo de las playas y de los horizontes marinos en numerosos films; como la función de la música en la creación del ritmo plástico o en el realce de su valor (caso patente: "Jesucristo Superestrella").

### 6.8.3. El Montaje Ideológico

Es preciso estudiar el valor ideológico del montaje. Este término está tomado en una acepción bastante amplia y designa las relaciones entre planos destinados a comunicar al espectador un punto de vista, un sentimiento o una idea más o menos precisa y general. En un primer nivel aparece un aspecto racional del montaje: todas las relaciones basadas en una analogía de carácter psicológico entre contenidos elementales por intermedio de la mirada, del nombre o del pensamiento. En un nivel superior, el montaje tiene



un valor intelectual, al crear o poner en evidencia relaciones entre sucesos, objetos o personas. Estas relaciones se reducen a cinco tipos principales:

1) Tiempo: a) anterioridad (el rostro del personaje, después de un fundido encadenado que introduce el recuerdo del pasado. b) simultaneidad: la heroica esposa llevando el indulto mientras se hacen los preparativos para la ejecución del inocente condenado ("Intolerancia") c) posterioridad: un personaje entra a un orfelinato por ejemplo, y después de un fundido encadenado sale diez años más tarde 2) Lugar: serie de planos que se acercan progresivamente (Judas sentado solo en la montaña en "Jesucristo Superestrella"). 3) Causa: Roderick pintando, alza la cabeza y escucha, después aparece el palacio del gobernador de Odesa bombardeando y rodeado de humo. 5) Paralelismo: constituye el montaje ideológico propiamente tal. En este caso la aproximación de planos no está basada en una relación científica y directamente explicable. El paralelismo puede estar basado en una analogía (los obreros fusilados-los animales degollados en "La huelga"), o en un contraste (el trigo arrojado al mar-un niño hambriento en "Zuydersee").

El montaje en los films cómicos es la fuente más pura de la propia comicidad. Más precisamente, reside en una ruptura de la tensión mental o psicológica. Se encuentra aquí, el fenómeno de la metáfora; si baja la tensión, el espectador es liberado; siendo la risa la señal de esta liberación. El efecto cómico puede provenir, en primer término, de una sorpresa debido al hecho de que el plano muestre alguna cosa que el precedente no hacía esperar y cuyo contenido afectivo es menos elevado o menos denso de lo que se suponía: en "Una vida de perro" de Chaplin, cuando Charlot y Edna caen con fuerza sobre una cuna y el plano siguiente muestra que estaba vacía. Otro recurso cómico es la creación de una relación irreal y absurda: la protagonista de "Un perro andaluz" abre la puerta de su piso y se encuentra... en una playa azotada por los vientos;



o Gérard Phillipe que, en un "gag" renovado de "Loquilandia", pasa sin transición de la Revolución a la época de las cavernas (en "Mujeres Soñadas").

#### 6.8.4. El Montaje Narrativo

Las dos categorías anteriores corresponden al montaje-expresión y crean una tonalidad estética y expresan ideas. El montaje narrativo constituye el montaje-relato y tiene por objeto contar una acción, es decir, desarrollar una sucesión de acontecimientos. Trata algunas veces de las relaciones entre escena y escena y entre secuencias, considerando el film como una unidad significativa.

Existen cuatro tipos de montajes narrativos:

1) El montaje lineal: el film desarrolla una acción expuesta por una sucesión de escenas situadas en un orden lógico y cronológico.

2) El montaje invertido: los que alternan el orden cronológico en provecho de una temporalidad subjetiva y eminentemente dramática, pasando libremente del pasado al presente y del presente al pasado. Puede ocupar toda la película. Otras veces se trata de una serie de recuerdos en sucesivos "flash-backs".

3) El montaje paralelo: dos acciones (algunas veces más) son desarrolladas alternando fragmentos de cada una de ellas, con el objeto de hacer surgir un significado de su confrontación. Este tipo de montaje se basa en la persistencia de la impresión, no retiniana, sino intelectual, que hace posible al espectador el seguir varias acciones. Se caracteriza por su indiferencia temporal, ya que consiste en aproximar acontecimientos que pueden estar muy alejados en el tiempo, y cuya simultaneidad real no es absolutamente necesaria para que su yuxtaposición resulte demostrativa. El ejemplo clásico es "Intolerancia" de Griffith, en el cual se desarrollan cuatro acciones: la toma de Babilonia por Ciro, la pasión de Cristo, la noche de San Bartolomé y un drama contemporáneo que ocurre en los Estados Unidos. Su reunión tiene por objeto mostrar



que la intolerancia ha existido siempre.

4) El montaje alterno: se trata de un montaje paralelo basado en la yuxtaposición de dos acciones entre las que existe una contemporaneidad estricta y que, generalmente, terminan uniéndose al final del film. Es el tradicional esquema del film de persecución, en que el bueno acaba siempre al malo, después de una serie de peripecias. En "Potemkin" alternan análogamente las escenas de la ciudad y los acontecimientos que tienen lugar a bordo del acorazado. En "Intolerancia" el montaje muestra alternativamente al protagonista que va a ser ejecutado y a su mujer, que viene presurosa con el indulto que le salvará; las dos acciones se funden cuando el protagonista es salvado in extremis de una muerte injusta.

Para finalizar es procedente decir que el montaje influye como tal, es en conjunto, por su tonalidad y su totalidad. Esto se manifiesta por la creación de un efecto: el ritmo, determinado en parte por el contenido dinámico de los planos, pero, sobre todo por la organización temporal de su sucesión. "He visto films en que todo el mundo corre y que, sin embargo, son lentos" afirma Bresson. Esto es debido a que no están dotados de ritmo cinematográfico, que puede definirse como la resultante psicológica, percibida por el espectador de forma especialmente inconsciente, y, por otra parte, difícilmente analizable, de las relaciones de duración y longitud entre los planos, relaciones establecidas en función de su contenido plástico y dramático. El ritmo es, sin duda, la cualidad fílmica más esencial y sutil, y al mismo tiempo, más desconocida. Es la condición necesaria de la belleza de un film y de su autenticidad cinematográfica. Condición necesaria pero insuficiente, ya que es evidente que el mejor montaje no logrará nunca hacer un gran film de una historia sin interés humano.

#### 6.8.5. Las Formas de Paso: Hilos de la Significación Fílmica

Las formas de paso son las formas de articular la narración, es decir, la unión de los planos entre sí. Todas ellas con una



finalidad: despertar en el espectador la sensación, la impresión, consciente o no, de continuidad plástica y lógica entre todos los fragmentos de la realidad que constituyen el film.

Las formas de paso se denominan, -desde el punto de vista de laboratorio o sala de montaje- puntuación cinematográfica, aunque es absurdo establecer una correspondencia término a término entre la puntuación ortográfica y aquella.

El cambio de plano en un film se produce por:

1) Corte Seco: la sustitución brusca de una imagen por otra.

Es la forma de paso más elemental y a la vez esencial: el cine adquirió categoría de arte el día en que se aprendió a cortar la cinta de la película y unir los fragmentos separados en el mismo rodaje; la planificación y el montaje presuponen estas dos operaciones primarias. El corte seco (o directo) se emplea cuando la transición no tiene, en sí, valor expresivo, o sea, cuando corresponde a un simple cambio del punto de vista o a una sucesión en la percepción, sin expresión del tiempo transcurrido, ni del espacio recorrido y sin interrupción (generalmente) de la banda sonora.

2) Abertura y Cierre en Fundido; Fundido en Negro: separan generalmente las secuencias entre sí e indican un cambio importante en la acción secundaria, el transcurso del tiempo o un cambio de lugar. El fundido en negro señala un alto sensible en la narración y se acompaña de una detención en la banda sonora; después de este paso conviene establecer las coordenadas temporales y espaciales de la secuencia que comienza. Con frecuencia esta forma corresponde al cambio de capítulo y es la forma más enérgica.

3) Fundido Encadenado: es la sustitución de un plano por otro por la sobreimpresión momentánea de una imagen por otra precedente que desaparece. Generalmente señala el transcurso del tiempo, reemplazando los aspectos temporales diferentes (futuro o pretérito, según el contexto) de un personaje u objeto. Por otra parte, el fundido-encadenado puede carecer de significado propio, en



"Ciudadano Kane": con la ventana iluminada de la habitación del moribundo, este montaje no tiene ningún significado según el contexto, ni de desplazamiento en el espacio o el tiempo. Se trata simplemente de la suavización del corte seco.

Además existe el fundido sonoro, en "Los hijos de Hiroshima": la música que acompaña los recuerdos de la institutriz es sustituida por los ruidos de la la calle, volviendo al presente.

4) Los Barridos: son el abandono del objetivo hacia la imagen. Es una panorámica muy rápida, fijándose en un fondo neutro para, partiendo de él, realizar otra panorámica rápida sobre la imagen siguiente. No corresponde al punto de vista "normal" del espectador pero apoya la acción; por ejemplo, en "Ciudadano Kane": cuando se enfrían las relaciones entre el magnate y su mujer, una serie de cortas escenas muestran la evolución del amor a la costumbre, después a la indiferencia y la hostilidad.

5) Las Cortinillas: no son aconsejables porque se corre el riesgo de perjudicar la credibilidad del film.

Las formas de paso están justificadas, en el orden estético y psicológico, considerándolas en dos planos distintos: en el de obra de arte y en el de su propia existencia, en tanto que, deben actuar como transiciones, es decir, como unión. Están justificadas en cuanto a obra de arte, estéticamente por la necesidad de unidad de la obra, psicológicamente por la obligación de hacer comprensible al espectador la sucesión de los hechos.

Hay otra gran categoría de transiciones basadas en una analogía de orden estético (en un sentido amplio): a) Origina un primer subgrupo la analogía del contenido material entre los dos planos que se unen, es decir, que entre los dos personajes u objetos, exista una identidad, homología o semejanza de forma que base y justifique su unión para el espectador. Ejemplos: una carta de manos del expedidor al destinatario; la homología entre un tren de juguete y uno real. En "El ángel azul" se pasa de una tarjeta



postal que representa a la cantante Lola-Lola a la misma de carne y hueso en el escenario de un cabaret.

b) La analogía de contenido estructural determina una composición interna de la imagen en sentido más bien estático. En "La señorita Julia": a la imagen de un chorro de vino saltando de un tonel derribado, sucede el chorro de gente que sale de una sala de baile.

c) La analogía de contenido dinámico, fundada en movimientos de los personajes u objetos. Es muy frecuente: consiste en la existencia de dos planos relacionados bien por el desplazamiento similar de dos móviles diferentes, por ejemplo: se encadena el caballo del fugitivo y del perseguidor. Otras son más complicadas: en "Los hijos de Hiroshima" una secuencia concluye con unas gotas de lluvia cayendo en un tejado y la siguiente se inicia con unos muchachos cayendo sobre un río, desde arriba de un puente; o en "39 Escalones" en que una mujer, al descubrir un cadáver, abre la boca para gritar.... y su grito es sustituido por el pitido de un tren saliendo de un túnel; se produce una analogía sonora y una dinámica, pues la trayectoria del grito ha sido reemplazada por la carrera del tren.

La segunda gran categoría de formas de paso se basan en razones de orden psicológico, o sea, aquellas en que la analogía que justifica el paso no se encuentra directamente en la imagen plástica, sino que es el espectador quien realiza la unión. A este tipo pertenecen las más elementales: cambios de planos basados en la mirada, técnica que se evidencia en el campo-contracampo (conversaciones entre dos personajes mostrados alternativamente). En esta ocasión es el espectador quien desempeña el papel de base de la relación, ya que se le informa por la cámara de elementos diegéticos ignorados por el protagonista. Un ejemplo, en "El Lustrabotas": se ve que unos policías, para obtener unas declaraciones de un muchacho, le hacen creer que su amigo es azotado; se oyen golpes



y gritos, y se ve el rostro desesperado del muchacho, pero una panorámica de la cámara revela al espectador (sólo a él) un secreto: la policía golpea sobre un saco, mientras un cómplice grita, el muchacho no podrá resistir el chantaje.

Dentro de las formas de paso de naturaleza psicológica están:

a) Transiciones nominales, la yuxtaposición de dos planos: en el primero se " nombra " un individuo, objeto, lugar o una época que aparece en el plano siguiente después de un fundido encadenado, o, a veces, de un fundido en negro. Un ejemplo: la mayor parte de las vueltas atrás en el tiempo son preparadas por la designación de la época recordada; así se dice: " era en 1925 " o " acababa de terminar el bachillerato " y la escena siguiente transporta a la época anunciada.

Por último están los pasos por medio del nombre de una persona. Y son muy corrientes. En " Encrucijada de odios " los protagonistas buscan a uno de sus camaradas acusado de asesinato y uno de ellos se pregunta: ¿Dónde podrá estar este animal?, y un fundido encadenado introduce un plano del hombre deambulando por una calle.

Finalmente, está la categoría de formas de paso basadas en una analogía de contenido ideológico. El término intermediario no se expresa ni visual ni verbalmente, siendo el pensamiento de un personaje o del espectador el que establece la relación entre los dos planos. Los ejemplos del primer caso son los más numerosos, ya que la trayectoria del pensamiento es uno de los fundamentos inmediatos del montaje. En " Angel azul " la sirvienta, al entrar por la mañana en la habitación del profesor, se asombra al encontrar la cama vacía: el plano siguiente muestra a Rath tumbado en la cama de la cantante. Otra transición de este tipo, pero sonora, en " Y el acero se templó ": la escena transcurría en Ucrania en 1918 donde vemos a un cadete blanco que denuncia a los alemanes a un muchacho que ha ayudado a evadirse a un prisionero rojo; el plano siguiente muestra un grupo de jóvenes bolcheviques riendo de las



derrotas inflingidas al enemigo. La idea que motivó su unión está determinada por la identidad en la banda sonora (risas) de los dos planos. Estas risas superpuestas al final de la escena de la denuncia parecen señalar la inutilidad y la ridiculez del acto del delator.

## C A P I T U L O     V I I

### DESARROLLO HISTORICO DE LA ESTETICA Y DEL FILM

#### COMO OBRA DE ARTE

" El órgano con el cual he comprendido el mundo es el ojo "

("Poesía y Verdad" - Goethe)

#### 7.1. La estética Moderna: Juan Bautista Vico

Considerar a la estética en su sentido viquiano significa mucho más que una filosofía del arte limitada y artificiosa. Se trata más bien de una rama de las ciencias humanas que a "través" del estudio de las diversas formas artísticas, investiga los desarrollos y etapas antropológicas, psicológicas y lingüística de la humanidad.



Es lícito por lo tanto ver en Vico al padre de una estética moderna y no únicamente como precursor o anticipador de una estética idealista.

Vico, en sus "Principios de una Ciencia Nueva" (1ª edición, 1725) eleva la fantasía a la condición de forma espiritual, atribuyéndole incluso el don de caracterizar, gracias a su poder, toda una época (la civilidad primitiva o heroica considerada como civilidad poética) y revelándonos su conexión con las otras formas espirituales.

El Renacimiento tardío, que en Italia se llamó barroquismo -según queda dicho-, concentra sus discusiones en torno de la existencia de una facultad poética distinta del intelecto; de ese modo ve surgir las premisas para la fundación de una Estética considerada como disciplina filosófica autónoma, cuya primera y solemne afirmación se encuentra en la "Ciencia Nueva" de Vico. Con las postrimerías del Renacimiento, el siglo XVIII y la obra de Vico, nos situamos justamente en medio de ese subjetivismo que pudo dar origen al desarrollo de una filosofía del espíritu y, por ende, de una Estética. A decir verdad, Descartes (1596-1650) -fundador del subjetivismo moderno- y sus inmediatos sucesores, a causa de la preeminencia que asignaban en el espíritu a la raison, mostraron poco interés y acaso hasta hostilidad hacia la fantasía y la poesía, a las que subestimaron al punto de considerarlas torvos modos de pensar y de conocer; pero de ese cartesianismo, surge Leibniz (1646-1716). Y éste a su vez, al reconocer en su gnoseología con valor propio y positivo -una zona de conocimientos que son entre confusos y claros, entre los que se halla incluida la poesía, reconocerá de tal manera la autonomía que ésta posee, que abrirá la senda a Baumgarten (1714-1762); éste elaborará tales conceptos en una disciplina específica, dándole el nombre que aún hoy conserva: Aesthetica.

Esta nueva disciplina, instaurada casi contemporáneamente por Vico (1725) y por Baumgarten (1735), sin que ninguno de los



dos tuviera conocimiento de sus respectivos trabajos, esta ciencia que nacía para responder al problema del papel que la poesía y el arte desempeñan en la vida del espíritu y de la civilización -y, por consiguiente, para esclarecer la relación de la fantasía con las otras formas del quehacer espiritual- ya no perderá de vista, en los siglos de su esplendor, dicho problema; de tal modo, quedará definitivamente incorporada a la severa consideración filosófica del problema estético la necesidad de tratarlo en el ámbito de una visión total de la realidad.

Por ello no podrá sustraerse a considerar esta cuestión un pensador que, como Kant, se había adherido a la voz de orden de la nueva especulación: "hacer el inventario del espíritu humano". Y así Kant, que en el primer momento había dudado sobre la posibilidad de un tratamiento filosófico de la belleza y el arte -que era lo mismo que dudar de su existencia como valores autónomos-, en su madurez admitirá el asunto con decisión en el cuadro de su filosofía crítica y, tras no pocas perplejidades y oscuridades, llegará a adquirir la convicción y el concepto de la autonomía y peculiaridad que posee la actividad artística entre las diversas actividades del espíritu.

En Italia, entre 1840 y 1880, los principios más vitales de la estética especulativa desde Vico hasta Hegel fueron vertidos de la gran obra crítica realizada por De Sanctis. Allí dieron origen a la formación de ese concepto fundamental del arte considerado como forma, en la cual el mundo entero del artista -pensamiento, cultura, sentimientos, etc.- está como sumergido y olvidado; esta concepción del arte, unida a la riquísima sensibilidad humana de su autor, le permitieron recoger como muy pocos después de él lo viviente del fenómeno artístico y, por último, rebelarse contra la pretensión panlogística de la estética hegeliana. En Italia, la reacción científicista y positivista, ávida de hechos y de explicaciones causales e intolerante con los conceptos metodológicos y



las reconstrucciones ideales en que abunda De Sanctis, atacó a este crítico reprochándole el método apriorístico -como se designaba al método especulativo que guiaba sus investigaciones- y tachándolo despectivamente de "metafísico".

Croce analiza la situación de la siguiente manera: "Nuestro punto de vista se basa en el criterio de que la Estética constituye una ciencia de la actividad expresiva... Por lo tanto, a nuestro juicio, la Estética sólo nace cuando está determinada en forma precisa la naturaleza de la fantasía, de la representación, de la expresión. Por nuestra parte, en toda doctrina que excluya este punto de vista sólo estamos en condiciones de vislumbrar desviaciones y errores". De aquí surge una historia de la Estética que se muestra quizás demasiado negativa. Por eso, el mismo Croce, en un ensayo escrito tiempo después, el el cual trazaba en rápido bosquejo los puntos fundamentales de aquella historia, sintió la necesidad de destacar los aspectos positivos anteriormente descuidados. Esta revisión de los criterios que sostenía Croce se vio estimulada por su nuevo y más profundo concepto historiográfico, según el cual la historia de una disciplina -y por lo tanto de la Estética- no consiste en estudiar un problema único y las más variadas o menos vanas soluciones propuestas en el curso del tiempo por diversos pensadores y estudiosos, sino en estudiar el desarrollo de "un inagotable orden de cuestiones variadas y siempre nuevas", cada una de las cuales es "de cuando en cuando resuelta, pero que una vez resuelta engendra otros problemas que deben solucionarse", encadenamiento que va configurando el progreso efectivo de la disciplina, es decir, su historia.

Esta mayor comprensión de la tarea histórica que es menester cumplir en la investigación estética corrigió todo aquello que tenía de rudeza y apresuramiento en el tratamiento juvenil. Pero, en cambio, no sólo modificó sino que confirmó la fundada convicción del autor de que la Estética, como disciplina filosófica, "es una



ciencia absolutamente moderna, que surgió en los siglos XVII y XVIII y se desarrolló vigorosamente durante las dos últimas centurias". El fundamento en que se basa esta tesis, reside en que una Estética considerada como Filosofía del arte no podía sino nacer en el seno de una Filosofía del espíritu, a la que el pensamiento clásico (por su carácter fundamentalmente naturalista) no pudo elevarse, pero a la que sí pudo acceder -y lo hizo- la filosofía moderna que nace como subjetivismo y es primordialmente subjetivista. En cambio, la filosofía antigua, sometida al concepto de la primacía del objeto y volcada esencialmente al estudio del objeto en su doble orden empírico y metaempírico -es decir, de las cosas y de las ideas o esencias- fue por sobre todo, y en su afán de construir sistemáticamente, una física y una metafísica. Por lo tanto a causa de su carácter objetivo y naturalista, la filosofía antigua no produjo verdaderamente una Estética, sino normas que se proponían regular algunos conocimientos naturalistas relacionados con la actividad artística, como la gramática, la retórica, la poética, y otras preceptivas de las artes particulares. Tampoco el pensamiento cristiano o el primer Renacimiento fueron capaces de producir una Estética auténtica y específica.

"Realmente debe considerarse a la estética como un descubrimiento de Vico", afirma Croce en "La filosofía de Giambattista Vico".

## 7.2. Benedetto Croce: Expresión e Intuición

El año 1900 marca una fecha para la ciencia estética: la Estética de Croce inicia el rescate de la estética filosófica y al mismo tiempo la consagración, particularmente en términos especulativos, de aquel carácter antropológico, en oposición a las abstractas lucubraciones metafísicas del idealismo precedente.

A diferencia del viejo idealismo, la estética concebida ahora no como una ciencia del momento en que se daba la autorrevelación de un principio abstracto (la Idea, lo Absoluto, etc.), sino más simplemente como conocimiento del arte en cuanto experiencia



común y universal.

Por otro lado la Estética de Croce libró una enérgica polémica contra la estética científica (psicología, fisiología, sociología, etc.). Con respecto a esta última Croce no dirigía sus ataques contra la psicología, la fisiología, en tanto estas sean disciplinas que desde sus puntos de vista, estudian, describen, clasifican, tipifican, indagan, etc, según sus leyes los fenómenos estéticos. Pero sí se yergue contra la pretensión de conferir valor filosófico o de adoptar sus resultados en un plano filosófico (otorgando por ejemplo valor de realidad a sus categorías).

Hecha esta aclaración, se comprende el sentido de la doble polémica que planteó la Estética en los albores de nuestro siglo, al enfrentar a la estética científica reivindicando el carácter espiritual y creativo del arte y oponiéndose a su interpretación o sojuzgamiento como fenómeno originado exclusivamente por un mecanismo psicológico, psicosomático o socio-psicosomático.

En cuanto a la estética metafísica o intelectualista, cuyo predominio había declinado por entonces, en realidad nunca había sido correctamente criticada; su imponente construcción permanecía intacta y su fuerza se hacía sentir inclusive en la estética positivista y científica, en lo que ésta tenía de metafísica. Contra ella enarboló Croce la reivindicación del carácter ingenuo y alógico del arte, y por lo tanto, de su autonomía. De este concepto de la autonomía del arte tal cual lo hemos visto, y de acuerdo con las demostraciones suministradas por el mismo Croce, nacía en los tiempos modernos la ciencia estética.

#### 7.2.1. Los conceptos fundamentales de la Estética:

La Estética se anuncia ya en su título como ciencia de la expresión; parecería pues que no concierne exacta o estrechamente al arte, cuando en realidad le concierne en todo, pues el arte en sí remite constantemente a la expresión con la cual se identifica y por eso mismo trasciende su condición de hecho excepcional y



único de la vida espiritual y se eleva a forma universal del espíritu mismo. No es concebible acto espiritual alguno, que en cierto aspecto, no sea expresión. Todo acto del espíritu puede caracterizarse totalmente como acto expresivo, esto es: como acto artístico.

La expresión, en sentido estricto, no es la impresión, el estado de ánimo, sino, como diría Vico, la percepción de esos sentimientos o, como afirma Croce de manera terminante, representación, intuición de aquellos que se convierten así en la materia de la expresión misma.

La expresión en su sentido estricto y la intuición son idénticas. Expresar, o más exactamente, expresarnos es ver con claridad dentro de uno mismo, es objetivar y, por consiguiente, dar categoría de imagen a aquello que vibra en nosotros mismos; es en definitiva, intuir todo, pero a través de nuestra vibración, que constituye la materia misma, el contenido exacto de nuestra expresión, el verdadero mundo que somos capaces de percibir en el plano estético. En virtud de esta identidad no puede haber una intuición que quede fuera de la expresión: se expresa cuanto se intuye y, "lo que no se sabe expresar" es lo que todavía no se intuye. Recíprocamente, lo que no se intuye aún es aquello que todavía no sabemos expresar, en especial a nosotros mismos.

Sobre un problema debatido durante el siglo pasado que se refiere a si el acto estético existe solamente ya en el contenido, ya en la simple forma, o en el contenido y en la forma conjuntamente, Croce responde que el acto estético es "forma y nada más que forma". Pero es evidente que cuando Croce hace esta afirmación no se convierte en defensor de un formalismo abstracto de procedencia herbartina, en el que la belleza podría consistir en una relación determinada entre los elementos (tonos, colores, líneas, pensamientos, etc.), que pasan a constituir el objeto que permite instaurar dicha belleza. Por el contrario, sólo intenta refutar tanto la teoría que hace consistir el hecho artístico únicamente en su



contenido (impresiones, estados de ánimo, etc.), como también la doctrina que sostiene que el hecho artístico reside en una especie de suma de contenido y forma. La afirmación de Croce debe entenderse en el sentido de que el arte, el hecho estético, en cuanto es condicionado por un estado psíquico sin el cual su nacimiento sería incomprensible, no puede dejar de abarcar un contenido que precisamente la situación le prevee; pero este contenido, lejos de ser el determinante de la forma o de la expresión, es determinado y configurado por ellas. Por lo tanto, el contenido "está por la forma", vive en la forma y mediante la forma que lo asume; tiene valor solamente en la objetivación y mediante la objetivación que, trasladándolo a otro plano, lo transfigura, es decir, lo crea.

Junto con el mero hecho de hacerse contenido del acto expresivo, este pasaje hacia un plano distinto -el plano teórico, como sabemos- de aquello que originariamente pertenecía a otro plano -al plano de la sensibilidad y la praxis- explica, según Croce, el carácter catártico y liberador que desde la antigüedad se reconoce al arte y que constituye un excelente criterio para distinguir el arte verdadero del falso, para diferenciar el arte que ha trascendido plenamente la praxis de aquel que permanece todavía más o menos estrechamente ligado a ella. Al crear sus impresiones, el hombre se libera de ellas; objetivándolas, las separa de sí y las supera. Pero es evidente que al hablar de "función liberadora y purificadora del arte", Croce no pretende eliminar el contenido, el elemento pasional del arte mismo; quiere indicarnos, en cambio, la superación y el sosiego del contenido en la imagen, que es lo mismo que decir la conservación del contenido en el ámbito de su propia objetivación. Y esta objetivación asume el carácter de objetivación conmovid, de "percepción con ánimo perturbado y conmovido", como diría Vico.

La intuición o expresión, se ha dicho ya, no es percepción, ni concepto, ni juicio; el arte no es ciencia, ni reflexión, ni



Pensamiento; es sí, conocimiento, pero conocimiento ingenuo, aló-  
gico, forma auroreal, como dirá Croce. Esto significa que precede,  
en el desarrollo del espíritu, al conocimiento lógico o perceptivo;  
pero significa también que, por la ley que gobierna el desarrollo  
del espíritu y según la cual el grado más alto comprende siempre  
al que lo precede como momento del acto sintético en el cual se  
constituye esencialmente, el arte acompaña siempre e inseparable-  
mente el grado o los grados ulteriores del conocimiento. Por lo  
mismo, no puede haber pensamiento sin expresión, pensamiento que  
no se exprese en palabras, vale decir, en imágenes que reflejan los  
estados de ánimo, los sentimientos, las impresiones que acompañan  
siempre la cogitatio, el conocimiento científico, la elaboración  
de conceptos.

Según las leyes de los grados del espíritu, intuición y pensa-  
miento, arte y ciencia son por lo tanto distintos, pero están uni-  
dos; es decir, "hay poesía sin prosa, pero no prosa sin poesía".  
De ahí entonces, la legitimidad de una apreciación estética de las  
obras científicas y filosóficas, cuya precisión y determinación de  
conceptos estarán condicionadas por la fuerza y determinación de  
las imágenes en las que toman forma esto es, en que se expresan-  
el sentimiento y las impresiones que acompañan el trabajo de la  
cogitatio. De este modo, el lenguaje, o sea la expresión, aun cuan-  
do sea utilizado como instrumento del pensamiento y, por supuesto,  
del concepto, conserva su naturaleza de hecho estético.

Sobre la pluralidad del arte, Croce cree errónea esa teoría  
como también sobre los límites de las artes singulares. Croce dice  
que deben ser atribuidas a la confusión entre expresión y exteriori-  
zación física de la expresión. Por ello es que se plantean proble-  
mas como estos: ¿Cuáles son los límites de cada arte? ¿Qué son los  
sonidos? ¿Cuáles son los límites entre las artes figurativas y  
las auditivas, entre la pintura y la escultura, entre la poesía y  
la música? Croce rechaza esta posición porque para él la



diversidad de las artes no es otra cosa que diversidad de las formas destinadas a exteriorizar la expresión artística y de ningún modo diversidad intrínseca, como si ésta dependiera de las imágenes y expresiones que cada forma artística estaría en condiciones de elaborar según sus propios medios. "El arte es uno y no se divide en artes", proclama Croce; "es uno e infinitamente variado" y se encuentra en situación de expresar la totalidad de las impresiones a las que es susceptible el espíritu humano, sea cual fuere el objeto artístico al cual se confía la comunicación. "quien tiene sentido artístico -dice Croce-, en un verso, encuentra reunidas musicalidad, pintura, fuerza escultórica y estructura arquitectónica; e igualmente una pintura no sólo se manifestará como color, sino también como sonido y palabra, incluso como silencio, que es a su modo sonido y palabra".

El problema de lo bello en la naturaleza es también imputable a la confusión entre creación artística e instrumento destinado a reproducir o recrear aquella. Croce resuelve el problema afirmando que lo bello natural no es en sí mismo más que expresión, y expresión en nada diferente de cualquier otra expresión en cuanto hecho estético. Por lo tanto, es esa objetivación misma, intuición de impresiones y de estados de ánimo para cuya exteriorización el artista se sirve de las cosas ofrecidas por la naturaleza misma, eligiéndolas y combinándolas a fin de poder cumplir tal propósito. De acuerdo con esto, la así llamada "obra de arte" puede definirse como belleza artificial, pero con la advertencia de que con ello no se establece ninguna prioridad de la una con respecto a la otra, ya que ambas no son otra cosa que instrumento de comunicación de la expresión artística, que tiene su fuente de origen y su sede únicamente en el alma humana. Lo cual quiere decir que, la belleza no pertenece a las cosas en sí sean naturales o artificiales, sino únicamente a la expresión, la que de esta manera se identifica plenamente con la belleza al punto de no soportar el calificativo de "bella";



esto significa que las cosas y las obras bellas (sean naturales o artificiales), son llamadas bellas a causa de su finalidad, esto es, en forma metafórica. Y esta identificación de arte y belleza, de belleza y expresividad, es otra de las más conspicuas doctrinas de Croce: con ella se pone término finalmente, al miope dualismo estético de donde se originaron las sutiles y artificiosas discusiones que se han prolongado por espacio de siglos en este aspecto del conocimiento estético.

El carácter cósmico del arte había sido ya advertido por la antigua estética intelectualista, pero la originalidad de la teoría de Croce reside en haber puesto en evidencia la índole cósmica del arte en estrecha y coherente relación con su condición de ingenuidad, de la cual sostenía terminantemente que derivaba, opinión que no niega el testimonio universal de la experiencia estética en el sentido que buscamos y amamos la obra de arte como obra de conmovedora fantasía. Esta deducción según la cual la representación artística, "en tanto presupone el sentimiento cósmico, ofrece una universalidad enteramente intuitiva, formalmente diferente de la universalidad, cualquiera sea el modo en que esté pensada", permite comprender cómo el carácter señalado de totalidad no sólo deja en pie, sino que más bien confirma la validez y fecundidad del viejo concepto de intuición. Por consiguiente, dicho concepto será el encargado de definir el arte en su universalidad y en la totalidad de sus caracteres.

En la posterior meditación de Croce, el acento será colocado sobre este momento de la totalidad y cosmicidad de la expresión artística, pero también está relacionado con su contenido de eticidad. No es Croce, renunciando a su antigua aversión por las estéticas moralistas, que admite ahora que el arte, la imagen artística, pueda ser regulada por imposición de leyes que proceden de la moral y de las costumbres. Por el contrario, Croce percibe que la catarsis artística, como purificación de las pasiones operadas por la



intuición, es conjuntamente catarsis o purificación moral; asimismo advierte, que la moralidad no irrumpe en el hecho artístico desde fuera, sino que lo informa y lo constituye ab intra. Por consiguiente, el arte, el verdadero arte, es intrínsecamente moral. Porque en la intuición, la catarsis no representa simplemente la pérdida del vigor material de las pasiones por el solo hecho de ser éstas contempladas en imagen, sino que implica, justamente elevarse moralmente por encima de las pasiones en el acto de recrearlas en imagen; y por lo mismo, dicha imagen no puede dejar de expresar junto con las pasiones esa elevación que es la pasión suprema.

A más de setenta años, la estética de la intuición de Croce, se ha hecho adulta y parece distinta de lo que fue "en sus comienzos". Pero tampoco se puede decir hoy que se haya formado un complejo de nuevos problemas y nuevas soluciones que haga pensar en la iniciación de un nuevo período y, en consecuencia, en la conclusión del período que corresponde a la "estética contemporánea", a la estética que fue elaborada principalmente por Benedetto Croce. Esta estética está todavía viva y operante.

### 7.3. Martin Heidegger: Obra y Verdad

(Síntesis)

Origen significa aquí aquello de donde una cosa procede y por cuyo medio es lo que es y como es. El origen de algo es la fuente de su esencia. El origen de la obra de arte interroga por la fuente de su esencia.

La obra ante todo, hace que un artista resalte como maestro del arte. El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. El artista y la obra son cada uno, en sí y en su recíproca relación, por virtud de un tercero, que es lo primordial, a saber, el arte, al cual el artista y la obra deben sus nombres.

Para encontrar la esencia del arte que realmente está en la obra, se debe buscar la obra real y preguntarse qué es y como es.

Las obras de arte son concilias por todos. Las obras de ar-



arquitectura y escultura se encuentran en las plazas públicas, en las iglesias y en las casas. Pero quizás choca esta manera tan tosca y superficial de ver la obra. Se debe tomar la obra de arte según aquellos que la experimentan y la gozan. Pero tampoco la muy invocada vivencia estética pasa por alto lo cósico de la obra de arte.

¿La obra de arte encima de lo cósico es además algo otro? Esto otro que hay en ella constituye lo artístico. La obra de arte es en verdad una cosa confeccionada, pero dice algo otro de lo que es la mera cosa. La obra hace conocer abiertamente lo otro, revela lo otro; es alegoría. La obra es símbolo. Alegoría y símbolo son el marco de representaciones dentro del cual se mueve hace largo tiempo la caracterización de la obra de arte.

Para tocar la realidad simple e inmediata de la obra, se debe hacer desde luego visible lo cósico de ella.

La cosa en sí y las cosas que aparecen, todo ente que es en general, se llama en el lenguaje filosófico una cosa. También la obra de arte es una cosa, en tanto que es un ente. Las cosas de la naturaleza y usuales son lo que habitualmente se llama cosas. Así nos encontramos en el más amplio de los reinos, en que todo es una cosa, incluso, las más altas y las últimas cosas, reducidas al estrecho círculo de las meras cosas. El "mera" quiere decir, la cosa pura, la cosa simple y nada más. Las meras cosas, con exclusión hasta de las cosas usuales, son las cosas propiamente dichas.

La cosa es aquello en torno a lo cual se han reunido las propiedades. Esta determinación de la cosidad de la cosa, como la sustancia de sus accidentes, parece corresponder a nuestra visión natural de las cosas. La simple proposición consiste en el sujeto, y en el predicado que enuncia las notas de la cosa. ¿Es la estructura de la simple proposición (la ligazón del sujeto y el predicado) la imagen reflejada de la estructura de la cosa (la unión de la



sustancia con los accidentes)?

Ni la estructura de la proposición da la medida para el esbozo de la estructura de la cosa, ni ésta se refleja simplemente en aquella. Ambas, la estructura de la proposición y la de la cosa se originan en su respectiva índole y en sus recíprocas relaciones, de una fuente común más original.

¿Qué tiene que hacer un sentimiento, por seguro que sea, con la determinación de la esencia de la cosa, cuando sólo el pensamiento puede tener la palabra?

Sucede desde hace tiempo, con lo que aportan las sensaciones de color, sonido, aspereza, dureza, a la vista, la audición, el tacto, las cosas nos atacan literalmente al cuerpo. La cosa es lo perceptible en los sentidos por medio de las sensaciones. En consecuencia, más tarde, resulta usual aquel concepto de la cosa, conforme al cual ésta no es nada más que la unidad de la multiplicidad que se da en los sentidos.

Si consideramos por completo aquello que buscamos, lo cósmico de la cosa, entonces nos deja este concepto otra vez desconcertados. Nunca percibimos, como pretende, en el manifestarse de las cosas, primero y propiamente un embate de sensaciones, por ejemplo sonidos y ruidos, sino que oímos silbar la tempestad, oímos el avión, etc. En este concepto de cosa, por lo tanto, no se trata de un ataque a la cosa, sino más bien el intento exagerado de traer a la cosa a nosotros en la máxima inmediatez. Pero a ello no llega nunca una cosa, en tanto que le asignemos como lo cósmico de ella lo percibido por medio de la sensación. Mientras que la primera interpretación de la cosa la aparta del cuerpo y la aleja en exceso, la segunda ataca con ella demasiado al cuerpo. En ambas interpretaciones se desvanece la cosa. Por eso bien vale la pena evitar la exageración de ambas interpretaciones. Hay que dejar tranquila a la cosa misma en su descansar en sí. Hay que tomarla en su propia estabilidad.



Aquello que da a las cosas su permanencia y sustantividad y que al mismo tiempo es la causa de la forma con que nos apremian sensiblemente, lo coloreado, sonoro, duro, macizo, es lo material de la cosa. En esta determinación de la cosa como materia ya está puesta, al mismo tiempo, la forma. Lo permanente de una cosa, la consistencia, consiste en que una materia está unida con una forma. La cosa es una materia formada. Con la síntesis de materia y forma se encuentra al fin el concepto de cosa que conviene igualmente a las cosas naturales y a las de uso.

Este concepto de cosa nos pone en condición de contestar la pregunta sobre lo cósmico que hay en la obra de arte. Lo cósmico de la obra es notoriamente la materia de que está hecha. La materia es la base y el campo para la conformación artística.

La distinción entre materia y forma, en los más diversos modos, es nada menos que el esquema conceptual para toda teoría del arte y toda estética. Pero este hecho indiscutible no prueba ni que la distinción de materia y forma esté suficientemente fundada, ni que pertenezca originalmente al dominio del arte y la obra de arte. Además el dominio de validez de este par de conceptos se extiende, ya hace largo tiempo, mucho más allá del campo de la estética. Forma y contenido son conceptos vulgares bajo los cuales se puede poner todo. Si se subordina la forma a lo racional, y la materia a lo irracional; si se toma lo racional como lo lógico y lo irracional como lo alógico; si se acopla el par de conceptos forma-materia en la relación sujeto-objeto, entonces la representación dispone de una mecánica conceptual irresistible.

¿En donde tiene su origen la estructura materia-forma, en lo cósmico de la cosa o en lo que tiene de obra la obra de arte? La forma determina el ordenamiento de la materia. No solamente esto, sino que predetermina en cada caso, la elección y la clase de materia: impermeable para el jarro, dura para el hacha. La textura que aquí impera entre forma y materia está, además, regulada de antema-



no, por aquello a lo que sirve el jarro, o el hacha. Es aquel rasgo fundamental desde el que nos está mirando y dando cara y con ellos están presentes y son en definitiva los entes que son. En tal utilidad se funda la forma dada, como también la previa elección de la materia y con ello el dominio de la estructuración de materia y forma. Ambas como determinaciones del ente, están naturalizadas en la esencia del útil. Este nombre designa únicamente lo producido por el uso y el consumo. Materia y forma no son en ningún caso determinaciones originales de la cosidad de la mera cosa.

El útil muestra un parentesco con la obra de arte, en tanto que es creado por la mano del hombre. A pesar de esto, la obra de arte se parece más por su presencia auto-suficiente, a la mera cosa espontánea que no tiende a nada. Sin embargo, no contamos a la obra entre las meras cosas. Así, el útil es mitad cosa porque es determinado por la cosidad y, sin embargo, más, al mismo tiempo mitad obra de arte y, menos, porque no tiene la autosuficiencia de la obra de arte.

La inclinación a hacer de la estructura materia-forma la composición de todo ente recibe todavía un especial estímulo por el hecho de que, sobre la base de una creencia bíblica, se representa de antemano la totalidad de los entes como creación, que es decir, en este caso, confección. La filosofía de esta creencia puede ciertamente afirmar que toda operación creadora de Dios es distinta del hacer de un artesano.

El pensamiento de la creación fundado en la creencia puede perder su fuerza dirigente para el saber del ente en totalidad. Sin embargo, la interpretación teológica del ente, tomada a préstamo de una filosofía extraña, una vez establecida, puede quedar de todos modos como la visión del mundo según materia y forma. Esto sucedió en el tránsito de la Edad Media a la Moderna. La metafísica de ésta descansa en la estructura materia-forma, acuñada en la Edad Media. Así la interpretación de la cosa según materia y



forma, ya quede en su forma medieval o se haga kantiana trascendental, se convierte en familiar y evidente. Pero por esto no es menos un atraco al ser cosa de la cosa, como las otras citadas interpretaciones de la cosidad de la cosa.

Ya al llamar a las cosas auténticas meras cosas se delata la situación. Pues el "meras" significa quitarles el carácter de servicio y de lo confeccionado. La mera cosa es una especie de útil, sólo que justo el útil despojado de su ser útil. El ser cosa consiste en lo que entonces queda. Pero este resto no está bien determinado de suyo.

En el curso de la historia de la verdad sobre el ente, las citadas interpretaciones se han acoplado, lo que ahora se puede pasar por alto. En este acoplamiento se ha reforzado su tendencia a extenderse, de manera que vale igual manera para la cosa, el útil y la obra. Así nace la manera de pensar, según la cual no sólo pensamos en especial sobre la cosa, el útil y la obra, sino sobre todo ente en general. Esta manera de pensar, desde hace tiempo corriente, se anticipa a toda inmediata experiencia del ente. Así sucede que los conceptos de cosas dominantes nos destruyen el camino para conocer lo cósmico de la cosa e igualmente para lo que tiene de útil el útil y más todavía para lo que tiene de obra la obra. Este hecho es la razón de porqué se necesita conocer estos conceptos acerca de las cosas para meditar en el origen de este saber, pero también en lo falso de su evidencia. Este saber es tanto más necesario si intentamos hacer visibles y expresar lo cósmico de la cosa, lo que tiene de útil el útil y lo que tiene de obra la obra.

¿Pero qué camino conduce a lo que el útil tiene precisamente de útil? ¿Cómo experimentar lo que en verdad es el útil? El procedimiento necesario tiene que mantenerse alejado claramente de aquellos intentos que llevan consigo, otra vez, los abusos de las interpretaciones habituales. La mejor manera de asegurarnos contra



ello es describiendo simplemente un útil, sin teoría filosófica alguna.

Escojamos como ejemplo un útil bien corriente: un par de zapatos de campesino. Para describirlos ni siquiera es necesario tener delante muestras reales de esta clase de útiles. Todo el mundo lo conoce. Pero como se trata de hacer una descripción directa puede ser bueno facilitar la representación intuitiva. A este fin basta una reproducción de Van Gogh que pintó más de una vez tales zapatos. Pero, ¿qué tanto hay que ver en estos? Todo el mundo sabe lo que constituye un zapato. Si no se trata precisamente de unos zuecos o unas alpargatas, ahí están la suela y la superficie de cuero, unidas entre sí por costuras y clavos. Semejante útil sirve para calzar el pie. Estas explicaciones no hacen más que explicar algo que ya sabemos. El ser del útil en cuanto tal consiste en servir para algo. Pero, ¿captamos en este servir lo que el útil tiene de útil, no se necesitará explorar el útil que sirve para algo? La campesina lleva los zapatos en la tierra arada. Aquí es donde realmente son lo que son. Lo son tanto más auténticamente, cuanto menos al trabajar piense la campesina en ellos, ni siquiera los sienta. Los lleva y anda con ellos. Así es como realmente sirven los zapatos. En este proceso del uso del útil no puede dejar de enfrentárenos realmente lo que tiene de útil. Mientras, en cambio, no hagamos más que representarnos en general un par de zapatos, o incluso, que contemplar en el cuadro los zapatos que se limitan a estar en él vacíos y sin que nadie los esté usando, no haremos la experiencia de lo que en verdad es el ser del útil. En el cuadro de Van Gogh ni siquiera podemos decir dónde están los zapatos. En torno a este par de zapatos de campesina no hay nada a lo que pudieran pertenecer o corresponder, sólo un espacio indeterminado. Ni siquiera hay adheridos a ellos terrones de barro o del camino, lo que al menos podría indicar su empleo. Un par de zapatos de campesina y nada más. Sin embargo...



En la oscura boca del gastado interior bosteza la fatiga de los pasos laboriosos. En la ruda pesadez del zapato está representada la tenacidad de la marcha lenta a través de los largos y monótonos surcos de la tierra labrada, sobre la que sopla un viento ronco. En el cuero está todo lo que tiene de húmedo y graso el suelo. Bajo las suelas se desliza la soledad del camino que va a través de la tarde que cae. En el zapato vibra la tática llamada de la tierra, su reposado ofrendar al trigo que madura y su enigmático rehusarse en el yermo campo baldío del invierno. Por este útil cruza el mudo temor por la seguridad del pan, la callada alegría de volver a salir de la miseria y el temblar ante la inminencia de la muerte. Propiedad de la tierra es este útil y lo resguarda el mundo de la campesina. De esta propiedad emerge el útil mismo en su reposar en sí.

El ser del útil consiste sin duda en servir para algo. Pero este mismo servir para algo descansa en la plenitud de un más esencial ser del útil. Es el ser de confianza. El servir para algo del útil, sólo es, en rigor, la consecuencia esencial del ser de confianza.

La obra de arte nos hizo saber lo que es en verdad el zapato. Sería peor engaño de nosotros mismos el pensar que fue nuestra descripción, una operación subjetiva, la que pintó todo así, para atribuirle después al útil. La obra como pudiera aparecer a la vista era para representar mejor lo que es un útil, lo que sólo en y por la obra se hizo propiamente visible.

¿Qué opera en la obra?. El cuadro de Van Gogh es el hacer patente lo que el útil, el par de zapatos de campesina, en verdad es. Este ente sale al estado de no ocultación de su ser. El estado de no ocultación de los entes, es lo que llamamos Verdad. Si lo que pasa en la obra es un hacer patentes los entes, lo que son y cómo son, entonces hay en ella un acontecer de la verdad.

En la obra de arte se ha puesto en operación la verdad del



ente. "Poner" quiere decir aquí: asentar establemente. Un ente, un par de zapatos de campesino, se asienta en la obra establemente a la luz del ser. El ser del ente se asienta sobre su apariencia estable.

La esencia del arte sería pues ésta: el ponerse en operación la verdad del ente. Pero hasta ahora el arte tenía que ver con lo bello y la belleza y no con la verdad. Aquellas artes que crean tales obras se llaman bellas artes a diferencia de la artesanía que confecciona útiles. En el arte bello, no es bello el arte, sino que se llama así porque crea lo bello. Al contrario, la verdad pertenece a la lógica. Pero la belleza se reserva a la estética.

¿O con la proposición de que el arte es el ponerse en operación la verdad, se revive aquella opinión, felizmente superada, de que el arte es una imitación y copia de lo real?. Así, la reproducción de lo existente requiere la concordancia con el ente, ajustarse a éste. La concordancia con el ente vale hace tiempo como la esencia de la verdad. Pero, ¿se quiere decir que el cuadro de Van Gogh pinta un par de zapatos de campesino existentes y que es por tanto una obra de arte porque logra aquella concordancia? De ninguna manera.

En la obra no se trata de la reproducción de los entes existentes, sino al contrario de la reproducción de la esencia general de las cosas.

Buscamos la realidad de la obra de arte para encontrar ahí el arte verdadero que está en ella. Se comprobó que lo real más patente en la obra es su cimiento cósmico. Pero para aprehender el ser de la cosa no bastan los tradicionales conceptos de cosa, la cosa como materia formada, ni siquiera se ha deducido de la esencia de la cosa sino de la esencia del útil.

Además se mostró en general, que el ser del útil ha afirmado hace tiempo una peculiar preeminencia en la interpretación del ente. Sin embargo, esta preeminencia, no propiamente pensada, del



ser útil dio la señal para renovar la pregunta sobre lo que tiene de útil el útil, pero evitando las interpretaciones corrientes.

Tan pronto como intentamos captar algo así en la obra, la tomamos, sin darnos cuenta, como un útil al que además concedemos una superestructura que debe contener lo artístico. Pero la obra no es ningún útil, provisto además de un valor estético que a él se adhiere. Esto es tan escasamente una obra, como la mera cosa un útil al que se priva de sus caracteres propios, como el servir y ser confeccionado.

La obra de arte abre a su modo el ser del ente. Esta apertura, es decir, el desentrañar la verdad del ente, acontece en la obra. En la obra de arte se ha puesto en operación la verdad.

#### 7.3.1. Mundo y tierra:

El origen de la obra de arte es el arte. Pero, ¿qué es el arte? El arte se realiza en la obra de arte. ¿En qué consiste la realidad de la obra de arte? Las obras de arte muestran constantemente, si bien de muy diversas maneras, lo cósmico de la obra. El intento de concebir lo cósmico de la obra con ayuda de los conceptos de cosa acostumbrados fracasó. No sólo porque estos conceptos no captan lo cósmico, sino porque con la pregunta acerca de su cimiento de cosa hemos forzado a la obra a entrar en un preconcepto que ha obstruido el acceso al ser de la obra. No se puede decidir acerca de lo cósmico de la obra hasta no haber mostrado claramente el reposar en sí de la obra. Sin embargo, en general, ¿será jamás accesible la obra en sí? Para poder lograrlo se necesitaría arrancar la obra de todas las relaciones que tiene con lo que no es ella misma, para dejarla descansar sola por sí y sobre sí. Ahí se dirige ya la más propia intención del artista; la obra debe ser abandonada a su puro reposar en sí misma. Precisamente en el arte grande, el artista queda ante la obra como algo indiferente, casi como un conducto a la producción, que se destruye a sí mismo, una vez creada la obra.



¿Adonde pertenece la obra?. La obra, como tal, únicamente pertenece al reino que se abre por medio de ella. Pues el ser de la obra existe y sólo en esa apertura.

Ser obra significa establecer un mundo. Pero, ¿qué es eso de un mundo? Por el camino que aquí tenemos que andar sólo se podrá señalar la esencia del mundo.

El mundo no es el mero conjunto de cosas existentes contables o incontables, conocidas o desconocidas. Tampoco es el mundo un marco imaginado para encuadrar el conjunto de lo existente. El mundo se mundaniza y es más existente que lo aprehensible y lo perceptible, donde nos creemos en casa. No es el mundo un objeto que se pueda mirar. Mundo es siempre inobjetivable y del que dependemos, mientras los caminos del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición nos retienen absortos en el ser. La piedra no tiene mundo, las plantas no tienen mundo; pero sí pertenecen al impulso oculto de un ambiente en que están sumergidos. En cambio la campesina tiene un mundo porque se mantiene en lo abierto de lo existente. Por su ser de confianza el útil da a este mundo una particular necesidad y cercanía. Al abrirse un mundo todas las cosas adquieren su ritmo, su lejanía y cercanía, su amplitud y estrechez.

En cuanto que una obra es una obra, da lugar a aquel ámbito. Dar espacio quiere decir aquí: dejar en libertad lo que de libre tiene lo abierto y ordenarla en el conjunto de sus rasgos. La obra como obra establece un mundo. La obra mantiene abierto lo abierto del mundo. El establecimiento de un mundo es solo el único aquí nombrado de los rasgos esenciales en el ser-obra de la obra. Cuando una obra es creada con ésta o aquella materia prima, piedra, madera, bronce, palabra, sonido, se dice también que está hecha de ella. Pero así como la obra exige un establecimiento, en el sentido de una erección que consagra, porque el ser obra de la obra consiste en establecer un mundo, así también es necesario la hechura, porque el ser-obra de la obra tiene el carácter de la hechura. La



obra como obra es en esencia algo que se hace.

Se llama tierra aquello a lo que la obra se retrae y a lo que hace sobresalir en este retraerse. Ella es lo que encubre haciendo sobresalir. La tierra es el empuje infatigable que no tiende a nada. El hombre histórico funda sobre la tierra su morada en el mundo. Al establecer la obra un mundo hace la tierra. El hacer está entendido aquí en sentido estricto. La obra hace a la tierra adelantarse en la patencia de un mundo y mantenerse en ella. La obra hace a la tierra ser una tierra.

Hacer la tierra quiere decir: hacerla patente como ocultante de ella misma. La obra ejecuta la hechura de la tierra, al retraerse a ella. Pero la auto-ocultante de la tierra no es un estado uniforme, ni rígido, sino que se desarrolla en inagotable plenitud de modos y formas sencillas. En verdad el escultor se sirve de la piedra, así como el albañil la maneja a su manera. Pero el escultor no gasta la piedra. Esto sólo sucede en cierto modo cuando la obra fracasa. También el pintor se sirve del colorante, pero de manera que no gasta el color, sino haciéndolo lucir. También el poeta se sirve de la palabra, pero no como los que hablan y escriben habitualmente, gastando las palabras, sino de manera que la palabra se hace y queda como una palabra.

En ninguna parte de la obra existe nada como materia prima. Resulta aún dudoso si con la determinación esencial de lo que es el útil, caracterizándolo como materia, se toca su esencia.

El establecimiento de un mundo y la hechura de la tierra son dos rasgos esenciales en el ser de la obra. Pero pertenecen juntos a la unidad del ser de la obra. Buscamos esta unidad cuando se reflexiona en el estar en sí de la obra y procuramos expresar aquel oculto y único reposo del descansar en sí.

¿qué es el reposo sino lo contrario del movimiento?. No es una oposición que excluye el movimiento, sino que lo incluye. Sólo lo que se mueve puede reposar. La clase de reposo es según la



especie de movimiento.

¿Qué relación muestran el establecimiento del mundo y la hechura de la tierra en la obra misma?

El mundo es la apertura que se abre en los vastos caminos de las decisiones sencillas y esenciales en el destino de un pueblo histórico. La tierra es lo sobresaliente que no impulsa a nada, lo siempre auto-ocultante y que de tal modo se salvaguarda. El mundo y la tierra son esencialmente diferentes entre sí y sin embargo nunca están separados. El mundo se funda en la tierra y la tierra irrumpe en el mundo. La oposición entre el mundo y la tierra es una lucha. En la lucha esencial, los luchadores se levantan cada uno en la auto-afirmación de su esencia. Pero esta auto-afirmación no es jamás el obstinarse. La obra realiza esta lucha estableciendo un mundo y creando la tierra. El ser-obra de la obra consiste en pelear esta lucha entre el mundo y la tierra. Por eso en la intimidad de la lucha tiene su esencia el reposo de la obra que reposa en sí.

Sólo por este reposo de la obra podemos concluir acerca de lo que está en operación en la obra. Hasta ahora fue una afirmación anticipada la de que en la obra de arte se pone en operación la verdad. Por verdad se entiende en la mayoría de las veces ésta o la otra verdad.

¿Qué significa "en verdad"? Verdad es la ciencia de lo verdadero. ¿En qué pensamos cuando decimos esencia? Por ésta se toma corrientemente aquello que es común y en que concuerda todo lo verdadero. La esencia se da en la noción de género o en el concepto general que representa una cosa y que vale igualmente para muchas. Pero esta esencia indiferente es sólo la esencia insencial. ¿En qué consiste la esencia insencial de algo? Presuntamente se funda en lo que el ente es en verdad. La verdadera esencia de una cosa se determina por su verdadero ser, por la verdad del ente respectivo. La verdad hay que pensarla en el sentido de la esencia de lo



verdadero.

Pero, ¿porqué no nos damos por satisfechos con la esencia de la verdad que desde siglos nos es familiar?. Verdad significa ahora y hace tiempo la concordancia del conocimiento con la cosa. Sin embargo, para que el conocer y la proposición que da forma al conocimiento y lo enuncia puedan ajustarse a la cosa, y antes, para que la cosa misma pueda vincularse a la proposición, la cosa misma debe mostrarse en cuanto tal.

Cuando aquí y en otra parte concebimos la verdad como desocultación, no sólo nos acogemos a la traducción literal de una palabra griega, sino que reflexionamos sobre lo que hay de no experimentado ni pensado en el fondo de esa esencia de la verdad como corrección, que nos es familiar y por ello está gastada. Mientras así hablamos y pensamos, siempre entendemos la verdad sólo como corrección.

En el cuadro de Van Gogh acontece la verdad. Esto no significa que en él se haya pintado correctamente algo que existe, sino que al manifestarse el ser útil de los zapatos, alcanza el ente en totalidad, el mundo y la tierra en su juego recíproco, logra la desocultación.

En la obra está en operación la verdad, no solamente una verdad. El cuadro que muestra los zapatos de campesino, no da sólo a conocer lo que son estos entes en particular, en rigor, no dan a conocer en absoluto, sino que permiten acontecer a la desocultación como tal en relación al ente en totalidad. Cuanto más sencillos y esenciales sean los zapatos, cuanto más pura y sin adornos aparecen en su esencia. Así se alumbra el ser que se auto-oculta. La luz de esta clase pone brillo en la obra. La belleza es un modo de ser de la verdad.

Ahora se ha comprendido más claramente la esencia de la verdad en algunos aspectos. Por consiguiente, resulta más claro lo que está en operación en la obra. Sólo que el ser-obra de la obra



ahora visible, todavía no dice nada de aquella próxima y llamativa realidad de la obra que es lo clásico. Casi parece como si por la mira exclusiva de apresar lo más puramente posible es estar en sí de la obra misma, hubiésemos pasado por alto completamente que una obra es siempre una obra, es decir, algo elaborado. Si algo caracteriza la obra como obra, es el hecho de ser creada. En tanto que la obra es creada y la creación necesita un medio de crear y en qué crear, sobreviene lo cósmico en la obra. La creación está aquí pensada con relación a la obra. A la esencia de la obra pertenece el acontecer de la verdad.

### 7.3.2. Esencia del arte:

En la obra está en operación el acontecimiento de la verdad. Pero lo que está así en operación está, pues, en la obra. Según esto, se postula ya a la obra real como la portadora de aquel acontecer. En seguida está otra vez ante nosotros la pregunta sobre lo cósmico de la obra presente. No daremos sin embargo con su realidad, mientras no pensemos que hay que tomar la obra como algo elaborado. Lo que tiene de obra la obra consiste en su ser-creada por el artista. Pero el ser-creado de la obra sólo se comprende partiendo del proceso de la creación. Para tocar el origen de la obra de arte, hay que entrar en la actividad del artista.

La creación la pensamos como una producción. Sin embargo la artesanía -notable juego del lenguaje- no crea ninguna obra, ni tampoco cuando, como es preciso, distinguimos el producto manual del objeto fabricado. Pero, ¿en qué se distingue la producción como creación de la producción como confección?. A primera vista encontramos la misma conducta en la actividad del alfarero y el escultor, del carpintero y el pintor. La creación de la obra requiere la acción manual. Los grandes artistas aprecian en extremo la capacidad manual, para cuyo pleno dominio exigen un cultivo esmerado.

¿Qué conducta lleva a la esencia de la creación si no es el de la artesanía?. A pesar de que la obra únicamente se hace real al llevarse a cabo la creación y, por lo tanto, depende de ésta



en su realidad, a pesar de eso, incluso precisamente por eso, la esencia de la creación depende de la esencia de la obra. Aún cuando el ser-creado de la obra así como la creación deben determinarse por el ser-obra de la obra.

En vista de la delimitación lograda de la esencia de la obra, según la cual en ella está en operación la verdad, podemos caracterizar la creación como el hacer pro-ducirse en un producto. El devenir-obra de la obra es un modo del devenir y acontecer de la verdad. En su esencia acontece todo.

La verdad es no-verdad. En la no-ocultación como verdad está a la vez el otro "no" de un doble impedimento. La verdad está en cuanto tal en la contraposición del alumbramiento y las dos clases de ocultación. La verdad es la lucha primordial, en que cada vez de una manera se conquista lo patente en cuya escena entre y de la cual se retira todo lo que se muestra y surge como ente.

La verdad sólo acontece cuando se instala en el campo de la lucha patente por acción de ella misma. Puesto que la verdad es la oposición entre alumbramiento y ocultación, pertenece a ella lo que aquí se llama instalación. Pero la verdad no existe de antemano en las estrellas para luego venir a alojarse suplementariamente en el ente. Esto es imposible porque únicamente la apertura del ente ofrece la posibilidad de un sitio en alguna parte para que llenar. El alumbramiento de la potencia y la instalación en lo patente se pertenecen mutuamente. Son la esencia del acontecer de la verdad. Esto acontece históricamente en múltiples formas.

Una manera esencial como la verdad se arregla en el hecho patente por ella misma, es el ponerse en operación la verdad. Puesto que pertenece a la esencia de la verdad arreglarse con el ente, precisamente para llegar a ser verdad, por eso yace en la esencia de la verdad la referencia a la obra, como una posibilidad extraordinaria que tiene la verdad de ser siendo en medio del ente mismo.

La instalación de la verdad en la obra es la producción de



un ente tal que antes todavía no era y posteriormente nunca volverá a ser. La producción por consiguiente coloca a este ente en lo manifiesto, de tal manera que únicamente el producto alumbra la potencia de lo patente en que se produce. Cuando la producción trae consigo la apertura del ente, la verdad, el producto es una obra. Tal producción es la creación. Este traer es un recibir y extraer dentro de la relación con lo no encubierto.

El arte como poner-en-obra-la-verdad es Poesía. No solamente es poética la creación de la obra, sino que también lo es a su manera la contemplación de la obra; pues una obra es sólo real como obra cuando nos arranca de la habitualidad y nos inserta en lo abierto por la obra, para hacer morada nuestra esencia misma en la verdad del ente.

La esencia del arte es la Poesía. Pero la esencia de la Poesía es la instauración de la verdad. La palabra instaurar la entendemos en triple sentido: instaurar como ofrendar, instaurar como fundar e instaurar como comenzar. Pero la instauración es real sólo en la contemplación.

El arte es poner en la obra la verdad. El arte es histórico y como tal es la contemplación creadora de la verdad en la obra. El arte acontece como Poesía.

El arte permite brotar a la verdad. El arte brota como la contemplación que instaure en la obra la verdad del ente. Lo que significa la palabra origen es algo que brota, en un salto que funda, de la fuente de la esencia al ser.

En tal saber, que sólo lentamente puede acrecentarse, se decide si el arte puede ser un origen y entonces debe ser un arranque, o si sólo debe quedar como un apéndice y entonces sólo, puede ser presentado como un fenómeno usual de la cultura.

#### 7.4. La Obra de Arte

El arte consiste en una dirección de intención y en el ajuste de la expresión a ella. En su base, el arte es primordialmente,



un acto intelectual que le permite constituirse.

El arte empieza por crear sus propios medios de expresión, su lenguaje, su simbolismo. En la base del arte se advierte el mismo acto creativo que en el lenguaje; la misma observación vale para el contenido del arte. Lo que expresa siempre es una visión y no un dato, visión que supone la constitución de un universo mental. No se habla del mundo de los estímulos sensoriales y las réplicas, sino más bien del que elabora y organiza el juicio y el pensamiento simbólico. Se podría decir de todo arte lo que Hegel dice de la poesía lírica, que no aspira a liberar simplemente el espíritu del sentimiento que lo oprime, sino a liberarlo en la esfera misma del sentimiento.

El realismo y el idealismo postulan que el arte existiría ya hecho, en la realidad empírica o en la trascendente. Pero no es así, no se encuentra hecho, es creación y fuerza. Una representación artística no puede ser una copia. Es la representación de la cosa -que el artista se forma-, la cual quiere transmitir algo. Por tanto es válido decir: "la naturaleza no tiene valor estético sino cuando se la contempla a través del arte, traducida en el lenguaje de las obras familiares a un espíritu modelado por una técnica", según Delacroix. Es por eso que el artista no encuentra el mundo estético sino construyéndolo. El arte es creación, jamás dato inmediato.

Para armonizar las funciones en el arte, el artista experimenta los sentimientos en y hacia su forma estética. La relación del contenido y de la forma es siempre una especie de síntesis a priori.

El estado estético es un estado de equilibrio, un juego de armonías. La verdad se manifiesta en la certidumbre, lo justo en la serenidad de conciencia. Es siempre en lenguaje de conciencia que hablan las realidades.



#### 7.4.1. Unidad de la obra de arte:

¿Cómo valorar la obra de arte?

El valor de la obra de arte viene dado simplemente por la conformidad con su objeto. Hemos visto que normalmente, este objeto es doble, a la vez ritual y utilitario, pero el mundo moderno ha separado estos aspectos a compás de su decadencia espiritual.

La separación de lo sagrado y lo útil ha perjudicado el arte, pues acusa una decadencia continua, por cuanto las formas artísticas, en el curso de las épocas sucesivas, traducen una mentalidad menos espiritualizada y una búsqueda constante del "arte por el arte". Los actos u objetos útiles se hacen feos y deshumanizados: por ej. el trabajo de la inmensa mayoría de empleados y obreros comparado con el trabajo físicamente duro, pero mucho menos mecanizado, más humano, de los talleres artesanales de otro tiempo. Y la belleza separada de sus raíces espirituales parece cada vez más inútil. Por tanto podemos concluir que las dos raíces del arte, hacia lo bajo (utilidad) y hacia lo elevado (símbolo que recuerda los dones espirituales) no pueden subsistir separados. Al suprimir una, el arte pierde igualmente la otra y cesa de desempeñar su papel. El arte por el arte, saboreado por una pretendida élite, testimonia el gusto decadente de ésta y su próxima desaparición; al igual que el arte utilitario manifiesta la fealdad de la vida impuesta a la mayoría de los hombres y hace presagiar una reacción contra este orden social falso, porque carece de lo espiritual, la verdadera fuente de la belleza.

La calidad de la obra de arte, no es puramente objetiva. Existe en potencia, pero se realiza mediante una operación subjetiva: la comprensión del espectador. Decimos del espectador y no del artista. Pues ocurre a menudo, que el artista no se da cuenta exactamente de lo que expresa en su obra. Es muy frecuente que signifique muchas cosas que ha expresado inconscientemente. Sería deficiente una interpretación de las obras que se limitase a las solas



intenciones del autor, y se prohibiera una investigación más allá. Al contrario, sólo este psicoanálisis, que es la simple interpretación del film, la asimilación de los signos que componen el lenguaje de la obra, se hace de modo natural muchas veces inconscientemente, por cada espectador con sensibilidad suficiente.

Habiendo admitido que las relaciones del individuo con el mundo exterior varían hasta el infinito, su sensibilidad se detendrá con preferencia en obras próximas por su tema y tratamiento al universo restringido donde habita y en la aprehensión intelectual de dicho universo. Sin embargo, a través de los diferentes aspectos que ilustran del hombre y del mundo que manifiestan, tendrán en común la resonancia con los arquetipos más profundos, que son también los más universales. De manera que el estudio de las diversas artes y géneros en el interior de cada arte no es otra cosa que el estudio de los diversos caminos por los que el hombre vibra en armonía con la esencia viviente del mundo y de su centro, el arquetipo divino.

#### 7.4.2. El arte expresión de arquetipos universales:

En el fondo de toda obra de arte, existen ritmos, que son los elementos inconcientes que nos alcanzan más profundamente, pues expresan las leyes más profundas y al mismo tiempo más generales de la naturaleza; las alternativas de fuerza y dulzura, vigor y amor, armonía y fealdad, alegría y sufrimiento, juventud y vejez, vida y muerte, etc., de donde nace el equilibrio del mundo como una respiración o como el latir alterno del corazón.

Todos estos elementos se unen dos a dos, si se les examina a fondo. De tal modo, que las formas rítmicas que los expresan no podrían destacar uno de ellos sin destacar todos sus homólogos: vida, alegría, expansión, etc. Sin embargo según el proceso hegeliano tesis-antítesis-síntesis, hay algo más allá de esta dualidad: la unidad en el seno de lo divino.

Se puede decir que las obras de arte son las expresiones



diversas de lo que los filósofos desde Platón, llaman "arquetipos"; es decir modelos generales sobre los que se calca toda realidad mediante combinaciones variables hasta lo infinito. Dichos arquetipos son cada vez menos precisos, cada vez menos generales a medida que ascendemos de seres o grupos particularizados hasta principios más profundos, que alcanzan la esencia misma del ser. No están delimitados ni son un número fijo, sino que se encierran unos dentro de otros, formando desde los seres, objetos o elementos más individualizados y accidentales hasta los elementos más eternos y universales, un conjunto continuo ordenado por relaciones de proximidad y por correspondencias simbólicas. Existen relaciones en orden horizontal, al mismo nivel (cólera, pureza, lujuria, orgullos) y en orden vertical (mamífero, vertebrado, animal, ser viviente). Asimismo los arquetipos de diversos órdenes se extienden por correspondencia de un grupo a otro, por ejemplo el blanco, servirá para expresar alegría.

Sin embargo se observará que los símbolos son siempre dobles, es decir, en relación con los pares de arquetipos complementarios. Ello es debido a que la realidad puede observarse siempre desde dos puntos de vista, superior e inferior.

#### 7.4.3. El mito y los orígenes de la obra de arte:

Si pretendemos identificar al mito con la palabra que no es claramente pronunciada y pensada, con una palabra aún en etapa de gestación irracional, dotada de significados más bien imaginarios que históricos, veremos que por la amplitud de su aspecto semántico, es justamente el mito el que puede llevar a cierta "verdad" que, por lo común escapa a la observación clara de los hechos.

El significado del mito como el del arte, es siempre transracional o transconceptual, lo que no significa que sea aconceptual o irracional.

Es propio del mito, ser susceptible de una interpretación y por ende, de una fe múltiple. El problema de la fe es también el



de la confianza, de la creencia; si podemos admitir una pluralidad de creencias en la unidad de una obra de arte, debemos admitir que esa obra debe valer también fuera de toda creencia distinta. O sea, que podemos admitir una ambigüedad -semántica y no estética- tanto en lo que concierne al mensaje estético como en lo que hace al mítico; porque sólo en esa ambigüedad es posible reconocer la posibilidad de una aceptación de la pluralidad de opiniones.

Esto nos comprueba las constantes míticas, ya que de continente en continente, de milenio en milenio, aparecen con un carácter absoluto innegable, como para confirmar que en el terreno de lo pre-histórico, hay un permanente retorno de temas idénticos, solamente explicables admitiendo que en ellos, se esconde una realidad idéntica para todos los pueblos, revestida de leyendas análogas.

Se trata aquí de demostrar como sea posible, la existencia de una hermenéutica "global", que pueda extenderse y aplicarse a todo elemento del arte en un determinado período. Se entenderá el término hermenéutica en su acepción más alta de interpretación conceptual de un texto o de una obra de arte; con lo cual se podrá admitir, por cierto, una analogía no inútil entre la interpretación, conforme a patrones actuales, de las formas del arte sagrado del pasado y las posibilidades interpretativas del arte "abstracto" de hoy, junto con la tentativa de establecer, si corresponde, entre las dos exégesis un único principio unificador.

En el período prerrománico y en el gótico, se pueden encontrar con mayor frecuencia ejemplos de ornamentación plástica no figurativa con un seguro valor simbólico y que a veces conservan, partiendo de elementos naturalistas sus características connotaciones semánticas.

Durante la época cristiana no hay una sumisión de la liturgia a la arquitectura anterior a ella, sino más bien una modificación progresiva de ésta según las exigencias rituales, simbólicas o sacramentales expresadas por la Iglesia.



Hay algunos elementos simbólicos, cuyo significado se ha perdido posteriormente, que conservan el valor inicial -o por lo menos parte de él- aún prescindiendo de todo conocimiento por parte del consumidor, fuera contemporáneo o posterior a la fecha de la creación.

Muchos elementos simbólicos cuyo sentido semántico era obvio en el momento de su aparición, aunque posteriormente hayamos perdido el punto de referencia con las fuentes de su origen, pueden conservar casi intacta la fascinación propia en mérito a su componente formativo. Algunos elementos pueden mantener su eficacia y una cierta validez artística aún faltando comprensión semántica de su sentido, por el mero hecho de poseer un cierto coeficiente formativo intrínseco ligado a motivos perceptivamente eficaces.

Si nos volvemos al arte abstracto de nuestros días es muy difícil aplicarle los principios considerados para el arte no figurativo medieval. Y esto por una razón básica: la diversidad en la "naturalidad" misma del arte de nuestros días, sea en su estructura más íntima como en su función misma.

Aceptar una hermenéutica por lo tanto se hace difícil analizándolo de esta manera. En el arte antiguo está la característica del mensaje universal, difícil de encontrar en el arte moderno. Es sabida la importancia que los artistas, medievales, de todo género atribuyeron al "mensaje" transmitido por las obras de su tiempo.

Se da por tanto sólo otra posibilidad interpretativa y exegética con respecto al arte de nuestros días: la psicoanalítica.

Es evidente la falta de conocimiento absoluto de la cual parten todos los artistas en la creación de sus obras. Es así que podrían considerarse como "proyecciones" en un sentido psicoanalítico.

Mientras que muchos de los signos de las estructuras arquitectónicas del arte medieval eran pensadas y empleadas con una



precisa motivación simbólica metafórica; en el caso del arte abstracto de hoy las cosas son de otra manera.

Los signos -sean entendidos o no por su creador con una connotación precisa o aproximada- no "comunican" al contemplador nada determinado, que pueda ser conceptual o simbólicamente determinable.

El significado ligado a los signos del arte antiguo está siempre relacionado con las "cosas mismas", al origen primero de las cosas y de las formas; no se trata pues de recurrir a elementos simbólicos que huyen de la conciencia y que no son captables por ésta, sino a elementos que son anteriores a la conciencia, por constituirse en una etapa previa a la fase consciente.

El estudio de algunos psicólogos norteamericanos dedicados a analizar diferentes pinturas "espontáneas" sirve para este caso. Muchos de los signos que ellos dibujan presentan analogías muy destacadas con dibujos y pinturas de los artistas modernos, al punto que una asimilación entre el material simbólico presentado por las pinturas de pacientes neuróticos y, el proveniente de artistas célebres parece posible, siempre que se prescindiera de todo juicio de valor o de validez técnica con respecto a los primeros.

Pero, no es necesario invocar siempre la simbología de Freud para justificar la aparición de algunos elementos dentro de la composición. El arte de hoy constituye más bien, la proyección de elementos remotos o inconscientes, de procesos formativos más o menos conscientes, pero adheridos a la manifestación de un material formal que es de directo origen proyectivo personal.

¿Es posible constituir una unión entre estas formas actuales y las que hemos visto que constituyen el fundamento del arte sagrado medieval?

Sí es posible admitir que algunos signos son elementos recurrentes a toda la historia de la humanidad, debiendo ser interpretados como formas de significado polivalente, aunque por lo



común ligadas a la constitución "fisiológica" misma del hombre y resultantes de una suerte de isomorfismo que justifica su constante reaparición, creemos que esos signos y otros utilizados en el arte no figurativo del pasado y en especial del sagrado, deben ser interpretados de manera distinta: recurriendo a una hermenéutica ya institucionalizada.

#### 7.5. El Cine como Arte

Considerar el cine como arte, es un hecho que en la actualidad se impone progresivamente.

El cine es la gran emoción artística que entra por los ojos, puesto que es el cine la realidad dinámica de las artes. Sólo quien se aferra a la palabra como única posibilidad de expresión completa opone reparos a la calidad estética del cine. El cine está sustentado en aquellas regiones más importantes de la cultura visual; es así que cumple un cometido a la vez visual y estético. Luigi Charini afirma una gran verdad: "La película es un arte, el cine es una industria". Dice que la película o el film es la obra de arte en sí, y es ésta quien se sirve de una técnica sustentada por una industria.

Bacon explicó hace varios siglos que el arte es el hombre junto con la naturaleza. El hombre y la naturaleza, sí, forman el arte. Más, la norma para interpretar correctamente dicho concepto está en que la misión suprema del arte consiste en superar la naturaleza.

Se ha dicho con frecuencia que el cine no es arte porque se sirve de medios mecánicos. Y al ensanchar tan desafortunada censura viene, cada vez más exigente, la supervaloración de la técnica. Si la industria es el sustento material del cine, la técnica es el medio auxiliar para su expresión. Se insiste en tozuda deificación de la técnica cuando la técnica no es el cine, sino tan sólo su instrumento fundamental. La técnica es el útil de trabajo, como el pincel y los colores lo son para el pintor, como el piano



o el violín para el músico. La técnica está entre el talento del animador cinematográfico y el público, ni más ni menos que está la máquina de escribir entre la imaginación del literato y el lector de sus obras. De igual modo y con idéntica falta de responsabilidad reproduce la cámara del cine en una cinta de celuloide lo que la inteligencia organiza, nuevo o viejo, bello o lamentable. Sus funciones por ser mecánicas, son fieles; reproducen lo que se les ordena reproducir, ni más ni menos: se dactilografía lo mismo en una página estremecedora de maravillosa poesía que una factura comercial, y se cinematografía lo mismo una escena cargada de valores artísticos y de densidad humana que una estupidez cualquiera. Es el hombre y no la máquina quien de verdad hace la obra de arte.

A comienzos del siglo consagró Robert de la Sizeranne un aleccionador estudio a la fotografía, en el que llegó, por vías del análisis estético, a la conclusión de que la fotografía no es arte cuando se limita a retratar sin más consideraciones cuanto acontezca delante del objetivo, pero que sí es arte cuando se usa con criterio artístico, eligiendo, componiendo, adornando el motivo visual para conseguir un resultado definitivamente bello. Idéntico proceso analítico lleva a la misma conclusión en el campo del cine. Y el cine ha demostrado incontables veces su categoría estética. El cine es suma y compendio de todas las artes: toma de la poesía o busca paralelamente a ella su inspiración, el contenido narrativo; combina figuras y ambientes como el pintor los de un cuadro; busca en su escenografía la nobleza arquitectónica; procura dar plasticidad escultórica a los cuerpos; pone el ritmo en los movimientos con la serenidad de la danza clásica, etc. La interdependencia entre el cine y dichas formas de expresión artística, concluye en el mismo instante en que la película se pone en movimiento. Hablamos de imágenes con inspiración poética, con plástica arquitectónica, con la profundidad estatuaria, con ritmo musical. Pero son imágenes animadas, que hacen posible la maravilla de lo que



tradicionalmente hubo de permanecer inmóvil.

Sin embargo no todos tienen claras las ideas sobre estética cinematográfica. Algunos consideran que la necesidad de movimiento nació con el hombre y es anterior al descubrimiento del mecanismo. Agregan que este último es sólo un medio necesario para la expresión.

Por último existen otros que se apoyan en que dado que el cine es una conjunción de las diversas artes existentes anteriores a él, consideran al cine como arte por el simple hecho de afirmar su estructura en ellas. El cine los ha conjuntado a todos, fusionando los elementos de las artes plásticas (espaciales) y rítmicas (temporales). Así este recién llegado no hace más que perfeccionar esta fusión de tiempo y espacio, que había comenzado con las artes mixtas (danza y teatro). Se nos aparece como el resultado común de la evolución de las artes en su caída hacia el realismo de la imagen instantánea y la pasividad del espectador, entendiéndose que después de su aparición, las demás artes han conservado su autonomía, pero tomando, con la búsqueda de ritmos más o menos antirrealistas, abstractos, un curso evolutivo muy diferente y además opuesto; como si su evolución se asemejara al trayecto de una serie de móviles uniformemente acelerados que recorrieran las generatrices de un cono doble de eje vertical. Estos móviles convergen en el vértice del cono antes de alejarse con velocidad creciente. El cine se sitúa como una irradiación en todos los sentidos a partir del instante en que aparece el vértice, que une todas las generatrices.

El cine por su extensión a toda realidad, resume en sí mismo todas las artes, extendiendo su campo hasta un punto que sólo es limitado por los progresos de la técnica. Lo propio del arte, es ir más allá de la realidad para transformarla en símbolos. A través de éstos, captados por los sentidos, las verdades encarnadas en ellos penetran en el espectador de la obra por el camino de la intuición y el corazón.



## 7.6. Cine y Realidad

La distracción es el papel más exterior y superficial del cine, aunque sea la base indispensable. Sin embargo lo que se califica de agradable, no siempre es bello. A menos de reemplazar la palabra distracción por la de alegría ante un "bello" espectáculo. Pero el hablar de belleza significa ya adentrarse en los límites del terreno cultural. La realidad artística del cine se deduce de una estricta función que no es otra, aunque frustrada tantas y tantas veces, sino realizar la belleza. Todas las escuelas coinciden en que la realización de lo bello es el fin superior de las artes, y basta con hojear la "Historia de las ideas estéticas", de Menéndez Pelayo, para reunir abundantes conceptos que nos conducen a ese anhelo de belleza creada y poseída.

"La belleza -como dice Jean D'yvoire- no es una simple caricia de los sentidos, un gozo sensual, un erotismo, sino el acceso a un dominio mucho más elevado, análogo a las formas percibidas cuando se trascienden, un camino hacia un principio común".

Si analizamos aquella teoría que plantea el origen sagrado de todas las artes, podríamos acabar atribuyendo al cine, al igual que a todas las artes consideradas como "puras", una utilidad como elemento ornamental o recreativo (a falta de valor ritual) y a la vez un valor como instrumento de meditación que, de la belleza de las formas visibles, nos conduce a la verdad de las esferas superiores. Pero lo que particulariza al cine es el hecho de que, al tener una mayor aptitud para el realismo que cualquier otro arte, toma precisamente como apoyo de esta meditación los cotidianos objetos utilitarios que habían perdido casi enteramente toda cualidad estética.

Se vale de seres y actos sórdidos, decorados, vulgares, imágenes de un mundo mecanizado donde se ha perdido la alegría, para fabricar una bella construcción. Lo útil se une nuevamente con lo bello en una nueva síntesis.



En este caso la belleza no descansa sobre el argumento, sino en la transfiguración efectuada mediante el estilo, por los ritmos específicamente cinematográficos. Aquí la obra de arte alcanza su fin expresivo por lo que tiene de más irracional: su ritmo interno, que alcanza el trasfondo inconsciente del espectador, mientras que el argumento dirigiéndose hacia la parte consciente, sólo alcanza su cerebro. Cuanto más se va de lo consciente a lo inconsciente, más profunda y vigorosa se hace la sensación.

La calidad de una obra de arte, en el sentido actual del término, es decir de arte "puro", sin utilidad material, se expresará por su poder de evocación de aquellas verdades más elevadas con la ayuda de las formas rítmicas más sencillas. Los films poéticos que alcanzan las realidades más profundas son superiores a los que despliegan elementos realistas y alcanzan los arquetipos de una forma exterior. Lo último a costa de un mayor trabajo material, con una presentación más amplia, menos estilizada de la realidad. En el cine es particularmente grande la tentación de desdeñar la poesía pura en favor de la descripción exterior. Es así que la mayoría de los films cuenta una historia, sin preocuparse de ninguna expresión poética. Este hecho nada tiene que ver con el hecho artístico del cine; no todas las novelas que se escriben, ni todos los cuadros que se pintan están dotados de inspiración artística.

Cabe destacar que el cine como medio de expresión tiene posibilidades mucho más vastas que el teatro y mucho más directas que la novela. El cine es popular y llega a todo el mundo. Su esfera de influencia en el sentido de universalidad sobrepasa a la del libro y el teatro. El cine no es tanto más lo que se puede decir, pero se hace de forma inteligible para todo el mundo.

#### 7.6.1. El cine: ilusión parcial:

En la vida real no hay saltos en el tiempo o en el espacio. Ambos son continuos. No ocurre otro tanto en el cine. El lapso que se fotografía puede interrumpirse en cualquier momento. Una



escena puede ir sucedida inmediatamente de la otra que tiene lugar en tiempos absolutamente diferentes. Y la continuidad del espacio puede ser rota del mismo modo.

El cine al igual que el teatro proporciona una ilusión parcial. Hasta cierto punto da la impresión de la vida real. Este ingrediente es tanto más poderoso por cuanto, a diferencia del teatro, el cine puede retratar efectivamente la vida real -esto es, no simulada- en un medio real.

Las imágenes del mundo físico que recibimos a través de un film son diferentes a las cotidianas. Las diversas peculiaridades del material cinematográfico, son factibles de ser utilizadas para conseguir efectos artísticos.

Una de ellas es la proyección en perspectiva. En "Vaudeville" de Dupont, la primera aparición del personaje principal está proyectada de la siguiente manera: el convicto Jannings aparece sentado frente al magistrado que lo interroga; su rostro no es visible todavía y sólo sus anchas espaldas pueden verse, con un gran número cosido a su chaqueta. Así se pone de manifiesto con la ayuda de un símbolo visual, una idea en sí abstracta: "este ser es parte de una masa, no se trata de un individuo sino de un mero número". Se mantuvo el efecto deseado con sólo hacer la toma desde determinado ángulo. El ángulo de la perspectiva adquiere significado, se transforma en la necesidad de la virtud.

Para comprender una obra de arte es de importancia fundamental que la atención del espectador se oriente hacia las formas. Por ejemplo, ya no es únicamente cuestión de darse cuenta de que "allí hay parado un policía", sino más bien de advertir "cómo está parado" y hasta qué punto esta imagen es característica de los policías en general. El artista de cine que convierte la exigencia en don al tomar sus vistas desde un ángulo determinado distribuye los objetos a su gusto, pone lo que le parece importante en primer plano, oculta otras cosas y sugiere relaciones. En una obra de arte no



hay sitio para cosas exentas de significación.

La falta de percepción de la profundidad lleva también a la casi total desaparición de los fenómenos que los psicólogos llaman las constancias de tamaño y forma. El artista de cine saca partido de su ausencia para conseguir notables efectos. Todos han visto una locomotora que se precipita en línea recta hacia los espectadores. El efecto es sumamente vívido porque la fuerza dinámica del movimiento de precipitarse hacia adelante es realizado mediante otra fuente de dinámica que no tiene una conexión inherente con el objeto mismo, es decir, con la locomotora, sino que depende de la posición del espectador o -en otras palabras- de la cámara. Mientras más se acerca la locomotora, más grande parece; la masa oscura de la pantalla se extiende hacia todas direcciones con enorme velocidad (una dilatación dinámica hacia los márgenes de la pantalla) y esta dilatación el movimiento objetivo real de la máquina. Así, la aparente modificación del tamaño realiza su efectividad y contribuye de este modo a que el artista del cine interprete visualmente el impacto de dicha actividad.

La composición de la imagen cinematográfica es inteligible y sorprendente sobre todo porque sólo masas negras, blancas, líneas negras sobre un campo negro, constituyen la materia prima. Puede, con sagacidad contribuir a articular la forma de lo que se muestra. Los campos de trigo azotados por el viento; las motas de polvo que danzan a la luz del sol entre las sombras de los troncos de los árboles: todos estos son efectos en blanco y negro mediante los cuales puede sugerirse muy naturalmente los estados de ánimo que se deseen en una película narrativa. Al igual que otras cualidades del cine, la luz ha sido llamada a servir determinados propósitos decorativos y evocativos a medida que el cine se convertía en arte.

El medio cinematográfico por su propia naturaleza, tiene ilimitadas posibilidades de modelación y transformación de la naturaleza. El artista del cine escoge una determinada escena que



quiere fotografiar. Dentro de dichas escenas, puede excluir objetos, cubrirlos, hacerlos destacar y, pese a todo, no chocar con la realidad. Muestra el mundo no sólo como aparece objetivamente sino también subjetivamente. Crea nuevas realidades en que pueden multiplicarse las cosas, invertir sus movimientos y acciones, deformarlos, retardarlos o acelerarlos. Infunde vida a mágicos mundos en que desaparece la fuerza de gravedad, establece puentes simbólicos entre acontecimientos y objetos que no tenían ninguna vinculación en la realidad. Con espacio caótico e ilimitable crea imágenes de viva forma y profunda significación, tan subjetivas y complejas como las de la pintura.

#### 7.7. El Origen del Séptimo Arte y su Carácter Simbólico

La función originaria de todas las artes, dejando aparte al cine, es siempre doble. Por una parte responde a una necesidad vital natural: de cobijo gracias a la arquitectura, de captación y utilización de los poderes mágicos y religiosos en la pintura y la escultura, de alimentación, de vestido y de aumento de la comodidad y el poder.

Por otra parte se apoya en las leyes constitutivas del mundo y completa su actividad, de manera que toda operación vital tiene para los primitivos, no sólo un valor "bruto", sino también religioso por cuanto es un símbolo de realidades de orden espiritual.

En un principio el arte es simultáneamente técnica y rito. Y hay una coincidencia absoluta en este sentido. Lo sagrado impregna la vida por completo. Arte, religión y vida social se confunden y el destino del individuo se funde con el de la familia, del clan, hasta el máximo. Contrariamente al individualismo sistemático del artista moderno, el arte es, para los primitivos, colectivo hasta un más alto grado. El artista expresa como hoy, sus propias concepciones interiores, pero lo hace en nombre de todos.

El arte posee, entonces, una raíz terrestre nacida de una necesidad vital. Al propio tiempo es religioso: relaciona al hombre



con las leyes del universo por medio de una serie de actos que son la aplicación particular de estas leyes al ser humano.

El estudio de la historia del arte, desde sus orígenes hasta la época actual, demuestra que éste se ha hecho progresivamente laico. El valor ritual de los objetos y actos se ha olvidado paulatinamente. En el espíritu de los primeros hombres, lo sagrado elevaba a símbolos de realidades más abstractas todas las cosas naturales o artificiales.

En la Edad Media, cuya decadencia se afirma a partir del siglo XIII y muere poco después del año 1500, la cualidad espiritual de los seres y el arte en el sentido más general, era todavía profundamente vivenciada.

Las obras de arte eran el doble resultado de exigencias técnicas y consideraciones de orden muy distinto: el simbolismo arquitectónico de las iglesias romanas y góticas es necesario, tanto para explicar sus formas como las posibilidades técnicas de la época (orientación al este hasta el Renacimiento, forma de cruz latina semejante al cuerpo de Cristo crucificado, cúpulas redondas como un cielo, empleo de números simbólicos en el plano del edificio, etc.)

Al fin de la Edad Media estos simbolismos habían alcanzado tal complicación, que se perdía parte de su significado y casi se convertían en un juego intelectual. Los símbolos dejaban paso rápidamente a la simple alegoría. Esta difiere del símbolo por cuanto quiere significar una sola cosa ilimitada y cerrada y no llega nunca al fondo de todas las cosas, a los arquetipos divinos; mientras que el verdadero símbolo comparable a una clave universal, tiene significaciones múltiples e indefinidas, pues pertenece a una ley general que rige órdenes de fenómenos muy diversos.

La degeneración del simbolismo durante el Renacimiento explica que la era racionalista comenzada en el siglo XVII lo haya desdeñado progresivamente hasta negarlo.



El cine, benjamín de las artes, es el único que carece de origen sagrado. No obstante, si le consideramos no sólo en sí mismo, sino como el resultado de todos los demás, el punto central donde han confluído los restantes, se puede decir, que su origen se confunde con el de ellos: lo que lo distingue es su facultad de utilizar todas las cosas que aparecen en la pantalla con finés poéticos, al modo como el primitivo veía en la naturaleza un reflejo de las leyes divinas.

Debido a que toda imagen de film es simbólica, el cine lleva en él todas las riquezas del espíritu humano en estado naciente. Lo propio del símbolo es reunir en él la magia, el sentimiento, la abstracción. El símbolo está ligado "realistamente" en el sentido escolástico, es decir, mágico del término, a la cosa simbolizada. Fija en ella la presencia afectiva. Es un signo abstracto, un medio de reconocimiento y de conocimiento. El símbolo está en el origen de todos los lenguajes, que no son más que un encadenamiento de símbolos que efectúan la comunicación, es decir, la evocación de una realidad total por fragmentos, convenciones, resúmenes o pertenencias.



C A P I T U L O VIII

ANALISIS CINEMATOGRAFICO

" Es increíble que una persona pueda caminar sobre el mar para reunirse con su amado. Eso, yo lo conseguiré "

Adela Hugo

. La historia de Adela H. es una historia de amor; pero no de uno cualquiera, sino de aquel que se ve frustrado al no ser correspondido.

Lo anterior es una consecunci lógica de todo lo que implica el movimiento romántico, que en el más amplio sentido de la palabra es un conjunto de tendencias que ha teñido a todo un siglo , 1830-1930; pero en el sentido histórico, es decir, en la medida en que, con cierta cautela se puede hablar de una escuela romántica, queda encerrado entre 1830 y 1850.

El primer artículo del credo romántico clama por la liberación del arte. Ya no hay más código que el capricho, ni más gendarme que el hastío; el genio desprecia el trabajo, crea espontáneamente.

Una vez conquistada la libertad contra la tiranía de las reglas, se instaure el imperialismo del Yo. Ser uno mismo.

El tercer artículo señala que el corazón tiene que hablar sin presiones, gobernar sin control. Uno no manda en sus pasiones, las deja ir. La melancolía romántica nace sobre todo de la insatisfacción del corazón, perdido en un mundo prosaico, un siglo "sin fe". Y como consuelo en el tedio producido por la época en que se vive, los románticos plantean la evasión hacia "afuera" en el tiempo y en el espacio. Una invitación al viaje, histórico o geográfico,



real o hecho en las alas del sueño.

Por todo lo visto se desprenderá que la presentación sistemática de un amor que se frustra por diversas circunstancias: barreras sociales, oposiciones familiares, muerte, separaciones, es algo característico de las obras románticas.

El caso del film de Truffaut no es una excepción, por cuanto están presentes la oposición familiar y la no correspondencia. Durante el transcurso de la obra el primer impedimento desaparece, pero no ocurre lo mismo con el segundo.

Estos son los términos del conflicto que paulatinamente conducirán al deterioro físico y psicológico del personaje protagonista. En consecuencia, cada uno de los motivos secundarios que aparecen en el film, reafirman las preferencias del romanticismo.

La soledad, manifestada en innumerables ocasiones, es el constante refugio de Adela. Sistemáticamente evita participar de la vida social, de las conversaciones, del trabajo y busca expresarse sólo a través de sus escritos.

La indiferencia, constituye uno de los motivos medulares, puesto que permite la ampliación y la continuidad de la acción en la historia. A tal punto que Pinson asume este papel mostrándose como un tipo fílmico que podríamos llamar "el indiferente"; marcado por sus otros elementos negativos, pero no menos atractivos como es el hecho de ser jugador y mujeriego.

La perseverancia, o persecución desarrollada por la protagonista, que la obliga a desplazarse a través de grandes distancias para manifestar reiteradamente su amor a Pinson.

La oposición paterna, consignada en alusiones repetidas a Victor Hugo, contribuye a este deambular tratando de obtener una proposición de matrimonio que nunca escuchará.

El desamparo, se produce como una consecuencia natural de los diversos factores que han contribuido de una u otra forma, a crear un clima, una atmósfera y una vivencia, que terminará



en una escena patética cuando Adela sube al carruaje y llora, porque no sabe qué hará. Su seguridad en su mundo y sus decisiones se ven abrupta y definitivamente rotas. La escena siguiente, que muestra a Adela en una hospedería, sirve para reafirmar que sólo le queda una vida, creada por la protagonista y contenida en esos escritos que son su único tesoro.

La envidia, que siente Adela por su hermana Leopoldine, tiene una explicación normal dentro del pensamiento romántico. Ella ha muerto en compañía de su esposo y llevan la realización de su amor más allá de las posibilidades que les presenta este mundo. El esposo de Leopoldine ha preferido morir a vivir sin su mujer. Todo ello no lo tiene Adela ni tampoco puede esperar que se produzca una situación parecida. La pesadilla reiterativa que acosa a Pamela, mostrando una sobre impresión en que se mezclan ambas hermanas, es una fusión de sentimientos encontrados: dolor, angustia, afán de vivir una situación semejante...

La huída, es uno de los recuerdos empleados por Pinson para alejarse de Adela, puesto que no tiene otros medios para convencerla de que su propósito no podrá llevarse a cabo. Nunca esta huída es directa, sino más bien aprovecha las diversas circunstancias de su profesión. Recordemos la escena en que él visita a Adela en casa de la señora Saunders y para irse pretexta deberes que debe cumplir en el regimiento. Los desplazamientos de los Húsares son buena coyuntura que Pinson maneja en su propio beneficio.

Las cartas, constituyen un motivo decidor, por cuanto a través de ellas vamos conociendo diversas situaciones familiares y personales. No olvidemos que al final del film a través de una carta dictada por Madame Baa, conocemos el destino final de la protagonista.

El no reconocimiento, por parte de Adela en su encuentro final con Pinson, tiene doble significado. Primero porque su mente ha quedado en blanco, producto de un quiebre psicológico y



segundo porque al no reconocer a su amado, queda de manifiesto que su enamoramiento no es tanto del personaje como de una idea, que en algunos momentos alcanza una dimensión religiosa: el Amor.

Todo esto configura el prototipo de un tipo fílmico que podríamos llamar "La mujer trágica".

El film es una historia enmarcada.

Una vez ajena a "La historia de Adela H." e imágenes, nos ubicamos en la perspectiva histórica social, tanto de la época, como de la biografía de la hija menor de Victor Hugo.

La historia misma de Adela H. en el film, se rige por una ordenación lógica de los hechos. No se presentan en él los usuales recursos técnicos del relato, flash back o proyecciones hacia el futuro.

La estructura del film presenta sin lugar a dudas una conjunción de los personajes, motivos y temas, en beneficio de una estructura de personajes. Los acontecimientos y los diferentes ambientes que muestra el film son para resaltar el drama interior de la protagonista.

Todo film tiene una función determinada propuesta por el director. Esta puede ser de entretención, estética, histórica, didáctica moral o cognoscitiva.

En este film de Truffaut, fuera de darse una función altamente estética y también de entretención, se da como hecho primordial el mostrar un drama humano, una vivencia personal, el desarrollo psicológico de un personaje, por lo tanto es una función netamente cognoscitiva.

### 8.1. Movimiento y Posiciones de Cámara

El uso de la cámara que hace Francois Truffaut marca el ritmo y da agilidad al film. La trama es lenta, se basa en diálogos y rostros expresivos. En cambio la cámara es acción.

Emplea -exageradamente- las panorámicas y los travellings. Es original en el empleo de la técnica. Llegó, incluso, a



introducir recursos ya antiguos como lo son la panorámica en tijeras o el recorrido que hace la cámara de izquierda a derecha de la pantalla, devolviéndose inmediatamente sobre sus pasos.

La cámara -sin duda- es subjetiva. Reaforma y forma parte del argumento. Es a veces estática, para dejar mayor movilidad y libertad a los personajes. En general se usa para dar impresión de realidad, intención muy bien lograda por el realizador galo.

Pero cualquier otro ángulo de toma, queda opacado por el constante uso de la panorámica y el travelling.

Llaman la atención las tomas exageradamente largas. Incluso diálogos en los que el corte directo es olvidado por un constante ir y venir de la cámara de un rostro a rostro. Esto sucede -eso si- cuando la conversación no es esencial. Se manifiesta claramente en las escenas de la librería. El dueño sube y baja por una escalera y la cámara lo sigue. Inmediatamente después se produce un travelling a Adela mientras se acerca al pie de la escalera.

Los picados y contrapicados que aparecen en el film son leves; muchos casi imperceptibles. Generalmente se producen por estricta necesidad debido a la posición de los personajes en la escena. Son posiciones sin significado que van -principalmente- de las manos, a los ojos de los personajes.

Destacan fundamentalmente un picado del rostro de Adela -cuando escribe febrilmente en la habitación de la casa de la señora Saunders-, hacia las páginas escritas.

También un picado-travelling que sigue a Adela por las gradas de una escalera callejera. Ella va a ver pasar al teniente Pinson junto a sus compañeros. Es un plano muy largo cargado de belleza y dramatismo.

En la escena de la playa -cuando Adela va a ofrecerle dinero pese a que él andaba con todos sus hombres- hay un picado. La cámara se sitúa frente al punto de mira de Pinson a caballo, lo que empequeñece la figura de la protagonista. Inmediatamente se suce-



de un contrapicado. Adela lo mira hacia arriba con rostro suplicante. Y otro picado hace cúlmine la sobrecogedora situación. Pinson erguido sobre el caballo le arroja un desprecio llamándola, "ridícula".

Las panorámicas se hacen notables desde la primera escena. Adela se baja del bote y avanza hacia los policías que revisan documentos; aprovecha la distracción de uno de ellos, toma sus maletas y se aleja de allí. Recién aquí hay un corte. Es una toma larga que mezcla la panorámica con el travelling.

Las periódicas visitas al banco que realiza Adela, son acompañadas siempre por panorámicas y travellings. Ella camina de una ventanilla a otra y la cámara la sigue.

Una de las escenas mejor logradas por Truffaut, es aquella que muestra el recorrido de la carta -que lleva la noticia del supuesto matrimonio con Pinson- desde Halifax a Guernesey. Hay una gran cantidad de recursos cinematográficos. Usa sobreimpresión, panorámica y un hermoso barrido.

El diálogo de Pinson con el coronel, a causa de la noticia de su matrimonio, es otro curioso plano largo. El lado izquierdo de la pantalla está negro, simulando una puerta. Y el teniente se ve al lado derecho, en un plano general. La cámara está fija y sólo se escucha la voz de coronel. Cuando este aparece, la cámara realiza un travelling hacia adelante deteniéndose en un plano medio.

Hay una rápida panorámica vertical (de abajo hacia arriba), casi en barrido, cuando se muestra la noticia -en un diario mural- de la muerte de la madre de Adela, y luego la cámara sube rápidamente hacia otra información: el traslado del regimiento de los Húsares.

A la llegada de Adela a Barbados se realiza un travelling, mientras los niños negros la siguen y molestan. Primero ella se ve en un plano general. Luego en un plano medio (de la cintura hacia abajo) y termina dirigido sólo hacia el ruído harapiento de su



vestido.

La última panorámica del film es muy significativa. La cámara se mueve de derecha a izquierda mostrando en un primer plano un muro blanco al que se aferra una enredadera seca y atrás está el mar. Después sigue a un negro que sube por las escaleras, llevando el agua para la febril Adela.

Durante todo el film es el primer plano el que marca la trama. Y -constantemente, son primeros planos a los rostros de los personajes. Incluso hay plano de detalle: una lágrima, una mirada, unas manos.

Prácticamente no existen los primeros planos de objetos. No hay cosas con significado relevante. Es un drama psicológico y son los hombres -sus gestos, sus sentimientos- los importantes.

### 8.2. Formas de Paso

Las formas de paso más utilizadas por el cineasta en el film son dos: el fundido a negro y la sobreimpresión.

Además llama la atención una técnica de paso que no es muy utilizada: la cortinilla, que corta una escena al comienzo del film, cuando Adela sube al carruaje a su llegada a Halifax. La toma enfoca las patas de los caballos que conducen el carruaje y luego, por efecto de cortinilla, comienza a aparecer horizontalmente el rostro de Adela.

Con respecto al significado de los fundido a negro, siempre que aparecen marcan hitos determinantes en la vida de la protagonista, que muestra su transformación psicológica y mental que se va deteriorando sucesivamente a lo largo del film. Por otra parte, podríamos decir que cada vez que el director utiliza los fundidos, ya sea entre escena y escena o entre secuencia y secuencia, están enmarcando los sucesos más dramáticos en la vida de la protagonista.

Un ejemplo elocuente de esto, se da cuando finaliza la escena en que Adela observa ocultamente a su amado que se va con la dama de los perritos. Un primer plano fijo del rostro de Adela que



que permanece impertérrito, con una leve sonrisa, es cortado bruscamente cuando la imagen se funde a negro.

De acuerdo al tono trágico de los diversos sucesos que vive Adela, los fundidos son empleados bruscamente. En general, podríamos decir que el deterioro psicológico que sufre Adela, condiciona el uso de las formas de paso y en especial de los fundidos.

La sobreimpresión, es un recurso que el director utiliza para demostrar cambios de espacio y tiempo dentro del desarrollo de la historia de la protagonista. En este sentido están empleadas las sobreimpresiones más marcadas en el film. Al comienzo de este aparece un gran mapa que empieza a diluirse cuando se ubica el lugar geográfico en que se desarrollará la acción, Halifax, Nueva Escocia, y es reemplazado definitivamente por el puerto donde desembarca Adela.

Al mediar el film, el director emplea una larga sobreimpresión para dar la sensación de distancia y traslado geográfico. La carta que manda Adela a su padre está en primer plano por largo rato y de fondo se ve el océano, un mar interminable, hasta que queda la toma definitiva de la casa de los padres de Adela en Guernesey.

### 8.3 . El Montaje

El montaje es el esqueleto, la armazón que sustenta al film como totalidad. Es la herramienta técnica que hace la obra, presentándola como un todo acabado y perfecto. El montaje ordena las tomas con el propósito de dar una continuidad a la historia que narra el film.

En Adela H. nos encontramos con un montaje cronológico, pues en todo momento hay un orden secuencial, apoyado a la vez por una gran variedad de elementos que impiden la monotonía: ángulos de toma, decorados, iluminación, cada toma y plano, hasta llegar a los cortes de cada escena que finalmente hilan la trama.

En general, es la psicología de atormentada de Adela, la que determina en todo momento el tipo de montaje. Hay una idea



explícita e implícita que se trasluce: Adela se hace la promesa de buscar y seguir a su amado a través de los continentes pasando sobre el mar.

La acción en el film es lenta. Sin embargo hay un ritmo determinado fundamentalmente por los movimientos de cámara. Aquí se cumple con una de las más importantes funciones del montaje: ser creador del movimiento.

La cámara tiene siempre la intencionalidad de seguir el transcurso de los acontecimientos, unas veces explicando, las más de las oportunidades sugiriendo, y aquí cumple perfectamente con la ley de tensión psicológica inherente a todo montaje, el cual lleva al espectador a interesarse progresivamente en lo que ocurre en la pantalla.

Desde que comienza el film hay un intento de sugerencia. Primero las imágenes fijas: mapas en montaje de sobreimpresión producen el acercamiento a la acción siguiente. En la escena que presenta a Adela cuando desembarca en Nueva Escocia, se muestra un lento accionar técnico. No hay cortes, las tomas son largas, como queriendo perseguir a la protagonista desde que llega a Halifax.

El tormento mental de la muchacha va "in crescendo", porque parte imperceptiblemente con cortes secos y primeros planos del rostro de ella, sin que se deduzca nada de hecho. En el curso del film se descubre esta angustia, especialmente a través de cortes y primeros planos dramáticos, estos últimos invadiendo la conciencia difusa de Adela.

Con las pesadillas que representan el ahogo de Leopoldine, confundida con Adela, se refuerza psicológicamente el montaje. Esta escena de sobreimpresión que es de por sí un montaje técnico, representa la vuelta al pasado, clave del drama.

Los cortes secos cumplen una función específica: golpear en el alma del espectador, tal vez producir una sensación de choque. Cada uno de estos cortes deja trunco el momento, no hay desenlace.



Las escenas dentro del Banco, donde Adela va a buscar noticias de su padre, transcurren siempre igual. Las mismas panorámicas largas, las tomas lentas, pero cuando ella recibe la autorización de matrimonio, se muestra una expresión feliz en primer plano. Incluso al niño, al cual le había mentido diciéndole que se llamaba Leopoldine, le cuenta que en verdad su nombre es Adela. El primer plano cercano siguiente, muestra al pequeño con impresión indescriptible, el plano es largo y se corta violentamente.

Lo mismo sucede en una escena anterior, en la que ella escribe al padre, la cámara en determinado momento se fija en la letra del sobre que dice "Victor Hugo" y hay corte seco.

La utilización de tomas bastante largas, acentúa la desesperación de la protagonista. Aparentemente pareciera ser que el montaje se vuelve lento, pero el ritmo está bien logrado, de manera especial en la toma-secuencia en que Adela se viste de hombre para llegar hasta donde está el amado. Aquí no hay diálogo, sólo música, pero existen travellings que acompañan intencionadamente a los personajes. Otra clase de ritmo se logra además con el movimiento, en un momento de esta toma, en que la cámara se detiene en el plano general fijo y son sólo las personas quienes se desplazan.

El último tipo de montaje técnico se produce al final del film: hay fotos sucesivas y rápidas de Francia, Victor Hugo y del momento histórico. Incluso hay un instante muy logrado, en que la voz en off cuenta que el poeta muere diciendo: "vee luz negra", a lo que le sucede un recurso de fundido a negro que apoya el accionar de las tomas.

En toda la unidad significativa del film, se puede decir que la armazón dramática está guiando el montaje y éste guía a Adela.

Otro sentido tiene la sobreimpresión, en el momento en que Adela tiene pesadillas. Siempre su rostro en primer plano y en un plano más confuso, aparecen las visiones trágicas de Adela que vive permanentemente el drama de su hermana; es un cambio en el



tiempo, pero el espacio real no cambia, porque cuando ella despierta está en el mismo lugar.

Por otra parte, hay una imagen irreal, como un sueño, en que Adela aparece frente al mar, sobre una roca y piensa en todo lo que sería su vida: recorrer los mares en busca de su amor. Este plano general aparece en dos momentos del film, casi al final, pero sobre él se sobreimpone el rostro de Adela, ya transformado. Y el sentido de ambas imágenes sobreimpresas no es de cambio en el espacio y el tiempo, sino más bien vendría a significar el leit motiv de Adela para llegar a vivir toda esa tragedia, pero que en el fondo no era tal, porque había un motivo supremo que se convirtió en lo más importante de su vida: el Amor

#### 8.4. Símbolos, Metáforas y Elipsis

A pesar de que el film no es muy rico en símbolos y metáforas, hay algunos elementos que adquieren gran significación, como por ejemplo, el agua: símbolo de unión, purificación, de muerte y nacimiento. Es frente al mar donde Adela se hace la promesa de cruzar el océano en busca de su amante, es la vía que la llevará a los brazos de Pinson.

También el mar con su carga simbólica, está presente en aquella escena en que Adela envía una carta a su padre y cuya respuesta sería de gran importancia. Es el nexo de la protagonista con su familia.

La hermana de Adela muere ahogada. En este caso se refuerza igualmente la idea de unión, pues su cuñado prefiere hundirse junto a su esposa y es el agua la que cubre el amor de estos jóvenes. En sus sueños, Adela se confunde con Leopoldine y ocupa su lugar al momento de la muerte.

La nieve que aparece en el film, además de significar la llegada de estaciones frías, viene cargada de simbolismo en cuanto a la psicología de la protagonista. Adela se acerca -paulatinamente- al otoño de su vida, a su agonía espiritual. Por ejemplo, es sobre



la nieve que la protagonista se desmaya y cuando está tendida sobre un sofá, enferma, a través de los vidrios se ve como cae la nieve.

Desde el comienzo al fin de la película, Adela usa generalmente un mismo traje, que primero es majestuoso, elegante, pero mientras avanza la acción se va deteriorando simultáneamente con el quebranto de su psiquis, y que en las escenas finales se ha convertido en un harapo viejo y sucio.

El perro que ataca a la protagonista cuando pretende acercarse a Pinson, infringe los mayores daños al vestido y marca un hito importante en la película: es el guardián que le impide ver a su amado, incluso más, de ahí en adelante no logrará encontrarse con él nuevamente.

También su cabello muestra el cambio que sufre la protagonista en relación a su estado mental. Al principio es liso y ordenado, generalmente lo lleva recogido y bajo sombreros. Posteriormente aparece suelto y cada vez más desgredado, aleonado, como un reflejo más de su desorden psíquico.

En contraste con este exterior descuidado y harapiento, en las últimas escenas Adela usa sobre su traje una capa negra bordada de terciopelo, que no corresponde al clima tropical de las islas. Esta capa la eleva a una dimensión superior, la hace ajena incluso al objeto de su amor. Ella camina majestuosa y digna, como si únicamente su vida interior existiera.

La profusión de escenas filmadas a través de vidrios, simboliza la separación del mundo de Adela, que sólo se interesa por el amor, con el mundo exterior, compuesto de todos aquellos que la rodean. Detrás del vidrio reina el silencio, no hay parlamentos ni acción, en cambio, ella vive sumergida en la angustia, la violencia, lo dramático y por otra parte, nada de lo otro le importa. También el tratamiento del color y de la luz ayudan a tipificar la existencia de Adela, igualmente oscura y lúgubre.



Sin embargo, la luminosidad de las islas, en el otro extremo, simbolizan a través de los amarillos y blancos, la aridez y el vacío. Adela camina por calles polvorientas entre paredes reseca y bajo un sol aplastante, aniquilador, símbolos de la sequedad y aridez de su propia mente.

Algunos elementos como velas y flores, en la escena en que Adela venera a su amado, simbolizan toda la época del romanticismo, en que se era religioso no en sentido tradicional, sino donde el amor ocupa el lugar de Dios. El hecho de que en una escena, la trama se desarrolle en un cementerio, significa que el romántico busca aquellos lugares símbolos de muerte. El único beso que Adela logra de Pinson es en ese escenario, como si el amor se realizara sólo cuando se está cerca de la agonía. Para un romántico, como la protagonista, la muerte es el comienzo de la verdadera realización del amor.

Lo que Adela escribe durante su permanencia en Halifax y Barbados, simboliza lo más valioso de su vida. Su vida en pedazos de papel, por eso en la escena de la hospedaría, se aferra tan fuertemente a su pequeño baúl, la razón de su existencia, lo que ella esperaba del futuro y del pasado.

En este peregrinaje buscando el amor, dos personas -de una u otra forma- demuestran quererla: el joven de la librería y Madame Baa, la negra que la cuida en las islas. Ambos presentan indicios de cojera y utilizan un bastón. Estos bastones, símbolo de la seguridad que puede darle a sus dueños, son al mismo tiempo un apoyo para Adela, en momentos decisivos de su vida.

El cine es una eterna elipsis y el film "Historia de Adela H" se desarrolla a través de una gran cantidad de ellas. No es necesario mostrar el objeto de la sorpresa de Adela, basta mirar sus ojos para discurrir que el hotel Halifax no es un sitio de su agrado, posiblemente el bullicio era demasiado ajeno a sus ansias de soledad.



Una elipsis que se repite a lo largo del film, en reiteradas oportunidades respecto de su pasado, de la relación con el padre y su familia y de la época en que vivió junto a Pinson, se intuyen a través de la negativa de Adela de usar el apellido "Hugo", de repetirse que es hija de padre desconocido.

Sólo por ciertas frases de la protagonista, el espectador puede imaginarse la vida de Adela junto a Pinson: "Cómo puedes olvidar aquella habitación de Londres donde nos escondíamos..." Esa parte de la vida de Adela no es filmada, pero tiene gran relevancia en su futuro comportamiento.

Otras elipsis de menor importancia, respecto al contexto mismo del drama son, por ejemplo, la mirada del librero a la ropa interior de Adela, simbolizando todo lo que él podría llegar a sentir en un momento de pasión, sobre todo en una sociedad tan puritana como aquella. Además, ver esas prendas era una entrada a la intimidad, que pocas veces se podía lograr.

También la escena en que el hipnotizador golpea a su ayudante. Bastan los gritos para "ver" la escena. Asimismo, cuando Adela mira a través de la ventana a su amado junto a la dama de los perritos. El amor físico de la pareja se reemplaza por la expresión indescifrable del rostro de la protagonista.

#### 8.5. Color e Iluminación

La utilización de ambos elementos está inserta absolutamente dentro del contexto fílmico. El director trabaja intensa y brillantemente los efectos luminosos y de color.

Para una mejor comprensión de ellos, se analizarán algunas de las escenas más importantes que se suceden dentro del film.

La primera escena introduce al espectador dentro de lo que será la técnica del film, en cuanto al trabajo de ambos factores.

El arribo de Adela a la ciudad de Halifax, está envuelto en una oscuridad que el director mantendrá en la mayoría de sus escenas. La iluminación va exclusivamente a la cara de la protagonista.



Un gran farol forma parte de ella. Negros y grises predominan en los vestidos, lo que destaca el rojo de los uniformes de la policía de aduana.

Ya instalada en su nuevo hogar, no hay luminosidad dentro de la casa; se mantiene a lo largo de todo el film una luminosidad permanente. Algunas lámparas son el único foco de luz que se utiliza dentro de ella.

El director juega constantemente con efectos brillantes al rostro de la protagonista y de los personajes secundarios.

Las escenas en exteriores, dentro del pueblo mismo, se adecúan a la gama de los granates-café. Todo el decorado y el vestuario es de tono indefinido, sin vida ni luminosidad. Imprimen al espectador el drama que sufre la protagonista, la falta de interés de ella por lo que la rodea.

Los claro-oscuro, son utilizados preferentemente en las escenas dramáticas. Es el caso del sueño de Adela en relación a la muerte de su hermana. Durante la pesadilla su rostro es destacado con sombras tenues que van dirigidas a resaltar la angustia en las facciones. El sueño en sí, que es presentado en una sobreimpresión, va en blanco y negro excesivamente brillante y fuerte.

Una de las pocas ocasiones cuando el director cambia la permanente oscuridad de la casa, es cuando el teniente visita sorpresivamente a Adela. En forma repentina la casa se ilumina y se destacan los blancos en la decoración y en el vestuario. La propia protagonista se encuentra de blanco cuando es avisada de la presencia de su amante. Es la única vez que ella cambia de vestido a lo largo de todo el film y usa uno de color celeste brillante.

La visita de Pinson a una de sus amantes es presenciada por Adela; la angustia en el rostro de ella se destaca por una iluminación especial y por un ambiente oscuro que contrasta con ello.

Otra escena donde cabe destacar el recurso de los claro-oscuro, se da durante la conversación de Adela y Pinson en el



cementerio. Un ambiente sombrío, denso y nebuloso envuelve a los amantes. Sus vestiduras son blancas y negras. Los primeros se destacan de una forma especial y sus cabellos tienen una aureola de luminosidad.

Las tres cuartas partes del film mantienen este tipo de iluminación y colorido. La primera dirigida a resaltar algunos blancos en determinadas escenas y enfocadas a destacar la palidez en los rostros de los personajes. El segundo no tiene mayores variaciones, excepto en las escenas señaladas como especiales. Son fríos y neutros. Es un ambiente poco brillante, más bien fantasmagórico e irreal.

La primera ocasión en que el espectador recibe un shock luminoso se da en aquella escena de Adela con el juez (futuro suegro de Pinson). La residencia de Mouno Amelia, inmensa y blanca, impresiona; más aún con el uso del color rojo en su puerta principal. Los interiores de ella mantienen esta luminosidad y fuerza en el color.

Posteriormente se sucede la escena en la que Pinson cabalga con un grupo de húsares a través de un bosque. El verde aparece en todo su esplendor. Además un paisaje iluminado naturalmente, pero no en exceso, ya que es un día nublado. Contrasta con las praderas cercanas al mar que oscilan entre las tonalidades café claro y verde deslucido. El mar refleja el color del cielo, entre azul piedra y gris. Estos tonos semineutros ayudan a realzar el color de los uniformes y los caballos, así como la silueta de Adela recostada sobre las rocas.

Pareciera que ambas escenas, primeras fuertes en luminosidad y color, hubieran sido usadas intencionalmente para contrastar con la posterior partida de Adela a su hogar (simulada). Vuelve la oscuridad a la casa, las ropas y la luz hacia las caras pálidas de los personajes. Ella acepta una capa negra de terciopelo, regalo de la señora Sounder y se la pone. Pálida, sombría y de negro.



El carruaje negro ayuda a acentuar lo dramático de su partida. En el viaje dentro de este, es envuelta en sombras y luz que se filtran por la ventana del carruaje. Todo el juego de estos factores se dirige al rostro.

En la hospedería, el color muestra la desesperación del ambiente. Una niebla gris y una neutralidad absoluta en los colores rodea a la habitación.

Durante el resto de su permanencia en Halifax, las escenas carecen de gran variación en color y luz, a excepción de la que se realiza en la Feria, donde Adela arranca de su ex-hospitalario. Allí hay bastante luz y se destacan los colores de las verduras, pero aún así es un ambiente irreal.

Ya en la isla de Barbados, aparece por primera vez el sol en escena. Todos los colores se presentan a la vista del espectador. En la parte de la fiesta, aparecen los colores con esplendor. Principalmente los blancos, pastel, lilas y celestes.

La recuperación física, no psicológica de Adela en la casa de la negra, está rodeada de colores pálidos como ella.

La escena final, su paseo por el callejón seguida del teniente, trabaja con contrastes. Tierra y paredes blancas son el marco que rodea a la protagonista que viste con capa negra. Los edificios proyectan sombras y cuando él se le acerca, el sol ilumina el rostro de la protagonista, vacío y sin expresión. Posteriormente un recuento histórico virado a sepia con tonalidades café-amarillo. Termina con la imagen de Adela frente al mar en tonalidades gris perla.

#### 8.6. Banda Sonora, Vestuario y Escenografía

En la parte sonora se puede considerar la película como de tonos bajos (no graves), donde los parlamentos de los personajes se reducen siempre a diálogos. En la mayoría de las escenas hay dos personas. El tono no sube y se podría decir que es una película callada, donde los silencios son acentuados por algún ruido que se



distingue claramente al provocar el contraste. Es el sonido intermitente del reloj, que entrega una sensación de esoterismo en la escena del hipnotizador, son los pasos de Adela que se marcan en la escalera, o los cascos del caballo en Halifax al sonar contra el pavimento.

Los diálogos son indiferentemente en inglés y francés. La pronunciación de los actores con un acento muy de Oxford, remarca la nacionalidad de ellos. Con el teniente Pinson, Adela habla en inglés, con los empleados del Banco y con el cochero también. Con la dueña de casa habla en francés y ésta a su vez habla en inglés con el doctor que descubre la identidad de Adela.

La música es solemne con cierta enfatización mística eclesial. No se puede decir que es sugerente, sino absolutamente descriptiva y marca el ambiente y los estados de ánimo de los personajes en escena. Se puede decir que son "flash musicales" en algunas partes, en otras, siendo corta, se prolonga por un período más largo.

No hay un leit motiv ya que cada trozo musical es distinto en las diferentes escenas que acompaña. Solamente se repite en las dos de la pesadilla con su hermana, que siempre es la misma y el trozo musical aumenta el dramatismo del sueño.

En la parte en que Adela se disfraza de hombre y va a buscar a Pinson a un baile, una música muy festiva de acuerdo a la época, acompaña una larga toma-secuencia donde no hay diálogo, a pesar de que ella le pide a un oficial que vaya a buscar a Pinson. Cuando llega, hablan y se alejan hacia el cementerio, perdiéndose la música a medida que aumenta la distancia.

Los elementos musicales son siempre usados en escenas significativas para la película, y entre ellos se distinguen instrumentos de viento y cuerdas especialmente. El violoncelo enfatiza el momento dramático en que ella se va de la casa de Mrs. Sounders y llora desesperada.

La dosis musical va aumentando a medida que avanza la película.



Extraordinariamente bien logrados también, son los trozos que comprometen al espectador en el ambiente tropical de Barbados. Cambia el tono solemne para introducir instrumentos de percusión con características de música afro, pero en una cadencia más tenue que lo usual.

En el gran plano-secuencia final, donde Pinson la sigue por los barrios pobres de Barbados, la música acompaña la insólita persecución y nuevamente adquiere características de cierta solemnidad, remarcando el estado psíquico de Adela, quizás liberada de su tortura amorosa por su evasión a un mundo irreal.

Los escenarios son perfectamente bien adaptados a la época. La librería, el Banco, la casa de Mrs. Saunders, dan una sensación absoluta de la influencia inglesa dominante.

La casa de Mrs. Saunders llena de cojines a crochet, muebles de distintos estilos distribuidos con un gusto dudoso, que retrata a la provinciana y pionera dueña de casa.

El negro oscuro de los trajes de los empleados del Banco y la sobriedad de sus fisonomías, da una imagen exacta de la sobriedad y el prestigio que para los ingleses tienen hasta el día de hoy estas instituciones.

La primera parte de la película se desarrolla en ambientes oscuros y en general en espacios cerrados. La calle no se ve, sólo hay rápidas vistas de ella a través de ventanales (cuando Pinson sale de la librería con la dama de los perritos o cuando el librero la ve desmayarse en la nieve).

La escenografía es más brillante en la casa del juez y en el encuentro en la playa, cuando Adela tira el dinero y el cojín al suelo.

La ambientación cambia con el clima. En Barbados las escenas son muy bien logradas. La reunión de los militares con la sociedad de la isla, donde aparece la señora de Pinson y después el grupo de negros donde ella se desmaya, entrega una rápida visión de la



discriminación racial de los colonos. En el primer grupo el único negro es el que sirve, en el segundo, la única blanca es ella.

Los barrios negros, se representan excelentemente bien en las escenas que muestran las casas, no paupérrimas en un amontonamiento de ranchos, sino que conocieron tiempos mejores y su imagen de pobreza es su deterioro, muros despintados, persianas caídas y algún vidrio roto.

Los protagonistas prácticamente no varían de vestuario durante la película. En la primera parte de ésta, en Halifax, el vestuario de todos es sobrio y el colorido oscuro. Sólo destacan los uniformes de los soldados del regimiento de Húsares, y los de la Policía Montada. Adela llega con un vestido de color café rosáceo, que cambia por uno celeste cuando el teniente Pinson la va a ver a la casa de Mrs. Saunders. El resto de la película usa el mismo vestuario que aparece totalmente deteriorado al término de ella.

En las escenas simbólicas, donde Adela aparece en una roca al lado del mar, también viste un traje distinto: blanco.

Los trajes cambian en el ambiente tropical de Barbados, donde las escenas son más vivas por su luminosidad y colorido, como es el caso de la exuberancia de los trajes de las negras.

### 8.7. Actuación

Ganadora del premio a la mejor actriz de 1976, concedido por el Circulo de Críticos de Nueva York, Isabel Adjani, protagonista de "La historia de Adela H", caracteriza a la desdichada hija menor del máximo representante de la corriente romántica, Victor Hugo, destacándose por su actuación y por la empatía que logra con el personaje.

Con una inexpresividad que realza aún más los momentos en que su rostro transmite una emoción, la actriz logra reforzar hábilmente la acción del film. Una inexpresividad que justamente le da más fuerza a las escenas donde se pierde ésta y que forma parte de su histrionismo.



Todos sus gestos son los de una persona melancólica, triste. Sonrisas se ven sólo dos en todo el film y una de ellas no es propiamente una sonrisa, más bien una manifestación que fluctúa entre lo onírico y lo morboso, sin ser exactamente eso; un gesto que posee, tal vez, la infantil perversidad de participar y no hacerlo al mismo tiempo, de un acto para adultos. Adela en ese instante, parece una niña empeñada en lograr algo que nunca podrá alcanzar. Y justamente allí reside la semilla que florece en un carácter melancólico y desamparadamente desequilibrado.

La única sonrisa natural, que realmente transmite alegría, es la que le brinda al niño oculto bajo el escritorio del Banco. Es feliz porque cree tener en sus manos aquello que le permitirá alcanzar su propósito. En ese momento es capaz de proyectar una cierta ternura, perdiendo su calidad fantasmagórica de ser casi irreal, ajena a los problemas diarios del ser humano.

En las secuencias donde ella escribe, vertiendo toda la angustia de sus sentimientos, es donde más "vivo" se vuelve su rostro, adquiriendo una movilidad expresiva plena de ricos matices emotivos. Se arruga, se desespera, recurre a una amplia gama de movimientos corporales y gestos; sus manos se vuelven testimonio de la lucha interna. Sus ojos, su boca, su ceño, adquieren una movilidad plástica, consecuencia directa de lo que siente en esos momentos.

El maquillaje, el vestuario y toda la gama de recursos que refuerzan una buena actuación, sirven de marco a la calidad artística de Isabel Adjani. Están a su servicio y están empleados con maestría.

Y vuelve el contraste de la inexpresividad, consecuencia del estar enamorada de una idea, de algo tan abstracto como es el amor convertido en religión, en ideología. La protagonista no participa de los hechos cotidianos, no parece pertenecer al mundo, pasa por el lado de cosas y personas, permaneciendo ajena a estos, salvo cuando le sirven como medio para conseguir el amor, cuya materialización



pudo haber sido cualquier hombre con las características de Pinson. Un hombre que le pueda conceder la oportunidad de morir en nombre de ese ideal.

Con la misma expresión va al Banco, a la calle, a cualquier parte. En los únicos momentos en los cuales ella realmente vibra, es cuando está sufriendo, luchando por alcanzar lo inalcanzable. Es entonces cuando vive. Demuestra que está viviendo.

Con respecto a los demás actores, Pinson por ejemplo, es un personaje frío e impávido. Está perfecto en su papel, porque un hombre que demostrara más cosas, no serviría como ideal romántico y realista. Produce la esperada reacción del público en contra de él. Es antipático y desesperadamente inalcanzable, inasible.

Su tipo de fisonomía está muy bien elegido. Pelo negro, rasgos como impresos en granito, ojos fríos y con visos acerados. Figura perfecta y físicamente armónica.

En el polo opuesto, el librero es la única persona que transmite en todo momento sus emociones. Con una excelente actuación secundaria, es el enamorado en el cual no se fijaría dos veces ningún ideólogo del romanticismo. Tierno, cariñoso y entregado, no da posibilidades de sufrir y llegar hasta la muerte por él. El corresponde al amor, está ahí, constantemente preocupado por Adela. En cambio Pinson, es justamente lo que la joven necesitaba para vivir plenamente su concepción del amor.

Los personajes secundarios están bien; se presentan difusos en la vida de Adela como ella los siente. No tienen importancia como seres humanos, son sólo un marco a cuyo lado transcurre la desesperación y el paulatino deterioro psíquico de la protagonista.

El mismo hecho de que ninguno de ellos se destaque por su expresividad, excepto el librero, los hace permanecer en un plano intrascendente para ella. Porque eran intrascendentes frente a esa gran pasión.

Desde la primera escena, Adela va pasando por la vida con esa



pasividad melancólica, que marca con fuerza su actuación de los momentos claves para el deterioro de su psiquis. Fuertemente impactante, su llanto en el carruaje que la lleva hacia la hospedería, se convierte en el primer eslabón hacia la caída total. De allí en adelante, con chispazos cada vez más esporádicos de lucidez y fuerza dramática, su rostro se va transformando lentamente en una máscara impávida y fría, tan fría como la muerte... como la locura.



BIBLIOGRAFIA

---

- 1.- Agel, Henri y Genevieve - "Manual de iniciación cinematográfica".  
Editorial Rialp, Madrid, 1965.
- 2.- Aristarco, Guido - "Historia de las teorías cinematográficas".  
Editorial Barcelona, España, 1968.
- 3.- Arnheim, Rudolph - "El cine como arte".  
Editorial Infinito, Buenos Aires, 1971.  
- "El Pensamiento visual".  
Editorial Eudeba, Buenos Aires, 1971.
- 4.- Baltra, Lydia - "Apuntes de Historia del cine".  
Memoria, Editada, 1965.
- 5.- Baldelli, Pio - "El cine y la obra literaria".  
Editorial Galerna. Argentina, 1970.
- 6.- Barthes, Roland - "La semiología".  
Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970.
- 7.- Berlo, David K. - "El proceso de la comunicación: Introducción a la teoría y a la práctica".  
Editorial El Ateneo, Buenos Aires, 1969.
- 8.- Boglar, Andrés - "El cine desde Lumière hasta Cinerama".  
Editorial Argos S.A., Barcelona, 1965.
- 9.- Chiarini, Luigi - "Arte y técnica del film".  
Ediciones Península, Barcelona, 1968.
- 10.- Costa Joan - "Imágenes y el impacto psico-visual".  
Ediciones Zeus, Barcelona, 1971.
- 11.- Croce, Benedetto - "Estética".  
Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1969.
- 12.- Dance, Frank E. - "Teoría de la comunicación humana".  
Ediciones Troquel, Buenos Aires, 1973.
- 13.- Delacroix, Henri - "Psicología del Arte".  
Editorial El Ateneo, Buenos Aires, 1951.



- 14.- Della Volpe, Galvano - "Problemas del nuevo cine". Alianza Editorial, Madrid, 1971.
- 15.- Dorfless, Guido - "Símbolo, comunicación y consumo". Editorial Lumen, Barcelona, 1972.  
- "Estética del mito". Editorial Lumen, Barcelona
- 16.- D'Yvoire, Jean - "El cine reventor de la realidad". Editorial Rialp S.A., Madrid, 1957
- 17.- Eco, Umberto - "La estructura ausente". Editorial Lumen, Barcelona, 1972.  
- "Introducción a la semiótica". Editorial Lumen, Barcelona, 1972.
- 18.- Eisenstein, Serge - "Teoría y técnica cinematográfica". Editorial Rialp, Madrid, 1959.
- 19.- Enciclopedia ilustrada del cine. Editorial Labor S.A., Barcelona, 1974.
- 20.- Epstein, Jean - "La esencia del cine". Editorial Galatea, Buenos Aires, 1957.
- 21.- Faure, Elie - "La función del cine". Editorial Leviatán, Buenos Aires, 1956.
- 22.- Green, Maury - "El Periodismo en T.V.". Ediciones Troquel, Buenos Aires, 1973
- 23.- Heilegger, Martin - "Arte y Poesía" Fondo Cultura Económica México 1958
- 24.- Hurley, Neil - "Comunicaciones: teoría y estrategia". Editorial Salesiana, Santiago, 1974.
- 25.- Lefranc, Robert - "Las técnicas audiovisuales". Editorial El Ateneo, Buenos Aires, 1969.
- 26.- Maltese, Corrado - "Semiología del mensaje objetivo". Editorial Alberto Corazón, Madrid, 1972.



- 27.- Manvell, Roger - "Film"  
Penguin Books, 1944.
- 28.- Martin, Marcel - "La estética de la expresión  
cinematográfica"  
Editorial Rialp, Madrid, 1962.
- 29.- Metz, Christian - "Ensayos sobre significación  
en el cine"  
Editorial Tiempo Contemporáneo  
Buenos Aires, 1972.
- "Lenguaje y Cine"  
Editorial Planeta, Barcelona;  
1973.
- 30.- Morin, Edgar - "El cine o el hombre imaginario"  
Editorial Seix Barral, Barcelona,  
1961.
- 31.- Muñoz-Gh, Raúl y otros - "El mensaje periodístico", Seminario de título. Dpto. de Ciencias y Técnicas de la Comunicación. U. de Chile. 1975.
- 32.- Passolini, Pier Paolo - "Pier Paolo Passolini contra Eric Rohmer. Cine de Poesía contra cine de prosa".  
Editorial Anagrama, Barcelona. 1970.
- 33.- Rivers, Williams L. - "Prensa, Radio y T.V."  
Editorial Pax, México, 1969.
- 34.- Saulnier, L. - "La literatura francesa del siglo romántico".  
Ed. Universitaria, Buenos Aires 1962.
- 35.- Schramm, Wilbur - "Mecanismos de la Comunicación"  
Editorial Ciespal, Quito, 1969.
- 36.- Spinato, Giovanna - "Psicología del creador de imágenes."  
Editado con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes, Argentina, 1969.
- 37.- Thibault-Laulan, Anne Marie - "Imagen y comunicación"  
Editor Fernando Torres, 1973.
- 38.- Torres A. Luis y otros - "El lenguaje y la codificación cinematográfica".  
Escuela de Periodismo. Universidad Católica de Chile, 1975.



39.- Voss, Hermann y Herlinger

Robert

- "Anatomía Humana". (Tomo 1)  
Editorial El Ateneo, Buenos  
Aires, 1964.

40.- Zuñiga, Angel

- "Historia del cine".  
Ediciones Pelayo, Barcelona,  
1948.







# La Historia de Adèle H:

## TRIBUTO AL ROMANTICISMO

"La Historia de Adèle H." es una historia de amor. Pero no de un amor cualquiera, sino de uno frustrado. Consecuencia lógica y natural de todo lo que implica el movimiento romántico. Es característico de las obras de esta índole, la presentación sistemática de un idilio atormentado por diversas circunstancias: barreras sociales, oposiciones familiares, muerte o separación. El caso del film de Truffaut no es una excepción. En esos términos, el conflicto paulatinamente conducirá al deterioro físico y psicológico de la protagonista. Cada uno de los motivos secundarios que aparecen en el film reafirman las preferencias del Romanticismo.

### SU RELIGION : EL AMOR

La soledad, manifestada en innumerables ocasiones; la indiferencia de Pinson y la perseverancia de Adèle; la oposición paterna, con reiteradas alusiones a Víctor Hugo; el desamparo y la envidia de la protagonista por su hermana que muere en aras del amor; la huida y las cartas, reforzadas por el no reconocimiento por parte de Adèle en su encuentro final con Pinson, pone en relieve la ideología romántica que lleva al amor a una dimensión religiosa, casi divina.

Con una ordenación lógica, el argumento no entrega los usuales recursos técnicos de los relatos, flash-backs o proyecciones hacia el futuro.

El montaje del film es cronológico, siempre hay un orden secuencial, apoyado por una gran variedad de elementos que impiden la monotonía: ángulos de toma, decorados, iluminación, hasta llegar a los cortes de cada escena, que finalmente hilan el argumento.

El uso de la cámara que hace Francois Truffaut marca el ritmo y da agilidad al film. La trama es lenta y se basa en rostros expresivos. La cámara es la acción misma. Durante todo el film son los primeros planos al rostro de los personajes, a una lágrima, a una mirada, a unas manos, los que predominan. Los objetos no tienen significados relevantes. En un drama psicológico son los hombres, sus gestos, sus sentimientos, los que importan.

Reafirmando el argumento y formando parte de éste, las tomas son subjetivas y, en muchas oportunidades, estáticas y exageradamente largas, para entregar movilidad a los personajes dando la sensación de realidad, intención muy bien lograda por el director galo.

### ROSTROS Y OSCURIDAD

La mayoría de las escenas están envueltas en la oscuridad. La iluminación va exclusivamente a la cara de la protagonista y personajes. Los claroscuros utilizados preferentemente en las escenas dramáticas, logran resaltar la angustia de las facciones.

Las tres cuartas partes del film mantienen esta iluminación y un colorido oscuro con predominio de los tonos café-rojizos, sobre todo en las escenas

Isabel Adjani sabe imprimir a su rostro toda la variada gama de expresiones que requiere la interpretación de su angustiado personaje. En la foto, durante su enfermedad. Su expresión ya presenta deterioro psicológico y sus ojos, desvarío,



de mayor carga dramática, en que el deterioro psicológico de la protagonista se hace evidente. Sólo en las escenas finales, el colorido cambia y la luz natural realza el blanco de las paredes, entregando una sensación del vacío que domina definitivamente a Adèle.

También es la mente atormentada de la muchacha la que determina en todo momento el tipo de montaje, con una idea implícita y explícita, que es la promesa que se hace Adèle para buscar y seguir a su amado a través de los continentes, pasando por sobre los mares. En el transcurso del film se presenta la angustia del personaje, a través de cortes bruscos y primeros planos dramáticos, estos últimos invadiendo la conciencia confusa de la protagonista. Con las imágenes sobrepuestas de las pesadillas, donde se confunde el ahogo de Leopoldine con el rostro de Adèle, se refuerza psicológicamente la ideología romántica de la época, vivida con plenitud por la joven.

La muerte por inmersión de su hermana apoya la idea de unión y el sentido trágico del ideal romántico. El agua, con toda una dimensión simbólica, cubre el amor de los jóvenes. Y por eso, en sus sueños, la protagonista se confunde con Leopoldine y ocupa su lugar en el momento de morir.

### SOLEDAD TRAS LOS CRISTALES

No muy rico en símbolos y metáforas, el film posee ciertos elementos que adquieren gran significación. El agua, que purifica, mata y crea vida, se grafica con el mar. Frente a éste, hace Adèle su promesa de cruzar el océano en busca de su amado. Es la vía que lo llevara a los brazos de Pinson.

La nieve se presenta cargada de simbolismo, pues Adèle se acerca paulatinamente al otoño de su vida, a su agonía espiritual.

La profusión de escenas filmadas a través de vidrios representa la separación entre el mundo exterior y la vida de la joven, quien sólo se interesa por el amor. Los cristales aíslan a la protagonista. Ella vive sumergida en un mundo silencioso y solitario, sólo le importan sus escritos, los cuales defiende en todo momento.

Durante el desarrollo del film Adèle usa, salvo una excepción, el mismo traje, que al comienzo es majestuoso y elegante, pero a medida que avanza la acción se va ajando, simultáneamente con el quebranto de la síquis de su dueña. En las escenas finales se convierte en un harapo viejo y sucio. El cabello de la muchacha sigue la misma trayectoria.

### TRAGEDIA FUNDIDA A NEGRO

Sólo dos formas de paso utiliza Truffaut en la Historia de Adèle H. Sobreimpresión y fundido a negro. Cada vez que aparecen estos últimos, marcan hitos determinantes en la vida de la protagonista, mostrando el desvarío que le afecta en forma progresiva.

De acuerdo al tono trágico de los diversos sucesos que vive la joven, los fundidos son empleados bruscamente. En general, podríamos decir que el desequilibrio que invade la mente de Adèle condiciona el uso de las formas de paso y, en especial, de los fundidos. Cuando Truffaut utiliza la sobreimpresión está indicando cambios de espacio y tiempo dentro del desarrollo de la historia.

Las panorámicas se hacen notar desde la primera escena y el recurso es utilizado magistralmente. Se destaca, además, una sobreimpresión y barrido, en la escena que muestra el recorrido de una carta que Adèle envía a sus padres.



Adèle, ya en Barbados, presenta en todo su aspecto a una persona ajena a cuanto la rodea.

### RUIDOS Y SILENCIOS

Los escenarios, muy bien adaptados a la época, dan la sensación de la influencia inglesa dominante. Cojines a crochet, muebles de distintos estilos y decoración de dudoso gusto, retratan a Mrs. Saunders como una dueña de casa provinciana.

En Barbados, las escenas se desarrollan en un ambiente de gran realismo, sin decorados especiales.

La primera parte del film, en Halifax, Nueva Escocia, transcurre en ambiente oscuros y, en general, en espacios cerrados.

En la mayoría de las escenas, hay dos personajes y abunda el diálogo, seguido por silencios acentuados por algún ruido que provoca claramente el contraste. La música es solemne, con cierta enfatización mística. Absolutamente descriptiva, marca el ambiente y los estados de ánimo de los personajes. Los diálogos son indiferentemente, en inglés o en francés. Se puede hablar de flash musical en algunas secuencias y, en otras, de un trozo musical, que siendo siempre corto, se prolonga un poco más.

No hay, en este sentido, un leitmotiv, pues cada melodía es distinta, salvo durante las dos pesadillas de Adèle, en las cuales se repite.

La dosis musical aumenta en duración a medida que avanza el film. Y durante las secuencias filmadas en Barbados, cambia su ritmo solemne por instrumentos de percusión, con características de ritmos afro, pero con una cadencia más tenue de lo usual.

### INEXPRESIVIDAD ELOCUENTE

Ganadora del premio a la mejor actriz de 1976, concedido por el círculo de críticos de Nueva York, Isabel Adjani, protagonista "La Historia de Adèle H.", caracteriza a la desdichada hija menor de Víctor Hugo, máximo representante de la corriente romántica. Ella se destaca por su actuación y por la simpatía que logra con el personaje.

Con una inexpresividad que realza aún más los momentos en que su rostro transmite una emoción, la actriz logra reforzar hábilmente la acción del film. Todos sus gestos son los de una persona que con intensidad sufre la melancolía y la tristeza.

Los demás personajes, perfectos en sus roles. Un Pinson que demuestra más rasgos no hubiese servido como ideal romántico para nadie. Los recios de las personas se presentan tan difusas en la vida de Adèle, como ella misma las siente. No tiene importancia como seres humanos, son sólo un marco en cuyo entorno transcurre el tormento de Adèle.

El mismo hecho de que ninguno de los personajes se destaque por su expresividad, excepto el librero, los hace permanecer en un plano intrascendente frente a la gran pasión.

Desde la primera escena, Adèle va pasando por la vida con esa pasividad melancólica, que marca con fuerza su actuación en los momentos claves de su desorganización mental. Con fuerza importante, su llanto en el carruaje que la lleva hasta la hospedería, se convierte en el primer eslabón hacia la caída total. De allí en adelante, con chispazos cada vez más esporádicos de lucidez y fuerza dramática, su rostro se va transformando con lentitud en una máscara impávida y fría, tan fría como la muerte... como la locura.