

18
2 Gen.

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales



**APROXIMACION SOBRE EL LENGUAJE FILMICO
EN EL CAMPO VISUAL**

T E S I S

**Que para obtener el Título de
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA
COMUNICACION**

P r e s e n t a

LILIA EUGENIA PELAEZ RUEDA

México, D. F.

1985



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Í N D I C E

INTRODUCCIÓN	2
1.) LA FASCINACIÓN DEL HOMBRE POR LAS IMÁGENES	4
2.) CONSIDERACIONES SOBRE EL LENGUAJE FÍLMICO	8
2.1.) CONFIGURACIÓN DEL LENGUAJE FÍLMICO	17
3.) ¿QUÉ PAPEL JUEGAN LOS RECURSOS TÉCNICOS EN EL PROCESO DE SIGNIFICACIÓN?	20
3.1.) LAS TRANSICIONES	39
4.) ¿QUÉ ES EL MONTAJE Y CÓMO SE DETERMINA EL TIEMPO EN EL CINE?	43
4.1.) EL ESPACIO FÍLMICO	45
4.2.) EL TIEMPO DENTRO DEL CINE	47
5.) EL CINE Y LOS SIGNIFICADOS CONNOTADOS	54
5.1.) EL ESTILO Y LOS GÉNEROS FÍLMICOS	55
5.2.) LAS SIGNIFICACIONES ICONOGRÁFICAS	64
5.3.) LAS SIGNIFICACIONES RETÓRICAS	66
5.4.) ¿TIENE EL CINE UN METALENGUAJE?	70
CONCLUSIONES	73
NOTAS	78
BIBLIOGRAFÍA	83

INTRODUCCIÓN

Es de vital importancia estudiar la influencia que ejercen los signos sobre la conducta humana. Desde que el hombre evolucionó de un estado natural a un estado cultural o civilizado, tuvo que subordinar su sistema de valores en vigor por otro que a la larga le produciría mayores beneficios. Limitó el "principio de placer" para dar paso al "principio de realidad" y con ello restringió su satisfacción inmediata y obtuvo a cambio una satisfacción retardada pero segura. Todos estos cambios que marcan la evolución del hombre están relacionados con la capacidad de simbolizar.

A partir del momento en que el hombre crea sus mitos, utiliza el lenguaje e impone normas para la mejor convivencia del grupo social, puede decirse que está inmerso en el estado cultural y que actúa conforme a una "conducta semiósica".

La conducta semiósica es aquella que se da cuando el comportamiento, individual o colectivo, está basado en sistemas de significados como las leyes, las normas sociales, los preceptos religiosos y los convencionalismos.

Ahora bien, los medios de comunicación masiva de nuestro tiempo juegan un importante papel en la difusión de estos sistemas de significados. Ese es el motivo por el que se ha seleccionado al cine, a fin de demostrar que éste es un lenguaje con características propias, que de alguna manera influye en la vida social de los individuos.

Hoy en día se considera al cine como una forma de lenguaje. Pero probar esta aseveración supone profundizar en una serie de nociones lingüísticas, sociológicas, psicológicas y cinematográficas verdaderamente complicadas.

Para describir el lenguaje fílmico habría que comenzar diciendo que el cine es un medio esencialmente visual formado por imágenes en movimiento que se proyectan en una pantalla. Como posee rasgos específicos, es absurdo imponerle métodos de otras disciplinas. Sin embargo, sí puede tomar presta-

dos todos aquellos conceptos que aclaren cómo está configurado.

La ciencia que más ha ayudado a poner en claro la problemática del lenguaje fílmico ha sido la lingüística. De allí han surgido principios fundamentales para cualquier tipo de análisis sobre el cine que se realice actualmente. Como ejemplo se puede mencionar el carácter sintagmático que se le atribuye. Ello quiere decir que como el cine toma cuerpo a través de fotogramas en movimiento, existen bloques de significación que se enlazan unos con otros para proporcionar un significado global.

Otros conceptos que han tenido su origen en la lingüística son denotación y connotación. El primero de ellos comprende todo lo relacionado con la expresividad del lenguaje fílmico. Se encarga de estudiar el color, las angulaciones, los movimientos de cámara, el trucaje y otros procedimientos que transmiten un primer nivel de información. Estos desempeñan un papel muy importante y no se les puede arrinconar por el solo hecho de que parezcan mecanismos no relacionados con los procesos de significación. Muy al contrario, ellos son su fundamento porque las ideas y la imaginación de todo realizador necesita de soportes físicos que le permitan manifestarse.

Cuando se examina el lenguaje fílmico también hay que considerar el aspecto connotativo. Según muchos investigadores, aquí es donde radica la significación propiamente dicha. Ya no se trata de verificar el sentido que aportan los recursos técnicos, sino de analizar cómo un film comunica un conjunto de significaciones parciales que pasan a integrar una significación global. De ahí que el cine encierre un lenguaje connotativo ya que su finalidad es proporcionar sentido a través de imágenes móviles.

En consecuencia, el propósito fundamental de este trabajo será, en primer lugar, hacer algunas consideraciones sobre el lenguaje del cine para después pasar a examinar qué elementos del nivel denotativo intervienen en el proceso de significación y posteriormente en el nivel connotativo, describir cómo actúan las grandes unidades significantes.

En fin, no se trata de delinear una gramática del film, sino de dar una visión general de los aspectos relacionados con la significación fílmica.

1.) LA FASCINACIÓN DEL HOMBRE POR LAS IMÁGENES

Con certeza puede afirmarse que la nuestra es la cultura de las imágenes. Desde tiempos inmemoriales, el hombre ha sentido un desmesurado afán por representar el mundo que le rodea y muestra evidente de ello son las pinturas rupestres de las cuevas de Altamira (España) y Lascaux (Francia) con más de 14,000 años de antigüedad.

A partir de entonces, el hombre no ha dejado de reproducir su entorno en pinturas, tapices y grabados. Fue en la ciudad de Bizancio, hoy Estambul, donde comenzaron a venerarse ciertas imágenes religiosas pintadas sobre tablas a las que se dio en nombre de "iconos". La representación de imágenes logró que el arte bizantino desarrollara la policromía en libros y notables tejidos y mosaicos que se distinguieron por una singular simetría y cuya influencia se dejó sentir en toda Europa.

Sin embargo, la verdadera evolución en la reproducción de imágenes que no sólo tocó a las artes, sino que transformó el estilo de vida, surgió en Italia en la época renacentista. El Renacimiento revivió las formas clásicas griegas y romanas en detrimento de los ideales cristianos. Fue en esta época cuando la pintura dio un cambio radical dejando atrás los cánones que la atajaban para acercarse al realismo y representar los objetos y personajes con las diferencias de posición y distancia que ocupaban, es decir, con perspectiva.

El surgimiento de la imprenta no fue motivo para que el auge alcanzado por la imagen decayera. Muy al contrario, la ilustración experimentó un nuevo apogeo, porque se le utilizó como forma explicativa para acompañar a los textos.

En las postrimerías del siglo pasado fue cuando la reproducción de imágenes sufrió un cambio por la carrera desenfadada de avances tecnológicos que hicieron posible la fotografía y culminaron con el cinematógrafo.

El "cinematógrafo", invento del francés Luis Lumière, era un aparato capaz de reproducir el movimiento de las imágenes. Estaba formado por una cámara y un proyector, pero su novedad se hallaba en el sistema de engrane de este último que daba lugar a que la película filmada se moviese al tiempo que se proyectaba en una pantalla.

Con un interés puramente científico, Luis y su hermano Augusto Lumière se dedicaron a filmar pequeños cortos de aproximadamente un minuto de duración; éstos fueron exhibidos por primera vez en el Gran Café del Boulevard des Capucines (París) el 28 de diciembre de 1895.

Estos breves films contenían temas familiares y asuntos triviales como sus mismos nombres lo indican: LA SALIDA DE LOS OBREROS DE LAS FÁBRICAS LUMIÈRE, EL DESAYUNO DEL BEBÉ, QUERRELLA INFANTIL, BAÑO EN EL MAR, LA PESCA DE LOS PECES ROJOS y otros.

No obstante, los Lumière comprendieron desde el principio que el cine no consistía en mostrar imágenes sin sentido, sino que éstas deberían comportar alguna significación. De modo que así nació el primer "gag" o chiste cinematográfico en EL REGADOR REGADO, y de esta forma surgieron novedosos noticieros y documentales a la manera de LA CORONACIÓN DEL ZAR NICOLAS II (1896), ya que los hermanos Lumière enviaron a sus camarógrafos a recorrer el mundo en busca de sucesos sobresalientes.

Quizá su film más espectacular sea LLEGADA DEL TREN A LA ESTACIÓN en el que se logró tal realismo que parecía que la gigantesca máquina salía de la pantalla para abalanzarse sobre el auditorio. Estas imágenes cinematográficas causaron una gran impresión en un público que no se encontraba acostumbrado al medio.

Pero, ¿por qué fue tan difícil para los primeros espectadores comprender las imágenes cinematográficas? Sencillamente, porque el cine no es tan sólo un medio de expresión sino un "lenguaje", es decir, un sistema de signos y significados que necesita ser aprendido como ocurre con el lenguaje oral y el escrito.

Para entender el lenguaje de las imágenes, el espectador requiere aguzar

su capacidad de percepción, esforzándose por asignar una significación a todo aquello que distinguen sus ojos en la pantalla. Sin embargo, este hecho no resultó fácil durante los albores del cine, porque el público se enfrentó repentinamente con la ilusión del espacio cinematográfico y tuvo que aprender a trasladarse mentalmente de una escena a otra y de un plano lejano a uno más cercano.

En esa época era muy común que los concurrentes a este espectáculo quedaran estupefactos al presenciar, por ejemplo, cabezas agigantadas (primeros planos) que les mostraban detalles fascinantes de los rostros humanos, incapaces de ser percibidos en la realidad.

En uno de sus libros, Béla Balázs relata la anécdota de una muchacha con formación escolar que asistió por vez primera al cine en Moscú, pero que aún no había desarrollado una capacidad de percepción visual acorde con este arte. Cuando le preguntaron sobre lo que había visto comentó:

" HE VISTO COMO PARTÍAN PERSONAS EN PEDAZOS, LA CABEZA, LOS PIES, LAS MANOS, ESTABAN FUERA DE LUGAR "
(1).

En consecuencia, se deduce que el cine ha contribuido enormemente a la formación del lenguaje visual. Sin embargo, sería poco serio atribuirle todo el mérito, porque varios medios visuales como la pintura, los carteles, las historietas, las revistas ilustradas y la televisión han colaborado en igual medida.

De ahí que, a principios de este siglo, la psicología haya dedicado especial atención a este tipo de manifestaciones en una de sus ramas llamada "psicología Gestalt" o "psicología de las estructuras", encargada de estudiar las expresiones visuales y las reacciones que éstas causan en los individuos que las perciben.

La Gestalt considera que la percepción del hombre está limitada por ciertas leyes de equilibrio intrínsecas, independientes de la experiencia adquirida, lo que equivale a decir que el comportamiento humano está determinado por estructuras internas ajenas a la experiencia sensible.

Para la psicología de las estructuras es fundamental el principio de "totalidad", porque da por un hecho que toda situación es integrante de un sistema, independientemente de la forma en que funcionen sus partes. Por lo tanto, para la Gestalt el hombre representa un todo.

" EL ORGANISMO HUMANO FUNCIONA COMO UN TODO FÍSICA Y PSÍQUICAMENTE " (2) .

Por ello, la condición muscular y las actividades motrices guardan similitud con los estados de ánimo que se presentan en el mismo momento. De ahí que cuando un espectador cinematográfico está físicamente cansado, también manifiesta cierta fatiga mental que le impide compenetrarse plenamente con las imágenes de la pantalla.

Esta teoría Gestalt ha tenido aciertos al explicar algunos mecanismos de la percepción y la forma en que éstos pueden adiestrarse (educación musical, cinematográfica, etcétera), aunque actualmente se han reorientado sus planteamientos dándole más importancia a las formas externas y no a los procesos internos perceptivos como lo postularon sus creadores Max Wertheimer, Wolfgang Kohler y Kurt Koffka.

2.) CONSIDERACIONES SOBRE EL LENGUAJE FÍLMICO

Se dice que el cine es un lenguaje porque las imágenes visuales que lo hacen posible están formadas por elementos significantes. Cuando contemplamos los gestos expresivos de los actores y los diversos objetos que aparecen en pantalla, no dudamos en aceptar que cada uno de ellos posee un sentido preciso.

Aunque en primera instancia parezca inusitado aplicar el término "lenguaje" a este medio de comunicación, no hay otra alternativa porque está demostrado que el cine es un sistema de significados con características específicas. La definición de lenguaje proporcionada por Charles Morris está dada dentro de un marco semiótico y puede ser utilizada en este caso.

" UN LENGUAJE, EN EL PLENO SENTIDO SEMIÓTICO DEL TÉRMINO, ES CUALQUIER CONJUNTO INTERSUBJETIVO DE VEHÍCULOS SEÑALES CUYO USO ESTÁ DETERMINADO POR REGLAS SINTÁCTICAS, SEMÁNTICAS Y PRAGMÁTICAS " (3) .

Y, ese es el caso del lenguaje fílmico, que ofrece una serie de significaciones dispuestas según un orden determinado y de acuerdo a reglas de uso.

Actualmente, el estudio de los procesos de significación que acontecen en el cine corresponden a una disciplina relativamente nueva denominada "semiótica" que examina los signos y significados que se manifiestan, no sólo en el terreno fílmico, sino en todos los ámbitos.

En su libro "Elementos de semiótica", Mauricio Beuchot la define de la siguiente manera:

" LA SEMIÓTICA ES EL ESTUDIO GENERAL DE LOS SIGNOS, DESDE UN NIVEL ABSTRACTIVO SUPERIOR ("META-TEÓRICO O EPI-TEÓRICO"), EN SUS RELACIONES DE COHERENCIA, DE SIGNIFICADO Y USO " (4) .

Beuchot dice en su definición que el objeto material de la semiótica es el signo y que su objeto formal es el análisis de su significado y uso desde un nivel teórico superior, distinto del nivel en que se dan los fenómenos del significado y del uso. En su explicación sitúa a la semiótica como una metaciencia y de allí parte para describir sus funciones.

Según Umberto Eco, uno de los más notables comunicólogos, la semiótica surge de la estrecha relación que existe entre los signos y el contexto social. Eco parte del hecho de que todos los procesos culturales son signos que se presentan organizados en el seno del sistema social.

" ...LA SEMIÓTICA ESTUDIA TODOS LOS PROCESOS CULTURALES COMO PROCESOS DE COMUNICACIÓN; TIENDE A DEMOSTRAR QUE BAJO LOS PROCESOS CULTURALES HAY UNOS SISTEMAS; LA DIALECTICA ENTRE SISTEMA Y PROCESO NOS LLEVA A AFIRMAR LA DIALECTICA ENTRE CÓDIGO Y MENSAJE " (5) .

Para Eco, la semiótica es la disciplina que analiza los sistemas de signos y significados en todos los procesos socioculturales. Parte del hecho de que dentro de un contexto social todo es signo; por lo tanto, los procesos culturales son sistemas de signos a los que también se les puede denominar "unidades culturales".

El objeto material de la semiótica según Eco, son los procesos culturales, esto es, los signos; y el objeto formal lo constituye la comunicación que hace posible que se den estos procesos. También afirma que los procesos culturales están fundados en unos sistemas o códigos.

De esta teoría de Umberto Eco nace su división de la semiótica en dos grandes grupos:

- TEORÍA DE LOS CÓDIGOS O SEMIÓTICA DE LA SIGNIFICACIÓN-. Abarca lo que tradicionalmente se denomina función semántica y función pragmática de la semiótica.
- TEORÍA DE LA PRODUCCIÓN DE SIGNOS O SEMIÓTICA DE LA COMUNICACIÓN-. Comprende las funciones sintácticas de la semiótica.

El campo de estudio de esta ciencia es muy extenso, ya que abarca todos los sistemas de significados que el hombre aplica en su entorno social, económico, jurídico, religioso, educacional, artístico y comunicacional.

Los antecedentes de la semiótica se deben buscar en el quehacer lingüístico ya que por mucho tiempo semiótica y lingüística constituyeron una misma ciencia y fue hasta fines del siglo pasado cuando Charles Sanders Peirce acuñó el término "semiótica" a lo largo de sus investigaciones lógico-filosóficas (6).

Hoy en día, el estudio de los signos relacionados con el lenguaje oral y el escrito no corresponden a la semiótica, sino a una de las ramas de la lingüística conocida como "semiología". Sin embargo, es frecuente que ambos términos se apliquen indistintamente.

Pero, ¿cómo surgió la "semiótica cinematográfica"?

Desde el nacimiento del cine, muchos han sido los investigadores que pretendieron hallar en él cierta similitud con el lenguaje verbal; de ahí que lo primero que hicieron fue aplicarle conceptos lingüísticos. Sin embargo, muy pronto se confirmó que entre el lenguaje verbal y el fílmico hay muchas diferencias importantes que exigen que este último sea interpretado por vías propias. La primera de ellas radica en que los códigos de la lengua verbal o escrita no pueden aplicarse a un lenguaje esencialmente distinto y que se basa en la continuidad de imágenes. La segunda desigualdad se presenta porque muchos semiólogos han querido establecer un paralelismo entre las articulaciones del lenguaje verbal y las que supuestamente existen en el cine, pero no han llegado a ninguna conclusión como se verá más adelante. Éstas y otras muchas inquietudes hicieron surgir la semiótica cinematográfica, una disciplina que toma prestados elementos lingüísticos y de la semiología general para explicar los procesos de significación del lenguaje fílmico.

Ahora bien, el problema de la significación en el cine puede considerarse desde dos puntos de vista. En primera instancia, existe una posibilidad de análisis "microsemántica" que busca cuáles son las unidades mí-

nimas de significado y que ha sido sostenida por Pier Paolo Pasolini y Umberto Eco. Y, por otra parte, está la "macrosemántica" o estudio de las grandes unidades significantes, defendida por semiólogos como Christian Metz y Roland Barthes.

Para Pasolini, partidario de la microsemántica, las imágenes cinematográficas poseen partículas significantes similares a las del lenguaje verbal. Afirma que todos los objetos reales que aparecen en un encuadre comportan un significado mínimo y que podrían llamarse "cinemas" por su semejanza con los fonemas lingüísticos. Dichos cinemas se conjuntan para formar una unidad más extensa que equivaldría al monema del lenguaje verbal.

Umberto Eco ha rectificado estas aseveraciones al declarar que lo que Pasolini llamó "cinemas", sí son unidades mínimas de significado, pero que corresponden a los "monemas" y no a los "fonemas" que son partículas desprovistas de sentido. Además, asegura que el encuadre posee una unidad más amplia que el monema que equivale a un enunciado icónico denominado sema (7). Para él, el cine es el único lenguaje con tres articulaciones, según puede apreciarse en la conformación sucesiva de cinemas, cinemorfemas (o morfemas fílmicos) y semas, los cuales imprimen forma, color, movimiento y significado a las imágenes a través de un procedimiento conocido como "montaje" (8).

Christian Metz, en cambio, desaprueba la idea de recurrir a elementos lingüísticos como fonemas y monemas porque considera que el cine es un lenguaje de frases que no obedece a ningún tipo de articulación. Pero al mismo tiempo reconoce que para formalizar los métodos que ayudan a entender los procesos de significación en el cine, es posible retomar algunos conceptos lingüísticos aunque con extrema prudencia porque existen diferencias en cuanto a la motivación de los signos y a la continuidad de las significaciones.

La gran innovación de Metz ha sido instituir la "sintagmática del film narrativo" que propone estudiar la disposición y función de las estructuras significantes del mensaje fílmico. Ha escogido el film narrativo por considerar que la unión entre cine y narración es un acontecimiento so-

cial e histórico, que ha permitido a áquel desarrollarse desde el punto de vista semiológico.

El método ideado por este investigador establece que existen ocho tipos sintagmáticos (o formas de desarrollo del discurso fílmico) dentro de los cuales hay siete sintagmas. Esto se detalla en la figura 1.

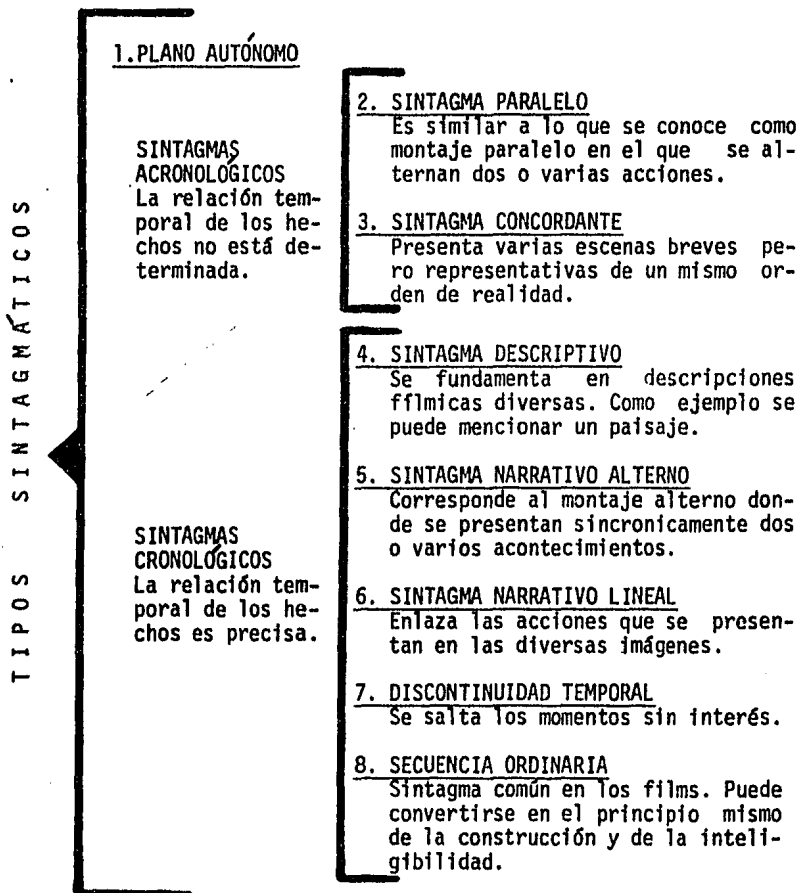


Figura 1 -. CUADRO SINÓPTICO DE LOS TIPOS SINTAGMÁTICOS SEGÚN CHRISTIAN METZ.

Metz considera que el lenguaje fílmico comienza con el "plano", segmento mínimo significativo dentro del cine y que equivale a la frase o

enunciado del lenguaje verbal. A pesar de que el plano es el primero de los tipos sintagmáticos, Metz no lo considera realmente como un sintagma porque es la unidad más pequeña del eslabón fílmico. En cambio, los siete tipos restantes sí son sintagmas porque cada uno de ellos está formado por varios planos que proporcionan un contenido semántico mayor y más complejo. Cabe señalar que esta clasificación de Metz toma como punto de partida los temas y el tiempo, de ahí que separe los sintagmas en acronológicos cuando la relación temporal de las acciones no es precisa, y sintagmas cronológicos cuando esta relación sí está determinada.

En este sentido, Yuri Lotman también opina que el "plano" comporta pequeñas unidades de información a pesar de que la verdadera comunicación fílmica nace a través de la sucesión de varios planos. Ello no quiere decir que éstos se adicionen, sino que al encadenarse traen como consecuencia la significación. Por lo tanto, el mundo del cine se presenta fraccionado en planos que combinados unos con otros permiten crear una sintaxis.

Para Roland Barthes el lenguaje fílmico también es fundamentalmente sintagmático porque asigna un lugar preponderante a las significaciones globales que forman las unidades de lectura en un film. Sin embargo, para realizar un análisis semiótico del cine, Barthes estima conveniente indagar qué elementos fílmicos conforman este lenguaje a fin de estudiarlos como partes o fragmentos del discurso.

" SE TRATARÍA, APLICANDO LOS MÉTODOS ESTRUCTURALISTAS, DE AISLAR ELEMENTOS FÍLMICOS, DE VER CÓMO SON ENTENDIDOS, A CUÁLES SIGNIFICADOS CORRESPONDEN EN TAL O CUAL CASO, Y, HACIENDO VARIAR, DE VER EN QUE MOMENTO LA VARIACIÓN DEL SIGNIFICANTE IMPLICA UNA VARIACIÓN DEL SIGNIFICADO. ENTONCES HABRÍAMOS AISLADO EN LA PELÍCULA UNIDADES LINGÜÍSTICAS CON LAS QUE LUEGO SE PODRÍAN CONSTRUIR LAS 'CLASES', LOS SISTEMAS, LAS DECLINACIONES" (9).

Para Metz y Barthes el problema de las articulaciones queda relegado porque ellos sostienen la idea de que el cine es un lenguaje sintagmático que sólo se concibe cuando se conjuntan diversos planos que permiten una

lectura adecuada del film. Por otra parte, las apreciaciones de Roland Barthes en cuanto a la sintagmática del film son válidas, lo único por destacar es que las unidades a estudiar no serían lingüísticas sino propias del lenguaje fílmico, por lo que habría que llamarlas "cinemáticas"; éstas serían el color, el sonido, el material escrito que se lee en la pantalla, los encuadres, los movimientos de cámara y los trucos o efectos especiales.

En los últimos tiempos se ha relacionado mucho a la semiótica cinemática con el estudio del pensamiento y de los procesos mentales porque se ha visto que ello favorece la comprensión de los fenómenos de creación y apreciación cinematográficas y ayuda a esclarecer cómo se relacionan los individuos a través del cine.

El psicólogo Jean Piaget ha buscado los puntos de unión entre psicología y semiótica fílmica valiéndose del montaje, lo que le permitió llegar a las siguientes conclusiones:

- Los niños entre 2 y 7 años no son capaces de diferenciar por medio de su pensamiento pre-operatorio sus representaciones de ellos mismos. Asimismo, el espectador cinematográfico asume una posición de egocentrismo por medio de la identificación.
- En los niños entre 2 y 7 años predomina la función simbólica. Así, el espectador de cine es receptor de símbolos icónicos.
- El pensamiento de los niños pequeños se asemeja al montaje, ya que dado un proceso, miden las diferencias extremas para obtener un significado, saltándose las etapas intermedias. Esta acción corresponde a la elipsis que se realiza por medio del montaje.
- Los niños tienen un mundo de imágenes inte-

riores contrastadas. Lo mismo nos ofrece el montaje cinematográfico (10).

También Christian Metz ha orientado sus recientes investigaciones hacia el campo psicoanalítico. Según él, la semiología del cine no sólo se nutre de la lingüística, sino que también el psicoanálisis desempeña un papel importante, siempre y cuando se aplique convenientemente. Metz llama psicoanálisis al conjunto de teorías freudianas tradicionales junto con las innovaciones que han hecho sus continuadores, Melanie Klein y Jacques Lacan.

Metz considera que existen varias formas de aplicar el psicoanálisis al cine. A la primera de ellas la nombra "vía nosográfica", pero afirma que no le es útil para lo que él pretende porque este tipo de análisis se apoya en la tipología del cineasta o del guionista, tratando de hallar sus patologías o simplemente de situarlo dentro de una categoría psíquica determinada.

Otro método consiste en hacer un psicoanálisis del guión. Pero ello tampoco le satisface porque equivale a convertir el guión en signifiante para luego deducir las significaciones y esto no es posible, ya que para que pueda configurarse un signifiante es necesario que exista antes que nada una significación.

Hay que ser muy cautelosos con esta dualidad signifiante / significado ya que siempre aparecen unidos y el uno no puede existir sin el otro. El significado es una noción, un concepto abstracto, en tanto que el signifiante es la materialización de una significación.

Lo más viable según Metz es estudiar el lenguaje fílmico en relación al inconsciente de los espectadores, para lo cual habría que llevar a cabo una investigación psicoanalítica de significantes y significados, es decir, del material fílmico manifiesto y de los bloques de significación a los que llama "sistema textual". De esta manera, los elementos técnicos junto con la temática y las significaciones implícitas se convierten en signifiante.

El signifiante cinematográfico es más perceptivo que el de muchos me-

dios de expresión como la literatura, la música y la arquitectura. La revisión psicoanalítica de sus rasgos perceptivos permite apreciar cómo ciertos mecanismos del cine penetran en el inconsciente del público, ya que éste se identifica con la película que está viendo porque "el espectador se halla ausente de la pantalla como percibido, pero se halla presente como percibiente" (11). En este momento es cuando empiezan a funcionar algunos códigos fílmicos como las imágenes subjetivas, el fuera de campo, los encuadres y los movimientos de cámara, ya que permiten aprehender la mirada y la atención de los espectadores.

Otras consideraciones importantes sobre el lenguaje fílmico han aparecido en la revista francesa CAHIERS DU CINEMA. Por ejemplo, en un artículo titulado "Sémiologie et lutte idéologique", Alain Marty aborda la cuestión desde un punto de vista marxista. Considera que a partir de la significación global de un film se puede precisar el rol que éste desempeña en la conciencia social de los espectadores. Marty hace hincapié en que la significación debe ser global para evitar ciertas equivocaciones como tomar prestados conceptos de otros campos de investigación y recomienda no darle importancia a la problemática fondo/forma cuando su existencia no se justifica y también manifiesta que no se debe conceder un lugar preponderante a ciertos "signos" específicos como los movimientos de cámara, las angulaciones y otros recursos que sólo adquieren sentido en relación a la significación global del film.

Afortunadamente, las teorías un tanto parciales de Marty han sido objetadas en ese mismo medio impreso por el crítico Pascal Bonitzer al impugnar que el film no es un campo cerrado de significación y que su semiología es de índole connotativa porque está formada de significaciones implícitas.

Bonitzer también ataca el enfoque marxista de Marty al expresar que para que la investigación semiológica sea útil desde el punto de vista social, es necesario que se interese por los procesos que tienen lugar en el inconsciente psicoanalítico de los espectadores.

A pesar de la tenacidad y de las valiosas aportaciones de muchísimos estudiosos, no se ha llegado a ningún acuerdo definitivo respecto al lenguaje fílmico. Sí en el terreno de la lingüística persisten aún las diferencias

de criterio en cuanto a sus conceptos fundamentales, es absolutamente justificable que surjan opiniones muy diversas en torno a un medio de expresión tan controvertido como el cine.

Lo más adecuado para analizar el lenguaje fílmico es buscar y aplicar modelos propios, ya que en esencia y naturaleza es distinto al lenguaje verbal y en consecuencia no tiene caso adaptarle forzosamente toda una serie de principios lingüísticos, aunque sí se pueden tomar prestados algunos conceptos operacionales. La controversia de las articulaciones de los cineemas y cinemorfemas pasa a segundo término cuando se considera al film como un todo sintagmático en el que las grandes unidades significantes van surgiendo al transcurrir el relato. Con ello se quiere decir que el cine es un constante fluir de imágenes en movimiento que se enlazan unas con otras a manera de ofrecer una narración coherente y ordenada. Las relaciones de encañamiento que se establecen entre los enunciados sintagmáticos no impiden que cada uno de ellos pueda examinarse por separado para descubrir cómo están formados. Por lo tanto, si se desea hacer una investigación formal, no se deben considerar únicamente los bloques de significación que dan continuidad al discurso fílmico, sino que también se deberán analizar los elementos que intervienen en su configuración. De una manera más simple puede decirse que las relaciones sintagmáticas se han horizontalmente y que existe un nivel vertical que sería el "paradigmático", encargado de estudiar las características, semejanzas y diferencias del material fílmico manifiesto.

Los enunciados sintagmáticos se encuentran delimitados por otros enunciados que le rodean en el discurso y con los cuales tienen relaciones de contigüidad. Por lo tanto, puede afirmarse que la sintagmática pertenece a una semiología de la connotación. En cambio, los elementos que forman pequeñas unidades de sentido, aunque también contribuyen en el proceso significativo, pueden interpretarse a través del nivel denotativo.

2.1.) CONFIGURACIÓN DEL LENGUAJE FÍLMICO

La semiótica denotativa abarca todo lo relacionado con la expresión fílmica

ca, es decir, con ese algo material que permite que cualquier significación sea captada por los receptores. Como ya se dijo, dentro de esta rama quedan comprendidos los recursos como el color, el sonido, los rótulos, los movimientos de cámara, el trucaje, las transiciones y la edición.

Por el contrario, la semiótica connotativa se encarga de imprimir un sentido más profundo que trasciende sobre el primer nivel de significación. Así, mientras la denotación transmite información, la connotación comunica el contenido. La denotación representa y sitúa personajes y cosas, en tanto que la connotación muestra su carácter y nos hace partícipes de las emociones.

El primero que demostró que en cualquier proceso significativo intervienen expresión y contenido fue Louis Hjelmslev. Este destacado investigador del aspecto formal del lenguaje aseguró que dentro de la expresión, lo mismo que del contenido, existe una dualidad de forma y sustancia.

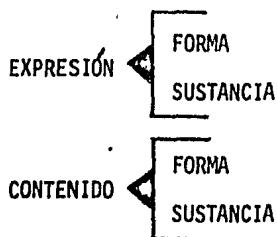


Figura 2 -. CUADRO DE LOS ESTRATOS PROPUESTOS POR LOUIS HJELMSLEV.

La forma y la sustancia son interdependientes; no es posible concebir una sin la otra a pesar de que conceptualmente son opuestas, porque la forma es sólo una conformación, un modo de manifestación, mientras que la sustancia es la esencia, el sentido de las cosas.

Ahora bien, estos cuatro conceptos: expresión, contenido, forma y sustancia, son sumamente útiles para esclarecer un poco la significación en el cine.

Por ejemplo, en el renglón relativo al plano de la expresión, la forma equivale al conjunto de recursos técnicos que hacen posible el cine, en tanto que la sustancia de la expresión es la encargada de transmitir un primer nivel de información sobre la escenografía, los actores, el decorado y el lugar donde se desarrolla la acción. En cambio, la forma del contenido es el orden estructural del film y la sustancia es la significación misma, es el mensaje que se comunica a los espectadores. Por eso se dice que el cine es un lenguaje connotativo, ya que el plano del contenido es en sí mismo un lenguaje.

3.) ¿QUÉ PAPEL JUEGAN LOS RECURSOS TÉCNICOS EN EL PROCESO DE SIGNIFICACIÓN?

De acuerdo con Christian Metz, las imágenes fotográficas móviles y múltiples, los trazos gráficos, el lenguaje hablado, la música y efectos sonoros son la materia prima del cine; porque permiten enterarnos de lo que ocurre en un film. No obstante, además de éstos, existen cinco aspectos de gran importancia: la utilización del color, la representación del espacio, la iluminación, el trucaje y las transiciones. Se comenzará por explicar la relación de los colores y el lenguaje fílmico.

Está aún por definirse si las significaciones de los colores han sido conformadas por el hombre durante miles de años, o bien, si éstas son consecuencia de un efecto de la percepción humana. Lo que sí podemos decir es que dichas significaciones varían de un grupo social a otro. Así, por ejemplo, el teatro griego utilizaba el verde como símbolo de desesperación, en tanto que los japoneses lo empleaban para representar la perversión. De igual manera, el color negro se relaciona con el luto y la muerte, mientras que en China es sinónimo de alegría. La historia también enseña que la inquisición española exigía que en los autos de fe, los herejes portaran una vela amarilla como símbolo de traición y pecado.

Recientemente, en Alemania Occidental se han llevado a cabo exhaustivas pruebas para determinar la relación que existe entre la percepción y la significación de los colores. La figura 3 muestra a grandes rasgos los resultados de dichas investigaciones (12).

El cine no debe transmitir el sentido del color como una simple copia de la realidad externa, sino que procurará alcanzar la perfección de tonalidades armonizando los colores, o bien contrastándolos. Se entiende

por armonía el conjunto de colores que produce una sensación placentera y equilibrada, y por contraste la fusión de colores opuestos que también es grata a la vista.

M A T I Z	S I G N I F I C A C I Ó N
A MAYOR LUMINOSIDAD	FELICIDAD
A MAYOR SATURACIÓN U OSCURIDAD	MÁS POTENCIA Y CALOR ✓
A UN MAYOR TONO ROJIZO	MÁS CALOR
A UN MAYOR TONO AZULADO	ELEGANCIA
A UNA MAYOR OSCURIDAD O A UN MAYOR TONO AZULADO	CALMA

Figura 3 -. CUADRO COMPARATIVO DE LOS Matices Cromáticos y las Sensaciones que Provocan.

En sus orígenes el cine era en blanco y negro, pero poseía una gran riqueza visual por la enorme gama de tonalidades grisáceas que hay entre estos colores. La utilización del blanco y negro no desmerece en ningún momento, porque logra una estilización y un formalismo que muchas veces no se da en el cine en color, amén de que aquél también puede comunicar sensaciones cromáticas auxiliándose de los diálogos. En el libro "El cine como arte", R. Stephenson y J.R. Debrix citan como ejemplo la cinta JEZABEL (William Wyler, 1938), en la que la intérprete Bette Davis hace su entrada a un baile portando un vestido rojo, lo que provoca un gran escándalo entre los asistentes. Aunque el film es en blanco y negro y la prenda que aparece en la pantalla es de color gris, el espectador queda convencido y siente que el vestido es rojo tal y como se le ha informado por medio del diálogo.

Los primeros experimentos que buscaban un cine en color datan de la época de Thomas A. Edison y de los hermanos Lumière. El material ya producido se iluminaba con tintes para obtener cielos azules y paisajes verdes, pero los resultados no fueron satisfactorios (13).

Entre 1925 y 1926, se inventó un proceso sustractivo bicolor del que

la única muestra con que se cuenta en la actualidad es THE BLACK PIRATE (1926), de Douglas Fairbanks (14).

A pesar de ello, las dificultades para lograr el color no pudieron solucionarse satisfactoriamente hasta que en los años treinta Walt Disney comenzó a utilizarlo sistemáticamente en sus dibujos animados (15).

No obstante el advenimiento del cine en color, algunos realizadores han aprovechado el blanco y negro con fines expresivos. Tal es el caso de Alain Resnais en L' ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD (1961), en el que domina un ambiente abstracto y formal difícil de alcanzar por medio del color. También el director sueco Ingmar Bergman realizó EL SILENCIO (1964), en blanco y negro con el objeto de acentuar la psicología de los personajes en un medio adverso. Recientemente, Woody Allen lo empleó en su película MANHATTAN (1979). Sin embargo, casos como los mencionados son raros hoy en día en el cine.

Muchos realizadores consideran que el color es uno de los principales elementos con que cuenta el cine para acentuar los significados. Así, en su libro "El sentido del cine", Sergio M. Eisenstein expresa que el problema del color no consiste en establecer un catálogo fijo para los símbolos cromáticos, sino que "la inteligibilidad emocional y la función del color surgirán del orden natural en que se establezcan las imágenes de color de la obra, de acuerdo con el proceso de delinear el movimiento vivo de la obra principal" (16).

Eisenstein también comenta el simbolismo "comúnmente aceptado" que tienen ciertos colores. Tal es el caso del amarillo, color ambivalente que puede representar la energía, el honor y la constancia al igual que el adulterio, la ruina moral y la ignominia. Asimismo, el verde, símbolo de la vida, la jovialidad y la esperanza, tiene la cualidad de representar a sus contrarios, la muerte y la decadencia (17).

Marie Claire Ropars Wuilleumier relata en su libro "Lecturas de cine" cómo el director italiano Michelangelo Antonioni empleó el color para comunicar significados particulares en su film EL DESIERTO ROJO (1964); él mismo lo explica así:

" LOS COLORES SON IL DESERTO ROSSO. EL TEMA NO
ES CONCEBIBLE SIN ESTOS COLORES " (18) .

Para lograr los colores deseados, Antonioni no recurrió al empleo de filtros y otras técnicas sino que pintó los enseres y los objetos según lo requiera e incluso llegó a teñir la hierba de un color verde pálido para producir un efecto de desolación. En EL DESIERTO ROJO predominan los tonos fríos que producen un efecto de vacío interior y tristeza, reservándose los colores cálidos para describir significaciones específicas en secuencias determinadas.

En esta película, el realizador muestra el mundo de una mujer con graves problemas mentales y emotivos. La protagonista, llamada Guiliana, es un ser frustrado cuya vida transcurre en una ciudad industrial donde prevalece la incomunicación humana.

Para transmitir las ideas de frialdad, desolación y aislamiento interior, Antonioni muestra los canales de descarga en la periferia de la zona industrial desde donde se observan las fábricas y las chimeneas, aprovechando también la densidad del ambiente, al aire ceniciento, el cielo nublado y la marisma gris (19) .

La presencia de colores cálidos en este film es mínima, exceptuando la secuencia en la que Guiliana se encuentra con su amante en un saloncito en el que todo es violeta claro, color que se utiliza por lo general como símbolo de agonías románticas y que a la vez indica una leve mejoría del estado mental de la protagonista. En la secuencia de la alcoba, ella y su amante son bañados por una luz color rosada como símbolo de la ternura que Guiliana encuentra en él y que le produce una mejoría psicológica momentánea (20) .

De todo lo anterior se deduce que el cine sí es capaz de transmitir significaciones por medio del color, aunque por factores sociales y ambientales no es posible asignar un sentido específico a cada tonalidad cromática.

Ahora bien, las palabras que se leen en la pantalla representan otra forma de comunicar significados.

El film mudo, precisamente por carecer de elementos sonoros, utilizaba letreros para hacer más explícitas las imágenes visuales. Por ello, en los primeros tiempos del cine la creación de rótulos se convirtió en una especialidad muy apreciada.

Los títulos son parte integrante de los films y deben transmitir efectos emocionales. Así, por ejemplo, en una película de misterio estaría fuera de lugar el colocar letras modernas, porque impediría que el espectador se compenetrara desde el principio con la trama; lo correcto es utilizar algún tipo de letra convencional, o gótico.

La creación de títulos ha llegado a convertirse en una habilidad artística donde la originalidad, la imaginación, el gusto y el movimiento se reúnen para integrarse al film como uno de sus elementos expresivos.

Algunos títulos originales pueden apreciarse en la película LOS PÁJAROS (Alfred Hitchcock, 1963) en la que las palabras que aparecen en la pantalla se escriben y se borran con el vuelo de las mismas aves que constituyen el tema del film, o en WEST SIDE STORY (Robert Wise, 1961) en la cual los títulos aparecen al final de la cinta escritos en las paredes y en los postes del lugar donde transcurrió la acción.

Otro de los recursos significantes del cine lo constituye el sonido. En sus inicios este maravilloso invento carecía de expresión oral por lo que los actores tenían que acentuar los gestos imprimiendo a sus representaciones un carácter teatral.

A pesar de que la reproducción mecánica del sonido había sido inventada a fines del siglo pasado, no fue sino hasta 1927 cuando se produjo con gran éxito THE JAZZ SINGER, de Alan Crosland, la primera película sonora que puso fin a la época del cine mudo.

No obstante, el sonido no pasó a ser sólo un complemento de las imágenes, sino que se convirtió en un factor expresivo a través de los diálogos, la música y los efectos.

Los diálogos son las palabras que intercambian los personajes que intervienen en la acción. Deben ser significativos y expresivos y no redundar en lo que el espectador ha captado por medio de las imágenes. Existen reportajes o documentales en los que, además de los diálogos o sin éstos, se utiliza la voz de un locutor que proporciona información, o la comenta.

Otro de los recursos sonoros lo constituye la música, que se emplea como ambiente de fondo, para acentuar los estados psicológicos de los personajes, a manera de tema de un film, o para sustituir un sonido real o pensado.

Los efectos o ruidos sirven para intensificar o subrayar un determinado ambiente. En recientes películas de ciencia ficción, como LA GUERRA DE LAS GALAXIAS (George Lucas, 1976), puede apreciarse el desarrollo de una nueva expresión sonora con base en efectos especiales y ruidos "espaciales".

Por otro lado, es necesario señalar que el manejo de los silencios es una de las sensaciones más dramáticas que puede realizar el cine sonoro. Un ejemplo puede hallarse, precisamente con EL SILENCIO (Ingmar Bergman, 1964) en el que el mutismo interior de los personajes, dos hermanas y un niño, es representado por el silencio exterior; de ahí que el aburrimiento y la incapacidad para comunicarse en el idioma propio del país en que se encuentran, hacen que el film contenga escasos diálogos.

Otro de los aspectos complejos del cine es representar el espacio real en una pantalla plana, o en una ligeramente cóncava.

El espacio en el cine no es tangible; es una apariencia óptica que se crea según las necesidades de cada film. Su objetivo fundamental consiste en proporcionar una visión clara del lugar donde se desarrolla la acción.

Existe una estrecha relación entre el cine y la "prosémica", rama de la antropología cultural que se ocupa tanto de los espacios sociales y personales, como del comportamiento del hombre en esos mismos espacios. Cabe destacar que en el estudio de la conducta prosémica intervienen factores como diversidad cultural, ambiente físico y estado anímico de los individuos.

Para mostrar significados espaciales como la disposición de las ciudades, calles, casas, muebles y objetos, así como las distancias íntimas, sociales, personales y públicas que se establecen entre las personas, el cine se sirve de los encuadres, los movimientos de cámara, la iluminación y el trucaje fílmico.

"Encuadrar" es delimitar los sujetos y objetos que se van a filmar dentro del visor de la cámara cinematográfica y en función de lo que el realizador pretende expresar.

El encuadre no sólo está vinculado con la prosémica, sino también con otra rama de la antropología cultural, la "quinésica", cuya finalidad es el estudio de los gestos, las comunicaciones mímicas y las posturas del cuerpo humano. La quinésica adquiere un importante papel en los acercamientos de cámara (plano medio, semi-primer plano, primer plano, gran primer plano y plano detalle), porque los personajes descubren ante los espectadores diversos significados mediante sus posturas, el maquillaje, el movimiento de la cabeza y las manos, la expresión del rostro y la mirada. A estos acercamientos expresivos Béla Balázs les confirió una importancia preponderante dentro de los recursos de que dispone el cine al denominarlos como "microfisonomía" (21).

A continuación se apuntan los encuadres más comunes; las características de éstos guardan relación con la imagen de la figura humana.

PLANO LEJANO

VERY LONG SHOT

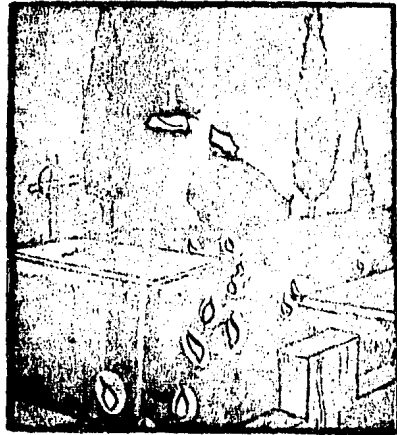
Describe el medio donde se efectúa la acción fílmica, mostrando un paisaje o un decorado completos. Los westerns suelen iniciarse con un alejamiento en el que se ve el paisaje.



PLANO GENERAL

LONG SHOT

Este encuadre presenta la figura completa del hombre en la lejanía, es decir, que éste se reúne con el medio que le rodea para dar paso a la acción. Michelangelo Antonioni ha utilizado este tipo de encuadre con resultados sorprendentes, porque ha sabido combinar la frialdad de un paisaje con los estados emocionales de los personajes. Por tal motivo, a muchas secuencias de sus films se les conoce como "paisajes psicológicos" (22).



PLANO CERCANO

FULL SHOT

Muestra completa la figura del hombre. El objetivo de este encuadre es dar a conocer el aspecto físico-social del personaje presentándolo íntegro de la cabeza a los pies.



PLANO AMERICANO

MEDIUM SHOT

Corta la figura humana a la altura de las rodillas acercándose un poco más a la acción que realiza. Lo más importante de este encuadre es mostrar la relación entre el personaje y la acción.



PLANO MEDIO

CLOSE SHOT

Abarca al hombre a partir de la cintura, interesando cada vez más la actitud planteada por el personaje ante la acción.



SEMI PRIMER PLANO

MEDIUM CLOSE UP

Comprende la figura del personaje del pecho hacia arriba. Aquí empiezan a cobrar importancia los gestos y las expresiones faciales. A partir de éstos se ha constituido una tipología de los rostros humanos.



PRIMER PLANO

CLOSE UP

Presenta al personaje a partir del cuello introduciendo al espectador en su mundo psicológico. Muestra sensaciones inconscientes que pasarían inadvertidas en un plano más alejado.



GRAN PRIMER PLANO

BIG CLOSE UP

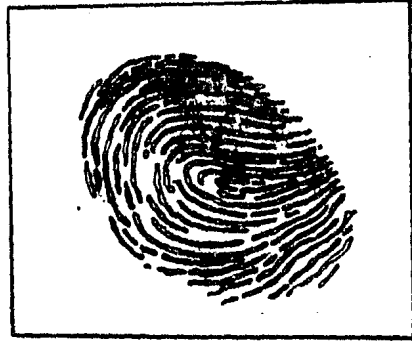
Acercamiento sobre el rostro que crea un ambiente de tensión dramática al descubrir estados anímicos con más fuerza y profundidad que el primer plano.



PLANO DETALLE

VERY BIG CLOSE UP

Ofrece detalles de las partes del rostro que muchas veces descubren particularidades imposibles de percibir en un gran primer plano. Este encuadre también puede mostrar detalles de objetos.



Los encuadres se llevan a cabo colocando la cámara en diversos ángulos, lo que permite jugar con la perspectiva de los objetos y personajes. Es posible acomodar la cámara en posición vertical filmando de arriba hacia abajo, encuadre que se denomina "cámara en picada". En este caso, la acción se observa desde un nivel superior y se utiliza generalmente para describir paisajes y grupos de personas, expresando algunas veces sentimientos de inferioridad o de fracaso.

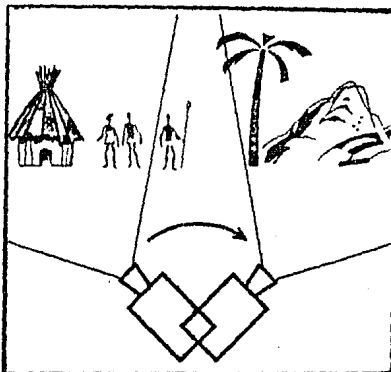
Cuando se realiza la acción contraria, esto es, se coloca la cámara en un nivel inferior para filmar hacia arriba, se denomina "cámara en contrapicada" y proporciona efectos de superioridad y triunfo.

Pero si los ángulos de encuadre permiten manejar la perspectiva de los sujetos y objetos, es a través de los movimientos de cámara que se alcanza una mayor versatilidad y una representación más precisa del espacio. A continuación se explica en qué consiste cada uno de ellos.

PANORÁMICA

PANNING

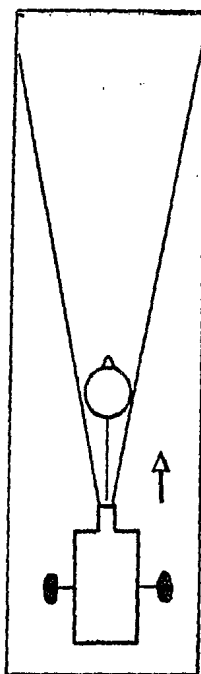
Giro de la cámara sobre su propio eje hacia la izquierda o hacia la derecha mostrando el lugar donde se desarrolla la acción. Gracias a este movimiento se presenta la realidad del espacio, describiendo poco a poco lo que no es posible apreciar de golpe.



TRAVELLING EN PROFUNDIDAD DE AVANCE

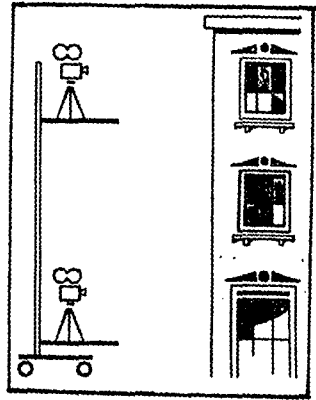
TRAVEL IN

Movimiento de la cámara hacia adelante. Por lo general, se realiza montando la cámara sobre un carrito de ruedas, aunque también puede hacerse sobre un objeto motriz o colocando la cámara en la mano de una persona. Produce el efecto de acercamiento o avance hacia el objetivo.



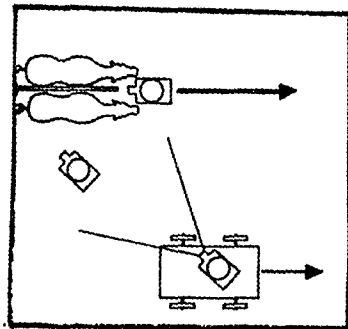
TRAVELLING VERTICAL

Movimiento que se efectúa montando la cámara sobre una grúa que se acciona hacia arriba, o hacia abajo paralelamente al desarrollo de la acción. También puede llevarse a cabo colocando la cámara sobre un helicóptero, o a mano.



TRAVELLING LATERAL

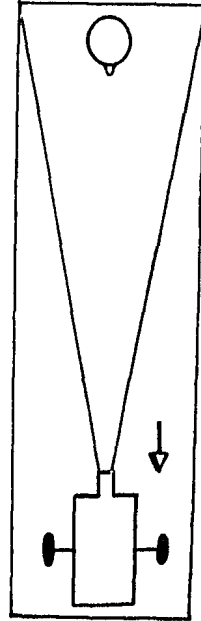
Movimiento de la cámara hacia la izquierda o hacia la derecha siguiendo el desarrollo de la acción, bien sobre un carrito de ruedas, una embarcación, o con la cámara en la mano. Su invención se atribuye a Promio, camarógrafo de los hermanos Lumière en la ciudad de Venecia hacia 1896 y fue utilizado seguidamente por Georges Méliès en EL HOMBRE DE LA CABEZA DE GOMA (1901). Los ingleses aplicaron el nombre de "dolly" a este movimiento que logra efectos sorprendentes al acompañar a personajes y objetos en diversos recorridos.



TRAVELLING EN PROFUNDIDAD DE RETROCE-
SO

TRAVEL OUT

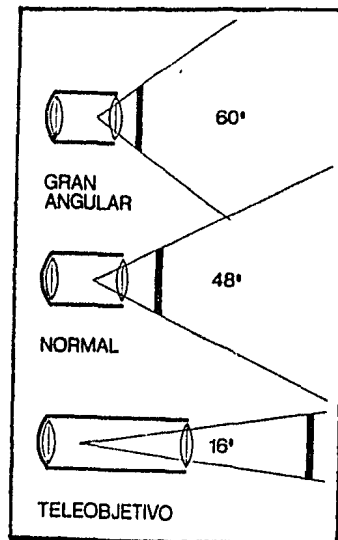
Este movimiento se efectúa sobre las mismas bases que el anterior, pero al contrario de éste, la cámara se recorre hacia atrás. Produce el efecto de alejamiento o retroceso del personaje u objeto que se filma.



ACERCAMIENTO O ALEJAMIENTO CON LENTE

ZOOM IN - ZOOM BACK

Acercamiento o alejamiento de la imagen que efectúa la cámara sin necesidad de moverse, gracias a una lente que aumenta o disminuye la distancia focal. Este procedimiento puede realizarse utilizando una lente gran angular o una lente de teleobjetivo. Las lentes de menor apertura permiten crear un efecto conocido como "profundidad de campo" que hace ver simultáneamente dos acciones relacionadas, pero conflictivas, una en primer plano y otra al fondo. La profundidad de campo hace posible que los espectadores capten plenamente la tensión dramática de una determinada escena.



Otro de los recursos técnicos fundamentales que intervienen en el proceso de significación es la iluminación.

La luz, agente físico de la naturaleza que nos permite percibir el mundo circundante, es el elemento esencial del cine.

En ocasiones, la luz natural es insuficiente por lo que los realizadores tienen que recurrir a la artificial, misma que produce diversos efectos dependiendo de su intensidad y del ángulo en que se irradie.

Una iluminación demasiado intensa da la sensación de irrealidad, fantasía y ensueño. Los excesos de NOCHE DE CIRCO (Ingmar Bergman, 1953) en la que el payaso Teodoro recuerda con vergüenza cómo rescató a su esposa entre las burlas de un regimiento de soldados ante quienes se estaba bañando desnuda, son una muestra de la forma en que la iluminación exagerada puede lograr efectos visuales muy expresivos.

La iluminación sin excesos produce una impresión cálida y optimista, en tanto que si es escasa comunica cierto ambiente de misterio y suspense.

Independientemente de su intensidad, la luz puede provocar sensaciones según se presente su ángulo de irradiación. De esta forma, un rostro que se ilumine desde arriba produce un efecto de espiritualidad y solemnidad. Muy al contrario, una iluminación que parte de un ángulo inferior causará la impresión de maldad, de algo extraterrenal. Si ese rostro se iluminara lateralmente, parecería afeado y mostraría muy marcadas las líneas faciales. Efecto inverso es el que produce la iluminación frontal que embellece y limita la expresividad del rostro. Iluminar desde la parte de atrás de los objetos hacia adelante, efecto conocido como "contraluz", idealiza y da una calidad etérea (23). Los efectos luminosos recién mencionados pueden variar su significación dependiendo del contexto en que se presenten.

Por último queda hacer referencia a los trucos fílmicos, esos arti-

ficios a los que el cine recurre para provocar efectos visuales que no pueden obtenerse en la realidad objetiva.

El trucaje fílmico se puede crear por medio del decorado, en el laboratorio, o con la misma cámara.

En primer lugar, se tiene el decorado de un escenario, mismo que puede falsearse de tal manera que exprese el ambiente deseado. Tal es el caso de EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI (Robert Wiene, 1919-20), film expresionista alemán en el que se lograron aterradores efectos a partir de la distorsión de un decorado.

Para realizar películas de ciencia ficción o de corte histórico, o para representar desastres naturales, se utilizan maquetas cuyas perspectivas se ajustan posteriormente con el decorado real. Cualquier cinta de monstruos gigantescos que arrasan ciudades puede ejemplificar este punto.

Otra forma de representar un decorado consiste en colocar detrás de la acción a filmar, o entre ésta y la cámara, un cristal con una imagen, o bien, una imagen en una pantalla, misma que llegará a formar parte de la acción que se está filmando.

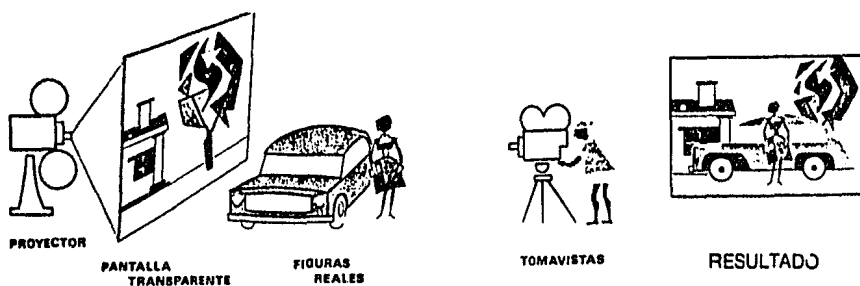


Figura 4 -. Esquema de la forma en que se integra a la filmación una imagen proyectada en una pantalla.

En su película LA SIRENA (1904), Georges Méliès interpuso un acuario entre la cámara y el personaje que interpretaba a la ninfa por lo que al momento de la proyección daba la impresión de haber sido filmado en el fondo del mar.

Estos trucos que tratan de crear un escenario sobreponiendo la acción filmada con un paisaje, monumento o cualquier otro objeto ausente, también pueden llevarse a cabo en el laboratorio, donde es posible obtener los mismos efectos en base a un complejo proceso de películas positivas y negativas (24) .

Ahora bien, para hablar de trucos de cámara y de laboratorio es necesario hacer referencia nuevamente al cineasta Georges Méliès, ingenioso francés, amante de la magia y del ilusionismo que liberó al cine de ser una mera reproducción mecánica de la realidad al hallar el camino de sus posibilidades expresivas. Méliès descubrió el truco de la sustitución y otros procedimientos como las disolvencias, las mascarillas y las exposiciones múltiples. Su desbordante fantasía lo llevó a abordar géneros tan variados como cuentos (CINDERELLA, 1899), literatura (DANTE'S INFERNO, 1909), historia (THE CORONATION OF EDWARD VII, 1902), aventuras (LA CONQUISTA DEL POLO, 1912), ciencia ficción (VIAJE A LA LUNA, 1902), en las que aplicó todos los procedimientos de que disponía. Sin embargo, Méliès no sólo aportó trucos de cámara como los que ya se mencionaron, sino también decorados compuestos, maquillaje, vestuario y comediantes. Su cine representa el antecedente de las películas de horror y de ciencia ficción en las que lo insólito y lo fantasmagórico constituyen un elemento primordial.

Muy al contrario de lo que piensan algunos críticos e historiadores, el cine de Méliès no es simplemente teatro filmado ya que en él puede constatarse la constante preocupación del realizador por el enlace de los fotogramas, teniendo en cuenta en movimiento y la posición y la continuidad de los asuntos filmados. Esto constituye una forma de montaje aunque un tanto rudimentaria y diferente de lo que conocemos hoy en día como montaje narrativo, o descriptivo. Méliès no se consideraba a sí mismo como un narrador, pero su inquietud por proporcionar un orden a los fotogramas hizo evolucionar su cine hacia el relato a partir de sus números de prestidigitación.

A continuación se explicarán los trucos más usuales en la actualidad: el desenfocado, la doble exposición, la distorsión óptica, la imagen negativa y las fotograffas fijas.

El desenfocado es un truco habitual que, aprovechado adecuadamente, facilita el simbolismo, crea ambientes míficos, presenta una realidad poética, expresa retroceso en el tiempo y estados subjetivos. También puede utilizarse para acentuar un primer plano sobre todo lo que se halla alrededor.

Alfred Hitchcock empleó el desenfocado en su film de espionaje NOTORIOUS (1946), cuando la protagonista Alicia (Ingrid Bergman) está bajo los efectos del alcohol en compañía de algunos amigos. Visualmente se trata de representar las figuras imprecisas que ella está vislumbrando en su aturdimiento y el mismo Devlin (Cary Grant), agente del FBI enamorado de ella, aparece como una silueta indefinida.

Otro error involuntario que muchos fotógrafos principiantes cometen es no pasar una fotograffa antes de tomar otra, de lo cual resulta una doble exposición. Pero, en el cine esto se convierte en uno de los trucos más impactantes. La sobreimpresión permite representar metáforas, simbolismos y sueños; también logra evocar mundos espirituales y sobrenaturales con fantasmas y ángeles. Además, puede aprovecharse para expresar la vida íntima, los pensamientos y los sentimientos de los personajes.

Gran parte de la estética de los inicios del cine estaba basada en la doble exposición. Realizadores como Georges Méliès, Víctor Sjöström, Friedrich Murnau y Carl Dreyer hicieron uso de ella. El primero inclusive llegó a realizar más de cuatro exposiciones simultáneas en algunos de sus films.

Entre los trucos también destaca la distorsión óptica que consiste en desfigurar la imagen a lo largo y a lo ancho. Ello ocurre, por ejemplo, en la cinta mexicana TAL PARA CUAL (Rogelio A. González, 1952) en la que el protagonista (Jorge Negrete) es anestesiado, porque supuestamente va a ser operado. En su adormecimiento, cuando Negrete se reprocha el motivo por el que se ha dejado operar, las imágenes de sí mismo aparecen distorsionadas

para representar el efecto que el anestésico ha surtido en él.

Otro artificio fílmico que merece ser mencionado por el fuerte impacto que produce en los espectadores es la película negativa que se utiliza para representar misterio, fantasía e irrealidad. Jean-Luc Godard recurrió a ella en *UNE FEMME MARIÉE* (1964) durante una secuencia en la que unas adolescentes se bañan en una alberca, con lo que se quiso marcar la diferencia entre las ilusiones de unas jóvenes de cuerpos gráciles y la protagonista, una mujer adulta inmersa en un mundo de compromisos y mentiras.

Es preciso señalar que a pesar de que el cine se caracteriza por el movimiento de sus imágenes, a veces utiliza fotografías fijas por diversos motivos. Por ejemplo, para representar reconstrucciones históricas donde el montar un decorado sería muy costoso, puede recurrirse a este tipo de fotos o grabados de época.

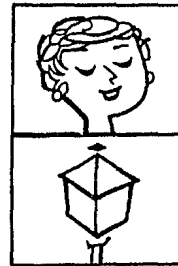
Cabe mencionar en este punto al realizador y documentalista Chris Marker cuyo medimetroraje *LA JETÉE* (1963) constituyó una innovación por el uso de las fotografías fijas, cuyas raíces pueden encontrarse en la historieta. Marker construyó un bello elogio a la memoria originando su historia con un niño que presencia un asesinato. Años después, la ciudad de París es destruida y sus habitantes sometidos. Entonces el protagonista toma conciencia de que ese hombre era él. La utilización de fotos no desmerece en ningún momento por la excelente selección de imágenes de París, además del ahorro en la construcción de costosas instalaciones y decorados.

3.1.) LAS TRANSICIONES

Las transiciones son formas de paso cuya función consiste en enlazar los fotogramas para que el discurso fílmico sea coherente y ordenado. Las principales transiciones son cuatro: corte directo, disolución, cortinilla e iris-in/iris-out.

CORTE DIRECTO

El corte directo es la forma de transición más usual en la actualidad y se obtiene uniéndose directamente un fotograma con otro. Durante la proyección, el ojo humano no es capaz de captar este proceso, porque percibe las imágenes en forma continua, sin seccionar. El corte directo tiene su fundamento en el fenómeno de la persistencia retiniana y que consiste en que cada imagen queda en la retina por 1/10 de segundo. Por lo tanto, el público no se da cuenta de este proceso, pero se traslada con la velocidad del pensamiento de una acción a otra, lo mismo que a diferentes lugares e incluso al pasado y al futuro en décimas de segundos.



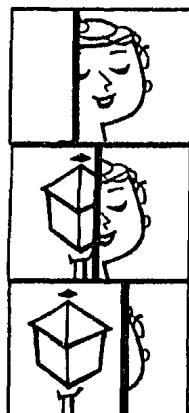
DISOLVENCIA

Una imagen aparece poco a poco mientras la anterior va desapareciendo. De ahí que el espectador tenga la sensación de que las imágenes se entrecruzan apaciblemente. Este procedimiento fue utilizado por Georges Méliès en los albores del cine.



WIPE O CORTINILLA

La cortinilla o wipe se produce cuando una raya atraviesa la pantalla apareciendo una nueva imagen fílmica al mismo tiempo que desaparece la anterior. No es un recurso muy utilizado actualmente porque el espectador aprecia perfectamente la línea que secciona a las imágenes y que produce una impresión un tanto brusca. Las rayas también pueden atravesar la pantalla en forma diagonal (↙ ↘) como en el film de Fernando de Fuentes *EL COMPADRE MENDOZA* (1933).



IRIS IN - IRIS OUT

Este efecto es similar al que realiza la pupila del ojo cuando se abre o se cierra por la acción de la luz, o por causa de algún estímulo nervioso. Pero en el cine el iris in o el iris out se presentan en forma de sombras que van de los marcos hacia el centro y viceversa, llegando a oscurecer toda la imagen. El espectador aprecia cómo la imagen se va oscureciendo poco a poco hasta que la pantalla se cubre totalmente de color negro, o al revés, cómo una pantalla totalmente oscurecida se va aclarando hasta que aparecen las figuras. Este procedimiento tampoco es muy utilizado en la actualidad; sin embargo, François Truffaut recurrió a él en *EL PEQUEÑO SALVAJE* (1969) para destacar las secuencias cruciales.



Como conclusión se puede afirmar que el nivel denotativo reúne forma y sustancia. La forma es la manera como se emplean los recursos técnicos para obtener efectos específicos. Como ejemplo se pueden mencionar las diferentes intensidades de iluminación y los acercamientos de cámara que permiten adentrarse en la psicología de los personajes. En cambio, la sustancia proporciona un primer nivel de información sobre el decorado, el lugar donde se desarrolla la acción, los personajes y sus relaciones entre sí.

A continuación se explica otro elemento de la expresión, el "montaje"; que por razones de extensión y complejidad se ha analizado en un capítulo aparte.

4.) ¿QUÉ ES EL MONTAJE Y CÓMO SE DETERMINA EL TIEMPO EN EL CINE?

El montaje es una maravillosa técnica que da plena forma al lenguaje fílmico; consiste en unir los fragmentos del discurso fílmico con fines artísticos, pero imprimiendo un tratamiento un tanto irreal al espacio y al tiempo. El montaje es una forma de expresión; sin él, el cine simplemente sería un medio reproductor de la realidad.

Según Georges Sadoul, el montaje nació con G.A. Smith y Williamson en 1901, en Brighton, Inglaterra. En cambio, para Jean Mitry fue Edwin S. Porter en ASALTO Y ROBO DE UN TREN (1903) quien verdaderamente yuxtapuso tomas aunque sólo fueran planos generales. Lo que sí es un hecho es que el montaje se inició poco tiempo después de haber sido inventado el cinematógrafo.

La palabra montaje proviene del francés "montage", término de origen teatral. De ahí la tomaron los soviéticos Eisenstein y Pudovkin, los primeros teóricos que advirtieron sus amplias posibilidades y sistematizaron sus principios.

Rudolph Arnheim comenta en "El cine como arte" que para Vsevolod Pudovkin, creador de obras tan notables como LA MADRE (1926) y TEMPESTAD SOBRE ASIA (1928), el montaje era la base del arte cinematográfico y propuso clasificarlo en cinco: contraste: paralelismo, similitud, sincronismo y tema recurrente. Sin embargo, Arnheim considera que esta división del montaje no es eficaz, porque mientras el contraste, la similitud y el tema recurrente se refieren al argumento específicamente, el paralelismo y el sincronismo tienen que ver con los cortes, y estos factores, tema y corte, deben ser considerados por separado (25).

Por otra parte, en su obra "El sentido del cine", Sergio M. Eisenstein fue mucho más insistente sobre el asunto de las significaciones en el cine y estimó que la función del montaje que queda reducida a yuxtaponer

fría y casualmente los diferentes fotogramas, sino que es un procedimiento en el que dos tomas aisladas adquieren un nuevo e impactante significado que altera las emociones de los espectadores en el momento de la proyección.

Para explicar este punto, Eisenstein tomó como ejemplo la novela de Guy de Maupassant "Bel Ami", considerada por él como un modelo de montaje cinematográfico por la forma en la que está escrita y en la que el protagonista llamado Georges Du Roy espera a su amada a la medianoche. El autor quiso que el lector percibiera emocionalmente la hora haciendo que los relojes de diferentes lugares marcaran las doce; no se limitó a la mera descripción del hecho (26).

Eisenstein propuso cinco diferentes categorías de montaje para sustentar su teoría del choque de imágenes contrastantes. En primera instancia está el montaje métrico cuya importancia radica en la extensión de las tomas, porque el contenido está subordinado a la longitud de cada una de ellas. Luego menciona al montaje rítmico caracterizado porque el movimiento existente dentro del cuadro motiva el cambio de un cuadro a otro. Posteriormente, está el montaje tonal que se distingue por el matiz emocional de cada toma y donde el movimiento es un factor de primer orden. La cuarta categoría, el montaje armónico, es similar al montaje tonal, pero mucho más acentuado, es decir, que los elementos que despiertan las sensaciones de los espectadores son más intensos y cadenciosos porque el tono emocional concuerda con el movimiento de los cuadros. Por último, está el montaje intelectual, forma cinematográfica donde se entremezclan las perturbaciones y los afectos y que tendrá un papel determinante en la historia general de la cultura (27). Eisenstein consideró que ninguna de estas categorías debe ser dominante, sino que al combinarse adecuadamente logran un montaje "polifónico" que permite armonizar los conflictos y las tensiones que encierra el relato cinematográfico.

En consecuencia, para Eisenstein el montaje es una forma de expresión artística y creativa cuya finalidad es dar una estructura a los films, es decir, conformar la narración del discurso fílmico de tal manera que el tema, el contenido, la acción, la trama y el movimiento constituyan una unidad capaz de motivar las sensaciones y los sentimientos del espectador.

En contraposición a las teorías clásicas de Pudovkin y Eisenstein, André Bazin, otro gran teórico del cine, consideró que el montaje no era más que un recurso técnico como cualquier otro. Partidario del realismo, pretendía que las tomas largas se utilizaran con más frecuencia para evitar cortes sucesivos.

Bazin concibió dos clases de montaje; la primera, más frecuentemente durante la etapa del cine mudo, fragmentaba los hechos por motivos dramáticos o formales. La segunda surgió a partir del cine sonoro y es una especie de montaje psicológico que pretende hacer vivir los hechos como si el espectador estuviera presente valiéndose de planos, contraplanos y otros recursos.

Bazin ha sido partidario de restar importancia al montaje para concedérsela a un procedimiento conocido como "profundidad de campo; éste hace posible que una acción se lleve a cabo en diversos planos espaciales durante un largo período. Como ejemplo solía citar EL CIUDADANO KANE (Orson Welles, 1940) por la solidez, la estructura y el realismo que le imprimen la profundidad de campo y sus alargadas tomas.

De todo lo anterior se deduce que el montaje no consiste en yuxtaponer fortuitamente los diversos fotogramas; es un proceso artístico que se debe tener en cuenta desde el momento mismo en que se concibe la película para poder manejar a la perfección los factores espacio y tiempo.

4.1.) EL ESPACIO FÍLMICO

Uno de los elementos que se debe tomar en consideración para realizar el montaje es el espacio fílmico, encargado de representar a personajes y objetos en cierta perspectiva, ya que las películas se proyectan sobre una pantalla. Afortunadamente, el cine no se ve limitado por este cuerpo que sólo tiene dos dimensiones, largo y ancho, según se explicará a continuación.

Al mirar cualquier film, se verá que los personajes deambulan entrando y saliendo del recuadro con la mayor naturalidad. Cuando esto sucede, imaginamos lo que está aconteciendo fuera del campo visual, pero que no podemos presenciar. Nuestra mente nunca acepta que más allá de los límites de la pantalla existe un abismo, la nada.

Este fenómeno del espacio recreado en nuestra imaginación ha sido ampliamente explicado por Noël Burch en "Praxis del cine". Según él, existen dos espacios cinematográficos; el primero es el que percibimos en la pantalla y que se conoce como espacio "in"; el otro no se puede observar, porque se sitúa fuera del campo visual y se denomina espacio "off".

Burch menciona que el espacio comprendido en el campo puede tener seis posiciones. Las primeras cuatro corresponden a los límites físicos que tiene la pantalla, aunque hay que aclarar que los bordes superiores e inferiores casi no intervienen, salvo en ocasiones en que existan picadas y contrapicadas. Si en el campo visual tenemos el primer plano de un individuo que habla con alguien que no vemos, la dirección de su mirada llevará de inmediato a situar imaginariamente a la persona a quien éste se dirige.

El quinto tipo de espacio "off" es el que existe detrás de la cámara cinematográfica; podemos decir que es el mundo real que va más allá de lo que muestra el encuadre.

Por último, tenemos el espacio que imaginamos detrás de la escenografía. En este caso, el campo visual está ocupado por un decorado ficticio, pero atrás de él existe un espacio auténtico.

El manejo entre los espacios "in" y "off" es muy importante, porque permite jugar artísticamente con lo que se ve y lo que no aparece en el campo visual. El espacio off también puede ser utilizado para sugerir detalles que mostrados abiertamente parecerían demasiado obvios.

Además de todas estas consideraciones, para proporcionar una visión correcta del lugar donde se desarrolla la acción y del transitar de los personajes del film, hay que tener en cuenta las angulaciones, los movimientos de cámara y los planos.

Hoy en día, es común que los encuadres se combinen indistintamente siempre y cuando la narración sea correcta. Los espectadores ya no quedan atónitos cuando un plano cercano es seguido por un gran primer plano.

El espacio no es un elemento independiente debido a que tiene que articularse con el tiempo para poder dar pie al discurso fílmico. Ambos integran lo que en francés se conoce como "découpage" que no es más que un plan de trabajo realizado antes del rodaje y que especifica, paso a paso, el desarrollo de la acción en planos y secuencias y que permite tener dos pautas a seguir, una espacial y otra temporal.

4.2.) EL TIEMPO DENTRO DEL CINE

Aunque el cine siempre transcurre en el presente, es decir, en el momento de la proyección, tiene la particularidad de manejar el tiempo con gran versatilidad y hacernos vivir evocadores recuerdos de épocas pasadas, lo mismo que transportarnos hacia un futuro imaginario.

En el cine existen tres clases de tiempo: físico, psicológico y dramático (28).

El tiempo físico es el que se invierte en filmar una acción y se subdivide a su vez en adecuación, condensación y distensión.

* ADECUACIÓN

La adecuación se presenta cuando existe igualdad entre el tiempo real empleado en la filmación y el tiempo de su proyección. Como se puede observar, la adecuación presenta grandes dificultades en su realización, motivo por el cual no es muy utilizada. Por ejemplo, en la cinta CLÉO DE 5 À 7 (Agnès Varda, 1961) una mujer se cree gravemente enferma porque le entregaron unos análisis clínicos equivocados. La acción de este film dura dos horas al igual que el tiempo de proyección.

* CONDENSACIÓN

La condensación consiste en reducir el tiempo real por medio de un proceso de elipsis que no afecta el sentido total del film. Esta variante se lleva a cabo presentando secuencias saltadas de la acción y se ha convertido en la forma más usual de representar el tiempo físico en la mayoría de los films.

Un claro ejemplo de condensación es la filmación del nacimiento de una flor; para ello se hacen tomas en diferentes espacios de tiempo y posteriormente se realiza la edición de manera tal que en pocos segundos se aprecia este fenómeno de la naturaleza cuya duración real es de aproximadamente 48 horas.

Existe un procedimiento técnico por medio del cual es factible reducir el tiempo real y se denomina "cámara rápida". Consiste en filmar una acción a 16 ó 18 imágenes por segundo y proyectarla en forma normal a 24 cuadros por segundo. Todas las películas del cine silente fueron filmadas a 16 cuadros por segundo, de ahí que proyectadas en los modernos aparatos que funcionan en base a 24 imágenes por segundo, produzcan la sensación de cámara rápida.

Este efecto se encuentra principalmente en comedias como TIEMPOS MODERNOS (Charles Chaplin, 1936) en la que se hace una parodia de la vida de los obreros casi convertidos en máquinas. En esta cinta hay una escena en la que a una velocidad vertiginosa una máquina alimenta en la boca al protagonista y que resume toda la esencia del film.

* DISTENSIÓN

La distensión se produce cuando se alarga el tiempo de la acción más allá del tiempo real. Es equivalente a esa sensación de pesadez que a veces nos abruma. Hace que los momentos

adversos parezcan más largos.

El primer cineasta que trató de detener el tiempo en el cine fue René Clair en PARIS QUI DORT (1924), en la que un científico mentalmente perturbado paraliza a todos los habitantes de la ciudad a las 3:25 p.m.

Otro ejemplo representativo de esta variante se da en el film LOS VISITANTES DE LA NOCHE (Marcel Carné, 1942), cuando durante un baile, el tiempo se congela sin que los asistentes se percaten de ello, mientras que los emisarios del infierno llevan a la pareja protagonista a las sombras de un parque para alejarlos uno del otro. Después, ellos son devueltos a la sala del baile descongelándose el tiempo.

La distensión también se puede obtener por medio de un proceso técnico llamado "cámara lenta" que alarga los movimientos del tiempo real. Este procedimiento puede ser empleado para comunicar ensueños y fantasías. René Clair se valió de él en UN CHAPEAU DE PAILLE D' ITALIE (1927) cuando en una boda el novio imagina que todos los muebles de su casa son destruidos, mientras que en cámara lenta aparecen unos muebles que salen por la ventana, al tiempo que unos hombres se llevan otros en un carro.

De igual manera, la distensión puede ser empleada para que los momentos de violencia causen un fuerte impacto en los espectadores. Con esa finalidad Sam Peckinpah utilizó cámara lenta en algunas escenas de brutalidad de Straw Dogs (1971).

La distensión puede convertirse en congelamiento de la imagen cuando se repite una serie de fotogramas al editar una película. Esto produce la sensación de que la imagen está detenida aunque el film continúe en movimiento. El congelamiento de la imagen se debe emplear con mucha cautela, porque puede resultar irrisorio si la acción se detiene en un momento en que los actores no están en actitudes o posiciones adecuadas.

El tiempo psicológico es la impresión subjetiva y emocional que provoca un film en el espectador; es esa cadencia ocasionada por la duración temporal de los planos que emana en el momento de la proyección. De ahí que al tiempo psicológico se le conozca como ritmo cinematográfico; este puede ser analítico, sintético, in crescendo y aritmético.

* ANALÍTICO

El ritmo analítico se caracteriza por planos cortos y numerosos que se suceden con rapidez causando la impresión de dinamismo. Un ejemplo puede hallarse en la parte final de EL ACORAZADO POTIOMKIN (Sergio M. Eisenstein, 1925) donde aparecen una serie de planos rápidos que muestran la agitación que tiene lugar en el buque: marineros que se alistan, manómetros, una trompeta, una lona, etcétera.

* SINTÉTICO

Se forma en base a planos de extensa duración que provocan una sensación de languidez, monotonía, desesperación, sensualidad y lirismo. Caso concreto son las largas secuencias del desierto apreciables en LAWRENCE DE ARABIA (David Lean, 1962).

* IN CRESCENDO

Este tipo de ritmo ha sido utilizado en los films dramáticos y de suspenso con el propósito de imprimir emoción a la acción al ir pasando de planos largos y lentos a planos cortos y rápidos. Este proceso también puede aplicarse a la inversa.

El ritmo in crescendo sigue la regla de la física que indica que a menor tiempo, mayor velocidad. Para filmar una acción en la que un ladrón es perseguido por un policía, las tomas sobre este último deberán ser de menor duración para causar la impresión de que alcanza al pillito. El efecto contrario puede producirse trasponiendo las tomas de tal manera que si se concede mayor tiempo de filmación al policía y menor al ladrón, se causará la impresión de que éste no es al-

canzado por el policía (29).

* ARRÍTMICO

Cuando el tiempo psicológico no tiene una cadencia especial, ni rápida ni lenta, se dice que es arrítmico. Por ejemplo, en la película LORD OF THE FLIES (1962) su realizador, Peter Brook, trató de combinar efectos rítmicos lentos y rápidos, pero no obtuvo los resultados esperados; los críticos la consideraron demasiado lenta en algunas secuencias y muy confusa cuando se presentaban escenas con ritmo acelerado.

Por último, resta hacer referencia al tiempo dramático, esto es, al encargado de dar coherencia a las diferentes acciones presentadas en un film. Se clasifica en cinco tipos: simultaneidad, continuidad, salto atrás, salto al futuro y tiempos combinados.

* SIMULTANEIDAD

Como su nombre lo indica, la simultaneidad presenta hechos sincrónicos que se van alternando unos con otros y que desembocan al final del film. Es el recurso más utilizado, porque permite entretajar las diversas acciones que conforman la trama hasta llegar al desenlace.

* CONTINUIDAD

La narración es lineal, sin ofrecer saltos al pasado o al futuro, ni acciones simultáneas. Un ejemplo puede verse en el satírico film TAMAÑO NATURAL (Luis G. Berlanga, 1973-74) donde la cámara sigue constantemente las vicisitudes de un dentista psicópata enamorado de una muñeca de "tamaño natural".

* SALTO ATRÁS O FLASH BACK

Se recurre a él cuando la trama comienza en la segunda parte o en el desenlace del film, para relatar lo sucedido en el pasado. Por ejemplo, en las primeras escenas de DOCTOR ZHIVAGO (David Lean, 1965), un general encuentra a una sobrina a la que había estado buscando durante largo tiempo y le

cuenta la historia de sus padres. En ese momento, el salto atrás nos remonta a la historia y los amorfos de Zhivago y Lara, tema principal del film.

* SALTO AL FUTURO

Presenta sucesos inminentes o deseos de los personajes. Un caso de salto al futuro aparece en UN CHÂTEAU DU VERRE (René Clément, 1950) en la cual los protagonistas principales, Rémy y Evelyn, se encuentran preocupados en el cuarto de hotel en que se hospedan, porque ella llegará tarde para tomar su tren. En ese momento se produce un salto al futuro y se puede ver la escena en la que Evelyn yace en un ataúd y otra donde Rémy recibe la fatal noticia. Estos saltos al futuro originan que la despedida de la pareja camino a la estación adquiera un toque trágico.

* TIEMPOS COMBINADOS

La trama también puede darse a conocer mediante un juego de tiempos; pasado, presente y futuro pueden ser mezclados indistintamente.

En la cinta CRÍA CUERVOS (Carlos Saura, 1976), se relatan los estados anímicos de una niña, combinando perfectamente el pasado y el futuro sobre el presente.

Ana, la protagonista, vivía un presente tortuoso y lleno de constantes recuerdos del pasado; eso se expresa por medio de saltos atrás en diferentes momentos del film: remembranzas de su madre peinándola frente al espejo, reproches que ésta hacía a su padre por su comportamiento indiferente y despreocupado y el sufrimiento de su madre durante una penosa enfermedad.

Los saltos al futuro muestran a una Ana ya adulta que habla de todas las experiencias y recuerdos de cuando era niña. En esta cinta, Saura no se conformó con ese juego magistral

del tiempo, sino que se aventuró a mostrar en una misma escena el presente y el pasado simultáneamente. Esto sucede durante un fin de semana en el campo donde aparecen como parte del tiempo presente, las personas que realmente estaban allí (Ana, la tía), mezcladas con otras ya fallecidas que se unen al paseo (el padre de Ana y su amante).

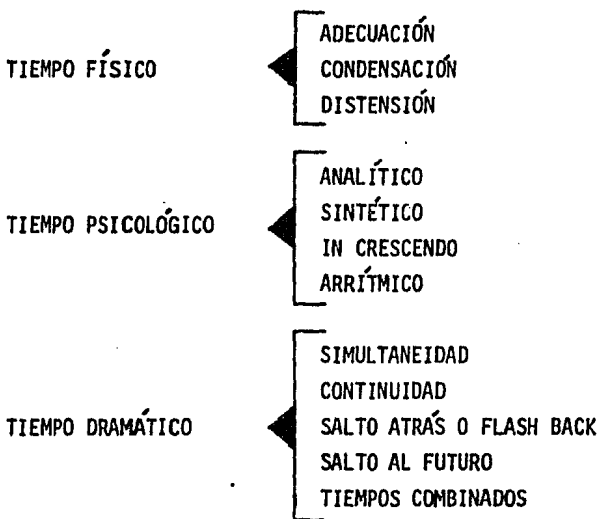


Figura 5 -. CUADRO SINÓPTICO DE LAS DIVISIONES DEL TIEMPO CINEMATOGRAFICO.

5.) EL CINE Y LOS SIGNIFICADOS CONNOTADOS

En los capítulos precedentes se ha hecho referencia a los recursos técnicos que forman el plano de la expresión. Ahora ha llegado el momento de profundizar en el contenido.

El contenido, al igual que la expresión, también reúne dos caracteres distintos: forma y sustancia. La primera es la presentación que tienen los films; en cambio, la segunda es la significación que el lenguaje fílmico conserva dentro de sí para comunicarla a los espectadores.

El nivel connotativo no puede prescindir de la forma y de la sustancia del plano denotativo, porque sin los elementos expresivos (color, movimientos de cámara, encuadres, etcétera) el contenido jamás podría manifestarse.

En el plano connotativo salen a la luz las grandes unidades significantes. Muchas veces se presentan de manera estilizada a través de los géneros fílmicos, de significaciones iconográficas, retóricas e inclusive de un metalenguaje.

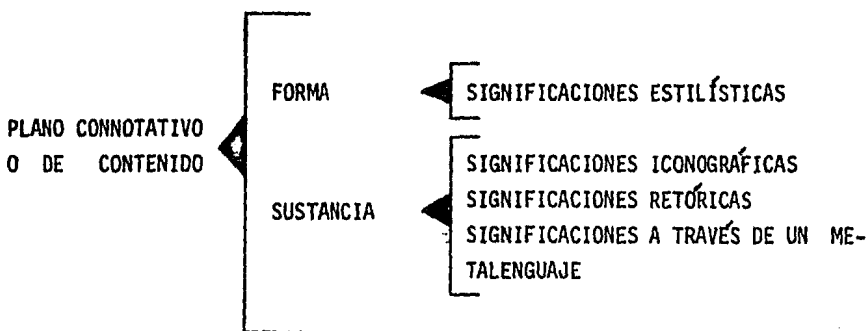


Figura 6 -. CUADRO EXPLICATIVO DEL PLANO DEL CONTENIDO.

5.1.) EL ESTILO Y LOS GÉNEROS FÍLMICOS

Como ya se explicó con anterioridad, el director de cine tiene un mensaje que desea exteriorizar. Pero este contenido no surge deliberadamente, sino que está determinado por el marco de referencia y las experiencias previas del realizador. De ahí que cuando éste comunica dicho contenido, imprime ciertas características propias a las que llamaremos "estilísticas".

El "estilo" es la manera peculiar en que cualquier artista se expresa y que, por ende, lo distingue de los demás.

Para que un director de cine alcance un estilo propio y auténtico, es preciso que posea ciertas cualidades como la originalidad y el dominio de las técnicas fílmicas. La originalidad consiste en imprimir un toque particular e innovador al discurso fílmico y depende algunas veces del tema, pero sobre todo del manejo o tratamiento que se le da a éste. Por otro lado, el conocer y emplear adecuadamente el color, el espacio, el montaje y los demás elementos expresivos permitirá comunicar plenamente lo que se pretenda. Y, por último, se tendrá que aprovechar al máximo el tiempo y el potencial indicativo y simbólico con que se cuente, presentando personajes, gestos, objetos y lugares con significado nítido e inequívoco. Sin embargo, la imagen cinematográfica nunca deberá caer en un "barroquismo icónico", sino que es conveniente mostrarla con naturalidad. Todo abuso de recursos técnicos y retóricos sin justificación alguna será visto como afectación y artificio, y difícilmente logrará la finalidad deseada.

El contenido está vinculado con el estilo, mismo que permite proporcionar un tratamiento general que hace que el discurso fílmico sea comprendido por los espectadores.

La forma viene a ser sinónimo de lo que llamamos "género", término que designa a un conjunto de films con rasgos constructivos similares. Todas las películas poseen ciertas particularidades en su construcción artística lo que hace posible clasificarlas dentro de algún género.

Los géneros fílmicos no son normativos en sentido estricto, porque si bien presentan algunas restricciones, también proporcionan cierta libertad a los realizadores.

Los antecedentes de los géneros del cine se encuentran en la literatura. Desde la época del Renacimiento, la cuestión de los géneros literarios ya era un asunto muy debatido. Fue en ese tiempo cuando los tratadistas italianos elevaron la poesía lírica a la altura de género colocándola junto con la épica y el drama. Hacia 1617, un español llamado Francisco de Cascales determinó que los géneros eran épica, lírica y drama; consideró a la tragedia y a la comedia como partes de este último. No obstante, de esos tiempos a la fecha se ha dado una marcada evolución en las letras, por lo que la teoría de las formas literarias estima que existen otros géneros como la sátira, la novelística, el cuento, el auto sacramental español, el teatro del absurdo e incluso un género didáctico que comprende la fábula, el ensayo y el artículo periodístico.

Ahora bien, a pesar de que el lenguaje fílmico es un medio de expresión que ha desarrollado sus propias modalidades, tiene mucho en común con la literatura, sobre todo en cuanto a los géneros.

Para entender la significación de los géneros en el cine, será preciso hablar un poco sobre los rasgos y peculiaridades que los caracterizan. Ellos son: ético, lírico, dramático, trágico, cómico, realista, expresionista, surrealista, documental, musical y, por último, cabe mencionar la animación.

El género épico es uno de los más gustados por los espectadores, porque el cine es, ante todo, aventura. La épica se distingue por una constante búsqueda de lo insólito, así como por la lucha entre un héroe y la adversidad, lo que equivale a la oposición entre el bien y el mal. El héroe cinematográfico es siempre un ser lleno de cualidades físicas y morales e incluso muchas veces le es fabricada una personalidad fuera de la pantalla; resulta muy común que sus atributos se conviertan en pautas de conducta para el público.

Como ejemplo de este género se pueden citar los famosos seriales que entre 1913 y 1915 tuvieron un gran auge en los Estados Unidos. Los seriales no eran más que breves películas sobre un mismo personaje, pero que se proyectaban con intervalos de 15 días o un mes, porque cada una de éstas narraba aventuras independientes. El precursor de los seriales fue Victorin Jasset con LES AVENTURES DE NICK CARTER (1909). No obstante, su consolidación definitiva no fue sino hasta los años treinta.

Desde sus inicios, el serial retomó ciertas posibilidades de la historieta y del folletín e implantó ciertas bases para que se desarrollaran íntegramente géneros como la ciencia ficción, el western, el cine de horror y el policíaco. Como ejemplo de serial también puede mencionarse EL IMPERIO SUBMARINO (B. Reeves Eason y Joseph Kane, 1936), con doce episodios que cuentan las aventuras del héroe Ray "Crash" Corrigan en una Atlántida imaginaria y llena de peligros. Por el vestuario y los decorados, este serial evoca los films de Méliès aunque entre ellos median más de tres décadas de diferencia.

El género lírico se caracteriza por una constante búsqueda de la belleza y la perfección, emociones estéticas que sensibilizan el corazón humano. El lirismo es muy apropiado para tratar temas de amor en sus diversas manifestaciones (amor filial, amor maternal, etcétera), incluyendo las agonías románticas.

LA HISTORIA DE ADELE H. (François Truffaut, 1975) es un modelo de este género, porque narra cómo la hija del célebre escritor francés Víctor Hugo persigue tenazmente a su amado sin importar los desdenes que él le propina hasta finalizar sus días totalmente desquiciada.

Otro ejemplo representativo lo constituye LA BORDADORA (Claude Goretta, 1977), en la que se ofrece una historia de amor contemporánea, pero en la cual los personajes no llegan a comprenderse, porque sus ideales e intereses no eran similares; por ello la protagonista también termina afectada de sus facultades mentales.

Por su parte, en el género dramático los conflictos se solucionan de modo natural y lógico, de una manera sobria que permite penetrar con facilidad en el universo psicológico de los personajes. No está caracterizado por la fatalidad del género trágico, ni por la trivialidad de la comedia.

Obras de famosos dramaturgos como León Tolstoi, George Bernard Shaw, Bertol Brecht, Alejandro Dumas hijo, Enrique Ibsen y otros muchos han sido adaptadas al cine, existiendo varias versiones de algunas de ellas.

Los dramas también pueden generarse a partir del cine, como lo demuestra Ingmar Bergman con EL SILENCIO (1963), en la que por medio del lenguaje de la imagen nos introduce en lo más íntimo del ser humano mediante la frecuente utilización de primeros y primerísimos planos. En este film se muestra el mundo de la soledad de tres personas que están de paso en un país extraño. Hay una gran intensidad de conflictos dramáticos que acontecen un estrecho ámbito de acción.

La tragedia en el cine es heredera directa del género trágico teatral, cuyo origen se remonta a los himnos que se cantaban a Dionisio, dios del vino, en la antigua Grecia. La característica que distingue a la tragedia de otros géneros dramáticos es que tiene un destino inevitable que conduce siempre a un final funesto.

Todas las adaptaciones de autores trágicos como Esquilo, Sófocles, Eurípides y otros se consideran como parte de este género. Entre ellas podemos mencionar los films ELECTRA (1962) e IFIGENIA (1976), ambas de Michael Cacoyannis. También son tragedias algunas de las obras de William Shakespeare adaptadas al cine como HAMLET (Lawrence Olivier, 1948) y JULIO CESAR (Joseph L. Mankiewicz, 1953), entre otras.

El cine también ha tomado obras de trágicos modernos como Eugene O'Neill. Muestra de ello son SUMMER HOLIDAY (Rouben Mamoulian, 1947) y LONG DAY'S JOURNEY INTO NIGHT (Sidney Lumet, 1962).

Pero existen tragedias cuyo origen no es teatral, sino que han sido creadas por el cine mismo como PIERROT LE FOU (Jean-Luc Godard, 1965), en la que el protagonista Pierrot, es un ser que huye de la sociedad corrupta y devastadora asesinando a su amante y destruyéndose a sí mismo con una carga de dinamita.

La comedia es un género que a través de farsas, sátiras y parodias presenta enredos que siempre tienen un desenlace feliz.

El género cómico cobró gran esplendor durante la etapa del cine mudo, porque el público asimiló rápidamente el lenguaje de la mímica y de los "gags" o chistes cinematográficos. Grandes comediantes como Max Linder, Max Sennet, Stan Laurel, Oliver Hardy, los hermanos Marx, Buster Keaton, Harold Lloyd y Charles Chaplin crearon personajes sencillos, pero llenos de valor humano.

A pesar de ello, con el advenimiento del cine sonoro, la comedia sufrió un revés del que nunca ha podido recuperarse plenamente, porque aunque continúan realizándose films de humor en todo el mundo, éstos jamás han alcanzado el refinamiento y la perfección de la época silente.

Otro género que ha aportado una gran versatilidad al cine es el realismo, mismo que tiende a representar los hechos tal y como son en la vida cotidiana alejándose de la imaginación y de las fantasías oníricas. Es una búsqueda veraz hacia los aspectos relacionados con la existencia del hombre y su problemática social.

Un ejemplo de realismo lo ofreció Sergio M. Eisenstein en EL ACORAZADO POTIOMKIN (1925) al visualizar el espíritu revolucionario en términos cinematográficos. Sin embargo, este film, más que una historia fiel de sucesos, es una representación del concepto "rebelión", además de que constituye una remembranza de las matanzas de Bakú e históricamente está considerado como un movimiento precursor de la Revolución de Octubre.

Las teorías y el cine de Eisenstein marcaron un nuevo curso para los realizadores posteriores; su influencia fue decisiva en la creación de un movimiento cinematográfico surgido después de la Segunda Guerra Mundial, conocido como "neorrealismo italiano" y precedido por Roberto Rossellini, quien mostró la crisis de la burguesía italiana y la vida simple y natural con real maestría en ROMA, CIUDAD ABIERTA (1945) y PAISÀ (1947).

El expresionismo es una manifestación artística nacida en Alemania durante los primeros lustros del presente siglo y se caracteriza por un sentimiento trágico de la existencia humana. Los personajes creados por este género son seres dominados por el sufrimiento, ya que sus problemas al parecer no tienen solución.

En el expresionismo el dramatismo es acentuado y sus personajes son deformados junto con el decorado para ofrecer al público imágenes distorsionadas.

El cine tiene una notable obra representativa de este género: EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI (Robert Wiene, 1919-20), film del superhéroe nietzschiano, del terror, del aniquilamiento y del horror expuestos a través de una estudiada iluminación sobre decorados y personajes estafalarios y desfigurados.

Hay que hacer notar que aunque EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI se tiene como el film expresionista por excelencia, existe otra cinta considerada como su antecedente, EL ESTUDIANTE DE PRAGA (Paul Gegerer y Stellan Rye, 1913), en la que ya se sentía el expresionismo como la representación de una ideología y de un concepto de vida que iba a distinguir a Alemania hasta la Segunda Guerra Mundial.

El surrealismo es un género iniciado por el escritor francés André Breton y que pretende abarcar aspectos del subconsciente humano apoyándose en las teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud, a pesar de que éste no

comprendía las pretensiones surrealistas y así lo hizo saber al propio Breton:

" ... YO MISMO SOY INCAPAZ DE ACLARARSE QUÉ ES Y QUÉ QUIERE EL SURREALISMO. QUIZÁ NO ESTOY HECHO PARA COMPRENDERLO, YA QUE ESTOY ALEJADO DEL ARTE " (30).

Como ya se mencionó, entre los grandes seguidores del surrealismo se encuentra Luis Buñuel, cuyos dos films, UN PERRO ANDALUZ (1928) y LA EDAD DE ORO (1930), constituyen ejemplos clásicos de este género.

Bajo los principios del cine surrealista, Buñuel jugó con todo aquello instintivo e irracional que es inherente al género humano y de donde aprendió que el hombre no es un ser totalmente libre y que tiene unos principios morales que guían su conducta.

En LA EDAD DE ORO, Buñuel ofreció una visión crítica de los principios sociales y religiosos del mundo occidental, motivo por el cual fue considerada como una película "maldita" durante algún tiempo. No obstante, no es un film ofensivo e ignominioso; al contrario de lo que pueda pensarse, el perfecto uso de metáforas y metonimias lo envuelve en un halo poético que le permite hurgar dentro del campo surrealista acercándola a los límites del lirismo.

Del surrealismo ha derivado otro género vanguardista con gran auge en la actualidad, el "underground", que trata de sustituir la realidad por la ilusión total y absoluta. Su principal exponente es Andy Warhol, cuyas películas nacen como una actitud de respuesta agresiva contra otros films, especialmente aquellos realizados bajo el sistema hollywoodense. Así, LONESOME COWBOY (1970), en la que desmistifica al vaquero urbano es una sátira contra la película MIDNIGHT COWBOY (1970), de John Schlesinger.

El cine no es un medio que agota sus posibilidades en el campo de la diversión, porque también es un instrumento de educación, investigación, experimentación, así como un espejo de la realidad.

El cine documental es una forma especial de comunicación en la que la lente de la cámara se convierte en un ojo que está al acecho de la realidad, misma que transmite con un sentido palpitante y algunas veces lleno de crudeza. Tiene una función didáctica y social, ya que es un testimonio fiel de las lacras y sufrimientos que aún azotan a la humanidad. Está marcado por un fuerte carácter objetivo y concede una gran importancia a la descripción de los hechos.

El cine nació siendo documental, porque las primeras cintas de los hermanos Lumière no hacían más que plasmar la realidad que los envolvía. Así lo prueban SALIDA DE LOS OBREROS DE LA FÁBRICA, LLEGADA DEL TREN A LA ESTACIÓN, EL DESAYUNO DEL BEBÉ y otros, todos realizados entre 1895 y 1898.

Sin embargo, el teórico soviético Dziga Vertov fue quien primero expuso una teoría muy importante conocida como "cine ojo" al establecer que es posible que el espectador viva los acontecimientos de la vida real por medio del ojo "mecánico" con que cuenta la cámara. Pero el que realmente instituyó el cine documental fue Robert J. Flaherty que con principios opuestos a los de Vertov realizó un tipo de documental que reproducía la realidad estableciendo una relación entre el realizador y los protagonistas, por ello imprimió en sus obras una cualidad poética. Flaherty realizó dos joyas del cine documental: NANUK, EL ESQUIMAL (1922), sobre la vida en las regiones árticas, y MOANA (1923-25), sobre los habitantes de una isla en el Pacífico.

Otro de los grandes creadores de este género ha sido Joris Ivens, quien logró un tipo de documental que muestra los conflictos sociales. Partiendo del agua como elemento artístico, Ivens recorrió el mundo para tratar los grandes problemas con absoluta honestidad. Así dejó LA CANCIÓN DE LOS RÍOS (1955), en la que denuncia la lucha de los trabajadores de diversos países aprovechando las vías fluviales (el Ganges, el Mississippi, el Amazonas, el Nilo, el Volga y el Yang-Tse) en el marco de su narración; corrobora una vez más, que el hombre continúa estableciéndose en los márgenes de los ríos al igual que las primitivas civilizaciones de hace miles de años.

Otro ejemplo destacado de cine documental lo constituye LAS HURDES (1932), único film de este género dentro de la filmografía de Luis Buñuel

y en el que se pone de manifiesto la desolación y las penalidades de cierta región hispana.

La evolución del cine documental ha derivado en movimientos como el "Free Cinema" de origen inglés, que propone profundizar en las condiciones de la vida de la comunidad y en el "cinéma vérité", movimiento con raíces francesas nacido a partir de CHRONIQUE D' UN ÉTÉ (1961) realizado por Edgar Morin y Jean Rouch y en el cual la técnica documental se transforma en una encuesta realizada a gente de diferentes niveles socioeconómicos de París y que convierte a la cámara en un elemento inquisidor.

El cine documental no se acerca únicamente a donde existe problemática socio-política, ya que también ofrece grandes posibilidades como medio de información y educación. Por eso se adentra frecuentemente en las culturas africanas, asiáticas, polinesias e indígenas, para presentarnos esas características y peculiaridades que las hacen diferentes a nuestros ojos.

Este tipo de cine auxilia a la divulgación de la ciencia, aunque desgraciadamente los documentales científicos no llegan a los grandes públicos, porque están destinados a sectores muy especializados.

De acuerdo con lo comentado en el capítulo tres, hay que recordar que el género musical nació en Estados Unidos cuando, a partir del desarrollo del sonido surgieron las comedias musicales. Sin embargo, esta modalidad también ha fructificado en otros países, aunque con características propias.

Este género no abarca todos los films que contienen canciones y melodías, sino que incluye aquellas películas que poseen un movimiento y un ritmo de imágenes de acuerdo con el sonido. La música en el cine no puede darse sin motivo alguno, ya que debe acompañar a la imagen que se aprecia en la pantalla. Esta aseveración puede comprobarse en CANTANDO BAJO LA LLUVIA (Stanley Donen, 1952), film musical por excelencia, en el que los diferentes sucesos románticos y cómicos tienen un desenlace con números musicales cantados y bailados.

Por último, queda referirnos a la animación que, como su nombre lo indica, es un género fílmico que comúnmente se utiliza para la creación de caricaturas y marionetas a las que se imprime movimiento. Si en el cine "normal" el objetivo es captar la movilidad para transmitirla al espectador, el cine de animación se diferencia, porque él mismo crea el movimiento a partir de figuras y objetos estáticos.

Este género se ajusta a las mismas reglas cromáticas, espaciales, temporales y retóricas que aquí se han mencionado. Sin embargo, su realización presenta un mayor grado de dificultad, porque tiene que crear los personajes con sus respectivos gestos, expresiones y posturas, además de estudiar e idear los fondos del decorado a los que deberá proporcionar una perspectiva adecuada.

Dentro del cine de animación destaca el checoslovaco Jiri Trnka, creador de bellísimos films con muñecos de gran expresividad y emotividad, como en *SUENO DE UNA NOCHE DE VERANO* (1959).

5.2.) LAS SIGNIFICACIONES ICONOGRÁFICAS

En el primer capítulo ya se planteó como el lenguaje de la imagen no es totalmente nuevo, porque sus orígenes se remontan hacia fines del período paleolítico cuando el hombre pintaba murales en las cavernas. Pero su etapa de consolidación definitiva fue durante el florecimiento del antiguo arte bizantino, el cual inició un verdadero culto hacia las imágenes religiosas pintadas sobre telas, los iconos.

De ahí deriva la "iconografía" o estudio de las imágenes, cuadros, estatuas y monumentos, tratando de encontrar en éstos aspectos o significaciones que ayuden a ampliar los conocimientos sobre el hombre en sus diversas épocas.

Ahora bien, dentro del lenguaje visual existen cierto tipo de imágenes

que en honor de las pinturas religiosas veneradas en Bizancio se les da el nombre de "iconogramas". Estos han sido moldeados por el hombre y con el paso del tiempo adquieren significados convencionales hasta convertirse en verdaderos "enunciados icónicos" instituidos dentro de un contexto específico.

Los iconogramas pueden encontrarse en todos los órdenes socioculturales pero son frecuentes en las Bellas Artes, las religiones, los mitos, las leyendas e incluso en los medios masivos de comunicación. Buda, la Virgen Marfa con su hijo en brazos y Cristo crucificado son algunos ejemplos de iconogramas religiosos.

El cine no ha escapado a la influencia de la iconografía; puede concebirse sin sonido como lo fue en sus primeros años, pero jamás podrá prescindir de elementos visuales, porque el cine es "imagen con movimiento".

Los iconogramas que da alguna manera ya tienen un significado establecido son, en muchas ocasiones, retomados por los realizadores para plasmarlos en sus imágenes cinematográficas. Así, por ejemplo, en EL ACORAZADO POTIOMKIN (1925), Sergio M. Eisenstein realizó una secuencia en la escalinata del puerto de Odessa en la que enfrentó a dos fuerzas antagónicas, el ejército opresor y el pueblo oprimido. Para la visualización plástica de esta escena, Eisenstein se apoyó en un cuadro del pintor español Francisco de Goya llamado "Los fusilamientos de la Moncloa" en el que el horror se expresa en la oposición de los elementos (31).

El cine no sólo es capaz de comunicar iconogramas con raíces pictóricas como el que se acaba de mencionar, ya que también puede generarlos a partir de la historia, la literatura y la publicidad.

Un iconograma estético puede encontrarse en la cinta MUERTE EN VENECIA (Luchino Visconti, 1971) en la que la ciudad italiana, marco de la escenificación, es un enunciado icónico que señala que todos los seres presentan un ciclo de vida y un fin inminente. Esta ciudad es un lugar muy apropiado para representar agonías románticas como la que acontece en dicho film.

Al cine le es posible, además, transmitir iconogramas fílmicos, es decir, iconogramas que han sido establecidos previamente por otras cintas. Ingmar Bergman introdujo en EL SILENCIO (1964) una escena en la que coloca a uno de los personajes, un niño llamado Johan, pegado a una pared con una pistola de juguete en la mano; este iconograma tiene referencia directa con otra escena similar realizada previamente por Jean Cocteau en LA SANGRE DE UN POETA (1930) (32).

Así también Jean-Luc Godard ofrece en PIERROT LE FOU (1965) una secuencia en la que varias personas hablan con ayuda de textos publicitarios, procedimiento que ya había utilizado anteriormente en su película UNE FEMME MARIÉE (1964) para describir la existencia de una mujer en un mundo de consumo invadido por la publicidad que le vetaba toda posibilidad de realización.

Con estos ejemplos se prueba que el cine no sólo aprovecha los iconogramas de otros campos socioculturales, sino que también es capaz de crearlos en todo momento y a partir de cualquier correlación.

5.3.) LAS SIGNIFICACIONES RETÓRICAS

Las significaciones retóricas, como su nombre lo indica, se originan en las figuras retóricas del lenguaje verbal y escrito, que son formas artísticas que resaltan el sentido de las palabras de una manera un poco incongruente e irracional. La importancia de ellas radica en que vivifican el lenguaje al mismo tiempo que producen sensaciones y excitan las emociones.

La frase "llovieron sobre él las desgracias" constituye un modelo de artificio lingüístico perfectamente comprensible que indica una mala racha, pero que literalmente resulta incongruente, porque los infortunios de la vida humana no tienen relación alguna con los fenómenos atmosféricos. En este caso se quiere decir que las desgracias son muchas.

El cine ha imitado el manejo de figuras retóricas, pero las adaptado de acuerdo a sus necesidades. Por tal motivo, si el lenguaje oral y el escrito disponen de palabras para formularlas, el cine tiene que valerse de imágenes a fin de lograr este mismo objetivo.

Las figuras retóricas pueden presentarse en cualquier género fílmico y su uso y frecuencia dependen del gusto y de las necesidades de los realizadores. Sin embargo, son mucho más frecuentes cuando se trata de cine de autor como es el caso de Luis Buñuel, uno de los más sobresalientes creadores de figuras retóricas en el cine. Este cineasta español encontró un camino idóneo para sus expresiones retóricas a través del surrealismo de donde surgieron dos de sus obras maestras: UN PERRO ANDALUZ (1928) y LA EDAD DE ORO (1930).

Existen dos figuras retóricas en el cine, la metáfora y la metonimia. La primera de ellas es un artificio en el que se utiliza una imagen con sentido figurado para acentuar un significado. Por lo tanto, la metáfora refuerza el sentido de las imágenes en la pantalla. Se componen por lo regular de dos imágenes subsecuentes que se enfrentan entre sí estableciendo una relación de semejanza, o de contraste entre ellas. Por ejemplo, en TIEMPOS MODERNOS (Charles Chaplin, 1936) se aprecia cómo la imagen de una multitud que entra al metro es precedida por otra de un rebaño de borregos. El objetivo que perseguía Chaplin era recalcar el sentido "muchedumbre" por lo que yuxtapuso, en forma un poco satírica, los fotogramas del rebaño.

La metáfora consta de dos tipos de imágenes: metaforizada y metaforizante. La imagen metaforizada es aquella cuyo significado es acentuado por la presencia de una segunda imagen metaforizante que refuerza el sentido de la primera. En la secuencia de TIEMPOS MODERNOS que se ha comentado, la imagen metaforizada sería la de la multitud que entra al metro, mientras que la del rebaño de borregos constituye la metaforizante.

Otro ejemplo de metáfora puede encontrarse al principio de UN PERRO ANDALUZ (Luis Buñuel, 1928), donde la imagen metaforizada es representada por una mano que corta horizontalmente el ojo de una mujer con una navaja siguiendo inmediatamente después la imagen metaforizante de unas nubes

que atraviesan la luna como si también la seccionaran.

En algunas ocasiones suele suceder que la metáfora está formada solamente por la imagen metaforizante, no apareciendo el elemento metaforizado con el que está asociada. Esto es lo que ocurre en una escena de LA EDAD DE ORO (Luis Buñuel, 1930), en la que la protagonista, al irse su amante del jardín en que se encontraban, besa sensualmente el dedo del pie de una estatua, lo que no es más que un símbolo fálico. Obviamente, los cánones de la época no hubieran permitido por ningún motivo que apareciera en la pantalla la imagen metaforizada. Pero esta situación, aunada a la intuición artística de Buñuel, hicieron de ésta una bellísima escena erótica donde la mujer desplaza el objetivo de su pulsión libidinal.

En LA EDAD DE ORO aparecen otros ejemplos de metáforas con imagen metaforizante únicamente; en éstas Buñuel aprovechó para dar rienda suelta a sus expresiones surrealistas. Ello sucede en la secuencia en que un hombre (el amante de la mujer que besa el pie de la estatua), desilusionado y lleno de ira por la inconstancia del amor, echa por la ventana una serie de objetos que simbolizan su desamor a la vida y el desprecio que siente por la religión y la sociedad: un pino, un arzobispo, un arado, un báculo, una jirafa y unas plumas. Algunas de estas figuras retóricas tienen un significado nítido como el arzobispo que simboliza la moral cristiana; el arado, que representa el esfuerzo a través de la vida; el báculo, que encarna los principios que sostienen a la iglesia y a la burguesía y, las plumas, que connotan volatilidad y ligereza. Otras, como el pino en llamas y la jirafa tienen un significado inescrutable, incomprensible en primera instancia.

Lo importante de las imágenes retóricas de Buñuel que se mencionaron radica en que los elementos a los que metaforizan no son objetos tangibles, sino conceptos que expresan toda la ideología buñueliana marcada por un particular rechazo hacia la moral cristiana, así como por los principios que sostienen a la iglesia y a la burguesía.

La metáfora fílmica se presenta por lo regular entremezclada con otra figura retórica llamada "metonimia". La relación entre ambas se manifiesta en una forma tan estrecha que por momentos es difícil distinguir una de la otra. Si en el presente estudio se ha procedido a detallarlas por separado,

ello es con la finalidad de que la explicación resulte más sencilla.

Es preciso señalar que las figuras retóricas, ya sean metáforas o metonimias, no sólo es posible hallarlas en una imagen o en imágenes sucesivas, sino que también se pueden encontrar en el curso de dos secuencias o en todo un film.

Ahora bien, la metonimia fílmica es una figura retórica que añade uno o varios significados a la imagen. El objetivo de la metonimia no es reforzar ni suplantar a otras imágenes como lo hace la metáfora, porque su labor consiste en adicionar nuevos significados dentro del desarrollo de la acción cinematográfica.

La metonimia se presenta casi siempre entrelazada con la metáfora. De este modo, mientras que la metonimia añade nuevos sentidos al discurso fílmico valiéndose de imágenes figurativas, estas imágenes son a su vez metáforas, porque están sustituyendo a la imagen real.

Esta afirmación se puede demostrar en *M. UN ASESINO ENTRE NOSOTROS* o *EL VAMPIRO DE DUSSELDORF* (Fritz Lang, 1931), en la que la muerte de una niña es comunicada por medio de su pelota que queda suspendida en unos cables eléctricos. En este caso, la imagen metaforizante de la pelota en los cables, al mismo tiempo que adiciona un significado al desarrollo de la acción, está suplantando a la imagen metaforizada "muerte de la niña", por lo que se constituye de igual modo en metáfora.

Existe otra figura retórica llamada "sinécdoque" que muchos estudiosos consideran como una extensión de la metonimia, porque emplea una parte o una característica de la persona o del objeto en cuestión en lugar de representarlo a él directa o completamente. Muestra de ello es la imagen de los lentes del médico zarista que caen al suelo para comunicar su derrota en *EL AÇORAZADO POTIOMKIN* (Sergio M. Eisenstein, 1925). También puede considerarse como sinécdoque la imagen de las botas de los soldados que aparece en esta misma cinta y que representa el poder de las fuerzas represoras.

5.4.) ¿TIENE EL CINE UN METALENGUAJE?

Detrás de los significados expresados por las imágenes cinematográficas en un primer momento, existe otra clase de significados o conceptos sugeridos e imperceptibles para la gran mayoría de los espectadores, y que representan algo más que simples mensajes visuales y sonoros. Estas significaciones están más allá de los aspectos expresivos y su función consiste en sugerirse sutilmente, por eso forman una especie de "metalenguaje".

Para Roland Barthes, el metalenguaje del cine puede explicarse a través de tres niveles de sentido. El primero es solamente informativo por lo que brinda conocimientos sobre personajes, el vestuario, los decorados, etcétera. El segundo es el de la significación, porque en él se manifiestan los símbolos comunes que se transmiten a los espectadores. Pero existe además un tercer nivel, el de la "significancia" que encierra un sentido "obtuso" no relacionado directamente con el discurso fílmico, independiente de la comunicación y de la significación: el metalenguaje.

Para este semiólogo, la "significancia" es una especie de significante, porque puede ser advertido, pero carece de significado. Son rasgos que recalcan las significaciones.

A pesar de que Barthes consideró al cine como un lenguaje sintagmático, no descartó la posibilidad de que los fotogramas pudieran ser analizados por separado y para explicar este tercer nivel recurrió precisamente a fotogramas aislados de IVAN EL TERRIBLE (Sergio M. Eisenstein, 1943-46). En uno de ellos dos cortesanos vierten un baño de oro sobre el zar con objeto de simbolizar el poder y la riqueza. Aquí, el tercer sentido se encuentra en las expresiones faciales, en la fuerza del maquillaje y en los afectados peinados.

Barthes consideró que era imposible delinear objetivamente este tercer sentido, porque encierra una cualidad que no puede ser descrita y que se aprecia sobre todo en el disfraz, los afeites y los gestos de los persona-

jes (33).

Estamos de acuerdo con Barthes en que existe un tercer sentido, pero no compartimos su opinión cuando asevera que éste no se puede describir. Aunque el sentido "obtuso" es una cualidad encubierta, lo cierto es que puede palpase por encima de los niveles de la comunicación y la significación. Pero su papel no es el de simple significante como pretende Barthes, sino que también es una significación situada sobre el segundo nivel.

Para hallar este metalenguaje fílmico no hay más que observar concienzudamente el tratamiento que se proporciona a personajes y objetos en un film, es decir, el maquillaje, el disfraz, la gestualidad y las actitudes de los personajes, ya que éstos aportan significaciones que son insinuadas y que el público asimila inconscientemente.

La apariencia física de los personajes incluye aspectos como el maquillaje y el vestuario. El maquillaje en el cine no deberá ser tan marcado como el que se acostumbra para el teatro; el que la cámara tomavistas se acerque al actor requiere que el arreglo facial tenga perfección absoluta. Gracias a la cosmetología, los intérpretes pueden crearse superpersonalidades un tanto irreales, pero llenas de belleza y esplendor ante su público, que les atribuye cualidades míticas y les rinde un verdadero culto que va más allá de las pantallas para abarcar la vida íntima de las estrellas.

No obstante, el maquillaje no es sinónimo de belleza, ya que el cine también lo aprovecha para acentuar la expresividad y para comunicar fealdad y horror. Así, el personaje del sonámbulo Cesare de la cinta EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI (Robert Wiene, 1919-20) fue el precursor en maquillaje y movimientos del famoso monstruo Frankenstein que tantas ganancias ha proporcionado a la meca del cine. También Rouben Mamoulian, en 1931, logró una ingeniosa transformación del señor Hyde en la adaptación cinematográfica de la célebre novela de Robert Louis Stevenson "El doctor Jekyll y el señor Hyde".

Además, cabe mencionar a Lon Chaney, quien se distinguió por la caracterización de personajes monstruosos cuyo maquillaje él mismo realizaba. Un ejemplo de ello es su memorable interpretación de Cuasimodo en EL JOROBADO DE NUESTRA SEÑORA (1923).

Otro aspecto que se manifiesta en el metalenguaje del cine es la conducta o el proceder de los actores en los films o fuera de ellos. Las masas han sintetizado los mitos que giran alrededor de las estrellas junto con los personajes que éstas interpretan en las cintas y los han "estereotipado", los han tomado como modelo para su propia realidad. Estos modelos a imitar carecen de las cualidades que les son asignadas por la mente popular.

En el libro "Sociología del cine", Francisco A. Gomezjara y Delia Sele-
ne lo expresan así:

" LA MENTE DE ESTAS PERSONAS ESTÁ CONDICIONADA A
CAPTAR SOLO UN ASPECTO DEL PERSONAJE O DEL FENÓ-
MENO SOCIAL DADO: LO AGRANDA HACIENDO A UN LADO
LOS DEMÁS ASPECTOS QUE LO COMPONEN, PARA RECORDAR
NADA MÁS LA PARTE INTERESANTE PARA ÉL... " (34).

Una muestra de este fenómeno puede hallarse en la agitada vida de Brigitte Bardot. Nacida a la fama en una película realizada por Roger Vadim en 1956 Y DIOS CREÓ A LA MUJER, caracterizada por un acentuado erotismo, la Bardot se vio rodeada de amores, libertades y grandes escándalos en su vida privada que la convirtieron a ella en el "personaje". Su atrevido estilo de vestir y su peinado han sido imitados por miles de mujeres en todo el mundo. Pero no sólo eso, sino que el carácter de liberalidad que imprimió en las películas con su personalidad logró que se aceptara e incrementara el erotismo en términos cinematográficos.

Los actores también pueden expresar un metalenguaje por medio de sus movimientos y gestos, según lo explicado cuando se hizo referencia al encuadre. El cuerpo, las manos, la cara y las miradas son frecuentemente más elocuentes que las mismas palabras. ¿Podría alguien negarlo cuando se ve a Emil Jannings interpretando a un portero despedido de su trabajo en LA ÚLTIMA SONRISA (Friedrich Murnau, 1924), o al marido burlado en VARIETY (E.A. Dupont, 1926)?

CONCLUSIONES

En el cine todo posee un sentido, desde la técnica que lo hace posible y que permanece encubierta para la gran mayoría del público, hasta cada uno de los personajes y objetos que aparecen en pantalla. Todo ello se ha explicado a lo largo de este trabajo y ha permitido llegar a las siguientes conclusiones:

- * El lenguaje fílmico es esencialmente visual y no posee signos precisos. Para entender cómo se lleva a cabo el proceso de significación en el cine, se requiere un enfoque "semiótico" por el cual es posible hallar, investigar y describir los elementos y mecanismos que lo forman.
- * La lingüística aporta algunos conceptos fundamentales como sintagma, denotación y connotación, mismos que ayudan a comprender los procesos de significación fílmica.
- * El cine es un lenguaje de carácter sintagmático porque está formado por bloques de significados que se encadenan para brindar una significación total. Estos bloques o enunciados se componen de material fílmico manifiesto que puede analizarse por separado en una especie de campo paradigmático para descubrir cómo contribuyen en el proceso significativo.
- * El campo paradigmático del lenguaje fílmico es una especie de inventario que señala las características, semejanzas y diferencias de los recursos técnicos, a fin de que los realizadores puedan utilizar el más adecuado según lo que quieran comunicar a los espectadores.
- * Para describir el lenguaje del cine es preciso recurrir a sus dos niveles de interpretación: denotativo y connota-

tivo. Para entender esto con claridad se puede trazar una línea imaginaria en nuestra mente y colocar, en un lado, todo lo relacionado con la denotación o expresión, y en el otro, lo concerniente a la connotación o significación.

- * El plano denotativo comprende los recursos técnicos como el color, el sonido, los rótulos, los movimientos de cámara, el montaje y todos aquellos elementos utilizados para proporcionar un primer nivel de información. Por lo tanto, en este plano es donde se conforma el discurso fílmico y en el que surge la anécdota que transcurre en todo film.
- * El nivel connotativo ofrece una mayor complejidad porque sus mensajes encierran significaciones más elaboradas. Aquí se generan las imágenes convencionales, las metáforas y las metonimias visuales. Frente a este nivel, el público puede presentar dos actitudes. La primera tiene lugar cuando los espectadores asimilan determinados contenidos de manera inconsciente; la segunda, cuando permanecen ajenos ante significaciones oscuras e intrincadas que no alcanzan a entender.
- * En el primero de los casos, el público capta instintivamente ciertos contenidos universales vigentes dentro del núcleo social. Esto quiere decir que cualquier cinta muestra valores éticos, aspectos políticos y culturales, formas de organización social, vínculos familiares, etcétera, aceptados inconscientemente porque forman parte de lo cotidiano.

Sin embargo, en el plano connotativo existe otro tipo de mensaje "intelectual" que va dirigido a un público muy restringido que conoce y puede disertar acerca del lenguaje fílmico. Por ejemplo, el uso estilizado de los colores que empleó Michelangelo Antonioni en EL DESIERTO ROJO cae dentro de esta categoría porque aquí las tonalidades cromáticas pasaron a ser un elemento de primer orden para transmitir significados específicos en situaciones clave.

Esta postura del realizador no es del todo simple y sólo la comparten estudiosos del cine que comprenden la trascendencia que tienen las tonalidades cromáticas en relación a la percepción y a la conducta del hombre. Para la gran mayoría del público que solamente percibe imágenes y que no ha "aprendido" a leer un film, este tipo de artificios resulta incongruente y fuera de lugar.

- * El lenguaje fílmico puede valerse del psicoanálisis para examinar las relaciones entre los enunciados sintagmáticos, el material fílmico manifiesto y el inconsciente de los espectadores.
- * El cine es un lenguaje que requiere ser aprendido como cualquier otro. Los primeros espectadores quedaron embelesados con las imágenes móviles que ofrecía el cinematógrafo, pero pronto entendió que los rostros agigantados eran acercamientos de cámara y que el tren que parecía echárseles encima había sido filmado desde un ángulo oblicuo para obtener una perspectiva mejor. Sin embargo, la forma narrativa de los primeros años del cine resulta elemental en comparación con el auge que logró posteriormente gracias al desenvolvimiento con que llegó a manejar el tiempo y el espacio.
- * El cine transmite sistemas de significados o unidades culturales. Muestra de ello son los sistemas de parentesco, la prohibición del incesto, las prácticas religiosas, la teoría de los colores, los sentimientos e ideales, la justicia y otros valores y normas que llegan a los espectadores en forma latente o manifiesta.
- * El lenguaje fílmico no sólo comunica significaciones, sino que es capaz de preservarlas, modificarlas o crearlas. Un ejemplo de como se puede preservar una significación en el plano expresivo puede verse en EL ACORAZADO POTIOMKIN (Sergio M. Eisenstein, 1925) en la cual está vigente la ley

de la unidad del teatro clásico griego, donde existe una similitud entre el todo y sus partes. Esta cinta consta de cinco partes iguales y cada una de ellas está formada por dos caracteres.

- * Aunque comunmente se considera al cine como un medio de esparcimiento y diversión, otra de sus funciones principales es la educación. Se ha comprobado que despierta la curiosidad y el deseo de comprender, por lo que es muy eficaz para auxiliar a los maestros que imparten materias básicas como literatura, historia, geografía, ciencias naturales e incluso geometría e idiomas. Por ejemplo, muchos temas de la literatura pueden estudiarse por su paralelismo con el cine. Películas como ELECTRA (1962) e IFIGENIA (1976), ambas de Michael Cacoyannis, ilustran lo que es la tragedia; EL SILENCIO (Ingmar Bergman, 1963), el drama; UN PERRO ANDALUZ (Luis Buñuel, 1928) y LA EDAD DE ORO (Luis Buñuel, 1930), la tendencia surrealista.

Antes de terminar este punto se debe aclarar que no todos los films inspirados o relacionados con obras literarias son fieles a ellas. Por desgracia, lo que sucede en la mayoría de los casos es que éstos se alejan de los textos que los sugirieron para caer en una fastuosidad que los aparta de la realidad.

- * El cine es capaz de transmitir un "metalenguaje", es decir, que detrás de las significaciones captadas en primera instancia existen otros significados que son comunicados a través del maquillaje y de los gestos de los actores. A pesar de que este metalenguaje pasa casi inadvertido para el público, es de vital importancia porque fortalece la información que se transmite en la narración cinematográfica. Un ejemplo de metalenguaje lo constituye la moda, porque en el vestuario se pueden leer significaciones. Roland Barthes trata ampliamente este punto en su libro "El sistema de la moda", en el que explica que existe un sistema de signos, es decir, un lenguaje aplicable al ro-

paje y que la moda tiene sus reglas como cualquier lenguaje.

- * El cine también impulsa a los espectadores hacia una conducta "semiósica", es decir, que ante el estímulo visual recibido presentan un determinado comportamiento individual o colectivo. Hay que tomar en cuenta que la mayoría del público que asiste a las salas cinematográficas no tiene un criterio definido para juzgar cuando una película es provechosa por los conocimientos y los valores que aporta y cuando puede resultar perjudicial porque se maneja a los espectadores como títeres sólo con fines comerciales y mercantilistas.
- * El cine se ha convertido en un artículo de consumo rápido y desechable. Para un gran número de productores, la calidad de los contenidos fílmicos pasa a segundo término ya que lo que les interesa son las innovaciones (como la tercera dimensión) y el sensacionalismo para atraer mucho público e incrementar sus ganancias.

De todo lo anterior se desprende que el lenguaje fílmico encierra una tarea de vital importancia y de gran responsabilidad. Quienes están involucrados en todos los procesos cinematográficos desde su concepción hasta su realización, tienen la obligación de reflexionar sobre las características sociales, culturales y educativas vigentes en la comunidad para evitar que caiga en manos de oportunistas y aficionados que desorientan a extensas masas de espectadores.

NOTAS

- (1) Balázs, Béla
EL FILM-. EVOLUCIÓN Y ESENCIA DE UN ARTE NUEVO
Ed. Gustavo Gili, S.A. Colección Comunicación Visual
Barcelona, España. 1978
p. 30
- (2) Hogg J. y otros autores
PSICOLOGÍA Y ARTES VISUALES
Ed. Gustavo Gili, S.A. Colección Comunicación Visual
Barcelona, España. 1975
p. 40
- (3) Beuchot, Mauricio
ELEMENTOS DE SEMIÓTICA
UNAM -. Colección Opúsculos No. 95
México, D.F. 1979
Primera Edición
p. 202
- (4) OP. CIT.
p. 12
- (5) Eco, Umberto
LA ESTRUCTURA AUSENTE -.INTRODUCCIÓN A LA SEMIÓTICA
Ed. Lumen
Barcelona, España. 1975
Segunda Edición
p. 40
- (6) Beuchot, Mauricio
ELEMENTOS DE SEMIÓTICA
UNAM-. Colección Opúsculos No. 95
México, D.F. 1979
Primera Edición
p. 137
"Charles Sanders Peirce trabajaba en lo que llamaba 'semiótica', concebida como un estudio de los signos en su contexto psicológico y lógico-filosófico".
- (7) Eco, Umberto
LA ESTRUCTURA AUSENTE -. INTRODUCCIÓN A LA SEMIÓTICA
Ed. Lumen
Barcelona, España. 1975
Segunda Edición
p.281
- (8) OP. CIT.
p. 259, 282-284

- (9) Barthes, Roland
EL GRANO DE LA VOZ
Siglo Veintiuno Editores
México, D.F. 1983
p. 22
- (10) Dudley, Andrew J.
LAS PRINCIPALES TEORÍAS CINEMATOGRAFICAS
Ed. Gustavo Gili, S.A. Colección Punto y Línea
Barcelona, España. 1978
p. 61-62
- (11) Metz, Christian
PSICOANÁLISIS Y CINE -. EL SIGNIFICANTE IMAGINARIO
Ed. Gustavo Gili, S.A. Colección Comunicación Visual
Barcelona, España. 1979
p. 54
- (12) Hogg J. y otros autores
PSICOLOGÍA Y ARTES VISUALES
Ed. Gustavo Gili, S.A. Colección Comunicación Visual
Barcelona, España. 1975
p. 313-316
Resumen de los resultados obtenidos en un estudio analítico de
los valores afectivos de las combinaciones de colores.
- (13, 14
y 15) Rhode, Eric
A HISTORY OF THE CINEMA FROM ITS ORIGINS TO 1970
Hill y Wang Editores
Nueva York, N.Y. 1976
p. 260
- (16) Eisenstein, Sergio-M.
EL SENTIDO DEL CINE
Siglo Veintiuno Editores, S.A.
Buenos Aires, Argentina. 1974
Segunda Edición
p. 111
- (17) OP. CIT.
p. 94-95
- (18) Ropars Wullemier, Marie Claire
LECTURAS DE CINE
Ed. Fundamentos
Madrid, España. 1971
p. 185
- (19) Antonioni, Michelangelo
EL DESIERTO ROJO (Guión)
Alianza Editorial, S.A.
Madrid, España. 1967
p. 206
- (20) OP. CIT.
p.252-253

- (21) Balázs, Béla
 EL FILM-. EVOLUCIÓN Y ESENCIA DE UN ARTE NUEVO
 Ed. Gustavo Gili, S.A. Colección Comunicación Visual
 Barcelona, España. 1978
 P. 53
 "El film mudo aísla la expresión del rostro de lo que le rodea, como si hubiera entrado en una nueva y peculiar dimensión espiritual. Nos mostró el mundo de la microfisonomía, invisible a simple vista en la vida cotidiana".
- (22) Gubern, Román (Introducción)
 CINE CONTEMPORÁNEO
 Salvat Editores, S.A. Biblioteca Salvat Grandes Temas
 Barcelona, España. 1973
 p. 72
 "A lo largo de estas obras se consolidó el virtuoso estilo de Antonioni, basado fundamentalmente en el sabio empleo del plano secuencia, cuyos encuadres permitan una integración del espacio escénico, con preferencia paisajes suburbanos o urbanos capaces de ubicar socialmente a los personajes, pero de definir también sus estados de ánimo ("paisajes psicológicos").
- (23) Stephenson R. y Debrix J.R.
 EL CINE COMO ARTE
 Ed. Labor, S.A.
 Barcelona, España. 1973
 p. 159
 "El carácter de un rostro puede cambiarse profundamente por medio de la iluminación. Lo que sigue es una descripción general de los diversos efectos, pero el contexto los puede modificar considerablemente. La iluminación desde arriba espiritualiza y da un enfoque solemne o angélico (caracteres religiosos) o un aire de juventud y frescor. La iluminación desde abajo imparte un sentimiento de inquietud y produce una apariencia de maldad o de algo no terreno. La iluminación lateral da relieve y solidez al rostro, pero lo afea y marca las líneas con fuerza. Puede indicar una personalidad ambigua, medio buena, medio mala, simbólicamente medio iluminada y medio en tinieblas. La iluminación frontal elimina las faltas, achata el relieve, suaviza el modelado, embellece la cara pero elimina la personalidad. Si procede de atrás, la iluminación idealiza, dando calidad etérea. Esta clase de iluminación es una moderna versión del halo de los santos o del aura de un médium.
- (24) Lamet, Pedro Miguel y otros autores
 LECCIONES DE CINE I
 Ed. Mensajero del Corazón de Jesús
 Bilbao, España. 1968
 p. 111-113
 "En una primera toma se obtiene un negativo del escenario. En otra segunda toma se obtiene un negativo de la figura, ante un fondo blanco. De este negativo se obtendrá una silueta opaca empleando nitrato de plata. Síntesis: a) negativo del escenario más silueta opaca = escenario con silueta en blanco, b) sin revelar el negativo anterior se le superpone el negativo de la 2a. toma. Ya tenemos escenario + figura".

El procedimiento que se acaba de describir se conoce como "procedimiento Williams", pero existen otros dos que se denominan "procedimiento de la pantalla azul" y "procedimiento de Dunning".

- (25) Arnheim, Rudolf
EL CINE COMO ARTE
Ed. Infinito
Buenos Aires, Argentina. 1971
p. 76-78
- (26) Eisenstein, Sergio M.
EL SENTIDO DEL CINE
Siglo Veintiuno Editores, S.A.
Buenos Aires, Argentina. 1974
Segunda Edición
p. 25-26
- (27) Sánchez, Rafael C.
EL MONTAJE CINEMATOGRAFICO-. ARTE DE MOVIMIENTO
Ed. Pomaire
Barcelona, España. 1976
p. 170-171
- (28) Esta subdivisión del tiempo fílmico surge de una síntesis elaborada con base en "Lecciones de cine I", de Pedro Miguel Lamet y "El cine como arte", de R. Stephenson y J.R. Debrix.
- (29) Lamet, Pedro Miguel y otros autores
LECCIONES DE CINE I
Ed. Mensajero del Corazón de Jesús
Bilbao, España. 1968
p.95-96
"En las películas antiguas se solían hacer secuencias de persecución con montaje alterno, sin que ni una sola vez se viesen juntos perseguido y perseguidor. Partían de una verdad: de la relación física entre velocidad, espacio y tiempo.

$$V = \frac{e}{t}$$

De ahí deducía al espectador que a menos tiempo mayor velocidad. La duración de los planos del policía perseguidor iba siendo menor cada vez, y disminuía más que la duración de los planos del criminal perseguido, entonces el público infantil empezaba a aplaudir porque "veía" que el criminal era atrapado. Y al revés, si en el montaje ocurría lo contrario, animaba al policía para que corriese más, porque "estaba viendo" que el criminal se le escapaba. No veía ni lo uno ni lo otro, pero la ilusión era eficaz.

En las películas de Stan Laurel y Oliver Hardy encontramos muchos ejemplos de este modo de montar un filme".

- (30) Breton, André
LOS VASOS COMUNICANTES
Ed. Joaquín Mortiz
México, D.F. 1978
p. 156

- (31) Villegas López, Manuel
LOS GRANDES NOMBRES DEL CINE I
Ed. Planeta
Barcelona, España. 1975
p. 14-15
- (32) Bergman, Ingmar
EL SILENCIO (Guión)
Ed. Era, S.A.
México, D.F. 1975
p. 70
- (33) Barthes, Roland
EL TERCER SENTIDO
Cuadernos de Semiótica
Leobardo Cornejo Murga, Editor
México, D.F. 1982
p. 2-7
- (34) Gomezjara, Francisco A y Selene de Dios Delia
SOCIOLOGÍA DEL CINE
SEP/ Setentas
México, D.F. 1973
p. 130

BIBLIOGRAFÍA

Berruto, Gaetano
LA SEMANTICA
Ed. Nueva Imagen
México, D.F. 1979
Primera Edición

Beuchot, Mauricio
ELEMENTOS DE SEMIÓTICA
UNAM-. Colección Opúsculos No.95
México, D.F. 1979
Primera Edición

Breton, André
LOS VASOS COMUNICANTES
Ed. Joaquín Mortiz
México, D.F. 1978

Casasús, José Ma.
TEORÍA DE LA IMAGEN
Salvat Editores, S.A. Biblioteca Salvat Grandes Temas
Barcelona, España. 1973

Ducrot, Oswald
DICIONNAIRE ENCYCLOPEDIQUE DES SCIENCES DU LANGAGE
Editions du Seuil
Francia. 1972

Eco, Umberto
LA ESTRUCTURA AUSENTE-.INTRODUCCIÓN A LA SEMIÓTICA
Ed. Lumen
Barcelona, España. 1975
Segunda Edición

Eco, Umberto
TRATADO DE SEMIÓTICA GENERAL
Ed. Nueva Imagen
México, D.F. 1980
Segunda Edición

Garroni, Emilio
PROYECTO DE SEMIÓTICA
Ed. Gustavo Gili, S.A. Colección Comunicación Visual
Barcelona, España. 1973

GÉNEROS LITERARIOS
Aula Abierta Salvat
Salvat Editores, S.A.
Barcelona, España. 1981

Gubern Roman
MENSAJES ICÓNICOS DE LA CULTURA DE MASAS
Ed. Lumen
Barcelona, España. 1974
Primera Edición

Gulraud, Pierre
LA SEMIOLOGÍA
Siglo Veintiuno Editores, S.A.
México, D.F. 1979
Octava Edición

Hogg J. y otros autores
PSICOLOGÍA Y ARTES VISUALES
Ed. Gustavo Gili, S.A. Colección Comunicación Visual
Barcelona, España. 1975

Leroy, Maurice
LAS GRANDES CORRIENTES DE LA LINGÜÍSTICA
Fondo de Cultura Económica
México, D.F. 1982

Levi-Strauss, Claude
CRÍTICA DEL ESTRUCTURALISMO
Ed. Síntesis
Buenos Aires, Argentina. 1976

Pancorbo, Luis
ECOLOQUIO CON UMBERTO ECO O LA MAGIA DE LA SEMIÓTICA
Ed. Anagrama
Barcelona, España. 1977

Prieto, Luis J.
ESTUDIOS DE LINGÜÍSTICA Y SEMIOLOGÍA GENERALES
Ed. Nueva Imagen
México, D.F. 1977

Prieto, Luis J.
PERTINENCIA Y PRÁCTICA -. ENSAYOS DE SEMIOLOGÍA
Ed. Gustavo Gili, S.A. Colección Comunicación Visual
Barcelona, España. 1977

Ricci, Pio E. y Cortesi Santa
COMPORTAMIENTO NO VERBAL Y COMUNICACIÓN
Ed. Gustavo Gili, S.A. Colección Punto y Línea
Barcelona, España. 1980

Rodríguez, Dieguez J. L.
LAS FUNCIONES DE LA IMAGEN EN LA ENSEÑANZA
Ed. Gustavo Gili, S.A. Colección Comunicación Visual
Barcelona, España. 1977

BIBLIOGRAFÍA
CINEMATOGRAFICA

Antonioni, Michelangelo
LA NOCHE. EL ECLIPSE. EL DESIERTO ROJO (Guiónes)
Alianza Ed., S.A.
Madrid, España. 1967

Arnheim, Rudolph
EL CINE COMO ARTE
Ed. Infinito
Buenos Aires, Argentina. 1971

Balázs, Béla
EL FILM-. EVOLUCIÓN Y ESENCIA DE UN ARTE NUEVO
Ed. Gustavo Gili, S.A. Colección Comunicación Visual
Barcelona, España. 1978

Barthes, Roland
EL GRANO DE LA VOZ
Siglo Veintiuno Editores
México, D.F. 1983

Barthes, Roland
EL TERCER SENTIDO
Cuadernos de Semiótica
Editor: Leobardo Cornejo Murga
México, D.F. 1982

Bergman, Ingmar
EL SILENCIO (Guión)
Ed. Era, S.A.
México, D.F. 1975

Bettetini, Gianfranco
CINE: LENGUA Y ESCRITURA
Fondo de Cultura Económica
México, D.F. 1975

Bonitzer, Pascal
LE REGARD ET LA VOIX
Union Générale d' Editions
Francia. 1976

Buñuel, Luis
UN PERRO ANDALUZ. LA EDAD DE ORO (Guiónes)
Ed. Era, S.A.
México, D.F. 1977

Burch, Noël
PRAXIS DEL CINE
Ed. Fundamentos
Madrid, España. 1979
Tercera Edición

Dorfles, Gillo
NATURALEZA Y ARTIFICIO
Ed. Lumen
Barcelona, España. 1972

Dudley, Andrew J.
LAS PRINCIPALES TEORÍAS CINEMATográfICAS
Ed. Gustavo Gili, S.A. Colección Punto y Línea
Barcelona, España. 1978

Eisenstein, Sergio M.
EL SENTIDO DEL CINE
Siglo Veintiuno Editores, S.A.
Buenos Aires, Argentina. 1974
Segunda Edición

Eisenstein, Sergio M.
EL ACORAZADO POTIOMKIN (Guión)
Ed. Era, S.A.
México, D.F. 1975

Goldman, Annie
CINE Y SOCIEDAD MODERNA
Ed. Fundamentos
Madrid, España. 1972

Gomezjara, Francisco A. y Selene de Dios Della
SOCIOLOGÍA DEL CINE
SEP/SETENTAS
México, D.F. 1973

Gubern, Roman (Introducción)
CINE CONTEMPORÁNEO
Salvat Editores, S.A. Biblioteca Salvat Grandes Temas
Barcelona, España. 1973

Lamet Pedro Miguel, Rodenas José Ma. y Gallego Domingo
LECCIONES DE CINE I Y II
Ed. Mensajero del Corazón de Jesús
Bilbao, España. 1968

Lotman, Yuri
ESTÉTICA Y SEMIÓTICA DEL CINE
Ed. Gustavo Gili, S.A. Colección Punto y Línea
Barcelona, España. 1979

Metz, Christian
PSICOANÁLISIS Y CINE-. EL SIGNIFICANTE IMAGINARIO
Ed. Gustavo Gili, S.A. Colección Comunicación Visual
Barcelona, España. 1979

Metz, Christian
ESSAIS SUR LA SIGNIFICATION AU CINEMA
Editions Klincksieck
Parfs, Francia. 1968

McConnell, Frank D.
EL CINE Y LA IMAGINACIÓN ROMÁNTICA
Ed. Gustavo Gili, S.A. Colección Punto y Línea
Barcelona, España. 1977

Morin, Edgar
EL CINE O EL HOMBRE IMAGINARIO
Ed. Seix Barral, S.A.
Barcelona, España. 1972

Rhode, Eric
A HISTORY OF THE CINEMA FROM ITS ORIGINS TO 1970
Hill and Wang Editores
Nueva York, N.Y. 1976

Ropars Wulleumier, Marie Claire
LECTURAS DE CINE
Ed. Fundamentos
Madrid, España. 1971

Sánchez, Rafael C.
EL MONTAJE CINEMATOGRAFICO. ARTE DE MOVIMIENTO
Ed. Pomaire
Barcelona, España. 1976
Segunda Edición

Stephenson, Ralph y Debrix J.R.
EL CINE COMO ARTE
Ed. Labor, S.A.
Barcelona, España. 1973

Villegas, López Manuel
LOS GRANDES NOMBRES DEL CINE I
Ed. Planeta
Barcelona, España. 1975

REVISTAS ESPECIALIZADAS

Cahiers du Cinema
Artículo: SÉMIOLOGIE ET LUTTE IDÉOLOGIQUE
Autor: Marty, Alain
No. 249 - Feb.Mar. 1974
Les Editions de l'Étoile