

00466



**UNIVERSIDAD  
NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

**LA PANTALLA CINEMATOGRAFICA**

**La creación del espacio en la pantalla cinematográfica**

**Aspectos de la percepción visual en el cine**

**TESIS**

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRA EN CIENCIAS DE LA  
COMUNICACIÓN**

**P R E S E N T A**

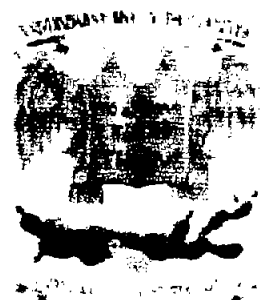
**DOLORES GUZMÁN LECHUGA**

**Asesora de tesis: Hortensia Moreno Esparza**

**FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS  
Y SOCIALES**

**MÉXICO, D.F.**

**2004**





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**




**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 esta 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.

Autógrafa de la Universidad de la Habana  
UPH  
CARRERA DE...  
NOMBRE... Guzmán Lechuga  
Dolores  
FECHA... 6 de Febrero 2004  
FIRMA... 

Para

Jorge Cortéz por toda su ayuda y apoyo, pero sobre todo por el placer de conocerle

Mis hijos: Axkaná, mi tiempo y Atzalan, mi espacio

Mis padres Lucia y Francisco por todo su apoyo y amor incondicional

Mis hermanos: César, Hilda, Adolfo, Ely Mey en especial a Alfredo

Todos mis alumnos especiales de y la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

Hortensia Moreno y Salvador Mendiola que siempre me dieron más de lo que yo necesite

Verónica Berber, de manera muy especial por su participación activa para realizar este trabajo.

## ÍNDICE

	<b>PÁG</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>3</b>
<b>1 PANTALLA / RETINA</b>	<b>9</b>
1.1 CARACTERÍSTICAS FÍSICAS DE LA VISIÓN	12
1.2 DEFINICIONES ANATÓMICAS	14
1.3 EL OJO HUMANO Y LA VISIÓN	17
1.4 LOS ASPECTOS FOTOGRÁFICOS	20
1.5 ANALOGÍAS ENTRE PANTALLA Y RETINA	22
<b>2 QUÉ ES PERCIBIR</b>	<b>26</b>
2.1 EL PUNTO DE VISTA PSICOLÓGICO	28
2.2 EL PUNTO DE VISTA DEL LENGUAJE	31
2.3 EL PUNTO DE VISTA CULTURAL Y DE LA COMUNICACIÓN	39
<b>3 EL CINE: UN LENGUAJE VISUAL</b>	<b>44</b>
3.1 FORMAS DE CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO EN EL CINE	45
3.2 ESPACIO FÍSICO, DRAMÁTICO Y FÍLMICO	49
3.3 ESPACIO VIRTUAL / MONTAJE	50
3.3.1 EL ESPACIO Y EL PAPEL CREADOR DE LA CAMARA	56
3.3.2 LOS DISTINTOS TIPOS DE PLANOS	57
3.3.3 LOS ANGULOS DE TOMA	59
3.4 ESPACIO SUBJETIVO	65
3.5 ESPACIO SIMBÓLICO	66
<b>4 ANALISIS</b>	<b>71</b>
4.1 PERFUME DE VIOLETAS, NADIE TE OYE	72
4.2 LA LEY DE HERODES	76
4.3 BAJO CALIFORNIA, EL LIMITE DEL TIEMPO	82
4.4 DE NOCHE VIENES ESMERALDA	85
4.5 POR SI NO TE VUELVO A VER	90
4.6 EL CALLEJÓN DE LOS MILAGROS	93
<b>COMENTARIO FINAL</b>	<b>98</b>
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>100</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>107</b>
<b>FILMOGRAFIA</b>	<b>113</b>

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es una investigación documental de análisis en la cual se seleccionó aquellos textos que explican el tópico del “espacio” buscando ofrecer e iluminar ese concepto como elemento fundamental de conocimiento e inteligencia.

Aquí se expone el uso y valor que tiene el concepto de “espacio” y que cobra importancia para el entendimiento teórico de la realidad social y cultural.

Para la semiología, todas las películas tienen la posibilidad de ser materiales llenos de hechos significativos aun sin tener carácter de obra de arte. Toda cinta tiene en sí dos niveles de significación: el denotativo y el connotativo. La denotación en el cine se relaciona con el carácter del lenguaje audiovisual, es decir, la representación visual y sonora de los objetos en la pantalla. Por su parte, la connotación se entiende como un sistema de códigos mutables según las representaciones de cada cultura, donde se mezclan los diversos códigos cinematográficos por eso el sistema connotativo de las películas es a posteriori.

En cada película existe un arreglo y un quehacer cinematográfico, cada cinta es el producto de un armado único, un ordenamiento y combinación de los diversos códigos cinematográficos y extracinematográficos. Esta mezcla de elementos es lo que permite distinguir a un filme de otro de acuerdo con la cultura, el tiempo y el espacio en que es producida.

Una meta a la que llegamos es la determinación de la existencia y el valor del espacio como concepto en y para el ser humano requiere del análisis del espacio y los espacios que ocupa y en los que se mueve el hombre, porque en ellos se entrelazan sus vivencias, sus emociones y su ser; en ellos se defiende, construye, destruye, ama, delimita, protege o separa, y nos permite integrar múltiples modos de comportamiento.

Cada espacio tiene su propia significación e imaginación. El espacio concentra en su interior los límites de un mundo vivido y lleno de imágenes que atraen o repelen, pero que finalmente nos ofrecen una experiencia.

Podemos pensar que las diferentes impresiones que nos brinda el espacio, como la de inmensidad o estrechez, están construidas desde nosotros y no necesariamente están ligadas al objeto o al lugar. Con la imaginación podemos trazar nuestras propias delimitaciones.

La sensación que el hombre tiene del espacio está relacionada muy de cerca con su sensación de sí mismo, que es una íntima relación con su medio; puede considerarse que el hombre tiene aspectos cinestéticos visuales, táctiles y térmicos de su propia persona, que pueden ser inhibidos o favorecidos en su desarrollo por el medio. Averiguar la manera en que se construyen, originan y organizan los espacios visuales cinematográficos en pantalla es uno de los motivos principales de esta investigación.

No nos movemos en un universo físico, sino simbólico. Para comprender e interpretar símbolos, tenemos que reconocer que un símbolo humano genuino no se caracteriza por su uniformidad sino por su variabilidad. No es rígido o inflexible sino móvil, los símbolos son “designadores”.

El espacio de la película, figurado por la pantalla, es hondamente heterogéneo y complejo; nos comunica con el espacio de la sala: el uno es real, el otro es perspectiva, ruptura y apertura más intensa que la de cualquier clase de luz.

Al desplazarse por el espacio, el hombre cuenta con mensajes recibidos de su organismo para estabilizar su mundo visual. Hay indicios puramente visibles en la percepción del espacio, como el hecho de que el campo visual se ensancha a medida que uno avanza hacia algo y se estrecha a medida que uno se aleja.

Existen varios elementos que determinan la experiencia individual y la percepción del mundo; uno de ellos es la formación cultural, porque parte de lo que sabemos se aprende o se imita a partir de la convivencia y otra parte es específicamente enseñada.

El proceso de la vista se extiende en numerosas direcciones, más allá de la percepción, penetrando en el reino de la inteligencia. Por ello, el acto de ver es un proceso discriminatorio y de juicio.

El filme se limita a sugerir las tres dimensiones mediante un uso muy refinado de la perspectiva y del juego de luces y sombras del claroscuro. Así mismo crea profundidad y movimiento. El campo de visión es en la práctica ilimitado e infinito. Por ello nos propusimos mostrar los mecanismos que entran en juego en el momento de construir el espacio.

Para la cual nos abocamos a exponer, en el primer capítulo los aspectos anatómicos y fisiológicos de la visión y registro del ojo humano, así como de las cuestiones técnicas de la pantalla, considerada como el lugar en el que se proyecta “la realidad” de la cinta. Luego exponemos los procedimientos técnicos y mecánicos mediante los cuales se exhibe y aparece una imagen de forma automática, objetiva, casi natural sobre la pantalla.

Buscamos mostrar la relación que existe entre la pantalla y la retina, fijamos nuestra atención en el proceso y operación de la visión que nos permite acercarnos a la percepción para comprender el asunto de mirar, siempre con la intención de comparar un proceso técnico con un proceso fisiológico.

En el segundo capítulo abordamos lo que significa percibir como un proceso que requiere poca energía para el que ve; los mecanismos fisiológicos son automáticos en el sistema nervioso del hombre. El hecho de que a partir del ojo, que funciona como entrada de datos, recibamos vastas cantidades de información, de muchas maneras y de muchos ámbitos, no nos causa mayor asombro. Todo parece natural y sencillo e indica que no hay necesidad de emplear más a fondo nuestras capacidades para ver y visualizar; las aceptamos como funciones naturales.

La visión es veloz, comprensiva y simultáneamente analítica y sintética. La vista nos ofrece una rigurosa e infinita información en comparación con la descripción.

Nos interesa enfatizar que es a través de los procesos de percepción y los sentidos como conocemos, aprendemos, leemos y reproducimos el espacio y que estas funciones atraviesan todas las actividades del ser humano y le permiten explicar una porción de su mundo.

Una película es ante toda definición de un espacio, inserción de personajes en un decorado natural o reconstruido en un estudio. En la medida en que las coordenadas espaciales de ese decorado se trazan con fuerza y eficacia, una historia adquiere un valor significativo, poético, político o cósmico.

La película, para el espectador transcurre en un “lugar ajeno” tan cercano y a la vez definitivamente inaccesible físicamente.

Al ver, hacemos muchas cosas más, experimentamos lo que está ocurriendo de una manera directa, descubrimos algo que nunca habíamos percibido o posiblemente ni siquiera mirando, nos hacemos conscientes a través de una serie de experiencias visuales de algo que eventualmente llegamos a reconocer y saber, contemplamos cambios mediante la observación paciente.

En el tercer capítulo, se describe la llamada percepción del espacio en el cual los objetos, los sujetos o la imagen de éstos, consiguen cambios graduales de tamaño, posición, significación e inclusive de sus ejes de movimiento. De esta manera, pensamos que en cada elemento, en cuanto lo establecemos como espacial, ya está incluida una infinita posibilidad de direcciones distintas y sólo la suma de estas direcciones constituye la totalidad de la intuición espacial.

Por ejemplo cuando miramos que en un movimiento de cámara penetramos la pantalla y en ocasiones perforamos los objetos hasta hacerlos estallar, o en un plano que se presenta como una porción del espacio imaginario



contenido en un cuadro, este plano nos acompaña a través de todo el espacio real de la escena. En cierto modo puedo palpar el espacio con los ojos.

El espacio es pensamiento puro que se concreta y manifiesta en el establecimiento de relaciones e interconexiones, de sensaciones, percepciones, emociones, conocimientos, experiencia, modos de ser y ver el mundo.

Debemos ser más precisos y por ello nos acercamos a la posibilidad de estudiar los códigos específicos creados por y para el cine, aquí encontraremos una división del lenguaje cinematográfico y el de los códigos (heterogéneos) que entran en funcionamiento en cada uno de los filmes.

Así mismo, la competencia comunicativa incluye “la proxémica o capacidad de variar las actividades espaciales” y las distancias interpersonales del acto de la comunicación, como el tocarse, el estar o no en contacto, distancias que tienen significados culturalmente determinados, ya que la comunicación es un proceso social y cultural permanente que integra múltiples modos de comportamiento: la palabra, el gesto, la mirada, la mímica, el espacio interindividual es decir la comunicación como todo integrado.

En el cuarto capítulo se aborda un análisis aplicado a seis películas nacionales realizadas recientemente, como muestra práctica de los conceptos revisados y expuestos. Utilizamos los elementos contenidos en el capítulo III para conformar un esquema general de análisis, a partir de la representación y creación del espacio en la pantalla cinematográfica.

Tenemos por un lado, el espacio representado en la pantalla y por otro el trabajo de la cámara, el montaje y la profundidad de campo.

Hemos elegido las siguientes cintas “Perfume de violetas, nadie te oye” “La ley de Herodes”, “Bajo California”, “De noche vienes Esmeralda”, “Por si no te vuelvo a ver”, y “El callejón de los milagros”, para exponer el funcionamiento de la teoría en la práctica. Se busca mostrar como la teoría es aplicable a cualquier producción, pues la materia prima es la captación de un

espacio, o producir dicho espacio y limitado al campo de visión del espectador y a la creatividad y lectura del mismo.

Los temas que abordan son, adolescencia, violencia, política, poder, creación artística, búsqueda personal, realización femenina, amor, roles sociales, realización personal, vejez, vida cotidiana, parejas amorosas, sueños, realidades.

Una característica que comparten todas las cintas, es que son producidas en espacios ya creados, como viviendas, tiendas, edificios, casas, jardines, escuelas, patios, calles, siempre en espacios ya construidos, lo que evidentemente presenta una desventaja en el planteamiento visual, pues hay que trabajar a partir del espacio disponible o disponer a partir de la elección del mejor y mas posible emplazamiento de la cámara.

Los foros o estudios han pasado a formar parte de la historia, esa disposición u ordenación del espacio expresamente para una producción ya no es posible realizarla por múltiples razones que van desde la misma disposición de espacios hasta las razones económicas, políticas o sociales.

El uso de los espacios ya construidos refleja una realidad y crea un registro-documento de un lugar y una época. Y realizar el trabajo de la imagen a partir del espacio implica creación, construcción, imaginación, composición, adaptación y un sentido de lectura.

# CAPÍTULO I

## PANTALLA / RETINA

Cómodamente instalados en la butaca del cine, esperamos el ansiado momento en que inicie la magia, paulatinamente se apagan las luces mientras las cortinas recorren su camino para dejar al descubierto una superficie blanca delineada por unos bordes que conforman una figura rectangular con las dimensiones adecuadas y justas para percibir lo que la pantalla nos puede reflejar.

Claro que hay varios tipos de pantallas que difieren en tamaño, uso y definición; por ejemplo, la lámina o láminas de diversas formas que se colocan delante o alrededor de la luz artificial para que no hiera la vista o para dirigirla hacia determinado lugar. Puesta delante de las chimeneas, para resguardarse de la llama o del exceso de calor. El telón blanco sobre el cual se proyectan imágenes cinematográficas o diapositivas, o la parte delantera de los televisores donde aparecen las imágenes. La persona que se pone delante de otra tapándola. El tipo de pantalla que nos interesa a nosotros es la pantalla cinematográfica como superficie sobre la que es observable una imagen, signos o códigos, textos, etc., a partir de sistemas de reproducción variados.

La pantalla ancha se ha convertido en el sistema estándar para la producción de materia cinematográfica, su peculiaridad consiste en su mayor anchura en proporción con su altura. A la relación entre ancho y alto se le conoce como proporción dimensional (1). La proporción dimensional, o la relación de la anchura del cuadro con su altura, fue establecida un tanto arbitrariamente por Tomás Alva Edison cuando optó por usar un cuadro de tres partes de alto por cada cuatro partes de ancho. A esta proporción

(1) Steven Bernstein, *Producción cinematográfica*, Ed., Alhambra, México, 1997, p.26.

específica se le conoce actualmente como Proporción Dimensional Académica o Estándar, habitualmente designada 1.33 por 1. (2)

Ante la vista, la pantalla resulta un elemento básico para mirar mejor, entre más grande sea ésta mayor resultará la imagen proyectada, hablar de la calidad de la proyección, obedece al formato en que esta grabada o registrada, sea DVD, video, 35 mm, u 8 mm, son ejemplos de registro. Así mismo, el equipo reproductor puede jugar un papel importante para las condiciones que guarde la imagen.

Existe una gran variedad de formatos de pantalla ancha. Los más comunes son los conocidos como Pantalla Ancha Europea (de proporción dimensional de 1.66 por 1) y Pantalla Ancha Estadounidense (1.85 por 1) Sin embargo, hay medios muy diversos para dar con cualquier proporción, y una proporción de pantalla ancha no significa necesariamente que la imagen sea mejor. (3)

A través del tiempo los modelos de pantallas cinematográficas se han modificado, como en el cinemascope, que es un sistema técnicamente elemental, pues sólo requiere la edición de un juego de lentes especiales para la filmación y otro para la proyección. Estas lentes permiten "comprimir" la imagen en el sentido horizontal, haciendo que el mismo formato de 35 mm admita una proporción de cuadro que, al ser nuevamente ensanchado en la proyección, es mucho mayor que el normal.

(2) Idem.

(3) Idem.

Otro sistema de aplicación y proyección de imágenes fué el llamado “cinerama”; usaba una enorme pantalla que abarca casi todo el campo visual del espectador: unos 16 metros de ancho por 8 de alto; la imagen se forma por medio de tres cámaras que funcionan simultáneamente. La película utilizada es también la normal de 35 mm, pero abarca un sector más grande en sentido vertical, con seis perforaciones en lugar de cuatro... las tres imágenes resultantes podían representar una única escena o bien una central y dos laterales, o sus variantes.

El “cineorama” o “cinecosmorama” utilizado en la Exposición Universal de París de 1900 es un ejemplo más de proyección:

El espectáculo de este invento se desarrollaba en un corredor de forma circular en el que las paredes blancas constituían una pantalla ininterrumpida de unos 100 metros de circunferencia, y en cuyo centro se hallaba ubicada figuradamente la parte inferior de un aeróstato. Los visitantes subían a la enorme canasta de pasajeros, donde se hallaba un hombre vestido como oficial de marina, y que muy seriamente daba las órdenes para un supuesto despegue del globo. ¡Prepárense, señoras y señores! ¡La nave va a partir!.. Luego de lo cual se hacía la oscuridad en el recinto y diez proyectores, ubicados en una cabina cerrada que servía de base a la canasta donde se ubicaban los visitantes, comenzaban a funcionar simultáneamente, produciendo una imagen más o menos ininterrumpida a lo largo de la pared. (4)

En los últimos años, México ha ocupado un lugar especial en cuanto a exhibición filmica se refiere, cuenta con una megapantalla que se distingue por su alta calidad de audio y video debido al formato IMAX, dicha pantalla mide 17 metros de alto por 24 de ancho, en ella se exhiben documentales y películas de género documental.

(4) Simón Feldman, La realización cinematográfica, Ed., Gedisa, México, 3ª reimpression, 1988, p. 60 y 61.

Un modelo más es la pantalla jumbo con imagen digital, considerada la pantalla más grande del mundo con esta característica: mide 22 metros de ancho por 11 de largo. En ella se proyectó una película en imagen digital que no es una copia, sino un archivo enviado vía satélite o a través de discos ópticos, se descompensa la imagen y se proyecta, logrando una nitidez insuperable; no se raya, se puede pasar 500 veces con esta nueva tecnología que mejora la fidelidad de la imagen, una profundidad de campo no lograda hasta ahora, y el manejo del color, de una amplia gama, todo lo cual da una sensación totalmente nueva. En esta pantalla se estrenó la película Dinosaurios de producción norteamericana.

Estas “nuevas tecnologías” nos despliegan “nuevas sensaciones” y percepciones que están abiertas a más indagación, pues los formatos de pantallas gigantes es una práctica ya vieja en México pero abandonada por cuestiones de costos y cambios económicos y culturales.

## **1.1 CARACTERÍSTICAS FÍSICAS DE LA VISIÓN**

Mirar el mundo requiere un juego recíproco entre el que mira y el que es observado. Para mirar requerimos de los ojos que, sin ayuda, recogen una extraordinaria cantidad de información.

A lo largo de la historia de la humanidad se han ido formulando explicaciones muy diferentes del fenómeno de la visión.

Desde los neoplatónicos (que hablan de la simpatía entre el objeto y el ojo), pasando por Aristóteles, Euclides (para quien existía una reacción desde el ojo hacia el objeto) Empédocles o el mismo Platón, hasta llegar a Ali-Hazan (según el cual la radiación de la luz va hacia el ojo en lugar de ser proyectada hacia él) y a los físicos modernos, como Newton, Maxwell, Hertz o Max Planck (que descubre el fenómeno de la discontinuidad de la energía), se han ido elaborando múltiples teorías sobre la visión que en no pocos casos han guardado una estrecha relación con los distintos mitos de la visión que se han

ido construyendo a lo largo de los siglos de forma paralela". "Las modernas investigaciones sobre neurobiología y formación óptica (Imbert 1983; Henry 1983) nos permiten analizar la interacción entre la agrupación de las superficies físicas y su comportamiento en la absorción de la energía luminosa y la captación, por parte del ojo humano, de la luz que proviene de los objetos que se encuentran en su campo visual. A esta interacción se le llama Proceso de Visión. (5)

Es necesario distinguir entre la imagen de la retina que llamaremos "mundo visual" y lo que el sujeto percibe o sea su "campo visual" que está compuesto por formas luminosas que cambian constantemente (y que la retina registra), y el hombre las utiliza para construir su mundo visual. El hecho de que el hombre diferencie (sin saber que lo hace) entre impresiones sensorias que estimulan la retina y lo que él ve, indica que los datos sensorios de otras fuentes le sirven para corregir el campo visual.

El campo visual requiere para su visualización una actitud más analítica e introspectiva. El campo visual se siente, se ve. El mundo se contempla como superficies coloreadas y separadas por contornos. Por ello, la experiencia del campo visual es un correlato razonablemente fiel de la imagen de la retina. Sumado a todo esto, dicho campo es limitado, orientado con relación a sus márgenes, su dirección, su punto de partida es susceptible de cambio, presenta una escena en perspectiva, las formas carecen de profundidad y se deforman con la locomoción.

Mientras que el mundo visual responde al ámbito de la vida cotidiana a lo conocido, al mundo de nuestra experiencia consciente, se muestra ilimitado, continuo, sin centro, estable, amueblado por objetos que mantienen su tamaño y forma, y dotado de formas en profundidad.

(5) Ramón Carmona, Cómo se comenta un texto filmico, Ed, Cátedra Signo e imagen, España, 1991, p. 7.

## 1.2 DEFINICIONES ANATÓMICAS

Ramón Carmona escribe:

Se hace necesario considerar el ojo humano como canal fisiológico, en el que destaca su funcionamiento como medio natural de paso entre el mensaje emitido y la sensación resultante. Este canal, puede caracterizarse por disponer de un umbral de sensibilidad, uno de saturación, y estar sujeto a las leyes que ligan el nivel de excitación con la sensación resultante.(6)

El conocimiento de las partes básicas del ojo (córnea, cristalino, iris y pupila, humor acuoso y vítreo, retina) debe contemplar no tanto su aspecto fisiológico, como la importancia que los mecanismos de la visión tienen como punto de partida para la formación de imágenes en la retina.

La retina (la parte del ojo sensible a la luz) se compone de tres partes por lo menos; la fovea, la mácula y la región donde se produce la visión periférica. Sólo una parte de la retina (fovea) ofrece una imagen enfocada y nítida del objeto, lo que dota de relevancia especial a la distinción entre visión estructuradora, visión media y visión periférica.

Con la fovea somos capaces de distinguir colores, mirar con precisión como por ejemplo cuando se enhebra una aguja con hilo, sacar astillas o grabar.

La mácula cubre el ángulo visual en el plano vertical y en el horizontal. La visión macular es muy clara y el hombre la utiliza, por ejemplo, para leer.

Aquel que percibe el movimiento con el rabillo del ojo ve periféricamente. Apartándose de la parte central de la retina, la índole y la calidad de la visión cambia radicalmente, la visión muy tosca en que la percepción del movimiento es mayor al mismo tiempo que se reducen los detalles.

(6) Idem, p. 18.



Por lo tanto, cada una de estas partes cumplen funciones visuales distintas y permiten al hombre ver tres modelos distintos. Estos tres tipos de visión son simultáneos y se funden normalmente sin que se pueda llegar a diferenciarlos.

Según Ramón Carmona; la imagen retínica no es una réplica sino una proyección del mundo, lo que la aproxima más a una representación cartográfica que a un reflejo espectacular. En consecuencia, sólo a partir de esos "dos mapas planos", uno en cada ojo, la percepción será capaz de producir una representación tridimensional única del mundo. Es, pues, partiendo de la imagen retínica como se desencadena la actividad cerebral que conocemos con el nombre de visión, buena parte de cuyos mecanismos siguen siendo desconocidos.

Ojo: "órgano estructurador", obtiene activamente información, es un sistema susceptible de ser sometido a aprendizaje y maduración.

Más allá de los mecanismos neurofisiológicos que la preceden, la visión se constituye como una fase de organización. Los mensajes recibidos por el órgano de la vista –de los que la imagen retínica supone una especie de acta– no son sino el comienzo de una compleja cadena operativa destinada a elaborar, organizar y transformar los mensajes. La percepción se propone responder cómo, la imagen recibida por el ojo se convierte en representación que caracteriza nuestra percepción espontánea.

El paso de esa

Imagen distorsionada y variable, que es la retínica, a la captación del mundo, es lo que se conoce con el nombre de "proceso perceptivo". En otras palabras, ver es mirar y saber lo que ésta ahí, dónde y para qué. (7)

Tras señalar que la imagen retínica es el punto de partida para complejas operaciones neurofisiológicas que tienen lugar en los lóbulos occipitales del cerebro y más en concreto en su córtex estriado, estaremos en condiciones de señalar que la percepción se produce cuando procesos estrictamente fisiológicos se convierten en construcciones mentales –que no pueden confundirse con meros registros directos de la realidad– originadas a través de un proceso de recogida de sensaciones externas.(8)

Así, pues, aunque el hombre ve con gran precisión, los ojos se mueven tan rápidamente cuando giran y trazan los detalles del mundo visual que dan la impresión de que la región clara realmente presente en el campo visual es mucho mayor.

En el hombre, la vista realiza variadas funciones y le permite: identificar a distancia, orientarse por cualquier clase de terreno imaginable, construir herramientas, cuidarse y cuidar a los demás, valorar alardes y reunir información acerca del estado emocional de los demás.

Suele considerarse la vista el medio principal que tiene el individuo para recoger información. Por importante que sea su función recogedora de "información" no debemos de todos modos desdeñar su utilidad para transmitir información. (9)

La percepción del espacio no es sólo cuestión de lo que puede apreciarse, sino también de lo que puede eliminarse. Jamás nos damos cuenta de cómo excluimos cierto tipo de información de otra clase o ponemos más atención en ciertos detalles.

(8) Idem.

(9) Edward T Hall, *La dimensión oculta*, Ed, Siglo XXI, Argentina, 1972, p. 84.

### 1.3 EL OJO HUMANO Y LA VISIÓN

Ni los procesos más elementales de visión producen registros mecánicos del mundo exterior sino que organizan creadoramente la materia prima sensorial, conforme a los principios de simplicidad, regularidad y equilibrio que rigen el mecanismo receptor. (10)

Por tanto, apunta Arheim...

Ningún objeto se percibe como algo único y aislado. Ver algo implica asignarle un lugar dentro del todo: una ubicación en el espacio, una puntuación en la escala de tamaño, de luminosidad o de distancia. Las diversas cualidades de las imágenes producidas por el sentido de la vista no son estáticas. Al mirar un objeto, somos nosotros los que salimos hacia él. Con el dedo invisible recorreremos el espacio que nos rodea, salimos a los lugares distantes donde hay cosas, las tocamos, las atrapamos, recorreremos sus superficies, vamos siguiendo sus límites, exploramos su textura. La percepción de formas es una ocupación eminentemente activa. (11)

Existe una relación recíproca entre la experiencia cinestésica del espacio y la experiencia visual, ya que el espacio visual separa los objetos unos de otros. Al desplazarse por el espacio, el hombre cuenta con los mensajes recibidos de su organismo para estabilizar su mundo visual.

La tradición empirista y sus prolongaciones cognitivistas y computacionales plantean la percepción del espacio como una representación mental, construida a partir de una combinación de indicios actuales y del recurso de la experiencia anterior.

Esos indicios serían facilitados por los mecanismos de enfoque, acomodación del ojo y separación binocular.

(10) Rudolph Arheim, El cine como arte, Ed, Infinito, Buenos Aires, 1971, p. 10.

(11) Rudolph Arheim, Arte y percepción visual. Ed. Alianza, forma, Madrid, 1981, p. 24.

La teoría de la Gestalt prefiere limitar el alcance del juego de los indicios y la experiencia pasada para plantear la profundidad como un hecho que proviene de la experiencia inmediata.

Los empiristas (Hobbes, Hume, Locke) destacan el papel de la experiencia y la asociación de ideas, y consideran a la mente una "tabla rasa" sobre la que la experiencia escribe. Para esta teoría el perceptor nunca está determinado completamente por el estímulo físico. El ojo no se comporta como en un espejo, y las sensaciones no son sino indicios que deben ser interpretados adecuadamente. Para innatistas (Descartes, Kant, por ejemplo) la mente humana posee ideas innatas acerca de la forma, el tamaño y otras propiedades de los objetos, pues, de no ser así, ¿cómo se podría aprovechar la experiencia sensible? Así, la percepción se basará en un proceso inferencial en el que, mediante la experiencia anterior, se deduce, a partir de sensaciones habidas en un momento dado, la naturaleza de los sucesos / objetos que aquella probablemente representa. (12)

La percepción se concibe como una dialéctica entre sujeto y realidad, entre las propiedades de los objetos y la naturaleza e intenciones del observador; se habla de percepción como "modificación de una anticipación" y de un proceso activo / selectivo que depende de las estrategias cognoscitivas (atención del observador, intenciones perceptivas) puestas en juego ante la realidad.

El modo en que una persona mira el mundo depende tanto de su conocimiento del mismo como de sus objetivos, es decir, de la información que busca. Es esta búsqueda la causa de que cada movimiento ocular verifique una expectativa y que lo que percibimos de una escena sea el mapa que hemos ido recomponiendo activamente mediante el ensamble de fragmentos más pequeños.

(12) Ramón Carmona, Cómo se comenta un texto fílmico, op. cit., p. 22.

Para la teoría de la inferencia, la percepción se concibe como una actividad del pensamiento, percepción que es el *output* final de un pensamiento de información, en que se transforma una serie de impresiones recogidas por los sentidos, a través de un conjunto de operaciones de carácter formal que tienen que ver con las representaciones simbólicas.

Este procedimiento de información debe entenderse en una doble dimensión: cómo extraemos, a partir de las imágenes, los diferentes aspectos del mundo, útiles para nosotros, y la necesaria exploración de la naturaleza de las representaciones internas mediante las que somos capaces de captar esa información.

Una posición crítica ante la identificación entre percepción y pensamiento se encuentra en los trabajos de Gaetano Kanizsa (1980-1986). El ejemplo que aduce en torno a las denominadas figuras imposibles pretende mostrar que, aunque se trate de figuras impensables, esta imposibilidad de pensamiento no se extiende a su visión. A la inversa, existen ejemplos de cosas que se pueden pensar, pero no ver. Para Kanizsa, el ojo razona a su modo, si bien matiza que las leyes que rigen la percepción no son de distinta naturaleza que las que rigen el pensamiento.

Sencillamente, se trata de otras leyes. (13)

Si se concibe a la percepción como un proceso activo en el que se implica la globalidad de la persona, no puede dejarse de lado la relación existente entre las estructuras cognoscitivas planteadas por el sujeto y el marco en que éstas se ejercen, ya que en todo acto perceptivo se involucra el sujeto perceptor en tanto animal histórico y cultural. Presente y pasado, futuro como proyecto, deseos e intenciones inconscientes, todo viene a configurar el "plan perceptivo". Esas proyecciones y expectativas, sin embargo, esta herencia con la que trabaja, se generan en un entorno cultural.

(13) *Idem.* p. 24.

## 1.4 LOS ASPECTOS FOTOGRÁFICOS

El ojo humano, y así mismo la lente fotográfica, actúa desde una posición determinada y desde ella sólo pueden verse aquellas partes del campo visual que no están ocultas por cosas al frente.<sup>(14)</sup> Las células visuales de un receptor de luz o de un ojo están óptimamente aisladas unas de otras por una pantalla de pigmento. A semejante grupo de células visuales suele estar asociada una lente colectora cristalino hecha de células muy transparentes. <sup>(15)</sup>

Mientras que en la cámara la lente se mueve hacia adelante y hacia atrás, mediante un dispositivo con tornillo, en nuestros ojos lo que cambiamos es la forma del cristalino, que es elástico.

Si se abre la cámara se encuentra que tiene un revestimiento negro por todo su interior. El ojo está enteramente revestido por dentro por la retina, sensible a la luz, y detrás de ella hay una capa de células que contiene melanina, pigmento pardo oscuro o casi negro. Esta capa aterciopelada de células absorbe toda la luz dispersa y garantiza así la ausencia de nieblas o halos, como diría un fotógrafo. Esta absorción de luz dispersa es una manera de lo más eficiente para obtener en la retina una imagen clara y bien formada.

Suele compararse la retina con la placa fotográfica de una cámara: ambas son sumamente sensibles a la luz y las dos están compuestas de gran número de unidades fotosensibles discretas, partículas de sal de plata en la emulsión de la placa; los diminutos bastones y conos que constituyen la capa interna de la retina del ojo. En ambos casos, pues, la imagen se resuelve en una retícula de puntos separados, cada uno de los cuales recibe una porción de la energía luminosa, porción grande en las áreas brillantes de la imagen, menor en las oscuras.

(14) Rudolph Arnheim, El cine como arte, op. cit. p. 16.

(15) Otto E Lowenstein, Los sentidos, Ed, FCE, Breviarios 203, México, 1969, p. 29.

Las características ópticas del ojo lo hacen comparable a una cámara fotográfica, pero no idéntico. La percepción visual depende de los impulsos eléctricos transmitidos por los nervios ópticos. (16)

La imagen que ve el ojo izquierdo no es idéntica a la que ve el derecho, sino suplementaria: el cerebro percibe e interpreta las diferencias existentes entre ambas imágenes, haciendo que nuestra visión sea estereoscópica.

Nilsson expone: El ojo es comparable a una cámara fotográfica, la imagen invertida en una cámara demuestra que, hasta cierto punto, la retina se comporta como una cámara, con su lente (cristalino), su diafragma (iris) y su película fotográfica (la retina). La imagen se proyecta en la retina después de ser refractada por la córnea y el cristalino.

En la fotografía predomina la perspectiva. La lente tiene propiedades muy parecidas a las del ojo, y la simulación de la dimensión es una de sus capacidades principales. Pero existen diferencias importantes. El ojo tiene una amplia visión periférica de la que carece la cámara.

*“La anchura del campo de una cámara es modificable, es decir, lo que se ve y registra depende de la distancia focal de sus lentes”. (17)*

Aunque sepamos sobre la perspectiva que puede manejar la cámara, ésta es distinta a la del ojo humano. Una cosa es cierta: la cámara puede reproducir el entorno con una precisión asombrosa y con un minucioso lujo de detalles.

(16) Lennart Nilsson, y Jan Lindberg, Descubrir el hombre, Ed, Salvat, España, 1981, p, 190.

(17) D.A. Dondis, La sintaxis de la imagen, Introducción al alfabeto visual, Colección comunicación visual, Ed, Gustavo Gili, España, 4ª Edición. 1982, p, 76.

El concepto de espacio fue modificado para siempre por la capacidad generadora de imágenes de la cámara. La invención de la cámara cambió el modo de ver del ser humano. Lo visible significa algo muy distinto para cada sujeto que realiza la lectura. ...El mundo visible está ordenado en función del espectador, del mismo modo que en otro tiempo se pensó que el universo estaba ordenado en función de Dios. (18)

Soy un ojo. Un ojo mecánico. Yo, la máquina, os muestro un mundo del único modo que puedo verlo. Me libero hoy y para siempre de la inmovilidad humana. Estoy en constante movimiento. Me aproximo a los objetos y me alejo de ellos. Repto bajo ellos. Me mantengo a la altura de la boca de un caballo que corre. Caigo y me levanto con los cuerpos que caen y se levantan. Ésta soy yo, la máquina, que maniobra con movimientos caóticos, que registra un movimiento tras otro en las combinaciones más complejas. Libre de las fronteras del tiempo y el espacio, coordino cualesquiera y todos los puntos del universo, allí donde yo quiera que estén. Mi camino lleva a la creación de una nueva percepción del mundo. Por eso explico de un modo nuevo el mundo desconocido para vosotros. (\*)

## 1.5 ANALOGÍAS ENTRE PANTALLA Y RETINA

¿Cómo logran nuestros ojos darnos impresiones tridimensionales por más que la retina plana sólo puede captar imágenes bidimensionales? La percepción de la profundidad depende principalmente de la distancia entre los dos ojos, lo cual determina dos imágenes que difieren ligeramente. La fusión de estas dos imágenes en una sola produce la impresión tridimensional. (19)

(18) Idem. p. 23.

(\*) Cita tomada de un artículo escrito en 1923 por Dziga Vertov el revolucionario director de cine soviético. En John Berger, Modos de ver. Ed. Gustavo Gili, Colección Comunicación visual, España, 1975, p. 24.

(19) Arnheim Rudolph, El cine como arte. op. cit. p. 17.



El sentido de profundidad en las imágenes cinematográficas es sumamente reducido. El movimiento de seres u objetos de adelante hacia atrás pone en evidencia cierta profundidad. En las formas, las imágenes cinematográficas son al mismo tiempo planas y sólidas.

La destrucción de la impresión tridimensional tiene como consecuencia una enérgica acentuación de la superposición de la perspectiva. Cuando se pierde la impresión tridimensional desaparecen otros fenómenos que los psicólogos denominan las constancias de tamaño y forma. Físicamente, la imagen proyectada a la retina del ojo por cualquier objeto en el campo visual disminuye en proporción al cuadrado de la distancia.

Todas las placas fotográficas reaccionan del mismo modo. Por esto es que en una fotografía de alguien que está sentado con los pies muy extendidos al frente, el modelo aparece con enormes pies y una cabecita muy pequeña. Lo que es asombroso es que en la vida real no obtengamos impresiones que concuerdan con las imágenes en la retina... Este fenómeno es conocido con el nombre de la constancia de tamaño. (20)

La imagen retiniana de la superficie de una mesa es como su fotografía; el borde frontal, estando más próximo al espectador, resulta mucho más ancho que el posterior; la superficie rectangular se convierte en trapezoidal en la imagen. Sin embargo, por lo que hace a la persona corriente tampoco esto se ve corroborado en la práctica... los cambios de perspectiva que se producen en un objeto cualquiera que se extiende en profundidad no son observados sino que se los compensa inconscientemente. Esto es lo que se da a entender cuando se habla de constancia de la forma. En una imagen cinematográfica, apenas si puede hablarse de ella. (21)

(20) Idem p. 19.

(21) Idem.

Nuestro campo visual es limitado. La vista es más poderosa en el centro de la retina, la claridad de visión disminuye hacia los bordes y, por último, existe un límite preciso del alcance de la visión debido a la estructura del órgano. Así, si se fijan los ojos en determinado punto, apreciamos una extensión limitada... La mayor parte de los seres humanos no tienen conciencia alguna de ello porque nuestros ojos y cabeza son móviles y ejercemos continuamente este poder, de modo que la limitación de nuestro margen de visión se convierte en obstáculo para sí misma. Por este motivo, es totalmente falso que la representación circunscrita de la pantalla es una imagen de nuestra visión circunscrita en la vida real... El campo de visión es en la práctica ilimitado e infinito. (22)

La visión llega antes que las palabras. Cuando somos niños vemos y miramos antes de hablar. La vista establece nuestro lugar en el mundo circundante, siempre ocupamos un sitio en el espacio. Nunca se ha establecido la relación entre lo que vemos y lo que sabemos. Podemos mirar una puesta de sol, sabemos que la tierra gira alrededor de él. Sin embargo, el conocimiento, la explicación, nunca se adecua completamente a la visión.

Berger expresa con acierto que lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas... Solamente vemos aquello que miramos. Y mirar es un acto voluntario, como resultado del cual, lo que vemos queda a nuestro alcance, aunque no necesariamente al alcance de nuestro brazo... Nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos. Nuestra visión está en continua actividad, en continuo movimiento, aprendiendo continuamente las cosas que se encuentran en un círculo cuyo centro es ella misma, constituyendo lo que está presente para nosotros tal cual somos. Poco después de poder ver, somos conscientes de que

(22) Idem. p. 21 y 22.

también nosotros podemos ser vistos. El ojo del otro se combina con nuestro ojo para dar plena credibilidad al hecho de que formamos parte del mundo visible.

Nos hemos ocupado de la parte física tanto de la pantalla, como la cámara y el ojo humano, para tener puntos objetivos de referencia, en cuanto el registro y proceso mecánico que tienen como función llevar imágenes al cerebro, o bien realizar el registro de las cosas. Ahora entremos a revisar el proceso biológico, ideológico, cultural y social que se llama percepción.

## **CAPÍTULO II**

### **QUÉ ES PERCIBIR**

Según la mitología griega, la diosa de la razón y del ingenio, Atenea, nació directamente de la cabeza de Zeus, como un pensamiento surgido de la mente del dios soberano.

Si partimos del pensamiento de que la percepción es la fuente de todo conocimiento y que esta percepción es el proceso por el que la conciencia integra las impresiones sensoriales sobre objetos, acontecimientos o situaciones, entonces podemos aceptar que una teoría de la percepción es ya de por sí un planeamiento y una manifestación cultural, una toma de actitud desde una situación de hecho.

La percepción es el punto en el que se encuentra el conocimiento y la realidad, la actividad cognoscitiva más básica de la que todas las demás funciones emergen. Es el sistema perceptual en el que se desarrolla el proceso organizador e interpretativo de los datos sensoriales entrantes que permiten desplegar una conciencia de sí mismo y de los alrededores.

La percepción depende de cuatro operaciones fundamentales: detección y percatación, transducción sensorial (conversión de energía de una forma a otra), transmisión y procesamiento de la información.

Cuando se percibe un sinnúmero de factores entran en acción por ejemplo, la atención que funciona como un filtro que selecciona información en momentos determinados del proceso perceptual, percibimos agupamientos, semejanza, proximidad, simetría, continuidad, cierre, abertura, y existen indicadores como el tamaño, perceptiva, lineal, luz y sombra, gradiente textual, perspectiva aérea, interposición y espacio.

Puig Arnau escribe que

La percepción se proyecta como totalidad individual y colectiva, cultural y social, como manifestación psicológica de un yo y

cómo este yo está condicionado por el cosmos. Por lo que en toda percepción hay estructuras de sentido, estos postulados generales implícitos son los que dan a la imagen su dimensión, caracterizan su estructura que, como sabemos, son propias de cada sistema visual (cultural) y comparten, además, las características específicas de cada individuo, en función de su afectividad personal y de su asimilación cultural. En cada forma plasmada hay una historia individual y colectiva al mismo tiempo y sólo captamos correctamente esta forma en la medida en que tengamos conciencia de su contenido real. (1)

La percepción humana depende de expectativas, motivos y experiencias pasadas. La forma de leer una imagen, el contexto, atención, memoria, edad, sexo, conciencia, estado de ánimo, historia personal, carácter, capacidad para darle sentido a la información recibida y procesarla, conocimientos, aprendizaje, necesidades, lenguaje, intereses, valores, creencias, emociones, costumbres, hábitos, actividad profesional, son variantes para percibir.

Según Dondis:

*"La percepción visual, trata de establecer los principios de una teoría de la coordinación de los elementos plásticos en vista a la elaboración de una verdadera gramática de las imágenes"*(2)

porque en la

percepción actúa inmediatamente, configurando y caracterizando específicamente su proyección, la totalidad de la persona que percibe desde todos sus niveles, escalas y aspectos sociales y características psicológicas específicas, con aplicación de conjunto. (3)

(1) Arnau Puig, Sociología de las formas, Ed, Gustavo Gili, Colección Comunicación Visual, Barcelona, 1979, p, 68.

(2) D.A. Dondis, La sintaxis de la imagen, Introducción al alfabeto visual, Ed. Gustavo Gili, Colección Comunicación visual, 4ª Edición, España, 1982. p. 1.

(3) Arnau Puig, Sociología de las formas, op, cit. p. 145.

## 2.1 EL PUNTO DE VISTA PSICOLÓGICO

Existe una relación general entre la edad evolutiva del sistema de recepción y la cantidad de información que transmite al sistema nervioso central. Los sistemas del tacto son tan antiguos como la vida misma. La vista fue el último sentido, el más especializado, que se desarrolló en el hombre.

Las experiencias espaciales, visuales y táctiles están tan entrelazadas que no es posible separarlas. Los niños pequeños, acostumbrados a subordinar el mundo del tacto al mundo visual, sienten y actúan en el sentido de que todo lo que ven se puede tocar.

La cuestión fundamental de la psicología de la forma es, pues, cómo se efectúa la organización de los datos sensibles.

A este respecto, Kurt Koffka escribe

La organización es un proceso y, como tal, necesita fuerzas que la pongan en movimiento, pero también acaece en un medio y, por lo tanto, debe depender de las propiedades del medio. El medio es, pues, determinante en la organización y, por consiguiente, presenta una de las características esenciales de lo que debe ser entendido por "fuerzas que las pongan en movimiento", siendo otra de las características la precedente del organismo vital afectado por la percepción: este segundo aspecto componente del medio, el sujeto perceptor, no acostumbra a ser tomado en consideración; sin embargo, es tan importante y determinante como el medio material, del cual es una parte y que como organización específica condiciona la percepción que va a ser la resultante de la totalidad de elementos en juego y a organizar. (4)

(4) Idem p. 40.

### Konhler explica...

La psicología de la forma sostiene exactamente de la misma manera que las unidades sensoriales han recibido nombres, se han convertido en altamente simbólicas y que se les ha reconocido ciertos usos prácticos; ello no impide que existan como unidades antes de que cada uno de estos hechos complementarios les fueran sobre añadidos. (5)

### Los estudios de la Gestalt, hicieron ver que

casi siempre las situaciones con que nos encontramos poseen características propias, que exigen que las percibamos debidamente. Quedó patente que mirar el mundo requiere un juego recíproco entre las propiedades aportadas por el objeto y la naturaleza del sujeto observador. Este elemento objetivo de la experiencia justifica los intentos de distinguir entre concepciones adecuadas e inadecuadas de la realidad. (6)

Desde el punto de vista teórico, es importante saber más cosas acerca de la relación entre percepción y connotación, pues el conocimiento de esta relación es fundamental para comprender el desarrollo y la estructura del pensamiento en relación con el espacio.

El conocimiento del comportamiento de todos los elementos básicos de la percepción visual es también interesante para todos aquellos que, sin ser ellos mismos productores de obras visuales, se preocupan o interesan por unos sistemas de comunicación que constituyen, posiblemente, una de las características de la sociedad actual.

(5) Idem p. 41.

(6) Rudolph Arnheim, Arte y percepción visual, Ed, Alianza, Forma, Madrid, 1981, p. 18.

En sus investigaciones sobre la teoría de la visión, que constituyen un punto de partida de la moderna óptica fisiológica, Berkeley comparó el desenvolvimiento de la percepción espacial con el desarrollo del lenguaje. Según él, la intuición es parcial y sólo puede lograrse y consolidarse a través de una especie de lenguaje natural, esto es, de una estricta coordinación de signos y significaciones.

El mundo del espacio como un mundo de percepciones sistemáticamente interconectadas y recíprocamente referidas, surge para nosotros en nuestras representaciones un modelo codificado, ya existente, del espacio absoluto, de él, aprendemos a utilizar las distintas e irrepetibles impresiones de las múltiples esferas sensibles, particularmente de la vista y del tacto, como representantes visibles de las cosas y signos recíprocos.

Pueden hacerse algunas generalizaciones acerca de lo que diferencia un espacio de otro... lo que uno puede hacer en un espacio determina su modo de sentirlo. Una habitación que puede atravesarse de uno o dos pasos, proporciona una experiencia muy distinta de la que proporciona otra pieza de mayor dimensión; una pieza cuyo techo puede uno tocar, es muy distinta de otra cuyo techo no es posible alcanzar. En los grandes espacios exteriores, la sensación de la amplitud que uno tenga depende de que se pueda o no recorrer a pie.

La profundidad no se forma por las sensaciones sino que es sencillamente una de las dimensiones de la experiencia visual. La sensación visual de la distancia va más allá de las leyes llamadas de perspectiva lineal del Renacimiento. (7)

Nos interesa lo psicológico como producido por lo colectivo y manifestándose como tal. Un yo (psicológico) es una creación constante por medio de la complementaniedad, la implicación mutua, la ambigüedad, la polaridad y la reciprocidad de perspectivas con respecto a un tú, un él, un nosotros, un

(7) Edward T Hall, La dimensión oculta, Ed, Siglo XXI, México, 1972, p. 95.



vosotros, un ellos, un otro, un otros, y sus posesivos correspondientes. (Tuyo, suyo, etc.; entre los que deben emplearse también un mío, en relación estrecha con los demás, y todos ellos, cada uno considerando como un yo o un nosotros, en complementaniedad, implicación mutua, ambigüedad, polaridad y reciprocidad de perspectivas entre sí). Este yo psicológico no es, pues, una entidad abstraída y cerrada, sino un producto pasivo, o activo, de una totalidad social. Totalidad que puede actuar sobre el yo no sólo directamente a través de las estructuras, organizaciones, modelos sociales, conductas o actitudes colectivas o individuales, a través de los roles sociales y de los símbolos colectivos, sino también por medio de la simple presencia de las obras de cultura. (8)

En este punto, la percepción del espacio está íntimamente relacionada con el espacio como verbo y pronombre en el cual se conjuga la presencia o estancia del sujeto.

La psicología de la percepción sensible nos ha enseñado que, sin el uso de los dos ojos, sin una visión binocular, no nos percataríamos de la tercera dimensión del espacio. La profundidad de la experiencia humana depende, en el mismo sentido, del hecho de que somos capaces de variar nuestros modos de visión, de que podemos alterar nuestras visiones de la realidad. (9)

## 2.2 EL PUNTO DE VISTA DEL LENGUAJE

La lengua re-produce la realidad. Esto hay que entenderlo de la manera más literal: la realidad es producida de nuevo por mediación de lenguaje. El que habla hace reconocer por su discurso el acontecimiento y su experiencia del acontecimiento. El que oye capta primero el discurso y a través de este discurso

(8) Arnau Puig, *Sociología de las formas*, op, cit., p. 152.

(9) Ernest Cassirer, *Antropología Filosófica*, Ed, F.C.E., Colección Popular, 41, México, 1979, p. 251.

el acontecimiento reproducido. Así la situación inherente al ejercicio del lenguaje, que es la del intercambio y del diálogo, confiere al acto del discurso una función doble para el locutor: representa la realidad; para el oyente, recrea una realidad. Esto hace del lenguaje el instrumento mismo de la comunicación intersubjetiva.

El lingüista estima que no podría existir pensamiento sin lenguaje, y que en consecuencia el conocimiento del mundo está determinado por la expresión que recibe. Cada locutor no puede ponerse como sujeto sino implicando al otro, a su pareja, que dotado de la misma lengua, comparte el mismo repertorio de formas, la misma sintaxis de enunciación y la misma manera de organizar el contenido. A partir de la función lingüística, y en la virtud de la polaridad, yo, tú, individuo y sociedad, no son ya términos contradictorios sino términos complementarios. (10)

El lenguaje y el arte oscilan constantemente entre dos polos opuestos, uno objetivo y otro subjetivo, la naturaleza del arte y la validez de los juicios sobre la creación artística también se ocupan de las respuestas del hombre frente a los objetos naturales, que encuentran expresión final en el lenguaje de lo hermoso y lo horrible.

Dentro de todo este proceso de búsqueda e indagación no he encontrado mejor explicación al problema del espacio, desde el punto de vista del lenguaje, que las palabras de Ernest Cassirer, el escritor que mejor ilumina el concepto, desembalándolo poco a poco.

Escribe:

El lenguaje y la herencia representan dos procesos principales con los cuales aseguramos y determinamos nuestro concepto del mundo exterior. Tenemos que clasificar nuestras percepciones sensibles y subsumirlas bajo nociones y reglas generales a efecto de proporcionales un sentido objetivo. (11)

(10) Emile Benveniste, *Problemas de lingüística general*, Ed, Siglo XXI, 18ª Edición, México, 1995, p. 26.

(11) Ernest Cassirer, *Antropología filosófica*, op, cit., p, 127.

Lo que el gesto encierra alcanza un amplio y completo desarrollo apenas cuando el lenguaje adopta esa tendencia y la conduce por sus propios canales. En sus partículas demostrativas como aquí, allí, acá, allá, crea los primeros medios expresivos de cercanía y lejanía y de ciertas diferencias fundamentales en la dirección. Inicialmente estas también son posiciones del sujeto que habla y desde su particular "punto de vista". Las diversas direcciones –de la persona que habla a la persona a quien se habla o viceversa– parecen constituir una de las más tempranas diferenciaciones que fueron percibidas y fijadas en el lenguaje.

El estudio del lenguaje nos enseñó y mostró "que hay una multitud de relaciones de la más variada especie, especialmente cualitativas y modales, que el lenguaje sólo pudo llegar a captar y expresar indirectamente, valiéndose del espacio". Por esta vía, las simples palabras especiales se convirtieron en una especie de palabras espirituales originales. El mundo objetivo se hizo inteligible y transparente para el lenguaje en la medida en que logró retraducirlo a términos espaciales. (12)

Desde el pensamiento primigenio se ha generado cada vez una idea similar, un traslado de cualidades perceptibles y sentidas a imágenes e intuiciones espaciales, de tal manera que se ha ido elaborando un esquema particular sobre el espacio en virtud del cual, el espacio es capaz de unificar hasta lo más dispar y complejo, haciéndose comparable, de alguna manera, similar entre sí.

(12) Ernest Cassirer, Filosofía de las formas simbólicas, Ed. F.C.E., México, 1985, \*\*, op. cit, p. 119.

Cassirer describe:

Todo el espacio está dividido en siete sectores: el norte, el sur, el oeste y el este, el mundo situado encima de nosotros y el mundo situado por debajo de nosotros y, finalmente, el centro del mundo; y cada ser tiene una posición inequívoca, ocupa un lugar fijo predeterminado dentro de toda esta distribución. Los elementos de la naturaleza, las sustancias corpóreas y las fases del acontecer se diferencian entre sí de acuerdo con esos puntos de vista clasificatorios. Al norte pertenece el aire, al sur el fuego, al este la tierra y al oeste el agua; el norte es la patria del invierno, el sur lo es del verano, el este lo es del otoño y el oeste de la primavera, etc. Las clases sociales, oficios y ocupaciones del hombre entran igualmente dentro de este esquema fundamental: la guerra y el guerrero pertenecen al norte, la caza y el cazador al oeste, la medicina y la agricultura al sur, la magia y la religión al este. (13)

La generalización de la sensibilidad espacial se convierte en un vínculo del “todo” y en una cosmovisión. El espacio se ha tomado también como sustancia, como cosa existente en sí misma, pero al ir progresando el pensamiento científico se ha reconocido que se trata sólo de un esquema ideal, de un sistema de relaciones. Su ser “objetivo” significa solamente que se hace posible por la intuición empírica, que constituye los principios en que se funda. Y toda realidad, todos los modos de manifestación del espacio, se remiten a esta función de fundamentación. Por consecuencia, también el discernimiento sobre el espacio se encuentra sometido a la ley formulada por el “principio de la razón”. Útil como instrumento y órgano de explicación del mundo, el cual consiste exclusivamente en pensar en una forma espacial un contenido meramente sensible, traducirlo a ella y aprenderlo así, de acuerdo con las leyes

(13) Idem. p. 120.

universales válidas. El espacio es un factor ideal que interviene en la tarea general del conocimiento, y esta posición sistemática que ocupa determina también su carácter propio.

En el espacio del conocimiento puro, la relación del todo espacial no está concebida cosificadamente, sino de modo riguroso y puramente funcional: la totalidad del espacio no se compone de elementos sino que se construye a partir de ellos como condiciones constitutivas. La línea es creada a partir del punto, la superficie a partir de la línea y el cuerpo a partir de la superficie: el pensamiento genera cada uno a partir del otro, de acuerdo con una ley fija.

Las formas espaciales complejas son aprehendidas por su definición genérica, la cual expresa el modo de la regla de esta generación. Por consiguiente, con este espacio funcional de la matemática pura, el espacio del mito aparece siempre como espacio estructural.

Todo el mundo espacial y, con él, el cosmos en general, aparece construido de acuerdo con un modelo determinado que puede manifestárenos en mayor o menor escala pero que, amplio o reducido, siempre es el mismo.

El espacio posee en sí mismo una determinada estructura que es siempre la misma en todas las configuraciones particulares, no hay un solo ser o un solo evento que pueda escapar y quedar al margen de la determinación, de la fatalidad del todo.

Al examinar el lenguaje vimos que las expresiones de orientación espacial, las palabras para designar el "adelante" y "atrás", el "arriba" y "abajo", suelen desprenderse de la intuición del propio cuerpo: el cuerpo humano y sus miembros son el sistema referencial al cual se transfieren indirectamente todas las restantes diferenciaciones espaciales. (14)

Las imágenes siempre nos acompañan. ¿Cómo podríamos dar sentido y significación a nuestros conceptos si no se basaran éstos en una intuición? partiendo de aquí, Kant describe cómo toda orientación comienza con una

distinción sensible sentida, a saber, con un sentimiento de la distinción de la mano derecha y de la izquierda, elevándose luego a la esfera de la intuición pura, matemática, para llevar finalmente a la orientación en el pensamiento en cuanto tal, con la razón pura. Si consideramos el carácter peculiar del espacio mitológico y lo contrastamos con el carácter del espacio sensible de la intuición, así como también con el "espacio intelectual" matemático, podemos seguir este escalonamiento de la orientación hasta un estrato espiritual todavía más profundo, podemos señalar con claridad el punto de transición en el cual una antítesis intrínsecamente enraizada en el sentimiento mítico-religioso comienza a configurarse y a tomar una forma "objetiva" a través de la cual se da una nueva dirección al proceso total de objetivación, de aprehensión e interpretación intuitivo objetiva del mundo de las impresiones sensibles. (15)

Toda idea, todo conocimiento y percepción sensibles se basan en un fundamento emotivo originario. Por más específica y sutil que llegue a ser su estructura, el espacio mitológico como un todo sigue enclavado y, por así decirlo, inmerso en ese fundamento emotivo. Por lo cual, el camino de la determinación lógica, el análisis y la síntesis intelectual hace imposible establecer diferencias, demarcaciones o funciones de este espacio, ya que éstas están dadas por características más profundas y más sentidas.

(15) Idem. p. 128.

Toda separación de los sectores del espacio y, con ella, cualquier tipo de articulación dentro de la totalidad del espacio mitológico están ligadas también a esa distinción. El acento mítico característico de lo "santo" y lo "profano" se distribuye de distintos modos entre todas y cada una de las direcciones y religiones imprimiéndoles así a cada una de ellas un determinado sello mítico-religioso. Este y oeste, norte y sur no son distinciones que sirvan de modo esencialmente idéntico para la orientación dentro del mundo de las percepciones empíricas, sino que a cada una de ellas es inherente un ser y una significación propios y específicos, una vida mitológica íntima. Cada dirección específica no está concebida como una relación abstracta e ideal, sino como una "entidad" independiente dotada de vida propia, lo cual se hace patente por el hecho de que no pocas veces alcanzan el máximo grado de configuración e independencia concretas que el mito es capaz de otorgar, elevándolas al rango de dioses. (16)

Desde Platón y los pitagóricos aparece el límite y lo ilimitado, contrapuestos con lo determinante y lo indeterminado, así como la forma a lo informe, lo bueno opuesto a lo malo. Es quizás éste el punto de partida de la primera orientación pura e intelectual del cosmos.

La visión primaria del espacio se funda en una y la misma intuición básica concreta, a saber, la alternancia de luz y oscuridad, el día y la noche. En consecuencia, el mismo esquema de orientación rige la distinción de las zonas y direcciones del cielo, que en un principio es puramente emotiva.

(16) Idem, p. 133.

Cassirer explica:

la diferenciación del "yo" respecto del "tú", así como también respecto del ser objetivo al cual se "enfrenta" constituye la irrupción en una nueva fase de la contemplación del mundo, existe ahora un vínculo que, al mismo tiempo que los une, los distingue y los mantiene separados. La intuición del espacio, tal como es desarrollada y consignada en el lenguaje, constituye el rasgo más claro de esa doble relación peculiar. En esa relación se establece la distancia, pero justamente al ser establecida en cierto sentido es superada también. En el espacio intuitivo que se construye con ayuda del lenguaje se balancean los momentos de "superación" y de "yuxtaposición", de dirección y enlace continuos; ambos mantienen entre sí un equilibrio ideal. (17)

Estos términos distinguen el "aquí" del "allá", lo "presente" de lo "ausente", pero al mismo tiempo conectan ambos en la medida en que establecen entre ellos una "relación de medida", por elemental e inexacta que sea. La evolución del espacio meramente pragmático al espacio objetivo, de la expansión de acción al espacio intuitivo queda así, aunque no efectuada, sí definida y anticipada en cuanto a su principio general. (18)

En el acto perceptivo opera, de entrada, el lenguaje de que dispone el perceptor. El lenguaje actúa sobre la sensación como una verdadera Gestalt; es una estructura de sentido impuesta al dato sensible; el lenguaje impone un bosquejo humano a cualquier sensación.

El lenguaje y la ciencia representan los dos procesos principales con los cuales aseguramos y determinamos nuestro concepto del mundo exterior. Tenemos que clasificar nuestras percepciones sensibles y subsumirlas bajo nociones y reglas generales a efecto de proporcionarles un sentido real.

(17) Idem, p. 183.

(18) Idem, p. 184.



## 2.3 EL PUNTO DE VISTA CULTURAL Y DE COMUNICACIÓN

Ponernos en común dentro de un modo y forma de ser nos conduce a que

Los condicionantes de la percepción, no se reducen a un mero reflejo físico-químico-biológico y anatómico-mecánico, pero sin dejar de comportar estos condicionantes es, también, un reflejo, siempre dialéctico, de los condicionantes sociales aflorados por el análisis sociológico. (19)

La cultura se define como un conjunto muy complejo de representaciones, organizadas por un código de relaciones y de valores: tradiciones, religión, leyes, política, ética, arte, todo aquello que, nazca donde nazca, impregnará al hombre en su conciencia más honda y que dirigirá su comportamiento en todas las formas de su actividad.

El arte y las obras de cultura abarcan todo lo que, como resultado de la transformación de lo natural, ha elaborado el hombre. Estos productos son parte integrante y condicionante, conjuntamente con el aspecto anatómico-biológico de la sensibilidad.

Las formas (plásticas o léxicas) son la demostración de la sensibilidad perceptiva de una sociedad, y es la misma realidad social la que "genera" la forma. Es la complejidad total de la realidad social la que motiva que algo sea. (20)

Cassirer describe:

La imagen vista, al igual que la palabra pronunciada o escuchada, está dotada de poderes reales, porque dentro de la esfera de representaciones mágicas no hay una clara separación entre la magia de la imagen y la magia de las cosas. (21)

(19) Arnau Puig, Sociología de las formas, op, cit, p, 161.

(20) Idem, p. 289.

(21) Ernest Cassirer, Filosofía de las formas simbólicas \*\*, op, cit, p, 67 y 68.

El ojo físico del hombre percibe más definitivamente lo que espacialmente está cerca de él, las cosas del mundo de la representación son aprehendidas más precisa e individualmente con el ojo del alma, cuyo espejo es el lenguaje, en cuanto estén más cerca de la sensibilidad y pensamiento del que habla y en cuanto más intensa y vivamente impresionen su ánimo y exciten el interés físico del individuo a se trate de un hombre o de un pueblo. (22)

Las manifestaciones visuales son el producto de ideas e inteligencias humanas, lo percibido está determinado por varios elementos; como la atención, el interés, las necesidades, el género, la historia personal, la cultura, los conocimientos, el estado de ánimo, experiencia, emoción, procesos psicológicos de identificación o proyección, preferencias, aversiones, hábitos, convenciones, valores, tradiciones y grupos de pertenencia sociocultural.

La comunicación visual. Tema muy vasto, que va desde el diseño a la fotografía, a la plástica, al cinema; de las formas abstractas a las formas reales; de las imágenes estáticas a las imágenes en movimiento; de las imágenes simples a las imágenes complejas; a los problemas de percepción visual que se refieren al aspecto psicológico del problema, tales como relaciones entre figura y fondo, mimetismo, moiré, ilusiones ópticas, movimiento aparente, imágenes y ambiente, permanencia retínica. (23)

son sólo algunos de los ejemplos de producción y reproducción de la imagen.

(22) Ernest Cassirer, Filosofía de las formas simbólicas \*, op. Cit, p, 275 y 276.

(23) B. Munari, Diseño y comunicación visual, Ed, Gustavo Gili, séptima edición, Madrid, España, 1983, p. 19.

En la condición humana es fácil detectar una propensión a la información visual y una necesidad nunca satisfecha de mirar. Necesitamos de un apoyo visual dentro de nuestro conocimiento por múltiples razones, pero sobre todo, por el carácter directo de la información y por su aproximación a la experiencia real.

En el hombre, el hemisferio derecho del cerebro, especializado en el procesamiento de la información sensorial y espacial, ha demostrado ser la parte encargada del significado de las formas visuales, que funciona a base de descargas de energía bioeléctrica en unos circuitos de neuronas cerebrales, responsables de la percepción y la conciencia visuales.

Jean-Paul Sartre sugirió que el contacto visual es lo que nos hace real y directamente conscientes de la presencia del otro como ser humano con conciencia e intenciones propias. Cuando los ojos se encuentran, se nota una clase especial de entendimiento de ser humano a ser humano. Se hacen y se pueden hacer tantas cosas con una mirada, con ella se castiga, anima o se establece dominio. Mirar al otro lo pone dentro de nuestro eje de interés y la forma en que le miramos, así como el tamaño de las pupilas, puede indicar interés o disgusto; es tan importante tener un contacto visual con el interlocutor que de ello puede depender una buena comunicación.

Se hace necesario discernir entre lo que realmente se ve y los prejuicios que se aportan al acto de mirar,

el hombre aprende al ver y lo que aprende influye en lo que ve, su capacidad de descubrir el camuflaje demuestra que a consecuencia del aprendizaje es capaz de alterar su percepción". "El cómo vemos el mundo afecta casi siempre a lo que vemos.(24)

Los grandes creadores del arte en general: pintores, músicos, escultores, escenógrafos, cinematografistas, escritores, entre otros, perciben y comunican el significado y los empleos de la distancia –importante factor cultural y en las relaciones interpersonales– en su propia versión sobre el espacio.

Edward T Hall, profesor de antropología de la North Western University, fue el primero en conectar este fuerte sentido del espacio personal, y de su trabajo surgió un nuevo campo de investigación, la "proxémica" (*proxemics*) que él ha definido como el estudio de cómo el hombre estructura inconscientemente el microespacio.

Hall cree que

el ser humano no tiene solamente un sentimiento muy arraigado respecto al espacio conveniente, sino una necesidad real y biológica de él. He acuñado la palabra proxémica para designar las observaciones y teorías interrelacionadas del empleo que el hombre hace del espacio, que es una elaboración especializada de la cultura. El espacio personal y social y la percepción que el hombre tiene de él. (25)

La percepción y datos sobre la visión del espacio se manifiestan más y mejor en la coordinación de cada una de las cualidades individuales a su totalidad. De este modo, pensamos que cada elemento, como distancia, volumen, profundidad, en cuanto lo establecemos como espacial, ya está instituido en una infinitud de posibles direcciones y sólo la suma de estas direcciones constituye la totalidad de la intuición espacial.

En este siglo y para cualquier habitante del mundo, el espacio proyectivo denota el espacio real y, cuando aprende, percibe primero el espacio real y después el espacio representado.

Aquí nos hemos detenido a observar la percepción como un proceso que esta condicionado por múltiples factores que complementan, alteran o enriquecen dicho proceso.

El como miramos y lo que miramos es el resultado de una construcción y selección cultural que nos permite producir, leer o interpretar el concepto de espacio.

El desarrollo del cine como arte e industria ha obligado a críticos, teóricos, directores, periodistas, analistas, publicistas o productores de imagen a desarrollar un lenguaje para comunicar, emitir y captar mensajes visuales que los coloquen en trato comunicativo con otros interlocutores, para ello nos hemos dado a la tarea de abordarlo con sumo cuidado en el siguiente capítulo, de tal suerte todos los elementos que abordaremos nos permitan crear un cuerpo de conceptos y entramado para explicar el concepto de espacio.

## **CAPÍTULO III**

### **EL CINE: UN LENGUAJE VISUAL**

La búsqueda y captación de la belleza, así como la comunicación con otros seres humanos, ha dado lugar a la obra artística como el punto más alto de desarrollo de la humanidad.

Las manifestaciones culturales internamente ligadas con la plástica, esto es, con lo visual, con las formas y con el espacio, han dado lugar al cine como obra de arte.

Podemos entender el término “arte” como manifestación expresiva fundamentalmente visual, donde el sujeto crea y recrea mundos naturales o fantásticos mediante elementos materiales aplicados con un virtuosismo técnico.

La tríada que conforma este fenómeno va, en primer lugar, integrada por el artífice, el director, el artista, como transformador de unas ideas, una naturaleza, unos pensamientos y una técnica en una obra para los sentidos. En segundo lugar, emerge una obra repleta de sensibilidad y armonía dentro de la cual confluye la habilidad, las formas y contenidos de un determinado momento histórico. En tercer lugar, debemos valorar al hipotético espectador, a quien directa o indirectamente va destinada la expresión artística y que subjetivamente puede alabar, ignorar, interpretar o menospreciar la creación artística según parámetros estéticos, históricos, culturales, filosóficos o sociales infinitamente válidos y cambiantes en el tiempo.

El cine ha sido comparado con la pintura o la literatura, se le califica como compendio de todas las artes conocidas; su manifestación cultural original y peculiar ha contribuido a la configuración de su estética y su lenguaje.

Habría que reconocer que el cine es la forma más reciente del lenguaje definido como “sistema de signos destinados a la comunicación”. Sin embargo, el semiólogo Cristian Metz, que da esta definición, precisa que ésta no puede dar cuenta de la flexibilidad y la riqueza del lenguaje cinematográfico: “El fin,

reproducción o creación, siempre estaría de este lado o más allá del lenguaje”, como consecuencia de “lo que hay de copioso en este lenguaje tan distinto de la lengua, tan inmediatamente sometido a las innovaciones del arte como a las apariencias perceptivas de los objetos representados”. Lo que diferencia al lenguaje cinematográfico de la lengua es su aspecto tan poco sistemático: las diversas unidades significativas mínimas en él no tienen “significado estable y universal”, y es lo que conduce a clasificar al cine entre otras “totalidades significantes”, tales como “las que forman las artes o los grandes medios culturales de expresión”. (1)

Son interesantes las conexiones que ha mantenido el cine con las artes plásticas. En su génesis fueron fundamentales las aportaciones de la fotografía y la pintura, influencia que se ha mantenido por décadas.

### **3.1 FORMAS DE CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO EN EL CINE**

El concepto del espacio se genera a partir del lenguaje, porque el conocimiento del mundo está determinado por la expresión que recibe. El lenguaje reproduce el mundo, pero sometiéndolo a una organización propia. El lenguaje representa la forma más alta de la facultad que es inherente a la condición humana, la capacidad de simbolizar.

Cuando el ser humano emplea las palabras, largo, ancho, profundo, está representando lo real por un signo; así establece una relación de significación entre una cosa y algo más. Elabora y suma estos signos para generar ideas que le permitan elaborar conceptos.

El pensamiento en el hombre es el poder de construir representaciones de las cosas y de operar sobre éstas representaciones.

(1) Martín Marcel, El lenguaje del cine, Ed, Gedisa, España, 1990, p. 22.

Lo continuo, lo infinito y lo uniforme son características del espacio físico y del espacio de la geometría pura, que nos es dado por la intuición de los sentidos. A él llegamos también a través de la síntesis que el entendimiento lleva a cabo de los datos que nos proporcionan los sentidos, comparándolos y, por así decirlo, conciliándolos. En esta especie de conciliación y, de coordinación mutua, surge para nosotros el espacio como un esquema constructivo que el pensamiento traza, en el cual existen un orden y una medida.

Así pues, lo que se llama tamaño-distancia, posición de las cosas es algo que es visto, no siempre tocado; estas manifestaciones nos obligan a estimar y calcular al objeto.

Todo acto de percepción espacial implica el acto de medición y, con él, la deducción matemática. Es así como la *ratio* –en su doble significación de “razón” y de “cálculo”– penetra directamente en el campo de la intuición, de la percepción, para apropiarse de él y declararlo sometido a su ley fundamental. Toda intuición está sujeta a un pensamiento teórico y éste a su vez está ligado al juicio y a la deducción lógica, de modo tal que el acto fundamental del pensamiento puro nos revela y hace accesible también la realidad de las cosas independientes, como el mundo espacial intuitivo.

Hay otra facultad básica del pensamiento que tiene sus propias reglas: es la “imaginación”; dichas reglas son capaces de establecer nexos necesarios y universalmente válidos que están ligados a la posibilidad de representación que supone, y que las impresiones sensibles van adquiriendo progresivamente. Una función representativa que va más allá de su mero contenido “presentativo” inicial.

Para hacer posible la construcción de nuestra experiencia espacial, éste, debe acompañar a la facultad de “percepción” la importante, de “sugestión”, en la medida en que esta facultad se fortalece y la impresión sensible individual adquiere la capacidad de “sugerir” otras impresiones totalmente distintas de ella



y de hacérselas presente a la conciencia. Va cerrándose para nosotros la cadena por medio de la cual los elementos de la realidad se insertan en un todo, en un mundo del espacio y de las cosas en el espacio.

La “extensión”, el “aquí” y el “allá”, el “arriba” y el “abajo” son regiones y relaciones del espacio, tienen un carácter intuitivo y un carácter expresivo propio, conocido, dentro del cual hay un comportamiento dinámico, un campo de acción y movimiento.

Otro elemento que utiliza el pensamiento para construir la representación del espacio es el de la “selección”, que surge cuando la variedad de las “imágenes” ópticas separadas es reunida en grupo tomándose a estos grupos como representaciones de un mismo “objetivo”.

El espacio en cuanto tal, concebido como una mera “posibilidad de coexistencia”, no tiene en sí todavía ninguna forma inequívoca y determinada, sino que es susceptible de las más diversas modalidades de formación.

El proceso de estructuración empieza ya cuando el lenguaje acuña sus primeros vocablos espaciales, sus primeros adverbios indicativos para designar el “aquí” y “allá”, la cercanía y la lejanía.

Nosotros captamos relaciones de “vecindad” de puntos, de “separación”, de intersección o cruzamiento de líneas, de “incidencia” de superficies o de segmentos espaciales.

Definimos como “sólido” un cuerpo que consideramos invariable en sus medidas, así como atribuimos a la “línea” empírica el carácter de “recta”. Mediante tales postulados de medida y de rectitud lineal surgen diversos “espacios” cada uno de los cuales se distingue por una cierta estructura.

Casi no existe ninguna dirección, ninguna facultad básica del espíritu que no participe de algún modo en ese gigantesco proceso de formación y que no domine dentro de ciertas fases.

Sensación e intuición, sentimiento y fantasía, imaginación creadora y pensamiento conceptual constructivo, participan en la misma medida, y el modo en que se concatenan y se condicionan mutuamente crea cada vez una nueva forma de espacio.

Pero de qué punto parte el sujeto para determinar el espacio, sino de sí mismo. La expresión de las relaciones espaciales está estrechamente vinculada con determinadas palabras materiales entre las cuales nuevamente son las palabras las que designan las partes aisladas del cuerpo humano, las que ocupan el primer lugar. El adentro y el afuera, adelante y atrás, arriba y abajo son designadores de la totalidad del cuerpo humano.

Existe otro elemento que debe ser considerado para entender el espacio, me refiero a la imagen de las cosas.

La imagen es la base de correspondencia visual entre el objeto y su representación en el mundo perceptivo, capaz de subsistir a través del tiempo, y constituye uno de los componentes más importantes de cultura, por ejemplo, las pinturas, ilustraciones, fotografías o dibujos, esculturas y arquitecturas.

La imagen retiene y cristaliza, a través del tiempo, un aspecto visual del mundo exterior y es sólo inteligible en la medida en que el receptor que la contempla pueda discernir en ella aspectos universales.

La imagen es una reproducción, representación y semejanza de su referente y puede funcionar como arma política, mercancía, objeto de veneración y culto (religioso y mágico). Instrumento de expresión de belleza y armonía. Símbolo de poder y dominio. Instrumento de diversión y entretenimiento.

Finalmente, la imagen es un atrapar, un encerrar al objeto en y dentro de un espacio, es darle un marco dentro de un plano, es haber determinado lo que queda expuesto y lo que debe quedar oculto, constreñido a un encuadre, a un punto de vista.

### **3.2 ESPACIO FÍSICO DRAMÁTICO Y FÍLMICO**

El lenguaje cinematográfico es un conjunto de códigos y subcódigos. Los códigos (específicos o generales) son una red heterogénea de formas significantes.

Este lenguaje es la diferenciación y combinación de los elementos visuales de la imagen, figurativa y gráfica. La imagen real debe ser sometida a un proceso de selección y estudiada por el creador en cuanto a notables cambios, y hasta falsos maquillajes y suplantaciones para que sea de utilidad a la obra filmada.

El cine es el primer arte que logró afianzar el predominio del espacio en su totalidad. Nunca antes nuestra imaginación había sido llevada a un ejercicio tan difícil, complicado y bello a la vez, que es la representación del espacio en las películas. Donde se nos muestra de manera continua, primeros planos, largas vistas, un ir y venir de la cámara, que se mece, que cae, que asciende y desciende a toda velocidad.

El cine ha demostrado ser el arte más capaz de brindar una representación del espacio, a la vez rigurosa y libre, en la cual el espacio siempre implica al tiempo.

El cine considera al espacio de dos maneras: la primera lo reproduce y nos lo hace percibir mediante movimientos de cámara, haciendo notorio el espacio. La segunda lo produce; creando un espacio global sintético que el espectador percibe como único, pero hecho con la yuxtaposición-sucesión de espacios fragmentados que pueden no tener ninguna relación material entre sí fuera de la pantalla cinematográfica.

Las características del espacio producido son lo que denominamos espacio cinematográfico. A menudo está formado por piezas y trozos y su unidad proviene de una yuxtaposición en una sucesión creadora; es la creación misma de un espacio puramente conceptual y de orden mental.

Este espacio es en lo fundamental igual al espacio real, porque el cine nos permite una ubicuidad. Es un complejo espacio-tiempo, o incluso un continuo espacio-tiempo, en que la índole del espacio no está fundamentalmente modificada (sólo nuestras posibilidades de experimentarlo y recorrerlo lo están), mientras la duración recibe una libertad y una fluidez absolutas: su marcha puede ser acelerada, aminorada, invertida, detenida o sencillamente ignorada.

La creación de un espacio estético absolutamente específico, cuyo carácter artificial construido y sintético está vivo, figurativo y tridimensional, dotado de temporalidad como el espacio real y al que la cámara experimenta y explora como nosotros lo hacemos en él.

Las características del espacio reproducido son de un espacio dramático (el espacio del mundo representado), en el que se desarrolla la acción cinematográfica.

Este “realismo” espacial de la película explica el hecho de que podamos con gran facilidad “penetrar” en el espacio dramático y apegarnos a la acción.

Hemos visto que el redescubrimiento del espacio por parte del cine se vincula con el uso consciente de la profundidad de campo y la estética del montaje, que alcanza a temporalizar y conceptualizar el espacio. A la vez, el espacio se halla íntimamente compenetrado por la duración en una continuidad indisociable, idéntica a la de la vida real pero de duración activada y valorizada, perceptible por los sentidos, mientras que la realidad la mayor parte de las veces se experimenta inconsciente o subconscientemente.

### **3.3. ESPACIO VIRTUAL / EL MONTAJE**

Retomemos el pensamiento en la línea del montaje; ésta es la esencia y el fundamento más específico del lenguaje cinematográfico. Entendido el montaje como la organización de los planos de un filme en ciertas condiciones de orden y duración.

Debemos diferenciar entre el montaje narrativo y el montaje expresivo. El montaje narrativo se refiere al aspecto más sencillo e inmediato del montaje, que consiste en reunir planos, de acuerdo a una secuencia lógica y cronológica con vistas a relatar una historia; cada plano ofrece un hecho y contribuye a que avance la acción desde el punto de vista dramático (en un entramado de los elementos de la acción según una relación de causalidad) y desde el punto de vista psicológico (el entendimiento del drama por el espectador).

El montaje expresivo, basado en yuxtaposiciones de planos, tiene por objeto producir un efecto directo y preciso por medio del encuentro de dos imágenes. Este montaje se propone expresar por sí mismo un sentimiento o una idea; entonces deja de ser un medio para convertirse en un fin: su objetivo es producir en todo momento efectos de ruptura en la mente del espectador y al hacerlo reflexionar intelectualmente busca hacer más vívida en él la idea expresada por el director y traducida por la confrontación de los planos.

Sobre el montaje expresivo tenemos que en su contenido rítmico (la velocidad y cantidad de imágenes que miramos) puede ser muy rápido o muy lento, cumpliendo una función directamente psicológica.

Es evidente que no existe una división clara entre ambos tipos de montaje: podemos encontrar efectos de montaje que incluso son narrativos y sin embargo poseen un valor expresivo.

El primer realizador que utilizó el montaje como elemento de creación cinematográfica fue Griffith, a él siguieron Ince, De Mille, Vidor, Chaplin. Griffith será el primer director en aplicar con maestría el montaje alternado y emplear toda la gama de planos, incluso los primeros planos de objetos (inserciones), de rostros, hasta grandes planos con vistas panorámicas, para construir una historia.

El descubrimiento del montaje expresivo, que incluye el uso de los dos tipos de montaje: el alternado (basado en la simultaneidad temporal de las dos

acciones) y el montaje paralelo (acciones que se muestran alternativamente, no son simultáneas en el tiempo de la historia, basadas en una semejanza simbólica), darán a Griffith su marca característica y gran enseñanza para sus seguidores.

El montaje expresivo, que narra una historia con base en la sucesión de planos, pero también con la necesidad y la intención de suscitar en el espectador un choque, una confrontación psicológica, será ejecutado por los soviéticos en forma de un desarrollo hacia el montaje intelectual o ideológico, que se refiere al enlace conceptual entre dos tomas, colocadas juntas, que se combinan inevitablemente en un nuevo concepto, en una nueva cualidad que surge de la asociación.

El principal teorizador y practicante de este tipo de montaje es Eisenstein, que aplica al cine el concepto de atracción que hereda de su maestro Meyerhold y que puso en ejecución en sus espectáculos de propaganda política para el Prolekult, comparándolo con el estilo caricaturista de George Grosz y con los fotomontajes de Rodchenko.

Eisenstein lo definió así:

Cada momento agresivo –es decir, cualquier elemento teatral que provoca en el espectador una presión sensorial o psicológica–... de modo que le produzca tal o cual emoción conflictiva”. El montaje de atracciones, toma su nombre de dos palabras, “una de las cuales proviene de la industria” (“ensambladura de piezas de máquinas”) y “la otra del music hall” (“entrada de payasos excéntricos”), y su objetivo es una “puesta en escena activa” en lugar del “reflejo estático de un acontecimiento”, y “la educación del espectador en el sentido deseado a través de una serie de presiones calculadas sobre el psiquismo. (2)

(2) Idem, p. 148.

El montaje es un término destinado a indicar la naturaleza específica de la obra cinematográfica; como la necesidad o exigencia del espectáculo fílmico de estar fraccionado en planos o tomas. Es, por lo tanto, un término estético que, lejos de referirse a una etapa del proceso creativo, los abarca todos por igual. Según Eisenstein, es la esencia misma del cine, por el mecanismo de la asociación entre imágenes e ideas.

De acuerdo con Béla Balazs, el montaje como asociación visual confiere su significado definitivo a las distintas imágenes. Esto resulta de la predisposición que tiene el espectador para esperar un significado de las imágenes. Dar un significado es una función inherente a la conciencia humana.

La mejor definición es aquella que lo asimile a una gramática del cine; ésta es la base estética del filme, porque lo más importante, lo esencial del lenguaje cinematográfico, es la conjugación y la creación del movimiento.

En el cine, gran parte de las relaciones están dadas por la cámara, o sea por la sintaxis de la imagen basada en tomas, planos y ángulos que conforman el lenguaje fílmico.

La toma es un trozo de película, una totalidad dinámica en transformación para el espectador y el plano seleccionado centra su atención sobre ese trozo de acción que más interesa a cada instante ampliando, magnificando el detalle al tamaño completo de la pantalla.

En el uso y abuso de los planos existe un significado; cuando se utilizan planos estrechos, demasiado cercanos a los detalles, se puede dar la impresión de un lugar pequeño, reducido, mientras que el intercalado de planos extensos y ángulos abiertos nos permiten una mejor apreciación del espacio. Por ello los planos deberán guardar una relación visual mutua para que la imagen atrapada en ellos exprese por sí misma su sentido.

Los planos y las tomas fraccionan el espacio que observa el espectador, y sumadas dan origen a la escena que se determina por la unidad del lugar y del

tiempo. La serie de tomas que se caracterizan por la unidad de acción se denomina secuencia.

Con objeto de producir una impresión de continuidad, es indispensable que cada escena o secuencia se inicie con una actividad que se esté haciendo y acabe con una actividad que se continúe, para sugerir que la acción prosigue aún cuando la cámara la deje. (3)

Existen algunos principios de montaje que tienen gran importancia plástica o expresiva, como que entre dos tomas debe existir continuidad de contenido material; presencia en una y otra de un elemento idéntico que permite la identificación rápida entre la toma y la situación.

Es necesario asegurar una continuidad de contenido dinámico se refiere al sentido de movimiento de los sujetos y los objetos.

Deberá haber una continuidad de contenido estructural, o sea, una composición idéntica o semejante, de modo que se asegure una conexión visual. En esta mirada hacia delante, aparece un fragmento de espacio captado por la cámara y proyectado después en la pantalla. La cámara tiene dos posibilidades frente a ese espacio visto en la toma: o continuar mostrando algo más de ese mismo fragmento ya visto y conocido en una siguiente toma, o complementarlo con otro fragmento espacial, no visto aún, pero relacionado o no relacionado con el anterior.

Sobre la continuidad de tamaño, podemos referirnos a la relación de las tomas según su tamaño de encuadre: conviene pasar en forma progresiva del plano general al primer plano y viceversa.

Sean cuales fueren las dimensiones reales de los sujetos, éstos siempre ocupan toda la pantalla, cambiando de tamaño apegados solamente a la acción dramática que está en juego.

(3) Idem, p. 152.



La continuidad de duración se muestra yuxtaponiendo tomas de extensiones diferentes (únicamente si es el efecto buscado). El universo que percibimos en la pantalla nos muestra volúmenes-duraciones, en un proceso permanente de sintaxis de espacio y tiempo.

El hecho de dar un tratamiento espacial al acto de estilizar, comprimir y sugerir el espacio y el tiempo, no es patrimonio exclusivo del cine, por lo que resulta fundamental respetar la regla en la sucesión de tomas:

ante cada nueva toma, para que el relato sea bien claro, el espectador debe percibir inmediatamente qué es (cae de su peso) y llegado el caso, dónde y cuándo ocurre (respecto de lo anterior)... Hay casos en que la definición de las coordenadas espaciales y temporales no es necesaria: sucede cuando la serie de tomas no constituye un relato sino sólo una enunciación. (4)

El montaje es creador de movimiento, animación, la apariencia de vida, cada una de las imágenes de un filme muestra un aspecto estático de los seres y de las cosas, y su sucesión es lo que recrea el movimiento y la vida.

La creación del ritmo éste nace de la sucesión de los planos de la imagen según sus relaciones de extensión (que para el espectador es una impresión de duración determinada a la vez por la longitud real de la toma y su contenido dramático) y de tamaño (que se traduce por un choque psicológico tanto más grande cuando más cercano sea el plano de la toma); el ritmo es en síntesis una cuestión de distribución métrica y plástica.

Retomemos otros elementos técnicos que han permitido al cine crear y reproducir el espacio.

Cuando experimentamos activamente el espacio, el tiempo se difumina en nuestra percepción. Un buen ejemplo son los viajes; Cuando se viaja, el tiempo es percibido de forma distinta por quien espera. Uno se mueve, el otro está estático.

(4) Idem. p. 154

El cine inscribe la dimensión en el tiempo con la dimensión en el espacio; también nos muestra que todas las relaciones posibles entre espacio-tiempo, tiempo-espacio, no son absolutas ni fijas y que, por el contrario, son naturales y experimentalmente variables hasta el infinito.

### **3.3.1 EL ESPACIO Y EL PAPEL CREADOR DE LA CÁMARA**

Desde el momento que el cine fracciona la realidad, la despedaza en su espacio-tiempo, la cámara debe ser cuidadosamente colocada en sitios y puntos de vista que orienten al espectador.

Por tanto, la lente de la cámara mira sólo un pedazo de la realidad. En esto radican simultáneamente una limitación y un poder. Sin este fraccionamiento y sin este poder de sustracción, el cine no existiría tal como lo conocemos hoy en día.

Llamemos espacio dramático, filmico y cinematográfico a aquel que captura la realidad, mostrando a la imagen en un determinado plano o toma como la unidad base del lenguaje cinematográfico.

Durante algún tiempo, la cámara estuvo paralizada en un solo sitio, un solo punto de vista de un espectador que concurre al espectáculo teatral, la cámara fija, con un solo encuadre; son los actores y los objetos los que entran o salen del campo de visión. Según Georges Sadoul, será el inglés G. A. Smith, representante de la “Escuela de Brighton” quien por medio de un “truco” visto a través de una lente o una lupa, pasa con mucha libertad de plano general a primer plano.

La cámara se mueve como el ojo humano; se ha convertido en una criatura, en un personaje, impone varios puntos de vista a su espectador, crea y captura un espacio dentro del cuadro mismo sin que medie un corte.

De aquí seguirá la cámara “subjetiva” en la cual el ojo se identifica con el espectador por medio del personaje principal de la historia.

Este tipo de cámara establece una relación actor-espectador o toma el lugar de alguno de los actores, mira a través de los ojos del actor. El público participa en la acción dentro de la pantalla como si viviera una experiencia propia. La cámara actúa como los ojos del espectador.

En la cámara objetiva, el público observa la acción a través de los ojos de un observador invisible, como si estuviera espiando. Los actores o personas fotografiadas aparecen sin darse cuenta de la cámara y nunca ven directamente hacia la lente.

El punto de vista es utilizado en la cámara como un actor subjetivo a perspectiva se describe a fin de que el público tenga la impresión de que este personaje y el que está fuera del cuadro están juntos. El espectador ve la acción desde el punto de vista del actor, tal como si se encontrara junto a él.

El encuadre forma el elemento básico a partir del cual se puede estructurar la composición plástica. Se trata de la composición, de la organización de los elementos de la imagen para formar un todo unificado y armónico. Un camarógrafo compone la imagen cada vez que coloca a un actor, una pieza del decorado o un objeto.

La cámara entonces determina su mirada, su emplazamiento, predeterminado el espacio que va a representar, mostrando un corte arbitrario de la realidad, creíble para el espectador que participa activamente de la limitación.

### **3.3.2 LOS DISTINTOS TIPOS DE PLANOS**

El tamaño del plano (y por consiguiente su nombre y su lugar en la nomenclatura técnica) está determinado por la distancia entre la cámara y el sujeto y por la longitud focal del objetivo empleado... debe haber una adecuación entre el tamaño del plano y su contenido material... y su contenido dramático. El tamaño

del plano determina, por lo general, su longitud; ésta, está condicionada por la obligación de dejarle al espectador tiempo material para percibir el contenido del plano. (5)

Los diferentes tipos de planos no tienen más razón de ser que la mejor percepción y claridad de la narración.

El plano general nos muestra una vasta extensión desde una gran distancia, cubre el área completa de la acción; el lugar, la o las personas y los objetos dentro de la escena, se describen para familiarizar al auditorio con el contenido de dicha escena.

Este plano así expuesto nos da como resultado en gran sentido de plasticidad y expresión: el ser o personaje es minúsculo ante tal panorama. Los objetos o fuerzas naturales son mayores que el sujeto.

Plano americano o italiano es el producto del trabajo de los directores y las necesidades narrativas y estilísticas de las películas, este plano presenta la figura humana de los tobillos hasta la cabeza, se marca una distancia más formal o respetuosa.

En el plano medio o plano medio cercano, los actores son fotografiados de la cintura a la cabeza o del pecho a la cabeza, la cámara está lo suficientemente cerca para registrar con claridad los gestos, expresiones faciales y movimientos. Este plano registra una distancia social que establece una relación de cercanía con el personaje.

El primer plano, se manifiesta como uno de los aportes específicos más prestigiosos del cine. A través de él, se tiene de forma detallada el rostro del personaje, una manera directa de penetrar en el otro, en su intimidad, de conocerle y de juzgarle. Del lado de los objetos, éstos cobran vida o significado por su tamaño dentro de la pantalla, se ostentan con poderes.

(5) Idem. p. 43.

### 3.3.3 LOS ÁNGULOS DE TOMA

*“Cuando no están justificados directamente por una situación vinculada con la acción, los ángulos de toma excepcionales pueden adquirir un significado psicológico peculiar”.* (6)

Contrapicado (el individuo es fotografiado de abajo hacia arriba: el objetivo está por debajo del nivel normal de la mirada) suele dar la impresión de superioridad, de exaltación y de triunfo, pues aumenta el tamaño de las personas o las cosas para destacarlas; el espacio que ocupan lo llena todo.

En el picado, observa la materia filmada de arriba hacia abajo, el sujeto se mira pequeño, minimizado, aplastado bajo la lente.

Un ángulo subjetivo puede ser atribuido a un personaje en acción, un trastorno, un desequilibrio físico, moral o psicológico y se materializa por distintos cambios de angulación.

Ángulo desordenado, la cámara es sacudida en todas direcciones y el espectador se sacude de igual modo, visualmente. Una explosión, un terremoto, el hundimiento, son sensaciones como percibidas, como vividas por el espectador gracias a este ángulo.

Los movimientos de cámara, tienen diversas funciones desde el punto de vista de la expresión cinematográfica.

Primera función; el acompañamiento de un personaje u objeto en movimiento. Segunda; creación de movimiento ilusorio en un objeto estático. Tercera; descripción de un espacio o una acción con un contenido material o dramático único y con el mismo significado. Cuarta; definición de relaciones espaciales entre dos elementos de acción, ya sea entre dos sujetos o entre un sujeto y un objeto: puede expresar una simple relación de coexistencia espacial, pero también introducción de una sensación de amenaza o de peligro mediante un movimiento de cámara que va del sujeto amenazado al sujeto amenazante,

(6) Idem. p. 47.

pero con más frecuencia de un sujeto impotente o desvalido, desarmado, hacia un sujeto que está en situación de superioridad o ventaja táctica, que ve sin ser visto. Quinta; relieve dramático de un personaje o de un objeto, destinado a desempeñar un papel importante en la realización de la acción. Sexta; la expresión subjetiva de la visión de un personaje en movimiento. Séptima; la expresión de la tensión mental de un personaje: un punto de vista subjetivo. Octava; una función rítmica en donde la cámara móvil en todo momento crea una especie de dinamismo espacial, que en vez de permanecer en un marco rígido se hace fluido y vívido.

Los movimientos de cámara valen por su función tanto descriptiva como por su valor dramático, por la pura belleza, por su existencia y envolvente presencia que confieren al mundo material y por la intensidad irresistible de su lento y extenso desarrollo.

Los movimientos de cámara son uno de los procedimientos de creación del suspenso porque suscitan un sentimiento de espera (más o menos inquietante) de lo que la cámara va a descubrir al final de su trayectoria.

Los constructores de imágenes han inventado el *travelín* o *travelling* desplazando la cámara en todo su conjunto, montada sobre trenes, barcos, funiculares, globos, aviones, autos, motos y hasta bicicletas, haciendo que la cámara penetre, perfore la pantalla.

A Dickson se le ocurrió girar la cámara sobre su vertical e inventar así la panorámica, mostrándonos un amplio espacio a contemplar, aunque el espectador se acerque o se aleje de la ventana que es la pantalla, sólo podrá ver lo que el director le muestre, lo que está ligado a su cuadro referencial absoluto de la imagen cinematográfica.

Se pueden distinguir tres clases de movimientos de cámara: *travelling*, panorámica y trayectoria.

El *travelling* consiste en un desplazamiento de la cámara durante el cual permanece constante el ángulo entre el eje óptico y la trayectoria del desplazamiento.

Estos desplazamientos pueden ser: vertical, que tiene por función acompañar al personaje en movimiento; horizontal, nos descubrirá o evidenciará, un sujeto o una acción; hacia delante, nos expresa un punto de vista subjetivo del personaje o animal y hasta de un objeto. El *travelling* hacia atrás manifiesta abandono, desinterés; de abajo hacia arriba se asemeja a un efecto de picado que expresa el aniquilamiento moral del personaje; Lateral, su función es básicamente descriptiva, de acompañamiento.

El *travelling* hacia atrás puede ofrecer varios sentidos, como el de la conclusión, cuándo se aleja de la acción o de los personajes. Alejamiento en el espacio. Acompañamiento de un personaje que avanza. Despreocupación psicológica. Impresión de soledad, de aburrimiento, de impotencia y de muerte.

El *travelling* hacia delante, que corresponde al punto de vista de un personaje que avanza o bien a la proyección de la mirada hacia un centro de interés.

Sus funciones expresivas son: primera; introducción: el movimiento nos inserta en el mundo donde se habrá de desarrollar la acción. Segunda; descripción de un espacio material. Tercera; relieve de un elemento dramático importante. Cuarta; paso a la interioridad. Quinta; expresa, objetiviza y materializa la tensión mental (sensación, sentimiento, deseo, ideas) de un personaje.

La panorámica consiste en una rotación de la cámara en torno a su eje vertical u horizontal, sin desplazamiento del aparato. Se justifica por la necesidad de seguir a un personaje o a un vehículo en movimiento.

Las panorámicas puramente descriptivas tienen por objeto explorar el espacio: frecuentemente tienen una función introductoria o concluyente.

Las panorámicas expresivas se fundan en una especie de trucaje, en un uso no realista de la cámara, destinado a seguir una sensación o idea: de este modo el movimiento de cámara circular puede sugerir embriaguez, vértigo, pánico, agitación, perturbación psicológica.

Las panorámicas dramáticas desempeñan un papel directo en el relato. Tienen por objeto establecer relaciones espaciales, ya entre un individuo que mira y la escena o el objeto mirado, ya entre uno o varios individuos, por un lado, y uno u otros varios que observan, por otro: haciendo que el movimiento de la cámara introduzca una sensación de amenaza, hostilidad, superioridad numérica (ver sin ser visto, por ejemplo) por parte de aquel o aquellos a quienes se dirige la cámara en segundo lugar.

En la trayectoria podemos incluir la grúa o pluma que permite una gran movilidad a la cámara ya que tiene la posibilidad de subir y bajar de acuerdo a las necesidades, como la de realizar grandes recorridos o movimientos complicados, ampliará el campo de visión. Sus cualidades son puramente expresivas y expositivas, nos mostrará una gran fuerza en los eventos ejecutados o por efectuarse.

Así mismo el *dolly*, como un movimiento que implica montar la cámara sobre ruedas, tripié u otra estructura base que permita seguir al actor o a la acción sin brincos o saltos, dando aspecto de naturalidad.

Los movimientos aparentes son aquellos creados mecánicamente usando diferentes tipos de lentes, dando diversas representaciones con el uso de diversos objetivos adaptables a la cámara cinematográfica, que se realiza mediante un mecanismo electrónico que establece una velocidad automática.

A esto también se le llama profundidad de campo: que se refiere a la zona de nitidez (para una distancia focal y un diafragma determinados) que se extiende por delante y por detrás del plano de enfoque.



La profundidad de campo es importante porque la cámara filma a los personajes en movimiento y ella misma se desplaza. Se denomina “realización en profundidad” al hecho de escalonar a los personajes y los objetos en varios planos y de hacerlos actuar lo más posible según una dominante espacial longitudinal (el eje óptico de la cámara). La profundidad de campo es mayor cuanto más alejados estén los segundos planos y el primer plano entre sí y cuanto más cerca del objetivo se halle éste.

La profundidad de campo permite una realización “sintética” en la cual los desplazamientos en el cuadro tienden a sustituir el cambio de plano y el movimiento de cámara. Es el mundo visto como totalidad, es una imposición sobre la visión del mundo.

Un avance técnico proporcionó a los realizadores un medio expresivo, a la vez práctico y eficaz: se trata de los objetivos de distancia focal variable, que permiten hacer los llamados *travelling* ópticos.

Algunos ejemplos son el gran angular que tiene un alcance de 45° a 180° y permite ampliar el campo de la realidad a filmar, da menor profundidad del campo, deforma los objetos próximos; y el telefoto tiende a cerrar el campo de visión, da mayor profundidad de campo, y magnifica la imagen.

Los cuerpos se desplazan en el espacio, el propio espacio se aproxima, retrocede, gira, se disuelve y vuelve a formarse según el movimiento y el enfoque controlado de la cámara y según el montaje de los diversos planos. Así, la imagen que surge del proceso es una estructura de espacio y el espacio mismo es un todo, resultado de volúmenes, colores y formas visibles.

La determinación de lo que se muestra en la imagen está limitada por el campo que es en su origen un espacio en profundidad. Es la representación realista de un espacio imaginario que nos parece percibir, contenida en el interior del cuadro.

Con respecto al ángulo de cámara, se define como el espacio y el punto de vista registrados por la lente, el emplazamiento de la cámara determina el tamaño de la superficie que será incluida, y el punto de vista desde el cual el público observará la acción. El número de ángulos es infinito, en cuanto son infinitos los puntos de espacio que la cámara puede ocupar. La angulación de la toma es la forma, posición y ángulo en los cuales se coloca la cámara con respecto a nuestros personajes.

Crear un espacio implica hacer que este espacio exista, encantar un lugar, poblarlo, dar una consistencia, una densidad a lo que puede parecer informe y sin relieve en nuestro universo cotidiano; requiere de vivir en el espacio, en cada instante, sin que quede un residuo de falsedad.

Una película sólo alcanza su plenitud en la medida en que el director, perpetuado y prolongado, logra un mundo organizado, un espacio atrapado dentro del caos.

La imagen muestra no sólo un fragmento de la realidad, sino también un punto de vista. La inevitable puesta en escena, entendida como una organización voluntaria de elementos físicos ubicados ante el objetivo de la cámara, nos habla ya de una intencionalidad.

El cine nos conduce en lo imaginario, despierta todo el sistema de percepción que es la base de toda ficción en una relación íntima entre la instancia real y la instancia imaginaria. A partir de la imagen proyectada sobre el rectángulo de la pantalla, dicha imagen es una representación de una parte del mundo material o artificial que contiene el espacio virtual reconstruido que muestra el filme.

Debemos destacar a la pantalla, pues es en ella y sobre ella que el espacio se materializa. La pantalla es una apertura y una profundidad, la pantalla y su marco deberían ser virtuales para que podamos hablar de un espacio en la

película, es decir, del espacio en que se desarrolla la acción, del mundo dramático.

El espacio es un cuadro fijo, rígido y objetivo, independiente de nosotros y nosotros estamos en el espacio (representado) del filme, del mismo modo como estamos en el espacio real.

### 3.4 EL ESPACIO SUBJETIVO

La producción de los espacios implica un modo distinto de estructurar la imagen, entender objetivamente y determinar el valor humano de los espacios de posesión. Definir los espacios defendidos contra fuerzas adversas. Vivir los espacios amados... espacios entrelazados. Apreciar su valor de protección, que puede ser positivo, se le adhieren también valores imaginarios, y dichos valores son muy pronto valores determinantes. El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida, a la reflexión del geómetra. Si es visto puede ser vivido con todas las potencialidades o parcialidades de la imaginación.

Suponemos en ocasiones que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad sólo nos conocemos en el espacio, somos una serie de instantes en ese espacio, una especie de fijaciones, queremos suspender el tiempo en el espacio, pero no en realidad *\*"todo lo sólido se desvanece en el aire"\**.

La imaginación trabaja y elabora la acción en el espacio, es el espacio el que nos invita o inhibe a la acción. Un ser vivo llena un refugio vacío. La función de habitar comunica lo lleno y lo vacío.

El espacio de la intimidad también nos incluye o nos excluye, Bachelard se pregunta.

¿Qué hacemos de más si decimos que un ángulo es frío y una curva caliente? ¿Qué la curva nos acoge y que el ángulo demasiado agudo nos expulsa? ¿Qué el ángulo es masculino y la curva femenina? La gracia de una curva es una invitación a permanecer. No puede uno evadirse de ella, sin esperanza de retorno. La curva amada tiene poderes de nido; es un llamamiento a la posesión. Es un rincón curvo. Es una geometría habitada. Estamos allí en un mínimo de refugio, en esquema ultra simplificado de un ensueño. (7)

En la medida que ocupemos un lugar en el espacio estamos y somos presente, así nos enraizamos en el sitio de la vida.

### 3.5 EL ESPACIO SIMBÓLICO

Los símbolos son utilizados cotidianamente en un sueño o en un gesto que se relaciona con el deseo. Entonces se puede decir que el mundo simbólico “da forma a los deseos”.

Nosotros nos movemos tanto en un universo físico como al mismo tiempo en uno simbólico. Para comprender e interpretar símbolos debemos desarrollar métodos diferentes a los que usamos para investigar las cosas. Ya que la categoría del sentido no puede ser reducida a la categoría del ser. Requerimos un conocimiento profundo sobre la cultura.

Una manifestación de sentido del símbolo se refiere a la dotación de lo sensible de su ser-ahí y su ser-así.

(7) Gaston Bachelard, La poética del espacio, Ed. F.C.E., Breviarios 183, México, 1965, p.194.

El espacio lo abarca todo y lo trastoca, no hay espacio homogéneo dentro del cual todas las determinaciones individuales sean equivalentes e intercambiables. La cercanía y lejanía, la altura y la profundidad, las direcciones derecha-izquierda: todas ellas tienen una peculiaridad inconfundible, una significación hasta cierto punto, mágica.

Los puntos cardinales en el espacio mitológico son, relaciones dotadas de poderes denominados. Ninguna "sistemática" espacial, la cual en modo alguno falta en el pensamiento mitológico, va más allá de ese ámbito. El augur que amojona un templum, un recinto sagrado, y distingue en él diversas zonas, crea con ello la condición previa básica, el principio y punto de partida de toda "contemplación", dividiendo el universo según una cierta perceptiva y estableciendo un sistema de referencia según el cual se orienta todo ser y acaecer. (8)

Las ceremonias, los tabúes, las palabras, la decoración de los lugares, la creación de espacios dependen de la facultad humana de crear símbolos.

La palabra desdobra las cosas y los sucesos del mundo, que pueden así anticiparse para transformarse.

La cultura modela a los sujetos de acuerdo con sus propios objetivos; las fobias, las expectativas, las repugnancias y los placeres que cada individuo es capaz de experimentar dependen del modelo cultural que haya configurado su personalidad. Este dominio es tan poderoso que puede incluso llegar a suprimir al ser humano.

El espacio es una creación del mundo dentro y fuera de nosotros, alrededor, delante y detrás de nosotros; es una escritura que debemos aprender a leer, una escritura que no está sujeta a un número determinado de códigos, sino a un número infinito de significados.

(8) Ernest Cassier, *Filosofía de las Formas simbólicas*. Ed. F.C.E. México, 1985. \*\*\* p. 182

Un símbolo siempre revela, cualquiera que sea el contexto, la unidad fundamental de varias zonas de lo real. Quizá por ello Lacan define lo simbólico como el orden de fenómenos de que trata el psicoanálisis en cuanto están constituidos como un lenguaje que estructura la realidad interhumana, tan complejo o simplificado como el lenguaje de los números.

El ojo de nuestra mente elabora diagramas y mapas que le permiten dar un sentido a lo que ve, poniendo en juego la experiencia, el sentimiento, la fantasía, la imaginación, en una palabra, desarrolla un pensamiento.

El símbolo nos puede dar la capacidad de obtener conocimiento sobre los acontecimientos, siempre y cuando exista la curiosidad por el conocimiento. El espacio nos habla, nos exhorta, actúa sobre nosotros como entidades vivas, despertando temores, pasiones, ilusiones y esperanzas.

Metz acierta cuando escribe...

Lo imaginario del cine presupone lo simbólico, pues el espectador ha de haber conocido primero el espejo primordial. Pero como éste instituía el yo muy ampliamente en lo imaginario, el espejo segundo de la pantalla, aparato simbólico, se basa una vez en el reflejo y en la carencia. Aun así no es el fantasma, lugar “puramente” simbólico –imaginario–, pues la ausencia del objeto y los códigos de esta ausencia están realmente producidos por la fisis de un instrumental: el cine es un cuerpo (un corpus para el semiólogo), un fetiche que podemos amar. (9)

El espacio es mágico, nos permite crear y creer en él, somos y existimos, únicamente cuando nos ubican dentro de un espacio.

(9) Christian Metz, Psicoanálisis y cine, El significante imaginario, Ed. Gustavo Gili, Colección Comunicación visual 1979, p. 57

Román Gubern ha escrito en su libro “Del bisonte a la realidad virtual”

que hoy suele admitirse que existe una gramática expresiva subconsciente y muy probablemente universal de las formas simbólicas a partir del círculo (que expresa equilibrio), la línea vertical, poder, autoridad, el ángulo agudo (agresividad), el cuadro (estatismo), la elipse (feminidad), la espiral (dinamismo). Este simbolismo nativo explica, por ejemplo, que mucho antes de que se supiese que el círculo modeliza la estructura del sistema solar y la del átomo, por su perfección como forma geométrica en la que todos sus puntos son equidistantes, el círculo fuese adoptado como una forma ritual primordial en numerosas culturas, incluso antes del invento de la rueda, y convertido en círculo solar divinizado, en mandala tibetano, en la aureola de los santos, en imagen del seno materno, en círculo lunar matriarcal, etc. Antes nos hemos referido también al simbolismo de la línea vertical, asociada a las ideas de jerarquía, poder y autoridad. Es verdad que la naturaleza ofrece numerosos datos para asociar la verticalidad a ciertos valores simbólicos privilegiados, que sin duda se interiorizaron inconscientemente y estuvieron en el origen de esta equivalencia universal. Así por ejemplo, el proceso de hominización que separó al hombre del mundo animal se caracterizó por su nueva estación vertical y su marcha erecta, que es, además, la antítesis de la horizontalidad rastrera de la serpiente. La cabeza sobre el tronco, la parte más noble del ser humano, se halla en la parte más alta del cuerpo. La postura horizontal del cuerpo es la propia de su debilidad (en el sueño, la enfermedad, el reposo y la muerte), en contraste con la postura vertical propia de la acción. La erección sexual, tan preñada de simbolismo mítico, apunta a la verticalidad. La luz y la lluvia benéficas provienen en la naturaleza desde lo alto. El sol, que disipa las amenazas nocturnas, asciende desde el horizonte. El arco iris después de la lluvia constituye un fascinante puente cromático en las alturas. La altura supone

además una liberación de la coerción gravitatoria, alimentando los mitos aeronáuticos, como el de Ícaro, el de Luciano de Samosata y el de Simón el Mago. Y la altura permite dominar y controlar cinégeticamente o militarmente un territorio. Con estos datos no es de extrañar que los psicólogos de la percepción hayan descubierto la tendencia natural en el hombre a la sobreestimación visual de la longitud de las verticales. Estas características naturales citadas tuvieron su traducción simbólica y cultural con los mitos ascensionales (el cielo espiritual, confundido con el atmosférico; el Espíritu Santo que desciende de las alturas; los ángeles; el vuelo humano; la levitación; el águila como figura real; el alma que abandona ascensionalmente el cuerpo simbolizada con animales alados, como pájaros, abejas, o mariposas), con los montes sagrados en todas las culturas (Olimpo, Parnaso, el Montsavat medieval, Gólgota, Sinaí, Tabor, Machu Pichu, Fujiyama), con la erección de zigurats, pirámides y torres de iglesia, que aproximaban el hombre al cielo, y con altas tarimas y tronos para reyes y gobernantes. No es raro, por tanto, que la verticalidad se asocie con las ideas de jerarquía, autoridad, poder y elevación espiritual. (10)

(10) Román Gubern, Del bisonte a la realidad virtual, Ed. Anagrama, Barcelona, 1996, p.79, 80, 81 y 82



## CAPITULO IV

### ANALISIS

A continuación se presentan los siguientes análisis aplicado a las películas mexicanas; “Perfume de violetas, nadie te oye” “La ley de Herodes”, “Bajo California”, “De noche vienes Esmeralda”, “Por si no te vuelvo a ver”, y “El callejón de los milagros” contienen una ficha técnica elemental para su identificación, sinopsis, un breve comentario inicial sobre el trabajo técnico de la cámara y su representación del espacio, posteriormente se describe una pequeña escena muestra y al final se comenta el uso del espacio, su creación, escenificación y una posible interpretación de acuerdo al análisis técnico realizado en este trabajo, usando elementos como encuadres, planos, ángulos de cámara, movimientos de cámara, tipos de cámara como el espacio producido tenemos los elementos de narración y orden, manejo del tiempo, profundidad del campo, como composición, montaje narrativo y expresivo.

El espacio vivo, queda representado en el cine de una manera bastante realista, convertido así en un espacio estético absolutamente específico, con carácter artificial construido y armado, logra el convencimiento y voluntad de mirarle.

El espacio contenido en la representación cinematográfica funciona como entorno descriptivo, volumen dramático privilegiado, significación simbólica, metafórica, figurativa plástica, se presenta como marco objetivo de acción.

**PELÍCULA: *Perfume de violetas, nadie te oye* \*\***

- DIRECCIÓN: Marisa Sistach
- GUIÓN: José Buil basado en un argumento de Marisa Sistach
- PAÍS: México
- AÑO: 2000
- DURACIÓN: 90 min.
- TÉCNICA: color
- TEMA: Adolescentes, vida en la ciudad, violencia y escuela
- GÉNERO: Drama urbano
- FOTOGRAFÍA: Servando Gajá
- EDICIÓN: José Buil y Humberto Hernández
- SONIDO: Gabriela Espinoza, Antonio Diego, Nerio Barberis, Lena Esquenazi, Eduardo Vaizman y Leonardo Heiblum
- MÚSICA: Annette Fradera
- VESTUARIO: Alejandro Dorantes
- MAQUILLAJE: Maroussia Beaulieu
- SONIDO: Dolby estéreo
- DIRECCIÓN DE ARTE: Guadalupe Sánchez
- AMBIENTACIÓN: Soledad González
- UNA PRODUCCIÓN DE: Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad, Producciones Tragaluz, Palmera Films, Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) y Filmoteca de la UNAM, con la participación de Hubert Bals Fund y la John Simon Guggenheim Memorial Foundation
- REPARTO:  
Ximena Ayala (Yessica), Nancy Gutiérrez (Miriam), Arcelia Ramírez (Alicia, mamá de Miriam), María Rojo (mamá de Yessica), Anilú Pardo

(Norma), Luis Fernando Peña (Jorge), Gabino Rodríguez (El Topi), Pablo Delgado, Clarisa Malheiros, Soledad González.

-SINOPSIS: Relato lineal y sencillo de un sórdido hecho verídico (que tiene que ver con dos jovencitas estudiantes de secundaria y la violencia en la ciudad de México), reconstruido con sensibilidad y notable contenido, la muestra de dos modelos diferentes de ser madre así como sus formas de vida.

Espacio: Tenemos un manejo de cámara limitado tanto en espacios cerrados como en espacios abiertos, dando pie a un manejo de conceptos de lo simbólico y lo subjetivo desde la presencia de los personajes, como el hecho de envolverse literalmente en perfume, por parte de una de las pequeñas, o transformar un espacio con música y maquillaje, en un lugar especial. La misma calle es percibida de forma diferente, y se puede estar atrapado o encerrado dentro de ella, como espacio con límites.

Secuencia: la captura.

La utilización del montaje expresivo aunado al montaje narrativo logra un gran atractivo visual. Está secuencia la integran cuatro escenas, la primera se inicia con un plano general de Yessica que camina por la calle, rumbo a la escuela, pues viste el uniforme escolar, de pronto entra a cuadro el microbús en el que ya ha sido victimada, en el transporte se puede observar a su medio hermano y a su victimario.

La cámara de frente muestra una visión amplia de la situación, Yessica es capturada y a empellones, subida al transporte; en corte directo aparece su gran amiga Miriam que intenta a gritos liberarla, sin lograrlo.

En planos medios con altura normal, la cámara, en modelo de objetividad, exhibe a uno de los abusadores amedrentar a Miriam con ademanes y gestos, en ángulo de picada mostrando la superioridad del abusador, ella regresa por donde venía a toda prisa, la cámara toma en primer plano sus pies en carrera con la

cámara siguiendo su trayectoria a la derecha. Intercalados los planos generales de este personaje con el de sus pies y su rostro sin expresión.

En cámara fija observamos a Miriam regresar a su casa, corte directo. La madre en primer plano, despeinada y en bata de dormir, limpia una mancha imposible de borrar sobre un cuadro. Estamos en la segunda escena.

En contra picada y de tres cuartos a los personajes, contemplamos a una madre enojada, molesta y a una pequeña que mira a su madre. La niña está asustada, mientras las paredes del cuarto aparecen frente a la cámara que muestra el interior de la casa, todo está muy junto dentro de la composición de la imagen.

Miriam escucha a su mamá sin entender sus palabras, tratándose de hacer escuchar, pide ayuda para rescatar a su amiga, la madre, tiene su propia versión de los hechos y está furiosa.

Tercera escena, en corte directo a primer plano a unos zapatos tenis que porta el medio hermano de Yessica producto de el primer abuso en contra de la menor, luego un plano general entero con profundidad de campo para crear e integrar el contexto queda a la vista el microbús en el lote baldío, como un espacio donde se perpetra un delito, después el medio hermano de la victima avanza hacia la cámara y se sienta sobre unos alambres retorcidos, dispuesto a esperar a que todo termine, la cámara enmudecida y fija.

Cuarta escena; cámara fija, madre e hija (Miriam) instaladas cómodamente en un sillón de la sala, sostienen una conversación; así mismo, la madre sostiene la cabeza de su hija en sus piernas, la cámara está ubicada en un ángulo bajo, combinado una pequeña inclinación y contrapicado de la niña que explica lo que sabe sobre su amiga así como las agresiones de la que es objeto, pero la madre rebate todos los argumentos, dando razón a los agresores en su lógica. Mientras la madre con parsimonia se maquilla y explica su punto de vista sobre la situación. La cámara está emplazada dentro de un espacio muy pequeño, la pared es el marco de la escena y marca los espacios con su límite.

El espacio dentro y fuera quedan muy claros en esta secuencia, las agresiones sexuales están en la calle, en el exterior, en el afuera, en lo expuesto, mientras que dentro, en lo guardado, en la casa, se está protegido.

Pero también en la calle se está atrapada, por más que el espacio sea abierto, el microbús es un espacio que se desplaza, se mueve, no está fijo y es al mismo tiempo un espacio cerrado porque tiene límite de paredes o divisiones y es un arma como espacio movable o como lugar de agresión, y ejercicio de poder.

El espacio en la pantalla se expresa de diversas formas ya en el encuadre, el movimiento de la cámara o en el ordenamiento mismo de la historia. El espacio es una creación individual y colectiva, son los sujetos los que construyen los espacios de vida, violencia, permanencia, estancia, agradables o no, es una relación correspondida entre el interior y el exterior del pensamiento.

Nos enfrentamos nuevamente a la presentación en la pantalla, de la imagen de un determinado grupo social, vulnerable, los jóvenes, que se desenvuelven en sitios específicos de nuestra ciudad, la presencia de la cámara como el observador espectador.

La propuesta de la ocupación y usurpación de los espacios con sentido y valor se abre como propuesta de discurso oculto en la palabra pero expuesto en el acto.

En esta puesta de escena, el espectador percibe la calle, como un lugar de violencia, sin límite ni justicia, si escape.

**PELÍCULA: *La ley de Herodes* \*\***

- DIRECCIÓN: Luis Estrada
- ASISTENTES DE DIRECCIÓN: Martín Torres y Álvaro Curiel
- GUIÓN: Luis Estrada, Jaime Sampietro, Vicente Leñero y Fernando León de Aranoa, sobre una historia de Luis Estrada y Jaime Sampietro
- PAÍS: México
- AÑO: 1999
- DURACIÓN: 120 min.
- TÉCNICA: Color (Eastmancolor)
- TEMA: Corrupción política, poder y pobreza
- GÉNERO: Farsa política
- FOTOGRAFÍA: Norman Christianson
- EDICIÓN: Luis Estrada
- SONIDO: Santiago Núñez y Andrés Franco
- MÚSICA: Santiago Ojeda
- VESTUARIO: María Estela Fernández
- MAQUILLAJE: Felipe Salazar y Alfredo Mora; peinados: Isabel Amescua
- UNA PRODUCCIÓN DE: Bandidos Films
- PRODUCCIÓN: Luis Estrada; producción ejecutiva: Sandra Solares; gerencia de producción: Carlos Estrada; coordinación de producción: Marc Beida
- SONIDO: Dolby SRD
- DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Ana Solares y Salvador Parra; diseño y realización del pueblo: Salvador Parra; ambientación: Leopoldo Escobosa; coordinación de arte: Zaida Monteforte
- EFECTOS ESPECIALES: Alejandro Vázquez
- SELECCIÓN DE REPARTO: Claudia Becker y Sandra León

**-REPARTO:**

Damián Alcazar (Juan Vargas), Pedro Armendáriz, Jr. (licenciado López), Delia Casanova (Rosa, esposa del doctor Morales), Juan Carlos Colombo (licenciado Ramírez), Alex Cox (el gringo), Miguel Ángel Fuentes (Pancho), Noemí García (secretaria), Guillermo Gil (padre), Ernesto Gómez Cruz (gobernador), Leticia Huijara (Gloria), Luis de Icaza (Alfredo García, alcalde anterior), Eduardo López Rojas (doctor Morales), Eugenia Leñero (esposa del nuevo alcalde), Jesús Ochoa (nuevo alcalde), Manuel Ojeda (cantinero), Manuel Poncellis (Filemón), Salvador Sánchez (Pek), Evangelina Sosa (Perlita), Isela Vega (doña Lupe), Jorge Zárate (Tiburón)

**-SINOPSIS:** En 1949, durante el sexenio del presidente Miguel Alemán, el corrupto alcalde de San Pedro de los Saguaros es linchado y decapitado por los indígenas que habitan el lugar. Corren tiempos electorales y el gobernador no está dispuesto a ver peligrar su posición por un escándalo político, por lo que ordena a su secretario de gobierno, el licenciado López, que nombre un nuevo alcalde para San Pedro. López decide que el más indicado es Juan Vargas, un inofensivo y fiel miembro del partido que seguramente no será tan corrupto como su antecesor.

**Secuencia:** La entrevista política

De entrada nos encontramos frente a imágenes a color con tonalidades sepías que da la impresión de recrear una época de México, los años 40's.

La acción que nos ocupa se inicia con el primer plano de frente abarcando la mayor parte de la pantalla, aparece el licenciado líder del partido político PRI López, en mangas de camisa, con gesto de sorpresa, y en movimiento ascendente en contra plano, queda a la vista en nuevo alcalde de San Pedro de los Saguaros; de traje y sombrero pachuco. Ubicado a lado de la entrada de la oficina, junto con los ayudantes del licenciado también visten traje, que discuten entre ellos, en

voz baja, en plano medio. El Alcalde sostiene un pequeño puerco adornado con un moño.

Corte directo al licenciado en plano americano que viste una camisa blanca, corbata y pantalón con tirantes que pregunta ¿qué cosa es eso? Un obsequio contesta el alcalde y el licenciado hace un ademán de molestia y rechazo ante aquel presente.

Corte directo al alcalde que ofrece al cerdo a uno y luego a otro ayudante, que lo recibe con gesto de molestia y ambos ayudantes salen de la habitación dejando al licenciado y al alcalde dentro.

El corte al licenciado en plano americano hace un gesto de intención al alcalde para que se acerque. El licenciado está semi sentado por el lado posterior del escritorio.

La cámara se detiene un momento y toma al alcalde de tres cuartos y en plano americano y panea para seguir el recorrido del alcalde hasta quedar de espaldas a la cámara y de frente a cuadro tenemos al licenciado que continúa semi sentado en el borde del escritorio, bonachonamente saluda al alcalde, ambos de perfil conversan.

La cámara se desplaza de izquierda a derecha para tener otra visión del lugar. Corte directo al licenciado, que escucha al alcalde y al mismo tiempo le hace ofrecimientos “pídeme lo que quieras, menos eso”.

La dirección de miradas se mantiene a la misma altura mientras se desarrolla la conversación.

En corte directo y contraplano aparece el nuevo alcalde expresando sus deseos con gesto animoso, primero más “presupuesto”, después, cambio de alcaldía.

En contraplano a la izquierda nuevamente el licenciado manifiesta la proximidad de las elecciones, con un tono de voz modulado y en corte directo la



cámara nos muestra la imagen del alcalde que escucha atento y con una sonrisa en la boca con la cámara perfilándose, corte directo al licenciado.

Licenciado nuevamente habla con tono de voz burlona y enérgica, da una negativa. La toma esta en plano medio.

Corte directo al alcalde que ha cambiado su gesto risueño por el desencanto y el desconcierto en plano medio, tratando de dar razones de sus peticiones utilizando el discurso oficial “con la idea de modernización”.

Corte directo al licenciado que se queda por un momento pensando y se pone de pie y se acerca a un librero quedando en plano medio y en contra picada. Extrae un gran libro (compendio de leyes) polvoriento que sacude con unos golpes y lo entrega al alcalde que esta sentado en un sillón muy próximo al escritorio quedando el alcalde en plano medio con el libro entre los brazos, mientras escucha atento al licenciado. Corte directo al licenciado hablar de la “ley de herodes, o te chingas o te jodes” “el que no tranza no avanza”, y la manera de aplicar la ley a todos para poder obtener recursos financieros, en plano general y de perfil ambos personajes quedan expuestos a la vista uno mas alto, el otro mas bajo, uno sobre el borde del escritorio, el otro sentado en el sillón.

Corte al alcalde y al licenciado que en primer plano escucha la replica a la posible solución, la falta de respeto a la autoridad en un pueblucho y las medidas que toman los habitantes de la localidad, “son muy salvajes, le cortaron la cabeza al alcalde anterior”, dice el alcalde.

El licenciado se pone de pie y en plano general y de perfil tenemos a ambos personajes, corte directo al licenciado dándole un ejemplo para manejar la autoridad... le dice al alcalde “pégame aquí” y el alcalde se niega, al otro instante “pégame aquí” el alcalde apenas lo toca recibe un fuerte golpe y cae al piso en corte directo. El licenciado entra a cuadro y levanta al alcalde tomándolo por las solapas del traje, ya me entendiste, le dice, frente a frente en una toma de primer

plano y perfil, marcando con la diferencia de altura, “quien es la autoridad”. El alcalde se levanta turbado, e insiste en que la gente del pueblo no es fácil de manejar, en plano general. Los personajes apenas se han movido dentro del mismo espacio. Detrás del licenciado esta una ventana con persianas y un pequeño mobiliario de oficina. El licenciado da la vuelta al escritorio, abre un cajón dejando expuestas dos pistolas y balas, el licenciado extrae una de ellas y la entrega al alcalde que continua sentado, mientras el licenciado se mueve con más soltura por el lugar.

El alcalde manipula la pistola y el licenciado le pide que la guarde “no te vayas a echar un cabrón por allí”. El alcalde la guarda, fajándola a su cintura, abre los brazos para abrazar al licenciado que le ofrece en un golpe el gran libro de leyes y le indica con la mano la seña del camino hacia la puerta. El licenciado despide al alcalde con un rostro notablemente satisfecho, en primer plano. Corte.

En este caso estamos frente a una secuencia que se desarrolla en un mismo sitio. La oficina del líder del partido político y el alcalde de un pueblo.

El proceso de la entrevista esta marcado por el uso de planos cercanos que se pueden interpretar no como algo íntimo, sino como la señal de un conocimiento sobreentendido de un código, para el caso, el código de la política mexicana.

El plano medio usado constantemente es el inicio de una complicidad y al mismo tiempo la distancia que hay entre un personaje y otro.

La combinación del contraplano y el corte directo establecen la pista y pauta que debe seguir la conversación, el líder tiene siempre la guía de los diálogos él marca el alto o continuidad de las palabras.

La diferencia de jerarquía y poder se manifiesta en la altura física de los personajes y los leves movimientos de cámara en contra picada.

Los objetos también son una señal que diferencia en conocimientos y acción a los personajes, así como su posición y desnvolvimiento dentro del

lugar. El licenciado se mantiene muy cercano físicamente del alcalde, es más se sienta en la parte posterior del escritorio y no detrás como se haría, si la entrevista fuera un asunto oficial. El licenciado se mueve alrededor del escritorio mientras el alcalde permanece estático.

Los objetos tienen poder propio: el gran libro que sirve para obtener dinero-recursos y la pistola como amenaza y poder.

El sitio donde se efectúa la entrevista; es la oficina del licenciado, en este sitio se habla del pueblo, otro lugar distante y distinto que el licenciado no conoce, pero que puede ser reducido a objeto, gracias al discurso del líder, por lo tanto se le puede controlar y manipular.

Todo sucede en un espacio reducido, estrecho, la movilidad, libertad y desplazamiento no son permitidos, los límites no son visibles, pero están allí, el alcalde lo sabe y el licenciado se los recuerda en la charla.

**PELÍCULA: *Bajo California, el límite del tiempo* \*\***

- DIRECCIÓN: Carlos Bolado
- GUIÓN: Ariel García y Carlos Bolado
- PAÍS: México
- AÑO: 1998
- DURACIÓN: 96 min.
- TÉCNICA: Color
- TEMA: huida, artes plásticas, reflexión, creación de imagen.
- GÉNERO: "Road movie" existencialista
- FOTOGRAFÍA: Claudio Rocha y Rafael Ortega
- EDICIÓN: Carlos Bolado y Manuel Hinojosa
- SONIDO: Rogelio Villanueva
- SONIDO: Dolby estéreo
- GRABACIÓN DE SONIDO: Nerio Barberis, Hugo Rodríguez y Ángeles Castro
- EFECTOS SONOROS: Manuel Rocha, Francisco Bibriesca y Mario Bibriesca
- EDICIÓN DE SONIDO: Alejandro Li-ho
- EDICIÓN DE EFECTOS SONOROS: Mario Martínez
- MÚSICA: Antonio Fernández Ros
- DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Abraham Cruz-Villegas y Sebastián Rodríguez
- DIRECTORA DE ARTE ASISTENTE: Mariana Valenzuela
- DECORADOS: Alejandro Varela
- VESTUARIO: Ximena Fernández
- MEZCLA SONORA: Jaime Baksht
- UNA PRODUCCIÓN DE: Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), C/Producciones, S. A. de C. V. y Producciones Sincronía

-ASISTENTE DE DIRECCIÓN: Salvador Aguirre

-PRODUCCIÓN: Flavia González, Salvador Aguirre y Carlos Bolado

-PRODUCTOR EJECUTIVO: Salvador Aguirre

-PRODUCTOR ASOCIADO: Michael Pryfogle

-REPARTO:

Damián Alcázar (Damián Ojeda), Jesús Ochoa (Arce), Fernando Torre Lapham (viejo), Gabriel Retes (caminante), Claudette Maillé (esposa de Damián), Ángel Nozagaray (judicial federal), José Manuel Poncelis (indígena), Emilia Osorio Hinojosa (hija de Damián), Justine Shapiro (esposa de Damián (voz))

-SINOPSIS: Un hombre realiza un largo viaje huyendo de las culpas que lo agobian, hasta la costa de Baja California, y al contemplar las pinturas rupestres de la zona, así como la topografía y los diferentes materiales naturales como piedras, conchas, huesos, que se localizan a lo largo del recorrido, el personaje se va encontrando a sí mismo.

Espacio abierto y cerrado, el trabajo de la cámara es hacia el exterior en el campo visual, pero en el interior se mueve en lo simbólico. El manejo de la cámara con los grandes planos, panorámicas, minimiza al sujeto que se crea, recrea, pierde y reencuentra, vive y muere en este medio natural que lo rodea.

Secuencia: el árbol genealógico

En un montaje narrativo y expresivo en tres escenas entrelazadas espacialmente, asistimos a una reflexión sobre el pasado. En un plano general nos encontramos en espacio abierto, desértico, los personajes y su contexto llenan todo el espacio de la pantalla, la cámara está fija; Sebastián y un lugareño guía, pariente del primero por el apellido, platican mientras realizan un recorrido, en profundidad de campo, uno detrás del otro.

En cambio de planos medios y primeros planos el espacio se va haciendo más íntimo. Corte directo a una piedra en forma de plataforma, y la cámara

realiza un *dolly* hacia atrás dejando poco a poco al descubierto al personaje principal de espaldas a la cámara, él acomoda y explica el árbol genealógico de la familia "Alce", utilizando piedras de diversos tamaños para representar a los más viejos y sus respectivas familias y relaciones de parentesco, corte.

En grúa muy suave tenemos una panorámica del desfiladero, los personajes están minimizados por la amplitud de la toma, la cámara los focaliza por el movimiento, porque son los únicos elementos que se desplazan en el paisaje, la cámara con un tipo de vista objetivo exhibe este panorama.

En *dolly* hacia atrás queda a la vista el árbol genealógico listo y completo representado con las piedras del lugar en un orden y composición descendente.

Se trata de una secuencia en plano autónomo, o sea que funciona por sí misma, tenemos una concentración de montaje, que une lo interno con lo externo, basada en planos en movimiento, integra a ella el juego del campo y contracampo, el cambio frontal de punto de vista que utiliza generalmente para mostrar lo que un actor mira. A partir del plano, la unidad básica del relato y forma única que distingue el arte cinematográfico de todas las demás maneras de fabricar relatos, manifiesta el potencial del montaje.

La importancia que tiene para el hombre saber que forma parte de una familia es un resultado social y psicológico que le da pertenencia, presencia en el tiempo y en el espacio, el personaje sabe de su existencia por su raíz.

Bajo California, nos muestra los espacios que se habitan, de cómo se ocupan, su sentido, por eso la secuencia del árbol genealógico tiene una intensidad y emotividad tremendas, la manera como es atrapado el tiempo y el espacio que poblaron esas familias explica la presencia del personaje en la historia.

La naturaleza se muestra en la pantalla como un elemento que contiene y retiene a los sujetos, los exalta o minimiza, ella lo llena todo, es un espacio bien definido.

**PELÍCULA: *De noche vienes Esmeralda* \***

- DIRECCIÓN: Jaime Humberto Hermosillo
- ASISTENTES DE DIRECCIÓN: Martín Torres y Claudia Leticia Montero
- GUIÓN: Jaime Humberto Hermosillo, basado en el cuento "De noche vienes" de Elena Poniatowska
- PAÍS: México
- AÑO: 1997
- DURACIÓN: 107 mín.
- Técnica: color
- TEMA: mujer actual, ocupación femenina, liberación femenina, bigamia
- GÉNERO: Comedia
- FOTOGRAFÍA: Xavier Pérez Grobert
- EDICIÓN: Jaime Humberto Hermosillo y Sebastián Garza
- SONIDO: Antonio Diego
- MÚSICA: Omar Guzmán
- VESTUARIO: Fabián Vergara
- MAQUILLAJE: Teresa Acevedo, Georgina Miranda y Eduardo de León
- DISEÑO SONORO: Andrés Franco
- SONIDO: Ultra estéreo
- ILUMINACIÓN: Javier Enríquez
- ASISTENTE DE CÁMARA: Fabián Monroy
- DIRECCIÓN DE ARTE: Lourdes Almeida
- AMBIENTACIÓN: Pache Contreras
- ESCENOGRAFÍA: Carlos Herrera
- PEINADOS: Bertha Liberato y María de los Ángeles Rico
- UNA PRODUCCIÓN DE: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE),

Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Resonancia Productora, Producciones Esmeralda y Monarca Productions

-PRODUCCIÓN: Fernando Cámara y Salvador de la Fuente

-PRODUCCIÓN EJECUTIVA: Fernando Cámara, Carlos Taibo y Salvador de la Fuente

-PRODUCCIÓN ASOCIADA: Esteban Schmelz

-REPARTO:

María Rojo (Esmeralda Loyden Monroy), Claudio Obregón (Licenciado Víctor Solorio), Martha Navarro (Lucita), Tito Vasconcelos (Josefa/Josefo), Antonio Crestani (Manuel García) Pedro Armendáriz, Jr. (Antonio Rossellini), Alberto Estrella (Jaime Martínez Cruz), Álvaro Guerrero (Carlos), Humberto Pineda (Jorge Luis Vallarta Blanco), Ernesto Laguardia (Pedro Lugo Alegría), Roberto Cobo (don Virginio Lara), Ana Ofelia Murguía (doña Beatriz), Ignacio Retes (don Gregorio, papá de Esmeralda), Arturo Villaseñor (Armando), Humberto Yáñez (judicial 1), Farnesio de Bernal (sacerdote 1), Max Kerlow (sacerdote 2), Víctor Carpinteiro (Roque, reportero), Andrés Almeida (joven punk), Eduardo Salas (Carbajal), Fernando Manzano (Pérez), Gerardo Carmona (Montería), Susana Cato (celadora), Ana María Jacobo (secretaria Tere), Marina Fernández (Carmelita), Paco Mauri (policía), Diego Jáuregui (bolero), Charlotte Chagoya (madre de Carlos), Leopoldo Chagoya (padre de Carlos), Laura Vit (persona soñadora), Jaime Escaba (compañero de Lucita)

-SINOPSIS: La historia de una enfermera, interpretada por María Rojo, que escudándose en el horario de su profesión consigue tener simultáneamente cinco maridos, y el juicio que provoca su descubrimiento.

Espacio: En una narración lineal de los hechos se van entrelazando diferentes escenarios de la vida de esta joven con cada uno de sus maridos. El



espacio del trabajo narrativo y descriptivo es un juego de realidad virtual, en un vistazo nos ubicamos en diferentes momentos del relato.

#### Secuencia: el cumpleaños

Estamos frente a una secuencia con montaje narrativo y expresivo: el espacio es un exterior, un patio, algunos amigos de Esmeralda aparecen en primer plano perfectamente acomodados dentro del cuadro al son de las Mañanitas mexicanas y el pastel con sus velitas, la cámara está fija, bien emplazada para no perder detalle, clara y objetiva, miramos cómo Esmeralda entra a cuadro en un movimiento hacia adelante de la actriz y la cámara la sigue en paneo a la derecha, hasta descubrirnos a los maridos contentos y conviviendo de manera fraternal, en un plano de profundidad y con posición de tres cuartos hacia la cámara, se detiene por un momento, y en un movimiento suave con grúa inicia un desplazamiento, alejándose de los personajes e integrando al cuadro a otros más, la cámara se mueve hasta quedar de frente a los actores y mostrarnos un jardín que es el contexto o el marco más amplio, la cámara continúa su recorrido hasta detenerse y optar por la fijeza, captando así las reacciones de los maridos ante Esmeralda por los regalos que cada uno ha elegido para la ocasión, la cámara mantiene un encuadre amplio y un plano de conjunto.

Cambio en corte directo a una escalera metálica de caracol, las paredes quedan dentro del campo visual de la cámara, el lugar está cerrado, se ha modificado la iluminación.

Esmeralda desciende por la escalera, porta un vestido muy ligero casi transparente, regalo de uno de sus maridos, la cámara está emplazada en una grúa y sigue a Esmeralda en su descenso, rítmico y sensual, la cámara hace un *travelling* descendente hasta quedar ambas a la altura normal, ella es recibida con ovaciones y aplausos y va tomando diferentes parejas con las que baila al compás de una vieja canción; la cámara está fija, luego va ligeramente a la izquierda en paneo sigue siempre a Esmeralda, se mueve y sigue la trayectoria

de los personajes expuestos en un plano de profundidad y en una especie de ronda a las parejas.

Cambio en corte directo a un lugar más cerrado, están presentes las paredes, dentro del campo de la cámara, los barrotes están ahí, delante de la cámara, el sitio está cerrado, delimitado. Esmeralda y el licenciado que sigue su proceso están a cuadro parados en el umbral de una reja que pronto cruzan y que los acerca a la cámara modificando su perfil y su plano de medio a primerísimo primer plano y de frente a la cámara, con un montaje continuo y en contraplano tenemos a los dos personajes visiblemente emocionados, en un continuo intercambio de miradas y sonrisas, en una conversación sumamente íntima que acompaña la relación de espacio que ellos marcan entre la disposición de sus cuerpos, el plano se ha cerrado tanto que por un momento el contexto desaparece hasta que de manera firme la cámara realiza un movimiento a la derecha descubriendo a una mujer policía que marca el término del tiempo, ellos quedan de espaldas a la cámara que los muestra en un *dolly* hacia atrás en varios planos hasta llegar al plano general en una panorámica que exhibe a otros personajes, policías, y muestra el lugar con rejas y puertas cerradas en planos amplios como contexto de la despedida de Esmeralda y el licenciado. La cámara muestra al personaje masculino salir del cuadro a través de una puerta en plano general.

Corte directo a la mujer policía que está abriendo una reja con una llave en una angulación de perfil, en plano de profundidad se muestra cómo Esmeralda cruza la reja a través de los barrotes como un fantasma o una ilusión óptica, en un cambio de ángulo estamos frente a la mujer policía que continúa con su labor de abrir la puerta mientras Esmeralda la espera más adelante, la cámara toma el ángulo derecho de la pantalla sacando a Esmeralda del cuadro una vez que ha cruzado la reja y la cámara continúa enfocando a la mujer policía, que no comprende lo que pasa y toma a Esmeralda del brazo para conducirla hacia el interior, dejando vacío el espacio que antes ocupaba Esmeralda. Por un momento

el patio donde Esmeralda platicaba con el licenciado está vacío, pero pronto aparecen dos sujetos incidentales que cruzan por el lugar, pero no atraviesan la reja.

Esmeralda es la presencia de un espacio de libertad, de creación, de manifestación, es muchas mujeres en una, se comparte de diversas maneras. Ella es pensamiento, intuición y percepción humana con un fundamento totalmente emotivo para sus parejas.

Ella es la presencia del aquí y ahora, es la materialización del espacio práctico, objetivo y de acción. Sólo se vive en los espacios que se habitan, donde se trabaja, se construye, se ama, se enamora, donde sé está.

Esmeralda es como el espacio, se trata únicamente de esquemas ideales, de sistemas de relaciones que funcionan por sí mismos. Es un principio de razón y de orden, es un factor ideal que interviene en la tarea general del conocimiento.

La cinta en general es una joya, en cuanto al manejo del espacio representado y el espacio producido, pues para realizar la narración de la historia se vale de toda suerte de elementos de montaje para contar cinco relaciones distintas más la del proceso y juicio a Esmeralda.

**PELÍCULA: *Por si no te vuelvo a ver* \*\***

-DIRECCIÓN: Juan Pablo Villaseñor

-GUIÓN: Juan Pablo Villaseñor.

-FOTOGRAFÍA: Janusz Polom

-PAÍS: México

-AÑO: 1996

-DURACIÓN: 97 minutos

-TÉCNICA: Color

-TEMA: vejez, empleo, deseos y sueños de vida.

-GÉNERO: Melodrama

-EDICIÓN: Miguel Lavandeira

-SONIDO: Luciano Larobina, Antonio Isordia

-MÚSICA: Tito Enríquez

-VESTUARIO: Paz Escobar

- UNA PRODUCCIÓN DE: Instituto Mexicano de cinematografía Centro de Capacitación Cinematográfica. Estudios Churubusco, Azteca; producciones Andrea Gentile, Gustavo Mntiel, Rosana Vergara.

-AMBIENTACIÓN: Rocío Ramírez

-REPARTO:

Jorge Galván, Justo Martínez, Ignacio Retes, Max Kerlow, Rodolfo Vélez, Leticia Huijara, Ana Bertha Espin, Zaide Silvia Gutiérrez, Angelina Peláez

-SINOPSIS: La historia de cinco ancianos que abandonan el asilo donde están internados para probar fortuna como músicos, enfrentándose a la violencia de la gran ciudad y a muchas dificultades para cumplir la promesa hecha a una moribunda y al mismo tiempo realizar su sueño.

Espacio: El montaje narrativo lineal, con el manejo de cámaras en planos generales y en tomas abiertas y en grupos, muestra varios de los lugares en los

cuales habitan estos ancianos, sus actividades, sus costumbres, sus relaciones y convivencia.

Mientras que la imagen de la mujer va dando sentido e invita al movimiento, al viaje, la aventura, la iniciación como el elemento simbólico. Un imaginario que permite crear y recrear un nuevo espacio de realización personal masculina, de la posibilidad, del éxito, de la audacia.

Secuencia: sobre el escenario

La música marca el cambio e inicio de secuencia, se trata de un montaje narrativo tradicional, en plano medio y llenando toda la pantalla se exhibe al vocalista del grupo que interpreta una canción romántica; lo acompañan un baterista, un guitarrista y un acordeonista, todos hombres de la tercera edad.

Sobre el escenario del bar, adornado con dos máscaras grotescas (un pirata y una mujer), la cámara deja ver al conjunto de músicos con rostros felices, mientras realiza un ligero paneo a la derecha en plano americano.

En una combinación de plano y contraplano, la cámara exhibe el lugar, con planos medios y con profundidad de campo aparecen en corte directo, las parejas amorosas, un solitario caballero. La bella dama, la música, copas, botellas, la cámara fija emplazada frente al público del lado del escenario.

En corte directo y al final muestra la total presencia del grupo musical en plano general y con *dolly* al frente mostrando un plano medio del vocalista, visiblemente satisfecho junto con sus compañeros.

El espacio del escenario, es un ámbito que desean ocupar los músicos, es la representación del éxito y una manera de mostrar capacidad para hacer las cosas. En este escenario se pone a prueba la habilidad de un grupo de sujetos que por su edad son considerados socialmente inútiles, ellos prueban que siempre se puede realizar lo que uno desea, que ellos poseen una fuerza interior que no tiene que ver con la condición física de su cuerpo.

En este caso el espacio, se muestra, se exhibe en el plano simbólico, exhorta, mueve y desplaza a los personajes, actúa sobre ellos como entidades vivas, despertando temores, pasiones, ilusiones y esperanzas.

Los ejes de movimiento y de dirección, derecha, izquierda, norte, sur, dentro, fuera. Y los ejes de atención se activan y ponen al “otro” o al “ello” dentro del campo visual de los sujetos, se muestran interesantes; la relación con el “otro” ubica a los seres en una concordancia.

La ausencia o presencia de los objetos, los lugares, los amigos. Lo expuesto o lo oculto, siempre tiene un sentido del estar “allí” y estar “así”.

A través del espacio representado, se crea un espacio en donde se manifiesta la acción. Puntualizar en la existencia de este grupo de la población que cada vez tiene lugares más restringidos en este caso el asilo en donde vive, trabaja y muere.

Los límites de su espacio puede estar en lo físico, pero no en lo emotivo, sentimental y emocional, que no hay fronteras para el pensamiento y los deseos.

La representación de la ciudad con sus problemas, su gente, lugares y costumbres, retrata una realidad histórica que marca los cambios y transformaciones de los personajes que se modifican en relación a la ocupación o actividad económica que se realiza dentro de la urbe.

**PELÍCULA: *El callejón de los milagros*. \*\***

-DIRECCIÓN: Jorge Fons

-GUIÓN: Vicente Leñero, basado en la novela de Naguib Mahfouz

-PAÍS: México

-AÑO: 1994

-DURACIÓN: 140 min.

-TÉCNICA: color

-TEMA: ciudad, formas y modelos de vida, parejas, sexualidad

-GÉNERO: Drama urbano

-FOTOGRAFÍA: Carlos Marcovich

-EDICIÓN: Carlos Savage, hijo

-SONIDO: David Baksht

-MÚSICA: Lucía Álvarez

-VESTUARIO: Jaime Ortiz Domínguez

-MAQUILLAJE: Elvira Romero

-UNA PRODUCCIÓN DE: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Universidad de Guadalajara y Alameda Films

-PRODUCCIÓN: Gerardo Barrera y Alfredo Ripstein, Jr.

-COORDINADOR DE PRODUCCIÓN: Daniel Birman Ripstein

-SONIDO: Ultra Estéreo

-ASISTENTE DE DIRECCIÓN: René Villarreal

-DISEÑO DE PRODUCCIÓN: Carlos Gutiérrez

-SELECCIÓN DE REPARTO: Claudia Becker

-REPARTO:

Ernesto Gómez Cruz (Rutilio (don Ru)), María Rojo (doña Cata), Salma Hayek (Alma) Bruno Bichir (Abel), Delia Casanova (Eusebia), Daniel

Jiménez Cacho (José Luis), Claudio Obregón (don Fidel), Luis Felipe Tovar (Güicho), Tiaré Scanda (Maru), Margarita Sanz (Susanita), Juan Manuel Bernal (Chava), Esteban Soberanes (Jimmy), Óscar Yoldi (Ubaldo "el poeta"), Abel Woolrich (Zacarías), Gina Morett (doña Flor), Eugenia Leñero (Tina), Álvaro Carcaño (doctor Beltrán), Eduardo Borja (Macario), Fernando García (Agapito)

-SINOPSIS: Historia de un grupo de personajes que habitan o frecuentan "el callejón de los milagros", calle ubicada en el centro de la ciudad de México: el dueño de la cantina y su relación homosexual con un muchacho; la amistad entre dos amigos y vecinos cada uno con su sueño de vida; una bella joven que luego de algún tiempo de pobreza y relaciones amorosas frustradas, termina de prostituta; la casera de la vecindad y sus intentos de conseguir marido; un jugador de dominó dueño de una tienda de antigüedades.

Espacio. En un montaje elíptico y uso de la cámara con punto de vista desde cada personaje, el director nos muestra el espacio de cada sujeto de la historia a la vez que colectivo. Haciendo uso de la iluminación y el trabajo de la cámara y de planos, muestra el aislamiento, la intimidad, eliminando en ocasiones el contexto de la situación; por lo tanto, en el espacio sólo existe el ser, los personajes o los objetos se relacionan entre sí, se pierden y se encuentran en un mismo contexto.

Secuencia: la pelea

Tenemos un montaje narrativo y expresivo en esta secuencia, construida a partir de dos escenas: una interior, la otra exterior, y los hechos que nos exhiben son exactamente contrarios: lo más cercano, personal, íntimo, sucede en la calle, mientras que lo público se inicia en el interior de una habitación. La cámara está emplazada en y mira desde dentro de la pieza que tiene poca o mínima iluminación, hay música, voces susurradas, caricias, besos, humo, copas,



mujeres, un plano medio de frente a dos mujeres, una de ellas, Alma (Karina), en plano de profundidad; una pareja de desconocidos se besan.

Corte directo a la puerta del lugar, en plano general penetra Abel, que se acerca a la cámara, casi hasta el primer plano, se lleva la mano al saco, a la bolsa superior, y extrae una navaja de peluquero; la cámara lo sigue en paneo a la derecha, movimiento que muestra más el lugar ocupado por otras parejas amorosas; el personaje se desplaza a la derecha buscando algo, o alguien con la mirada, lo encuentra; en contraplano aparece José Luis, amante de Alma, acompañado de otra mujer a la que corteja, visiblemente divertidos, la pareja sonríe y se susurra palabras al oído.

Corte a Alma, que se pone de pie. El montaje muestra con la cámara una cadena de planos, a semejanza de un juego de fichas de dominó que cae una tras otra; los personajes: Abel, Alma y José Luis, corte directo.

En primer plano, Abel se alista para el ataque, se acerca a la cámara, pasa frente a ella, en corte directo y con movimiento de la cámara a la derecha en paneo entra a cuadro Alma con un grito y en un encuentro leve frente a la cámara. A cuadro Abel agrede a José Luis dándole un navajazo en el rostro; éste, sorprendido, en movimiento a la izquierda reacciona, mientras al cuadro se incorporan tres sujetos que detienen a Abel; la cámara regresa a José Luis repuesto y entra en su espacio visual Alma, golpeando con las manos la espalda de José Luis, éste, arroja a Alma al piso y la cámara la sigue en la caída bajando su ángulo de visión, corte directo a José Luis acompañado de la otra mujer a la izquierda, la cámara lo sigue en el movimiento. Corte directo, contraplano de Abel sostenido por los tres ayudantes, uno de ellos exhibe una navaja, cambio de ángulo de la cámara, los cuatro personajes de perfil a la cámara, las miradas exaltadas por las diversas emociones en plano americano, Abel recibe en el estomago estando de pie varios navajazos propinados por José Luis, la cámara está fija, Abel cae al piso, visiblemente herido y la cámara lo muestra en plano

general. Corte directo a José Luis que se toca la herida en el rostro en un primer plano, la cámara hace un ligero movimiento para seguir a Abel que es levantado en vilo por los hombres que tratan de sostenerlo para sacarlo del lugar, pero Abel cae nuevamente y la cámara lo sigue bajando ligeramente. Corte directo a Alma que continúa en el piso, contempla con horror la escena y mira cómo sacan a Abel del lugar; mientras la cámara permanece fija, ella se pone de pie y sale corriendo casi de rodillas detrás de Abel y los sujetos que lo conducen, la cámara fija muestra cómo todo vuelve a la normalidad, los visitantes del lugar regresan a sus sillas, retornan a la calma, mujeres alteradas lloran o gritan y son tranquilizadas por la matrona del lugar.

Corte directo al exterior, la calle, la cámara fija toma un amplio campo de frente a los personajes que se tambalean por entre los árboles, Abel trata de apoyarse en Alma a quien le es imposible sostener el cuerpo herido, hasta que finalmente cae de rodillas junto con Abel, que trata de hablar; la cámara los toma en un plano medio y se acerca a ellos, en la calle la iluminación continua minimizada, corte directo a plano medio y primer plano de la pareja que se mira tiernamente; mientras él habla la iluminación se concentra en ellos, eliminado el contexto: sólo existen ellos dos, no hay nada más en el encuadre, ella comienza a mecerse hasta que Abel se duerme para siempre, y ella crea un movimiento al interior del cuadro con su vaivén. La cámara se muestra objetiva sin más.

Los personajes son y hacen este espacio, en él viven, se mueven, trabajan. El lugar queda expuesto desde varios puntos de vista, desde el espacio mismo que habita cada personaje, es su contexto, su punto de partida y su retorno.

El callejón es un sitio cerrado que permite la intimidad, la permanencia, es la seguridad, desde aquí se piensa, se sueña, es un espacio, que se construye frente a la pantalla cinematográfica, esta construcción tiene una estructura con sus propias normas, hace que los cuerpos se desplacen, se aproximen, retrocedan,

giren, de acuerdo al movimiento y el enfoque controlado de la cámara según el montaje de los diversos planos.

El espacio representado en la pantalla corresponde a un determinado grupo social de nuestro país. Es un lugar llamado barrio donde todos se conocen porque han compartido tiempo y espacio por largos periodos.

Los personajes en su fantasía quieren regresar a su principio y a su hogar que esta ubicado en el barrio, ahí es donde ellos son conocidos y reconocidos, tienen un prestigio un lugar y una función, son importantes para esa comunidad.

## COMENTARIO FINAL

Cada película es un universo en si mismo y hacer un análisis completo de cada película nos llevaría un tiempo muy valioso además de ser una gran experiencia, pero lo que nos interesa es mostrar como se manifiesta el fenómeno del espacio en una pequeña parte de ese gran universo.

En su combinación de espacio representado y espacio producido o creado, unos ejemplos son más ricos que otros, por ejemplo “Bajo California” y “De noche vienes Esmeralda” tienen una riqueza de conceptos en cuanto a la creación de imagen dentro de la pantalla y es precisamente aquí en el cine donde se encuentra la más grande y productiva fábrica de imágenes y conceptos.

No sucede lo mismo con “Perfume de violetas, nadie te oye” y “El callejón de los milagros” que son un retrato de nuestra sociedad de un determinado grupo social, muestra una extensión de su concepto de espacio creativo y creado.

El caso de “Por si no te vuelvo a ver” y “La ley de Herodes” son ejercicios formales de representación. Y en cuanto a la creación de espacios resulta más simbólico y menor en cuanto a la creación de imagen.

Los ejemplos de películas pueden ser más o menos ricos en contenidos, lo que finalmente es de nuestro interés, es la posibilidad de apreciar las diferentes manifestaciones del espacio representado en y sobre la pantalla.

“De noche vienes Esmeralda”, “Por si no te vuelvo a ver” y “Bajo California, el límite del tiempo” tiene un planteamiento de espacios abierto de libertad, creatividad, desempeño activo de los personajes y movilidad de entrar y salir de los sitios a estos personajes. En contraparte tenemos: “Perfume de violetas, nadie te oye”, “La ley de Herodes” y “El callejón de los milagros”, dentro de los cuales los personajes están atrapados en sus situaciones y en los espacios, por más que estos sean aparentemente abiertos.

En el espacio creativo, los obstáculos, son fáciles de pasar, si se trabaja en ellos la evolución y el cambio son posibles. Mientras que en los espacios

serrados la violencia persiste, de una o de otra forma, los obstáculos son insalvables, la tragedia esta presente, la destrucción, la corrupción y el anhelo del bienestar solo son una ilusión y sueños sin futuro, que están y existen en otro espacio, al cual sólo se accede en las mentes de los personajes pero, no en su realidad objetiva.

En la vida cotidiana de la ciudad, el espacio se reduce cada vez más, las películas lo muestran, las personas están más juntas físicamente, pero emocionalmente distantes.

La cámara se muestra menos rígida en los espacios abiertos en el caso de “de Noche vienes Esmeralda” y “Bajo California”, pero es rígida y estrecha en “La ley de Herodes” y “Perfume de violetas”.

En cuanto a los planteamientos narrativos el manejo de “De noche vienes Esmeralda”, con los retrocesos es de una riqueza visual muy loable. Y “Bajo California” presenta planos secuencia espectaculares captando espacios de increíble belleza plástica.

“La ley de Herodes” como recreación histórica con un personaje pachuco y un cuidado en la tonalidad de su fotografía de entrada e inmediato nos ubica en un espacio determinado.

“El callejón de los milagros” es un excelente ejemplo de la cámara subjetiva presentándonos las historias a partir del punto de vista y desarrollo de cada personaje.

“Por sí no te vuelvo a ver”, tiene una narración totalmente lineal, sin más preocupaciones que contar una historia, demostrar un modo de hacer las cosas de vivir la vida, de querer alcanzar los sueños.

## CONCLUSIONES

Continuamos en esta sala, fascinados con la luz mágica. Utilizando los sentidos para descubrir más, saber más, sobre aquello que percibimos y miramos.

Mientras tanto, la pantalla resalta su energía y su presencia emerge de la oscuridad como una ventana a otros mundos que no se limita por sus bordes, sino que se extiende infinitamente en todas direcciones.

Damos cuenta de que ver todo a través de la cámara implica entenderla, ella muestra una complejidad de imágenes en un continuo indeterminado. Desde nuestra posición socio-situacional-cultural, leer e interpretar los códigos que aparecen frente, detrás, sobre, debajo de la imagen, ésta nos comunica con el discurso de la película, que aparece sobre la pantalla.

Se ha realizado un ejercicio de análisis que permite concluir que el espacio es un concepto, por tanto se trata como un problema, ya que hemos requerido de proposiciones dirigidas a averiguar el modo de obtener un resultado, conociendo ciertos datos, como el proceso de percepción y los elementos que constituyen los procesos de visión. El espacio se ha tomado como esencia existente en sí mismo, en última síntesis se ha reconocido como un elemento que exhibe esquemas ideales, de sistemas de relaciones.

La percepción humana está supeditada a los deseos, circunstancias y experiencias pasadas. La forma de leer una imagen depende de la composición, la retentiva y la curiosidad, la conciencia y la voluntad, la capacidad de darle un sentido a la información recibida y procesarla, el lenguaje y la inteligencia, las necesidades, inclinaciones, gustos y valores son elementos valiosos en esta lectura para el sujeto.

Destaco el papel que juega la percepción en la captación del espacio, como un sistema perceptual que realiza un proceso mediante el cual se organizan e interpretan los datos sensoriales entrantes, para desarrollar una conciencia de sí mismo y de los alrededores. Incluye a los sistemas preceptuales visual, auditivo.

somato sensorial como el tacto, presión profunda, calor, frío, dolor y las combinaciones como cosquillas, comezón y suavidad. El químico (sabor-olfato), y propioceptivo que nos dota del sentido vestibular y el cinestésico.

El espacio es un lenguaje, un signo, un código y la percepción del espacio nace como una intuición que se logra consolidar a través de una estricta coordinación de signos y significaciones. El mundo del espacio es percepción que se aprende a utilizar en distintas e irrepetibles impresiones de un sinnúmero de esferas sensibles, principalmente de la vista y del tacto, que se presentan como signos recíprocos.

La palabra forja la realidad, determina su existencia al introducir una comprensión que aísla de un golpe toda porción del mundo exterior; captura las cosas como quiere el que las enuncia.

El espacio está dividido en siete sectores; según Ernest Cassirer, el norte, el sur, el oeste y el este, el mundo situado bajo de nosotros, el mundo situado sobre nosotros y finalmente el centro del mundo; y cada ser tiene una posición inequívoca, ocupa un lugar fijo predeterminado dentro de toda esta distribución. Los elementos de la naturaleza, las sustancias corpóreas y las fases de los hechos se diferencian entre sí de acuerdo con sus puntos espaciales.

El espacio es una realidad "objetiva" que se manifiesta diversa, gracias a la significación que el hombre ha construido con base en ella.

El espacio es un principio de razón y de orden, que sirve como instrumento y punto de la explicación del mundo. El espacio es un factor ideal que interviene en la tarea general del conocimiento.

La totalidad del espacio se construye a partir de elementos que lo componen, así como sus condiciones. La raya es creada a partir del punto, el plano a partir del trazo y el cuerpo a partir del contorno: el pensamiento elabora cada uno a partir del otro, de acuerdo con una ley determinada.

El funcionamiento de mecanismos como: estructuración espacial, visualización adecuada de las formas, diferenciación, orientación y reconocimiento, permiten al ser humano a comprender el valor del espacio y percatarse que todo, queda dentro de los límites del concepto.

Cuando se examina el lenguaje encontramos que las expresiones de orientación espacial, las palabras para designar el adelante y atrás, el arriba y abajo, suelen desprenderse de la intuición del propio cuerpo: el cuerpo humano y sus miembros son el sistema referencial al cual se transfieren indirectamente todas las restantes diferenciaciones espaciales.

Todo pensamiento, toda intuición y percepción sensibles en el humano tienen un fundamento originalmente emotivo, que nos permite establecer diferencias de espacio.

La distinción de que somos capaces está encerrada en el lenguaje dentro del cual se establecen y crean expresiones de intangible y tangible como grados supremos, así como las manifestaciones de las diversas direcciones del hablante hacia el otro y los otros.

Esta es la creación del espacio intuitivo en el cual se desarrollan los términos del aquí, allá, lo presente de lo ausente que establecen una relación de medida dando lugar al espacio práctico, objetivo y de acción.

Cuando el sujeto dispone de este orden en su lenguaje está en la disponibilidad que le asegura su concepto del mundo, así como su lugar y su accionar.

¿En qué momento entra a escena la cultura? Desde el momento de llegar a este mundo, que ha organizado un código de relaciones y valores como el de la verticalidad: las tradiciones, los credos, las leyes, política, ética y arte que dirigirá su comportamiento en todas las formas de su actividad.



Los ejes de movimiento y dirección; derecha, izquierda, norte, sur y los ejes de atención que pone al otro en nuestra visión como interesante nos define la relación con el otro, con ése que está allí, que no soy yo.

Cómo definimos la existencia de un objeto, una forma es la extensión en longitud, anchura y profundidad del mismo, que lo revelan real, a través de la percepción que se origina en la facultad de pensar.

Al objeto, la cosa o lugar se le intuye mediante sus características de continuidad, infinitud, uniformidad a través de los sentidos, hacemos comparaciones y en ello logramos un esquema constructivo que el pensamiento traza como una creación de esa “matemática universal” que es para Descartes, la ciencia universal básica del orden y la medida.

En cuanto percibimos algo, estimamos su dimensión, medida y ubicación de aquello que en ocasiones puede no ser visto o tocado, únicamente valorado y calculado.

Existen otros elementos que nos hablan del espacio, la imaginación acompañada de la sugestión que escapan a toda razón o reglas de lógica.

Cassirer describe que lo que llamamos “el” espacio no es un objeto en sí que se nos presente inmediatamente y se nos dé a conocer mediante “signos”, sino que es una modalidad, un esquematismo peculiar de la representación misma.

La sensación e intuición, sentimiento y fantasía, imaginación creadora y pensamiento conceptual constructivo participan en la misma medida y el modo en que se crean y construyen nuevas formas de espacio. El acto de extraer, aislar y existir que el sujeto logra a través de su pensamiento primitivo y avanzado le da plena presencia al espacio como tal.

Conviene diferenciar la percepción del espacio de sus representaciones en la pantalla, en ella el espacio se expresa de diversas formas ya con el encuadre, el movimiento de la cámara o el ordenamiento mismo de la historia.

La imagen del espacio en la pantalla puede ser básicamente intuitivo y significativo para el que mira, pues él, lee símbolos que siempre se revelan cualquiera que sea el contexto, unidades fundamentales de varias zonas de lo real.

El espacio como símbolo crea y recrea una multitud de mundos el norte y el sur, el este o el oeste, arriba, abajo, el interior y el exterior, diestro, zurdo, lo abierto y lo cerrado son manifestaciones dotadas de sentido y cargadas de contenido gracias a su símbolo.

El individuo es capaz de manifestar las posiciones de los objetos y de los sitios, localizar un límite del ser-ahí y ser-así, su proximidad o distancia, su altura y profundidad son en esencia símbolos de la espacialidad.

Indagar la ruta que conduce de la espacialidad como instante –de lo “a la mano”– al espacio como forma de representación, esa exhibición en el camino conduce a través del campo de la formación simbólica en el doble sentido de la manifestación y la sensación.

Es importante destacar que un filme, según se sabe, está constituido por un gran número de imágenes fijas, llamadas fotogramas, dispuestas en una serie sobre una película transparente; esta película, al pasar con un cierto ritmo por un proyector, da origen a una imagen ampliada y en movimiento. Evidentemente hay grandes diferencias entre un fotograma y la imagen en la pantalla, empezando por la impresión de movimiento que da esta última; pero tanto una como la otra se nos presentan bajo la forma de una imagen plana y delimitada por un cuadro.

Estas dos características materiales de la imagen fílmica –que tenga dos dimensiones y esté limitada– representan rasgos fundamentales de donde se deriva nuestra aprehensión de la representación fílmica.

La representación filmica es la vida en movimiento, dispuesta, ordenada y compuesta con fines determinados. Nos gusta leer las imágenes en esta representación porque en ella está atrapado el espacio.

En un espacio virtual que nos cautiva, delimitado por un marco que es el campo visual lleno de información y composición de líneas, figuras y colores.

El marco de representación específico del cine es el plano, unidad física, que da coherencia a los encuadres, ángulos, profundidad de campo, movimientos de cámara y con un manejo propio del tiempo.

El plano es, una unidad, una oración completa, todo lo que está conteniendo dentro, tiene valor de escena maestra, propuesta al espectador, como el mundo a descifrar en sus micro-estructuras y macro-estructuras.

Esta oración completa que es el plano tiene presente lo que queda fuera de campo y este aparece como un espacio ausente no visible, dejando al espectador con su repertorio cultural visual, instalado en el sentimiento de la falta de algo, en una tensión entre el saber y el no ver, entre el crear y no estar.

El espacio de representación total (visible o no), extensión de una superficie que es revisada por el ojo conectado al ser.

Existe una relación mutua entre el espacio y la creación filmica, uno determina a la otra, o a la inversa. Se impone el espacio y limita lo que se exhibe. La producción cinematográfica contemporánea ya no está limitada a un foro o sitio cerrado, son los lugares reducidos o amplios que nos hablan del hombre. En estos tiempos el espacio se ha convertido en un personaje importante en la historia y la narración, mucho más que lo que anteriormente se había hecho.

El espacio creado o producido el espacio representado son uno mismo, pues no siempre se puede hacer una separación clara y definida de sus características. El intento de este trabajo es observar con detenimiento el concepto y por cuestiones metodológicas se presentan una serie de elementos, que funcionan en conjunto y simultáneamente, de tal suerte que la mezcla resulta

muy homogénea, de ahí la magia de la representación de la realidad en el cine a través de la imagen.

## BIBLIOGRAFÍA

Agel, Henri, *L' espace cinematographique*, Ed. Encyclopedie Univertaire, Paris, 1978, 219 pp.

Andrew, Dudley J., *Las principales teorías cinematográficas*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, España, 1978, 274 pp.

Arheim, Rudolph, *El cine como arte*, Ed. Infinito, Buenos Aires, 1971, 190 pp.

Arhein, Rudolph, *Arte y percepción visual*, Ed. Alianza Forma, Madrid, 1981, 553 pp.

B., Munari, *Diseño y comunicación visual*, Ed. Gustavo Gili, Séptima Edición, Madrid, España, 1983, 359 pp.

Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, Ed. F.C.E., Breviarios 183, México, 1965, 301 pp.

Balázs, Béla, *El film, Evolución y esencia de un arte nuevo*, Ed. Gustavo Gili, España, 1978, 267 pp.

Barthes, Rolan, *Elementos de semiología*, Ed. Alberto Hernández Madrid, España, 1971, 102 pp.

Barthes, Roland, *Análisis estructural del relato*, Ed. Premiá, México, 1971, 223 pp.

Bataille, Georges, *La experiencia interior*, Ed. Taurus, Madrid, España, 1986, 210 pp.

Benveniste, Emile, *Problemas de lingüística general*, Ed. Siglo XXI, 18a Edición, México, 1995, 218 pp.

Berelson, et. al, *Análisis de contenido*, Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México, 1984, 242 pp.

Berger, John, *Modos de ver*, Ed. Gustavo Gili, Colección comunicación visual, España, 1975, 177 pp.

Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Ed. Siglo XXI, México, 1997, 386 pp.

Bernstein, Steven, *Producción cinematográfica*, Ed. Alhambra Mexicana, México, 1997, 421 pp.

Bettetini, Giafranco, *Tiempo de la expresión cinematográfica*, Ed. F.C.E., Breviarios 357, México, 1984, 403 pp.

Bourdieu, Pierre, en *La Distinción: criterios y bases sociales del gusto. "La economía de las prácticas" y El habitus y el espacio de los estilos de vida*, Ed. Taurus, Madrid, 1988, reedición 1991, 597 pp.

Carmona, Ramón, *Cómo se comenta un texto filmico*, Ed. Cátedra Signo e Imagen, España, 1991, 323 pp.

Carroll, Levis, *A través; del espejo y lo que Alicia encontró al otro lado*, Ed. Alianza, Décima reimpresión, España, 1990, 219 pp.

Casetti, Francesco, *El film y su espectador*, Ed. Cátedra, Signo e Imagen, núm 14, España, 1989, 191 pp.

Cassirer, Ernst, *Antropología Filosófica*, Ed. F.C.E., Colección Popular 41, México, 1979, 335 pp.

Cassirer, Ernst, *Filosofía de las Formas Simbólicas*, Ed. F.C.E., México, 1985, 3 Tomos.

Costa, Antonio, *Saber ver el cine*, Ed. Paidós, España, 1991, 319 pp.

Davis, Flora, *La comunicación no verbal*, Ed. Alianza, México, 1985, 261 pp.

Dondis, D.A, *La sintaxis de la imagen, Introducción al alfabeto visual*, Ed. Gustavo Gili, Colección comunicación visual, 4º edición, España, 1982, 196 pp.

Dubois, Philippe, *El acto fotográfico de la representación a la recepción*, Ed. Paidós (Paidós comunicación 20), Barcelona, 1986, pp.19-101 y 141-187

Ducrot, Oswald, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Ed. siglo XXI, 12º edición, México, 1974, 421 pp.

Eisenstein, Sergei M, *El sentido del cine*, Ed. Siglo XXI, Tercera Edición, México, 1986, 204 pp.

Eisenstein, Sergei M., *La forma del cine*, Ed. Siglo XXI, México, 1986, 241 pp.

Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Ed. Labor/Punto Omega, 7º Edición, Barcelona, 1988, 185 pp.

Fast, Julius y Bernestein, Mercedith, *Química sexual*, Ed. Plaza & editores, S.A., Segunda edición mexicana, México, 1987, 254 pp.

Fast, Julius, *El lenguaje del cuerpo*, Ed. Kairós, México, 1988, 179 pp.

Feldman, Simón, *La realización cinematográfica*, Ed. Gedisa, 3a reimpresión, México, 1988, 205 pp.

Ferro, Marc, *Cine e historia*, Ed. Gustavo Gili, Colección Punto y Línea, Barcelona, España, 1980, 175 pp.

Fleur, Melvin L., *Teorías de la comunicación masiva*, Ed. Paidós, Buenos Aires, Argentina, 1980, 251 pp.

Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, Ed. Siglo XXI, México, 1997, 375 pp.

Freud, Gise'le, *La fotografía como documento social*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1993, 207 pp.

Gauthier, Guy, *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, Ed. Cátedra, Signo e Imagen, N° 2, Segunda Edición, España, 1992, 252 pp.

Gil Olivo, Ramón, *Cine y lenguaje, Hacia una teoría del espectador competente*, Ed. El Colegio de Michoacán y CONACYT, México, 1985, 252 pp.

Gilles, Deleuze, "La imagen-acción: la pequeña forma" en *La imagen-movimiento, Estudios sobre cine 1*, Ed. Paidós comunicación, Barcelona, 1987, pp. 226-249.

Gilles, Deleuze, "La imagen-afección: cualidades, potencias, espacios cualquiera" en *La imagen-movimiento, Estudios sobre cine 1*, Ed. Paidós comunicación, Barcelona, 1987, pp. 151-177.

Gubern, Román, "La percepción visual" en *La mirada opulenta. Exploración de la iconósfera contemporánea*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1987, pp. 15-25, 44-56 y 59-144.

Gubern, Román, "La revolución fotográfica" en *La mirada opulenta. Exploración de la iconósfera contemporánea*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1987, pp. 145-179.

Gubern, Román, *Del bisonte a la realidad virtual*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1996, pp. 193.

Hall, Edward T., *La dimensión oculta*, Ed. Siglo XXI, México, 1972, 255 pp.

Heidegger, Martín, *El ser y el tiempo*, Ed. F.C.E., México, 1986, 478 pp.

Hernández, Reyes, María Adela y Mendiola Salvador, *Manual de apreciación cinematográfica*, Ed. UNAM, México, 1995, 94 pp.

J., Hogg et. al, *Psicología y artes visuales*, Ed. Gustavo Gili, Colección comunicación visual, España, 1969, 385 pp.

Koch, Rudolf, *El libro de los símbolos*, Editora tomo dos, México, 1997, 119 pp.

Lambert, Charles, *¿La fotografía?.. ¡pero si es muy fácil!*, Ediciones técnicas Marcombo, S.A., Barcelona, España, 1975, 127 pp.

Lotman, Yun, M., *Estética y semiótica del cine*, Ed. Gustavo Gili, (Colección punto y línea), España, 1979, 153 pp.

Lowenstein, Otto, *Los sentidos*, Ed. F.C.E., Breviarios 203, México, 1969, 229 pp.

Marañón, Gregorio, *Ensayos liberales*, Ed. Colección Austral 600, octava edición, Madrid, 1974, 158 pp.

Martín, Marcel, *El lenguaje del cine*, Ed. Gedisa, España, 1990, 271 pp.

Metz, Christian, *Ensayos sobre la significación en el cine*, Ed. Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, Argentina, 1972, 347 pp.

Metz, Christian, *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, España, 1979, 265 pp.



Mitry, Jean, *Estética y Psicología del cine 2, Las formas*, Ed. Siglo XXI, México, 1984, 583 pp.

Moles, Abraham, *La comunicación y los mass media*, Ediciones El mensajero, Bilbao, 1975, pp. 91-96 y 321-352.

Nilsson, Lennart y Lindberg, Jan, *Descubrir el hombre*, Ed. Salvat, España, 1981, 251 pp.

Paoli, Antonio J., *Comunicación e información*, Ed. Trillas, Perspectivas teóricas, México, 1985, 138 pp.

Pecori, Franco, *Cine, forma y método*, Ed. Gustavo Gili, Colección punto y línea, Barcelona, España, 1977, 134 pp.

Pluig, Arnau, *Sociología de las formas*, Ed. Gustavo Gili, Colección comunicación visual, Barcelona, 1979, 251 pp.

Prestípino, Giuseppe, *La controversia estética en el marxismo*, Ed. Grijalbo, México, 1980, 232 pp.

Ramírez, Juan Antonio, *La arquitectura en el cine, Hollywood la edad de oro*, Ed. Hermann Blume, Madrid, España, 1986, 349 pp.

Romanguera, Joaquín R., et. al, *Fuentes y documentos del cine*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, España, 1980, 295 pp.

Ropars, Wuilleumier, Marie Claire, *Ensayos de lectura cinematográfica*, Ed. Fundamentos, Madrid, España, 1972, 272 pp.

Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial*, Ed. Siglo XXI, 9º edición, México, 1985, 828 pp.

Toran, Enrique, *El espacio en la imagen*, Ed. Mitre, Colección interdisciplinaria, España, 1985, 247 pp.

Vilches, Lorenzo, "El lector en la imagen", en *La lectura de la imagen, prensa, cine televisión*, Ed. Paidós (Paidós comunicación 11), Barcelona, 1986, 95-163 pp.

Vilches, Lorenzo, "La imagen es un texto", en *La lectura de la imagen, prensa, cine televisión*, Ed. Paidós (Paidós comunicación 11), Barcelona, 1986, 29-93 pp.

Warnock, Mary, *La imaginación*, Ed. F.C.E., Breviarios 331, México, 1981, 363 pp.

## FILMOGRAFIA

1994

### *EL CALLEJÓN DE LOS MILAGROS* \*\*

-Dirección: Jorge Fons

-Guión: Vicente Leñero, basado en la novela de Naguib Mahfouz

-País: México

-Año: 1994

-Duración: 140 min.

-Técnica: color

-Tema: ciudad, formas y modelos de vida, parejas, sexualidad.

-Género: Drama urbano

-Fotografía: Carlos Marcovich

-Edición: Carlos Savage, hijo

-Sonido: David Baksht

-Música: Lucía Álvarez

-Vestuario: Jaime Ortiz Domínguez

-Maquillaje: Elvira Romero

-Una producción de: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Universidad de Guadalajara y Alameda Films

-Producción: Gerardo Barrera y Alfredo Ripstein, Jr.

-Coordinador de producción: Daniel Birman Ripstein

-Sonido: Ultra Estéreo

-Asistente de Dirección: René Villarreal

-Diseño de Producción: Carlos Gutiérrez

-Selección de Reparto: Claudia Becker

-Reparto:

Ernesto Gómez Cruz (Rutilio (don Ru)), María Rojo (doña Cata), Salma Hayek (Alma) Bruno Bichir (Abel), Delia Casanova (Eusebia), Daniel Jiménez Cacho (José Luis), Claudio Obregón (don Fidel), Luis Felipe Tovar (Güicho), Tiaré Scanda (Maru), Margarita Sanz (Susanita), Juan Manuel Bernal (Chava), Esteban Soberanes (Jimmy), Óscar

Yoldi (Ubaldo "el poeta"), Abel Woolrich (Zacarías), Gina Morett (doña Flor), Eugenia Leñero (Tina), Álvaro Carcaño (doctor Beltrán), Eduardo Borja (Macario), Fernando García (Agapito)

1996

***POR SI NO TE VUELVO A VER \*\****

- Director: Juan Pablo Villaseñor
- Guión: Juan Pablo Villaseñor.
- Fotografía: Janusz Polom
- País: México
- Año: 1996
- Duración: 97 minutos
- Técnica: Color
- Tema: vejez, empleo, deseos y sueños de vida.
- Género: Melodrama
- Edición: Miguel Lavandeira
- Sonido: Luciano Larobina, Antonio Isordia
- Música: Tito Enríquez
- Vestuario: Paz Escobar
- Producción: Instituto Mexicano de cinematografía Centro de Capacitación Cinematográfica. Estudios Churubusco, Azteca; producciones Andrea Gentile, Gustavo Mntiel, Rosana Vergara.
- Ambientación: Rocío Ramírez
- Reparto: Jorge Galván, Justo Martínez, Ignacio Retes, Max Kerlow, Rodolfo Vélez, Leticia Huijara, Ana Bertha Espin, Zaide Silvia Gutiérrez, Angelina Peláez

1997

***DE NOCHE VIENES ESMERALDA \****

- Dirección: Jaime Humberto Hermosillo
- Asistentes de Dirección: Martín Torres y Claudia Leticia Montero
- Guión: Jaime Humberto Hermosillo, basado en el cuento "De noche vienes" de Elena Poniatowska
- País: México
- Año: 1997
- Duración: 107 min.

- Técnica: color
- Tema: mujer actual, ocupación femenina, liberación femenina, bigamia
- Género: Comedia
- Fotografía: Xavier Pérez Grobert
- Edición: Jaime Humberto Hermosillo y Sebastián Garza
- Sonido: Antonio Diego
- Música: Omar Guzmán
- Vestuario: Fabián Vergara
- Maquillaje: Teresa Acevedo, Georgina Miranda y Eduardo de León
- Diseño sonoro: Andrés Franco
- Sonido: Ultra estéreo
- Iluminación: Javier Enríquez
- Asistente de cámara: Fabián Monroy
- Dirección de Arte: Lourdes Almeida
- Ambientación: Pache Contreras
- Escenografía: Carlos Herrera
- Peinados: Bertha Liberato y María de los Ángeles Rico
- Una producción de: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Resonancia Productora, Producciones Esmeralda y Monarca Productions
- Producción: Fernando Cámara y Salvador de la Fuente
- Producción ejecutiva: Fernando Cámara, Carlos Taibo y Salvador de la Fuente
- Producción asociada: Esteban Schmelz
- Reparto: María Rojo (Esmeralda Loyden Monroy), Claudio Obregón (Licenciado Víctor Solorio), Martha Navarro (Lucita), Tito Vasconcelos (Josefa/Josefo), Antonio Crestani (Manuel García) Pedro Armendáriz, Jr. (Antonio Rossellini), Alberto Estrella (Jaime Martínez Cruz), Álvaro Guerrero (Carlos), Humberto Pineda (Jorge Luis Vallarta Blanco), Ernesto Laguardia (Pedro Lugo Alegría), Roberto Cobo (don Virginio Lara), Ana Ofelia Murguía (doña Beatriz), Ignacio Retes (don Gregorio, papá

de Esmeralda), Arturo Villaseñor (Armando), Humberto Yáñez (judicial 1), Farnesio de Bernal (sacerdote 1), Max Kerlow (sacerdote 2), Víctor Carpinteiro (Roque, reportero), Andrés Almeida (joven punk), Eduardo Salas (Carbajal), Fernando Manzano (Pérez), Gerardo Carmona (Monteria), Susana Cato (celadora), Ana María Jacobo (secretaria Tere), Marina Fernández (Carmelita), Paco Mauri (policía), Diego Jáuregui (bolero), Charlotte Chagoya (madre de Carlos), Leopoldo Chagoya (padre de Carlos), Laura Vit (persona soñadora), Jaime Escaba (compañero de Lucita)

1998

***BAJO CALIFORNIA, EL LÍMITE DEL TIEMPO \*\****

- Dirección: Carlos Bolado
- Guión: Ariel García y Carlos Bolado
- País: México
- Año: 1998
- Duración: 96 min.
- Técnica: Color
- Tema: huida, artes plásticas, reflexión, creación de imagen.
- Género: "Road movie" existencialista
- Fotografía: Claudio Rocha y Rafael Ortega
- Edición: Carlos Bolado
- Sonido: Rogelio Villanueva
- Sonido: Dolby estéreo
- Grabación de sonido: Nerio Barberis, Hugo Rodríguez y Ángeles Castro
- Efectos sonoros: Manuel Rocha, Francisco Bibriesca y Mario Bibriesca
- Edición de sonido: Alejandro Li-ho
- Edición de efectos sonoros: Mario Martínez
- Música: Antonio Fernández Ros
- .-Dirección Artística: Abraham Cruz-Villegas y Sebastián Rodríguez
- Directora de arte asistente: Mariana Valenzuela
- Decorados: Alejandro Varela
- Vestuario: Ximena Fernández

- Mezcla sonora: Jaime Baksht
- Una producción de: Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), C/Producciones, S. A. de C. V. y Producciones Sincronía
- Asistente de Dirección: Salvador Aguirre
- Producción: Flavia González, Salvador Aguirre y Carlos Bolado
- Productor ejecutivo: Salvador Aguirre
- Productor asociado: Michael Pryfogle
- Reparto: Damián Alcázar (Damián Ojeda), Jesús Ochoa (Arce), Fernando Torre Lapham (viejo), Gabriel Retes (caminante), Claudette Maillé (esposa de Damián), Ángel Nozagaray (judicial federal), José Manuel Poncelis (indígena), Emilia Osorio Hinojosa (hija de Damián), Justine Shapiro (esposa de Damián (voz))

1999

***LA LEY DE HERODES \*\****

- Dirección: Luis Estrada
- Asistentes de Dirección: Martín Torres y Álvaro Curiel
- Guión: Luis Estrada, Jaime Sampietro, Vicente Leñero y Fernando León de Aranoa, sobre una historia de Luis Estrada y Jaime Sampietro
- País: México
- Año: 1999
- Duración: 120 min.
- Técnica: Color (Eastmancolor)
- Tema: Corrupción política y poder
- Género: Farsa política
- Fotografía: Norman Christianson
- Edición: Luis Estrada
- Sonido: Santiago Núñez y Andrés Franco
- Música: Santiago Ojeda
- Vestuario: María Estela Fernández
- Maquillaje: Felipe Salazar y Alfredo Mora; peinados: Isabel Amescua
- Una producción de: Bandidos Films

-Producción: Luis Estrada; producción ejecutiva: Sandra Solares; gerencia de producción: Carlos Estrada; coordinación de producción: Marc Beida

-Sonido: Dolby SRD

-Dirección Artística: Ana Solares y Salvador Parra; diseño y realización del pueblo: Salvador Parra; ambientación: Leopoldo Escobosa; coordinación de arte: Zaida Monteforte

-Efectos Especiales: Alejandro Vázquez

-Selección de Reparto: Claudia Becker y Sandra León

-Reparto:

Damián Alcazar (Juan Vargas), Pedro Armendáriz, Jr. (licenciado López), Delia Casanova (Rosa, esposa del doctor Morales), Juan Carlos Colombo (licenciado Ramírez), Alex Cox (el gringo), Miguel Ángel Fuentes (Pancho), Noemí García (secretaria), Guillermo Gil (padre), Ernesto Gómez Cruz (gobernador), Leticia Huijara (Gloria), Luis de Icaza (Alfredo García, alcalde anterior), Eduardo López Rojas (doctor Morales), Eugenia Leñero (esposa del nuevo alcalde), Jesús Ochoa (nuevo alcalde), Manuel Ojeda (cantinero), Manuel Poncellis (Filemón), Salvador Sánchez (Pek), Evangelina Sosa (Perlita), Isela Vega (doña Lupe), Jorge Zárate (Tiburón)

2000

***PERFUME DE VIOLETAS, NADIE TE OYE \*\****

-Dirección: Marisa Sistach

-Guión: José Buil basado en un argumento de Marisa Sistach

-País: México

-Año: 2000

-Duración: 90 min.

-Técnica: color

-Tema: Adolescentes, vida en la ciudad, violencia y escuela

-Género: Drama urbano

-Fotografía: Servando Gajá

-Edición: José Buil y Humberto Hernández



-Sonido: Gabriela Espinoza, Antonio Diego, Nerio Barberis, Lena Esquenazi, Eduardo Vaizman y Leonardo Heiblum

-Música: Annette Fradera

-Vestuario: Alejandro Dorantes

-Maquillaje: Maroussia Beaulieu

-Sonido: Dolby estéreo

-Dirección de Arte: Guadalupe Sánchez

-Ambientación: Soledad González

-Una producción de: Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad, Producciones Tragaluz, Palmera Films, Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) y Filmoteca de la UNAM, con la participación de Hubert Bals Fund y la John Simon Guggenheim Memorial Foundation

-Reparto: Ximena Ayala (Yessica), Nancy Gutiérrez (Miriam), Arcelia Ramírez (Alicia, mamá de Miriam), María Rojo (mamá de Yessica), Anilú Pardo (Norma), Luis Fernando Peña (Jorge), Gabino Rodríguez (El Topi), Pablo Delgado, Clarisa Malheiros, Soledad González.