



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN CIENCIAS
POLÍTICAS Y SOCIALES

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y
SOCIALES

TESIS

LA RENOVACIÓN DEL LENGUAJE
CINEMATOGRAFICO, ANÁLISIS
SEMIÓTICO DE LA OBRA DE LARS
VON TRIER

QUE PARA LA OBTENCIÓN DEL GRADO DE
MAESTRO EN COMUNICACIÓN

PRESENTA

RAÚL ROY DE EN GARCÍA AGUILAR

TUTOR

DR. VICENTE CASTELLANOS CERDA

UNAM
POSGRADO
Ciencias Políticas y
Sociales

2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis 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.

A Dios

A Viridiana mi encantadora, por ser
el amor y apoyo de mi
vida

A Emilia y Matías, por darme
felicidad y fuerza

Gracias

Índice

Introducción	1
1 Cine, renovación y lenguaje	7
1.1 El cine y el arte, renovación y vanguardia	7
1.1.1 La renovación del arte cinematográfico	12
1.1.2 Principales vanguardias y movimientos cinematográficos	15
1.1.2.1 El expresionismo alemán	15
1.1.2.2 Surrealismo	16
1.1.2.3 La escuela soviética	17
1.1.2.4 El Neorrealismo italiano	18
1.1.2.5 Cinema Verité	19
1.1.2.6 La Nouvelle Vague francesa.....	20
1.1.2.7 El joven cine alemán	21
1.1.3 La modernidad y las caracterizaciones de lo clásico, lo posclásico y lo posmoderno	24
1.2 Cine ¿un lenguaje?	30
1.3 ¿Por qué Lars von Trier?	43
2 El lenguaje cinematográfico de <i>Los Idiotas</i> y <i>Dogma 95</i>	50
2.1 Realismo en <i>Los Idiotas</i>	56
2.2 <i>Festen</i>	66
3 Precisiones sobre enunciación, discurso y texto, la narración en <i>Europa</i> y los trailers de <i>Dogville</i>	73
3.1 Peculiaridades narrativas de <i>Europa</i>	74
3.2 El trailer como entidad textual, los ejemplos de <i>Dogville</i>	84

4 Interacciones entre el lenguaje cinematográfico y la renovación formal, <i>Las cinco obstrucciones</i> y <i>El Anticristo</i>	98
4.1 <i>Las cinco obstrucciones</i>	100
4.2 La imagen en <i>El anticristo</i>	111
5 El estudio de la renovación del cine ¿hacia dónde?	116
Conclusiones	132
Bibliografía	139
Filmografía	144
Anexo I. Manifiesto y voto de castidad Dogma 95	148
Anexo II. Glosario	150

Introducción

A lo largo de la historia el cine ha sido estudiado desde muy diversas perspectivas, ya sea poniendo interés en sus determinaciones en cuanto arte, medio de comunicación o industria, focalizando la atención en aspectos diversos de estas modalidades. Una discusión habitual e interminable es la relación que el cine guarda con los movimientos renovadores, ya sea en sus aspectos formales (meramente visuales y auditivos), en la tecnología que interviene en su realización, o el flujo de capital que representa en la economía mundial el proceso de su producción, distribución y consumo.

Aquí se abordan los cruces de las estructuras cinematográficas formales en cuanto medio narrativo: entendido en su función de contar historias y no únicamente como una vía de expresión emocional, sin dejar de lado la caracterización del cine como arte. Por lo cual, al considerar la articulación de todas sus estructuras como sistemas de significación es imprescindible hacer referencia a este medio partiendo de la premisa de que posee un lenguaje particular. Se trata del producto ecléctico de la 'suma' de códigos complejos en sí mismos, pero que posee convenciones y formas propias de crear sentido.

A pesar de lo anterior, un debate abierto y al parecer interminable es aquél que cuestiona la corrección de referirse al fenómeno fílmico como un verdadero lenguaje ante la imposibilidad de delimitar sus componentes en elementos absolutamente no discretos o

de establecer analogías (usual pero no por ello adecuado) con los mínimos elementos con significado de otros sistemas semióticos ya sean lingüísticos o icónicos.

Más allá de la querrela de si los mecanismos de expresión de cine son constituyentes de un lenguaje particular, el tema principal de este estudio es la manera en que estos mecanismos se modifican, qué factores intervienen en estas modificaciones y cómo se producen desde el interior de las formas de manifestación fílmicas.

Los caminos por los que se intenta reflexionar acerca de esta problemática parten de la cronología de estos cambios, que se fundamentan en el devenir de la historia de la humanidad y de los avances técnicos que inciden en la manera en que el cine es realizado, pero tienen su derrotero en cómo el reflejo de estos avances es percibido y asimilado por sus receptores, lo que a su vez es retomado en la configuración, creación y transmisión de sentido.

Es inevitable que sin importar si lenguaje es el término más apropiado para referirse al cine (en contraposición con otros como código o suma de éstos, expresión audiovisual, imbricación textual o sistema semiótico), se dé por sentado que se estudia como tal. Por ello aquí se parte de la manera en que el fenómeno fílmico ha sido abordado con apoyo de las categorías lingüísticas en primer término y, posteriormente, con un enfoque semiótico en relación con su constitución como forma de manifestación particular. La evolución de estos acercamientos teórico analíticos da cuenta simultáneamente de la renovación de las formas de expresión fílmicas.

Un recorrido por diversas vertientes del estudio semiótico del cine como el que se plantea puede hacer notorias herramientas de análisis poco recurridas, soslayadas o quizá

confluencias entre ellas que no suelen tenerse en consideración para adentrarnos en los procesos de renovación formal del cine, para este fin se ha elegido un corpus de películas que tienen en común la intención de su creador de ser distintas del resto de la producción fílmica y ser a la vez diferentes entre sí (la certidumbre de esta afirmación se pondrá a prueba en el avance de este trabajo).

Ninguno de los modelos teóricos en torno a la significación del cine es capaz de explicar cada una de las corrientes cinematográficas existentes y para ser más estrictos ni siquiera cada película en particular, esto se ha comprobado a través de múltiples intentos realizados por pensadores de gran relevancia en la disciplina. Por ello se hace necesario, como en cualquiera de las ciencias sociales y las humanidades, elegir aquella teoría o método que más se acerque a los requerimientos analíticos de cada cinta. Para llevar esto a cabo exitosamente es imprescindible tener como punto de partida cuestionamientos claros acerca del objeto de estudio, evitando así perderse en contradicciones o desdibujar los límites y avances de la investigación.

En este sentido, aquí se intenta retomar aquellas vertientes de la teoría del lenguaje que lucen como las más apropiadas para el tratamiento de cada filme, siendo la pregunta principal cómo es que los componentes de éstos influyen en la renovación del lenguaje cinematográfico. La comprensión de los mecanismos de dicho fenómeno es un objetivo amplio, y al ser muchos los factores que intervienen en él quizá el presente estudio arroje resultados en apariencia poco concretos, por ello es importante dejar en claro que la aproximación de carácter semiótico es la única en la que se pretende profundizar desde dos vías: las formas en que el cine ha sido estudiado por las disciplinas de los signos y las

nociones particulares que nos permiten explicarlo en la adscripción de la renovación, siempre teniendo lo fílmico como punto de partida.

Como justificación al enfoque de estudio elegido es prudente recordar que la pregunta más recurrente en la historia de la teorización y análisis del cine es cómo y por qué un espectador puede entender, sentir, connotar una película, esto nos lleva desde el inicio al tema del sentido y la significación.

De este modo, las intenciones del presente trabajo se resumen de la siguiente manera: a partir de la inquietud por conocer los modos de renovación de las formas cinematográficas se intenta por develar, partiendo del supuesto de que el cine es a la vez un arte y un lenguaje, las relaciones subyacentes entre las estructuras que lo componen como modo de significar y las tendencias hacia las que se mueve. Para ello se inicia con una breve recapitulación acerca de la concepción del medio cinematográfico como una manifestación artística y de las maneras en que ha sido abordado teóricamente como un lenguaje por las corrientes semióticas a través del tiempo.

A continuación se toma la obra de Lars Von Trier, director danés reconocido internacionalmente gracias a una filmografía que ha cobrado notoriedad a causa de sus divergencias estilísticas, de manejo temporal y de montaje al interior del plano con la mayoría de las películas realizadas en su época. Von Trier ha planteado explícitamente la intención de no hacer nunca el mismo filme e incluso es el responsable de la aparición del último movimiento renovador y purificador del cine: Dogma 95, dejándolo de lado al poco tiempo para seguir renovando sus personales formas de expresión.

Los capítulos intermedios de este trabajo están compuestos por el análisis de varias de las películas de dicho cineasta, partiendo de nociones propias de la teoría del lenguaje como enunciación, discurso, aspectualización narrativa, entre algunas otras. El propósito de este tránsito analítico es aproximarse a las cualidades narrativas, de mostración, de respuesta y de ruptura del llamado nuevo cine a partir de sus incursiones novedades en lo meramente audiovisual.

Así, el objetivo es doble: por una parte dar cuenta de los modos de transformación y renovación del cine y por otra, reflexionar acerca de la forma en que las teorías semióticas pueden acercarse al análisis de este medio, qué factores pueden ser vistos con una óptica distinta y qué nociones de utilidad se han soslayado, así como las posibilidades de tendencias analíticas tales como la semiótica cognitiva.

Por ello, el capítulo de cierre se centrará en la discusión de las peculiaridades del cine renovador en tanto portador de un lenguaje que lo significa y de la manera en que esto debe entenderse en una relación de implicación con la cultura visual como concepto histórico a pesar de su incuestionable amplitud. En resumen, la forma en que los modelos de análisis surgidos de la teoría del lenguaje son una reja de visión que ha de modificarse a la par de la evolución de los mecanismos del régimen escópico que derivan en vanguardia, refrescamiento, vuelta al origen o modificación de los llamados códigos fílmicos.

El principal apoyo de la recta final es tomado de las ideas aportadas por Yuri Lotman y la escuela de Tartu para la comprensión del cine, de la forma en que se configuran los textos dinámicos de acuerdo con su capacidad informacional y sorpresiva en el interior de los ciclos históricos y de las diversas esferas de significación. Los elementos

obtenidos en los capítulos analíticos centrales se ponen en diálogo en este contexto para llevar a cabo la reflexión y modelización de los factores participantes en la renovación formal del cine.

Para finalizar se presentan dos anexos, el primero de ellos compuesto por el manifiesto del movimiento Dogma 95 y el voto *de castidad* que lo acompaña, pues su inclusión es indispensable para comprender cuáles son sus características y la forma en que influyen sobre las determinaciones de las películas que le conciernen, teniendo impacto en la configuración de modos frescos de mostrar y de narrar en el cine.

El segundo de los anexos es un glosario en el que se amplían las definiciones y referencias a varias nociones de relevancia para el entendimiento de la investigación y en las que no se profundizó en el cuerpo de la redacción global. Este pretende ser un apartado de consulta que, aunque breve, será de utilidad para aquellos lectores no familiarizados con el léxico de la teoría semiótica tanto para redondear este trabajo, como para su aprovechamiento independiente.

1. Cine, renovación y lenguaje

Este primer capítulo se divide en dos componentes: el cine como un arte y sus articulaciones con la historia de su renovación formal, con una detención en la noción de vanguardia bajo la cual se han dado los principales movimientos de cambio; para finalizar con las caracterizaciones principales en su definición como lenguaje. Así, en primer lugar se hace un breve recorrido histórico por los textos que encumbraron este medio como la séptima de las artes para después construir un estado de los postulados semióticos que hacen referencia al cine como un lenguaje o la imbricación de varios lenguajes, como código, gramática o sistema de significación. Sobre esta discusión se ahondará con el propósito de aclararla en el último capítulo al relacionar los elementos que lo determinan como generador y difusor de mensajes en los planos cognitivo y emocional a través de sus evoluciones formales.

1.1 El cine y el arte, renovación y vanguardia

Los numerosos progresos técnicos que se dieron al inicio del siglo XIX, el subsecuente crecimiento de numerosas economías a nivel mundial y el avance de lo tecnológico, que a la vez fue causa y consecuencia de los anteriores, crearon una sociedad que creía en el progreso de la ciencia como elemento imprescindible para un desarrollo humano que parecía ilimitado e incuestionable al sustentarse en corrientes de pensamiento tales como el positivismo. Estamos hablando del contexto de aparición y de más intensa experimentación del cine, que se da a la par de otras novedades técnicas y de espectáculo.

No obstante, el desarrollo de la tecnología en términos generales se usó para fines distintos, como el bélico, raíz y consecuencia de la Primera Guerra Mundial en 1914. Se inició una era en la que la búsqueda de poder y dominio era primordial, poniendo al servicio de esto todos los recursos disponibles. Estos cambios no fueron ajenos al mundo del arte, teniendo como antecedente como señala Umberto Eco en su libro *Apocalípticos e integrados*¹, el hecho de que ya a principios del siglo XIX se lamentaba la pérdida de la cultura espontánea ante la amenaza de la industrialización, pensadores como Alexis de Tocqueville, Mathew Arnold y Walt Whitman temían el colapso de la imaginación y la creatividad al enfrenarse estos con el racionalismo instrumental que comenzaba a imponerse.

Así, resultado de una serie de experimentaciones de carácter técnico para capturar imágenes en movimiento a fin de emplear este registro para el estudio de fenómenos diversos, surge el cinematógrafo como un complejo invento científico-mecánico derivado de la fotografía al hacer el paso de la imagen estática a la dinámica, incorporando sus componentes determinantes: el movimiento, su intervención en el espacio y la habilidad de ‘dominar’ (manipular) el tiempo. Sus inventores fueron muchos, pues como lo recuerda José María Caparrós Lera² existen treinta y dos patentes reconocidas, de las cuales las de Edison y Lumière son las más aceptadas imponiéndose la de los hermanos franceses, pues su aparato (el *cinématograph*) era capaz de impresionar la película y además de proyectarla, como finalmente lo hizo en la famosa sesión pública ofrecida en el Gran Café de París el 28 de diciembre de 1895, fecha en la que se conmemora oficialmente el nacimiento del cine.

¹ Apud José Jorge de Carvalho. *Las dos caras de la tradición*. Pág. 141

² José María Caparrós Lera. *Historia del cine europeo, de Lumiere a Lars von Trier*. Pág. 18

Ante la difusión del invento y su popularidad internacional, el *cinématograph* pasó de ser un avance técnico a un instrumento propagandístico y de entretenimiento, obligando también a quienes de él sacaban provecho a explotar sus potencialidades para narrar historias y transmitir mensajes de diversas índoles para hacer frente a la avidez de los espectadores, fue así como hombres como Georges Méliès , Charles Pathé y Léon Gaumont adquirieron fama gracias a su ímpetu y creatividad; el primero de ellos al llevarlo a las masas y desarrollar el trucaje para contar historias fantásticas, y quienes se mencionan en segundo y tercer lugar a causa de su intención de colocar al cinematógrafo en un plano más elevado, logrando que también los intelectuales pusieran su interés en él.

La diversificación de las historias filmadas y la imperante necesidad de sorprender al público que asistía a las proyecciones propiciaron que las formas de mostrar o contar lo filmado también se diversificaran, tomando en consideración además del trucaje una perspectiva estética; como estímulo a la reacción emotiva y también como manifestación de las inquietudes creativas de sus gestores. El cine alcanzó así su estatus de masivo, se extendió por el mundo y se constituyó en una industria dominada por Francia y con exponentes considerables alrededor del orbe, como Rusia y Estados Unidos.

Ya mencionábamos que el cine surge y se desarrolla en una época de agitación técnica y social, y que su desarrollo se ve marcado por sucesos de la magnitud de la Primera Guerra Mundial, una consecuencia de esta fue que Francia perdió su hegemonía en el mundo de las imágenes en movimiento, pues el monopolio formado por los productores Phaté y Gaumont no resistió la crisis provocada por la guerra. Sin embargo, durante la década del 20 una ola de renovación cinematográfica invadió el cine francés de la mano de

un grupo de intelectuales encabezados principalmente por el novelista Louis Delluc y el italiano Ricciotto Canudo, considerado como el primer teórico del cine al realizar un manifiesto en el que por primera vez el cine es denominado como el Séptimo Arte³. Allí se defiende la idea del cine como epicentro y culminación de todas las artes.

La primera gran discusión acerca de las posibilidades del cine que lo refieren como un arte más allá de ser una forma de representación es la que se originó entre los primeros teóricos formales del cine quienes, en los primeros treinta años del siglo XX, lo abordaban desde perspectivas en las que su experiencia y su capacidad de análisis eran sus herramientas más importantes. Estos grupos de estudiosos se cuestionan sobre problemas fundamentales del cine, como sus capacidades de registro y de expresión, pero dejando de lado las reflexiones acerca del lenguaje al ubicarse temporalmente en una etapa previa a la expansión de las nociones lingüísticas (a excepción de los rusos, exploradores de las formas de expresión poéticas mayormente literarias, pero que extrapolaron al cine varias de sus nociones) al resto de las formas de representación humanas.

Así, en esta etapa previa al llamado por algunos ‘el boom de la semiótica’, se adscriben pensadores de gran peso en el desarrollo posterior de la teoría sobre cine, para nuestros fines ubicaremos dos grupos de gran valía, por un lado los formalistas y por otro los llamados realistas⁴, ambos intentaron discernir qué factores son los que caracterizan un filme como obra de arte, partiendo de supuestos que se oponen pero ambos centrándose en las posibilidades y limitaciones de este medio para reflejar y transmitir la realidad que es registrada en película para legitimarlo como un arte.

³ Ricciotto Canudo. *Manifiesto de las Siete Artes y Estética del Séptimo Arte*.

⁴ Cfr Warren Buckland, *Film Studies* 23-28

Pensadores como Rudolf Arnheim y el cineasta y teórico ruso Sergei Eisenstein forman parte de los llamados formalistas por algunos teóricos e historiadores del análisis del cine, y *formales* por algunos otros y ese es el apelativo por el que aquí se opta para distinguirlos de otro grupo de estudiosos del que se hará referencia más adelante, los formalistas rusos. El principal argumento de estos pensadores formales para asignar al cine el estatus de arte es la imposibilidad de este para imitar la experiencia visual normal de la realidad, limitación que supone la necesidad de emplear diversos mecanismos expresivos que manipulan y distorsionan la realidad con el fin de hacer comprensible lo relatado, pero sobretodo de modificarlo con fines estéticos: nos encontramos ante un medio de expresión más que de registro, las características técnicas de los instrumentos que intervienen en la creación de una película son posibilidades expresivas, las angulaciones y emplazamientos de la cámara, la velocidad de proyección, las sobreimpresiones y el montaje son opciones que un artista tiene a su alcance y que elige usar u omitir de acuerdo con sus pretensiones artísticas.

De este modo, la elección estética a partir de mecanismos y herramientas propias definirían al cine como un arte a la vez que lo separan del resto de las artes ya legitimadas.

Por parte de los llamados realistas encontramos a personajes de la talla de André Bazin o Siegfried Kracauer, quienes parten de la idea de que el cine es capaz de imitar la realidad y desestiman al montaje como mecanismo expresivo ya que fragmenta lo observado separando en cada plano una parte de la realidad representable: la posibilidad de imitar la realidad era el fundamento para decir que el cine es un arte gracias a su capacidad de registro.

Lo cierto es que el cine empezó a evolucionar a la par de sus reformas técnicas y el incremento de sus posibilidades expresivas que lo modifican y determinan, a su vez, el surgimiento de otros medios y la necesidad de sorprender a sus espectadores lo han mantenido en una evolución tan inevitable como la de la misma cultura visual.

1.1.1 La renovación del arte cinematográfico

El escenario de lo que puede llamarse ‘la primera vanguardia cinematográfica’, producto de la experimentación y la situación histórica y social propia de la época se da entre 1905 y 1933, en un momento en el que, como señala Sánchez Biosca⁵ el combate estético no estaba separado de una dimensión filosófica y moral, la disgregación en la visión del mundo engendraría una fragmentación de las formas de representación. El cine nace en connivencia con el espíritu de su tiempo: surgido de la técnica y del movimiento, de su análisis científico y de su percepción humana era demasiado tosco para asumir los postulados vanguardistas.

Sin embargo, el cine poseía las condiciones óptimas para interesar a los artistas inquietos por el mundo moderno: al ser un objeto industrial, una máquina despreciada por las llamadas clases cultas socavaba los cimientos de las formas del espectáculo burgués clásico.

Aunque surgieron movimientos de índole diversa, todos tenían un denominador común: la convicción de que el arte debía encontrar nuevos derroteros, liberarse de normas

⁵ Cfr. Vicente Sánchez Biosca. *Cine y Vanguardias artísticas*. Págs. 15-19

y formalismos pasados y de ser el resultado de las vivencias e inquietudes de cada autor, defender la creación y la innovación en la modernidad significa defender una especie de virginidad cultural, resistir a la violación provocada por el mercado y por la repetición grosera de patrones de expresión⁶.

Resulta indispensable recordar que con el nombre de vanguardias se conocen las diferentes rupturas con los modelos de belleza dominantes que se produjeron particularmente en Europa durante el primer tercio del Siglo XX. Las mismas no constituyen un estilo artístico unívoco, sino que son tendencias o movimientos. Las vanguardias son un fenómeno que atraviesa una época para intervenir como lectura fuerte de la crisis y la crítica de ese tiempo que ocasiona su surgimiento.

Las características principales de estos movimientos son: la ruptura con lo anterior, el deseo de novedad y experimentación. Representan una desavenencia total: del color, de las normas, de la composición y del lenguaje estético. Este cambio se produce también desde una ideología, ya que comparten una tendencia de pensamientos y de valores. Son una denuncia contra las formas "bellas" del arte burgués instituido. Esto confirma lo comentado por Gruner⁷, quien menciona que

El arte no nos salvará de nada, por el contrario, puede extraviarnos en un efecto de "salvación" que lo erige en coartada para los males del mundo. Sin embargo, el arte, al menos en principio, está forzado a trabajar con una materialidad (de la palabra, de la imagen, del sonido, presencias fuertes e

⁶ *Op cit.* José Jorge de Carvalho Pág. 146

⁷ Eduardo Gruner. *El fin de las pequeñas historias.* Pág. 399

inevitables aún como referencias para hacer brillar su ausencia, como ocurre en ciertas “vanguardias”) que en principio lo aparta de esta proclividad a la justificación del mundo que suele tener el puro concepto; el arte está más próximo a lo real, a lo absolutamente imposible: sin tampoco poder contenerlo, se asoma a sus límites y alude de soslayo al estilo de pensamiento que solicita la refundación.

Las vanguardias plantean la necesidad de una nueva imagen crítica del mundo, tanto el escritor, el pintor, el escultor, el músico, o el cineasta trabajan sobre imágenes, con palabras, sonidos, colores, con una conciencia plena de generar una nueva idea del mundo, al buscar nuevas formas de expresarla, buscan también construir otra vez la realidad o al menos, demostrar que en ella existe algo que debe ser modificado.

En el cine el calificativo “vanguardista” abarca una inmensa variedad de tendencias en la historia de este medio, ya que es un término relativo al momento en el que se enuncia. En esta categoría de filmes se suele incluir no sólo a estilos tan diversos como el dadaísmo, el surrealismo, el futurismo, el impresionismo, el expresionismo o la abstracción, sino el llamado cine marginal o *underground*. Entre los logros que han caracterizado a muchas películas de vanguardia está la búsqueda de una forma poética más pura y libre de la lógica narrativa, la profundización en el realismo o el desdén por el naturalismo.

Sin embargo, nos enfrentamos a un nuevo problema al reducir la renovación cinematográfica a la vanguardia, problema de carácter a la vez léxico y de fondo ya que en lo que concierne al cine los primeros movimientos que recibieron el mote de vanguardistas no lo eran en su totalidad, el cine era un medio con pocos años de existencia y sin una

historia y formas de expresión previas contra las cuales revelarse y se ha optado por denominar vanguardia cinematográfica a aquellas manifestaciones que seguían patrones de corrientes renovadoras que emergieron de otras artes, tales como las pictóricas, literarias y escultóricas. Este es el caso del expresionismo, el impresionismo y algunas otras; en este sentido optaremos por referirnos a vanguardias al hablar de aquellas aparecidas en épocas en las que la especificidad del cine se encuentra más definida.

1.1.2 Principales vanguardias y movimientos cinematográficos

El siguiente es un esquema cronológico de los movimientos de ruptura en el cine, en el que se toman en cuenta las características de cada uno de ellos y los aportes que representaron para el medio fílmico, además se ahonda en seguida en los que dejaron una huella más profunda ya sea por su ideología o por sus manifiestos.*

1.1.2.1 El expresionismo alemán

Antes de precisar un movimiento cinematográfico, el expresionismo fue una corriente pictórica surgida en 1911 que como principio, según sus exponentes, dejaba de lado los elementos formales de su obra para privilegiar la inmediatez de las emociones, el sentido amargo e incluso trágico de sus criaturas y la excitación social. Los cineastas expresionistas -en particular los alemanes- hallaron en su estética el elemento común. Por esa razón, el estudio inicial de esta fórmula se mueve entre dos ejes: el uso de los decorados y la

* Información obtenida y condensada en su mayoría de Vicente Sánchez Biosca (2004), José María Caparrós Lera (2003) y la página web del Ministerio de Educación y Ciencia español <http://recursos.cnice.mec.es/media/index.html>,

cualidad tenebrosa de su fotografía. Rodados siempre en estudios, los filmes expresionistas enfatizaban la inquietud más sublime a través de todos los elementos a su alcance, desde el maquillaje hasta los movimientos de cámara, pasando por un tipo de ambientación deliberadamente artificial, a veces desfigurada, como si el fotograma fuera un marco sobre el que delinear esa gama de contrastes.

Dentro de sus creadores más conocidos se encuentran Fritz Lang con películas como *Las tres luces* (1921), *El testamento del doctor Mabuse* (1922), *Metrópolis* (1926) y *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931) y Friedrich Wilhelm Murnau, con *Nosferatu, el vampiro* (1922) y *Fausto* (1926), ambas películas despiertan la inquietud del espectador y logran fijar una estética de lo sombrío.

1.1.2.2 Surrealismo

En 1924, André Breton escribió su manifiesto surrealista y sentó las bases de otra corriente vanguardista que perduraría hasta la Segunda Guerra Mundial, convirtiéndose así en una vanguardia de entreguerras. El Surrealismo encuentra sus fundamentos en la intención del artista de plasmar aquello que llega a su mente y sus emociones por conducto de sus sueños y sus recuerdos, por lo cual representa de cierto modo una ruptura más del arte con la razón. Los intentos analíticos de sus obras han sido elaborados a partir del psicoanálisis principalmente, corriente teórica que también encuentra sus bases en lo onírico, sin embargo son incontables los acercamientos de analistas que intentan descubrir significaciones latentes y voluntarias en las imágenes cuya principal motivación es expresar

lo más profundo del ser humano supuestamente sin pretender sentidos ocultos intencionados.

Como movimiento cinematográfico, encontró su principal exponente en el cineasta español Luis Buñuel quien es el único considerado íntegramente surrealista, al menos en su filme *Un perro andaluz*, realizado con la colaboración de Salvador Dalí.

1.1.2.3 Escuela soviética

El cine soviético no solo se caracteriza por su vinculación política con el nuevo régimen, del cual se convertiría en mecanismo propagandístico natural en una época en que el cine se afianzaba como uno de los medios de comunicación y de información preferidos por los espectadores, sino también por sus innovaciones estéticas: es aquí donde surge el enorme interés por el montaje. En las películas soviéticas el cineasta juega con el espacio y el tiempo, manipulándolos a su voluntad. Otros elementos plásticos como la fotografía también acaparan la atención de los directores soviéticos, cuyas películas siempre denotan un enorme sentido estético.

De la primera generación de directores soviéticos destacan Sergei Eisenstein, autor de *El Acorazado Potemkin* y *Octubre*, así como uno de los primeros teóricos reconocidos y cuyos aportes se valoran incluso en la actualidad, ya que desarrolló una teoría del montaje que sobrepasa a la de su contemporáneo norteamericano Griffith al postular tanto el montaje al interior del plano como el que se realiza al conjuntar varios planos como una operación dialéctica cuyo resultado es la posibilidad de plasmar los contrastes sociales y de potenciar el sentido de las imágenes mostradas.

Dziga Vertov se incluye también en esta camada de cineastas, se dedica sobre todo al cine documental propagandístico, siendo un modelo para posteriores documentalistas europeos y norteamericanos. Entre sus grandes aportes se encuentra el inicio del cine reflexivo, en el cual se remite al cine como aparato y se devela parte de su funcionamiento, notable con claridad en cintas como *El hombre de la cámara*. Con Vertov se inicia la vertiente conocida como *Cine ojo*, que centra su atención en lo que sucede frente a la cámara en tanto testigo de los acontecimientos, es también un aporte fundamental a las posibilidades del cine como mecanismo capaz de transmitir la realidad.

1.1.2.4 Neorrealismo italiano

El cine se renueva auténticamente a finales de la década de 1940, con la aparición del Neorrealismo italiano, una de las primeras corrientes aparecidas cuando ya estaban sentadas las bases del funcionamiento del cine y se había comenzado a teorizar acerca de sus componentes significativos como composición, ritmo y montaje, así como de sus herramientas para reflejar la realidad y narrar historias ficcionales; se trata de un movimiento auténticamente cinematográfico. El Neorrealismo logró captar la atención mundial y dio a conocer a varios de los principales directores italianos.

Con influencias tan diversas como el *cine-ojo* de Dziga Vertov, las imágenes naturalistas de Renoir y el realismo negro francés se consigue un realismo intenso, rodado en escenarios naturales y con actores no profesionales, uniendo el documental y la ficción para mostrar los problemas de la sociedad. Este movimiento se inició con *Roma, ciudad abierta* (1945) de Roberto Rossellini, uno de sus principales artífices junto con Vittorio de

Sica, Luchino Visconti y Giuseppe de Santis. La intención era retratar historias comunes de personas reales con su crudeza y dramatismo propios y enmarcarlos en un toque de realidad capaz de tocar los sentimientos de los espectadores.

Como es lógico, la guerra y la situación moral, social y económica dejada por ella eran algunos de los temas recurrentes. *Roma, ciudad abierta* describía la ocupación nazi de Roma y la resistencia del pueblo italiano. A su vez Vittorio de Sica retrató la miseria y el desarraigo social en la posguerra italiana en *Ladrón de bicicletas* (1948). Visconti, autor de obras como *Rocco y sus hermanos*, partía de planteamientos más estéticos.

1.1.2.5 Cinema vérité

Las características de esta corriente cinematográfica provienen del documental, y más específicamente, de los documentales rodados con cámara portátil y un equipo de sonido sincrónico, por lo cual debe mucho al desarrollo tecnológico que se dio a lo largo de la década de los sesenta. Los impulsores del *cinéma vérité* destacaron la frescura de este nuevo modo de entender el cine. Al carecer de un guión previamente estructurado, la realidad fluía de un modo natural ante el objetivo, pretendiendo evadir la subjetividad narrativa.

Se hace notorio que la renovación formal mostrada por varias de las corrientes mencionadas conlleva una ruptura que tiende a la necesidad de denunciar la realidad, ya sea para protestar contra los acontecimientos propiciados por las clases en el poder o para hacer evidente la sensación de la gente tras la devastación de la Segunda Guerra Mundial, la falta de objetivos y de perspectivas en una vida sin un cauce claro al que avocarse; la necesidad

de emancipación y experimentación de la juventud que estallaría en los movimientos de 1968 y la liberación que se encontraría a través de la música, la popularización de algunas drogas y el idealismo.

El término *cinéma-vérité* se aplicó a las creaciones de cineastas como Jean-Luc Godard y Jean Rouch. No obstante, cabe destacar un título concreto que dio prestigio y fama a la nueva oferta: *Crónica de un verano. Una experiencia de cinéma vérité* (1960), rodado por la pareja conformada por el pensador francés Edgard Morin y el director canadiense Michel Brault.

1.1.2.6 La Nouvelle Vague francesa

Esta corriente se compone de ideas elaboradas y planteadas por sus directores más renombrados en la revista de teoría y crítica francesa *Cahiers du cinema* en 1954 y perduró hasta finales de los sesenta, nos encontramos ante uno de los momentos más importantes en la evolución del lenguaje fílmico y en los que se ha hecho más clara la intención de romper con los patrones establecidos.

Agobiados por la ya muy estructurada industrialización de la expresión cinematográfica a manos de los grandes estudios hollywoodenses y basada en la transparencia que tiene por objetivo la comprensión de relatos diversos pero cuya vena principal era la permanente historia de amor que triunfaba en cualquier circunstancia y que era apuntalada por el sistema de estrellas, el cine más visto alrededor del mundo era producto de una maquinaria comercial.

Los cineastas franceses tenían como regla escapar de la exuberancia formal, siguiendo un naturalismo extremo con el afán de alejarse del cine comercial; su particularidad era que la cámara no estaba supeditada al relato, por lo que no era raro ver a los personajes desaparecer espontáneamente del encuadre o que algún movimiento desviara la atención de lo narrado. Despuntaron autores tales como Truffaut (*Los cuatrocientos golpes*), Resnais (*Hiroshima, mon amour*) y Jean-Luc Godard, firme defensor de la cámara portátil y de un cierto margen de improvisación, entre sus películas sobresalen *Al final de la escapada*, *Vivir su vida* y *Una mujer casada*.

Uno de los puntos más importantes en la configuración de este grupo de cineastas-autores es su origen crítico y teórico, que les dio la consciencia de sus objetivos y las bases de su capacidad de reflexión tras la cámara de cine.

1.1.2.7 El Joven Cine Alemán

En febrero de 1962 veintiséis cineastas alemanes se reunieron para dar a conocer un manifiesto que proponía la fundación de un nuevo cine alemán, reclamando libertad formal y trabajar sin servir a intereses de ningún tipo. Su motivación principal era sanear su medio tras los desastres de la Segunda Guerra Mundial criticando la pretendida renovación de su patria. Filmes representativos de este movimiento son *El joven Törless*, de Volker Schlöndorff y *Una muchacha sin historia*, de Alexander Kluge.

La recurrencia de escritos que acompañen el anuncio de la conformación de un grupo con motivaciones y propósitos bien definidos para entonces se ha hecho tan común y habitual como en el resto de las artes para entonces, sin embargo, es curioso que en este

caso los artífices del manifiesto no son tan conocidos a nivel internacional como sus sucesores de la década de los setenta Rainer Werner Fassbinder, precursor de un cine de formas mínimas, notorias en la simplicidad de sus escenarios, lo escaso de sus personajes, y en general la austeridad visual contrastante con la complejidad de los temas que aborda, como la homosexualidad y sus implicaciones morales y racionales visibles en filmes como *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* y *Querelle*.

Otro de sus representantes es Werner Herzog, cuyo cine se caracteriza por el estudio de personajes singulares, marginados o excepcionales, que se hallan poseídos por sus instintos como en *Aguirre, la cólera de Dios*, *Nosferatu, el vampiro de la noche* o *Fitzcarraldo*. En sus películas es una constante la locura y la imaginación visionaria de sus personajes, y la preponderancia del paisaje como centro mítico de sus historias. Wim Wenders, influenciado por el cine americano, tratará la incomunicación humana, los conflictos personales, los familiares y los viajes iniciáticos para el autoconocimiento. Su película más conocida de esta época es *Alicia en las ciudades*.

Entre otros exponentes, éstos retomaron las ideas originales expresadas en el manifiesto, pero tendieron a desenmascarar las tramas de lo social, siguiendo el ejemplo formal y conceptual del dramaturgo Bertolt Brecht.

Muchos y diversos han sido los movimientos, grupos y corrientes vanguardistas o renovadoras a lo largo de la historia del cine y de la historia social y formal que les da pie. Muchos de ellos se escapan de este breve sumario que pretende citar aquellas cuya celebridad y aportes han sido mayores, y cuya mención será de mayor relevancia como

antecedentes de la más reciente y autodeclarada corriente renovadora del medio y arte cinematográfico Dogma 95, en la cual se centra parte de la discusión generadora de este trabajo de investigación, así como en la constante experimentación de su creador, que aporta elementos refrescantes para las formas cinematográficas en general así como en cada uno de sus filmes con respecto a su obra anterior.

En el mismo tenor la preferencia por mencionar corrientes de origen europeo está fundamentada en el predominio de los creadores de esas latitudes como protesta lógica y reacción al dominante cine de corte comercial de Estados Unidos, sin soslayar la importancia del cine independiente y experimental que también se practica en la nación norteamericana y principal potencia económica global, que a su vez han dado aportes importantes en la renovación formal y expresiva del medio.

De manera similar, cineastas y grupos latinoamericanos de importancia como el Cinema Novo brasileño no han sido abordados debido a que tienen su base en los movimientos realistas y de carácter social del viejo continente antes enumerados, aunque con sus particularidades regionales y con las distinciones sociales propias de la zona que a su vez propicia una visualidad distintiva.

Es importante resaltar que no todos los elementos modificadores del lenguaje fílmico surgen de las corrientes vanguardistas declaradas, sino que a su vez la incursión y desarrollo de la tecnología al servicio del cine juega un papel trascendente, así como las modificaciones genéricas y las necesidades de cada tipo de narración y expresión, los efectos especiales necesarios para la representación del horror, la ciencia ficción y el

llamado cine mente que intenta mostrar estructuras visuales similares a las del pensamiento
fungen un rol de relevancia.

Del mismo modo, la evolución de la cultura visual determinada por la cada vez
mayor cantidad de pantallas que deben alimentarse de productos audiovisuales breves y
funcionales ha derivado en una aceleración rítmica de lo presentado. Las industrias de la
información, el videojuego y la interacción cibernética tienen también influencia en los
modos de significar del cine, aunque este no es el tema que ha de estudiarse aquí es
necesario señalarlo.

1.1.3 La modernidad y las caracterizaciones de lo clásico, lo postclásico y lo posmoderno

Las caracterizaciones formales del cine han tenido evoluciones distintas de acuerdo a su
contexto de surgimiento y han propiciado reacciones teóricas de diversas índoles,
recordemos que el objeto de estudio es el que determina la manera en que debe ser
abordado. En este sentido la evolución del cine norteamericano, poseedor en su rama de
entretenimiento de un carácter predominantemente comercial que deja a un lado la
necesidad reflexiva y reaccionaria del cine europeo, siguiendo patrones de acuerdo a los
cuales el alcance de su distribución y venta para un público con rutinas visuales enfocadas a
la recepción de historias que le emocionen es prioridad, ha de estudiarse también con una
óptica distinta.

El sistema de cine de recreación desarrollado particularmente por los cineastas
hollywoodenses a partir de la época de los treinta y hasta los años cincuenta ha marcado
una opción estilística más allá de los propósitos enumerados, cuyas convenciones se

conservan actualmente y que genera una división analítica de los filmes distinta que trataremos a continuación.

Con esta óptica encontramos el postulado de la existencia de un cine clásico y un cine moderno, así como de un cine postclásico y un cine posmoderno; todos ellos relacionados con las formas de percibir las películas de acuerdo con las teorías cognitivas neoformalistas y a la evolución histórica de los medios de comunicación y su contexto. Esta categorización es rescatada en este punto porque es un modo distinto de agrupar las modificaciones significativas del esquema de representación cinematográfica, aquí se presentan sus principales caracterizaciones, sus relaciones con algunos de los modos de operar de las vanguardias antes descritas son notorios.

El cine clásico fue definido particularmente por el teórico estadounidense David Bordwell⁸ como aquel que respeta las convenciones visuales, sonoras, genéricas e ideológicas cuya naturaleza permite que cualquier espectador reconozca el sentido último de la historia y sus connotaciones. Este tipo de cine está relacionado con el típico de la industria de Hollywood en el que se presentan personajes que luchan para conseguir una meta clara y definida, por lo que la historia finaliza con la resolución planteada en un principio. Las configuraciones espaciales se rigen por un tipo de realismo fundado en el mecanismo narrativo conocido como transparencia, que oculta los dispositivos técnicos y operativos del cine y evita que montaje y trucos sean perceptibles y las escenas se enmarcan por claras unidades temporales. El estilo clásico trata la técnica cinematográfica como una herramienta útil para la comprensión fácil de lo narrado.

⁸ Apud Robert Stam., et al *Nuevos conceptos en teoría del cine*. Pág. 216

En contraparte, al ser superada la visión tecnicista al estilo de Walter Benjamin y compañía, el concepto de modernidad en el cine es comprendido en la mayoría de trabajos teóricos como la descomposición del modelo narrativo hollywoodense y la quiebra de la hegemonía de la gramática de este en el cine mundial. La irrupción de una estética realista que intenta mostrar los acontecimientos por encima de la comprensión del relato en términos de invisibilidad, el sonido sincrónico, la cámara en mano y la sucesión de corrientes en el cine europeo o el cine latinoamericano inspirado en la contestación política son factores que desembocan en manifestaciones frescas basadas en la sensibilidad ante la realidad y la renuncia a las estructuras narrativas rígidas, así como el surgimiento de nuevas vanguardias.

A estas determinaciones estilísticas y narrativas el propio Bordwell agrega una tercera fundada en la constante aceleración rítmica del cine y la nombra postclásica⁹, plantea que paralelamente al avance tecnológico y los sistemas de representación contemporáneos (televisión, videojuego) el cine sufre un efecto que llama continuidad intensificada consistente en una narración revolucionada con un montaje más veloz que tiene planos cada vez más cortos como componentes, propiedad compartida con los elementos que se ponen en escena. Este nuevo estilo es usual en los filmes de acción y efectos especiales, en las grandes películas comerciales. El mote postclásico hace honor a su nombre al ser entendido como una continuación al estilo clásico pues conserva sus preceptos pero en una mostración del tiempo, el espacio y el movimiento fragmentados para obtener un ritmo estrepitoso que conserve al espectador al filo de la butaca.

⁹ David Bordwell, *Una mirada veloz al estilo visual en el Hollywood de hoy*, en **Letras Libres**. Enero, 2004, año VI, número 61, pp 16-22.

Algunos autores como Lauro Zavala¹⁰ agregan un tipo extra en esta catalogación del cine narrativo. Se trata de la vertiente posmoderna, consistente en la imbricación de características de los tipos clásico y moderno se constituye de la fragmentación, la simultaneidad y la alternancia; crea su estilo narrativo reconocible y comprensible solo al interior de sus propios modos de narrar.

El cine posmoderno puede ser descrito en función de lo que es entendido como posmoderno en otros ámbitos: la pretensión de decir y mostrar de formas nuevas lo llevan a la paradoja de la convivencia de connotaciones culturales y la sucesión de estilos. En particular, la idea de la existencia de un cine posmoderno plantea un punto de interés en el presente estudio, ya que suponer el fin de los grandes relatos y la imposibilidad de que surjan historias novedosas evita la concepción de vanguardias reales en el marco mismo del agotamiento, pero por otra parte hace evidente la necesidad de poner en práctica técnicas discursivas novedosas para contar lo que ya ha sido dicho.

Esta problemática conduce a nuevas catalogaciones de las etapas del cine de acuerdo con las modificaciones que ha sufrido en el recorrido de sus descubrimientos técnicos y el cambio de los regímenes visuales en los que se encuentra inserto. Una de ellas es la planteada por el sociólogo francés Gilles Lipovetsky,¹¹ en una exploración de lo que él llama la sociedad hipermoderna, basada en el consumismo desbocado, la exaltación de la individualidad y la generalización de la tecnología y los avances científicos. Estos factores son determinantes de modificaciones consecuentes en las formas de apropiación y

¹⁰ Lauro Zavala, *Cine clásico, moderno y posmoderno*, en Razón y Palabra. N° 46. México, 2005.

¹¹ Gilles Lipovetsky y Jean Serroy: *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna* (Anagrama, 2009)

producción de los mensajes audiovisuales a partir del exceso y la conjugación de lo simple y lo múltiple, entrando así no ya en el cine sino en su transformación en hipercine de acuerdo con la terminología del autor mencionado.

Dicha transformación es el producto final de una evolución conformada por cuatro edades cinematográficas cuyo primer momento lo encontramos en la llamada modernidad primitiva que comprende el marco social y político del cine mudo. Griffith, Lang o Murnau son los grandes directores de la época.

En un segundo momento, que va desde los primeros años treinta hasta 1950, en los que se despliegan los grandes estudios de producción cinematográfica estaríamos en la “modernidad clásica”, época en la que el cine se convierte en el ocio popular por excelencia. Son años en los que las películas se atienen a esquemas narrativos aristotélicos, el espectador debe entenderlo todo desde su butaca (encuentra su correspondencia en el cine clásico).

El tiempo transcurrido entre los años cincuenta y setenta ejemplifica la etapa llamada por Lipovetsky y Serroy *modernidad vanguardista y emancipadora*, en ella aparecen los signos que anticipan una ruptura estética: la *nouvelle vague* francesa, el *free cinema* inglés, el cine contestatario de la Europa del Este o el *cinema novo* brasileño conforman las vanguardias que anuncian una transformación radical en las formas de hacer cine. En esta etapa se busca una manera novedosa de escribir guiones, se modifican las reglas del montaje, se crean nuevas o simplemente son pasadas por alto y se impone la juventud y el empuje creativo de sus realizadores como valor dominante, esta modernidad liberadora e individualista rompe el molde del cine clásico. Es posible encontrar un paralelismo con el

cine moderno de la nomenclatura arriba citada, con la diferencia que aquella no está ligada necesariamente a un periodo temporal o a una linealidad intocable sino a las formas de representación y las tendencias visuales liberadoras.

Transcurridos los años ochenta se entra, en opinión de Lipovetsky y Serroy, en una cuarta fase de la historia del cine que transcurre paralela a la dinámica individualizadora y a la mundialización de la economía, los autores lo expresan con frases como esta “Cuando la revolución no está ya en candelero, el cine experimenta la más radical de su historia”. Para nuestros autores la transformación hipermoderna afecta al conjunto de la sociedad e inicia la andadura de lo que llaman *la pantalla global*.

Se explica este concepto recurriendo a las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación que remiten a lo que denominan el “nuevo dominio planetario” de la *pantallaesfera*, el establecimiento de lo que puede llamarse una “pantalocracia” como resultado de la convergencia de las múltiples pantallas que rigen la vida social. Es sin dudas la época contemporánea un momento en el que el individuo se encuentra ligado a una innumerable cantidad de pantallas presentes en los aparatos del entorno moderno, y cada una de ellas es un medio propicio para la comunicación audiovisual liderada por el cine en el contexto de su expresividad y surgimiento.

La cultura visual es consecuentemente mucho más relevante que otras formas de comunicación en este contexto. En esta sociedad del consumo desmedido, el cine cumple una función narrativa que no sólo mueve conciencias sino que se convierte en un modelo de interpretación del mundo. Esta “cinematización” de la sociedad del siglo XXI se aprecia,

según los autores, tanto en las actividades públicas como privadas, en sus palabras: *El estilo-cine ha invadido el mundo.*

1.2 Cine ¿un lenguaje?

En principio, para responder a este cuestionamiento es necesario definir al lenguaje, noción que de acuerdo a la corriente o campo de pensamiento que se aborde, ha oscilado siempre entre ser tomado por una capacidad inherente al ser humano que permite la comunicación, y el conjunto de códigos empleados por el hombre en tanto actividad abstracta más que una competencia. Para evitar controversias en su definición recurriremos Lotman¹², quien lo entiende como un sistema ordenado de signos utilizado para la comunicación, lo cual determina su función social consistente en intercambiar y acumular información. Como en todo sistema de signos son las diferencias y combinaciones de sus elementos integrantes los que definen la esencia del lenguaje cinematográfico.

Para abordar el estudio del cine como un lenguaje es importante hacer una escueta revisión de la disciplina que se encarga del estudio de las variedades de este y que a través de los capítulos subsecuentes será tomada como sustento teórico metodológico medular, por esto se presenta a continuación un poco de la historia y el objeto de la semiótica, para posteriormente referirnos a cómo esta ha tomado en sus manos el estudio del cine.

Aquí se hará una revisión de las teorías y autores de la disciplina semiótica que han encauzado sus trabajos al discernimiento, comprensión y modelización del lenguaje fílmico

¹² Yuri Lotman, *Estética y semiótica del cine*. Pág. 8

para posibilitar la comprensión de los conceptos y métodos empleados en los posteriores ejercicios analíticos, al interior de los cuales se ampliará lo dicho en el presente apartado en concordancia con el abordaje particular de la película en turno y con miras a la conjugación de los resultados obtenidos en el apartado final, destinado a la problematización de la evolución formal de los significantes fílmicos y la somera evaluación de estas ramas teóricas y metodológicas de la semiótica en este ámbito particular de la cultura visual y comunicativa tan amplio conformado por el aparato cinematográfico.

La conformación de un aparato conceptual sólido en este campo ha sido compleja y ha tomado mucho tiempo para el reconocimiento de posturas específicas que en ocasiones se contraponen y entran en discusión con otras, la aparición tardía de textos elaborados en épocas y regiones en las que su difusión era difícil así como la intervención de autores de distintas disciplinas, pensadores e incluso de los mismos realizadores cinematográficos.

El seguimiento de teorías “aplicables” procedentes de otras artes y modos de expresión y la influencia de los análisis desde la historia o anécdota soslayando los elementos creadores de sentido específicos del cine han tenido dos derroteros paralelos. El primero de ellos ha desembocado en un amplísimo universo de posibilidades de aproximación al cine como objeto de estudio, visiones contradictorias y muchas de ellas ingenuas que causan que quien desee dedicarse a la tarea del análisis fílmico se mueva sin un rumbo fijo y con complicaciones para encontrar un asidero firme, aún si no pretenden entrar en el campo semiótico cuya terminología y procedimientos parecen estar reservados a los iniciados y cuya complejidad aleja o asusta a muchos.

El segundo destino es positivo, ya que la extensión del universo y los distintos enfoques permiten que los estudios de cine sean inter y transdisciplinarios, enriqueciendo las perspectivas particulares y posibilitando que aportes valiosos se originen en ramas epistemológicas diversas que se nutren mutuamente cuando la seriedad y responsabilidad del investigador son las pertinentes.

A su vez estas son dificultades y oportunidades compartidas por la semiótica fílmica, que lucha por apartarse de tradiciones que no son capaces de comprender su objeto de estudio por completo, pero necesarias para recurrir a ellas en el discernimiento de los elementos de su configuración heterogénea que no puedan abordarse de forma distinta. No resulta práctico o posible seguir una línea temporal para referirse a las cuestiones que nos ocupan, salvo la división en grandes periodos distinguibles en función de la aparición del análisis translingüístico de autores como Metz, Mitry, Barthes, Greimas o Lotman a partir de los años 50 y 60.

Tomando en cuenta la primera etapa de estudio del lenguaje cinematográfico como presemiótica y cuyos integrantes son quienes propiciaron la discusión sobre el realismo y la determinación del cine como arte, los cineastas que teorizaban tales como Eisenstein o Vertov, y la ola de críticos tales como Bazin, a esta lista se suman muchos otros capaces de conceptualizar el medio cinematográfico y de describir y definir algunos de los mecanismos expresivos del cine, como el montaje. Sin embargo, la intención sería de responder la interrogante de qué hace que las formas cinematográficas sean comprendidas como construcciones con sentido se da en el periodo intermedio antes mencionado, en compañía de los acercamientos psicoanalíticos, feministas y de carácter transtextual.

La tercera gran fase del estudio del cine es aquella que critica las limitaciones del método estructural y tiende a la pragmatización de los enfoques, tal es el caso de Bordwell y otros autores conocidos como neoformalistas y cognitivistas. En épocas recientes ánimos conciliadores han aparecido para lanzar una vertiente incluyente y diversa que rescate los puntos principales de ambas, se trata de la semiótica cognitiva abanderada en la persona de Warren Buckland.

A continuación se presenta un recorrido por la aparición y evolución de la semiótica en los estudios sobre cine siguiendo los lineamientos que hemos marcado en los renglones precedentes de manera escueta y privilegiando los enlaces teórico-analíticos sobre los temporales.

Tras las muy conocidas aportaciones realizadas por el lingüista suizo Ferdinand de Saussure y el filósofo-lógico estadounidense Charles Sanders Peirce, el estudio de la semiótica o semiología se lleva a cabo por el análisis de las relaciones y diferencias que guardan los componentes de cada sistema de significación. Se parte del estudio del signo como entidad portadora de significación en sí mismo y en sus articulaciones con otros signos, es así como toma auge el modelo de análisis estructuralista que aquí se explica para clarificar su método y manifestar las posibilidades de este para el estudio de la narración, pero no de las formas particulares del lenguaje audiovisual del cine.

El estructuralismo, como el mismo término sugiere, se interesa en las estructuras, más concretamente en el estudio de las leyes generales que regulan fenómenos individuales a meros ejemplos de esas leyes. Ahora bien, el estructuralismo propiamente dicho encierra la

doctrina de creer que las unidades individuales de cualquier sistema tienen significado sólo en virtud de sus relaciones mutuas.

Suele pensarse que el estructuralismo ve con indiferencia el valor cultural del relato debido a que su método es analítico, no evaluador. Lo que ocurre es que rechaza lo obvio del relato y procura aislar sus estructuras profundas no visibles de manera superficial. Esto ocurre debido a su intención de buscar los elementos invariables en una serie de objetos con características compartidas con miras a la generalización.

El estructuralismo transformó el estudio de la poesía al llevarlo del análisis meramente formal a la imbricación de este con el del sentido, también revolucionó el estudio de la narrativa y dio pautas para la comprensión de diversos problemas y situaciones sociales. Su aparición representa la fundación de toda una nueva disciplina cuyos exponentes más influyentes han sido A. J. Greimas, Tzvetan Todorov, Gérard Genette y Roland Barthes.

El análisis estructuralista moderno de la narrativa comenzó con los trabajos sobre mitos realizados por el antropólogo francés Claude Lévi-Strauss, el cual consideró mitos diferentes como variaciones de cierto número de temas básicos. Bajo la inmensa heterogeneidad de los mitos se encontraban estructuras universales a las que podía reducirse cualquier mito particular. Los mitos constituían una especie de lenguaje, podían reducirse a unidades individuales que solo adquieren significado al combinarse entre sí en formas específicas.

La semiótica, que cobró fuerza a partir de la aceptación casi generalizada de la aplicación del método estructural al brindarle el carácter de rigor y científicidad que para

ello requería aspira a elaborar una teoría de la significación que pueda dar cuenta de todos los lenguajes; a partir de diversos estudios, la semiótica ha logrado modelos de representación de la producción de sentido.

En lo que respecta a nuestro objeto de estudio, como lo recuerda Jean Mitry¹³, desde que se empezó a teorizar sobre el cine no se le trató solo como un medio de expresión, sino como una especie de lenguaje capaz de expresar ideas y sentimientos cuyo sentido dependía del montaje, de la naturaleza de los planos y de sus relaciones. En los inicios el término lenguaje se usaba de forma metafórica con Canudo y Delluc en los años veinte, seguidos por los formalistas rusos, quienes a pesar de ser más sistemáticos solo pudieron adelantar que el elemento estilístico más importante del cine como posible lenguaje sería su sintaxis.

Como lo menciona Robert Stam en *Nuevos conceptos de la teoría del cine*¹⁴, libro que forma parte de una serie dedicada al estudio de este medio y que se centra en particular en las aportaciones realizadas por el campo de la filosofía del lenguaje y la semiótica, estas se han convertido sólo recientemente en el paradigma fundamental al aceptarse la importancia del lenguaje en la estructuración del pensamiento humano. Consecuentemente han extendido su campo de acción a otros ámbitos y sistemas de comunicación además del lenguaje natural constituido por la lengua y que podían ser estructurados con las nociones empleadas en el estudio de esta. Las particularidades literarias, de los lenguajes de señas, visuales, artísticos en general, y los audiovisuales están incluidos en esta extensión.

¹³ Cfr. Jean Mitry. *La semiología en tela de juicio*. Págs. 5-6

¹⁴ Robert Stam, *Nuevos conceptos en teoría de cine* Pág 17

Fue hasta los años cincuenta que apareció el teórico que consiguió postular el cine como un lenguaje y que por lo tanto debía ser estudiado por la semiótica: Christian Metz. Este pensador hace referencia a una filmolingüística que ha tenido dos consecuencias dentro de los estudios del cine. Una que está vinculada con el aporte de la lingüística en el conocimiento de las estructuras de significación del cine; y la otra directamente relacionada con sus detractores, pues lejos de concebir al cine en su dimensión de lenguaje, prefieren partir de una concepción ya sea artística, ya sea de representación, que dé cuenta de un sistema de expresión muy diferente al derivado de encadenamientos de verbos, sustantivos y predicados.

No debemos olvidar los grandes aportes de este lingüista francés al estudio de la semiótica del cine: la incorporación de categorías translingüísticas en la comprensión del fenómeno del cine como la doble articulación, las relaciones paradigmáticas y sintagmáticas. En suma origina el cuestionamiento que aún continúa de si lo visual puede ser asimilado por lo verbal, la respuesta del propio Metz es no.

Las coordenadas espacio–temporales del cine se concretizan en diversas sustancias significantes, es decir, en varias materias de imagen, sonido y sucesión. Mitry se refirió a estas, aún de forma limitada, como la relación entre montaje y planos. La sucesión en nuestros días y a partir del uso generalizado del plano secuencia, ya no se limita sólo a las relaciones temporales de tipo metonímico producidas por la yuxtaposición de planos en la que la síntesis de ambas dan como resultado un nuevo sentido del que poseen aisladamente.

La semiótica del cine ha tenido aportes innegables y ha logrado descentrar algunas de las nociones *duras* de cierta tradición translingüística. Basta recordar la ya mencionada

propuesta de Metz de entender al cine como un lenguaje sin lengua que traducido en términos de la comunicación es algo así como pensar en la existencia de un mensaje sin código.

Como lo recuerda José María Paz Gago en su artículo acerca de las teorías de la semiótica fílmica¹⁵, siguiendo la perspectiva de Metz de los primeros años 60,

el cine es un lenguaje, un discurso que produce significaciones siempre motivadas, pero en lugar de hacer uso de unidades mínimas semejantes a las del lenguaje verbal, se basaría en grandes unidades significantes cuya estructuración correspondería no a una sintaxis de tipo gramatical sino a una retórica que, por otra parte, podría considerarse en cierta forma una gramática.

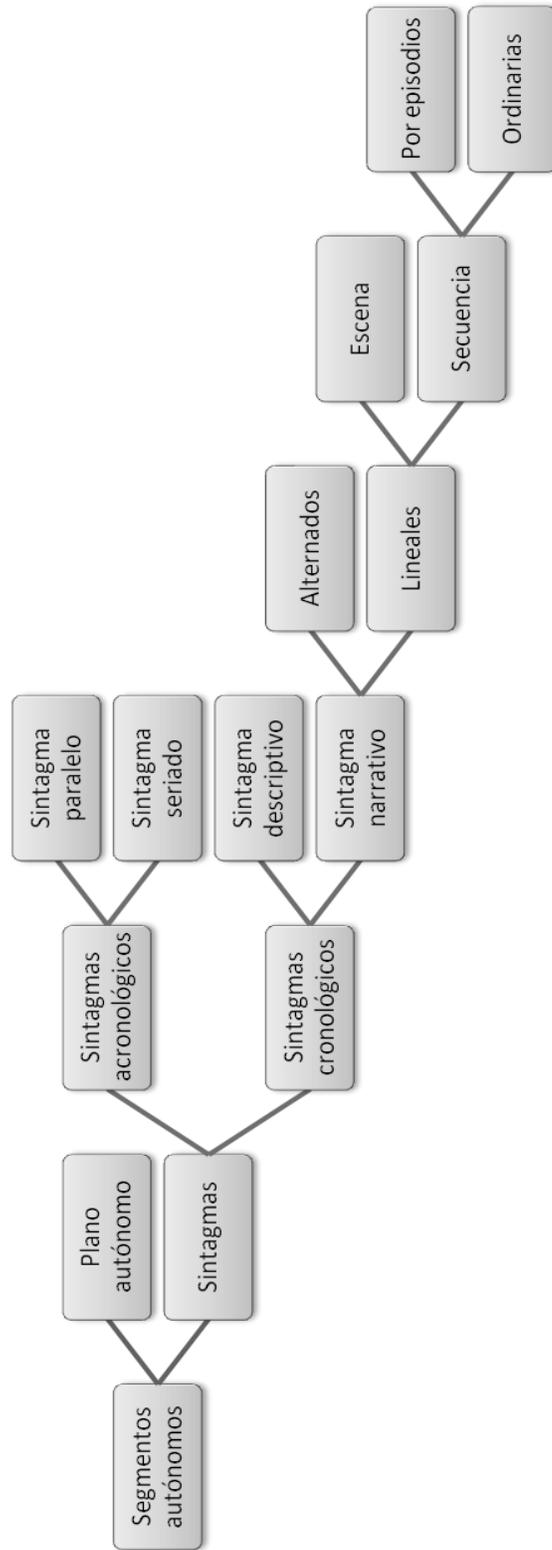
Fue en su libro *Ensayos sobre la significación del cine*¹⁶ donde Metz plantea la existencia de una base sintagmática del cine y argumenta que los filmes narrativos se componen de una base limitada de segmentos tipo que se entrecruzan para obtener distintos tipos de películas, el esquema resumido de estos es el que aparece en la figura 1.

Otra forma de entender el sistema de significación del cine es partiendo de la noción de código, el propio Metz entendía a los códigos cinematográficos como campos asociativos que revelan una organización lógica y simbólica que subyace en un texto. Aquí se aborda el tema desde la perspectiva de que los códigos cinematográficos no se sustentan en combinatorias o asociaciones rígidas, por el contrario, los elementos que lo conforman han experimentado deformaciones y alteraciones con el uso.

¹⁵ José María Paz Gago (2001). "Teorías semióticas y semiótica fílmica". *Cuadernos*, 17:371-387, pp 382-383

¹⁶ Christian Metz (2002-a) *Ensayos sobre la significación en el cine*. Volumen uno. Paidós. Pág 167

Figura 1. Esquema sintagmático de Metz



Metz¹⁷ plantea una hipótesis acerca de la comprensión codificada del cine al afirmar que es un lenguaje heterogéneo que relaciona en su materia significante los siguientes códigos: 1) la percepción; 2) el reconocimiento e identificación cultural; 3) los simbolismos y connotaciones; 4) las estructuras narrativas; 5) el sonido, y 6) los códigos propiamente cinematográficos. Los cinco primeros representan lo fílmico, toda vez que son compartidos con otros lenguajes (la literatura, la pintura, la fotografía, la música). El último constituye lo cinematográfico, pues es inherente al cine.

Con esta idea de código no como lengua, sino como un campo de asociaciones de elementos significantes sin las reglas estructurantes de la lingüística, Metz pretende dar una explicación plausible a un problema causado por la propia noción de código. Y es que el código limita los procesos de transmisión y comunicación a operaciones más o menos automatizadas de producción y consumo del sentido. El código permite el intercambio de signos comprensibles en una cultura, pero es una noción que entra en conflicto con aquellos sistemas de significación, otra vez como los del arte, que para existir requieren de la inexistencia o el cuestionamiento de los códigos.

El código le viene bien a los sistemas fundados en el canon, en la institucionalización de estructuras de sentido, fácilmente reconocibles por los usuarios.

Una modificación posterior en la posición teórica de Metz que es también comentada por Paz Gago¹⁸ se acerca al las posteriores nociones sobre el lenguaje cinematográfico al integrar los aportes de Hjelmlev y otorgar a la forma de los filmes el

¹⁷ *Apud* Vicente Castellanos, ¿Qué no explica del cine la semiótica cinematográfica? En: Intersemiótica, la circulación del significado.

¹⁸ *Op cit* 383

objeto de la semiótica del cine, tanto la forma de la expresión como la del contenido cinematográfico: la forma es aquello que hace el contacto con nosotros como espectadores y propicia el proceso de la significación.

A raíz de la sugerencia del estudio a partir de las formas aparece otra vertiente de tipo translingüístico descriptivo que es la del análisis textual, analistas como Bellour¹⁹ se dan a la tarea de diseccionar sistemáticamente las películas en sus unidades de montaje, describiendo la acción en relación con el tiempo, lo realizado por los personajes, la notación técnica de tomas, angulaciones, emplazamientos y procedimientos de unión y separación de planos.

Este tipo de trabajo es revisitado por otro teórico francés Jacques Aumont²⁰, quien en su libro dedicado al análisis del film destaca las bondades y desventajas de este tipo de análisis y centra su atención en su utilidad para el paso de lo empírico a lo heurístico: el análisis minucioso del film y su desmontaje pueden conducir a la creación de teoría sobre cine, punto clave para la conformación de una disciplina e indispensable para saltar de la descripción y el localismo de unidades y elementos al debate sobre las formas que el cine posee para significar y comunicar a través de sus características específicas.

Para completar el cuadro, partiendo de una actitud fenomenológica, de una reflexión acerca del fenómeno percibido en el mismo momento de su manifestación, del encuentro entre la percepción del espectador y la materia denominada por Deleuze²¹ como movimiento, la perspectiva semiótica de código se modifica con claras concordancias con

¹⁹ Raymond Bellour, *The analysis of film*. (2000)

²⁰ Jacques Aumont y Michel Marie. *Análisis del film*. Véase sobre todo la introducción.

²¹ Gilles Deleuze. *Estudios sobre cine 1: La imagen-movimiento*.

las hipótesis de Metz. Para comprender esto es necesario tener en cuenta que como texto una película se convierte en una historia actualizada cada vez que se proyecta, puesto que como observadores nos encontramos con la mostración de lo narrado extraído de la virtualidad.

Esta actitud se halla desde luego más cercana a la enunciación a la manera de los deícticos (yo, tú, allá, hoy) como marcas que sitúan relacionamente en tiempo y espacio a todo *ser* pertinente al relato, logrando una percepción específica de lo enunciado que evade las condiciones predadas de la aplicación consabida de los códigos. Por ello, si recordamos que el teórico David Bordwell²² definió los esquemas del cine clásico como una configuración específica de opciones normalizadas para representar la historia y para manipular las posibilidades de argumento y estilo; y que Lotman²³ definió el lenguaje cinematográfico como un sistema de elecciones en oposición a un sistema de esperas relacionado con la experiencia encontramos un nuevo enfoque que postula al sistema del cine como no finito, sale a la luz la diferencia que guarda con otros sistemas de significación basados en un código cerrado, como la lengua.

Una pregunta que descentra el debate ha sido la siguiente: ¿cómo hablar de una semiótica cinematográfica sin la mediación de signos? No nos referimos a los supuestos signos visuales o auditivos del cine, sino al papel del lenguaje natural en el proceso de mediación que permite a los individuos controlar y comprender su ambiente. El hecho de que el campo de maniobra de la semiótica coincida con el del lenguaje no significa la

²² David Bordwell. *La narración en el cine de ficción*. Pág. 152

²³ *Apud* Andre Gaudreault y Francois Jost. *El relato cinematográfico*. Pág 53

subordinación a la filmolingüística metziana, esto es explorado y puesto de manifiesto gracias al surgimiento de la semiótica cognitiva del cine.

Para la semiótica cognitiva, el cine se define por las invariantes y los rasgos que poseen todas las películas que determinan sus medios de articular y mediar la significación. Lo invariante no se manifiesta superficialmente, la semiótica presupone que todos los fenómenos tienen un sistema subyacente que constituye la especificidad e inteligibilidad de esos fenómenos. De acuerdo con Warren Buckland²⁴ el papel de la semiótica es hacer visible ese sistema, construyendo un modelo: un objeto independiente que tiene una cierta correspondencia (no idéntica) con el objeto de cognición y que gracias a ciertas relaciones (también cognitivas) puede reemplazar al objeto de cognición.

En este sentido lo relevante por su verdadera novedad es la articulación de los presupuestos semióticos de siempre acerca de los elementos inamovibles en un sistema de significación con la evidencia de que es el aparato cognitivo del receptor aquél que permite o crea los posibles sentidos en un texto fílmico dado.

Según el propio Buckland el primer paso para la conformación de su constructo teórico consiste en configurar un modelo del sistema subyacente que involucre propiedades y partes, así como la manera en que se interrelacionan y funcionan. El modelo se expresa en una serie de hipótesis o proposiciones (no de grandes axiomas) según criterios internos (consistencia lógica) y externos (debe ser capaz de analizar fenómenos existentes y predecir la estructura de los nuevos). Como se puede observar, no se trata de una semiótica rígida o

²⁴ Cfr Warren Buckland, *The Cognitive Semiotics of Film*. Cambridge University Press, 2000

estructural, pero sí con pretensiones de generalización, es decir, un intento serio de hacer teoría a pesar de lo engañoso que puede resultar como enfoque revolucionario.

Como sustento de su trabajo Warren Buckland afirma que el rechazo a los acercamientos semióticos es también un rechazo a la especificidad de la mente y la cultura humanas, esto es, al lenguaje como característica definitoria del hombre. Por ello, los semiólogos cognitivos no especulan o evalúan, sino que apuntan a modelar las actividades mentales reales en el marco del estudio de las películas.

Como punto a su favor es preciso recalcar que para la semiótica cognitiva cinematográfica el cine no se explica mediante una analogía con el funcionamiento del lenguaje natural. El cine es un medio que posee su propio distintivo, un sistema subyacente que confiere inteligibilidad y estructura a todas las películas, limitándose a los *rasgos invariantes* que definen la especificidad del cine pero partiendo siempre de la experiencia cognoscitiva del espectador. Este tema será retomado en el capítulo final al cuestionarnos sus similitudes con otros intentos de comprensión surgidos de la semiótica y en particular con el de las nociones del propio Lotman a propósito del dinamismo textual en relación con sus componentes y los determinantes de las diversas esferas específicas de significación.

1.3 ¿Por qué Lars von Trier?

Una vez que se ha hecho referencia al estado de la cuestión en lo respectivo a las consideraciones generales del cine en tanto un arte que se renueva y a los paradigmas teórico analíticos que guían el trabajo de análisis que se presenta en los capítulos siguientes

considero prudente una detención que justifique la elección del corpus a estudiar, los motivos saltarán a la vista en el momento en que sea puesto en práctica ya que las películas han sido elegidas por la fuerza con que han llamado la atención a nivel mundial debida a los aspectos poco habituales de su manera de narrar, de mostrar y en general de poner una historia en la pantalla con sustento de su significación en su composición formal que podemos calificar como novedosa.

De forma más amplia no está de más recordar que el análisis de la producción y aprehensión del sentido de los mensajes que nos rodean como seres sociales ha sido un tema siempre actual, y al tratarse el cine de uno de los medios masivos de comunicación más importantes la relevancia es innegable, ya que no es sólo un medio de transmisión de mensajes, sino un arte por sus características expresivas y la complejidad de la combinación de componentes y códigos que forman su lenguaje.

Como ya hemos visto, las corrientes cinematográficas que buscan una ruptura con los modelos establecidos están inmersas en un contexto y momento histórico particular al que pretenden influir y que a la vez los determina, precisamente es Lars Von Trier y el movimiento Dogma 95 creado por él una de las manifestaciones de vanguardia más recientes, polémicas y aplaudidas de los últimos años, la causa de su elección para esta investigación es fácilmente discernible.

Aunado a ello este autoproclamado movimiento redentor de la forma cinematográfica, su pretendido retorno a lo clásico y la tendencia por privilegiar las historias sobre el exceso de los efectos y la simulación visual, han llevado a pensar más en una evolución o una

forma novedosa de hacer cine gracias a los recursos poco comunes en el montaje, la escenografía y otros aspectos de la producción y la realización fílmica.

Más allá de lo que respecta a Dogma 95, este estudio no se limita a una muestra del funcionamiento de las corrientes conocidas como vanguardistas, sino de una ejemplificación de las posibilidades de las vertientes de análisis semiótico para explicar los mecanismos de renovación del lenguaje del cine que además de ser claramente puesto a discusión por los movimientos renovadores se da constantemente y de manera difícilmente perceptible de película en película. En ocasiones el cine de autor hace aportes notables en este contexto ya que las determinaciones estilísticas son las que separan a un cineasta del resto y le brindan notoriedad. En el caso particular de von Trier esto es un factor que no cumple del todo con lo estimado: se trata de un cineasta reconocido y reconocible en su trabajo pero no porque sus filmes representen una homogeneidad formal o estilística, su pretensión se funda en no hacer dos veces una película, ya sea formalmente o en lo relativo a la historia a narrar.

El resultado ha sido una constante experimentación que le ha llevado a agrupar sus filmes con base en la temática que tocan por la necesidad de tratar esta con distintas opciones visuales, su filmografía se antoja dispar y puede resumirse así: *Imágenes de una liberación* fue su trabajo de graduación de la escuela de cine y versa sobre la salida de los Nazis de Dinamarca al terminar la Segunda Guerra Mundial, su particularidad es la ascensión al cielo de uno de los hombres de alto rango del ejército opresor al estar a punto de caer ante la población liberada que buscaba venganza. A partir de su primera película profesional von Trier no ha desaparecido del círculo de festivales de cine más importantes

del mundo, concursando y ganando varios premios otorgados en éstos, que son las instancias encargadas de avalar y dictaminar cuáles son las cintas más relevantes por su calidad y su importancia en la evolución de las formas cinematográficas.

El elemento del crimen es su opera prima y le valió concursar en una de las categorías más importantes del festival de Cannes, se trata de una historia compleja narrada en tono de cine negro, siguiendo algunas de las características genéricas de este, pero haciendo del extremo control y cuidado de lo visual su rasgo distintivo, aquí inicia su camino de experimentación al tratar de capturar procesos mentales y cognitivos en la mezcla de recursos como la proyección in situ, el desorden temporal y la inmersión de sus personajes en un ambiente ahistórico. Esta cinta marca el comienzo de una saga conocida como la trilogía de Europa, completada por *Epidemic*, en la que hace un ejercicio autoreflexivo al mostrar en la trama a un par de cineastas que viven el proceso de producción y filmación de una película en la que a la vez son los personajes principales, se vuelve angustiante cuando la enfermedad sobre la que trata la película interior traspasa a la realidad de los cineastas.

Europa completa el grupo, sobre esta se profundizará más adelante, su particularidad principal se encuentra en el modo en que es narrada por una voz en off que es a la vez un factor clave al ser la voz de quien induce en trance hipnótico al personaje principal y estructura las acciones y la manera en que el espectador se relaciona con ellas. El juego formal es recurrente también en esta cinta pero con motivos sustentados en la narración.

A continuación encontramos una segunda trilogía conocida como *del corazón de oro*, compuesta por *Breacking the weaves* (Rompiendo las olas), definida como un melodrama erótico que se lleva a cabo en una comunidad ultrarreligiosa y que ha sido transferida a

diversos formatos y pasada por distintos filtros para conseguir un efecto visual de irrealidad documental. *Los Idiotas*, cinta filmada bajo los puntos establecidos por el manifiesto Dogma 95 y el voto de castidad que lo acompaña, despliega determinaciones visuales como resultado de las limitaciones técnicas a las que debe someterse que influyen de manera significativa en la forma en que el contenido de su historia es aprehendido; y *Dancer in the Dark*, una historia trágica en la que una madre ciega sacrifica su vida a cambio de que su hijo pueda ver, esto presentado a manera de musical y fundando fuerza en los contrastes emocionales y visuales a los que uno, como observador, se encuentra expuesto.

Las películas *Dogville*, *Manderlay* y *Washington* forman el tercer conjunto de sus obras, en ellas la peculiaridad radica en la puesta en escena y las consecuencias de que pueblo, sus casas, senderos e incluso algunos seres vivos estén presentes por ser pintados en el suelo pero los actores se comporten como si estuvieran ahí, permitiendo una amplitud visual y profundidad omnisciente que otorga al espectador la posibilidad de observar objetos y situaciones que sería imposible en una puesta en escena tradicional. A pesar de que estas tres películas son visualmente equiparables sus condiciones dan una perspectiva distinta en su intento por criticar a la sociedad norteamericana en aspectos de su actitud como el egoísmo o el racismo. Encontramos en el autor una vena de carácter social que no sin un toque paródico lo lleva a un nivel de valoración distinto para la crítica especializada.

Otras cintas que no se relacionan en series son *El jefe de todo esto*, una comedia irónica; *Las cinco obstrucciones* en la que se hace patente el intento de von Trier por explorar las posibilidades expresivas del medio a partir de sus determinaciones técnicas, y en el que lleva a Jorgen Leth otro reconocido cineasta danés a filmar en varias ocasiones un

cortometraje multipremiado, pero siguiendo instrucciones precisas en lo relativo al lugar de filmación, el equipo que ha de usarse en ella y otras determinaciones restrictivas que derivan en una multiplicidad de nuevos cortometrajes con relaciones textuales con el primero de ellos y entre sí.

La más reciente obra de von Trier es *El anticristo*, una película proclamada por su autor como perteneciente al género del terror que presenta una intrincada historia sobre brujas, sucesos sobrenaturales y escenas en las que el cuerpo de los protagonistas es transgredido físicamente de forma por demás sangrienta; esto combinado con estrategias visuales que pueden ser relacionadas con la publicidad e imágenes sintéticas modificadas digitalmente para que objetos en el mismo cuadro se muevan a velocidades dispares.

Como puede verse se trata de una filmografía diversa en sí misma y con puntos de contacto con cintas precedentes, pero con una intención de ser distintas y de emplear mecanismos técnicos y formales de la conformación del sentido cinematográfico en maneras poco exploradas, haciendo inevitable su notoriedad para el circuito de festivales, la prensa y un sector determinado de los cinéfilos.

El desarrollado por Lars von Trier en *Dogma 95*, además de ser anunciado como el movimiento renovador más reciente, en una época en la que su aparición parecía impensable y acompañado por un manifiesto y el nombrado voto de castidad, es un cine de producción y costos muy bajos; una pequeña industria que aparentemente no tiene en principio finalidad de lucro. Se apuesta fundamentalmente a cine de autor, a la expresión, y en ese sentido ha encontrado buena respuesta; del mismo modo ha llevado al espectador cinematográfico común a entusiasmarse a producir sus propias cintas, convirtiéndose no

solo en una corriente cinematográfica, sino en un movimiento social de dimensiones considerables.

En los análisis subsecuentes no son tomadas todas las películas mencionadas, sino aquellas en las que se ha hecho evidente para este análisis el manejo de formas visuales poco habituales pero que a su vez tienen una repercusión sobre lo narrado y que hacen necesario repensar el modo en que la semiótica y sus modelos consagrados resultan insuficientes o podrían ser completados o actualizados de una forma no pensada con anterioridad ante la inexistencia de objetos de estudio que así lo reclamasen.

1 El lenguaje cinematográfico de *Los idiotas* y *Dogma 95*

El movimiento Dogma 95, a través del manifiesto¹ que le da nombre es uno de los más recientes que cumplen con las características de los movimientos renovadores. Creado por von Trier y un pequeño grupo de cineastas nórdicos sale a la luz en una reunión de personalidades de la industria cinematográfica con motivo de conmemorar el centenario de la aparición del cine, cuando tocó el turno al danés para tomar la palabra dedicó su discurso a la supuesta necesidad de rescatar las que él proclama como las bases del cine fundadas en contar historias emotivas y realistas alejándose de los efectos especiales y la superficialidad comercial, anunció el inicio de una serie de películas siguiendo los puntos que leyó de su manifiesto, *Festen* de Tomas Vinterberg sería la primera cinta proyectada que enarbolaba la bandera del movimiento.

De acuerdo con sus creadores Dogma 95 pretende regresar a las bases del cine clásico a través del uso limitado de los recursos técnicos y narrativos del cine, pero al intentar dicho regreso a lo básico se ha convertido en una vanguardia que sigue la pretensión realista repetitiva en otras corrientes históricamente significativas. Pero para Dogma más allá de los factores empíricos y estéticos del realismo es de una gran importancia el nivel psicológico en el sentido en que lo toma Nichols, para quien el realismo psicológico transmite una sensación de representación verosímil, creíble y exacta de la percepción y la

¹ Ver anexo al final para el manifiesto y voto de castidad completos

emoción humanas, implicando un reconocimiento de que los personajes y las situaciones son reales en un sentido universalizador².

Esto sucede al ubicar un filme en situaciones concretas localizadas en un tiempo y un lugar específicos, recordemos que las películas *Dogma suceden aquí y ahora*, según lo estipulado por las reglas que impiden la construcción de escenarios, la filmación saltada de escenas y los trucos espaciotemporales; pero a la vez sugiere que el público ha reconocer los puntos emotivos como lazos que lo unen con el resto de los espectadores (emociones que se elevan de lo concreto al ámbito de la experiencia compartida).

Se ha dicho que una de las intenciones de *Dogma 95* es el retorno a lo clásico, sin embargo, la definición más aceptada de cine clásico se inclina por el realismo como noción que también es comprendida y expresada de formas distintas de acuerdo con las intenciones de quien lo define y es una discusión tan antigua como las preguntas realizadas ante la primera proyección cinematográfica de la historia (basta recordar lo ya citado acerca de los teóricos formales y realistas):

...algunas definiciones de realismo cinemático tienen que ver con la aspiración de un autor o una escuela de crear una representación innovadora, considerada como un correctivo de los cánones dominantes o del modelo literario o cinemático precedente. Ese correctivo puede ser estilístico (como en el caso de la Nueva Ola Francesa a la artificialidad de la *tradición de calidad*) o social (el Neorrealismo Italiano con la pretensión de mostrar la verdadera cara de la Italia de la posguerra) o ambas cosas a la vez: el Novo Cine Brasileño que revolucionaba tanto las temáticas sociales como los procedimientos cinemáticos del cine precedente.³

² Cfr. Bill Nichols. *La representación de la realidad*. Pp.224-226.

³ *Op cit* Robert Stam,, et al. Pág. 212

Este último es el caso de la corriente creada por von Trier, es precisamente la combinación entre la innovación estilística y el énfasis en la problemática social (aunque tratada con cierta ironía), lo que nos lleva a observar las relaciones entre la forma y el contenido, un tema propio de la problemática que incluye las nociones de código, lenguaje y percepción.

Nos percatamos entonces de que la noción de realismo suele emparejarse con las intenciones de las corrientes vanguardistas que reclaman su uso para la denuncia y el cambio del estilo visual clásico; sin embargo, su relativización es extrema ya que otros autores y corrientes de pensamiento consideran que el realismo cinematográfico reside en la salvaguarda de otra noción recurrente y con gran peso histórico en esta reflexión sobre el cine, se trata de la de transparencia, consistente en que las acciones ocurran ante los ojos del espectador sin que este haga consciente que se trata de una puesta en escena, estamos hablando del más alto grado de desaparición de las marcas discursivas de creación del filme.

Cabe aquí anotar posturas relativas a este respecto, como la de Greimas⁴, quien aborda la imitación de la realidad en tanto punto clave en la comprensión de los mensajes visuales, diciendo que esta funciona como una operación producida por el enunciador del texto visual, y del reconocimiento como actividad cognitiva propia del enunciatario previsto por la imagen, y si el reconocimiento se efectúa se debe a que la significación se hace posible gracias a la lectura humana y no al mundo mismo. Es precisamente esa reja de lectura la que convierte al mundo en significante permitiendo identificar las figuras con

⁴ *Apud* Santos Sunzunegui. *Pensar la imagen*. Pp. 74-76

los objetos, funcionando como código de reconocimiento capaz de hacer el mundo inteligible y, por lo tanto, manipulable.

Es relevante recordar que los textos audiovisuales son tomados por el espectador como un todo significativo y es necesario estudiarlos como un todo sin perder de vista que es gracias a la suma de las partes que lo integran y las relaciones entre ellas que puede ser comprendido. Dogma 95 busca la obtención de estas partes de una sola vez, al no permitir trucos de montaje, grabación de sonido fuera del contexto de producción, iluminación artificial y aparatos ajenos a la cámara; esta austeridad puede favorecer o perjudicar el resultado al atentar claramente contra los hábitos de trabajo en la realización de una película e incluso en su calidad al complicar el control de los niveles de audio, la mezcla de éstos o factores tan primarios como la iluminación; es por ello que la corriente raya en lo ilógico y a la vez sus incongruencias han llamado la atención de críticos y espectadores alrededor del mundo.

Las ficciones fílmicas ponen en juego las presuposiciones diarias, no solo sobre el espacio y el tiempo, sino también sobre las relaciones sociales y culturales; las películas del movimiento analizado reflejan las imágenes y sonidos captados de una forma distinta a la natural permitida por la tecnología tendiente a plasmar las captaciones lo más parecido a la realidad, volviendo la realidad fílmica extraña para el espectador, característica relevante si recordamos que si bien el lenguaje estructura el mundo, el mundo también estructura y da forma al lenguaje; el movimiento no es unidireccional. A su vez, la historia influye en la estructura del sistema social de diferencias que es el lenguaje.

La atención sobre el significado o contenido narrativo de una obra cinematográfica, así como su impacto pueden potenciarse con la pretendida simplificación de los significantes que los manifiestan, o dicho de otra forma, la pretensión de von Trier es que la manipulación reduccionista de los elementos formales de un texto fílmico repercute en la mayor aprehensión de los elementos del contenido de la narración. No obstante, esto significaría una complejización de lo representado para el espectador que debe centrar su atención en lo humano de la historia pero llevando a cabo un esfuerzo extra al encontrarse ante formas visuales a las que no está habituado. En este sentido la pretensión de representar la realidad con el menor número posible de filtros técnicos produce el efecto contrario en un espectador cinematográfico que piensa en las imágenes en pantalla no desde los parámetros con los que percibe la realidad, sino con los que su cultura visual le ha enseñado a percibir el cine mismo.

Una salida fácil a esta encrucijada es deducir que el movimiento Dogma 95 retoma las ideas del teatro épico alemán, creado por Bertolt Brecht, quien señalaba más allá de la falsa dicotomía de realismo y reflexividad, ya que distinguió entre el realismo que deja al descubierto la red causal de la sociedad y el realismo como una serie de convenciones determinadas históricamente. Así, von Trier y compañía podrían fundamentar su lógica en la pertinente a la teoría del distanciamiento: los acontecimientos o historias no se ven necesariamente como deben verse en el mundo de la vida, pero las modificaciones en el régimen de mostración y su subsecuente percepción dejan al descubierto de manera cruda lo emotivo a partir del choque que producen.

La creatividad del director y su equipo ante las limitaciones del uso del código, entendido como un sistema de referencias y correspondencias que permanece constante a través de una serie de mensajes compuesta por el resto de la producción fílmica y en particular de las formas cinematográficas predominantes, para la eficaz manifestación del contenido han alejado la estética visual de estas películas de la pretensión de realismo y el retorno a lo clásico estipulado por el manifiesto.

Es por ello que se abordará el estudio de esta corriente cinematográfica desde el punto de vista del lenguaje haciendo hincapié no en las relaciones entre el significado y los significantes del código fílmico sino en la manera en que dicha relación se modifica de acuerdo con los cambios en la recepción presupuesta de los productos fílmicos. Se recurre a distintas corrientes de la teoría semiótica para discernir las particularidades de la significación y expresión de este movimiento cinematográfico, así como las posibilidades reales de cumplir al pie de la letra los puntos del manifiesto

Lars von Trier y el resto de los directores que crearon Dogma 95 se comprometían a tratar sus películas respetando una serie de normas estrictas a partir de las cuales buscaban encontrar la verdad profunda. Las películas realizadas en el seno de este movimiento deben ser filmadas en escenarios naturales evitando las escenografías armadas en los estudios, con cámara en mano o al hombro, grabadas con sonido directo y sin musicalizaciones especiales.

Estos requisitos en la forma de filmar una película significan modificaciones trascendentes en las convenciones técnicas y metodológicas del desarrollo actual del discurso cinematográfico, las cintas más conocidas realizadas bajo los patrones establecidos

por el manifiesto y el voto de castidad son las primeras, pertenecientes a los cineastas firmantes y en orden de aparición son: *Festen* (La Celebración) de Thomas Vinterberg, *Idioterne* (Los Idiotas) de Lars von Trier, *Mifune* de Soren Kragh Jakobsen, *The King is alive* de Kristian Levring; aquí se pondrá atención a las primeras dos y se presenta un análisis de sus características fundamentales, para retomar el tema en el capítulo final.

2.1 Realismo y enunciación en *Los Idiotas*

Los idiotas pretende ser una mirada crítica sobre una sociedad burguesa, entendida como un estado de falso bienestar ante las limitaciones que prescribe al comportamiento de sus integrantes y su obligación de no transgredirlas. En este escenario, un grupo de jóvenes rompe con estos patrones al actuar como si fuesen retrasados mentales, divirtiéndose ante las reacciones que provocan y viviendo de este modo como una ocupación de tiempo completo. Un día cualquiera una mujer se encuentra con el grupo y al tratar de defenderlos de las personas a las que causan repulsión termina uniéndose a ellos, lo que se conoce hasta el fin de la cinta es que los problemas reales de esta mujer llamada Karen son la razón que la orillan a actuar como idiota, siendo esto una forma de escape; de este modo la crítica es doble al atacar los motivos del grupo y haciendo evidente su propio accionar aburguesado.

En el desarrollo de la película se hacen patentes problemáticas al interior del grupo ocasionadas por el roce que supone la falta de límites en la interacción de sus integrantes y se intercalan, en una actitud documentalizante, fragmentos de supuestas entrevistas a los miembros tras su presupuesta separación.

Las características formales de *Los Idiotas* más notorias como el movimiento permanente de la cámara, que sigue la acción como un observador privilegiado pero sin respetar las convenciones compositivas; las transiciones hechas únicamente a través del corte directo, siguiendo el orden temporal lógico de la historia y posibilitando su narración con el uso de la elipsis, la iluminación variable de acuerdo a las condiciones de luz natural en cada locación y el zoom como principal recurso de subrayado narrativo representan un alejamiento de los esquemas canónicos del cine, entendidos al estilo de lo que Bordwell⁵ refiere acerca del cine clásico como una configuración específica de opciones normalizadas para representar la historia y manipular las posibilidades narrativas.



Las determinaciones mencionadas intervienen sobre la percepción del espectador y modifican su actitud habitual de lectura, lo que es lógico ya que *Los Idiotas* es una película con marcas visibles que acentúan la enunciación fílmica; este es un mecanismo propio del cine realista y del cine documental, en el que la imagen hace las veces de indicio en el sentido que le otorga Peirce y en la medida en que parece haberse visto directamente afectada por la

⁵ Véase página 40

espacialidad y temporalidad del registro de lo representado⁶. Es por ello que en esta película, y en general en el movimiento Dogma existe un predominio de la función mostrativa sobre la narrativa que no obstante, acerca al espectador emotivamente a los personajes e historias presentados.



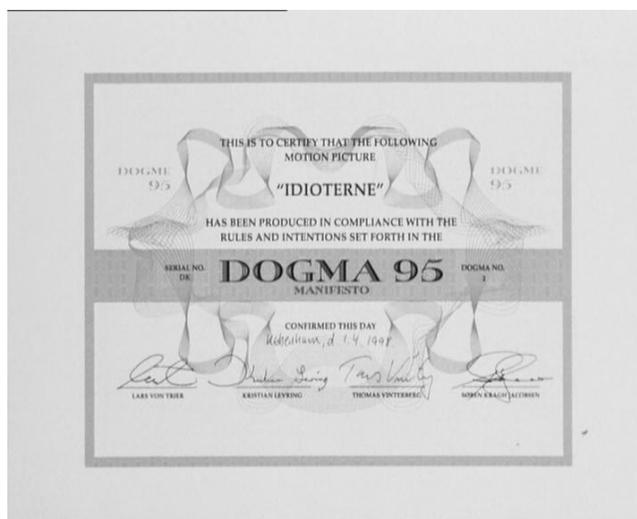
Siguiendo la idea expresada por Boris Eichenbaum⁷ de que todo movimiento literario o científico (agregaré artístico en general) debe ser juzgado ante todo con base en la obra producida y no por la retórica de sus manifiestos, aquí será tomada en cuenta únicamente la pretensión contradictoria de los directores adscritos a él de por una parte refrescar las formas cinematográficas, y por otra de volver a los orígenes formales del medio. Esto como un intento para discernir a cuál de las posturas logra acercarse y notar en qué medida la exclusión de procedimientos de filmación convencionales influye en la mostración de la verdad profunda. Por ello surge la pregunta ¿Puede el significado o contenido narrativo de

⁶ Cfr. *Ibid*, pág 39.

⁷ Boris Eichenbaum, (1925) “La teoría del método formal” en Tzvetan Todorov (ed.) *La teoría literaria de los formalistas rusos*. Pp. 25-54

una obra cinematográfica potenciarse con la pretendida simplificación de los significantes que los manifiestan?

El acercamiento analítico a *Los Idiotas* más pertinente se halla en la teoría de la enunciación, ya que este filme se ajusta al requisito de que lo que narra ocurre en un orden temporal lineal y en espacios existentes. En este sentido la inserción intradiegética de las entrevistas a los personajes, a pesar de representar una discontinuidad, tiene una función de ampliación del relato a la vez que refuerza la actitud de realidad, esto tiene una repercusión directa en la construcción de las subjetividades relativas a la narración, tanto a su interior como al exterior de sus receptores.



Es preciso agregar que en ocasiones cuando un enunciado se basa en deícticos es más fácil descifrarlo en función del conocimiento que tenemos del locutor, por lo cual en el cine la declaración de las intenciones del director puede guiar la comprensión del filme, mientras un conjunto de trabajos unidos por la firma autorial alienta a los espectadores a

leer cada filme como una especie de *capítulo* de la obra global. En consecuencia, el autor institucional está disponible como fuente de la operación formal del filme.

Tanto el cine de improvisación como el cine realista plantean el antiguo problema de la tensión entre realidad y ficción como punto fundamental para la transformación cinematográfica, ya que a través de la historia el regreso a lo real ha abierto el camino para nuevas estilizaciones, pues puede decirse que la historia del arte es la historia de las revoluciones contra las normas que al convertirse en dominantes pierden sus determinaciones primarias.

Como ya fue expuesto, ver al cine como una especie de lenguaje capaz de transmitir ideas y sentimientos y cuyo sentido depende del montaje, de la naturaleza de los planos y de sus relaciones, hace imperioso estudiarlo con una mirada multidisciplinaria pues se trata de una forma de expresión que reúne varios códigos a su interior y su análisis se da también de distintas maneras, ya sea centrándose en la trama o argumento, en las expresiones verbales para aproximarse a partir de la lengua o refiriéndose a las ocurrencias visuales y auditivas y la posición de sus operadores.

En todos estos casos una noción adecuada para el acercamiento analítico es la de enunciación, la cual según Oswald Ducrot, es el “acontecimiento histórico que constituye, por sí mismo, la aparición de un enunciado.”⁸ Esta es la opción teórica elegida para la aproximación a *Los idiotas*, por ello, a continuación se abundará en los métodos tradicionales con lo que las disciplinas del lenguaje lo abordan, en particular, en su aplicación al cine.

⁸ Oswald Ducrot, (1984); *El decir y lo dicho: polifonía de la enunciación*, p. 135.

Es prudente agregar aquí definiciones escuetas de este concepto, en un sentido restringido, siguiendo a Kerbrat-Orecchioni, la enunciación remite a las “huellas lingüísticas de la presencia del locutor en el seno de su enunciado”⁹, esto debe ser extrapolado a lo audiovisual, por lo que se evade el carácter de lo lingüístico, es preciso conservar la idea de huella o marca de la producción del mensaje. Émile Benveniste por su parte, sostiene que “la enunciación supone la conversión individual de la lengua en discurso”¹⁰, en este caso es necesaria también la adaptación al sistema de significación al que hacemos referencia, y la preservación de la noción en tanto acto y uso de elementos disponibles en el código específico para su puesta en funcionamiento discursivo.

Para hacer referencia a la enunciación en el cine es importante recordar que la narración cinematográfica puede ser entendida como la actividad responsable de relatar los hechos o situaciones de la historia, y su estudio ha sido abordado desde diferentes perspectivas a lo largo de la historia de la teoría fílmica, teniendo las primeras aproximaciones el realismo y la autoría como temas centrales.

Como ya se hizo evidente, y ante las notorias relaciones y deudas teóricas de la semiótica audiovisual este fenómeno de la enunciación ha sido enfocado a partir de su definición dictada por la mencionada teoría lingüística, el nexo innegable es que todo lenguaje, en su puesta en marcha indica los marcadores discursivos o las huellas estilísticas que señalan la presencia de un autor o una instancia narradora, como lo diría Prince¹¹, las huellas en un discurso del acto de generar ese discurso, otro punto coincidente heredado siguiendo los mismos esquemas, y sobre el que volveremos más adelante es que en el cine

⁹ Kerbrat-Orecchioni, Catherine; *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, En: Gaudreault, André; Jost, François; *El relato cinematográfico*, 1988, p 49.

¹⁰ Benveniste, Émile; *Problemas de lingüística general*, 1971-1977, pp. 83-84.

¹¹ Prince, Gerald (1987) *A Dictionary of narratology*. Pág. 27

la enunciación también es un mecanismo constitutivo de la subjetividad a través del lenguaje.

En el recorrido a través de las formas en que la enunciación se ha abordado encontramos ineludiblemente las aportaciones teóricas de Gerard Genette al estudio narratológico acerca de los tipos y características del narrador y del tiempo en el relato. A este le siguió, siendo uno de los más importantes en los estudios fílmicos, el aporte de Francois Jost¹², quien retomó las categorías de Genette pero adoptó lo visual como guía primaria, siendo el emplazamiento de la cámara y su intercambiabilidad con la mirada de los personajes la que instaura el orden relacional entre los sujetos, el tiempo, el espacio de la narración, pero sobretodo con el punto del cual surge la narración, ya sea esta neutral o centrada en alguno de los personajes.

En 1981 Stephen Heath¹³ emplea la noción de “posición” como una estructura en común entre la técnica cinematográfica, el discurso narrativo y las percepciones del espectador, y ubica esta noción en cuatro sentidos: la organización en perspectiva del plano individual, la organización espacial general de la película, la posición del narrador (su actitud o punto de vista) y las posiciones del sujeto puestas a disposición del espectador a través de las otras operaciones; su argumento es que la incursión de un discurso visible mediante una ruptura en la organización espacial o un punto de vista contradictorio fracturarían la posición de sujeto unificado del espectador.

¹² Apud Robert Stam, et al. (1998) Nuevos conceptos en teoría de cine. Pág.. 110

¹³ Stephen Heath (1981) *Questions of cinema*, Bloomington, Indiana university Press

En épocas aún más recientes se han dado aproximaciones de carácter cognitivo al estudio de la narración en el cine centradas en el proceso de lectura, Branigan¹⁴ nos dice:

En mi visión de la narración no existe conciencia de un narrador que produce frases que después controlan el significado para un lector sino exactamente al contrario: las restricciones sistemáticas percibidas por el lector dentro de un texto son simplemente descritas como narración con la finalidad de ser colocadas cuando sea necesario en el proceso lógico de la lectura.

Estas visiones acerca del discurso, la narración y la enunciación en el cine pueden complementarse u oponerse en algunos de sus aspectos, todas se centran en la ocultación o visibilidad de las marcas discursivas, y es en función de estas que aquí se esboza una ejemplificación de la evolución del abordaje del problema.

En este sentido es preciso recordar que quien habla y quien ve representan textualmente al enunciador; el punto de vista, tanto en el nivel de organización del contenido como en el de la ordenación temporal, espacial y otras, emana de la enunciación y es uno de los rasgos que caracterizan a esta cuando hay una diversificación de la posición de dicho enunciador. Es en esta línea que Francesco Casetti¹⁵ se aproxima al tema, desarrollando una tipología de tomas a partir de las categorías deícticas *yo, tú y él*; describiendo el espacio que se abre fuera del film a cada espectador o su mirada. Así, la relación entre una mirada y una escena nos permite apreciar al mismo tiempo al enunciador, el destinatario y el discurso que controlan, es decir, un grupo de elementos que corresponden respectivamente al gesto de actualización gracias al que uno ve, el gesto de destinación dado por el hecho de ser visto y la cosa o el personaje que es visto.

¹⁴ Branigan, Edward (1984). *Poin of view in the cinema: A Theory of narratin and subjectivity in classical film*. La Haya. Mouton

¹⁵ *Apud* Warren Buckland. *The cognitive semiotics of film*. Pág. 62

El modelo de Casetti se descompone en cuatro tipos: el primero está basado en el equilibrio entre los elementos, por lo que la atención se centra en el enunciador y su tipo clásico es la toma objetiva que presupone la presencia del destinatario; en segundo lugar estima la interpelación como medio de ruptura del equilibrio al explicitar la presencia de enunciador y enunciatario (por ejemplo cuando un personaje de la acción mira a la cámara que presupone la mirada del espectador). El tercer tipo es la toma subjetiva con el respectivo intercambio de posición de la mirada intercambiable por la de los personajes, y el cuarto hace evidente la irrealidad de lo presenciado (para hacer referencia al mismo texto) a través de los emplazamientos y angulaciones inusuales de la cámara.

Al margen de este rigor lingüístico, Christian Metz nos invitará a pensar la enunciación sin que permanezcamos atados a estas estrictas definiciones; para el semiólogo estructuralista pensar la enunciación cinematográfica

nos obliga a una importante reconversión: a concebir un aparato enunciativo que no sea esencialmente deíctico (y por tanto, antropomórfico) ni personal (como los pronombres que se denominan así), y que no imite demasiado exactamente tal o cual dispositivo lingüístico, pues la inspiración lingüística se consigue mejor de lejos... ...el film requiere concebir una enunciación que será de tipo impersonal y, paradójicamente, es la tercera persona la que vendrá a regular, en el espacio fílmico, una forma enunciativa irreductible a la intersubjetividad de un «yo» y de un «tú» inconstituibles.¹⁶

Una visión actual de cómo debe estudiarse la enunciación en el cine es la de Warren Buckland, quien retoma elementos de diversos autores, confrontando en particular las ideas

¹⁶ Metz, Christian (1988) *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*, En: Gaudreault, André; Jost, François; *El relato cinematográfico*. Pág. 66.

de Casetti y Metz y afirmando que no es posible centrarse en la tendencia lingüística-deíctica del primero, pero refiriendo a la imposibilidad e inoperatividad de excluir estas nociones por completo. Este acercamiento forma parte de lo que se ha dado en llamar la semiótica cognitiva del cine, aproximación que rescata elementos analíticos, teóricos y metodológicos del estudio semiótico del cine y de aquél fundado en las cualidades de creación y percepción del ser humano.

En su libro *The Cognitive Semiotics of film*¹⁷ Buckland continua el debate entre ambos autores para hacer notar que por su parte Metz indica que el espectador no necesita saber nada de las circunstancias de enunciación de la película para comprender sus relaciones espacio-temporales internas y por lo tanto no requiere conocer las condiciones deícticas de su producción para comprender sus relaciones espacio-temporales internas, Buckland propone una opción que considera las ideas tanto de Metz como de Casetti basándose en la anáfora, noción que designa elementos textuales que actúan de manera distinta de los deícticos, ya que en vez de mencionar o aludir directamente a las personas, lugares y momentos del discurso, se refieren al mismo referente que el término que los antecede¹⁸.

La propuesta de Buckland consiste entonces en suplementar la teoría de Metz con términos deícticos y anafóricos para convertirlos en una categoría cognitiva al no utilizarlos únicamente de forma lingüística, sino como un modo físico de orientación en función del entorno.

¹⁷ *Op cit* Buckland , Warren (2000). Pág. 69

¹⁸ *Cfr* Jorge Lozano (2007) *Análisis del discurso, hacia una semiótica de la interacción textual*. Pp 97-99

En el siguiente apartado se exponen algunos ejemplos de las formas en que se estudia la enunciación en el cine con una tendencia creciente a la postura teórica de Buckland y la configuración de una semiótica cognitiva del cine; cabe aclarar que nociones básicas que revolucionaron la manera de estudiar los textos fílmicos aproximándose a lo visual más que a lo lingüístico como focalización y ocularización han sido dejadas de lado en este estudio debido a la actitud fenomenológica centrada en el narrador, el personaje principal y el espectador en cuanto entes corpóreos y que en ningún momento se soslaya su validez y utilidad.

Se aclara también que estos conceptos analíticos son ejemplificados en el acercamiento realizado a *Festen* en el apartado siguiente por la facilidad de explicación que representa y por considerar necesario abordar Dogma 95 también partiendo de filmes realizados por directores distintos a von Trier.

2.2 *Festen*

Como una ampliación a las obras pertenecientes al movimiento Dogma 95, y como una entrada directa al estudio de la enunciación en el cine, a continuación se hacen algunos apuntes acerca de *Festen*, cuyas características formales son similares a las de *Los Idiotas* en tanto se filmaron siguiendo los mismos parámetros y pertenecen a la misma corriente. Se trata de la segunda película del sueco Thomas Vinterberg, y la primera en alcanzar fama y reconocimiento a nivel mundial, aprobada y premiada por el festival de Cannes hace gala de la novedad que representó esta forma de filmación. *Festen* es a la vez la película con la que el

movimiento dogma es llevado a las pantallas tras su sonado anuncio, por lo cual es también conocida como Dogma 1.

El argumento de este filme se centra en la celebración del cumpleaños del patriarca de una vasta familia, se nos muestra el camino y arribo de los personajes al lugar del festejo que inicia y transcurre con normalidad hasta el momento en que uno de los hijos, al brindar por el cumpleaños de su padre declara a la concurrencia que este abusaba sexualmente de él y de su hermana, quien se suicidó tiempo atrás; a continuación el ambiente y ánimo de los presentes se enrarece pero la fiesta continúa, una sucesión de confesiones y reclamos desemboca en la ruptura familiar. Vinterberg aborda de tal forma la temática que consigue generar una reflexión sobre los secretos familiares y su ocultamiento sistemático, en gran medida el éxito en la recreación de intimidad y aislamiento deviene del manejo de los emplazamientos de cámara, capaces de posicionar a los personajes y al espectador como entes sintientes en un espacio y ambiente que los engloban.

Esta película se ajusta a la enunciación creadora del espacio y el tiempo expuesta por Casetti, ya que se esmera por configurar detalladamente al enunciador y sus enunciatarios al interior del cuadro en tanto personajes, y *retira* de su butaca al que observa para incluirlo virtualmente en el lugar de la narración, en el que físicamente sería imposible colocarlo pues terminaría interfiriendo en el tiro de cámara. Pero al mirar en unas ocasiones desde dentro, como un comensal más que asiste al festejo, y en ocasiones con una mirada exterior a la acción pero propia de la topología narrativa consigue los fines de realismo a los que la película se constriñe.

Como puede verse en los fotogramas que se presentan a continuación, el espectador toma distintas posiciones para observar la acción completa “sin estorbar” en su desarrollo. En este tipo de construcción en el que la deixis evoluciona entre los personajes al interior del cuadro siguiendo el yo que enuncia, el tú que recibe el mensaje y el tercero al que se hace referencia. Por razones de practicidad los fotogramas se comentan siguiendo su nominación por las letras del alfabeto.

En lo que toca al enunciador fílmico, en A se muestra en un plano general al personaje que habla colocándonos a sus espaldas, y compartiendo su punto de visión de los asistentes que lo miran atentamente, la ligera elevación de la cámara permite esto, a la vez que denota una ubicación poco probable para una persona que se encuentre en el espacio narrado y se contrasta la inmovilidad de la imagen con la constante presencia de la cámara en mano: se pone en evidencia la cámara en tanto aparato que muestra, se trata de una marca discursiva determinada por la elección del realizador .

En términos enunciativos relativos a la ficción narrada se establece a la vez el *él* que en el sistema de la lengua transmite el mensaje más importante y que cambia el estado de la narración: hace público en tono de felicitación irónica el abuso sufrido por él y por su hermana, la tercera persona radica en esta. A la vez las personas que lo observan, mostrando en este gesto que el contacto necesario para la comunicación se ha establecido al evidenciar la atención que prestan a quien habla se establecen en la segunda persona, son el *ustedes* que precisa conocer la realidad del ser al que festejan. Aquí, como espectadores somos participantes únicamente gracias a la perspectiva privilegiada que la instancia de la narración fílmica nos brinda, pero siempre desde fuera de la acción.



A.

En B, un plano de detalle situado desde la posible posición de un asistente a la celebración, y aquellos encuadres encargados de acercarnos a los gestos de reacción de quien escucha refuerzan lo expresado en el fotograma anterior. En los recorridos de movimiento físico (más empleados que los ópticos en este tipo de tomas y en otras en que su transversalidad se hace evidente) como en la secuencia en que los personajes se saludan, rodeando la cámara que a su vez parece compartir la efusividad del encuentro, el *ellos* que se rodean se convierte en el *nosotros* que compartimos el espacio. Este mecanismo es también una selección de quien nos pone en contacto con los hechos del relato pero su marca es distinta, no precisa de su ubicación en la mirada de los personajes para establecer su carácter subjetivo.



B.

Como en *Los idiotas*, la narración y puesta en cámara de *Festen* se halla más cercana a la enunciación en la que la subjetividad juega un papel importante, se ajusta al requisito de que lo que narra ocurre en un orden temporal lineal y en espacios existentes, al de ausencia de iluminación técnica y demás exigencias del Dogma. Pero es el uso de emplazamientos y angulaciones de cámara poco comunes lo que manifiesta una diferencia en su empleo habitual para que el espectador observe todos los detalles posibles que aseguren su comprensión de lo narrado: tiene una función de ampliación del espacio a la vez que refuerza la sensación de que lo que ocurre a cuadro simplemente deviene. Esto se acentúa en aquellas tomas en las que la cámara parece estar oculta o ubicada en posiciones que refieren a la cámara de vigilancia y en esas otras en las que su ubicación da acercamientos imposibles en el supuesto de su ocurrencia real.

De nueva cuenta la posición exterior del espectador refuerza la impresión de realidad utilizando los mecanismos opuestos de aquellos a los que el cine clásico echaría mano. C y D son ejemplos de ello.

Una función adicional cumplida por este recurso es la fácil asimilación del paso del tiempo, mostrarnos los hechos con cierta distancia refuerza la impresión de que su continuidad se da con o sin nuestra presencia. Esto es notorio también en la contraposición de C y D, la luz incidente da indicios del avance del tiempo en su relación mental con la hora del día, y a su vez el cambio en la acción realizada por los personajes y el tono del sonido de su voz refuerza la elipsis y denota además el avance lógico del estado anímico en una celebración. En este punto es posible discernir la mostración anafórica de los personajes que pasan de ser *yo, tú o él, ella*, para convertirse en *aquellos y estos*, al igual

que la comprensión del tiempo por medio de la visualidad y sin ayudas de intertítulos que denoten la distinción entre el *ahora*, el *entonces* y el *más tarde*.



Encontramos en *Festen* una forma de narración que aleja al espectador del mecanismo interno de enunciación, pero a la vez lo ciñe al relato al permitir tener una construcción

espacio-temporal muy completa a través de la mostración de un lugar y un argumento de carácter muy íntimo.

Es posible decir que las películas Dogma abordadas aquí consiguen un efecto de realidad de una forma distinta la prevista por sus realizadores al redactar el manifiesto, se alejan del modo de representación realista en sus convenciones ficcionales y documentales para encontrarlo en una enunciación deíctica-anafórica derivada del manejo de la cámara y alejándose también de la percepción visual del mundo real externo a las pantallas. Se establece una reja de lectura distinta que permite deducir que lo que se nos narra ocurre realmente.

Por el momento los filmes pertenecientes al movimiento Dogma 95 se dejan de lado para ser retomadas en el capítulo final acerca de los elementos distintivos de la renovación del lenguaje cinematográfico, aportando para dicho apartado la modificación del régimen narrativo deíctico con el aporte del manejo anafórico del espacio y el tiempo, sumando esto las características producidas directamente por las reglas sobre el uso de los recursos técnicos y tecnológicos.

De esta aproximación al cine Dogma podemos extraer dos elementos conformadores de la renovación del lenguaje cinematográfico que nos servirán para la modelización de esta en el capítulo final: realismo reflexivo y enunciación con tendencias deícticas y anafóricas.

3. Precisiones sobre enunciación, discurso y texto: la narración en *Europa* y los trailers de *Dogville*

A continuación se presentan los análisis derivados de otros filmes de von Trier en los que se han hallado elementos distintivos que pueden considerarse parte de las modificaciones del lenguaje cinematográfico, no se pretende que sean únicos de estas cintas o el autor cuya obra sirve como punto de cohesión a este estudio, pero cumplen con el hecho de poseer características ajenas al grueso de la producción fílmica y recurren a opciones poco empleadas que aportan elementos narrativos a partir de la visualidad. Se trata de *Europa*, que data de 1991 y de aspectos de *Dogville* tomados en lo que puede ser considerado una ampliación o síntesis de su contenido y estilo narrativo y visual: sus trailers.

En el primer caso se ahonda en posibilidades de la enunciación fílmica no tocadas en el capítulo anterior y que provienen de corrientes teóricas distintas tales como la conocida bajo el apelativo de Escuela Semiótica de París cuya finalidad principal era abstraer la configuración de las estructuras literarias y de algunas de sus categorías extrapolables a lo audiovisual en su carácter narrativo y recorrido generativo de la significación.

En el segundo, los trailers de *Dogville*, se opta por un enfoque derivado de los aportes de Gilles Deleuze, principal filósofo del cine en tanto armazón significativo; además de hacer referencia a las peculiaridades de la película en cuestión, se toca el tema del avance de cine como una extensión del cine de autor y en general del uso discursivo renovador que este posee. El espacio, el tiempo y la relatividad de su duración son los conceptos clave que han motivado este enfoque en relación con la noción de texto que ha

de plantearse posteriormente como fundamental en la comprensión de las modificaciones de la significación cinematográfica en su contacto con otros textos y lo no textual.

3.1 Peculiaridades narrativas de *Europa*

En este apartado se aborda el tema del lenguaje cinematográfico principalmente en sus relaciones con el cuerpo desde tres puntos de vista distintos: el de la relación del espectador con las acciones presenciadas, el de la instancia narradora y el del personaje principal del filme *Europa*, para ello se toman en cuenta los usos particulares de las posibilidades formales de los códigos fílmicos, tomando como punto de partida algunas de las categorías de la semiótica narrativa y sus articulaciones con la teoría de la enunciación.

Para comprender esto es necesario tener en cuenta que como texto una película se convierte en una historia actualizada cada vez que se proyecta, puesto que como observadores nos encontramos con la mostración de lo narrado extraído de la virtualidad. Tomando estos factores como ineludibles para comenzar esta explicación podemos lanzar la siguiente pregunta de investigación: ¿qué es lo que hace que una película tan singular como *Europa* pueda ser no solo comprendida, si no recibida emotivamente?

Sin más preámbulos y sin la presencia intencional de una sinopsis se procede a decir que la película comienza con una toma picada de las de las vías desde un tren en movimiento en la que se escucha una voz:

AHORA ESCUCHARÁ MI VOZ.

MI VOZ LE AYUDARÁ Y LE GUIARÁ MÁS PROFUNDAMENTE AL INTERIOR DE EUROPA

CADA VEZ QUE ESCUCHE MI VOZ, CON CADA PALABRA Y CADA NÚMERO ENTRARÁ EN UN NIVEL MÁS PROFUNDO, ABIERTO, RELAJADO Y RECEPTIVO.

Estas líneas sitúan al espectador como aquella persona a la que se dirige el narrador y, remitiéndole automáticamente a la referencia del inicio de un trance hipnótico, contribuyen a una inmersión en la historia al sentirse interpelado. Esta voz establece con déicticos personales los términos que regirán la relación entre el enunciador omnipotente y el enunciatario pasivo que no puede hacer otra cosa que seguir los designios que el primero le dicta.

Sin embargo, al iniciarse la hipnosis se nos informa que es Leo Kessler, el personaje principal, quien es guiado por Europa, particularmente Alemania de posguerra, con la propiedad de que también él está atado a los caprichos de las instancias enunciativas lingüísticas y visuales que lo privan de libertad e incluso de su cuerpo, ya que no posee control sobre él. Esto se da en primer lugar al hallarse en un espacio y una temporalidad virtuales producidos por el estado psíquico alterado en que se encuentra (y en el que coincide con el espectador, ubicado sólo mentalmente en Alemania en 1945); y en segundo lugar porque el cuerpo de Leo Kessler que vemos en la pantalla es literalmente transportado

a entornos y espacios tales como un vagón de tren, una fiesta o cualquier otro sitio con unas pocas palabras del hipnotista/narrador.

En este sentido es preciso recordar debido a su importancia algo ya mencionado líneas atrás: quien habla y quien ve representan textualmente al enunciador. El punto de vista, tanto en el nivel de organización del contenido como en el de la ordenación espaciotemporal, emana de la enunciación y es uno de los rasgos que la caracterizan. Cuando hay una diversificación de la posición de este, como en el caso de Europa, puede hablarse de los observadores como sujetos cognitivos delegados del enunciador y alternativamente identificados con los personajes de la narración, pero inseparables de los mecanismos de la mente que está sometida al trance.

La voz que nos conduce aparece y desaparece de secuencia en secuencia, dejando a las imágenes la función de narrar la historia y de dirigir las relaciones entre lo observado y el público y demarcando el grado en que este participa. La disección del espacio en interno y externo es notoria también, pero no son el emplazamiento o ángulo del encuadre los que determinan esta distinción por sí mismos, sino los objetos que se interponen físicamente entre las acciones y la visión que es facilitada por la cámara.

Un ejemplo de esto se aprecia en una de las secuencias de mayor peso dramático y narrativo en la que la acción sólo puede verse “desde fuera”, pues entre ella y la cámara se interpone una reja, una ventana, una puerta, dejando a quien ve en la posición del observador que nada puede hacer ante los sucesos que presencia, alejándolo de la acción pero creando a la vez una sensación de impotencia al no poder participar de la construcción de los hechos que se desarrollan ante él, y que por momentos comparte con el personaje

señalado para operar un cambio en el estado de la situación narrativa que le permita cumplir con los objetivos que le han sido delegados y que al ubicarse también detrás de la barrera física no puede llevar a cabo.

Para profundizar en estas funciones narrativas creadoras de emociones y sensaciones en el espectador y que son propias de la imagen se echa mano de las categorías semióticas de la aspectualización y la temporalización de la semiótica narrativa propuesta por el lituano Algirdas Julien Greimas y sus alumnos y colegas, cuyas bases se encuentran en el estructuralismo antropológico de Levi-Strauss y el formalista ruso Vladimir Propp. La finalidad del grupo de teóricos liderado por Greimas, conocido como la Escuela de París era explicar el funcionamiento y concatenación de las estructuras profundas o subyacentes y las estructuras de superficie que se presentan a la percepción de quien las recibe a través de modalidades discursivas, siendo la lógica la disciplina que guía las relaciones entre estas.

Entre los aportes de la postura greimasiana encontramos la discursivización como un sistema de embragues y desembragues textuales que permite la alternancia o intensificación de modos temporales y espaciales cuya finalidad es destacar un punto determinado en la sucesión de transformaciones narrativas. Se trata del funcionamiento operativo de los niveles lógico, semántico y sintáctico abstractos de la narración en formas y sucesos del mundo tangible, su antropomorfización y mostración en acciones y recorridos somáticos¹.

¹ Cfr Algirdas Greimas, *La semiótica del texto*. (1983) Pp. 83-86

En este sentido, la temporalización corresponde al modo en que se expresan las relaciones temporales del relato según su duración, su función como marca discursiva del inicio o terminación de una acción clave, la repetición de estas con una significación específica y la relación de anterioridad o posteridad con respecto a otras. Estas marcas permiten comprender la continuidad y discontinuidad temporales del relato en función de las transformaciones del estado situacional y su relevancia para el conjunto del texto.

Estas categorías son concebidas en dicotomías tales como lo puntual, que refiere a sucesos con una aparición o temporalidad única que significa una transformación en el estado de las cosas del relato; en contraposición lógica con lo durativo, término empleado para hablar de aquellas acciones con una duración más extensa delimitada por sucesos puntuales. Encontramos también lo incoativo en el mismo tipo de relación de oposición con lo terminativo, embragues narrativos encargados de hacer evidente el inicio o fin de una acción o estado determinados. Las repeticiones se designan bajo la noción de iteratividad y la duración como englobante de las nociones anteriores o para delimitar las interacciones entre estas.

A pesar de la gran aceptación de las perspectivas greimasianas en el momento de su aparición, fueron gradualmente soslayadas por su complejidad, su intención de universalidad incontestable y la rigidez de su aplicación que pretendía incluso la prevalencia de sus modelos teórico-analíticos sobre las cualidades particulares de los objetos de estudio. Esta escuela y sus integrantes realizaron no obstante aportes de gran valía en el establecimiento de la semiótica como disciplina con alto grado de científicidad y

varias de sus nociones pueden ser retomadas para el estudio de textos y sistemas de significación diversos, aplicándolos con rigor pero no de manera inflexible y unívoca.

Son estas las razones por las que sus contribuciones particulares en el campo de lo discursivo son recuperadas para la explicación de la significación de la narratividad del cine, ya que la estructuración necesaria para contar una historia es inherente a toda narración y encuentra su puesta en funcionamiento particular en concordancia con el lenguaje a través del cual se expresa. En el caso del lenguaje cinematográfico existen elementos encargados de ordenar las significaciones gracias a dicha estructuración y uno de estos factores es la manipulación del tiempo, que se manifiesta específicamente a través del montaje y el juego de ángulos y distancias ocasionado por él, incrementando o reduciendo por esta vía la duración natural de las acciones ayuda por ejemplo a aumentar el dramatismo de una escena que así lo requiera.

Las escenas en que se emplea este tipo de recursos de de alguna manera evidencian el fenómeno fílmico como irrealidad pues nos permiten, a partir nuevamente de la anáfora, distinguir en la unidad espacial de una misma escena no solo el aquí sino el allí, y de igual manera en la relación temporal también el ahora como el entonces.

En *Europa* es posible un acercamiento analítico siguiendo las relaciones temporales antes descritas y propiciadas por el montaje. En el caso de la duratividad, en la escena en que un niño es el brazo ejecutor del asesinato de un servidor público (impuesto por los aliados al término de la guerra y cuya autoría intelectual reside en el grupo de resistencia nazi), la acción es mostrada desde diversos emplazamientos o puntos de vista y se conjuga con la utilización de recursos tales como la cámara lenta y el color selectivo: la duración

real o normal de esta acción se expande y se posibilita su percepción con una aungulación distinta no solamente visual sino ideológicamente para acentuar el hecho aberrante de un niño que mata. Esto es notorio en la siguiente serie de fotogramas



Del mismo modo, en el análisis fílmico es posible agregar otras modalidades aspectuales que más allá de cumplir con resaltar categorías temporales o imbricadas con el tiempo de la narración, afectan modalidades perceptibles en la puesta en escena, en cuadro y en serie en la narración fílmica tales como el color selectivo, que en Europa lleva a cabo una función aspectual de incoatividad al usarse sistemáticamente como aviso del inicio de un suceso trascendente para la historia o incrementar su peso emotivo y destacar al

protagonista de este. Esto se manifiesta en varias de sus escenas y se ejemplifica en los siguientes fotogramas.



Otro recurso empleado en este filme al nivel de la puesta en cuadro y que podemos entender como un tipo de puesta en escena y como montaje interno es la proyección *in situ*, consistente en proyectar imágenes en el lugar y momento de la filmación, ya sea detrás de los actores o por encima de ellos, esto es recurrente a lo largo del film pero de absoluta notoriedad en momentos en que la sensibilidad subjetiva se potencia, mostrándonos en un mismo plano la acción y el reflejo de lo sentido por el personaje o su estado mental.



Esta operación es válida gracias al acuerdo establecido con nosotros como espectadores que sabemos que presenciaremos el resultado de un trance psíquico y no de una mostración de lo real tangible.

Las determinaciones narrativas y formales de esta película y de los mecanismos de discursivización expuestos son relacionables con la semiótica cognitiva, en primer lugar ante la evidencia de estar ante una muestra de lo que puede llamarse cine-mente: la aprehensión del sentido se lleva a cabo por un proceso intermedio entre el de los sueños, las imágenes interiores, la memoria, y aquel que se despliega ante la percepción de los objetos fílmicos. Esto se debe a la intención de recrear un trance hipnótico bajo la tutela de quien lo ha iniciado. Aquí el hacer cognitivo del espectador se mueve entre estos códigos, compuestos e identificables cada cual por las invariantes propias ligadas a la experiencia de quien observa.

Se ha dicho ya que el sistema del cine se compone de la articulación de categorías espaciales, temporales, de movimiento y de montaje de elementos audiovisuales que dan una cierta impresión de realidad a las historias que se narran, la coherencia en su concatenación es la que da como resultado un sentido particular. En este caso la puesta en discurso de los elementos visuales contribuye a contar la historia de manera emotiva debido al énfasis que se hace en la expresión de la temporalidad basada en lo visual (los enunciados lingüísticos no participan trascendentemente en estas manifestaciones que causan la emoción en el espectador), ya que se producen contrastes, esperas y respuestas inconscientes.

Lo que aquí se dice no resulta novedoso si recordamos que ha sido abordado con resultados similares en otros estudios sobre las relaciones entre lo enunciado y lo que provoca al interior del espectador, particularmente aquellos que provienen de la retórica, que son de extrema utilidad al momento de descifrar el funcionamiento de las relaciones de contraste, de inclusión, de referencia y muchas otras. Sin embargo, los estudios que parten de la retórica suelen perderse en una interminable enumeración de las figuras encontradas en el corpus, su localización y la función que cumplen de acuerdo a las definiciones básicas y fijas de estas figuras sin importar si son halladas en una obra literaria o una audiovisual. Lo que se pretende aquí es acercarse un poco más en el desciframiento de estos fenómenos en el medio cinematográfico, no solo de localizarlos y llegar a una conclusión a partir de la relación de sus definiciones generales.

Por lo general el tiempo en el cine suele ser estudiado desde perspectivas conocidas, la principal parte del ordenamiento lógico de sucesión de lo relatado y llega a una historia unívoca y con causalidades bien determinadas. Se trata de la distinción entre el tiempo del discurso y el de la historia, un enfoque que puede encontrarse en otros sistemas de significación y que tiene orígenes en la literatura. Su punto en contra es basarse en la reconstrucción de la historia a través de los elementos lingüísticos, ya se trate de los diálogos, la voz en off o en over y los títulos gráficos.

La diferencia aquí propuesta se funda en la necesidad de comprender los elementos discursivos no lingüísticos, partir de las formas de significación propias del cine. Se trata de encontrar nociones adecuadas para el análisis de los filmes tomando en cuenta las cualidades mostrativas que caracterizan gran parte de sus significaciones.

Como se puede observar, a pesar del uso de las nociones de la semiótica narrativa, la aquí desarrollada no se trata de una semiótica rígida o estructural, pero sí con pretensiones de generalización. Warren Buckland afirma que el rechazo a los acercamientos semióticos es también un rechazo a la especificidad de la mente y la cultura humanas, por ello se apunta a modelar las actividades mentales reales en el marco del estudio de las películas, y cintas como *Europa* pueden ser un objeto ideal para la conjugación de la teoría semiótica y los procesos de la mente.

3.2 El trailer como entidad textual, los ejemplos de Dogville

En lo que se refiere a la ya arraigada y consolidada tradición del análisis y la teoría cinematográfica no es preciso redundar en que las películas se estudian con diversos enfoques y perspectivas desde que el cinematógrafo fue inventado y su lenguaje pasó de su etapa experimental a la consolidación de formas de narración diversas y la técnica necesaria para que esto ocurriera. Pero el tráiler, surgido alrededor de 1912 ha sido soslayado como un objeto particular que puede y merece ser estudiado, ha sido visto por muchos únicamente como un extracto del filme que muestra las características principales de este para generar la inquietud y el interés del público y motivar su asistencia a su proyección. Se le ha visto despectivamente a partir de su función como un producto promocional meramente utilitario, la postura aquí presentada es que posee una relevancia de peso, y más cuando de cine renovador se trata.

El corto promocional, como también se le conoce, posee una estructura compleja y una gran cantidad de información subsiste en él, así como una estética y un modo de mostrar y narrar particular. En fechas recientes el trailer ha comenzado a tomarse en cuenta como un objeto de estudio por diversas agrupaciones ya sea como minificción, desde el intertexto, como una entidad significativa autónoma o a partir de su función publicitaria. Ante este escenario no es necesario preguntarse si es parte del aparato múltiple del cine, pero cabe cuestionar ¿es en tráiler en sí mismo cine? ¿qué posibilidades existen para su estudio? Y, además ¿el análisis del trailer tiene relevancia en su englobante denominado análisis cinematográfico?

Con estos antecedentes y al considerarlo como portador de formas y significaciones propias del lenguaje cinematográfico se hace imperioso reconocer que, dada su lejana fecha de aparición, el trailer también se renueva formalmente y requiere a su vez la evolución en los enfoques de la teoría semiótica, en primer lugar para ser cada vez más incluyentes para su análisis y en segunda instancia para formular nociones específicas para su abordaje como objeto de estudio.

El hecho de que los trailers presentados en esta investigación pertenezcan a una de las cintas más conocidas, premiadas y notables de von Trier se debe a que sus cualidades permiten problematizar en el ámbito de la renovación del cine. Se pretende que sea este también un modo de constatar las características de los filmes y de los productos derivados de ellos.

De entrada, para abordar adecuadamente el problema del análisis del trailer es necesario tener presente que no se trata de una entidad autónoma (a excepción de sus

modalidades de falso trailer y algunas *fan movies*, aunque estos también suponen la existencia de una fuente), ya que de no existir una película que le diese origen nos encontraríamos ante un tipo distinto de audiovisual breve, pero no de un trailer. Sus relaciones textuales están constituidas en primer término con el filme del que surgen, con el resto de los trailers en cuanto a las características propias de su función promocional primaria, con el spot comercial, con relatos cinematográficos breves e incluso con el videoclip.

Existen varios tipos de trailer enumerados por Aarón Núñez en su artículo publicado en el libro *Intersemiótica*² de acuerdo a su duración y el momento de la promoción en que se halle la película a estrenarse, pueden separarse en el *teaser trailer*, el *theatrical trailer* y el *international trailer*. Cada uno de ellos cumple ciertas funciones y tiene características diferentes, el primero es de menor duración y tiene el objetivo de presentar información de interés para espectadores iniciados, tal como los actores que participan, el director y el nombre de la cinta, así como imágenes que sean específicas de la cinta en cuestión y permitan que todos sus elementos sean retenidos creando interés con amplia anticipación al estreno. El segundo caso trata de desvelar más información acerca del argumento y tiene una estructura más elaborada y una duración mayor, posee sin embargo un mayor apego al tipo de filme a que refiere de acuerdo al género de este, a la corriente o autor, siguiendo lineamientos que le relacionen de forma clara con ellos. El último de los casos es una versión adaptable a regionalismos que permitan una promoción más adecuada según el país en que se realice la promoción.

² Cfr Aarón Núñez. "El trailer cinematográfico, una tradición autónoma dentro del cine". En Jesús Octavio Elizondo. *Intersemiótica, la circulación del significado*. Pp 50-55

Lauro Zavala ha hecho avances en este terreno de estudio con su intento por constituir una semiótica del tráiler como un género de la minificción con una función estética (autónoma en relación con la película) y una función transitiva (de carácter promocional). “Al reconocer esta doble función podemos formular un primer principio, útil para precisar el perfil semiótico del género, en los siguientes términos: *La función transitiva del trailer depende del efecto estético que produzca en el espectador.*”³

Sin embargo, a pesar de tratarse de uno de los escasísimos intentos por teorizar sobre el tema, se funda en el rasgo utilitario y relacional de esta forma audiovisual breve y basa sus hipótesis en el “éxito” del trailer como herramienta publicitaria para la difusión de una película y en la concordancia eufórica o la decepción producida en el espectador al asistir al cine a ver la cinta gracias a lo prometido por el trailer.

Sin soslayar las relaciones ya mencionadas intentaremos ahora establecer sus determinaciones identitarias y los modos en que puede ser visto con relativa autonomía, para esto las nociones principales son, de nueva cuenta, duración y montaje. Está de más hacer mención que la duración de este tipo de productos oscila entre uno y tres minutos, pero se aclara que la noción de duración empleada aquí es la obtenida de Deleuze en *La imagen movimiento*⁴, texto en el que define el cine a partir de la intersección del tiempo y el espacio con el movimiento y según la cual además de que el instante es un corte inmóvil del movimiento, el movimiento es un corte móvil de la duración, es decir, del Todo o de un todo.

³ Lauro Zavala. Hacia una semiótica del trailer. En Jesús Octavio Elizondo. *Intersemiótica, la circulación del significado*. Pp 43-49.

⁴ Gilles Deleuze. *Estudios sobre cine I: La imagen-movimiento*.

Que la duración sea cambio, forma parte de su propia definición: la duración se encuentra en un cambio continuo de acuerdo a su relativización. Para Deleuze el problema radica en la identificación todo-duración. Esta tesis puede ser retomada para su aplicación al estudio del trailer que al ser extracto y condensación de una obra de mayor duración adquiere a su vez una significación propia en tanto su presentación autónoma.

El filósofo francés plantea dos formas de comprender el tiempo en relación con el movimiento al interior de la imagen: como todo es el conjunto del movimiento en el universo, la inmensidad del pasado y del futuro. Y el tiempo como intervalo, el presente se convertiría justamente en el todo; infinitamente contraído, el todo pasaría al intervalo.

En el momento de su proyección y recepción un trailer es aprehendido como una totalidad, los mecanismos discursivos lo determinan de esta manera al actualizarse para los espectadores, y plantean deícticamente su existencia y anafóricamente sus vínculos con la obra a que refiere, nos encontramos ante una conjunción de intervalos particulares extraídos de un englobante de mayores dimensiones que se oculta ante la conformación de un nuevo texto poseedor de coherencia interna y cerrada en su propia totalidad al cumplir con las normas convencionales de sus formas significantes.

La cohesión es dada por el montaje, labor encargada del armado de un rompecabezas en el que las piezas no necesariamente se encuentran en el mismo orden que en texto del que proceden, ya que las imágenes, diálogos, créditos y elementos identitarios de la cinta son elegidos y combinados no solo para dar la idea de lo que el argumento aborda, sino para crear reacciones emotivas que generen en el espectador cierta necesidad por descubrir el todo, y someterse a las sensaciones, sentimientos y esperas creados por el trailer. En palabras del mismo Deleuze cuando hace referencia a las aportaciones técnicas y teóricas

de Einsteinstein diríase que lo que nace del montaje o de la composición de las imágenes movimiento no es otra cosa que la Idea, esa imagen indirecta del tiempo: el todo que envuelve y desenvuelve el conjunto de las partes y el intervalo entre acciones, haciéndose dicho intervalo cada vez más pequeño en el montaje acelerado.

El tiempo resulta una imagen indirecta que nace de la composición orgánica de las imágenes-movimiento, *pero el intervalo, así como el todo, cobran un sentido nuevo...* ...En cuanto al todo, ya no es una totalidad de reunión que subsume partes independientes con la única condición de que existan las unas para las otras, y que siempre puede crecer si se añaden partes al conjunto condicionado o si se enlazan dos conjuntos independientes a la idea de un mismo fin. Ahora es una totalidad concreta o existente, en la que las partes se producen una por la otra en su conjunto, y el conjunto se reproduce en las partes, en tal medida que esta causalidad recíproca remite al todo como causa del conjunto y de sus partes en orden a una finalidad interior.⁵

Al considerar las cosas de este modo puede inferirse que de ese todo originario que es la película se eligen y combinan algunas partes, creando un nuevo todo intensificado y de duración menor cuya función inicial es crear el interés de ver dicha película, esto arroja la autonomía del trailer en cuanto audiovisual significativo y funcional, autonomía aparente ya que a su vez pueden tanto filme como trailer conformar un nuevo todo textual ante su evidente relación causal.

Algunas cintas dan origen a dos o más trailers que se ajustan a los tipos antes citados pero con características poco convencionales, tal es el caso de Dogville, película formalmente distinta en sí misma ya que fue filmada al interior de una bodega en cuyo piso

⁵ Gilles Deleuze. *Estudios sobre cine 1: La imagen-movimiento*. Pág. 61

se dibujaron los límites de las casas de un pequeño pueblo, simbolización que permitía observar acciones distintas a la vez, mientras los actores llevaban a cabo su labor como si las paredes, puertas y otros elementos estuviesen en realidad presentes. La siguiente imagen muestra un plano cenital del foro de filmación en el que puede apreciarse lo descrito e incluso, el nombre de la familia que habita cada espacio, la causa aparente de estas inscripciones es aumentar el choque en las formas de percepción habituales para el cinéfilo y establece relaciones causales y formales con la teoría del distanciamiento de la que se habló más arriba.



En lo relativo a los trailers que abordaremos, encontramos en primer lugar el teaser, que cumple con las características y funciones propias de su clase al presentar una selección de planos y escenas de la película e intercalar en su presentación la voz del personaje principal describiendo al pueblo Dogville en tanto espacio físico y a sus habitantes como un lugar bello lleno de personas con sueños y esperanzas, el uso de la pantalla dividida nos presenta los rostros de éstos, y con la pretensión de familiarizarnos con ellos y relacionarlos

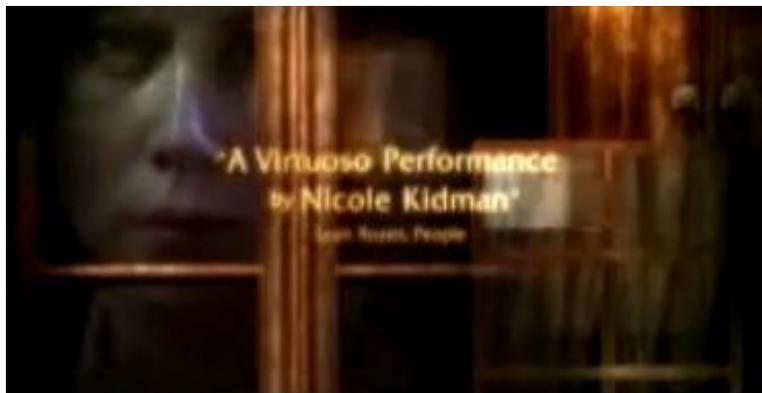
con la descripción y el ambiente reforzado por la música y su alegría manifestada en sus sonrisas; a la vez una serie de intertítulos hace referencia a la esperanza y tranquilidad que su estancia provoca en ella tras el sufrimiento reciente cuyas razones nos son desconocidas.



Un desembrague se produce para plantear el problema que ha de hacer de esta una historia digna de contarse y sobretodo interesante para ser presenciada: el personaje es poseedor de un secreto peligroso, las imágenes en pantalla muestran gangsters y un cartel de recompensa por nuestro personaje, llamado Grace y el cambio en la actitud de las personas al percatarse de su desconocimiento sobre la vida de la mujer que han abrigado en su comunidad. Simultáneamente el discurso de las voces de los personajes cambia, retratando unos a otros de los habitantes del pueblo como animales.



Tras esto hacen su aparición las opiniones de los expertos, mecanismo común que eleva la valía de un filme gracias al voto de confianza depositado por el aficionado sobre los profesionales en el visionado cinematográfico, recordemos que se trata de un producto de fines publicitarios. Dogville es referida como una obra maestra, enseguida se enlistan los festivales de prestigio internacional en los que ha sido seleccionada para competencia oficial, esto refuerza la idea de su calidad ante su recepción por los especialistas a nivel mundial.



El dispositivo elegido para la elaboración del trailer se basa en el contraste al presentar una historia más o menos convencional y destacar a la vez que es múltiplemente ovacionada; en su breve duración se hacen confluír el argumento, la crítica, la presentación de los actores, director, distribuidora, tono dramático y se abre la duda acerca del posible final. Entran en acción todos los códigos del cine: imagen en movimiento, lenguaje verbal escrito, diálogos, montaje y sonido musical, no se escatiman recursos para mostrar lo más y mejor posible en un tiempo tan reducido.

Se trata de un trailer bastante común formalmente, su peculiaridad es que nunca muestra abiertamente las determinaciones formales del filme, ya que el uso de recuadros con rostros y situaciones muy localizadas y en que los planos de fondo de la puesta en escena han sido recortados, o las imágenes elegidas no dejan ver la ausencia de las paredes, incluso en algunas tomas han sido agregadas digitalmente ventanas que reflejan las expresiones de Grace.



Lo que se consigue aquí es una segunda sorpresa al enfrentarse los espectadores con la película, pues a la par de la resolución de los nudos argumentales y el desenlace de la historia descubrirán qué es lo que hace de esta una película tan particular, esto puede ser un

arma de doble filo al generar la decepción del público, en particular de quienes no tienen referentes acerca del director y sus obras anteriores, pero en aquellos que sí los poseen quizá despierten sospechas y un interés mayor por descubrir si estas están bien fundamentadas, pues no es una película convencional la que sus expectativas indican que será proyectada.

En el segundo caso nos encontramos ante un theatrical trailer que no responde a lo que pueda esperarse de él, ya que en lugar de revelar más sobre el argumento lo hace acerca de las determinaciones formales de la película y de las condiciones de su filmación, así como la opinión de los actores en tanto tales y no como personajes en relación con la experiencia del rodaje de Dogville.



Este trailer no se origina de imágenes de la acción de la película, sino por las imágenes captadas por una cámara colocada en un cuarto para recopilar las impresiones y opiniones de los actores, que son anunciados y mostrados a la vez por intertítulos. Es una mezcla del nivel más extremo del realismo: la cámara de vigilancia, con la promoción de un mensaje ficcional.

En este caso se hace hincapié en el director: Lars von Trier, conocido por los iniciados gracias a su constante experimentación formal y lo explosivo de su carácter, y se lo coloca como la principal referencia sobre el filme y sobre lo que este pueda contener, esto es remarcado por la expresión orgullosa de su rostro hacia el final del trailer que cierra cuando las líneas que representan las casas de los habitantes del pueblo terminan de ser trazadas en el fondo negro y aparece el nombre de la cinta.

Nos encontramos ante un producto que no muestra el filme en sí mismo, sino un experimento audiovisual llevado a cabo durante la filmación, lo que hace aún más grande el todo constituido por las imágenes derivadas de él: no se habla sólo de una película con la extensión audiovisual de su trailer, sino de esta especie de confesionario al estilo de Big Brother. Se trata además, al hacer público el modo de producción, la sensación de aislamiento buscada por el director y las emociones y pensamientos no siempre agradables de los actores, de una metaficción. El avance de cine se convierte no en una ficción que nos habla de un universo ficcional que ha de consumirse, sino de la realidad acerca de esa ficción; se recurre al mecanismo de reflexividad al plantear la complejidad de las relaciones interpersonales en un grupo que realiza en su conjunto una película que reflexiona sobre la complejidad de las relaciones humanas en una situación hipotética extrema.

Como conclusión parcial derivada del breve análisis realizado es posible decir que en el primer caso descubrimos como factores fundamentales en la conformación de la significación del trailer la duración y el montaje que la conjunción de los códigos y técnicas de estas categorías lo instauran como un objeto fílmico breve pero gran intensidad, autónomo en sus coherencia interna y si cierre como texto acabado, pero dependiente de acuerdo a su función y su englobamiento en un todo mayor compuesto por todos los productos audiovisuales propios de una película. Se trata a su vez de un espacio que permite abordar en él nociones de vital importancia para la teoría y el análisis cinematográficos, tales como el montaje, el tiempo, el intertexto, y la narración intensificada. Se trata de un texto de gran riqueza a pesar de las relaciones de implicación que determinan su existencia.

De nueva cuenta se hacen presentes el tiempo y el montaje como factores que permiten en su manejo construir productos audiovisuales novedosos, el dominio de las relaciones todo-partes-duración y los intercambios posibles entre estas amplían y complementan lo ya visto a propósito de la noción de duratividad, y cuyo empleo analítico y orígenes epistemológicos no deben confundirse: la duratividad puede entenderse como una aspectualización narrativa de la duración.

Otro de los elementos constitutivos del sentido fílmico, además de los mencionados en el párrafo anterior es el espacio, cuya modelización discursiva puede obedecer a los distintos niveles del recorrido generativo al ser presentado al espectador en un estado más cercano al de los niveles estructurales subyacentes, un ejemplo de esto es la puesta en escena de *Dogville* que revela los componentes sintácticos y su semantización, es decir, la

existencia y funciones que los objetos cumplen en la vida real pero no los *pone* de manera tangible en el sitio que les corresponde.

Para concluir este apartado es preciso recapitular los hallazgos en las posibilidades teóricas y metodológicas del estudio de las películas novedosas y los elementos que las componen, así como a las imbricaciones textuales relacionadas con ellas. Se trata en este caso de las relaciones temporales y espaciales que se encuentran en contacto con el espectador y su percepción.

Por una parte tenemos las nociones de duración y duratividad para la comprensión de un tiempo que se desdobra, se puntualiza, se comprime o se carga de un sentido emocional a través del montaje al interior de los planos o en los cruces entre estos, mostrando el poder de la visualidad para enunciar que no ha sido encarado de manera concreta por muchos estudiosos. Por otro lado nos encontramos ante una discursividad poco común a los ojos del cinéfilo que podría describirse como incompleta o nombrarse como una semidiscursivización con metas reflexivas.

Tanto el tiempo se nos presenta de una forma irrealizada (de lo no real) para hacer notar sucesos específicos, como el espacio se manifiesta de modos simbólicos en lugar de los acostumbrados icónicos, y la imagen que sigue existiendo gracias a la indicialidad supuesta por su filmación nos hace imaginar, completar mentalmente o suponer la presencia de objetos y demarcaciones solo señaladas. Las películas que fungen un papel importante en las modificaciones del lenguaje fílmico buscan la reflexión a través de este tipo de mecanismos en que el incremento de la atención del receptor para comprender algo que no está acostumbrado a ver es lógica.

4. Interacciones entre el lenguaje cinematográfico y la renovación formal, *Las cinco obstrucciones y El Anticristo*

Las películas más analizadas a lo largo de la historia del cine son aquellas cuya complejidad formal, entendida en la renovación de sus componentes o en la dificultad que representa su asimilación, se encuentra por encima de la media y es por ese motivo que llaman a ser estudiadas. Las innovaciones tecnológicas y creativas siempre se han considerado parte de la esencia o una capacidad inherente al arte cinematográfico, por ello nos interesan aquellas partes de dichas películas en que la forma emerge intempestivamente para alterar al espectador.

Ya se mencionó que para Bordwell y Lotman los esquemas que hacen al cine un sistema signficante se basan en lo que el espectador espera encontrar de la gama de posibilidades de que el realizador echa mano, con una combinatoria de imposible delimitación, nos hallamos frente a un enfoque que postula al sistema del cine como no finito, haciéndolo distinto de otros sistemas y con una variabilidad enorme, teniendo por lo tanto un margen de renovación igualmente inaprehensible.

El mecanismo que se funda en esta combinatoria ilimitada es mucho más notorio en las películas con pretensiones renovadoras, es precisamente la intención de romper con los modelos establecidos lo que deviene en una modificación de los elementos formales esperados. En este sentido el mismo Lotman¹ afirma que existen dos tendencias, una basada en la repetición de los elementos que forman parte de las experiencias vitales y artísticas de los espectadores, y otra que infringe en ciertos puntos este sistema de expectativas y resalta

¹ Cfr Yuri Lotman, *Estética y semiótica del cine* Pág 46

aspectos semánticos determinados. Es ello que las significaciones cinematográficas se basan en un desplazamiento de los aspectos habituales. Partiendo de este planteamiento se puede hacer una lista de expectativas y sus incumplimientos como la siguiente, basada en la expuesta por el propio Lotman:

ESPERADO	NO ESPERADO
Sucesión de planos en el orden de filmación	Planos intercalados
Episodios sucesivos contiguos	Episodios montados significativamente
Encuadre y angulación neutrales	Encuadre y angulación expresivos
Ritmo neutral	Acelerado, ralentí, parada
Movimiento neutral de cámara	Cámara al hombro,
Rodaje sin trucos	Sobreimpresión, proyección in situ, trucaje
Blanco y negro ó color	Interacciones de color y color y blanco y negro

Todos estos elementos han sido empleados por los movimientos vanguardistas a lo largo de la evolución histórica y tecnológica de los procedimientos fílmicos, produciendo sorpresa en los espectadores y cumpliendo con la ruptura con los modelos dominantes. Esta evolución natural conlleva el surgimiento de nuevos elementos formales que basan su impacto principalmente en la manipulación de las categorías espaciales, temporales y la intersección de estas en el movimiento.

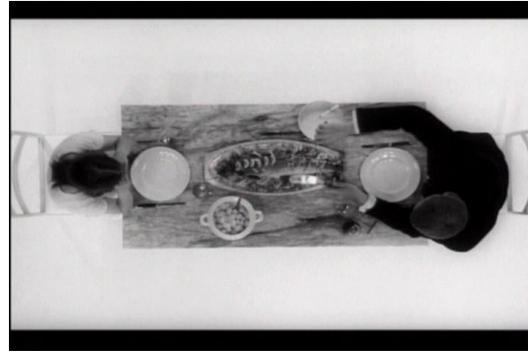
Cuando se da la habituación a cada uno de estos factores que en un principio pueden describirse como supersignificativos a causa de la sorpresa que lleva al espectador a hacerse hipótesis sobre su razón de ser y aquello que el cineasta *ha querido decir* con ellos y el por qué de su elección. Sin embargo, el paso del tiempo y una continua exposición a los elementos novedosos los vuelve comunes, los vulgariza; por lo tanto se integran al conjunto de opciones al que nos encontramos habituados. Se puede por lo tanto decir que pierden informatividad, ya que dejamos de buscar sentidos en ellos. Simultáneamente se pierde su capacidad de sorprender artística o espectacularmente, de concientizar o denunciar, y se hace necesaria la reinención.

4.1 *Las cinco obstrucciones*

Un ejemplo del uso de los elementos incluidos en la tabla anterior es el que se hace en *Las cinco obstrucciones* (2000), filme en el que von Trier reta a otro director danés, Jorgen Leth, a rehacer *El ser humano perfecto* (1967), uno de sus cortometrajes, multipremiado en su época gracias al despliegue de las características del cine moderno, siguiendo unas reglas

que le dictará y a causa de las cuales debe modificar drásticamente las técnicas y formas empleadas en su realización. El resultado es un largometraje que puede considerarse como semidocumental al exponer las conversaciones entre los directores y los problemas a los que se enfrenta Leth en cada oportunidad. En esta película se expone el proceso creativo y se llega a entrever la posibilidad de un metalenguaje cinematográfico a la vez que resulta una cinta altamente autoreflexiva al exponer los procesos de realización cinematográfica.

Es esta una película compleja que se basa en la repetición del contenido narrativo del cortometraje original, pero las variaciones impuestas terminan ofreciendo productos distintos a causa de las posibilidades formales de la expresión fílmica y muestran su capacidad de evolución y transformación. *El ser humano perfecto* de 1967 fue filmada en blanco y negro, con una estética minimalista y una voz en off reflexionando acerca de las características del humano perfecto y lo que hace, a cuadro se observan las acciones realizadas por un hombre y una mujer en un fondo blanco y sin límites espaciales aparentes; con una duración de trece minutos basa su ritmo en el montaje y la mostración que siguen al narrador, intentando profundizar en la naturaleza humana y la idea de la perfección imposible pero común. “Así come el ser humano perfecto”, así se viste, así cae; la puesta en serie nos lleva a un plano medio del hombre perfecto que se pregunta si algún día podrá comprender algo que le ha ocurrido, Leth deja entrever que nadie es lo suficientemente perfecto para comprender la totalidad de los hechos que le afectan, por lo que todos pueden ser perfectos en sus posibilidades.



La imagen y el montaje immaculados y la voz que describe más que narrar en una atmósfera irreal marcan desde entonces el carácter experimental del cortometraje aunque, con las posibilidades técnicas y las tendencias estilísticas de su época, combina una serie de elementos esperados y novedosos ya que a pesar de tener emplazamientos y manejo de luz y color neutrales, no fue montado con parámetros espaciotemporales habituales y por lo tanto se aleja del cine narrativo, puede decirse que es un avance hacia el cine moderno del que se habla más arriba.

Al considerar la premisa de *Las cinco obstrucciones* lo adecuado es partir de este cortometraje primario para establecer los elementos esperados y los novedosos como punto de partida para el análisis de las versiones subsecuentes. La primera rehechura, siguiendo las condiciones impuestas por von Trier: debe filmarse a no más de doce cuadros por segundo, en Cuba y sin utilizar escenografías construidas para tal fin; las preguntas planteadas en el original deben conservarse. El resultado fue como era de suponerse, una clara modificación a los marcos culturales debida a la contraposición de lo latinoamericano y lo nórdico; el ritmo es rápido no sólo a causa de la música y el montaje, sino también de la cantidad de cuadros por segundo que nos muestra, convirtiéndolo en una sucesión de

imágenes hiperfragmentada. La voz se adecúa al nuevo ritmo y ahora se expresa en frases más cortas, incluso en palabras aisladas; se recurre a la inserción de imágenes fijas, como la fotografía de una alberca en cuyo fondo se lee la palabra “perfecto”.

Otro elemento importante es el empleo y saturación del color, más acorde a la época, el ritmo y la vivacidad cultural; en este caso la pretensión reflexiva se conserva.



En la segunda realización la obstrucción no viene dada desde lo técnico, nuevamente cambia el lugar y ahora es Leth quien debe interpretar al personaje principal, la diferencia en los niveles económicos de Bombay, en la India, ciudad que según las palabras del director es el que más profundamente le ha impactado han de tener una repercusión directa en su performatividad en la escena en que el hombre perfecto se dispone a cenar de una forma sofisticada frente a los nativos.

La puesta en juego de las emociones y la ética del director de cine son los principales factores involucrados. Según lo dicho por Leth al explicar su experiencia de

narración no le fue posible realizar la escena frente a personas que él supone con hambre, por lo cual colocó una división opaca entre él y la multitud, originando una imagen en la que se acentúa el contraste cultural, económico y cultural en general. Una imagen extraña para el espectador cinematográfico y que tal vez no sería comprendida en sus motivos originales sin la explicación encontrada en lo dicho por los cineastas a lo largo del filme que lo engloba.

En este caso se acentúa la reflexividad del cine al poner de forma manifiesta factores emocionales inherentes a quien lo realiza y la manera en que los afrontan al interior de la película y alcanza también el tema de la cultura, particularmente en el ámbito de la visualidad, animando a retomar la discusión a propósito de sus conexiones y determinaciones a partir de lo social y de la influencia del ambiente (ecológico, social, económico, geográfico) en el que las personas se desenvuelven y desarrollan sus competencias de abstracción y producción de sentido



La tercera obstrucción consiste de nuevo en el cambio de lugar, ahora una ciudad típica del occidente central europeo. La modificación más evidente es llevada a cabo por la voluntad de Leth más que por ser un pedido de von Trier y consiste en la narrativización del argumento, ya descrito en su versión original como mostrativo y cuya voz invita a la reflexión en un ambiente neutro e ilimitado. En el intento en curso se decide poner en pantalla una historia que ilustre aquél hecho que le sucede al set humano perfecto y que espera lograr comprender: un hombre de edad madura vive en soledad una vida de vacío y desplazamiento en la que sus relaciones emocionales y el sexo se expresan con la misma carencia de sentido.

Formalmente el rasgo distintivo radica en el uso de la pantalla dividida, recurso muy útil para mostrar la ocurrencia de acciones simultáneas, paralelas o convergentes, empleado como una opción estilística o para subsanar limitaciones de tiempo narrativo en algunos casos o con la mira en contar una historia de forma personal o distinta en otros.



En este cortometraje la multiplicación de imágenes en la pantalla no se da solo por la división de esta, sino por el juego de reflejos en espejos o ventanas, la mostración de la diversidad del individuo y el establecimiento de barreras entre el espacio de su confort y el

mundo exterior, y muchas otras connotaciones pueden surgir del aprovechamiento de estos recursos. Montaje y tiempo se evidencian de nuevo como fundamentales en el cine no canónico, el primero con las opciones ya conocidas y tratadas en la puesta en cuadro, escena, en serie y en la pantalla también, y explotando más a fondo opciones estilísticas derivadas de la técnica.

En el último experimento propuesto en el filme el requisito único es que sea hecho en animación, tipo de cine que permite un manejo ilimitado de los códigos y recursos fílmicos al no supeditarse a la realidad profílmica, que no deja de ser una de las muchas fuentes a las que puede acogerse el director.

Se trata de imágenes en movimiento que muestran un suceso particular o lo relatan, entendiendo relatar en el cine de la forma más dura y simple posible: presentación de las imágenes en movimiento con base en su apego a un orden temporal preestablecido y con una finalidad de significación. Las significaciones producidas pueden agruparse en la creación de emociones, abstracción de ideas, reflexiones o cualquiera otro de los ámbitos prudentes para el uso de esta categoría.

El trabajo presentado por Leth muestra la conjunción homogénea en una combinación de las opciones tecnológicas y expresivas de que dispone al tomar escenas del grupo de cortometrajes producto del juego propuesto en *Las cinco obstrucciones*, pasándolas por la mano de dibujantes que colorean estas imágenes, combinándolas con otras provenientes de la animación tradicional o de la digital son sustraídas selectivamente de su entorno original y mezcladas para producir sentidos distintos a los originales. Gracias a esto la división y el uso simultáneo de recuadros en la pantalla puede hacerse a placer, es

decir, en cantidades, colocaciones y apariciones limitadas únicamente por el deseo de quien las crea y monta.



El desarrollo de las tecnologías computacionales es una fuente trascendental de la variabilidad en las formas expresivas del cine, su aplicación ha posibilitado que escenas antes impensadas se realicen, teniendo como frontera la imaginación misma de sus creadores. La facilitación de efectos, trucos y el manejo de la expansión, distorsión e intercalamiento del tiempo suponen una ampliación de elementos que no se encuentran en una tabla comparativa (como la propuesta por Lotman y aquí completada) simplemente porque antes no existían o quizá esta existencia estaba sólo esbozada en las sobreimpresiones, exposiciones dobles y demás intentos desarrollados en el primitivo cine fantástico de Melies y compañía y que son considerados también como parte de la esencia del cine.

Surge aquí la evidencia de que los objetos fílmicos que renuevan sus formas recurren de manera sistemática a movimientos y recursos preexistentes que se potencian o que encuentran usos motivados por el régimen escópico de su época, surgiendo no como

modificaciones sino como modalidades significativas distintas, esto será abordado con mayor atención en el capítulo final de este estudio.

Estos postulados sobre la relación entre la vanguardia y el lenguaje cinematográfico nos lleva a plantear reflexiones aún más profundas sobre la especificidad del lenguaje cinematográfico, el mismo Lotman propone una solución considerando al sistema semiótico del cine como un sistema de entrecruzamientos textuales más que una articulación de signos en el que la comparación entre textos es fundamental. Un factor ineludible en la definición de un texto es que debe bastarse a sí mismo para ser comprendido y una película funda la aprehensión de su/s significado/s en las relaciones existentes entre éstos según la propuesta del teórico estoniano. En sus palabras

... las significaciones cinematográficas se basan en un desplazamiento, en una deformación de las sucesiones, de los hechos o de los aspectos habituales de las cosas. Pero 'significativo' y 'deformado' resultan sinónimos solo en las etapas iniciales de la deformación del lenguaje cinematográfico. Cuando el espectador adquiere un cierto hábito de obtención de la información cinematográfica, confronta lo visto no solo con el mundo real, sino también con los estereotipos que ha visto en otros films...²

En el caso de *Las cinco obstrucciones* este tipo de deformaciones ocurren de manera literal e intencionada y por ello resulta un ejemplo muy apropiado para este fenómeno. La inevitable comparación de los cortometrajes sucesivos nos remite al sistema de esperas determinado por lo ya visto. Por una parte cada uno de los minifilmes de Leth puede ser comprendido en relación con el mundo real del que surgen imágenes e ideas y por otra, se

² Yuri Lotman, *Estética y semiótica del cine* Pág 46

entienden las variaciones entre ellos en función de lo deseado por von Trier y por lo ya visto tanto en el original *El hombre perfecto* como en las rehechuras de la serie.

Cada nuevo elemento y su contraste con los anteriores nos remite a la tabla presentada más arriba y nos da pie a pensar en ella como ilimitada, ya que es posible aumentar elementos de contraste surgidos de cada deseo del realizador e incluso otros en las combinatorias que los ya existentes posibilitan.

Estamos ante un desplazamiento de la noción de código como sistema cerrado y finito en el que los avances técnicos y la creatividad de los cineastas son determinantes, a diferencia de la lengua que posee un número finito de fonemas que pueden combinarse de acuerdo con las posibles palabras frases y textos que han de crear y con posibilidades de expansión únicamente a largo plazo.

Las distinciones se dan en el plano de los contrastes creados por la combinatoria: la conjunción de imágenes que se contraponen, su secuencialización para dar la idea de una sucesión temporal, la continuidad o discontinuidad de lo que se encuentra dentro y fuera de campo permiten entender el lenguaje cinematográfico como una gramática cuyo desciframiento está en función de los deseos del emisor, pero limitada a la cognición del espectador que ha de ser presupuesta por el primero.

Las ideas de Lotman son esclarecedoras al pensar en otras cintas ya estudiadas aquí, tales como las pertenecientes al movimiento Dogma 95, que fundan su efectividad renovadora en el mismo sistema de diferencias y combinatorias significativas. El autor prosigue su exposición afirmando que

... el desplazamiento de la deformación, el truco argumental, el contraste en el montaje, en fin, la imagen cargada de supersignificaciones se hacen familiares, esperados y pierden informatividad. En tales condiciones, el retorno a la imagen 'simple', 'despojada' de toda asociación, la afirmación de que el objeto no representa nada más que a sí mismo, la renuncia al trucaje y a los montajes bruscos se hacen inesperados, o sea, significativos...³

Esta renuncia es precisamente la que vuelve contrastantes a *Festen* y *Los Idiotas* al grueso de las películas de su época y da una sensación de realidad distinta a la acostumbrada. Esto nos remite a las ideas primarias de Ferdinand de Saussure acerca del sistema económico en el que presencias, ausencias, diferencias y similitudes son fuente del sentido. Es evidente que existen muchas diferencias entre la semiosis audiovisual y la lingüística aún cuando sus principios partan de una lógica compartida y estos son solo algunos ejemplos de ello.

La búsqueda de crear informatividad a partir de los elementos contrastantes es un mecanismo propio de la renovación del lenguaje cinematográfico, a pesar de la aparente reiteración de su uso en distintos movimientos de vanguardia la renovación se consigue al modificarse los patrones del mundo real con los que las identificaciones y diferencias han de llevarse a cabo, así como los marcos de las tendencias de expresión fílmicas contra las que dichos movimientos se subvierten.

Estos mecanismos se retomarán en el capítulo final, en el que se hace una enumeración de ellos con vistas a su modelización para obtener una noción del funcionamiento de la renovación a partir de la circulación de éstos.

³ Yuri Lotman, *Estética y semiótica del cine* Pág 46

4.2 Imagen en *El Anticristo*

A lo expresado en los apartados analíticos anteriores en torno a la evolución de las formas fílmicas y el estudio de esta por las disciplinas del lenguaje puede aunarse una manifestación visual distinta que se caracteriza por un eclecticismo fundado en la mezcla de estereotipos visuales provenientes de paradigmas dispares. Esto forma parte de la hasta el momento más reciente película de Lars von Trier, *El Anticristo*, seleccionada para competencia en Cannes en 2009 es un acercamiento del director danés al cine del género de Terror, en ella recurre a las convenciones inherentes a este pero con una peculiar inclusión de escenas en cámara súper lenta, narración capitular no propia del género y efectos visuales digitales de ralentización selectiva al interior del cuadro.

En el inicio del filme es fácilmente perceptible este manejo: una pareja mantiene relaciones sexuales en la ducha en cámara súper lenta, las gotas parecen suspendidas en su camino al suelo, de manera paralela se nos muestra a su hijo, niño de cuna que apenas sabe caminar y que al no ser vigilado se levanta y cae por la ventana a una velocidad similar a la del agua. El empleo selectivo del blanco y negro, así como una musicalización de ritmos lentos acompañados por un canto femenino casi sacro acompañan la sucesión de imágenes que ante su clasicismo y esteticidad remiten al cine clásico o al mensaje de tipo publicitario en los que se manifiesta este extremismo estético y transparente. La secuencia termina con el uso retórico del sistema cinematográfico: somos testigos del momento en que el oso de peluche del bebé toca el piso en sustitución metonímica de la caída de consecuencias fatales del niño.



La mostración explícita de acciones sexuales y el distanciamiento inicial de las formas narrativas y visuales del cine de terror nos indican que el aparente clasicismo es solo un recurso empleado por von Trier en una película alejada también de las típicas estructuras comerciales del cine del género mencionado. Se trata de una película que funda su impacto en el contraste de paradigmas y tipologías puesto en la pantalla.

En este punto es fundamental destacar las interacciones entre las imágenes típicas de ámbitos diversos en la obtención de la significación fílmica como resultado de la heterogeneidad de la cultura visual cuyos elementos integrantes se comunican en su interior, generando textos de significación autónoma pero composición ecléctica.

Resulta prudente hacer aquí una breve detención para hablar de la cultura visual, se trata de una noción empleada para referirse a las cualidades de los productos visuales propios de un momento o etapa temporal específica determinadas por el punto en que la

cultura en general se encuentra. Se trata de una noción cuyos límites principales son históricos y es necesario conocer los antecedentes de cada etapa para comprender la que se analiza.

Además de esta segmentación temporal se requiere otra de carácter tipológico, esto se debe a que la cultura visual general está compuesta por diversos medios con géneros o subgéneros dictados por funciones específicas o por temáticas. Así, es posible hablar de un corte en la cultura visual en el que se haga referencia a los productos fílmicos del género de terror en una época específica que tengan a su vez interacción con los de corte publicitario o inserciones de imágenes que pertenecen a la punta de lanza en la tecnología de producción del tipo digital. Este es el caso de *El Anticristo*.

Ya se ha hecho énfasis en la prioridad del estudio de las formas para la aprehensión de las estructuras de sentido y mecanismos de renovación del cine, en estas radica la posibilidad de identificar los elementos de la cultura visual y las características de una de sus etapas, por lo cual también de las tendencias que, con una aparición gradual, representan un refrescamiento o una ruptura.

En este sentido es posible apreciar en el filme que nos ocupa una copresencia de elementos provenientes de diversas parcelas de la visualidad contemporánea, por un lado encontramos el ritmo, el montaje y la iluminación típica del cine de terror, pero por otro encontramos fragmentos poseedores de una estética distinta, cuidada hasta el extremo, en blanco y negro, con un juego de foco y cámara hiperlenta y compuesta, musicalizada y montada al más puro estilo de la publicidad televisiva, se trata en particular de los fragmentos cuya función es ampliar la narración central y que se ubican explícitamente

como tales, como el fragmento descrito que pertenece al inicio y que incluso ha sido nombrado por las instancias narradoras como ‘prólogo’.

Por otra parte, los ya citados trucajes de movimiento a velocidad selectiva de los objetos al interior del cuadro son parte del montaje interno posibilitado por el avance técnico que permite la inserción de imágenes en varias capas para la obtención de una escena sintética integran ya desde hace tiempo el grueso de los efectos comunes en el cine comercial. La integración de las distintas velocidades (esto no puede observarse aquí debido a la imposibilidad de citar la imagen en movimiento, pero igualmente se presenta en el fotograma siguiente), la música, el ritmo y tono del montaje entre planos encargados de crear suspenso consiguen la sensación causada por una película de terror, pero le dan un toque ciertamente distinto que puede ser una clave para el avance de las convenciones habituales del género.

Esta mezcla de estilos y de opciones técnicas de obtención de las imágenes y de sus acabados finales puede ser catalogada bajo el nombre de hibridación estilizada, término propuesto por Andrew Darley⁴ para referirse a las combinaciones tipológicas relacionadas con la tecnología digital en la producción de imágenes e interconexiones genéricas. Sin embargo, aunque se trata efectivamente de una hibridación en la que el estilo del autor crea audiovisuales novedosos a partir de la combinación de paradigmas estéticos diversos, aquí preferiremos usar la frase ‘hibridación de esferas particulares de la cultura visual’; hibridación tendiente a conformar la cultura visual contemporánea pero con innegables posibilidades de renovación a partir de la potencial riqueza combinatoria.

⁴ Andrew Darley, *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*. Pág. 154



Este tipo de textos son los característicos de la renovación de las formas cinematográficas comprendida no únicamente como la aparición de formas narrativas nuevas, sino de la combinación de las ya existentes tanto en el cine como en otros ámbitos de la cultura visual, como los televisivos, los del videojuego y los propios creados por la cultura computacional. Aunque parezca obvio es oportuno recordar que la renovación del lenguaje cinematográfico tiene vínculos muy fuertes con la renovación técnica.

La hibridación de esferas particulares de la cultura visual se retoma también en el capítulo final en la búsqueda de una de las modelizaciones posibles de los procesos renovadores en el cine.

5. El estudio de la renovación del cine ¿hacia dónde?

Tras la exposición previa, el problema de las formas cinematográficas puede ser abordado resumiendo las formas más representativas prevalecientes en los productos culturales ante una sociedad donde la innovación se convierte en el parámetro de la modernidad y el progreso, y cuya producción se orienta a la ruptura, pero que parte de la concatenación de los elementos ya existentes; se tiende a la imposición de una nueva narrativa visual basada en la redundancia. Sin embargo, es esta ruptura, más que cualquier otra cosa, la causa fundamental del desarrollo del cine y su caracterización como lenguaje, pues queda a disposición de cada autor, del desarrollo tecnológico y de la necesidad de innovación, el que este lenguaje continúe creciendo libremente sin las limitaciones de sistemas de significación con una codificación cerrada.

Es por ello que en este último capítulo se retoma la discusión teórica iniciada en el apartado acerca del lenguaje cinematográfico, pero sumando los enfoques con los que los análisis de las películas fueron realizados y poniendo énfasis en las posibilidades del cine como un código abierto se retoman aquí los rasgos distintivos en los análisis previos que nos dan pistas de algunos de los aspectos de los códigos fílmicos que interactúan para producir la renovación.

Esto nos permite también abstraer dichos elementos en conceptos y categorías aportadas por la teoría semiótica previa en el avance de sus investigaciones, para dar como necesaria una renovación paralela en éstos aparatos teórico-metodológicos; posibilidades aún amplias en la evolución y aplicación de la teoría de la enunciación, del manejo de las relaciones temporales, de la semiótica cognitiva o del abordaje de la cultura visual como un

constructo superior en el que sus componentes interactúan de manera sincrónica y diacrónica para renovarse.

Se trata básicamente de: realismo reflexivo, enunciación visual déictica y anafórica, relaciones entre el montaje y la dicotomía duración-duratividad, semidiscursivización temporal y espacial con metas de reflexividad, hibridación de las esferas de la cultura visual, así como las relaciones entre lo supersignificativo y la informatividad.

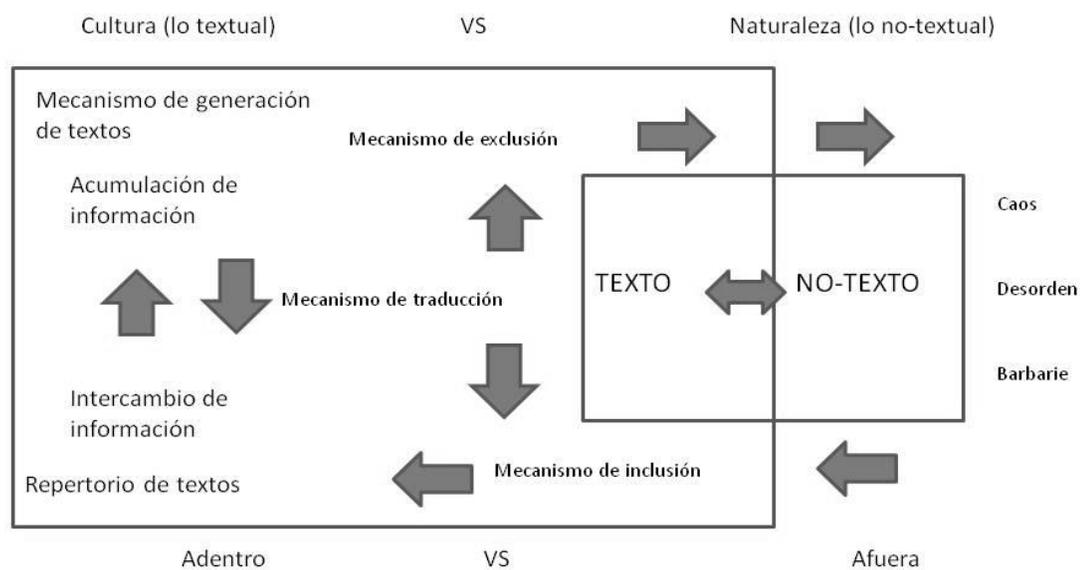
Para englobar las nociones citadas en el marco de la renovación formal del cine y la teoría semiótica que la analiza se ha decidido recurrir de nuevo a los aportes del teórico estoniano Yuri Lotman, quien ha comprendido la necesidad del estudio de los procesos de significación y creación y circulación de sentido en su texto sobre la semiosfera y la teoría de la cultura, en el que plantea la necesidad de evitar centrar nuestra atención en los signos aislados en su discreción y centrarla en la vivacidad del todo significativo.

Siguiendo el marco planteado por Lotman y las ideas expresadas por él en el artículo mencionado y otros de similar relevancia Jorge Lozano¹ acierta al señalar que el texto que se deforma, modifica, transforma, tiene una función: la de producir nuevos significados, lo cual puede tomarse como una forma distinta de entender la adición de significados establecida en el modelo mitológico de Barthes y, en el caso de la renovación formal cinematográfica, sustenta la idea primaria de que aquello que podría ser considerado una imperfección del sistema en algunos casos desemboca en la constitución de una nueva

¹ Jorge Lozano, "La semiosfera y la teoría de la cultura" en *Revista de Occidente*. Número doble 145-146 julio-agosto (1995)

norma; transformándose en lo que Lotman llama un *mecanismo pensante*, es decir, un texto constituido por un sistema de espacios semióticos heterogéneos en el cual circula la información transmitida.

Para esclarecer las relaciones antes mencionadas recurriremos al modelo básico que Sonesson² emplea cuando hace referencia a la Escuela de Tartu y la semiótica de la cultura, en el que esquematiza los mecanismos de generación de textos a través de los flujos entre aquella información ya acumulada en los repertorios de textos existentes, las fronteras entre éstos, y también con los elementos extrasistemáticos.



El modelo de la cultura de la semiótica cultural.

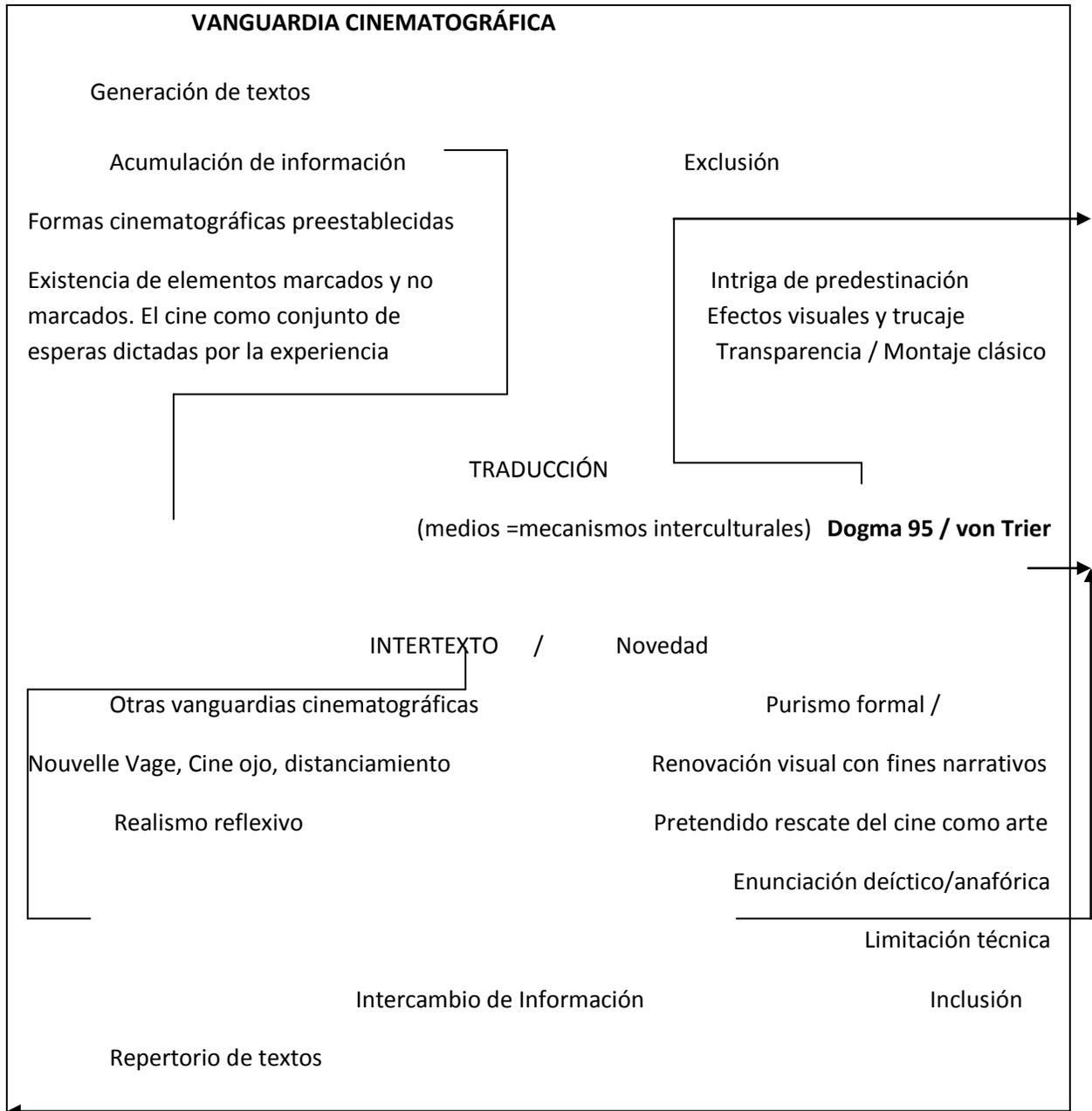
² Web de Sonesson y la cátedra de Lund http://filserver.arthist.lu.se/kultsem/semiotics/kult_sem_engb.html

A pesar de tratarse este de un modelo general, inspirado en los avances de Lotman acerca de la semiosfera, que comprende las demarcaciones entre la cultura y lo no-cultural y las fluctuaciones entre lo caótico y lo textual, abre también la posibilidad de ser aplicado para la comprensión de sistemas particulares al interior de la semiosfera y sus relaciones fronterizas con otros subsistemas a través de la comprensión de los mecanismos de inclusión, exclusión y traducción que plantea.

A continuación se presenta la aplicación de este modelo al caso de la cinematografía de von Trier y en particular el movimiento Dogma, inmerso como texto en el subsistema aquí denominado vanguardia cinematográfica, y considerando las categorías mencionadas, pero agregando en el nivel de traducción, representado en este caso por los códigos de la ficción fílmica, al intertexto como un componente fundamental para el establecimiento de textos heterogéneos.

Los elementos incluidos serán explicados y justificados a continuación de la gráfica que pretende ser una posibilidad de modelización de la renovación de cualquiera de los fenómenos estudiados por la semiótica de la cultura, pero que en este caso agregan o modifican algunas de las nociones incluidas en el modelo original de la escuela de Tartu y recuperado de los estudios de la corriente sueca con sede en la ciudad de Lund y liderada por Goran Sonesson.

Considerando los elementos obtenidos como característicos de la renovación fílmica llevada a cabo por von Trier, principalmente en Dogma 95, se podría proponer la siguiente modelización:



En este esquema pueden observarse las relaciones entre los elementos formales del lenguaje cinematográfico propios de los movimientos renovadores, relacionados a partir de los aportes de la semiótica de la cultura lotmaniana, que nos ayuda a comprender los fenómenos comunicativos a través de las propiedades de significación propias de los textos particulares y los códigos que les dan forma, la representación de las figuras aceptadas universalmente (narración clásica) y los procesos que permiten su modificación.

De este modo, encontramos que en la cinematografía de Lars von Trier aparece la renovación por dos rutas distintas: la de Dogma 95 marcada por el estricto purismo formal que lleva a la negación del estilo de narración clásico de Hollywood y el que se puede observar en sus filmes que no pertenecen a este movimiento, tales como *Europa*, en el que se lleva a cabo la inclusión de montajes y sobreimposiciones al interior del cuadro para destacar espacios y tiempos particulares, o como *Las cinco obstrucciones*, en la que se recurre al juego con las formas cinematográficas para evidenciar la diversidad que posee el cine para expresar ideas como el sistema de significación complejo que es, los elementos de estos filmes aparecerán en los gráficos subsecuentes.

Encontramos pues, tanto en *Los Idiotas* como en *Festen*, la recurrencia de factores propios de los movimientos de vanguardia cinematográfica y conocidos y expuestos en el capítulo inicial, propios de los propósitos de su labor de contradecir los cánones reinantes y encauzados a despertar la reflexión del espectador no solo acerca de la realidad en la que está inserto, sino también de los mecanismos propios de filmación y realización del cine, de sus formas de mostrar y de narrar. Es por ello que el distanciamiento y el realismo reflexivo de otras corrientes parecen retomarse, sin embargo es posible también afirmar que estos

factores, más que reapropiados por vías inspiracionales, resultan lógicos o necesarios para el cumplimiento de los fines de este tipo de movimientos.

Por las mismas razones no es sorprendente la presencia de formas narrativas similares al resto de las corrientes de ruptura. Lo que resulta novedoso es el estilo irrealizante que, a pesar de cumplir con las mismas funciones que sus antecesores posee una visualidad distinta que emana de la distinción de sus orígenes, ya que en los movimientos previos se trataba de una opción estilística intencionada que se obtenía a partir de la planeación y en Dogma 95 es prácticamente un resultado colateral de las limitaciones técnicas autoimpuestas que suponen una filmación intimista en la que la performatividad de los actores y de quien lleva la cámara son esenciales.

En estas coincidencias y similitudes juegan su rol los mecanismos de la intertextualidad y la traducción de la información entre esferas de significación delimitadas, siendo la primera de ellas considerada como un patrón de cita, reinterpretación o alegoría con el corpus textual preexistente, y los segundos entendidos aquí como constructos codificados que se comunican.

En las películas Dogma 95 la traducción se da a partir del uso de tecnología poco empleada en la producción cinematográfica por sus limitaciones en resolución, color, profundidad y otros aspectos relacionados con la calidad de la imagen. Estas modificaciones técnicas tienen repercusión en las formas de percibir las grabaciones que generan, ya que como espectadores las relacionamos con las producciones de registro caseras y de documental de presupuesto reducido, cuya finalidad es precisamente la

conservación de momentos y hechos reales ya sea de la cotidianidad o de sucesos importantes que merecen ser mostrados.

De este modo, el paso de los elementos de una codificación que pasan a la otra desembocan en un nuevo producto, ecléctico pero homogéneo que nos permite acercarnos a lo narrado como más real que lo hecho en formas clásicas o comunes. Retomamos aquí los mecanismos de traducción expuestos por Lotman en su ya citado texto *Acerca de la Semiosfera*, según los cuales los elementos significativos de la periferia se relacionan con los de las esferas específicas colindantes, enriqueciéndose del intercambio de información a través de las fronteras entre ambas, que fungen el papel de traductores que al integrar lo extrasistemático lo dotan de sentido y lo proyectan hacia el núcleo de la esfera, con la posibilidad de que tome el carácter de texto predominante y se convierta en lo normal.

Este mecanismo es el que explicaría el movimiento cíclico de las características repetitivas de las corrientes renovadoras en los lenguajes artísticos, que si bien en ocasiones no consiguen convertirse en canónicas sí podemos hablar de un canon de renovación, por paradójico que pueda parecer. Esto se da al pensar en la posibilidad de considerar a la renovación cinematográfica como una esfera de sentido delimitada y con coherencia interna, en la que factores específicos interactúan de manera estructurada pero se desarrollan en función del intercambio de información con otras esferas que lindan con ella.

Para acercarnos a esta abstracción es necesario contemplar la semiosis cinematográfica como un sistema económico con determinaciones distintas a las de otros lenguajes codificados, en el que de manera similar a éstos sea la ausencia, la presencia, las coincidencias y las diferencias las que proveen de sentido a sus constructos textuales, pero

con posibilidades combinatorias mucho más amplias y, por el momento, inaprensibles. Es preciso pensar que al tratarse de un sistema predominantemente visual sea normado por las mecánicas de producción de sentido de este tipo de manifestaciones sígnicas. Estamos hablando de aquellas determinadas por la percepción de la segundidad Peirciana, según la cual se establece una red de relaciones entre aquellos fenómenos que causan una reacción en quien los percibe.

Se trata pues, de la confirmación de la idea de Lotman según la cual el lenguaje del cine se compone del incumplimiento o el efectivo hallazgo de lo que la experiencia, provista por la cultura visual que nos acompaña, ha acumulado en la mente de quien presencia la proyección de una película. Este razonamiento sustenta a su vez las afirmaciones de la semiótica cognitiva, tendiente al establecimiento de rasgos invariantes que pueden ser configurados en un modelo, pero sin excluir los factores de la actividad variable y personal del aparato cognitivo del espectador.

Una opción viable para la realización de este tipo de modelos puede facilitarse si se conciben en respuesta a un fenómeno o una red relacional específicos, que no pretendan alcanzar una verdad absoluta de los procesos de aprehensión del sentido fílmico o generalizar el funcionamiento de este sin contemplar su heterogeneidad histórica, genérica, estética y estilística.

Por ello se propone también, y apegándonos a la teoría semiótica de la cultura, considerar la significación cinematográfica como una esfera particular de significación, continente de las esferas menores compuestas por los elementos mencionados de contexto

histórico y social, de género, estéticos y de estilo, que se intersecan y conforman formas expresivas novedosas.

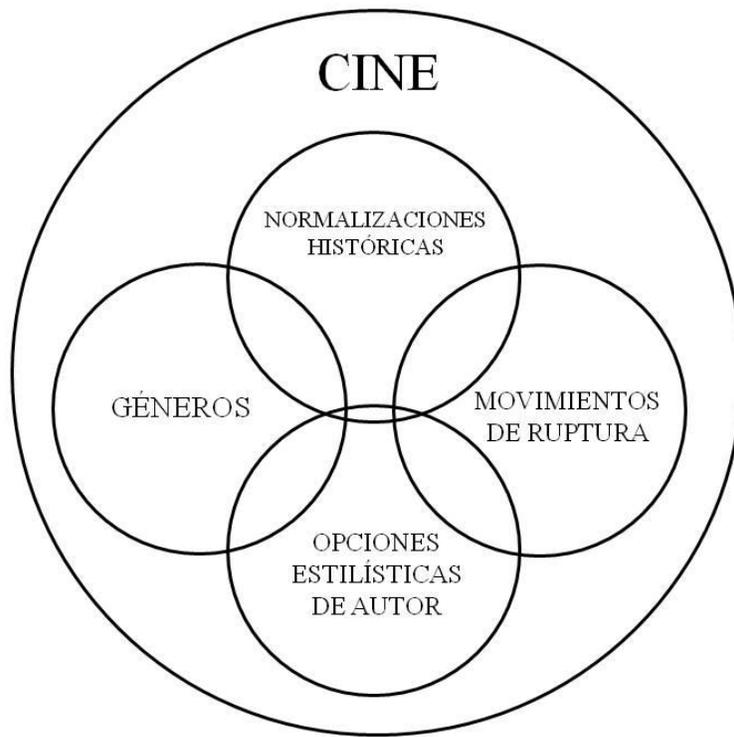
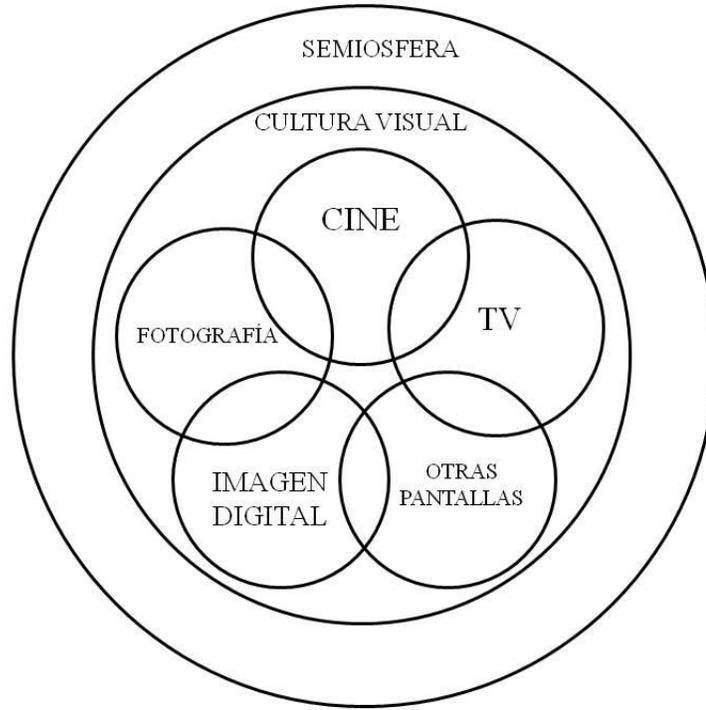
Del mismo modo, esta esfera de lo fílmico se encontraría incluida en otra de mayor envergadura: la de la cultura visual, compartiendo este ‘espacio interior’ con otros medios y lenguajes propios de este nivel, como el televisivo, el publicitario, del videojuego, de la generación digital de imágenes, de la fotografía, de las pantallas de los dispositivos portátiles, etcétera. Es adecuado pensar en el cine como la esfera neural de las aquí mencionadas ya que el desarrollo de sus formas de expresión ha tenido mayor impacto sobre el resto de las esferas particulares, que lo han tomado como punto de partida. La influencia de unas esferas sobre otras es un supuesto ineludible también.

Lógicamente, la cultura visual se convertiría en otra esfera particular del sistema general de la semiosfera. La sucesiva aplicación concéntrica de las normas de funcionamiento de la semiosfera a las esferas que se relacionan a su interior es un principio básico para que el funcionamiento y la generación de la información se lleven a cabo.

De este modo, la interacción de las esferas, la traducción de sus lenguajes particulares, las comunicaciones intertextuales y la inclusión de elementos nuevos surgidos del avance tecnológico darían como resultado una vasta combinatoria y por lo tanto posibilidades creativas muy amplias. De igual forma, la esfera particular del cine incluye a otras que interactúan con sus continentes sucesivos que intervienen en su modificación respectiva.

Una expresión gráfica con algunas esferas interiores particulares posibles de lo enunciado es la siguiente:

LO ALOSEMIÓTICO



Volviendo a nuestro particular, los filmes realizados por Von Trier, y en lo respectivo a las otras de las películas analizadas no pertenecientes al movimiento Dogma, encontramos también puntos de contacto con movimientos e intentos renovadores precedentes, por ejemplo la presentación del espacio en formas distintas de la más habitual, constituida por la existencia real de las locaciones o su diseño para aparentarla por más simple que pretendiese ser, como en el joven cine alemán representado por las cintas de Fassbinder. Encontramos esto llevado a un extremo que transgrede la indicialidad e iconicidad propia de los escenarios de la mayor parte de las películas al simbolizarla.

Tanto las condiciones espaciales y escénicas ya explicadas como el manejo del tiempo en el montaje para lograr su expansión o síntesis con finalidades narrativas o de ampliación textual de *Europa* pertenecen a una modalidad distinta que puede ser tomada en cuenta para completar una modelización que incluya renovaciones diferentes a las de los englobados en las llamadas corrientes artísticas, y en la que es necesario también tomar en cuenta los elementos arrojados por los capítulos analíticos de este trabajo, con miras a una aproximación a los elementos estructurales de la renovación del lenguaje cinematográfico.

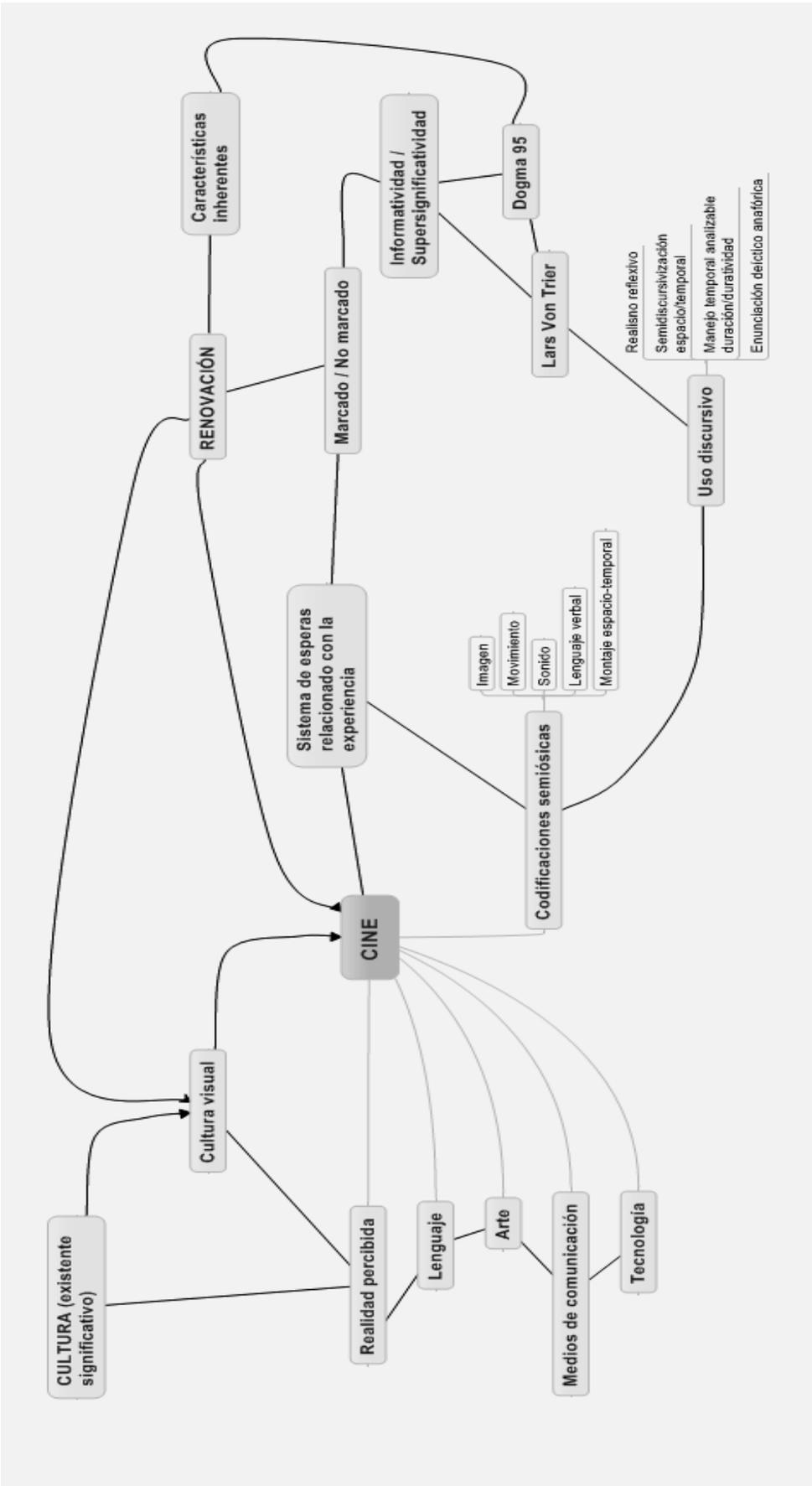
En este sentido, las invariantes del proceso de renovación serían de dos tipos: los inherentes a los movimientos renovadores ya expresados en el capítulo primero, que comprenden su búsqueda de alejarse de los cánones imperantes, la concientización, el refrescamiento contra lo comercial y la necesidad de encontrar y transmitir significados distintos en general, y aquellos específicos del medio que atañen a las formas a través de las que transmiten sus mensajes. De acuerdo con el corpus seleccionado los componentes novedosos son los multicitados realismo reflexivo, enunciación visual deíctica y anafórica,

relaciones entre el montaje y la dicotomía duración-duratividad, semidiscursivización temporal y espacial con metas de reflexividad, hibridación de las esferas de la cultura visual, así como las relaciones entre lo supersignificativo y la informatividad.

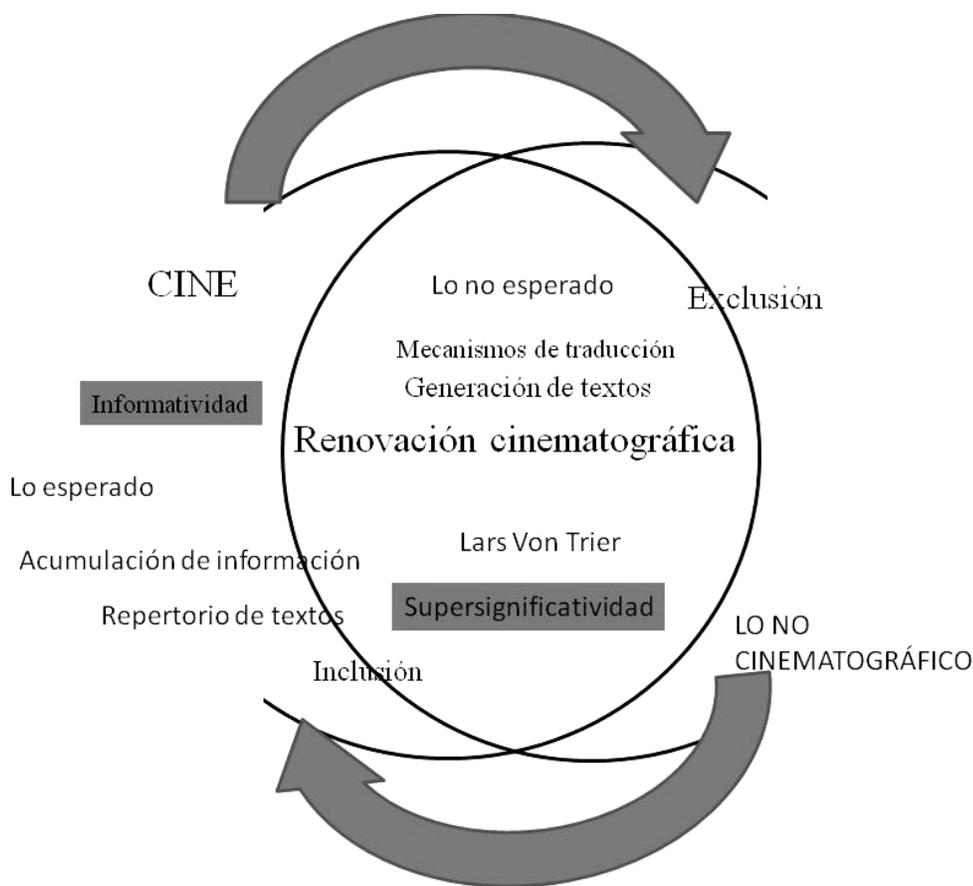
Para expresarlo de forma gráfica es indispensable establecer cuáles y de qué tipo son las relaciones que los vinculan tomando como base la definición aquí elegida de lenguaje cinematográfico: una articulación de códigos de imagen, movimiento, sonido (voz, ruido, música) y lenguaje verbal en la que tanto las cualidades de estos elementos como los métodos empleados para su engranaje son los que arrojan su significación en función por las esperas dictadas por la experiencia de un espectador inmerso en y poseedor de una cultura visual específica.

Por lo tanto, es posible proponer las relaciones entre los diferentes niveles de la cultura entendida como el todo de significación existente, siendo según lo visto más arriba la cultura visual una parcela de esta que contiene al cine, que es a la vez un arte y un medio de comunicación poseedor de un lenguaje. La renovación de este último estribaría en un uso discursivo de sus codificaciones que tienda sistemáticamente a los elementos cuya marca formal cause una supersignificatividad por encima de una transmisión de información sin sobresaltos.

Dentro de esta tendencia podemos ubicar los elementos ya analizados de las cintas de Von Trier y expresar sus relaciones gráficamente de la siguiente manera



La comprensión relacional de estas nociones y el sentido en que influyen unas sobre otras jerárquicamente puede aproximarnos a esbozar una generalización posible del funcionamiento de la renovación cinematográfica como sistema, teniendo como referente lógico y en busca de la congruencia a la escuela de Tartu, cuya visión inclusiva de aspectos de flujo de información y dinamización modélica enriquece la teoría del lenguaje. En este sentido, la renovación ocuparía precisamente el sitio de los mecanismos de generación de textos en el modelo propuesto por Lotman, el cual con algunas variaciones necesarias para su explicación podría presentarse así:



Los factores acerca de las películas analizadas se encuentran en el sitio en que aparece el nombre del director, en el punto de intersección de fronteras de esferas de significación determinadas, lugar en que la heterogeneidad y posibilidad de las variaciones se traducen para su inclusión o exclusión en una u otra esfera. Es importante pensar en el cine como un sistema que articula su significación de acuerdo con la oposición de los elementos múltiples que lo componen, pues de otro modo un intento de aislar cada signo devendría en la descomposición separada en sistemas que no son exactamente cine.

Esto se posibilita al pensar en unidades de significación de nivel textual y no sígnico: cada imagen adquiere sentido de acuerdo con su relación con las determinaciones espaciales, temporales, de movimiento, con las determinaciones sonoras y los mensajes verbales que interactúan con ella, y esto es válido para el resto de los relatos. Esta imbricación mutua constituye una construcción textual que tiene un sentido más amplio al ser relacionada con el resto de construcciones que completan una película.

Por otro lado, los factores propios del esquema de generación textual presentado refuerzan la idea de que las vanguardias y los movimientos renovadores se hacen necesarios para la conservación de informatividad del medio, tomando como punto de partida elementos ajenos al sistema preestablecido, pero sobretodo haciendo uso de formas de representación preexistentes en corrientes que comparten la finalidad del cambio.

Conclusiones

Es innegable que las articulaciones de sentido en el interior de los mensajes fílmicos constituyen una forma específica de lenguaje y que tanto los productos y obras generadores de cánones o parámetros de expresión como los movimientos, corrientes, autores, avances técnicos, modificaciones en la cultura visual y cualquier otro factor incidente en el surgimiento de sus renovaciones formales tiene como principal método explicador a las disciplinas y teorías semióticas, pero que estas deben evolucionar y renovarse a la par para ser capaces de comprenderlos y por lo tanto explicarlos.

La multiplicidad del cine como arte, medio de comunicación o lenguaje puede ser abstraída gracias a corrientes teóricas tales como las de la Escuela de Tartu y Yuri Lotman que retoman el carácter estructural de los hechos humanos pero de una forma flexible e incluyente y que a su vez son un aporte trascendental en la teoría comunicológica al incluir los aspectos informacionales no solo en los aspectos de su transmisión, sino en los mecanismos que determinan el sentido de éstos en la complejidad de esferas que se tocan, rechazan o unen en el hombre y sus intrincados mecanismos mentales y emotivos.

Resulta lógico dejar a un lado la discusión acerca de la posibilidad de encontrar y nombrar algo parecido al *signo cinematográfico* al ser el del cine un sistema que reúne variedad de codificaciones que integran sus significaciones; lo que es posible es tratar de acercarse a la aprehensión de su funcionamiento a partir de las interacciones entre estas. Para este fin la visión de Lotman es acertada, así como su tendencia no muy explícita hacia la cognición como la referencia de todo proceso de significación, ya que finalmente los

marcos que poseemos como receptores son los que guían nuestros procesos analíticos y de construcción de sentido. En el mismo tenor podemos pensar en aquello que funda significaciones a través de nuestra percepción, como el arte, que parte de patrones con la intención de sorprender y hacer sentir con la inclusión de elementos novedosos, se trata de un sistema fundado en torno al choque.

De este modo funcionaría también el cine, pensando en sus determinaciones primarias como punto central de atención: el choque de los elementos visuales (imagen, movimiento y sus yuxtaposiciones) como fundadores de sentido que surgen de sus posibilidades de plasmar de formas distintas los principales ejes de sucesión de las historias que cuenta y de la experiencia con el mundo de lo tangible: el tiempo y el espacio. Estas articulaciones y la capacidad de modificarlas nos lleva de nuevo a los mecanismos de la mente portadores de la subjetividad y la importancia con que cada hecho ocurre, los patrones de la memoria, la imaginación y los sueños siempre serán materia prima para la formalidad del cine.

Uno de los primeros teóricos del cine, olvidado por muchos, fue Hugo Münsterberg¹, quien en sus escritos psicológicos en *The Photoplay* habla acerca de las relaciones entre la mente y la imagen fotográfica, y brinda varias nociones de enorme utilidad para el análisis de lo fílmico. Una de ellas, de gran peso para el presente estudio es la de *atención*, que supone uno de los procesos mentales más complejos. Según el autor, el caos de lo material del mundo exterior se hace manejable por nosotros a causa de la selectividad de nuestra mente a sucesos u objetos que llamen nuestra atención. Es

¹ Allan Langdale, *Hugo Münsterberg on film, The photoplay: a psychological study and other Writings*

precisamente esta concentración de la atención la que es ocasionada por estímulos que nos interesen particularmente o por aquello que nos sorprenda y nos lleve a cuestionar su funcionamiento.

Es posible encontrar un paralelismo con la teoría lotmaniana sobre el sistema de esperas dictado por la experiencia y la atención de Münsterberg que tiende a reforzar la hipótesis de que el lenguaje del cine se funda en estas operaciones de selectividad: el creador cinematográfico elige sus modos de operación discursiva buscando atraer la atención del espectador a través de la sorpresa causada por el uso de elementos o yuxtaposiciones a las que este no se encuentra habituado, lo que ocasiona que una película vaya más allá de la tarea de contar una historia, su formalidad logra que nos preguntemos por su presencia, buscando sentidos distintos, se trata de lo que Lotman denomina la supersignificatividad.

Esto puede explicarse desde las teorías semióticas al analizar la relación en doble sentido entre código y texto, al ser el primero de ellos un aparato de convenciones y el segundo una entidad de sentido surgida de la combinatoria de las normas del código, cuando un texto o un grupo de ellos articula en su interior elementos no convencionales con una serie de rasgos comunes subvierte la definición primaria de código. Es requisito que estos elementos no convencionales sean menores en cantidad a los normalizados para poder afirmar que se trata del mismo código y no de uno nuevo, este proceso rarifica el sistema, lo dinamiza y el éxito de estas adiciones y la subsecuente renovación del lenguaje están en función de su aprehensión por parte de los espectadores.

En el eslabón Código-Texto introduce Lotman el elemento imprevisible que indican los factores casuales que son los que permiten diferentes interpretaciones del texto. Y añade:

...hemos mencionado que, con mucha frecuencia, en el funcionamiento real de la cultura no es la lengua la que antecede al texto sino que es el texto, primario por su propia naturaleza, la que antecede a la aparición de la lengua y la estimula. Una obra innovadora del arte, al igual que los descubrimientos arqueológicos arrancados de sus contextos históricos (en esencia, cualquier personalidad del *otro*) nos son dados primero como textos en *ninguna lengua*. Sabemos que son textos, aunque el código para su lectura ha de ser descrito por nosotros mismos.²

Encontramos aquí otra relación de vital importancia para este estudio, se trata de la que se suelen dar por sentadas entre los procesos cognoscitivos y los procesos creativos, fundados los unos en lo convencional a partir de lo esperado (decodificamos el mundo y los textos cinematográficos a partir de lo que ya hemos visto), cuando un elemento impredecible se incluye a través de los procesos creativos del arte el código *explosiona*, en términos del mismo teórico estoniano.

Esta relación se puede extrapolar a los procedimientos analíticos del metalenguaje y a sus teorizaciones, por una parte, para analizar los códigos se sigue el procedimiento cognoscitivo: partimos de marcos de repetición, el método más común de la semiótica es hallar los elementos invariantes de un sistema de significación para crear modelos y tipologías, patrones sintácticos y campos semánticos, combinatorias de los elementos

² Yuri Lotman (1999) *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*

significativos con normas económicas. Para esto, como toda disciplina, la semiótica se basa en el corpus de textos teóricos precedentes, busca sus coincidencias y trata de encontrar una coherencia sólida, con rasgos de cientificidad. El problema ocurre cuando los objetos de estudio no pueden ser abarcados por este tipo generalizador de aproximación, tal como le ocurrió al mismo Metz cuando tuvo que aceptar las limitaciones de su modelo sintagmático en el análisis de las películas modernas.

¿Qué solución podemos encontrar en el estudio de códigos que explotan, que son dinámicos, que se renuevan? La respuesta es explotar también la teoría, renovarla, buscar el tipo de procesos que expliquen el funcionamiento de los nuevos filmes y darles nombre y explicación. Al igual que los elementos sorprendentes en la creación de un filme, las nuevas propuestas teóricas deben tener sustento en el corpus existente desarrollado por los pensadores que nos anteceden, con una flexibilidad mayor pero con la congruencia interna y externa suficiente para conservar la seriedad y cientificidad necesarias.

Lo que aquí se ha buscado es tratar de comprender el funcionamiento de los elementos formales sorprendentes en las cintas de Lars VonTrier, aplicando elementos analíticos adecuados al estudio de cada filme, ya que a pesar de conservar muchos elementos en común sus características son sustancialmente distintas. La conjunción de nociones surgidas de diversas escuelas y corrientes analíticas y la propuesta de nociones como montaje espacio/temporal semidiscursivizado como procedimiento reflexivo, la predominancia de la enunciación déctica y anafórica en el cine Dogma, el planteamiento de la posibilidad de abordar las películas renovadoras a partir de su montaje temporal empleando la dicotomía duración-duratividad, son algunas de las salidas posibles.

La finalidad ya descrita de generalizar nos ha llevado a conjugar los hallazgos en un sistema general de lo significativo, lo que para la escuela de Tartu sería la cultura, en cuyo interior interactúan infinidad de componentes, como el de la cultura visual y las partes que a su vez integran a esta. Se ha tratado de ubicar los procedimientos discursivos empleados por von Trier de acuerdo con sus relaciones con otros elementos integrantes de la esfera particular de significación del cine, buscando aquellos elementos invariantes en su funcionamiento, siendo los principales el cambio constante del código general fílmico a partir de una combinatoria amplísima de sus elementos componentes, ya sea de los códigos que se engranan para su existencia como de los meramente fílmicos: la formalidad de la imagen, el movimiento y sus tipos de montaje.

La ubicación de patrones históricos de combinación de estos factores con vista a la renovación del lenguaje cinematográfico y la incursión de los elementos pertenecientes a otras esferas de la cultura visual y tecnológica son también factores constantes en este proceso renovador, que nos permiten en primer lugar acercarnos al funcionamiento de los textos cinematográficos y tener un cierto margen de previsibilidad de sus tendencias en segundo lugar.

El sincretismo aquí desarrollado permite plantear puntos de contacto entre diversos autores y corrientes, como el existente entre las teorías de Lotman y las elaboradas por Buckland en épocas recientes, el peso de lo cognitivo en la configuración del lenguaje, de lo muy importante de los mecanismos de la percepción humana a pesar de su individualidad y de sus metatextos, pero con propósitos generalizadores nos permiten pensar en que la evolución de la teoría semiótica tomará nuevos derroteros para no perder su posición como

la más propicia de las disciplinas en el estudio de lo humano, lo cultural, cualquier actividad, hecho u objeto con sentido.

El rescate de nociones teóricas soslayadas para la explicación de fenómenos como el análisis de la renovación formal del cine se asemeja a los procesos de esta, que recurre a cánones desplazados del centro de la esfera del sistema pero tienen regresos históricos que refuerzan los nuevos enfoques y originan el surgimiento de nuevas teorías.

En lo que respecta al cine renovador, nos encontramos más cerca de descifrar los mecanismos que le dan vida gracias a la visión obtenida del manejo distinto de las categorías más esenciales del cine: el tiempo, el espacio, el movimiento y su puesta en discurso a partir de la puesta múltiple en escena, cuadro, serie y pantalla. La configuración de conceptos analíticos surgidos de las relaciones de nociones tales como duración-duratividad, espacio no aspectualizado o no figurativizado; acentuación de la emotividad o trascendencia de puntos de la narración a partir de la aspectualización específica, a partir de su diálogo con los ya conocidos recursos del cine son un intento por propiciar el avance de la teoría semiótica basándose en la especificidad de este como forma de lenguaje.

Bibliografía

- ALBERA, Francois (1998) *Los formalistas rusos y el cine*. Barcelona, Paidós.
- ANDREW, Dudley (1976): *Las principales teorías cinematográficas*. Traducción de Homero Alsina Thevenet. Revisión de Joaquim Romaguera i Ramió. Barcelona, Gustavo Gili, 1978
- : (1984) *Concepts in Film Theory*. Oxford University Press.
- ARNHEIM, Rudolf (1970) *El cine como arte*. Buenos Aires, Infinito.
- AUMONT, Jacques y Marie, Michel (1990) *Análisis del film*. Barcelona, Paidós
- : (1995). *Historia general del cine*. Madrid, Cátedra.
- BARTHES, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona. Paidós.
- : (1955). *S/Z. Siglo XXI*. México.
- BAZIN, André (2001) *¿Qué es el cine?*. Madrid, Rialp,
- BELLOUR, Raymond (2000) *The analysis of film*. Indiana University Press.
- BENVENISTE, Emile (1997) *Problemas de linguística general*. México. Siglo XXI. Vol. I y II.
- BETTETINI, Gianfranco (1984). *La conversación audiovisual. Problemas de enunciación fílmica y televisiva*, Madrid: Cátedra.
- BORDWELL, David & Noël Carroll, eds.: *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison, The University of Wisconsin Press, 1996
- : *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona, Madrid, 1995 (1989)
- *El estilo clásico de Hollywood, 1917-1960”* (3-96)
- La narración en el cine de ficción* Barcelona, Paidos, 1996
- y Janet Steiger: *Implicaciones históricas del cine clásico de Hollywood* (411-432) en David Bordwell, Janet Steiger y Kristin Thompson: *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona, Paidós, 1997 (1985), 547 p.

----- *Una mirada veloz al estilo visual en el Hollywood de hoy*, en **Letras Libres**. Enero, 2004, año VI, número 61, pp 16-22.

BRANIGAN, Edward (1984). *Point of view in the cinema: A Theory of narrative and subjectivity in classical film*. La Haya. Mouton

BRAUDY (1974) Leo & Marshall Cohen, eds.: *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. Oxford University Press, Fifth edition, 1999

BUCKLAND, Warren (1998) *Teach Yourself Film Studies*. London, Hodder & Stoughton.

-----: (2000). *The cognitive semiotics of film*. Cambridge University

BURCH, Noël (1987) *El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid, Cátedra.

CAPARRÓS LERA (2003) José María *Historia del cine europeo. De Lumière a Lars von Trier*. Madrid, Libros de Cine, RIALP.

CASSETTI, Francesco: *Teorías del cine*. Traducción de Pepa Linares. Madrid, Cátedra, 1994.

DARLEY, Andrew (2003) *Cultura visual digital: espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*. Paidós. Barcelona.

DE CARVALHO, José Jorge. “Las dos caras de la tradición: lo clásico y lo popular en la modernidad latinoamericana”. En: *Cultura y pospolítica*. CONACULTA, México, 1991. P. 124-166

DELEUZE, Gilles (1983) *Estudios sobre cine 1: La imagen-movimiento*. Barcelona, Paidós, 1984

-----: (1985) *Estudios sobre cine 2: La imagen-tiempo*. Barcelona, Paidós, 1987

DUCROT, Oswald (1986) *El decir y lo dicho: polifonía de la enunciación*. Barcelona. Paidós

-----y Todorov, Tzvetan (1974) *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México. Siglo XXI

EICHENBAUM, Boris (1925) “La teoría del método formal” en Tzvetan Todorov (ed.) *La teoría literaria de los formalistas rusos*. Buenos Aires. Siglo XXI 1970. Pp. 25-54

ELIZONDO, Jesús Octavio (2008) *Intersemiótica: la circulación del significado*. AMESVE-Universidad Iberoamericana. México

FONT, Domenec: *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980*. Barcelona, Paidós

GAUDREAU, André (1990). *El Relato Cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

- DUCROT O. Y TODOROV T. (1986) *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- FLOCH, J. M. (1985) *Mythologies de l'oeil et de l'esprit Pour une sémiotique plastique*. Ámsterdam: Hades-Benjamin.
- GAUDREAU, André (1990). *El Relato Cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- GIL OLIVO R. (1985). Cine y lenguaje hacia una teoría del espectador competente. México: Colegio de Michoacán, CONACYT
- GOUTMAN, A. (2003) *El espacio escénico, significación y medios*. México D. F.: UNAM
- GREIMAS, A.J. (1993) *La semiótica del texto*. Barcelona: Paidós comunicación.
- : (1983) *Del Sentido II* Madrid: Gredos.
- : y Courtés. J. (1982) *Semiótica. Diccionario Razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos
- GRUNER, Eduardo (2002) *El fin de las pequeñas historias*, Paidós, Buenos Aires, P.249-279, 369-404
- GUBERN, Román. *Historia del cine*. Lumen, Barcelona, 1993 (2ª edición).
- HEATH, Stephen (1981), *Questions of cinema*, Bloomington, Indiana University Press
- HERNÁNDEZ. G (1994) *Figuras y estrategias en torno a una semiótica de lo visual*. Puebla: Siglo XXI
- LANGDALE Allan (2002) *Hugo Münsterberg on film, The photoplay: a psychological study and other Writings*. Nueva York. Routledge
- LASH, Scott: "Cine: de la representación a la realidad" en *Sociología del posmodernismo*. Buenos Aires, Amorrortu, 1990, 232-241.
- LIPOVETSKY, Gilles y Serroy, Jean (2009) *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona. Anagrama.
- LOTMAN, Y. (1979) *Estética y Semiótica del Cine*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (1996) "Acerca de la Semiosfera" en *La semiosfera I*. Edición de Desiderio Navarro. Madrid. Cátedra.

----- (1999) *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, Barcelona, GEDISA.

LOZANO, Jorge (1998) “La semiosfera y la teoría de la cultura” en *Revista de Occidente*. Número doble 145-146 julio-agosto (1995)

LOZANO, Jorge (2007). *Análisis del discurso, hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid. Cátedra

MANOVICH, Lev (2005) *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación, la imagen en la era digital*. Barcelona. Paidós comunicación.

METZ, Christian. (2002) *Ensayos sobre la significación en el cine*. Volumen uno y dos. Paidós. Barcelona.

----- (2002) *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Paidós. Barcelona.

MITRY, J. (1990) *La semiología en tela de juicio*. Madrid: Akal

MONTERDE, José Enrique; Esteve Riambau y Casimiro Torreiro (1987) *Los “nuevos cines” europeos, 1955 / 1970*. Barcelona, Lerna.

NICHOLS, Bill, ed.: *Movies and Methods*. Berkeley, University of California, 1976
-----, ed.: *Movies and Methods, vol. II*. Berkeley, University of California, 1984

----- *Ideology and the Image. Social Representation in the Cinema and Other Media*. Bloomington, Indiana University Press, 1981

-----: *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Paidós, 1997 (1991)

OLABUENAGA, Teresa (1991). *El discurso cinematográfico, un acercamiento semiótico*. México: Trillas

PAZ GAGO, J. (2001). “Teorías semióticas y semiótica filmica”. **Cuadernos**, 17:371-387, FHYCS-UNJu (Semiótica 2001). Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy. San Salvador de Jujuy (Argentina).

POLONIATO, A. (1980). *Cine y comunicación*. México: Trillas

PRADA, R. (1979) *El lenguaje narrativo, prolegómenos para una semiótica narrativa..*
Centroamérica.:EDUCA

PRINCE, Gerald (1987) *A dictionary of narratology*. Nebraska University Press.

ROMAGUERA, Joaquín (1991). *El Lenguaje Cinematográfico. Gramática, Géneros, Estilos y Materiales*. Madrid: Ediciones de la Torre

SÁNCHEZ Biosca Vicente. (2004) *Cine y vanguardias artísticas*. Barcelona. Paidós

SÁNCHEZ Noriega, José Luis (2006) *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza.

SANDERS PEIRCE, C. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.

SAUSSURE, F. de (1976) *Curso de lingüística general*. Madrid: Alianza editorial

STAM, Robert, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis (1993) *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona, Paidós, 1999

STEVENSON, J. (2005) *Lars Von Trier* Barcelona: Paidós.

SUNZUNEGUI, S. (1989) *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra

TODOROV, Tzvetan (2002) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México. Siglo XXI

ZAVALA, Lauro. *Cine clásico, moderno y posmoderno*. En: *Razón y Palabra*, Nº 46. México, 2005.

Filmografía

LOS IDIOTAS (IDIOTERNE)

Dirección: Lars von Trier

Guión: Lars von Trier

Producción: Vibeke Windeløv

Nacionalidad y año: Dinamarca-Suecia-Italia-Francia 1998

Fotografía : Casper Holm, Jesper Jargil, Kristoffer Nyholm

Edición: Molly Marlene Stensgård

Actores : Bodil Jørgensen, Jens Albinus, Anne Louise Hassing, Troels Lyby, Nikolaj Lie Kaas, Louise Mieritz, Henrik Prip, Luis Mesonero, Knud Romer Jørgensen

Duración : 117 minutos

CELEBRACIÓN (FESTEN)

Dirección: Thomas Vinterberg

Guión: Mogens Rukov, Thomas Vinterberg

Productora: Danmarks Radio (DR), SVT Drama, Nimbus Film Productions, Nordisk Film- & TV-Fond

Nacionalidad y año: Suecia, Dinamarca 1998

Fotografía: Anthony Dod Mantle

Montaje: Valdís Óskarsdóttir

Actores: Ulrich Thomsen, Henning Moritzen, Thomas Bo Larsen, Paprika Steen, Birthe Neumann, Trine Dyrholm, Helle Dolleris, Therese Glahn, Klaus Bondam, Bjarne Henriksen, Gbatokai Dakinah, Lasse Lunderskov...

Duración: 105 min.

EUROPA (EUROPA)

Director: Lars von Trier

Guión: Lars von Trier y Niels

Productores: Bo Christensen, Peter Aalabæk Jensen

Nacionalidad y año: Dinamarca/Suecia/Francia/Alemania/Suiza 1991

Fotografía: Henning Bendtsen, Jean-Paul Meurisse y Edward Klosinsky

Montaje: Hervé Schneid

Actores: Jean-Marc Barr (Leopold Kessler), Barbara Sukowa (Katharina Hartmann), Udo Kier (Lawrence Hartmann), Ernst-Hugo Järegård (tío Kessler), Erik Mørk (Padre), Jørgen Reenberg (Max Hartmann), Henning Jensen (Siggy), Eddie Constantine (coronel Harris), Max von Sydow (narrador)...

Duración y datos técnicos: 114 min. Color y B/N.

DOGVILLE

Dirección : Lars von Trier

Guión : Lars von Trier

Producción : 41/2, Allan Young Productions, Canal +, Det Danske Filminstitut, Edith Film Oy, Film I Väst, Hachette Premiêre, Isabella Films B. V

Nacionalidad y año: Dinamarca-Suecia-Francia-Noruega-Holanda-Finlandia-Alemania-Italia-Japón-Gran Bretaña-EUA 2003

Fotografía : Anthony Dod Mantle

Edición : Molly Marlene Stensgård

Actores : Nicole Kidman (Grace), Harriet Andersson (Gloria), Lauren Bacall (Ma Ginger), Jean-Marc Barr (el hombre del sombrero grande), Paul Bettany (Tom Edison), Blair Brown

(señora Henson), James Caan (el gran hombre), Patricia Clarkson (Vera), Jeremy Davies (Bill Henson), Ben Gazzara (Jack McKay)

Duración : 177 minutos

CINCO OBSTRUCCIONES (DE FEM BENSPÆND)

Dirección: Jørgen Leth y Lars Von Trier

Guión: Sophie Destin, Asger Leth, Jørgen Leth y Lars Von Trier; una idea de LARS VON TRIER basada en el cortometraje "El ser humano perfecto" (1967) de JØRGEN LETH.

Producción: Carsten Holst. Producción ejecutiva: Marc-Henri Wajnberg, Peter Aalbæk Jensen, Vibeke Windeløv

Nacionalidad y año: Dinamarca-Suiza-Bélgica-Francia, 2003

Fotografía: Kim Hattesen, Dan Holmberg.

Montaje: Camilla Skousen Y Morten Højbjerg.

Actores: Alexandra Vandernoot, Patrick Bauchau, Jørgen Leth, Lars Von Trier, Claus Nissen, Maiken Algren, Daniel Hernández Rodríguez, Jacqueline Arenal, Vivian Rosa, Pascal Pérez, Meschell Pérez, Bent Christensen.

Duración: 90 min.

ANTICRISTO (ANTICHRIST)

Dirección: Lars von Trier

Guión: Lars von Trier

Productora: Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), Danmarks Radio (DR), Svenska Filminstitutet (SFI), Sveriges Television (SVT), Canal+, Det Danske Filminstitut, Arte, Zentropa Entertainments

Nacionalidad y año: Francia, Italia, Alemania, Suecia, Polonia, Dinamarca 2009

Fotografía: Anthony Dod Mantle

Montaje: Anders Refn

Actores: Willem Dafoe, Charlotte Gainsbourg

Género: Drama, Terror

Duración: 109 min.

Anexo I

TRADUCCIÓN DEL MANIFIESTO DOGMA

DOGMA 95 es un colectivo de cineastas fundado en Copenhague en la primavera de 1995.

DOGMA 95 tiene como fin formal luchar contra ciertas tendencias del cine actual.

¡DOGMA 95 es un acto de sabotaje!

En 1960, ¡ya era suficiente!. El cine estaba muerto y pedía su resurrección. ¡El fin era justo, pero no los medios!. La nueva ola no se atrevía a ser más que un pequeño oleaje que iba a morir en el río convirtiéndose en lodo. Los eslóganes de individualismo y libertad hicieron nacer obras durante algún tiempo, pero nada cambió. La ola fue pasto de los más voluntariosos, así como de los directores. Pero nunca fue más fuerte que aquellos que la habían creado. El cine antiburgués se hizo burgués pues había sido fundado sobre teorías que tenían una percepción burguesa del arte. El concepto del autor, nacido del romanticismo burgués, era entonces... ¡falso! ¡Para el DOGMA 95 el cine no es algo individual!

Actualmente, una tormenta tecnológica está causando furor, el resultado será la democratización suprema del cine. Por primera vez, no importa quién es el que hace las películas. Pero, cuanto más accesibles se hacen los medios, más importante es la vanguardia. No es algo accidental por lo que la vanguardia tiene connotaciones tecnológicas. La respuesta es la disciplina... debemos ponerles uniformes a nuestras películas, porque el cine individualista será por definición decadente.

DOGMA 95, para levantarse en contra del cine individualista, presenta una serie de reglas indiscutibles conocidas como el voto de castidad.

En 1960, el cine había sido cosmetizado hasta su muerte, por así decirlo. La tarea suprema de los cineastas en decadencia es volver loco al público. ¿Es de esto de lo que estamos tan orgullosos? ¿Es esto lo que nos aportan los 100 Años? ¿Ilusiones para mostrar las emociones?... ¿Un abanico de supercherías elegidas por cada cineasta individualmente?

Previsiblemente el drama se ha convertido en el becerro de oro alrededor del cual todos bailamos. Hacer que la vida interior de los personajes justifique el argumento es demasiado complicado, y no es arte auténtico. Ya que, anteriormente, nunca las películas artificiales y las acciones superficiales recibieron toda la atención. El resultado es estéril. Una ternura ilusoria, un amor de ilusión.

¡Para DOGMA 95 una película no es una ilusión!

Actualmente, una tormenta tecnológica está causando furor: elevemos los cosméticos a Dios. Utilizando la nueva tecnología, cualquiera en todo momento puede lavar los últimos

restos de verdad en un abrazo mortal a las sensaciones. Las ilusiones son todo lo que una película puede esconder.

DOGMA 95 se levanta contra el cine de ilusión, presenta una serie de reglas indiscutibles conocidas como el voto de castidad.

EL VOTO DE CASTIDAD

Juro que me someteré a las reglas siguientes, establecidas y confirmadas por:

1. El rodaje debe realizarse en exteriores. Accesorios y decorados no pueden ser introducidos (si un accesorio en concreto es necesario para la historia, será preciso elegir uno de los exteriores en los que se encuentre este accesorio).
2. El sonido no debe ser producido separado de las imágenes y viceversa. (No se puede utilizar música, salvo si está presente en la escena en la que se rueda).
3. La cámara debe sostenerse en la mano. Cualquier movimiento -o inmovilidad- conseguido con la mano están autorizados.
4. La película tiene que ser en color. La iluminación especial no es aceptada. (Si hay poca luz, la escena debe ser cortada, o bien se puede montar sólo una luz sobre la cámara).
5. Los trucajes y filtros están prohibidos.
6. La película no debe contener ninguna acción superficial. (Muertos, armas, etc., en ningún caso).
7. Los cambios temporales y geográficos están prohibidos. (Es decir, que la película sucede aquí y ahora).
8. Las películas de género no son válidas.
9. El formato de la película debe ser en 35 mm.
10. El director no debe aparecer en los créditos.

¡Además, juro que como director me abstendré de todo gusto personal! Ya no soy un artista. Juro que me abstendré de crear una obra, porque considero que el instante es mucho más importante que la totalidad. Mi fin supremo será hacer que la verdad salga de mis personajes y del cuadro de la acción. Juro hacer esto por todos los medios posibles y al precio del buen gusto y de todo tipo de consideraciones estéticas.

Así pronuncio mi voto de castidad.

Copenhague, Lunes 13 de marzo de 1995.

En nombre de Dogme 95,

Lars von Trier - Thomas Vinterberg

Anexo II

Glosario

Anáfora. Un segmento de discurso se llama anafórico cuando para darle una interpretación es preciso remitirse a otro fragmento del mismo discurso. Se le llama interpretante, antecedente o fuente semántica al segmento al cual remite el anafórico.

Aspectualidad. Es la forma de superficie bajo la cual el tiempo se presenta ante nosotros y puede ser descifrado. La **aspectualización** puede entenderse entonces como el hacer consciente de quien genera un discurso para configurar los elementos temporales del mismo.

Atención. Una de las nociones principales de los estudios psicológicos de Hugo Münsterberg basada en la selectividad de la mente humana, capaz de centrarse en objetos y sucesos específicos, extrayéndolos de la continuidad del mundo material. Según este autor el arte atrae la atención de la mente humana a través de sus elementos específicos, el cine lo haría a través de la iluminación, el encuadre, el montaje, etcétera.

Deícticos. Son expresiones cuyo referente no puede determinarse sino con relación a los interlocutores. Los pronombres de la primera y segunda persona designan respectivamente a la persona que habla y aquella a la cual se habla. Su sentido solo puede definirse por alusión a su empleo. Les corresponde la designación de las operaciones espaciotemporales y personales al interior del discurso.

Duración. Basándose en la noción de Bergson, Deleuze hace referencia a esta noción como punto de partida para la segmentación relativa del tiempo en su punto de contacto con el movimiento. Un corte móvil del todo temporal posee su duración específica y cuando se aísla para los fines de su comprensión se convierte a su vez en un todo temporal. El tiempo necesario para la realización de un movimiento específico es una duración.

Duratividad. Relación temporal que refiere a la duración de un suceso único en el interior de un discurso, delimitada por ocurrencias puntuales que a la vez refieren a su inicio y

térmico con respecto a la modificación en el estado de una situación general. Se trata de una permanencia entre dos incidencias.

Discursivización. Proceso mediante el cual las relaciones lógicas entre los elementos de una construcción de sentido adquieren valor al ser configurados como discurso. La aspectualidad y la figuratividad son sus componentes al expresar las condiciones espaciales y temporales en que estos elementos se relacionan, dotándolos de formas comprensibles por su existencia en la realidad tangible o en el imaginario del enunciatario de dicho discurso.

Discurso. Esta noción surge de la lingüística saussuriana que hace una distinción entre sistema de signos (la lengua) y de su puesta en funcionamiento de acuerdo con las elecciones de quien la usa (el habla), Benveniste define en este sentido al discurso como la lengua asumida por el hombre que habla en la condición de intersubjetividad que hace posible la comunicación. Estas nociones se han aplicado en sistemas de significación no lingüísticos para referir el paso del sistema al proceso de significación. El análisis del discurso, básicamente, se ocupa de la dimensión interactiva e intersubjetiva del uso del lenguaje, mediante la investigación y análisis de datos reales.

Enunciación. Acto de lenguaje donde se genera el discurso, crea también su contexto de producción. En cine, como en otros lenguajes, la enunciación hace visibles las marcas de generación de un discurso con base en los elementos que remiten a su productor, a aquello a que hace referencia y al receptor. A través de estas marcas es posible ubicar de forma temporal, espacial e intersubjetiva la realización de un discurso.

Indicialidad. En la clasificación ségnica de Peirce el índice es aquel tipo de signo que refiere a su objeto no tanto por alguna similaridad o analogía de éste, ni porque esté asociado con caracteres generales que ese objeto poseería, sino porque está en una conexión dinámica (incluyendo espacial) tanto con el objeto individual, por un lado, como con los sentidos o memoria de la persona para quien sirve de signo, por la otra. El signo indicial tiene una relación de contigüidad existencial, material, con su objeto. Los ejemplos que propone para ilustrar este concepto son el hueco dejado por una bala como indicial de ésta, la posición de una veleta de la dirección del viento, o la extensión del mercurio en un termómetro de la temperatura. El registro cinematográfico crea un realismo fundado en su indicialidad, ya que aquellos objetos y seres que muestra en su dimensión fotográfica deben existir necesariamente para ser captados.

Informatividad. En la teoría lotmaniana este concepto debe entenderse en su relación con las teorías y modelos de la comunicación primarios en los que la transmisión de información sin pérdidas de un destinatario a su receptor es la prioridad. En un enfoque pragmático y humano de esta transmisión se tiene en cuenta que el elemento vital es el sentido y no la cantidad de la información. El intercambio de sentido puede tener diversos

fines, tales como informar (dar un mensaje que debe entenderse de forma estrictamente denotativa) o causar reacciones de acción, reflexión, connotación y emotividad. La informatividad es proporcional a la posibilidad de generación de sentido, siendo superior cuando el mensaje transmite más información.

Performatividad. Término referido a la relación entre el decir algo y el hacer algo. En expresiones tales como 'yo juro' quien enuncia realiza la acción misma de su enunciado. Puede llevarse con estas bases la noción de la performatividad a la relación entre el decir y el hacer del actor de cine, que ha de transfigurarse en un personaje que interpreta su propio hacer para la adecuada escenificación de las relaciones de orden jurídico (sistema dinámico de relaciones entre los personajes discursivos) en el simulacro enunciacional.

Reflexividad. Término tomado de la filosofía y la psicología en las que hacía referencia a la capacidad de la mente para ser objeto y sujeto de ella misma dentro del proceso cognitivo, pero se extendió metafóricamente a las artes para evocar la capacidad de autorreflexión de cualquier medio o lenguaje. Según Stam, en un sentido amplio, la reflexividad artística se refiere al proceso mediante el cual los textos ponen en primer plano su propia producción, su autoría, sus influencias intertextuales, sus procesos textuales o su recepción.

Segundidad. Peirce distingue tres categorías, que son tres modos de aprehensión de los fenómenos. Peirce designa estas categorías con los números 1, 2 y 3, o primeridad, segundidad y terceridad: "Primero es la concepción del ser y del existir independientemente de otra cosa. Segundo es la concepción del ser relativo a algo diferente. Tercero es la concepción de la mediación por la cual un primero y un segundo se ponen en relación. La segundidad es la categoría de lo real particular, del experimento, del hecho que se produce aquí y ahora, en un espacio y un tiempo determinados. Es la categoría de la relación causa-efecto, de la acción y reacción. La segundidad incluye la primeridad.

Supersignificatividad. En la teoría lotmaniana se refiere con este término a la capacidad de un mensaje de tener una significación especialmente sobresaliente gracias a los sentidos en que puede ser tomado. Se trata de una potencialización de la significatividad de un signo, un texto, o de el uso de un elemento significativo al interior de un texto debida a su posibilidad de generar sentidos adicionales a los denotados por la información que transmite.