



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN

“La comunicación no verbal de Rhett y Scarlett en
Lo que el viento se llevó”

SEMINARIO TALLER EXTRACURRICULAR
Interdiscursividad: cine, literatura e historia

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
Licenciada en Comunicación

PRESENTA
Claudia Tovar Sánchez

Asesora: Mtra. Laura Edith Bonilla de León

Mayo, 2011



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.

ÍNDICE

Introducción.....	3
1. <i>Lo que el viento se llevó</i> : un misterio de éxito cinematográfico.....	7
1.1 Hacia la inmortalidad de la pareja protagónica del filme.....	8
1.1.1 Clark Gable.....	11
1.1.2 Vivien Leigh.....	13
1.2 Grandiosidad artística contra fatalidad temática.....	15
2. La comunicación no verbal en las relaciones interpersonales y en el cine.....	21
2.1 El doble vínculo: decir lo que se comunica o comunicar lo que se dice.....	22
2.2 Kinésia: reflejo de expresiones emocionales.....	25
2.3 El papel del actor y los movimientos escénicos.....	31
3. Rhett Butler y Scarlett O'Hara: lo que su lenguaje corporal expresó....	37
3.1 Descripción de escenas y elementos kinésicos de ambos personajes.....	38
3.1.1 Amor o enamoramiento: la gestualidad sutil.....	43
3.1.2 Seguridad y sonrisa asimétrica.....	46
3.1.3 Asentir en silencio: muestra de la autosuficiencia de la CNV.....	47
3.1.4 Pretensión. Cuando el lenguaje corporal delata verdaderas intenciones.....	48
3.1.5 Ironía: contradicción entre el lenguaje verbal y el no verbal.....	50

3.1.6 La sorpresa, un sentimiento inocultable.....	51
3.1.7 La alegría y el auténtico disfrute.....	52
3.1.8 El mal temple: enfado o coraje.....	53
3.1.9 El remordimiento.....	55
3.1.10 Postura agresiva.....	56
3.1.11 La manifestación del miedo o temor.....	57
3.1.12 Angustia y preocupación.....	58
3.1.13 Sufrimiento, tristeza y dolor.....	59
3.1.14 El rostro de la esperanza.....	60
Conclusiones.....	61
Fuentes.....	66

INTRODUCCIÓN

Como la mayoría sabe, *Lo que el viento se llevó* es un clásico del cine estadounidense que ha logrado colocarse en el gusto del público como una de las favoritas desde aquellos tiempos de su realización y aún en la época moderna.

Por esa razón, y por la pretensión de contribuir con quienes les interesa descifrar, por qué un filme de antaño perdura entre las generaciones de espectadores cada vez más críticos y exigentes, colocándose en las primeras filas de popularidad cinematográfica de todos los tiempos, es lo que me llevó a analizar *Lo que el viento se llevó*. Y vinculado a ello, aprecié la distinción que ha sido reconocida a Clark Gable y Vivien Leigh al protagonizar dicho filme.

Ahora bien, en la búsqueda de un estudio correspondiente al ámbito de la comunicación, recordé una frase muy certera: “...nuestras propias capacidades lingüísticas nos han hecho olvidar que también hablamos con el cuerpo, como el resto de los animales”¹

Entonces, el presente trabajo de investigación gira en torno a la comunicación no verbal de Rhett Butler y Scarlett O’Hara en *Lo que el viento se llevó*. Sin embargo, debido a la amplia información que se obtiene de la comunicación no verbal, por ser fruto de cinco disciplinas principales: psicología, psiquiatría, antropología, sociología y etología²; no se considerará el estudio de los colores, el vestuario, condiciones espaciales, mensajes paralingüísticos –tonos, volumen de voz- y proxémicos -distancias, espacios

¹ Sergio Rulicki. *Comunicación No Verbal: Cómo la inteligencia emocional se expresa a través de los gestos*. Buenos Aires Argentina, Editorial Granica, 2007, p.19.

² María Dolores Cáceres. *Introducción a la Comunicación Interpersonal*. Madrid, Síntesis, 2003, p.139.

personales... Siendo todos ellos, elementos del campo de la comunicación no verbal.

El estudio se limita a una de sus categorías: la apreciación del lenguaje de gestos y movimientos corporales: la kinésia. Con el objetivo de analizar los principales elementos kinésicos de Rhett Butler y Scarlett O'Hara en *Lo que el viento se llevó*, espero destacar los alcances de la comunicación no verbal en las relaciones interpersonales y en cine, donde la información existe, pero muchas veces la codificamos y otras no.

Por ejemplo, tan sólo la expresión del rostro contiene un alto contenido de información emocional que el actor debe saber manipular de acuerdo al papel que desempeña; y surte efecto sólo cuando es percibida e interpretada por el receptor o espectador, en el caso del cine.

Respecto a lo que se pueda comentar del estudio de la comunicación no verbal en aras del arte actoral, parto de la impresión de Bühler, que afirma que es precisamente en los gestos preparados y artificiosos donde se manifiesta la fuerza creadora más sutil y la acción de arrebatarse, conmover y elevar los tonos emotivos a partir un buen lenguaje corporal, propio de los grandes talentos escénicos.³

La división del trabajo en tres capítulos clasifica los temas fundamentales para el desarrollo del objetivo general. El primer capítulo señala algunos puntos principales de la adaptación cinematográfica de *Lo que el viento se llevó*, asimismo encontraremos la recopilación de algunas opiniones y críticas, basadas en notas periodísticas, cuya nota más antigua es de 1985 y la más reciente del año 2009; de los teóricos del cine, se retoma por ejemplo, el

³ Ver Karl Bühler. *Teoría de la expresión*, Madrid, Alianza Editorial, p.20.

estudio de Faulstich Werner en *Cien años de cine 1985-1995* para destacar los elementos favorables y desfavorables que componen dicho filme; y finalmente se presenta una breve biografía de los actores centrales para el estudio propuesto: Clark Gable y Vivien Leigh, quienes interpretan a Rhett Butler y Scarlett O'Hara.

El segundo capítulo expone los alcances y funciones de la comunicación no verbal en las relaciones interpersonales y en el cine, asimismo se resume una definición clara y precisa de la kinésia, a partir de los aportes principales de los teóricos Michel Argyle y su *Análisis de la interacción* y Mark Kannap con *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*. Se retoma además, maestros del arte escénico como Stanislavsky y Michel Chejov para el desenvolvimiento del lenguaje corporal del actor en escena, mejor conocida en el ámbito artístico, como *interpretación plástica* según Fernando Wagner en *Teoría y técnica teatral*.

En el tercer y último capítulo se clasifica, describe e interpreta 10 secuencias en las que participan Rhett Butler y Scarlett O'Hara del filme *Lo que el viento se llevó*, las escenas son elegidas por su alto contenido de carga emocional, por lo que, de antemano se extrae el sentimiento o actitud que los actores requieren expresar de acuerdo al contexto y trama de la historia misma; y posteriormente, se analiza y compara entre sí el uso del lenguaje corporal y gestual de ambos personajes en la manifestación de dicho sentimiento; para ello, la *Teoría de la expresión* de Karl Bühler y el aporte de significados gestuales y corporales de Sergio Rulicki en *Comunicación No Verbal: Cómo la inteligencia emocional se expresa a través de los gestos*, fueron materiales de gran utilidad en el desarrollo del presente estudio.

Preciso es aclarar, que este trabajo de investigación no tiene la intención de establecer un vocabulario mímico de los usos y significados gestuales, la finalidad es destacar las funciones de la Kinésia y con ello, ampliar la interpretación consciente de muchos estímulos no verbales que operan tanto en los personajes fílmicos como en nuestras relaciones interpersonales. Finalmente, el saber “comprender al otro” refiere una lectura del lenguaje verbal y no verbal, aptitud que todos debemos poseer a la hora de interactuar en el mundo social.

1. LO QUE EL VIENTO SE LLEVÓ: UN MISTERIO DE ÉXITO CINEMATOGRAFICO

“Si me tienen que recordar por un filme, doy gracias al cielo que será por Lo que el viento se llevó”

David O. Selznick

A lo largo de la historia del cine, hay un puñado de películas que han mantenido un aura de leyenda. No importa su calidad, ni sus premios, ni las estrellas que trabajaron en ella. Ni siquiera si han envejecido bien o mal. Están en el pedestal de la gloria cinematográfica, lugar al que el público las ascendió y del que solo los espectadores podrán bajarlas. *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the wind*, 1939) es uno de esos títulos. Y supone un buen reflejo de lo que el hombre es capaz de hacer cuando una idea se le cruza por la cabeza. El hombre: el productor David O. Selznick. La idea: adaptar al cine la novela de Margaret Mitchell, *Lo que el viento se llevó*.

A 71 años de su estreno, *Lo que el viento se llevó*, es considerada una de las cintas más emblemáticas en la historia del séptimo arte; el diario *La Razón* declaró en el 2009, que encabeza junto con *El Padrino*, *Ciudadano Kane* y *Casablanca* el rating de las producciones más taquilleras de todos los tiempos. Y sin embargo, “hay personas, aficionados al cine, críticos directores que no se recatan en decir que ya no la aguantan o que en algún momento se salieron de su proyección”⁴ lo han llamado un filme retrógrado y en general, sin contenido espectacular.

⁴ Emilio García. *Guía histórica del cine:1939*. España, Editorial Complutense, 2002, p.168.

En innumerables sitios, -de internet, periódicos, revistas- se habla de la fama que ha alcanzado *Lo que el viento se llevó*, pero el motivo por el cual se le ha considerado “una de las grandes joyas de la cinematografía mundial”,⁵ difícilmente se explica. Por lo que este capítulo tiene la intención de rescatar –a partir de opiniones de críticos y cinéfilos- los mejores y más débiles elementos del filme, considerando aspectos trascendentes de su elaboración, contexto histórico, funciones y reconocimientos.

De la adaptación cinematográfica de los protagónicos se hablará a continuación, de qué modo y en qué medida dieron vida a *Lo que el viento se llevó*, pues finalmente, el presente trabajo de investigación gira en torno al papel actoral que jugaron Clark Gable y Vivien Leigh, ellos admirablemente, han sido aclamados en todo el mundo por la interpretación que lograron en dicha producción cinematográfica.

1.1 Hacia la inmortalidad de la pareja protagónica del filme

La realización de *Lo que el viento se llevó* estuvo a cargo de la producción de David Oliver Selznick, quien después de obtener los derechos de la novela de Margaret Mitchell, se consagró íntegramente a su trabajo e intervino en la creación del filme siempre que fue preciso: desde la elección de los actores, hasta las circunstancias del estreno en Atlanta el 15 de diciembre de 1939, resolvió los grandes problemas de financiamiento, y confrontó la participación de varios guionistas y directores; es por eso que Emilio García en *Guía histórica de cine: 1939* destaca que fue David O. Selznick quien realmente sacó el producto adelante y lo convirtió en una leyenda.

⁵ Bertha Flores. “Toda una proeza el doblaje en <<Lo que el viento se llevó>>”. En *Ovaciones*, 5 de enero de 1990, Espectáculos.

Respecto a la creación del filme, comenta *El Financiero* en la nota periodística *Pero mañana será otra taquilla...* que resultó toda una proeza elegir los actores que encarnarían a Rhett Butler y Scarlett O'Hara, protagónicos de *Lo que el viento se llevó*. Selznick se tomó casi tres años en la búsqueda de la protagonista, a pesar de que Margaret Mitchell opinó que Charles Boyer y Miriam Hopkins eran los actores idóneos para interpretar los personajes que ella misma creó. Y siendo la novela idolatrada por medio Estados Unidos, Selznick sabía que cualquier cambio o mala elección del reparto provocaría un rechazo brutal al filme.⁶

En el casting de 1400 candidatas, todas las grandes de Hollywood pensaron en el papel de Scarlett: Norma Shearer, Paulett Goddard, Tallulah Bankhead... Pero éste, fue para una joven actriz inglesa, ya que Selznick buscaba a una “desconocida barata pero con fuerza, belleza y tablas interpretativas”⁷ la ideal era Vivien Leigh, y de este modo entró en la mitología, donde la frase prevalece: “Selznick acertó plenamente y hoy nadie pensaría en otra Scarlett”⁸.

Para la elección de Rhett Butler, en un principio se pensó en Gary Cooper, en parte porque ello permitía una mejor distribución y en parte también porque era un actor que conectaba fácilmente con el público y que poseía un notable prestigio, declara Emilio García en la *Guía histórica de cine: 1939*. A Errol Flynn también se le consideró por sugerencia de los hermanos Warner y

⁶ Ver Martha Pereira. “La historia oculta de Lo que el viento se llevó”. En *El Nacional*, 27 de junio de 1985, p.p.3,4.

⁷ Gregorio Belichón. *Lo que el viento se llevó. 1939*. México, Santillana S.A de C.V., 2007, p.21.

⁸ Emilio García. *Guía histórica del cine:1939*. España, Editorial Complutense, 2002, p.168.

siempre que la protagonista femenina fuese Bette Davis. No hubo acuerdo al final.

De este modo, la propuesta llegó a Clark Gable, pero cuenta Gregorio Belichón en *Lo que el viento se llevó*, 1939, que Gable no quería interpretar al protagonista, le provocaba pánico no contentar a millones de espectadores que ya tenían su propia –y única- imagen mental del aventurero Rhett, aunque curiosamente, la mayoría consideraba que él era el actor idóneo para encarnarlo, se sostenía, “no podría ser otro que el rey de Hollywood de aquellos tiempos”⁹

La participación de Clark Gable y Vivien Leigh en *Lo que el viento se llevó*, dejó para la posteridad algunas de las escenas más emblemáticas en la historia del cine de todos los tiempos, por ejemplo, “la imagen de Scarlett en brazos de Rhett, es un referente obligado para aludir al séptimo arte”, una huella en la historia cinematográfica que muy pocos filmes logran.



⁹ Ricardo García. “Cincuenta años de *Lo que el viento se llevó*”. En *El Nacional*, 14 de enero de 1990, Sección E.

1.1.1 Clark Gable

De origen humilde y nacido en 1901 en Cádiz, William Clark Gable llevaba casi seis años como rey de Hollywood cuando a los 38 participó en *Lo que el viento se llevó*. Para ese entonces, ya había ganado en 1934 un Oscar por el filme, *Sucedió una noche*.

Lo que el viento se llevó, 1939, de Gregorio Belichón narra su bibliografía¹⁰: cuenta que al inicio de su carrera, parecía que Clark Gable quedaría encasillado en papeles de *animalote*. Sin embargo, adiestrado por las diversas amantes y/o actrices que se cruzaron en su camino (como Joan Crawford), que le pulieron sin que perdiera un ápice de su tosca virilidad, Gable fue creando un estereotipo en el que se sentía cómodo. Así, desde 1935, incorpora en sus nuevos papeles un perfil de aventurero que no le abandonará desde entonces, y será fundamental en algunos de sus mayores éxitos, entre ellos *San Francisco* (1936).

Gregorio Belichón declara que Clark Gable tuvo la suerte de ser poseedor de una voz matizada, atractivo físico aparte, que le valió un largo contrato con la Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), entre 1931 y 1954 pues, el advenimiento del cine sonoro produjo daño entre las filas de actores que sabían interpretar gesticulando pero que no sabían hablar.

Tras su participación en *Lo que el viento se llevó*, Gable cobró 4500 dólares semanales -71 jornadas totales- y una prima de otros 50000 dólares más, pues era uno de los más cotizados de aquel entonces. A David O. Selznick, no le importó ceder los derechos mundiales de distribución y la mitad

¹⁰ Ver Belichón, *op cit.*, p.47.

de las ganancias a la MGM, con tal de adquirir los derechos del actor para la interpretación de Rhett Butler.

En 1942, Clark Gable sufre una depresión por el fallecimiento de su esposa, la actriz Carole Lombard. Después, tras formar parte de la Fuerza Aérea y bombardear Alemania en la Segunda Guerra Mundial, a su regreso, Hollywood no lo recibió con los brazos abiertos. Aún así participó en filmes como *La esclava libre*, *Modambo* y *Vidas rebeldes* (1960), película que nunca llegó a ver con su montaje definitivo, al igual que no llegó a conocer a su hijo; falleció el 16 de noviembre de 1960.

En términos generales, del *rey de Hollywood* como le llamaban en aquel entonces, se opinó que era “basto de pocas palabras, iba al grano y le gustaban las hembras... Podía jugar al baseball, trabajar en una oficina y llevar un bebé en brazos y no por ello dejaba de ser tan macho como el Hijo del Caíd”.¹¹

Intervino en 40 películas entre 1931-1939 hasta su consagración con el papel de Rhett Butler, aquel personaje pragmático, realista, burgués y que “tiene la peor reputación del mundo” como lo describen en *Lo que el viento se llevó*, fue quien lo mortalizó, pues se le recuerda, principalmente por esta actuación, y se dice que “lo interpretó como posiblemente ningún actor de aquellos días hubiera podido haberlo hecho”.¹²

¹¹ En <http://laespadaelzorro.blogspot.com/2010/02/gable.html> consultado el 16 de octubre de 2010.

¹² Jesús Sánchez. “Lo que el viento se llevó nos sigue trayendo recuerdos”. En *El Universal*, 28 de junio de 1992, Espectáculos, pp. 16, 20.

1.1.2 Vivien Leigh

Su nombre real fue Vivien Mary Hartley, nació el 5 de noviembre de 1913 en Darjeeling, India. Participa en multitud de obras de teatro y sólo en una decena de películas, entre las que destacan: *El puente de Waterloo* (1940), *Lady Hamilton* (1941) *La barrera invisible* (1947), *Un tranvía llamado deseo* (1951)- por la que consiguió su segundo Oscar encarnando a la tremenda Blanche Dubois frente al Stanley Kowalski de Brandon-, *La primavera romana* (1961), *El barco de los locos* (1965) entre otras.

Cuenta su bibliografía¹³ implícita en *Lo que el viento se llevó*, 1939, de Gregorio Belichón, que durante el rodaje de *Lo que el viento se llevó*, Vivien Leigh trabajó a escondidas con George Cukor para que éste le aconsejara el modo en que debiera interpretar su papel, pues encontró que el nuevo director - Victor Fleming- no la quería y sólo se concentraba en el galán.

No sólo eso fue un problema, entre los protagónicos no se estableció una química convincente, la nota periodística *50 años de Lo que el viento se llevó* contiene una opinión: “Vivien consideraba que Gable era muy agradable, muy amable pero muy mediocre y flojo como actor y no entendía porque lloviera o tronara, dejaba de trabajar justo a las seis de la tarde como si fuera un oficinista”¹⁴ En alguna ocasión, durante el rodaje, Vivien Leigh escribió a su novio Laurence Olivier: "Odio Hollywood tanto como yo pensaba que lo iba a aborrecer y ahora sé que nunca seré feliz aquí."¹⁵

¹³ Ver Belichón, *op cit.*, p.46.

¹⁴ Pedro Aguinaga. “50 Años de <<Lo que el viento se llevó>>”. En *El Sol de México*. 4 de agosto de 2009, Espectáculos, p.4.

¹⁵ En <http://mx.globedia.com/viento-trajo-scarlet-hara-vida-tragica-vivien-leigh> consultado el 16 de octubre de 2010

Regularmente, Leigh, frente a los demás se mostraba encantadora, culta, ingeniosa y considerada. En 1989, el diario *El Sol de México* escribió una anécdota de ella: Mientras filmó *Un tranvía llamado deseo* que le dio su segundo Oscar, las relaciones fueron muy tensas, Marlon Brandon, le decía “¿Por qué diablos tienes que decir *Buenos días*, y ser tan amable con todos?” hasta que comprendió lo importante que eran para ella los modales y la etiqueta social. “Vivien se preocupaba demasiado por ser amable y gentil”¹⁶

De su vida adulta se comenta que la actriz fue presentando cambios de humor cada vez más dramáticos y frecuentes, alternando entre los estallidos de energía frenética y ataques de depresión profunda, hasta el punto de diagnosticarla maniaco-depresiva. En 1960, se divorcia de Laurence Oliver con quien había vivido alrededor de 20 años.

Posteriormente, se le diagnostica tuberculosis avanzada y Vivien Leigh se niega a tratamiento hospitalario, “ya desahuciada, declaró con melancolía que prefería haber vivido una vida corta con Laurence que enfrentarse a una larga vida sin él.”¹⁷ Muere, a los 53 años, el 8 de julio de 1967, por complicaciones de la tuberculosis.

Se dice que para el cine norteamericano Vivien Leigh hizo historia y fue un icono de femineidad: “Hollywood recordará siempre su belleza y su inteligencia... junto a sus brutales cambios de humor, siempre cercanos al desequilibrio mental.”¹⁸ Por dar vida a la aristócrata, mujer, egoísta, vanidosa y brava del sur en la época de la Guerra de Secesión, el nombre de Scarlett O’Hara ha sido más conocido que el suyo propio.

¹⁶ Aguinaga, *op cit.*, p.7.

¹⁷ En <http://mx.globedia.com/viento-trajo-scarlett-hara-vida-tragica-vivien-leigh> consultado el 16 de octubre de 2010

¹⁸ Belichón, *op cit.*, p.48.

La nota periodística *Deshojando la margarita de Lo que el viento se llevó* sostiene que millones de personas, en su mayoría mujeres quedaron con el corazón en el puño ante tan desgarrador final; y cada vez que la prensa vuelve a encarar esta película resulta significativo que casi siempre lo ha hecho con referencia a la protagonista: “Scarlett conmovió a millones” escribió por ejemplo, Angélica Berg, en el diario *El día*.



1.2 Grandiosidad artística contra fatalidad temática

Para muchos historiadores especializados en cinematografía, la razón de que aquellas producciones hoy cincuentonas sigan entusiasmando al público, radica en la perfección técnica que alcanzaron los estudios a finales de la tercera década del siglo XX, esto lo señala el reportaje del diario *El Nacional* en 1989, *Lo que el viento se llevó, 50 años de ser un monumento imperecedero*.

Asimismo, los historiadores René Jeanne y Charles Ford, comentan que el ambiente y la atmósfera de *Lo que el viento se llevó* estaban admirablemente reconstruidos; reconocen también, que las actuaciones de Clark Gable (Rhett

Butler), Leslie Howard (Ashley Wilkes), Olivia de Havilland (Melanie Hamilton) y Vivien Leigh (Scarlett O'Hara) fueron muy afortunadas¹⁹

Cabe señalar, que lo anterior resulta coincidir con varias opiniones de quienes han comentado acerca de dicho filme, y por otro lado, se criticó que “a menudo el proceso de Technicolor apunta, de manera insoportable a efectos artísticos”,²⁰ pero quizás y precisamente ese dispendioso manejo de los elementos espectaculares, contribuye a la impresión de grandiosidad que esta película ha dejado en forma innegable, donde el contexto histórico también juega un papel importante.

Del contexto, se puede destacar que el año del cine sonoro fue precisamente 1930, y marcó el comienzo de una violenta crisis mundial que exasperó las rivalidades entre países imperialistas. Si en algún momento, se pensó que el mundo entero –exceptuando la URSS- iba pronto a reunirse en un enorme imperio del cine, cuya capital sería Hollywood, esa idea se desvaneció cuando el cine alemán se desligó casi completamente de la empresa norteamericana y entró en lucha contra ésta.

En numerosos países el público no sólo reclamó películas habladas en su idioma, quiso también ver en las pantallas actores y temas nacionales. Antes de 1939, los cines francés y británico habían alcanzado un nuevo auge y reconquistado un importante lugar internacional. La producción se creaba o desarrollaba en países tan distintos como la India, Egipto, Checoslovaquia, Italia, Argentina, México, Japón.

¹⁹ Enrique Flores. “Lo que el viento se llevó”, 50 años de ser un monumento imperecedero. En *El Nacional*, 16 de febrero de 1989, sección E.

²⁰ Faulstich Werner. *Cien años de cine 1895-1995*. México, Siglo XXI, 1995, p.314.

Pero, como Hollywood contaba con numerosos talentos en los equipos de producción, fue capaz de promover títulos de gran relieve y calidad, dando mucha movilidad al sector de exhibición y reanimando altamente la taquilla. Al mismo tiempo, irrumpía en las pantallas el sistema de technicolor “LQVS”, por lo mismo, *Lo que el viento se llevó* fue uno de los primeros filmes de gran espectáculo en color que presentó el cine norteamericano.

A pesar de la competencia que suscitaba la industria cinematográfica, ello no obstaculizó que miles de espectadores apreciaran la “grandeza artística” de este filme, que en gran medida trata de obstáculos arrolladores, crisis familiares, amor no correspondido e idealizado, guerra, alboroto y nostalgias; manejadas también, acorde a la situación política-económica en la que se vivía. Pues, tanto en Estados Unidos como en muchos otros países surgían fuertes cambios políticos y sociales que en poco tiempo abrirían paso a la Segunda Guerra Mundial.

En efecto, Estados Unidos comenzaba a basarse en los principios del sistema de progreso y desarrollo social, dejando atrás la vida rural y dando paso a la industrialización; con ello quizás, la sociedad norteamericana experimentó una estela de nostalgia al campo y la agricultura, de la que bien pudo servirse *Lo que el viento se llevó*, al presentar la recreación de la Guerra Civil estadounidense desde la perspectiva de los sureños.

No es casual el hecho de que en muchas de las películas de Hollywood de la segunda mitad del decenio de 1930, todos los héroes y los hombres vayan a la guerra, sino que está condicionado por la época. Se dice, por ejemplo, que “Rhett Butler representa simbólicamente a la burguesía que releva a la clase feudal”²¹

²¹ Werner, *op cit.*, p.322.

Sin embargo, se ha dicho que “los conflictos que suscitaron la guerra civil se trataron con increíble ingenuidad”.²² Aunque en realidad, *Lo que el viento se llevó* poco tiene que ver con el contexto histórico en el que se desenvuelve, si consideramos que el 46% de todos los planos de esta película, son planos cercanos, el 13% primeros planos, es decir que más de la mitad de tomas está dedicada a las “figuras”; y al ámbito sólo le corresponden comparativamente pocas tomas, con 16% de planos medios y 2.4 de totales o planos generales.

La relación de secuencias y la estructura en cinco actos, ya demuestran a las claras cómo el trasfondo social ha sido relegado a segundo plano, sin omitir que, la música del vienes Máx Steiner, quien a pesar de distinguir temas específicos para cada figura, refuerza la orientación hacia la heroína, por eso se ha dicho que “para quien siente y sufre por completo con Scarlett O’Hara su destino se convierte en el motivo musical principal”²³

Drásticamente, Werner en *Cien años de cine 1895-1995* apunta “*Lo que el viento se llevó* en lugar de tratar acerca de la Guerra Civil de 1861/1865 y de Atlanta, trata más bien y de manera más intensa, de destinos individuales y de problemas y acontecimientos personales”²⁴

En comparación con algunos clásicos cinematográficos de la época como son: *The wizard of Oz*, *Goodbye Mr. Chips*, *Smith goes to Washington*, *Ninotchka*, *Stagecoach*, *Wuthering heights*, los criterios evaluativos se tornan oscuros, sencillamente comenzando por el origen de *Lo que el viento se llevó*,

²² *Ibidem*, p. 314.

²³ *Ibidem*, p. 316.

²⁴ *Ibidem*, p.320.

ya que la novela de Margaret Mitchell, ha sido considerada bastante poca cosa desde un punto de vista literario, “es una de esas obras en que el cine supera con mucho sus antecedentes literarios”²⁵

Tras lo anterior, se declara que: “la historia amorosa central se desarrolla en el nivel monstruosamente tonto de las novelas fatalistas término medio”²⁶. Al mismo tiempo, no cumple las reglas para considerársele en el género melodramático. Dice Werner que para ser un melodrama, en *Lo que el viento se llevó* faltarían componentes de importancia, como descripción de los seres humanos en tanto objetos de las fuerzas del destino, la renuncia de la heroína a la pasión en beneficio de la dicha, el desenmascaramiento del amado como villano y, sobre todo y naturalmente, el *happy-end*.

Pues con todo y las críticas, *Lo que el viento se llevó* recuperó en brevísimo tiempo los holgados cuatro millones de dólares invertidos; se convirtió en el *top-best-seller* del decenio de 1930 tras los 400 millones de dólares recaudados en la época; y con sus relanzamientos de 1947, 1954, 1961 (6 millones de dólares) y 1967 (6.2 millones) obtuvo nuevas ganancias.

Consiguió además, nueve Oscars de la academia, entre ellos los correspondientes a la mejor película, mejor dirección, guión cinematográfico y adaptación femenina. Sólo faltó el Oscar para Clark Gable, de haber sido así, dicho filme hubiera arrasado con los 5 principales Oscars del cine en 1939.

Sin una explicación seria, *Lo que el viento se llevó* logra alcanzar un éxito asombroso en la historia del cine; simplemente Toeplitz atribuye su grandiosidad fílmica cuando escribe: “El espectador vio batallas e incendios,

²⁵ Emilio García. *Guía histórica del cine: 1939*. España, Editorial Complutense, 2002, p.168.

²⁶ Werner, *op cit.*, p. 314.

bailes y esplendorosas recepciones y todo esto en colores, los actores lograron identificarse, sin excepción, con las figuras a las que encarnaban, y la fábula hizo contener el aliento a todo el mundo.²⁷



²⁷ *Ibíd.*, p. 321.

2. LA PRESENCIA DE LA COMUNICACIÓN NO VERBAL EN LAS RELACIONES INTERPERSONALES Y EN EL CINE

“La clave para intuir los sentimientos del otro está en la habilidad para interpretar los canales no verbales”

Daniel Goleman

Para explicar la importancia de la comunicación en el comportamiento humano, la teoría general de sistemas y la cibernética son modelos que han dado sustento teórico a lo que se llamó *pragmática de la comunicación humana*; los investigadores de esta disciplina afirman que toda conducta es comunicación y como tal se desarrolla en el ámbito de las relaciones. Es decir, todo comportamiento, palabra, gesto, acción que tiene lugar en un contexto es comunicación. Por tal razón, el primero de los axiomas de la comunicación humana es que *es imposible no comunicarse*.²⁸

La meta de la comunicación es la interacción, cuyo objetivo es “obtener una perfecta combinación de sí mismo y del otro, una capacidad total de saber anticipar, predecir y conducirse de acuerdo con las mutuas necesidades de sí mismo y del otro”²⁹. Y para conducirnos usamos nuestro lenguaje verbal y reglado y realizamos gestos arbitraria e inconscientemente, estos dos lenguajes, el verbal y el paraverbal o conocido regularmente como *lenguaje no verbal*, desempeñan un papel central en la comunicación.

²⁸ Ver Marcelo Ceberino. *La buena comunicación*. España, Paidós, 2006, p.30.

²⁹ David K. Berlo. *El proceso de la comunicación*. Buenos Aires, Argentina, El Ateneo, 1964, p.100.

Brevemente, en *Psicología de la Comunicación Humana* se dice que “el término *comunicación no verbal* designa todas aquellas respuestas humanas que no se describen como palabras explícitamente manifiestas.”³⁰ Podemos entonces definirla, como todo aquello que sin palabras comunican algo, desde los gestos faciales, contacto físico, tonos de voz, hasta el peinado, colores, atuendo que llevamos puesto.

En este capítulo se acentúa la presencia de la comunicación no verbal en las relaciones interpersonales, así como algunos de los usos y funciones de los mensajes expresivos más recurrentes específicos de la categoría kinésica. Se apreciará además, la puesta en escena de un lenguaje corporal y gestual artísticamente definido por las funciones actorales, para efectos de lograr la expresión dramática que el espectador percibe a través del cine.

2.1 El doble vínculo: Decir lo que se comunica o comunicar lo que se dice

La metodología de las investigaciones sobre comunicación no verbal ha atravesado varios estadios, puesto que algunos estudiosos han diferenciado comportamientos apoyándose en distintos sistemas de descripción-anotación-transcripción; lingüistas, antropólogos y psiquiatras fueron los encargados allá por los años cincuenta del siglo XX, de realizar los primeros análisis con base científica sobre el comportamiento no verbal.

El doctor Ray Birdwhistell es el padre de numerosos sistemas de transcripción del movimiento corporal, en los que realizó un inventario de

³⁰ Gonzálo Musitu. *Psicología de la Comunicación Humana*. Buenos Aires, Argentina, Editorial Lumen, 1993, p.82.

símbolos para cada movimiento humano estableciendo una analogía con la transcripción fonética del lenguaje³¹. Posteriormente, se han desarrollado métodos - destacan autores como Mehrabian, Argyle, Schefflen, Duncan, Rice, Butler, Ekman y Friesen- con la intención de descubrir qué comportamientos no verbales, entre todos los posibles surgen dentro de una situación y una cultura determinada, si ese comportamiento tiene lugar secuencialmente de forma constante o variable y sobre todo cuáles son las reglas que rigen la ejecución de un comportamiento en un contexto determinado.

Pues bien, dice Paloma Santiago que el contexto total en el cual se desarrolla la comunicación está constituida por: el contexto explícito, el contexto implícito y la situación socio-cultural.³²

- El contexto explícito es de carácter extrínseco verbal o no verbal se manifiestan claramente al exterior. Lo constituye todo lo que una persona expresa ya sea con palabras, gestos, sonidos, silencios...
- El contexto implícito de carácter intrínseco, está constituido por todo lo que no se manifiesta claramente; lo que se piensa mientras se escucha o se habla, lo que hay detrás de lo que se dice, lo que no se puede decir, por ejemplo, las emociones que sólo se pueden expresar parcialmente mediante palabras.
- Ambos contextos quedan además influidos por la situación sociocultural tanto remota como presente. Ningún mensaje está aislado del contexto y éste comprende: la historia de los que hablan, los presupuestos cognitivos, las intenciones comunicativas. la selección de un código lingüístico -

³¹ Ray Birdwhistell. *El lenguaje de la expresión corporal*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p.25.

³² Ver Paloma Santiago. *De la expresión corporal a la comunicación interpersonal*. España, Narcea S.A de Ediciones Madrid, 1985, p.144.

idioma, dialecto, lenguaje profesional, lenguaje infantil...-, las condiciones temporales, es decir el tiempo con el que se cuenta o la hora del día; las palabras y frases utilizadas, las condiciones del lugar -si se está dialogando en la cocina, en el aula..., las relaciones afectivas entre los interlocutores.

Y una última muy importante: la actitud del otro. Es decir, no se debe olvidar que la interacción comunicativa implica al menos dos personas, y que tanto la conducta del emisor influirá en las reacciones del receptor y viceversa, ya que, estamos involucrados en un sistema donde siempre será pertinente preguntarse: <<¿Qué he hecho yo, para que el otro me responda así?>>.

Todos estos aspectos influyen sobre el sentido final del mensaje y la respuesta. El mundo de la comunicación, y más aún el del lenguaje no verbal, posee un alto grado de complejidad; la diferencia de interpretación entre lo que se intenta transmitir y lo que se capta sienta las bases de las disfuncionalidades relacionales, problemas vinculares de todo tipo, conflictos de pareja, entre padres e hijos, entre compañeros de trabajo etc. que transforman esa alta complejidad del acto comunicativo en *complicación*³³.

Hay que considerar también, que la comunicación no verbal dependiendo de la situación, puede repetir, contradecir, sustituir, acentuar, complementar, enfatizar o regular el comportamiento verbal.³⁴ Respecto a esto, Marcelo Ceberino en *La buena comunicación* añade que los estudiosos de la comunicación mencionan la *paradoja* como uno de los mensajes más nocivos y confusos en la transmisión de información ya que constituye un *doble vínculo*.

³³ Ver Ceberino, *op cit.*, p.28.

³⁴ Ver Mark Knapp. *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*. México, Editorial Paidós, 1991, p.27.

Ceberino explica que una de las condiciones para construir un doble vínculo es que exista un mensaje que a un nivel exprese una cosa, mientras que, simultáneamente, a otro nivel exprese lo contrario. A este tipo de comunicación se le debe sumar la repetición en el tiempo y la prohibición de que la víctima salga de ese juego comunicacional.

Asimismo, dicho autor recurre al siguiente ejemplo para demostrar lo anterior: cuando un niño juega bajo la falda de su madre, la madre dice: <<Marcos, por favor... ¡Sal de ahí! Vamos, retírate...>>. Mientras tanto, en el plano paraverbal, no realiza ningún movimiento corporal que confirme lo que expresa verbalmente, es decir, *no se mueve*. Verbalmente le ordena al niño que se retire; analógicamente, le permite que se quede. La repetición de este mecanismo produce una fractura en la lógica racional de todo ser humano. Si llega a constituirse en un estilo de comunicación se origina el *doble vínculo*, base de la esquizofrenia. Por ello, es preciso valorar lo que afirma Paloma Santiago en su libro *De la expresión corporal a la comunicación interpersonal*: los aspectos verbales y no verbales de la comunicación son inseparables.

2.2 Kinésia: reflejo de expresiones emocionales

Para descifrar los códigos no verbales en las relaciones interpersonales, la comunicación no verbal se divide en tres categorías: la próxemica, lingüística y kinésica. Ésta última, según Gonzálo Musitu en *Psicología de la comunicación humana*, comprende de modo característico y general, los gestos y los movimientos corporales que expresan del individuo, algún sentimiento o emoción, ya sea consciente o inconscientemente.

A continuación, se presenta la última de las clasificaciones del comportamiento no verbal de M. Argyle³⁵, un investigador que tipifica 7 categorías correspondientes al estudio kinésico:

- **EXPRESIONES DEL ROSTRO:** Argyle cita en este apartado todos los cambios que se producen en la boca, las cejas, los ojos...

- **MIRADA:** engloba todas las formas de contacto ocular además de centrarse más que en los ojos, en la expresión de los mismos, la duración de la mirada y sobre todo en el contacto ocular, de ahí que el autor hable de mirada agresiva, amorosa, furtiva, abierta, de soslayo, esquivada...

- **GESTOS CON LAS MANOS:** se encuentran en esta categoría todos los movimientos que el sujeto realiza con sus manos tanto de forma voluntaria como involuntaria. El objetivo es comunicar mensajes definidos.

- **GESTOS CON LA CABEZA:** son los movimientos de cabeza cuyo objetivo estriba en el refuerzo de la interacción, es decir, recompensando y estimulando lo sucedido en momentos anteriores, siendo también un instrumento muy valioso a la hora de sincronizar la conversación.

- **POSTURAS:** se trata de todos aquellos movimientos corporales que expresan actitudes sociales o estados emocionales.

- **CONTACTO CORPORAL:** esta categoría tiene que ver con el contacto físico por eso puede transmitir proximidad psicológica y/o proximidad intimidad. Tiene lugar al comienzo y al final de los encuentros entre dos o más personas.

³⁵ Ver Michel Argyle. *Psicología del comportamiento interpersonal*. Madrid, Alianza, 1978, p.146.

ORIENTACIÓN: Argyle se refiere a la posición que adopta el cuerpo respecto al interlocutor, un aspecto que puede dar pistas muy fiables sobre ciertas actitudes.

Las mímicas o gestos, en general se presentan con un alto nivel de complejidad que escapa a la posibilidad de delimitarlos de forma precisa pues “es tal la sinergia de micromovimientos casi imperceptibles para la captación consciente, que resulta sumamente dificultoso realizar una percepción abarcativa y completa del universo gestual.”³⁶

Explica Marcelo Ceberino en *La buena comunicación* que existen, por ejemplo, cientos de músculos situados en torno a los ojos que dan el tipo particular de mirada en cada persona. Si estos músculos se anularan, la mirada se transformaría en lívida e inerte. Alrededor de la boca se encuentra otro grupo muscular que le otorga expresividad a nuestro rostro, más allá de la risa o el desagrado. Los mismos labios encierran múltiples gestos y dependen de ese grupo muscular, que a su vez, todo ello, se encuentra asociado a múltiples explicaciones.

Por eso resulta imposible dar un significado preciso a cierto gesto y entonces, sé es más proclive a depositar supuestos que se basan en categorizaciones. Las categorías, dice Marcelo Ceberino, son uno de los elementos cognitivos -que encierran atribuciones de significados- más poderosos para conducirnos interaccionalmente con el mundo.

³⁶ Ceberino, *op cit.*, p.81.

Afirma Ceberino, que vivimos a través de categorías: distinguimos, describimos, adjetivamos, establecemos diferencias, comparamos, etc., mediante categorías. Razón por la cual, cuando se observa un gesto, lo clasificamos en una tipología y caemos en el riesgo de no descubrirlo en su forma pura. Alguien arruga la frente por ejemplo, y el otro codifica que está enojado, pero existe la posibilidad de que no esté enojado, sino más bien, le duela la cabeza, esté aburrido, le duelan los ojos, o simplemente esté cansado.

Pero además, cada gesto tiene una semántica, la cual, por cierto, es diferente en cada comunicador. Existen ciertos clichés que, como gestualidad prototípica, bien pueden observarse en cómics, historietas, en los rostros que se transmiten vía e-mail en Internet, en las anotaciones de gestos incluidos en libretos de teatro y otros medios.

De lo anterior, podemos rescatar que la comunicación no verbal permite establecer un diálogo, si se quiere universal, mediante la interpretación de gestos sin mediar el lenguaje verbal, y finalmente “esto corrobora la hipótesis de que los modelos analógicos -es decir, no verbales- poseen un fuerte componente instintivo que se aproxima a una señal universal, además de un componente imitativo y cultural aprendidos del contexto social”³⁷

Sin aludir a una semántica que defina el lenguaje kinésico, Mark Knapp resulta práctico al establecer en *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*, las funciones generales que cumplen los códigos no verbales de acuerdo al comportamiento humano en el ámbito social³⁸:

³⁷ *Ibidem*, p.79.

³⁸ Ver Knapp, *op cit.*, p.28.

- A. *Emblemas*. Son aquellos gestos capaces de sustituir a una palabra o frase completa con intención comunicativa. Entre los miembros de una cultura o una subcultura existe un gran acuerdo acerca de la transposición verbal de estas señales. Ejemplo, los gestos que se usan para representar <<ok>> o <<paz>>
- B. *Ilustradores*. Hay actos no verbales directamente unidos al habla o que la acompañan y que sirven para ilustrar lo que se dice verbalmente. Los ilustradores parecen caer dentro de nuestro campo consciente pero no tan explícitamente como los emblemas.
- C. *Muestras de afecto*. Se trata de configuraciones faciales que expresan estados afectivos. Si bien, es la cara la fuente primaria del afecto, también el cuerpo puede ser leído como juicios globales sobre afectos; Por ejemplo, una postura lánguida, un cuerpo triste. Las muestras de afecto pueden repetir, aumentar, contradecir o no guardar relación con las manifestaciones afectivas no verbales. Una vez tiene efecto la expresión, lo común es que se tenga un elevado grado de conciencia, pero también puede darse sin conciencia.
- D. *Reguladores*. Hay actos no verbales que mantienen y regulan de cabo a rabo la naturaleza del hablar y el escuchar entre 2 o más sujetos interactuantes. Indican al hablante que continúe, repita, se extienda en detalles, se apresure, haga más ameno su discurso, conceda al interlocutor su turno de hablar, y así sucesivamente. Algunas conductas asociadas al saludo y despedida pueden ser reguladores en la medida en que indican el inicio o fin de una comunicación cara a cara. Los reguladores parecen hallarse en la periferia de nuestra conciencia y son, en general, difíciles de inhibir. Son como hábitos arraigados y casi involuntarios, pero se trata de

señales de las que somos muy conscientes cuando las producen otros.

E. *Adaptadores*. Se les denomina adaptadores porque se piensa que se desarrollan en la niñez como esfuerzos de adaptación para satisfacer necesidades, cumplir acciones, dominar emociones, desarrollar contactos sociales o cumplir una gran cantidad de otras funciones. Ekman y Friesen han identificado tres tipos de adaptadores:

- 1) Los *autoadaptadores* se refieren a la manipulación del propio cuerpo como cogerse, frotarse, apretarse, rascarse o pellizcarse a sí mismo. A menudo estos autoadaptadores se incrementan en la medida en que la angustia de una persona aumenta; un adulto que se limpia la esquina del ojo en momento de tristeza -como si se quitara las lágrimas- puede mostrar con ello reacción que refleja las primeras experiencias de esa persona con la tristeza.
- 2) Los *heteroadaptadores* se aprenden junto con las primeras experiencias de relaciones interpersonales, esto es, dar a otro y tomar de otro, atacar o proteger, establecer proximidad o alejamiento y acciones por el estilo. Los movimientos de las piernas pueden ser adaptadores que muestran residuos de una agresión a puntapiés, una invitación sexual o una fuga.
- 3) Los *adaptadores dirigidos a objetos* implican la manipulación de objetos y pueden derivar del cumplimiento de alguna tarea instrumental, como fumar, escribir con lápiz, etc. Aunque seamos característicamente inconscientes de que realizamos estas conductas de adaptación, tal vez seamos más conscientes de los adaptadores a objetos. Por ejemplo, cuando alguien está solo se puede hurgar la nariz sin inhibición mientras que cuando está rodeado de gente esa misma persona se limitará a tocarse la nariz y frotársela “por casualidad”.

F. *Conducta táctil*. Para algunos autores, el estudio de la kinésia incluye el comportamiento táctil. Sin embargo, para otros el contacto físico real constituye una clase diferente de fenómenos. Las subcategorías de la conducta táctil pueden comprender la caricia, el golpe, el sostener, el guiar los movimientos de otro y otros ejemplos más específicos.

Como se ha dicho, un simple arqueado de cejas o fruncir los labios pueden desencadenar múltiples respuestas de acuerdo a la semántica que se proyecte en tales gestos, debido a que se corre el riesgo de convertir un supuesto en realidad. Este paso de lo cognitivo a lo pragmático, del pensamiento a la acción, conlleva grandes riesgos si no se metacomunica.

La metacomunicación es pues, lo que se busca originar en toda interacción comunicativa; en resumen, es una información que nos dice cómo se debe *captar* tal información recibida por parte del interlocutor, Marcelo Ceberino en *La buena comunicación* añade que metacomunicar implica codificar correctamente lo que se recibe o lo que se ha intentado transmitir, acrecentando así la posibilidad del diálogo claro. Cuando se respetan las reglas, la comunicación es complementaria y eficaz. Cuando existe confusión y transgresión de las mismas, se obtiene como resultado una comunicación disfuncional cuya perpetuación desencadena síntomas y diversos tipos de problemas en el sistema.

2.3 El papel del actor y los movimientos escénicos

En el cine, el actor puede hacer mucho con las expresiones de su rostro, ya que la pantalla grande, es una lupa que agranda desmesuradamente cada detalle. Tan sólo la cámara al guiar la atención del espectador, le está mostrando sólo

aquello en que debe fijarse, de modo que la actitud, el físico, los movimientos de los miembros, no son olvidables en el cine.

Para representar el terror por ejemplo, un actor de cine hace solamente una casi imperceptible crispación de los dedos, una ligera torsión de los labios, un sencillo temblor de cejas. Estas expresiones, que serían imperceptibles en el teatro, pueden producir en la pantalla una impresión considerable: “una pequeña humedad en las sienes basta para sugerir una emoción o el temor”.³⁹

Al comunicarse con el público, el actor puede tomar la decisión de acentuar sutilmente o irradiar un gesto, o levantar un párpado, en lugar de resaltar o apoyarse en el texto hablado. Una pausa o un pequeño movimiento inesperado de los hombros pueden crear también el punto focal y atraer la atención del público para lograr la comunicación deseada.

En el libro *Sobre la técnica de la actuación*, Michel Chejov afirma que con toda modestia el actor debe tener su propio criterio con respecto a lo que va a crear, comenta a sus alumnos: “podemos mover inmediatamente los brazos y las manos con la cualidad de la ternura, la alegría, la ira, la sospecha, la tristeza, la impaciencia, etcétera, incluso aunque no experimentemos el sentimiento de ternura, la alegría o ira”.⁴⁰

Pues bien, los sentimientos no pueden imponerse, sólo pueden ser inducidos, y sin embargo, Michel Chejov añade que los actores después de moverse con una de esas cualidades, tarde o temprano experimentan una verdadera sensación en su interior de la emoción interpretada.

³⁹ Georges Sadoul. *Las maravillas del cine*. México, Fondo de Cultura Económica, 1978, p.62.

⁴⁰ Michael Chejov. *Sobre la técnica de la actuación*. España, Alba Editorial S.L., 1991, p.56.

Stanislavsky dice que para llevar a cabo una interpretación, el actor debe vivir el papel y sentir de acuerdo con el papel, así reflejará al exterior la vida interior del personaje. Pero hay que advertir, que este punto ha sido enconadamente discutido por los mismos actores, lo comenta Fernando Wagner en *Teoría y técnica teatral*: mientras unos afirman que el actor no debe sentir lo que expresa, otros insisten en que ellos sienten y viven las emociones del personaje como si se tratara de la vida real.

Wagner, al respecto opina que “el actor completamente posesionado y dominado por sus sentimientos, tal como en la vida, no podría crear una obra artística”⁴¹ ya que no es capaz de actuar con eficacia. Mientras que T. Mann, quien refiriéndose al artista en contraposición con el hombre común afirma: “Desaparece el artista, cuando se vuelve humano y empieza a sentir”⁴²

Sin embargo, esta última opinión de Lessing es lo que realmente interesa al presente trabajo de investigación, él expone que “el actor puede poseer mucha emoción y, sin embargo, no demostrar ninguna. Puede existir donde uno no la reconoce y uno puede creer verla donde no existe; porque la emoción es algo interno, de lo cual sólo podemos juzgar por sus manifestaciones externas”.⁴³

Si las *manifestaciones externas* es lo que interesa en la actuación para dar vida al drama, entonces, el actor necesita dominar absolutamente sus medios de expresión ya que de otra suerte no podrá lograr el efecto artístico que persigue; y hay que recordar, que la finalidad de todo drama es producir impresiones dirigidas más a la sensibilidad del espectador que a su intelecto, lo señala Fernando Wagner en *Teoría y técnica teatral*. Para esto, mientras el público

⁴¹ Fernando Wagner. *Teoría y Técnica Teatral*. México, Editores mexicanos unidos, 1992, p.30.

⁴² Wagner, *op cit.*, p.34.

⁴³ *Ibíd.*, p.34.

debe sentir las emociones y dejarse conmover, el actor por su parte, debe *saber conmover, expresar y hacer sentir*.

Cabe señalar, que el espectador al *sentir* y vivir las emociones que proyectan los personajes cinematográficos se coloca como comúnmente se dice *en los zapatos del otro*, a esta percepción se le denomina *empatía*, y ésta “es una herramienta valiosa para mejorar la efectividad de la comunicación.”⁴⁴ Explica Daniel Goleman en *La inteligencia emocional*, que la raíz del altruismo se encuentra en la empatía, la capacidad de interpretar las emociones de los demás, es decir, la habilidad de saber lo que siente otro, si no se siente la necesidad o la desesperación del otro, no existe preocupación o comprensión y por lo tanto no habrá respuesta ante el acto comunicativo.⁴⁵

Goleman añade, que las emociones de la gente rara vez se expresan en palabras; con mucha mayor frecuencia se manifiestan a través de otras señales. La clave para intuir los sentimientos de otro, dice, está en la habilidad para interpretar los canales no verbales: el tono de voz, los ademanes, la expresión facial y cosas por el estilo. Es decir, por un lado el actor debe saber conmover y por el otro, el espectador debe saber conmoverse. He aquí el vínculo entre actor y espectador y su relación comunicativa, que tiene lugar a partir de una producción cinematográfica.

⁴⁴ David K. Berlo. *El proceso de la comunicación*. Buenos Aires Argentina, El Ateneo, 1964, p.101.

⁴⁵ Ver Daniel Goleman, *La inteligencia emocional*. México, Ediciones B, S.A., 2010, pp. 65 y124.

En cuanto a los criterios básicos para la interpretación escénica, Fernando Wagner señala 3 medios indispensables para obtener una unidad equilibrada: la expresión verbal, la expresión plástica y finalmente, la continuidad de ideas -la expresión plástica refiere a los movimientos corporales y gestuales-, pues bien, con los medios de expresión y el apoyo de la caracterización externa, maquillaje, peluquería y vestuario se puede constituir la actuación individual del actor.

Ya en escena se debe recordar siempre, que todo movimiento debe tener su razón de ser, pues los movimientos fuera de lugar distraen la atención del espectador. Wagner distingue entre movimientos básicos y movimientos secundarios⁴⁶: el *movimiento básico* es una acción que exige la obra misma en determinado momento para no interrumpir la continuidad dramática; por ejemplo, una salida a escena, la acción de escribir una carta, disparar una arma de fuego, son movimientos básicos que si no se efectúan en el instante preciso, fatalmente se interrumpe la obra.

El *movimiento secundario* no es menos importante que el básico, planeado de acuerdo con el carácter del personaje de la escena y de la obra misma, será el verdadero complemento de la palabra, el movimiento interpretativo. El actor debe moverse siempre dentro de su carácter, procurando ejecutar gran variedad de movimientos, frecuentemente pequeños, que deben ejecutarse con la mayor naturalidad. El movimiento secundario debe subrayar el diálogo, prestar una mayor claridad a los cambios emotivos, señalar reacciones pero en ningún caso distraer la atención del público.

⁴⁶ Ver Wagner, *op, cit.*, p.44.

Existen muchas reglas de movimiento que pueden ayudar al actor a adquirir la agilidad y naturalidad indispensable en el teatro principalmente se destaca que “el actor no debe perder nunca el dominio de sus movimientos”⁴⁷ para lograr la caracterización del personaje, como creador y como intérprete.

Pues se sabe que, cada actor da de modo distinto vida a un mismo personaje, de acuerdo a sus propios gestos, modales, personalidad, es decir su propia esencia y temperamento artístico. Por ejemplo, cuantas veces se ha escrito *Ifigenia* y, sin embargo, cada interpretación resulta ser diferente, escribió Goethe: “Esto es así porque cada uno ve y expresa el objeto de forma distinta según su percepción artística.”⁴⁸ Lo mismo podemos decir del teatro a menudo se oye, por ejemplo, que sólo existe un Hamlet, el que Shakespeare creó. Pero ¿quién tiene la certeza de saber cómo era Hamlet de Shakespeare?

Y si alguien se preguntara si Vivien Leigh interpretó fielmente la Scarlett O’Hara de la novela *Lo que el viento se llevó*; y en cuanto a la interpretación de Clark Gable, ¿fue con exactitud el Rhett Butler que la autora Margaret Mitchell describió? Seguramente no, pero los resultados fueron magníficos.

Observemos en el siguiente y último capítulo, la selección de rasgos no verbales utilizados por Clark Gable y Vivien Leigh al protagonizar a Rhett Butler y Scarlett O’Hara respectivamente, para contribuir al desarrollo de uno de los dramas más populares en el ámbito cinematográfico mundial: *Lo que el viento se llevó*.

⁴⁷ *Ibidem*, p.50.

⁴⁸ Chejov, *op cit.*, p.85.

3. RHETT BUTLER Y SCARLETT O'HARA: LO QUE SU LENGUAJE CORPORAL EXPRESÓ

“Ashley observó cómo Scarlett erguía sus frágiles hombros conforme caminaba. Y este gesto penetró en su corazón mucho más profundamente que cualesquiera palabras que ella hubiera pronunciado.”

Margaret Mitchell

Igual que nos sucede a nosotros en nuestra vida cotidiana, dice Michel Chejov que los personajes en escena siempre desean algo. Esto significa que la voluntad se dirige siempre hacia una determinada meta, un determinado fin. De esta voluntad estimulada surgen en escena cada acción, cada actividad y cada gesto, como en la vida real.

Dado que, se ha explicado, resulta extremadamente dificultoso construir una hipótesis mínimamente acertada sobre la intención comunicativa, o sobre la reacción de alguien sobre otro, en este capítulo analizaremos los mensajes no verbales con contenido emocional que son percibidos sin problema por parte del destinatario que recibe el mensaje.

La ira, la ansiedad, la tristeza, la alegría son algunas de los sentimientos que manifestaron los actores Clark Gable y Vivien Leigh al interpretar a los protagonistas de *Lo que el viento se llevó*, veamos la expresión de sus acciones y gestos plásticamente moldeados y quizás, perfectamente constituidos.

3.1 Descripción de escenas y elementos kinésicos de ambos personajes

El siguiente análisis tiene el objetivo de clasificar describir y comparar los movimientos kinésicos de Rhett Butler y Scarlett O'Hara. Se tomará como muestra 10 escenas a partir de la sistematización de las 90 secuencias propuestas por Werner en *Cien años de cine 1895-1995*⁴⁹ que a continuación se muestran:

Relación de secuencias	
1	Los buenos viejos tiempos en Tara
2	Scarlett y sus dos pretendientes
3	Fin de la jornada de los trabajadores negros en Tara
4	Scarlett y su padre
5	Regreso al hogar de la madre
6	Plegaria vespertina de la familia O'Hara
7	Scarlett y Mami
8	Llegada de los O'Hara a Doce Robles
9	Scarlett, Asley y Melanie
10	Pretendientes de Scarlett y primer encuentro con Rhett
11	Ashley y Melanie
12	Scarlett y sus pretendientes
13	Scarlett y sus hermanas con Mami
14	Scarlett: de la sala de descanso de las muchachas a la conversación de los hombres
15	Ashley, Rhett y los hombres hablan sobre la guerra
16	Confesión de amor de Scarlett a Ashley
17	Scarlett es sorprendida por Rhett
18	Conversación sobre Scarlett en la escalera

⁴⁹ Werner, *op. cit.*, p.p.327,328,329.

19	“Guerra”: despedida y proposición matrimonial
20	Boda: Scarlett y Charles Hamilton
Periodo de guerra	
21	Secuencia acelerada: muerte de Charles (Texto)
22	Scarlett y su madre
23	Baile de beneficencia en Atlanta (I): Melanie, Sacarlett y Rhett
24	Baile de beneficencia (II): intensificación y baile de Rhett/Scarlett
25	Secuencia acelerada: Carta de Rhett /Melanie (anillo)
26	Rhett y Scarlett (sombbrero)
27	Secuencia acelerada: Gettiysburg (texto, lista de bajas)
28	Reacciones de Melanie, Scarlett y Rhett
29	Llegada de Ashley
30	El último gallo
31	Cena de navidad: Melanie, Ashley, Scarlett
32	Partida: Ashley y Scarlett
33	Secuencia acelerada (texto)/Scarlett y Melanie en el lazareto
34	Donación de Belle Watling
35	Secuencia acelerada (texto): entrada de las tropas en Atalanta
36	En el lazareto
37	Regreso de Scarlett a la casa en medio del caos (Scarlett y Rhett)
38	Scarlett decide quedarse (el bebé de Melanie)
39	Secuencia acelerada (texto): cae Atlanta
40	Scarlett y Melanie
41	Scarlett en busca del doctor Meade
42	Rhett y Scarlett
43	Huida con Rhett de Atlanta en llamas
44	Retorno del ejercito derrotado (Rhett/Scarlett)
45	Rhett confienza su amor a Scarlett antes de partir a la guerra
46	Encuentro con el enemigo (camino a Tara)

47	Scarlett en Doce Robles
48	Llegada a Tara
49	Pobreza y hambre
Recomienzo en Tara	
50	Secuencia acelerada (texto y llamas)
51	Scarlett dirige la hacienda
52	Scarlett, Melanie y el soldado yanqui
53	El fin de la guerra
54	Regreso a Tara /Frank y Suellen
55	Regreso de Ashley
56	Visita de Wilkerson y muerte del padre
57	El amor de Scarlett y Ashley
58	Plan de salvación de Scarlett
59	Scarlett y Rhett (en la cárcel)
60	Las calles de Atlanta
61	Scarlett y Frank (boda)
62	Scarlett (infantil), Ashely (débil) y Melanie (ingenua)
63	Aserradero (capataz Gallegher, Scarlett y Ashley)
64	Scarlett como inescrupulosa mujer de negocios
65	Rhett y Scarlett, hablando de Kennedy
66	Asalto a Scarlett y salvación
67	Rhett como salvador, muerte de Frank
Recomienzo con Rhett	
68	Belle Watling y Melanie
69	Scarlett y Rhett hablan de Frank (proposición matrimonial)
70	Viaje de boda, Scarlett mimada por Rhett
71	Suellen habla de Scarlett
72	Transformación de Rhett (Mami y Rhett, Mami y Melanie, Rhett y el bebé)

73	Negativa de Scarlett
74	Rhett y Belle Watling
75	Paseo dominical de la familia Butler
76	Mejoramiento de la imagen de Rhett
77	Padre e hija (Bonnie sobre el pony)
78	Scarlett y Ashley en retrospectiva/son sorprendidos
79	Scarlett y Rhett (el vestido rojo)
80	Scarlett en la fiesta de cumpleaños de Ashley
81	Rhett y Scarlett: la última noche juntos
82	Rhett abandona Tara (Rhett-Scarlett, Rhett-Bonnie)
83	Rhett y Bonnie en Londres
84	Regreso de Rhett y caída de Scarlett
85	Melanie y Rhett
86	Rhett-Scarlett y muerte de Bonnie
87	Visita de Melanie a Tara (informe relatado Mami/Rhett)
88	Melanie y Scarlett, Scarlett y Ashley
89	Scarlett en busca de Rhett y separación
90	Scarlett y Tara

Es interesante esta relación de secuencias porque nos da la posibilidad de observar la inmensidad del filme, así como las temáticas que la integran. A continuación, las 10 secuencias seleccionadas:

1. Secuencia 15: Ashley, Rhett y los hombres hablan sobre la guerra
2. Secuencia 16: Confesión de Amor de Scarlett a Ashley
3. Secuencia 19: “Guerra”: despedida y proposición matrimonial
4. Secuencia 23: Baile de beneficencia en Atlanta I
5. Secuencia 26: Rhett y Scarlett (sombrero)

6. Secuencia 45: Rhett confiesa su amor a Scarlett
7. Secuencia 49: Pobreza y hambre
8. Secuencia. 69: Scarlett y Rhett hablan de Frank
9. Secuencia. 81: Rhett y Scarlett, la última noche juntos
10. Secuencia 89: Scarlett en busca de Rhett y separación

Como hemos dicho, *Lo que el viento se llevó* trata de modo de más específico, de la historia de amor de Rhett Butler y Scarlett O'Hara en el contexto de la guerra civil norteamericana, las secuencias elegidas se deben precisamente a que en ellas observamos los actos más sobresalientes distintivos de una fuerte carga emocional para el desarrollo dramático de dicha historia; ambos personajes preferentemente participan en cada una de las secuencias analizadas y expresan sus sentimientos –amor, ira coraje- de manera muy precisa, donde el papel de la comunicación no verbal juega un papel importante.

Debido a que cada secuencia contiene varias escenas, la siguiente clasificación cuenta con la posibilidad de analizar más de una vez cada una de las secuencias aquí seleccionadas pero desde diferentes ángulos y proyecciones, así como concentrar la atención en uno o en ambos personajes según sea pertinente para el objetivo de este trabajo, que refiere al estudio de los elementos kinésicos de los ambos protagónicos.

3.1.1 Amor o enamoramiento: la gestualidad sutil

Secuencia 16:
Scarlett confiesa su amor a
Ashley



(27' 19'')

Descripción de escena: Antes de confesarle a Ashley que lo ama, Scarlett se frota sus manos una con la otra, y sostiene su vestido arrugándolo con un puño, mientras le confiesa su amor a Ashley sus ojos buscan todo el tiempo la mirada de él, un *médium close up* deja ver como Scarlett mueve su rostro hacia arriba con el mentón levemente hacia atrás, lo que permite acercar sus labios a los de Ashley en tanto *alza las cejas con aire martirizado*, y cierra lentamente los ojos en espera de un beso.

Interpretación de códigos no verbales: Dice Stanislavsky en *El arte escénico* que para dar la apariencia del enamoramiento, el actor únicamente necesita girar los ojos, oprimirse el corazón con la mano, elevar los ojos al cielo y alzar las cejas con aire martirizado⁵⁰. Sin embargo, se observa que sin recurrir a cada uno de los gestos establecidos por Stanislavsky se puede alcanzar la interpretación del enamoramiento. Aún así el *alzar las cejas con aire martirizado* ayudó mucho a dicha manifestación. La mirada y las cejas jugaron un papel importante en la escena, por eso la toma se cerró en un *médium close up*, mientras que el frote de manos y el arrugue del vestido dieron la apariencia de un sentimiento de nerviosismo del personaje, este gesto normalmente es de *carácter intrínseco*, ya que el sentimiento se manifiesta a partir de los movimientos corporales sin una plena conciencia de lo que se está transmitiendo.

⁵⁰ Ver Konstantin Stanislavski. *El arte escénico*. México, Siglo veintiuno editores, 1961, p.17.

3.1.1 Amor o enamoramiento: la gestualidad sutil

Secuencia 45:

Rhett confiesa su amor a Scarlett antes de partir a la guerra



(1, 27' 20'')

Descripción de escena: Scarlett está molesta porque Rhett la dejará sola camino a Tara, él de un abrazo la baja del caballo y se quita su sombrero para enseguida rodearla con sus brazos de la cintura. En el momento en que Rhett dice “Sé que te amo Scarlett” (*plano americano*) su rostro se serena completamente y le acaricia suavemente el cabello, Scarlett evade la mirada de Rhett y éste la toma de la mejilla para nuevamente mirarla a los ojos; después besa su frente aunque ella siga rechazándolo. El plano cambia a *close up* cuando la besa lentamente en los labios y la abraza todavía con más fuerza, la música mientras tanto sube de intensidad.

Interpretación de códigos no verbales: La declaración de amor a partir del lenguaje corporal suele ser diferente entre el género masculino y femenino e inclusive entre cada persona, según su carácter. No cabría la posibilidad de ver a Rhett Butler *oprimirse el corazón y girar los ojos* (como lo menciona Stanislavsky) para demostrar su afecto, pues recordemos que todos los movimientos deben ser acordes con el carácter del personaje que se interpreta. Rhett sólo necesitó mantener sereno su rostro para dar énfasis a sus palabras y las caricias que hizo a Scarlett fueron un tanto sutiles que demostraron delicadeza y afecto hacia ella. A este comportamiento Mark Knapp lo denomina *conducta táctil*, pues el contacto físico reforzó las palabras de Rhett cuando el personaje se dispuso a mostrar su amor a Scarlett.

3.1.1 Amor o enamoramiento: la gestualidad sutil

Secuencia 69:
Scarlett y Rhett hablan de Frank (proposición matrimonial)



(2,41' 44'')

Descripción de escena: Rhett propone matrimonio a Scarlett en medio de la crisis emocional que ella está viviendo por sentirse culpable de la muerte de Frank, y al pedirle que se case con él, lo hace sonriendo, con las cejas arqueadas y los ojos semicerrados. Enseguida, en un plano *full shot* Rhett se arrodilla ante ella para demostrar la formalidad de sus palabras, sosteniéndola de ambas manos, mientras le propone matrimonio la mira a los ojos pero mantiene una sonrisa divertida, a pesar de que ella se muestra molesta por creer que se trata de una broma.

Interpretación de códigos no verbales: Dice Marcelo Ceberino, que los ojos pueden entrecerrarse en la seducción y en el sueño,⁵¹ tal y como lo mostró Rhett. Por existir un vínculo entre el amor y la seducción se dará por positiva esta aseveración, pues bien, observemos en la secuencia 16, cómo Scarlett tiene los ojos semicerrados al manifestar su amor a Ashley. Pero lo interesante es, cómo Rhett combina la sonrisa pícaro con los ojos semicerrados, y si añadimos el momento en que se arrodilla con los brazos extendidos hacia ella, podemos apreciar una escena donde el amor es manifestado informalmente, por eso Scarlett en un primer momento piensa que se trata de una broma, aunque en todo caso, no deja de ser un acto romántico, por el significado cultural que la sociedad ha dado al caballero que se arrodilla ante su amada.

⁵¹ Marcelo Ceberino. *La buena comunicación*. España, Paidós, 2006, p.85.

3.1.2 Seguridad y sonrisa asimétrica

Secuencia 15:
Rhett y los hombres hablan
sobre la guerra



(24' 40'')

Descripción de escena: Mientras Rhett Butler habla sobre la guerra que se aproxima, por cierto, opinión que contradice a los hombres presentes, mantiene recta su espalda en todo momento y sus manos relajadas. Camina tranquilamente entre los hombres mientras sostiene con la mano izquierda un puro y cómodamente lleva metida la mano derecha en el bolsillo de su pantalón. En su rostro prevalece una sonrisa forzada a la par con sus cejas fruncidas. Y ante el insulto de Charles Hamilton, Rhett lo mira hacia abajo con desprecio y anuncia su retirada inclinándose hacia el frente.

Interpretación de códigos no verbales: Observa Fernando Wagner en *Teoría y Técnica Teatral* que la mirada firme y hacia el frente expresa seguridad. Y sin embargo, a su vez Rhett en esta escena, manifiesta *superioridad*, que se observa a partir de su sonrisa, pues bien, cuando hay demasiada elevación asimétrica, es decir, cuando la boca se inclina más hacia un lado notablemente, izquierda o derecha (como se puede apreciar en la imagen de Rhett), se dice que es característica del carisma dominante⁵² Además, el grado de asimetría aumenta con la intensidad del orgullo y puede evidenciar arrogancia. A este gesto lo ubicamos entre los *heteroadaptadores* que describe Mark Knapp, por ejercerse con la intención de establecer proximidad o alejamiento, atacar o protegerse, según se dé el caso al entablar la comunicación.

⁵² Sergio Rulicki. *Comunicación No Verbal: Cómo la inteligencia emocional se expresa a través de los gestos*. Buenos Aires Argentina, Editorial Granica, 2007, p.107.

3.1.3 Asentir en silencio: muestra de la autosuficiencia de la CNV

Secuencia 89:
Scarlett en busca de Rhett y
separación



(3, 39'27'')

Descripción de escena: Scarlett vuelve de la casa de Ashley después de que Melanie ha fallecido.

Scarlett entra en la habitación en busca de Rhett y éste pregunta si Melanie ha muerto.

El encuadre en *médium shot* deja ver claramente la contestación de Scarlett, que únicamente refiere a un movimiento firme de cabeza de arriba abajo y luego lentamente vuelve a subir la cabeza; a eso se le llama asentir. Rhett al codificar la respuesta de Scarlett contesta: “Qué en paz descanse” y continúa hablando de Melanie.

Interpretación de códigos no verbales: El asentir con la cabeza, es un ejemplo de cómo la comunicación no verbal puede ser capaz de transmitir un mensaje sin recurrir al lenguaje verbal, y además el mensaje puede ser codificado correctamente por el receptor, por tratarse de una señal universal impuesta por el contexto social.

Estos códigos no verbales, necesariamente deben ser de *carácter extrínseco*, pues la respuesta que sustituye el plano verbal es manifestado intencionalmente haciendo únicamente uso del lenguaje no verbal; y de acuerdo a la clasificación de Mark Knapp –capítulo 2.2- cumple la función de *emblema* por tratarse de un acuerdo cultural al transponer un gesto en vez de una palabra, es decir hay una *sustitución* total del lenguajes verbal por el no verbal, sin obstaculizar la comunicación entre los interlocutores.

3.1.4 Pretensión. Cuando el lenguaje corporal delata verdaderas intenciones.

Secuencia 23:

Baile de beneficencia en
Atlanta: Melanie, Scarlett y
Rhett



(36' 26 '')



(36' 36 '')

Descripción de escena: Siendo viuda, Melanie cree que Scarlett hace un sacrificio al presentarse a una reunión social “con el fin de recaudar fondos para la Causa.” Sin embargo, el encuadre en *médium shot* nos muestra a Scarlett bailoteando los ojos y la cabeza al ritmo de la música mientras observa a las parejas danzando. Después, la cámara toma a Scarlett de espaldas (*médium shot*) y la recorre de arriba a abajo, para mostrar cómo sus caderas y sus pies también se mueven al ritmo de la música-. Su rostro alargado, sus labios juntos, y su cara recargada en su mano izquierda, manifiestan su insatisfacción por la situación en la que se encuentra –el luto que debe guardar-, lo que le impide bailar y divertirse como ella desearía.

Interpretación de códigos no verbales: A partir de las constantes caracterológicas que propone Hugo Argüelles⁵³ se puede deducir que en Scarlett predomina el carácter *erótico*, pues su interés se centra más en bailar y divertirse, es decir en “vivir”, que en *el deber ser*, premisa que caracteriza al carácter *tanático*. Esta observación se aprecia gracias a los encuadres que enfatizan la gestualidad. Entonces, el lenguaje cinematográfico y la CNV son capaces de mostrar en pocos segundos la caracterización de un personaje. Y por otro lado, este es un claro ejemplo de que el lenguaje corporal y gestual puede revelar pensamientos e intenciones si no se regulan apropiadamente.

⁵³ Material de apoyo. *Seminario de interdiscursividad: cine literatura e historia*. UNAM FES Acatlán, 2010. 3-2 personajes-7.

3.1.4 Pretensión. Cuando el lenguaje corporal delata verdaderas intenciones.

Secuencia 26: Rhett y Scarlett (sombrero)



(45'10'')



(45'14'')

Descripción de escena: Scarlett da las gracias a Rhett por el sombrero obsequiado, pero él, le dice que no da nada sin obtener algo a cambio. Al suponer Scarlett que el motivo por el que Rhett le obsequió el sombrero es porque desea un beso, Scarlett le asegura de inmediato: “no te besaré.”

Rhett al mirarla, sonrío divertidamente y la toma de ambos hombros, en el instante, Scarlett se acerca a él, rápidamente levanta su cara, cierra los ojos y junta los labios, es decir, se coloca en posición de besar o recibir un beso en la boca, (*médium close up*).

Rhett la mira con extrañeza unos segundos y finalmente dice: “abre tus ojos y mírame”. Continúan dialogando pero finalmente él decide no besarla.

Interpretación de códigos no verbales: Como hemos dicho, la transmisión de mensajes se da a partir del lenguaje verbal y no verbal.

Se crea un *doble vínculo* -capítulo 2.1- cuando simultáneamente una información puede significar al mismo tiempo dos cosas distintas. Cómo se observa en este ejemplo, cuando Scarlett con palabras dice a Rhett “no te besaré” y con su lenguaje corporal más bien, le dice bésame.

Este tipo de comunicación es nocivo, pues crea confusión en el receptor, y recordemos que la comunicación efectiva siempre busca reducir la incertidumbre y en contraparte se busca la claridad de los mensajes.

3.1.5 Ironía: contradicción entre el lenguaje verbal y el no verbal.

Secuencia 23:
Baile de beneficencia en
Atlanta: Melanie,
Scarlett y Rhett



(38'45'')



(38'55'')

Descripción de escena: Melanie dona su anillo de bodas como apoyo a la Confederación. Rhett observa el sufrimiento de ella al desprenderse de dicho objeto, entonces, se coloca frente a Melanie y con respeto le dice: “Ha sido un gesto muy bonito Sra. Wilkes”

Scarlett de inmediato interrumpe para donar también su anillo de bodas. Rhett dice a Scarlett “Usted también Sra Hamilton. Sé cuanto significa para Usted.”

Sin embargo, el trato es distinto al de Melanie. La sonrisa pícara, los hoyuelos marcados y la mirada sonriente, expresan claramente que Rhett no cree en la generosidad de Scarlett al donar su anillo para recaudar fondos, ni en el amor y debería sentir por Charles.

Interpretación de códigos no verbales: La ironía intenta establecer una verdad, dando a entender lo contrario de lo que se dijo; se entiende por el contexto, la entonación o el lenguaje corporal.⁵⁴ En términos generales, es una burla sutil y disimula para expresar verdades.

En esta escena observamos a Rhett decir verbalmente lo mismo tanto a Melanie como a Scarlett, pero con su expresión facial dijo todo lo contrario. El contexto también, ayudó a reconocer el mensaje irónico de Rhett hacia Scarlett, pues sabemos que anteriormente él había sorprendido a Scarlett declararse a Ashley, sabía entonces, que ella se había casado sin amor.

⁵⁴ En <http://es.wikipedia.org/wiki/Iron%C3%ADa> consultado el 11 de enero de 2011

3.1.6 La sorpresa, un sentimiento inocultable

Secuencia 23:
Baile de beneficencia
en Atlanta: Melanie,
Scarlett y Rhett



(37'31'')



(37'38'')

Descripción de escena: En el baile de beneficencia, reconocen públicamente a Rhett Butler por burlar al ejército del norte y proveer de armamento y otros recursos a la Confederación. Pero Scarlett no se esperaba esta mención, resulta ser una sorpresa volver a encontrarse a Rhett.

El encuadre en *médium shot* destaca las cejas levantadas de Scarlett, la frente amplia y los ojos considerablemente más abiertos de lo normal. Mientras todos aplauden la hazaña de Rhett, Scarlett mira hacia todos lados y en cuanto él la reconoce desde lejos, Scarlett muerde su labio inferior y arruga un poco la frente mientras su mirada la mantiene fija ante el objeto de la sorpresa (Rhett) pues le incomoda volver a presentarse ante él.

Interpretación de códigos no verbales: Explica Karl Bühler en *Teoría de la expresión* que “los párpados levantados y los ojos abiertos constituyen la expresión mímica de la sorpresa o de la atención tensa,”⁵⁵ y por otro lado, Marcelo Ceberino en *La buena comunicación*, también asegura que los ojos se abren al máximo ante la sorpresa.

En efecto, Scarlett abre enormemente los ojos cuando algo le sorprende, en ésta y en otras secuencias, pero hay que añadir, que aunque este gesto recurrentemente exprese lo mismo, la gestualidad de labios puede reflejar una emoción diferente, por ejemplo, en conjunción con una leve sonrisa, la expresión manifiesta una sorpresa de agrado, pero en este caso fue lo contrario.

⁵⁵ Ver Karl Bühler. *Teoría de la expresión*. Madrid, Alianza Editorial, 1980, p.107.

3.1.7 La alegría y el auténtico disfrute

Secuencia 26: Rhett y Scarlett (sombbrero)



(43'48'')



(44'27'')

Descripción de escena: Rhett abre una caja de regalo que contiene un sombrero para Scarlett. Ella se muestra impaciente por recibirlo, agita sus manos y las abre ante el sombrero en espera de que Rhett se lo entregue, sus ojos bien abiertos alternan las miradas, una para Rhett y otra para el regalo. Ya con el sombrero en sus manos, (*médium close up*) Scarlett sonrío felizmente con la boca medianamente abierta, y sus hoyuelos equilibradamente marcados. Rhett al verse en la necesidad de acomodar el sombrero a Scarlett, (*over shoulder*) sonrío de igual modo, con la boca medianamente abierta, las comisuras de los labios son regulares y las de los ojos se marcan visiblemente.

Interpretación de códigos no verbales: Pocas veces durante el filme, se observó la sonrisa que Rhett expresa en esta escena, pues dice Sergio Rulicki en su libro *Comunicación No Verbal* que las sonrisas de auténtico disfrute eleva ambas comisuras de la boca en forma simétrica, como la sonrisa de Rhett que se observa en la segunda imagen. Pues en aquellas sonrisas falsas, las comisuras se estiran hacia los costados. Además, en el estado original de alegría se activa espontáneamente el grupo muscular de los ojos formando arrugas en las comisuras,⁵⁶ que también se pueden observar en el personaje de Rhett, sin embargo, en Scarlett no se percibe expresión de auténtico disfrute si únicamente observamos la expresión de sus ojos.

⁵⁶ Ver Rulicki, *op cit.*, p.80.

3.1.8 El mal temple: enfado o coraje

Secuencia 19:
“Guerra”: despedida y
proposición matrimonial



(30' 42'')



(31' 54'')

Descripción de escena: Después de que Ashley asegura a Scarlett que se casará con Melanie a pesar de que ella le ha confesado su amor. Scarlett experimenta la tristeza y con la impertinencia de Charles Hamilton, el enojo. Ella aprieta sus labios y levanta notoriamente más su ceja derecha mientras con voz golpeada se dirige a Charles. Mientras él declara su amor a Scarlett, ella parece no prestarle atención al observar a Ashley cuando éste besa a Melanie. Su rostro de Scarlett ahora muestra preocupación y tristeza, pues asimila que Ashley no se casará con ella, con la mirada gacha y a punto de llorar acepta casarse con Charles.

Interpretación de códigos no verbales: En esta escena se puede apreciar la importancia de la comunicación no verbal en las relaciones interpersonales, pues si Charles Hamilton hubiera prestado un poco de atención al lenguaje corporal de Scarlett, habría percibido que en realidad ella no sentía por él ningún tipo de afecto o cariño. Además Scarlett no se preocupó por disimular su estado de ánimo, ni sus sentimientos ante él. Se observa en la primera imagen, la mirada focalizada de Scarlett y posteriormente aprieta los labios fuertemente, estas señales van relacionadas con la ira⁵⁷, según Sergio Rulicki. También, en esta escena Scarlett *contradice* con el lenguaje corporal su expresión verbal.

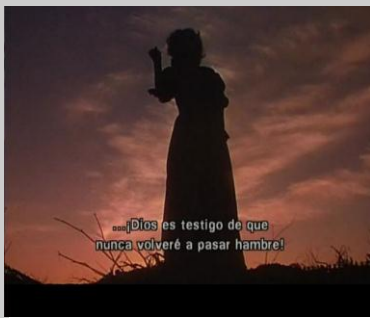
⁵⁷ *Ibidem*, p.86.

3.1.8 El mal temple: enfado o coraje

Secuencia 49: Pobreza y hambre



(1,40'55'')



(1, 41' 06'')

Descripción de escena: Scarlett llega a Tara, después de un agotador viaje, encuentra que los yanquis han dejado la plantación arruinada. Mira a lo lejos el jardín sin cosecha y en son de tristeza inclina los párpados hacia abajo. Después se dirige al sembradío y come ansiosamente los últimos rábanos que quedan. Solloza dejándose caer en la tierra, pero de inmediato se levanta para hacer el juramento (*close up*) mira al cielo y cierra con fuerza su puño, manteniéndolo a la altura de su cara. Sus facciones rígidas del rostro expresan coraje y decisión. Al concluir el juramento la cámara se aleja hasta mostrarla solitaria en un *long shot*, la música en este instante sube de intensidad.

Interpretación de códigos no verbales: *La Teoría de la expresión* de Karl Bühler, expone que “los párpados cansados e inclinados profundamente permiten conocer un agotamiento del cuerpo o del espíritu”⁵⁸ como se observó en Scarlett al mirar el jardín arruinado. Pero además el puño cerrado remite a un *ilustrador de fuerza*: “El puño cerrado con el pulgar de costado se utiliza para reafirmar la idea de que se tiene la voluntad y la capacidad para llevar adelante una acción.”⁵⁹ Ésta expresión corporal fue muy importante para señalar la fuerza espiritual de Scarlett y los movimientos de cámara junto con la música destacaron el clímax de la escena.

⁵⁸ Bühler, *op cit.*, p.107.

⁵⁹ Rulicki, *op cit.*, p.60.

3.1.9 El remordimiento

Secuencia 69:

Scarlett y Rhett hablan de Frank (proposición matrimonial)



(2, 37' 27'')



(2, 40' 30'')

Descripción de escena: Tras la muerte de su esposo Frank, Scarlett manifiesta sentirse culpable. El encuadre en *médium close up* la muestra con la cabeza agachada y la mirada hacia abajo, al dar un sorbo a su licor mira el retrato de Frank, pero lo voltea hacia abajo para dejar de mirarlo, aún así, sus labios apretados y sus parpados inclinados, muestra un sentimiento de culpabilidad.

Cuando Rhett la visita, confiesa este sentimiento y llora fuertemente cubriéndose la boca (con el pañuelo) que regularmente la mantiene abierta y secándose a sí misma sus lágrimas.

Interpretación de códigos no verbales: Efectivamente el remordimiento que expresa Scarlett va acorde con las técnicas que expone Fernando Wagner, en *Teoría y técnica teatral*, él explica que el actor bajará la vista cuando se trate de expresar vergüenza, falsedad, disgusto, impaciencia o remordimiento.

Prevalece en esta escena la mirada baja de Scarlett, pero además, llora inconsolablemente apretando los ojos con fuerza y su boca la mantiene regularmente abierta; a estas manifestaciones se les llama *ilustradores* según Knapp Mark, pues regularmente caen dentro del campo consciente para ilustrar lo que se está diciendo verbalmente, el estado emocional triste y de remordimiento se ilustra y reforzó con los lloriqueos de Scarlett.

3.1.10 Postura agresiva

Secuencia 81:

Rhett y Scarlett: la última noche juntos



(3,07:32)



(3, 08'08'')

Descripción de escena: Rhett estando borracho reclama a Scarlett el malentendido que la gente comenta acerca de Ashley y ella. Rhett se porta de modo agresivo, pues de un empujón la sienta y le habla fuerte en todo momento. El diálogo de Rhett refiere el supuesto amor entre Scarlett y Ashley, por lo que él demuestra celos. La mira fijamente inclinando la cabeza hacia delante, y la frente arrugada en dirección a ella. Y cuando Scarlett intenta alejarse, él se coloca enfrente para impedirle el paso. Además, Rhett dibuja regularmente en su rostro una sonrisa sarcástica y sus movimientos bruscos lo hacen ver violento y en actitud amenazante con Scarlett.

Interpretación de códigos no verbales: Para corroborar a que Rhett efectivamente se muestra agresivo, dice Sergio Rulicki que “el acto de mirar inclinando la cabeza hacia adelante, con la frente como *visera* indica resguardo o suspicacia”⁶⁰. Añade además que quien mira de ese modo se ha puesto en guardia, se encuentra vigilante o amenazante. Y si añadimos el hecho de que sus cejas las mantiene tensas y se muestran arrugas en su frente, entonces nos da la impresión, señala Karl Bühler, de que la actitud de Rhett también es de ira o coraje.

⁶⁰ *Ibidem*, p.178.

3.1.11 La manifestación del miedo o temor

Secuencia 81:

Rhett y Scarlett: la última noche juntos



(3, 07'34'')



(3, 08'40'')

Descripción de escena: Scarlett ante la agresividad de Rhett manifiesta miedo, sus ojos se abren grandemente y sus cejas alzadas dan la característica de preocupación.

En la escena en que Rhett dice a Scarlett que apretaría su cabeza como una nuez si con ello lograra sacarle del pensamiento a Ashley, un *médium close up*, deja ver claramente los rasgos faciales de Scarlett, hay arrugas verticales en su frente y sus ojos vuelven a abrirse enormemente, su mirada es sin sentido definido, y su boca entreabierta contribuye a la manifestación del temor.

Interpretación de códigos no verbales: Como Scarlett lo mostró, la expresión es sutil, cuando hay un esfuerzo por mantener las sensaciones de temor bajo control y se expresa según Sergio Rulicki “en una apertura de los párpados mayor a la normal, que aumenta la visibilidad del blanco de los ojos y se observa el congelamiento de la mirada,”⁶¹ aunque el resto del rostro permanezca neutro como se observa en la primera imagen. Sin embargo, el mismo Rulicki señala, que las cejas se elevan rectas y tensas cuando se expresa el temor abiertamente. Por lo que no aplica dicho señalamiento en la segunda imagen, pues Scarlett tiene las cejas fruncidas, y arrugada la frente y aún así podemos percibir la angustia y miedo que expresa el actor.

⁶¹ *Idem*, p.83.

3.1.12 Angustia y preocupación

Secuencia 89:
Scarlett en busca de Rhett y
separación



(3, 40'14'')

Descripción de escena: En el momento en que Scarlett se da cuenta que ama a Rhett, va ansiosamente en su búsqueda. Sin embargo, por todo lo ocurrido, Rhett ha tomado la decisión de separarse definitivamente de ella. Scarlett comienza a suplicarle que se quede, y tras el rechazo de Rhett, Scarlett se angustia cada vez más, su frente se arruga, frunce las cejas, y observa con sus ojos cristalinos a Rhett despedirse. En su intento de detenerlo, corre hacia él varias veces y lo sostiene del brazo. Busca con su mirada que Rhett la vea a los ojos, pero él intenta evitar el encuentro de miradas.

Interpretación de códigos no verbales: La expresión de angustia, explica Rulicki, se refleja cuando los extremos interiores de las cejas se elevan y se juntan en el centro de la frente⁶² pues dicha señas, expresan en conjunto la tristeza, temor y preocupación. Los hechos que han provocado esta expresión son experimentados como angústiales porque se espera un mal resultado.

De esta manera Scarlett manifestó en su rostro el temor de perder a Rhett, otra *muestra de afecto* con el uso del lenguaje no verbal, mientras que con palabras le suplicaba quedarse al lado suyo, ya que finalmente se había dado cuenta que lo amaba. El resultado de esta escena emotiva fue en gran medida gracias al uso del lenguaje no verbal.

⁶² *Idem*, p.167.

3.1.13 Sufrimiento, tristeza y dolor

Secuencia 89: Scarlett en busca de Rhett y separación



(3,42'55'')



(3, 43'18'')

Descripción de escena: Rhett, por su parte muestra al igual que Scarlett, tristeza por la separación, dice a Scarlett con seriedad que se marcha lejos de ella, (*médium close up*) y mientras tanto las comisuras de su boca se notan visiblemente hacia abajo, los extremos de las cejas de igual modo, se observan caídas y su mirada es apreciablemente triste. Mira a Scarlett con firmeza cuando se dirige a ella, pero cuando no la mira mantiene su cabeza agachada.

Aún en la popular frase: “francamente querida, me importa un bledo” los ojos de Rhett medianamente abiertos, expresan tristeza, pero a la vez decisión.

Interpretación de códigos no verbales: Generalmente en esta escena centramos más la atención en Scarlett por ser ella quien suplica y llora la despedida de Rhett. Pero al observar con detalle la interpretación de Rhett, se puede deducir el sentimiento de *tristeza* también de parte de él. Pues, expone Rulicki que dicha expresión se caracteriza por las cejas levantadas en sus extremos internos y caídas del lado externo, y por el labio inferior que sube un poco sobre el superior. Al mismo tiempo se produce la contracción del mentón y las comisuras de la boca son llevadas hacia abajo.⁶³ Por lo que, en la primera imagen ambos personajes expresan tristeza. Y en la segunda imagen la mirada de Rhett ayuda a reforzar su sentimiento de dolor.

⁶³ *Idem*, p.82.

3.1.14 El rostro de la esperanza

Secuencia 89:
Scarlett en busca de Rhett y
separación



(3, 45'12'')

Descripción de escena: Al partir definitivamente Rhett, Scarlett llora con más fuerza, camina secándose las lágrimas y con los hombros totalmente caídos. En cuanto llega a las escaleras se deja caer en ellas y sigue llorando inconsolablemente cubriéndose todo el rostro (*plano americano*). Pero al recordar el significado de Tara en su vida, el encuadre en *close up*, nos muestra su mirada al infinito y con los ojos abiertos ella planea su futuro en Tara, surge entonces la esperanza de hacerle volver a Rhett. En este instante se observa sus cejas caídas y sus ojos llorosos pero a la par con una ligera sonrisa en su rostro. La música entonces, se intensifica.

Interpretación de códigos no verbales: La expresión de esperanza no se ha descrito como tal. Pero Rulicki define como expresar las *sonrisas melancólicas*: no se trata de un enmascaramiento, ya que no intenta ocultar la tristeza. Puede deberse a la añoranza o al manifestar un estado reflexivo, suelen denotar resignación, por ello se expresa con la combinación de las cejas en posición de tristeza con la elevación de las comisuras de la boca.⁶⁴ Tal y como la observamos en la imagen. Esta escena intensifica la carga emocional con la música y la sonrisa entre lágrimas convierte la escena final en quizás la más conmovedora de todas.

⁶⁴ *Idem*, p.82.

CONCLUSIÓN

La importancia que ejerce la comunicación no verbal, tanto en el cine como en toda relación interpersonal de nuestra vida cotidiana, ha quedado demostrada en el desarrollo del presente trabajo de investigación y en el análisis del tercer capítulo, tras observar cuidadosamente la manipulación artística de ciertos movimientos corporales y gestuales (de Rhet y Sacrtlett) para expresar algunos de los sentimientos más intensos del ser humano, como es el amor, el sufrimiento, la angustia, la ira...

Pues bien, en los 18 actos analizados a partir de la elección de 10 secuencias clasificadas por Faulstich Werner en *Cien años de cine 1985-1995*, se observa algunas de las funciones de la comunicación no verbal que aprovecha la pantalla grande; por ejemplo una sola escena es capaz de mostrarnos las condiciones económicas del personaje (a partir de su vestuario), su estado emocional (tras la postura corporal y la expresión de su rostro) y en términos generales su carácter y personalidad (tras la actitud ante cierto hecho, haciendo uso de los movimientos corporales y gestuales con un estilo personal de acuerdo al papel del actor.

En el filme prevalecen por ejemplo, los *ilustradores*, ya que en 10 de las escenas seleccionadas, los personajes refuerzan sus estados de ánimo con el lenguaje gestual, así por ejemplo vemos en el apartado 3.1.9, página 54, la descripción en la que Scarlett dice experimentar un sentimiento de culpabilidad y remordimientos por la muerte de Frank, y a su vez, lo ilustra llorando inconsolablemente y manteniendo su mirada hacia abajo.

Por otro lado, las *muestras de afecto*, también son recurrentes en el filme, recordemos que estas se valen principalmente de las expresiones faciales para mostrar el sentimiento de afecto por el interlocutor, cabe señalar aquí, la importancia que juegan los encuadres y movimientos de cámara, pues estos nos muestran estrictamente lo que el espectador debe fijarse como elemento importante que conlleve el desarrollo de la historia.

En las secuencias analizadas prevalece el encuadre *médium close up*, esto indica que las expresiones se demuestran principalmente a partir de los gestos faciales de ambos personajes y no de su lenguaje corporal. Aunque los encuadres en *close up* fueron exclusivos para mostrar los sentimientos de Scarlett, ella se vale principalmente de la mirada y las cejas para enfatizar sus sentimientos, mientras que Rhett se vale de una particular sonrisa según el estado de ánimo que debiera reflejar en cada escena, por ejemplo manifiesta arrogancia –apartado 3.1.2, página 46-, por otro lado, ironía –apartado 3.1.5, página 49- y para dar otro ejemplo más, la auténtica alegría- apartado 3.1.7, página 52-. En aquellas expresiones también la postura de las cejas da un significado diferente a cada una de las expresiones.

Por lo tanto, queda del todo demostrado que es imposible someterse a una semántica que defina el significado preciso de un gesto peculiar, pues su articulación por sí mismo ya es capaz de demostrar sentimientos diversos. Y sin embargo, hay ciertos clichés establecidos por su repetición en el contexto socio-cultural, que se acercan mucho a un significado real, -estas pautas se han establecido a su vez por ser condiciones de carácter innato en el ser humano- por ejemplo, el arrugar la frente, no necesariamente indica coraje, puede indicar dolor, temor, sufrimiento; pero entonces, podemos deducir que se trata de un sentimiento negativo, y esta interpretación ya resulta un gran avance para comprender las actitudes del interlocutor.

Lo que naturalmente, nos acabará de proporcionar una lectura más confiable, es la interpretación de gestos en su conjunto, es decir, la lectura del movimiento de cabeza, a la par con la postura corporal y el gesto facial indican con mayor claridad un estado de ánimo que a su vez se proyecta en cierto contexto o situación específica.

He aquí un ejemplo de porque el contexto de la historia o la situación del actor juegan un papel muy importante, vayamos nuevamente a la situación del apartado 3.1.5, página 50, Rhett Butler aprecia la generosidad de Melanie al donar su anillo para la causa y dice lo mismo a Scarlett cuando ella dona de igual modo su anillo de bodas, verbalmente expresa lo mismo pero con el uso del lenguaje no verbal da un significado diferente a sus palabras, su gesto facial manifiesta que en realidad no cree en el sufrimiento que Scarlett pueda estar experimentando al donar su anillo de bodas, y por ello contradice analógicamente lo verbal. En ese caso, el contexto de la historia nos ayuda a interpretar fácilmente la actitud irónica de Rhett hacia Scarlett, puesto que anteriormente él había sido cómplice de la declaración de amor que Scarlett había hecho a Ashley, sabía entonces, que ella había contraído matrimonio sin amor.

Es interesante observar como los teóricos de la comunicación, en su mayoría deducen que cuando se da una contradicción entre el lenguaje verbal y el no verbal, es más confiable la información obtenida de lo paraverbal, ya que generalmente en las relaciones interpersonales nos preocupamos más por regular las palabras que los movimientos corporales, y estos últimos en gran medida provienen del inconsciente, es decir, hay gestos que se dan sin una total conciencia de ejecución, pero reflejan sentimientos profundos y verídicos.

El personaje de Scarlett tiende a contradecir lo que expresa verbalmente y analógicamente, resulta importante, si consideramos que el filme *Lo que el viento se llevó* es un clásico que por ser visto repetidamente, se convierte en un prototipo de imitación cultural, por ejemplo se dijo que en su momento, se transmitieron muchas series de televisión cuyo prototipo fue Scarlett y sus trágicas aventuras. Si esto es cierto, los comportamientos sociales y métodos comunicativos también se imitan; se pudo observar que Scarlett alude regularmente al *doble vínculo*, y como hemos dicho la transmisión de mensajes en dos niveles genera un método de comunicación nociva, por lo que se reconoce que este personaje se convierte en un mal ejemplo desde este punto de vista.

Pero, desde el punto de vista de la actuación, Clark Gable y Vivien Leigh quienes interpretaron a Rhett Butler y Scarlett O'Hara, entablaron una buena comunicación con el espectador, pues dentro de su trabajo actoral está el saber manipular el lenguaje corporal con la intención de conmover, ellos no solamente hicieron uso de las categorías gestuales más reconocidas cultural y universalmente, -lo que permitió una fácil codificación por parte del espectador-, sino que además, elevaron el uso gestual y corporal a un nivel casi extremo, pero no ridículo, que se vale de la intensificación musical y el lenguaje cinematográfico para emocionar, motivar y conmover aún sin fin de espectadores que hoy en día, no permiten que el filme muera.

En definitiva conclusión, queda demostrado que la actuación de Clark Gable y Vivien Leigh resulta ser una fortaleza que contribuyó al éxito del filme, pues bien, recordemos que *Lo que el viento se llevó* vista desde una óptica del arte cinematográfico, ha causado algunos severos comentarios por teóricos y estudiosos del cine, quienes critican principalmente el modo en que

se recreó la Guerra Civil norteamericana y la obra literaria en que se basó la historia del filme. Por otro lado, los 72 años transcurridos desde su creación y la evolución del cine como medio de comunicación que informa, impacta e influye a grupos sociales de indefinidas regiones, convierte la trama en ordinaria y vuelve anticuado el uso del color, pues los efectos artísticos de la época moderna también han evolucionado.

Pero aún así, en la actualidad *Lo que el viento se llevó* sigue siendo uno de los filmes que ha alcanzado mayor rating en la historia del cine, así se le catalogó en el 2009. A la par, se reconoce amplia y generalmente, el papel actoral que jugaron Clark Gable y Vivien Leigh, ellos fueron capaces de despertar una gran empatía en los espectadores, la prueba es que también, se le recuerda a este filme por su trágico final y porque muchos espectadores lloran con el desgarrador destino de Scarlett.

Toda obra cinematográfica que no despierta nada en el espectador pasa de moda, *Lo que el viento se llevó* perdurará como una joya fílmica por mucho tiempo más...

FUENTES

Bibliográficas

- Argyle, Michel. *Psicología del comportamiento interpersonal*. Madrid, Alianza, 1978.
- Argyle, Michel. *Análisis de la interacción*. Buenos Aires, Amorroutu, 2001, 1969.
- Aumont, Jacques, Bergala, Alain. *Estética de cine*. España, Paidós, 2002.
- Belichon, Gregorio. *Lo que el viento se llevó.1939*. México, Santillana Ediciones Generales, SA de CV., 2007.
- Birdwhistell, Ray. *El lenguaje de la expresión corporal*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- Bühler, Karl. *Teoría de la expresión*. Madrid, Alianza Editorial, 1980.
- Ceberino, Marcelo. *La buena comunicación*. España, Paidós, 2006.
- Chejov, Michael. *Sobre la técnica de la actuación*. España, Alba Editorial S.L., 1991.
- García, Emilio. *Guía histórica del cine:1939*. España, Editorial Complutense, 2002.
- Goleman, Daniel. *La inteligencia emocional*. México, Ediciones B, S.A., 2010.
- Greimas, Algirdas. *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. México, Siglo veintiuno editores S.A de C.V, 1994.
- K. Berlo, David. *El proceso de la comunicación*. Buenos Aires Argentina, El Ateneo, 1964.
- Knapp, Mark. *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*. México, Paidós, 1991.
- Material de apoyo. *Seminario de interdiscursividad: cine literatura e historia*.

- UNAM FES Acatlán, 2010.
- Mitchell, Margaret. *Lo que el viento se llevó*. España, Editorial Zeta, 2007.
- Musitu, Gonzálo. *Psicología de la Comunicación Humana*. Buenos Aires Argentina, Editorial Lumen, 1993.
- Orlandini, Alberto. *El enamoramiento y el mal de amores*. México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Poloniato, Alicia. *Cine y Comunicación*. México, Trillas, 2002.
- Reardon, Kathleen. *La persuasión en la comunicación*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1991.
- Rulicki, Sergio. *Comunicación No Verbal: Cómo la inteligencia emocional se expresa a través de los gestos*. Buenos Aires Argentina, Editorial Granica, 2007.
- Sadoul, Georges. *Las maravillas del cine*. México, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Sánkey, María del Rayo. *Cinésica y Semiótica. Una doble visión de la comunicación no verbal*. México, Benemérita, Universidad Autónoma de Puebla Dirección General de Fomento Editorial, 1998.
- Santiago, Paloma. *De la expresión corporal a la comunicación interpersonal*. España, Narcea S.A de Ediciones Madrid, 1985.
- Stam, Robert. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. España, Paidós, 1992.
- Stanislavski Konstantin. *El arte escénico*. México, Siglo veintiuno editores, 1961.
- Stanislavski, Constantin. *La construcción del personaje*. España, Alianza Editorial Madrid, 1975.
- Stewart, Daniel. *Psicología de la Comunicación*. Argentina, Paidós, 1973.
- Torres, Augusto. *El cine norteamericano en 120 películas*. Madrid, Alianza Editorial, 1992.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica Teatral*. España, Ediciones Cátedra, S.A.,1989.

Wagner, Fernando. *Teoría y Técnica Teatral*. México, Editores mexicanos unidos, 1992.

Werner, Faulstich. *Cien años de cine 1895-1995*. México, Siglo XXI, 1995.

Hemerográficas

Aguinaga, Pedro. “50 Años de <<Lo que el viento se llevó>>. El Sol de México. 4 de agosto de 2009, Espectáculos.

Almazan, Jorge. “Lo que el viento nos dejó”. Excélsior, 25 de junio de 2005, Espectáculos, p7-E.

Camps, Jeannine. “Deshojando la margarita de *Lo que el viento se llevó*”. El día, 24 de abril de 1988, Espectáculos.

Cane, Miguel. “Lo que el viento no se llevó”. Milenio, 9 de octubre de 2005, Fin de semana, p8.

Davila, Fernando. “Lo que el viento se llevó a 70 años”. La razón, 22 de diciembre de 2009, Espectáculos, p24.

Flores, Bertha. “Toda una proeza el doblaje en <<Lo que el viento se llevó>>. Ovaciones, 5 de enero de 1990, Espectáculos.

Flores, Enrique. “Lo que el viento se llevó”, 50 años de ser un monumento imperecedero. El Nacional, 16 de febrero de 1989, sección E.

García, Ricardo. “Cincuenta años de *Lo que el viento se llevó*”. El nacional, 14 de enero de 1990, Sección E.

Herrera, Alberto. “Ensordece tus ojos. La comunicación no verbal en Electroma”. Trabajo de Investigación para Licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2008.

Larrondo, Xochitl. “Cuando el cuerpo habla: Análisis de la comunicación no verbal en la Quimera de oro”. Trabajo de Investigación para Licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2008.

Mirabal. “Lo que el viento se llevó, hasta ahora, insuperable”. Novedades, 6 de enero de 1990, Espectáculos.

Pereira, Martha. "La historia oculta de lo que el viento se llevó". El Nacional, 27 de junio de 1985, Sección E, p3.

Riley, Jennifer. "Pero mañana será otra taquilla..." El financiero, 27 de junio de 1998, Espectáculos, p57.

Sánchez, Jesús. "Lo que el viento se llevó nos sigue trayendo recuerdos". El Universal, 28 de junio de 1992, Espectáculos, p-16 y 20.

Vega, Roberto. "La historia oculta de Lo que el viento se llevó". El Nacional, 27 de junio de 1985, p3-4.

Electrónicas

<http://laespadadelzorro.blogspot.com/2010/02/gable.html> consultado el:16 de octubre de 2010

<http://mx.globedia.com/viento-trajo-scarlet-hara-vida-tragica-vivien-leigh>, consultado el: 16 de octubre de 2010

<http://es.wikipedia.org/wiki/Iron%20Ada> consultado el 11 de enero de 2011

Filmografía

Lo que el viento se llevó (Gone with the wind). Estados Unidos Americanos. Prod. David O. Selznick. Dir. Victor Fleming. Guionista Sidney Howard. Estelarizada por Vivien Leigh, Clark Gable, Olivia de Havilland, Leslie Howard. Selznick International Pictures, 1939. Duración 220 min.