

# El Cine: Análisis y Estética

---

REPUBLICA DE COLOMBIA  
MINISTERIO DE CULTURA



Libertad y Orden

| Enrique Pulecio Mariño



# El Cine: Análisis y Estética

---

| Enrique Pulecio Mariño



# Índice

## I. EL CINE

Nacimiento de un nuevo arte	11
Los primeros años del cine	14
Lumière y Méliès	15
Nacimiento del relato cinematográfico. Edwin S. Porter	19
David Wark Griffith	22
Movimientos rebeldes al cine clásico de Hollywood	32
<i>Primera vanguardia del cine francés</i>	34
<i>Segunda Vanguardia del cine. Surrealismo</i>	36
<i>Expresionismo alemán</i>	39
<i>Cine soviético de los años veinte</i>	42
S.M.Eisenstein	44
Más allá del burlesco. Charles Chaplin	51
Inención del cine sonoro	52

## II. PRINCIPALES TEORÍAS CINEMATográfICAS

Los iniciadores	55
Los cineastas formalistas rusos	59
André Bazin	62
Siegfried Kracauer	65
Jean Mitry	67
Rudolph Arnheim	70
Los años de ruptura	70

### **III. EL RELATO Y EL CINE**

Análisis estructural del relato. Roland Barthes	<b>81</b>
Morfología del cuento. Vladimir Propp	<b>84</b>
Claude Bremond. Definición del relato	<b>88</b>
Greimas. El análisis semántico de los relatos y el modelo actancial	<b>92</b>
Historia y discurso	<b>94</b>
Esquema del modelo del análisis estructural del relato	<b>97</b>
El dispositivo cinematográfico	<b>99</b>
Relato literario y relato cinematográfico	<b>99</b>
Lectura del relato escrito y lectura del relato fílmico	<b>101</b>
Lectura de una película	<b>103</b>
¿Qué es el relato cinematográfico?	<b>104</b>
Otras definiciones	<b>107</b>
Enunciación y narración	<b>110</b>
De la película a la instancia narrativa	<b>113</b>
Códigos específicos y no específicos	<b>114</b>
La gran sintagmática de Christian Metz	<b>116</b>
Las otras funciones	<b>119</b>
Unidades escénicas	<b>121</b>
El personaje en la narración	<b>123</b>
El narrador y los modos del relato	<b>124</b>
Punto de vista, perspectivas narrativas y localización	<b>125</b>
El narrador y la focalización	<b>126</b>
Autor y narrador	<b>129</b>
Tiempo de la ficción	<b>129</b>
Tiempo de la acción y tiempo de la narración	<b>130</b>

Relaciones espaciales	<b>131</b>
Continuidad. Raccord	<b>132</b>
Trama y narración	<b>133</b>
El título	<b>138</b>

#### **IV. LOS GÉNEROS CINEMATográfICOS**

Géneros	<b>141</b>
Géneros, arquetipos y su público	<b>144</b>
Lo trágico y lo cómico según Northrop Frye	<b>151</b>
Cine de estudio y cine de autor	<b>151</b>

#### **V. EL DOCUMENTAL**

Realidad y ficción	<b>155</b>
Cuatro formas del cine documental	<b>161</b>

#### **VI. INTRODUCCIÓN AL LENGUAJE DEL CINE**

Lenguaje y gramática del cine	<b>167</b>
Planos. Tomas, escenas y secuencias	<b>169</b>
La imagen cinematográfica	<b>174</b>
El montaje	<b>175</b>

#### **VII. ANÁLISIS CINEMATográfico**

Elementos generales del análisis fílmico	<b>177</b>
Los cuatro sentidos	<b>178</b>
Corrientes analíticas	<b>178</b>
Análisis y crítica	<b>182</b>
Análisis e interpretación	<b>182</b>
Estrategias	<b>184</b>

Descripción	<b>184</b>
Estructuración	<b>186</b>
Análisis de una secuencia	<b>190</b>
Método estructuralista	<b>196</b>
Interpretación y psicoanálisis	<b>197</b>
Análisis de personajes	<b>199</b>
Asignación de parámetros	<b>200</b>
Teorías del análisis	<b>205</b>
La emoción en el cine. El lugar del espectador	<b>206</b>
La construcción del sentido	<b>208</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>210</b>



# Presentación

La tecnología digital ha abierto nuevos caminos y nuevas discusiones en el mundo de las artes audiovisuales. Nuevos medios y nuevos lenguajes ocupan las páginas, virtuales y de papel, de quienes encuentran en las imágenes en movimiento la principal expresión cultural de nuestros tiempos. En medio de este universo es necesario hacer una reflexión acerca del lenguaje materno de los lenguajes audiovisuales: el cine.

Este trabajo es resultado de las experiencias del profesor Enrique Pulecio, quien ha sido un formador de cineastas y cinéfilos por más de veinte años, desde la academia, desde la gestión cultural y desde su cotidianidad. Lecciones de análisis y estética del cine es un compendio de toda esa trayectoria que la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura ha editado con la idea de servir de herramienta a quienes desde diversos lugares de nuestra geografía buscan elementos teóricos para su labor de formación en la apreciación y la realización audiovisual.

Estos saberes se convierten en una indagación acerca del hecho cinematográfico, un recorrido por diversas enfoques teóricos y principalmente un insumo fundamental para entender el cine hoy como técnica y como estética.

Lecciones de análisis y estética del cine seguramente será una contribución a la discusión acerca de la vigencia del lenguaje cinematográfico en la sociedad de las imágenes y un reconocimiento a su autor, quien desde las páginas de diversas revistas y las aulas de varias universidades ha sido ejercido la crítica y la docencia como un ejercicio complementario.



---

# I. El cine

## Nacimiento de un nuevo arte

Conviene comenzar por el principio; en la historia del cine pueden señalarse dos comienzos, uno próximo y otro remoto. El primero, literal, está relacionado con el hecho que el cine es el resultado de un desarrollo técnico y científico de finales del siglo XIX, consecuencia de una invención en el dominio de la técnica y no la prolongación de un arte preexistente. El remoto es, primero, metafórico y después estético. Debemos analizar estos dos comienzos, que se necesitan y se complementan. Y lo haremos en orden cronológico.

El más antiguo antecedente del cine suele situarse en el mito de la caverna de Platón. Que es una fábula o, si se quiere, una metáfora la vida. Describió Platón en "La República", cómo un grupo de hombres vive encadenado en una caverna muy profunda. Sobre las paredes se proyectan las sombras de quienes se mueven alrededor del fuego encendido. Arriba una pequeña claraboya deja pasar la intensa luz del día. Nos es dado conocer las sombras proyectadas por los seres y las cosas y no las cosas en si mismas, una ilusión de la verdadera realidad.

De otro lado, muy lejos, en un lugar remoto están las esencias que son las ideas y se parecen a grandes bloques de cemento inmóviles en un río turbulento. El río es el tiempo. La mesa sobre la cual leo, no es la mesa sino una copia de la idea "platónica" de mesa, un simulacro. La idea de mesa es para el hombre inaccesible. Esos arquetipos se hallan muy por encima de nosotros, fuera de la caverna, y de cuyo lejano resplandor conocemos por la luz solar. De otro lado, si el hombre no puede conocer la esencia de las cosas en este mundo, es porque ellas no son, sino que devienen.

El cine es una metáfora de este devenir, lo son sus imágenes que fluyen incesantes sobre la pantalla cinematográfica. El cine, entonces, nos daría una aproximación de la caverna, de la condición del hombre, puesto que solo proyecta imágenes de una realidad existente fuera del dispositivo cine-

matográfico. Y a la vez habla de una forma de representación de la realidad, nos sugiere los límites de nuestras formas de conocer. El gran valor de la metáfora reside en que al contener el concepto de representación, está ya aludiendo a la condición fundamental del cine: ser un Arte.

Entonces es válido decir que al buscar el origen del cine en el mito platónico, a la vez estamos preguntando por el origen del arte. Ahora bien, para indagar acerca del proceso de desarrollo del arte a lo largo de la historia, desde sus orígenes hasta el surgimiento del cine, no hay una mejor ilustración, que el ensayo, del crítico francés André Bazin, publicó bajo el título *Ontología de la imagen* incluido en su célebre libro *¿Qué es el cine?*

Este es uno de sus trabajos angulares y ha permanecido en la memoria de los teóricos y críticos del cine durante décadas, proyectando su validez universal sobre las cuestiones relativas a la definición del cine como auténtico fenómeno artístico.

La tesis de Bazin parte de una interpretación psicoanalítica del arte egipcio: Desde las primeras manifestaciones artísticas en el seno de una sociedad imbuida de profundas creencias religiosas. Afirmando el origen de la pintura y la escultura en el uso del embalsamamiento de los difuntos con que los egipcios querían preservar intactos los cuerpos de sus muertos. Esta práctica no era sino una batalla contra la muerte, contra la caducidad del tiempo del hombre sobre la tierra. El embalsamamiento, para los antiguos egipcios, era algo que satisfacía una necesidad fundamental en el espíritu humano: “escapar a la inexorabilidad de tiempo”.<sup>1</sup> Llevarlo a la eternidad. Para Bazin la primera creación artística de los egipcios sería la momia, “la estatua de un hombre conservado y petrificado en carbonato de sosa”.<sup>2</sup> Esta estatua, no era más que el elemento central del rito funerario convertido en arte, porque representa el alma del difunto. Esta es, según André Bazin, la función fundamental de la escultura en la cultura egipcia. Se trataba pues de “salvar al ser por las apariencias”.<sup>3</sup>

Podrá reforzarse la aceptación de esta teoría con aquella en la cual se considera al arte rupestre el origen más remoto de una manifestación artística: el animal que ha de ser cazado por el hombre primitivo es pintado previamente sobre las paredes de la caverna como acto propiciatorio para la ejecución exitosa de la caza, a esto se ha llamado el acto o el pensamiento mágico del hombre primitivo; la representación sobre una superficie, sucederá inevitablemente en la realidad.

La historia del arte explora el largo período donde el vínculo entre religión, magia y arte parece indestructible. Volviendo a Bazin, éste observa como la civilización, en su proceso evolutivo encontró en el arte una manifestación plena de su ser; Pero aún separado de sus funciones mágicas y primitivas, el arte conserva rezagos de su condición original, y afirma, no sin sentido del humor: “Luís XIV no se hace embalsamar: se contenta con un retrato pintado por Lebrum”.<sup>4</sup> Al Igual que los Sumos sacerdotes egipcios, el Rey Sol quiere permanecer en cierta eternidad. El hombre ya no cree en la identidad entre el modelo y el retrato, al traer la imagen a la memoria, salva al individuo “de una segunda muerte espiritual”.

---

1 André Bazin, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones Rialp, 1966, p

2 Ibid.

3 Ibid.

4 Ibid.

De esta manera, el arte avanzado ya en el siglo XVII, no responde únicamente a una necesidad estética de representación de lo bello la cual debe perdurar en el espíritu humano, sino resolver una necesidad psicológica, arraigada desde la época remota del hombre primitivo. Esta cuestión es la representación de las cosas del mundo exterior, es decir, la relación de las cosas con su semejanza. “Es preciso reconocer que (esa necesidad psicológica) está esencialmente unida a la cuestión de la semejanza, o si se prefiere del realismo (. . .) tender a la imitación más o menos completa del mundo exterior”.<sup>5</sup> Pero si tenemos que señalar un acontecimiento decisivo en la búsqueda de aquella fidelidad, anota Bazin, debemos buscarlo en la invención de la perspectiva.

A partir de este descubrimiento se incorporaron las tres dimensiones espaciales al arte pictórico. Una vez satisfecha esta necesidad de imitación de lo real, surgió una nueva inquietud: la pintura, a diferencia del mundo real, carecía de movimiento. Si nos adelantamos un poco más, hasta llegar a mediados del siglo XIX, nos encontraremos con la crisis sufrida por el arte pictórico con el surgimiento del impresionismo. La noción de representación da un vuelco significativo: el artista no pintará, lo que tiene ante sus ojos, lo hará a través de la manera como lo percibe.

Pintará, no el objeto, sino la impresión del objeto sobre su sensibilidad. Dará testimonio de la forma como sus sentidos captan la realidad visible. Expresará con sus trazos, las formas y los colores el motivo y la composición de su estado anímico, sus impresiones, su manera de sentir el mundo y la vida. Más adelante con el postimpresionismo, y en particular con la pintura de Van Gogh y Gauguin, esa interiorización se hará trágica.

Aquí tenemos que hacer un paréntesis para comprender cómo el surgimiento del impresionismo no es el resultado del capricho de unos cuantos pintores rebeldes dispuestos a romper con el modelo del naturalismo del arte de su tiempo. El movimiento impresionista surge del súbito cambio que el progreso de la civilización trae con la invención de la máquina a vapor, es decir con el advenimiento de la revolución industrial. En este período se transforman radicalmente los estilos de vida; el hombre del campo es atraído hacia las grandes urbes; los medios de transporte acortan y anulan distancias. Una nueva cultura marcha hacia el futuro con la certeza que el progreso técnico representara bienestar y felicidad para todos.

Los grandes centros del comercio, adquirieron un auge nunca antes visto; es el caso de París, ciudad que marcó la pauta en el desarrollo de arte, atrae con su vigor y movimiento a los jóvenes artistas, mostrándoles nuevos motivos para sus pinturas; hay un tránsito dramático, se pasa en poco tiempo de la representación de los motivos de la naturaleza, mitológicos y religiosos a la representación de vida urbana.

Los artistas, ahora inmersos de los ritmos cambiantes de la ciudad, van a pintar bajo el imperio de las nuevas sensaciones y de las súbitas impresiones. La manera como la vida se percibe, se ha transformado. Se ha dejado atrás el ambiente bucólico y pastoril de la naturaleza, y la idea de duración y permanencia es inestable, y fugaz, bajo estas sensaciones el artista impresionista trabaja la repre-

---

<sup>5</sup> Ibid.

sentación del momento fugitivo. Ahora se transforman en los pinceles del pintor en trazos breves, manchas súbitas, juegos de refracción de la luz, delicadas líneas evanescentes, puntos palpitantes de color y de sombra; son una manifestación de su manera de percibir la realidad exterior, se trata de expresar las impresiones sensoriales del artista como experiencia puramente individual y no ya la aplicación de conocimientos teóricos derivados de los cánones de la academia.

Si en la invención de la perspectiva, dice Bazin, está el pecado original de la pintura occidental, puesto que afirma su carácter realista, con la invención de la fotografía y el cine llega su liberación. Niepce, inventor de la fotografía y los hermanos Lumière, inventores del cine, son en realidad sus redentores, quienes con sus inventos, han liberado al arte “de su obsesión por la semejanza”, es decir, del realismo. Tanto la fotografía como el cine, en adelante, son los medios artísticos a través de los cuales van a satisfacer esa necesidad de reproducir mediante la obra de arte, las realidades propias del mundo exterior. Tras el postimpresionismo, vendrá el expresionismo, cuyo referente ya no es el mundo exterior, sino la mirada volcada sobre el mundo interior de artista, ese ser atormentado de los primeros años del siglo XX. Después vendrá el cubismo, el futurismo, la abstracción, las vanguardias, etc. El arte se ha liberado de las cadenas que lo atan a la representación de la realidad visible para abrirse a una pluralidad de conceptos nuevos, formas, géneros y estilos que desbordarán incluso sus propios límites.

Estos son, tanto los argumentos como los hechos que presenta Bazin en *Ontología y Lenguaje*, con los cuales ha desarrollado su tesis acerca de las relaciones cambiantes del arte con la realidad.

Hablábamos arriba de un pasado remoto, el que acabamos de exponer, y de un pasado próximo en el desarrollo del cine. Este último es el que está relacionado con el contexto histórico, artístico, social, económico y político, bajo el cual el cine aparece relacionado con la cultura de su tiempo, el 27 de Diciembre de 1895 es el día señalado como la fecha que marca su nacimiento. En este día, los hermanos Louis y Auguste Lumière ofrecen una velada cinematográfica en un pequeño café de París. Antes, no debemos olvidar que mientras Francia se establece como la nación origen del cine, con el invento de Louis y Auguste Lumière; en Alemania, y Estados Unidos, inventos paralelos iban a disputarles aquel honor. Lo realmente significativo, es la primera presentación pública de una proyección de cine, más que el invento en sí mismo; para esa fecha Thomas Alba Edison, en los Estados Unidos, ya hacía experimentos con imágenes proyectadas de una película rodante a partir de un aparato semejante al de los hermanos Lumière.

14

## Los primeros años del cine

¿Qué sucedió aquel 27 de diciembre del 1895 para que sea señalada como la fecha del nacimiento del cine? En primer término, el hecho de convertir en exhibición pública un invento que se suponía era únicamente de carácter técnico, pero curiosamente presentado en el ámbito de la sociedad artística francesa. Los hermanos Lumière no eran ni pretendían ser artistas; eran inventores científicos

y técnicos que habían heredado de su familia. El trabajo sobre la película de celuloide impregnada con nitrato de plata, era sólo una parte del proceso; La otra estaba constituida por el aparato de tomar imágenes y reproducirlas. Un aparato que en su época primera integraba, dentro de un mismo mecanismo, la cámara toma vistas y el proyector de luz. Este era un experimento técnico y científico privado, pero muy pronto fue llevado a la categoría de espectáculo.

En el origen del cine aparece velado un segundo aspecto, no menos significativo pero nunca mencionado con suficiente énfasis: Se trata de la presencia, en aquella sesión inaugural de los hermanos Lumière, de un hombre del espectáculo, él si un artista, que iba a marcar un nuevo rumbo para el desarrollo del reciente invento. Allí entre la curiosa y asombrada concurrencia estaba Georges Méliès, de quien nos ocuparemos mas adelante.

## Lumière y Méliès

Las dos breves películas que como muestras de imágenes en movimiento inician la historia del cine corresponden a hechos cotidianos absolutamente ordinarios. Ambas películas fueron registradas por la cámara primitiva de los hermanos Lumière. Ninguna de las dos sobrepasa los veinte segundos de duración. Sus títulos eran: *La salida de los obreros de la fábrica* y *Llegada del tren a la estación de la Citat*. Pródigos han sido los historiadores y cronistas al describir esta noche, que ya es parte de la leyenda del cine: Allí se relata cómo el público reaccionó ante el portento que significaba ver lo cotidiano, cómo discurría la realidad misma con su movimiento peculiar sobre una superficie de tela. Eran las imágenes mismas de la realidad, pero convertidas en un extraño mundo gris, semejante el mundo real pero bañado por irreales luces crepusculares.

En una de aquellas, narran la conmoción sufrida por el público cuando el tren se acerca hacia y parece no detener su marcha; Confundidos y atónitos, estos espectadores, sobre todo los de primera fila, se echaron de lado para no ser arrollados por la furiosa locomotora. Con ello se quiere decir que la novedad del realismo nunca había llegado tan lejos.

Por esta misma época, en los Estados Unidos, Thomas Alba Edison registraba también imágenes en movimiento, mas que otra cosa como un experimento de laboratorio. Estas imágenes, no obstante, tenían algo en común con las proyectadas por los franceses y a la vez algo las diferenciaba: Edison fotografió breves episodios de espectáculos públicos populares propios de ferias, como peleas de boxeo, riñas de gallos o exhibiciones de fuerza por parte de atletas de barraca. En un análisis comparativo entre las características de las imágenes de los franceses y del norteamericano, se hace evidente, por un lado, la semejanza del aparato técnico y por otro las diferencias de cultura, gusto, educación, y cualidades sensibles entre franceses y norteamericanos. Mientras las imágenes Norteamericanas son toscas, primarias, inmediatas, descuidadas, ordinarias y ocasionales, las de los hermanos Lumière parecieran previamente meditadas, están compuestas según principios pictóricos, son equilibradas,

hay en ellas un juego de luces y sombra, armonía en el movimiento, trazos de las líneas diagonales ordenadas; la composición y la perspectiva, son respuestas estéticas de una sensibilidad artística implícita en el trabajo fotográfico.

No podía ser de otra manera. Los hermanos Lumière pertenecen a una burguesía acomodada: Visitan los museos y las galerías de arte; se han formado en la lectura de las grandes novelas europeas; son caballeros educados en el conocimiento científico y la cultura universal y que han heredado la riqueza de una tradición humanística y acaso una formación de no pocas exigencias estéticas. Por su parte Edison pertenece a una sociedad naciente, mercantil, pragmática, y rudimentaria en sus expresiones; es una cultura de pobre formación universal, con muy limitados horizontes intelectuales, una sociedad fundamentalmente funcional • acaso • con las consabidas y brillante excepciones, inculta y elemental. Quizás en estas características diferenciales se encuentre la razón que explica el inmediato desarrollo del cine.

En este punto es necesario recordar una vez más la noche inaugural que da nacimiento a la historia del cine, esta vez teniendo como centro no la proyección misma, sino la presencia de Georges Méliès. Quien maravillado como pocos, con el gran invento de los Lumière, el hombre del espectáculo y gran prestidigitador de su tiempo, supo muy pronto la utilidad del mágico aparato para la creación de novedosos espectáculos, mas que como instrumento científico, como lo habían concebido los Lumière, quienes fabricaron pronto nuevas unidades vendidas a los interesados. Es el primer paso en la carrera por la comercialización del cine.

| 16

Deslumbrado Méliès por las posibilidades ilusionistas del cine, adquiere su propio aparato y descubre • por la intervención del azar • hasta dónde sus espectáculos teatrales de apariciones y desapariciones; de transformaciones y metamorfosis, podían llegar a causar una fuerte impresión gracias precisamente a la “magia del cine”.

La anécdota es muy conocida: filmando el movimiento propio de una plaza de París, Méliès, descubre que el aparato se ha frenado y trabado el mecanismo de arrastre de la película y debe reparar el daño allí mismo; echa un manto negro sobre la cámara, abre la caja y recompone el paso de la película sobre los engranajes. Cierra el pequeño dispositivo y de nuevo echa a rodar la película. Ya en su estudio, al proyectar lo filmado durante el día, ve asombrado como debido a esta interrupción, un coche fúnebre que avanzaba por la calle, de pronto desaparece y en su lugar surge un ómnibus justo cuando la cámara se puso de nuevo en movimiento. Con este accidente, descubre que con una simple detención y un posterior nuevo avance de la cámara toma vistas, podía hacer desaparecer y aparecer objetos tan grandes como un coche o un ómnibus, el cine lo hacía en un abrir y cerrar de ojos.

La labor cinematográfica de los hermanos Lumière se había centrado en el registro de cuanto sucedía en la calle, en el puerto, en el parque e incluso en el jardín interior de la casa. Era • para decirlo en términos actuales • un cine documental, nacido como documento y testimonio de la calle, del barrio y de la ciudad; en ellas iban quedando reflejadas las costumbres de las sociedades humanas. Los camarógrafos de los hermanos Lumière difundieron el cine a lo largo y ancho de



los continentes. América Latina no fue la excepción, tuvo en la primera década del siglo XX sus cámaras y sus camarógrafos.

Georges Méliès dará al nuevo invento, lo que será, un giro prodigioso, al sacarlo de la calle y llevarlo dentro del teatro y convertirlo en espectáculo: Introduce la cámara en un espacio interior, el teatro, sustituyendo con ella la mirada del espectador y organiza la representación escénica, para la cámara. Sus primeras puestas en escena están trabajadas con principios básicos y elementales, pero luego introduce en el cine una suma de procedimientos, técnicos y artísticos, por medio de los cuales las películas, en un futuro, se van a articular en función de una narración, que estará dotada de significados. La siguiente reseña es un fragmento publicado por mí en el catálogo impreso por la Embajada de Francia en Colombia con motivo de la presentación de la muestra de películas de Georges Méliès presentada en Bogotá en 2005:

Con la técnica del trucaje y del escamoteo, con la súbita desaparición o aparición de objetos o personas en la escena por medio de las detenciones de cámara o bien de las disolvencias, fundidos y sobreimpresiones sobre la película, Méliès da comienzo a un procedimiento desconocido en arte cinematográfico: lo que hoy se llama "efectos especiales". Del exterior de los Lumière —de la calle, de la plaza pública— se ha pasado al interior, al teatro. La cámara ahora ocupa el lugar del espectador situado frente a la escena teatral. Así con Méliès aparece en el cine la noción de personaje y con ella la del actor. También es el quien hace necesaria la presencia de la escenografía en el cine que da vida al estudio cinematográfico en donde se encuentran el taller fotográfico con la escena teatral. Con Méliès surge la figura del director de cine como replica del director escénico y reintroduce en el argumento los principios básicos de la dramaturgia aristotélica. El gran prestidigitador crea la noción de género cinematográfico con la realización en 1902, de *El viaje a la Luna*, basada en la novela de Julio Verne, y así introduce el método de la adaptación de la literatura al cine. Y aunque no inventa una serie de nuevos procedimientos propios del lenguaje cinematográfico, los intuye y enuncia sus conceptos. Advierte la necesidad de los distintos planos, por ejemplo, la necesidad del primer plano, cuando al magnificar por "arte de magia" objetos pequeños nos los muestra con una dimensión que puede llegar a ocupar el 80% del tamaño de la pantalla.

Ilusionista, prestidigitador, mago y actor; hombre de teatro y hombre de mundo; artista del espectáculo, productor, guionista y director; experto en trucos y efectos visuales; camarógrafo, luminotécnico y protagonista de todas sus películas; maquillador, arquitecto, escenógrafo y editor; distribuidor de las cintas que produce y el mismo exporta, Georges Méliès fue en la historia del cine, como ningún otro artista lo fue, el que lo sabía todo acerca de su oficio. Ese saber, y en esto reside su especial talento, lo expresaba en la más encantadora de las formas. Pero aún así, si en cada una de sus películas lleva al espectador a un buen momento de diversión y asombro, no por ello puede ignorarse el otro sentido, el segundo sentido de sus breves relatos. Siempre habrá en cada episodio narrado un subtexto, una preocupación de fondo, una segunda lectura, más social, más profunda, si se quiere. Podemos quedarnos con la primera, con la simple anécdota, con la de-

liciosa ingenuidad aparente de sus ficciones. Y aunque esto baste para que nos gusten las películas de Méliès, es la segunda lectura lo que hace que su cine nos guste para siempre.

Georges Méliès supo que su cine, mas allá del momento placentero que nos ofrece con sus múltiples y disparatadas ocurrencias, tiene mucho que decir. Trascendió la anécdota a nivel de condición crítica, vertió el ácido de su sarcasmo sobre una civilización ciega ante el desarrollo técnico. Nos llevó a la luna, pero no sin reparos; y, nos hizo descender a los infiernos con la tentación fáustica del hombre sin sosiego. Nos hizo viajar largos trechos en tren, pero en la travesía por el cosmos infinito nos mostró el peligroso vértigo del progreso. Elevó al cine a la altura del arte, pero al final soltó una sonora carcajada. Pintó un fresco social pintoresco, pero no oculto al diablo tras el cortinaje. Alegre, pero cauteloso, desconfió de su tiempo y percibió la insoportable crepitación de la guerra que bajo sus pies preparaba su maquina infernal. Ante la arrebatadora marcha de la poderosa industria cinematográfica organizada en grandes conglomerados económicos, fracasó como empresario; cerró su estudio pero no renunció a sus sueños. De su cine, poblado de maquinas fantásticas, varitas mágicas, juegos y trucos, mascararas, pelucas y disfraces, estampas y abalorios, solo le fueron quedando pobres vestigios. Con ellos montó una venta de dulces y juguetes en la estación de trenes de Montparnase que el mismo atendía. Fue su último refugio. Al final de su vida recibió algunos honores; fue grande y noble el triunfo; elegante y digno en la derrota. Murió en París en 1930.<sup>6</sup>

## 18

Más allá del interés particular por cada una de las películas de Méliès, es necesario hacer ver el paso que se da en la transformación de una técnica en arte con respecto a las películas de los hermanos Lumière. Aunque las más recientes indicaciones las sitúan en campos conceptuales más complejos, nosotros mantendremos esta diferenciación. Afirmamos que es Georges Méliès quien lleva al cine a convertirse en un nuevo arte y con ello todo el significado histórico, social y cultural. A partir de él, el hombre de cine se definirá como artista. No obstante, esta presencia fugaz del arte en el cine y del cine en el arte estaba a punto de cambiar en los primeros años del siglo XX, si consideramos cuanto está sucediendo en el desarrollo paralelo que se lleva a cabo en los Estados Unidos, el cine como arte volverá transformado más tarde a su lugar.

En estos años, se ha pasado del realismo de la calle • por decirlo así • a la fantasía; del cine puramente testimonial al cine como arte y de la fotografía animada al espectáculo cinematográfico. El cine aún no es un arte narrativo, no “cuenta historias”; al menos no con el lenguaje actual. Las leyes de la composición escénica de una película pertenecen a la vieja tradición teatral, es en los Estados Unidos en donde se dará, de una manera inapelable, este giro hacia el cine narrativo.

Y serán Edwin S. Porter y David W. Griffith, quienes darán los primeros indicios de que en el cine yacen aún ocultos los fundamentos bajo los cuales se va a crear el relato cinematográfico. Estos dos pioneros norteamericanos pronto van a levantar el nuevo edificio cinematográfico sobre las bases que

---

<sup>6</sup> Enrique Pulecio, Catálogo del Cuarto Festival de Cine Francés, Bogotá, Embajada de Francia en Colombia, 2005, p. 5.

echara Méliès en París con sus inventivas películas. Pero estos dos están tan próximos como lejanos el uno del otro: Si bien es cierto que al desarrollar Méliès sus breves anécdotas convertidas en pequeños argumentos, tomó el atajo que condujo al cine de regreso al teatro, incluso a la literatura, este desvío fue necesario para dar desde allí el gran salto que iría a darle al cine su condición narrativa. En adelante vendrá el desarrollo acelerado de los diversos elementos de la construcción fílmica.

Si tuviéramos que elegir entre las más de 400 películas que filmara Méliès para realizar una antología, entre ellas mencionaríamos:

*La alucinación del alquimista (1897)*

*El gabinete de Mefistófeles (1897)*

*El Albergue embrujado (1897)*

*El mago (1898)*

*Condenación de Fausto (1898)*

*El libro mágico (1900)*

*El sueño de oro del avaro (1900)*

*Barba Azul (1901)*

*Viaje a la luna (1902)*

*La caldera infernal (1903)*

*La sirena (1904)*

*El genio del fuego (1908)*

*El inquilino diabólico (1909)*

## Nacimiento del relato cinematográfico

Edwin S. Porter. Porter es el primer nombre significativo de la historia del cine norteamericano, fue, un pionero, usando el término en el sentido de ser alguien quien abre el camino para los que le siguen; sentó las bases sobre las cuales, mas adelante, David Walter Griffith, desarrollaría el complejo lenguaje cinematográfico tal como hoy lo conocemos.

Destacó como periodista y su interés por el cine despertó al comprenderlo como el medio idóneo para narrar con imágenes los sucesos cotidianos ocurridos en su Norteamérica rural. El cine fue visto por Porter como un sustituto novedoso de la página escrita, de la noticia periodística o del comentario social. Pero empezó, como todos los creadores: imitando a sus predecesores torpemente y sin gracia, las películas de Georges Méliès, hasta comprender que lo suyo estaba más relacionado con un retorno a los hermanos Lumière.

Sacó la cámara al aire libre y entre el documental y la repetición de las acciones para la cámara, fijó sus primeros ensayos narrativos sobre el celuloide: dio el paso de lo puramente teatral

a lo específicamente cinematográfico. De estos primeros ejercicios deriva *Vida de un bombero americano*, también conocida con el título *Salvamento en un incendio* (1902) la cual, gracias a la utilización del principio del montaje, es señalada por los historiadores como el nacimiento del relato cinematográfico.

Vale la pena recordar cuáles son sus características. Si seguimos el texto de Gian Piero Brunetta, *Nacimiento del relato cinematográfico* encontraremos la descripción precisa del aporte fundamental de Porter a la formulación de una estructura cinematográfica de carácter narrativo: “*Vida de un bombero americano*, revela una estructura narrativa orgánicamente desplegada en torno a un núcleo y subdividida según la lógica sucesión de las acciones”.<sup>7</sup> Este relato sencillo narra un episodio cotidiano a través de una anécdota: es una breve narración acerca de cómo un puñado de bomberos, en una pequeña aldea norteamericana, alertados sobre un incendio, corren en procura de sofocar el fuego y salvar a los habitantes del edificio en llamas.

Su novedad reside en el hecho de presentar por primera vez los acontecimientos relatados bajo una estructura narrativa desplegada en torno a un núcleo central, sobre el cual va a girar la primera formulación de una dramaturgia cinematográfica. Siguiendo al autor italiano, podemos dividir las acciones de la película pionera de Porter en cuatro escenas, a saber:

- A. Escena 1. Un bombero profundamente dormido. En el ángulo superior derecho del cuadro, dentro de un ovalo, aparece una mujer protegiendo a su pequeña hija de algún peligro que la amenaza. Comprendemos entonces que el jefe de bomberos sueña con una mujer en peligro por las llamas que asechan en un incipiente incendio.
- B. Escena 2. Vemos una caja que se abre es una alarma para avisar a los bomberos, alguien la hace sonar.
- C. Escena 3. Tras ese breve plano los bomberos saltan de sus camas, visten rápidamente y descuelgan por el tubo que los conduce a la primera planta; se ponen en movimiento para apagar las llamas.
- D. Escena 4. Tras recorrer varios tramos de la ciudad a toda marcha, llegan los bomberos al lugar del incendio, extinguen el fuego y rescatan a una mujer y a su hija en peligro. Final feliz.<sup>8</sup>

Aquí aparece por primera vez una acción, constituida como eje o “núcleo central” de la narración: Hacer sonar la alarma. Es esta acción, recogida en un solo plano, la que pone en movimiento todo el acontecer subsiguiente de la narración. Se identifica también como el elemento *desencadenante* de las acciones, incluso es la formulación temprana de un concepto que, en adelante, será básico en la estructuración de toda dramaturgia cinematográfica: el *conflicto*.

Teniendo *Vida del bombero americano* el valor de la invención que da origen al posterior desarrollo del cine narrativo, a Porter se le conoce más por su *Asalto y robo al tren* (1903), quizás por que a esta pequeña

---

<sup>7</sup> Gian Piero Brunetta, *Nacimiento del relato cinematográfico*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 51.

<sup>8</sup> Brunetta, op. cit.

historia de bandidos se la ha señalado como el primer filme con argumento y película del Oeste americano • el género “western”. La verdad es que • en rigor • la aparición de los géneros en el cine es una invención de Georges Méliès cuando crea su encantadora película *Un Viaje a la luna* en 1902, primer filme de ciencia ficción y primera película de género en el cine.

Como quiera que sea, es preciso señalar a *Asalto y robo al tren* como pionera, no ya relacionada con la noción de género, pero sí con la de una estructura cinematográfica fundadora. Es posible formular que estas películas pioneras de Porter, reproducen el modelo instaurado por Aristóteles en su Poética, cuando el filósofo griego planea una división tripartita para el drama antiguo: presentación, nudo y desenlace. El “nudo” aristotélico correspondería al *conflicto* en esta dramaturgia cinematográfica. Podemos enunciar el esquema siguiente extrayéndolo de las acciones emprendidas por los personajes:

1. El mundo está en equilibrio (estatismo)
2. Ruptura del equilibrio y esfuerzo por restablecerlo.
3. Equilibrio restablecido.

Esta estructuración de las acciones, vistas bajo la lógica aristotélica, pone en juego el conflicto central de la narración y su relación con los hechos precedentes y subsiguientes. Aquí son semejantes, o idénticos: la ruptura del equilibrio y lo que hemos denominado el “conflicto central”.

Las películas de Edwin S. Porter las vemos hoy como pertenecientes a una zona fronteriza entre este panorama incierto, sin rumbo fijo y determinado, donde todo es tentativo, ensayo, búsqueda, indagación y especulación, y la creación de las estructuras fundamentales que definirán al cine narrativo en adelante. Esta progresión de acumulación, ganancia y decantación va a desembocar en la formulación de un lenguaje cinematográfico articulado y coherente, suficientemente afín para la organización de una industria cinematográfica destinada a servir como reflejo y recreación del mundo y de la vida. Es aquí en donde aparece la figura fundamental de quien debemos de considerar como el verdadero inventor del cine, tal como hoy se nos proyecta en las pantallas: David Walker Griffith.

A la época en que Porter realiza sus películas, entre 1903 y 1908, corresponde el impulso que recibe la incipiente empresa relacionada con el cine. Esta dinámica proviene de la creación de tres grandes estructuras: la distribución de las películas, la creación de salas cinematográficas exclusivas para la proyección de cine y la creación de los grandes estudios, gracias a esta superestructura el cine va a conocer su primer auge comercial. Después, de 1908 a 1914, comienza la lucha por la supremacía, un período febril y confuso • según Lewis Jacob • caracterizado por la acumulación de capitales en torno a la naciente industria, la furiosa competencia, el desarrollo de el lenguaje cinematográfico, las innovaciones técnicas y el impulso de una variedad de tentativas temáticas destinadas a establecer las preferencias del público. Los productores determinan qué películas o elementos dentro de ellas atraían a una mayor cantidad de público.

## David Wark Griffith

Nació en Kentucky en 1875 y murió en Los Ángeles en 1948. Criado en el seno de una familia conservadora, representante de los prejuicios raciales y sociales propios del Sur de los Estados Unidos de esa época y heredera de un espíritu romántico y victoriano. Comenzó a hacer teatro y luego trabajo como vendedor en una librería. Después de viajar a lo largo de los Estados Unidos, por iniciativa de un amigo, ofreció a los productores de cine temas para el incipiente negocio de hacer películas.

En 1907, actuó para Edwin S. Porter en una de sus películas. Mas tarde colabora como autor y como actor en pequeñas producciones de la Biograph Company y para 1908 realizó su primera película: *Las aventuras de Dollie*, es el comienzo de una rápida y ascendente carrera pues en los siguientes seis años, realizó más de 450 películas de cortometraje pasando de la comedia burlesca, western, la parábola social y las películas de reconstrucción histórica. También adaptó varias obras de autores literarios reconocidos como Jack London, Guy de Maupassant, Edgar Allan Poe, Shakespeare, Robert Louis Stevenson y Charles Dickens.

Impulsó al cine a su más amplio, febril e influyente desarrollo, al convertir al cine en un lenguaje elaborado y lo llevó de sus primitivos rudimentos a la elaborada narración cinematográfica compleja; a partir de sus iniciativas se organizaron los nuevos procesos de producción semejante a los utilizado a las cadenas de fabricación de los productos industriales que salen de las líneas de montaje de las fábricas automotrices. Para ello se hace necesaria la división del trabajo, la organización por departamentos, la especialización de las tareas, los estudios de costos y beneficios, estudios de mercados y estrategias de promoción y publicidad, entre otros.

En términos de Lewis Jacob, quizás el más destacado historiador de las primeras décadas del cine norteamericano, entre 1908 y 1914, el cine norteamericano mostró un aumento creciente de inversión de capitales en la industria aun en formación, donde la feroz competencia ya mostraba las características del "capitalismo salvaje" de nuestro días.<sup>9</sup> En esta sociedad capitalista que, al decir de Norman Mailer, se produce mucha mas historia de la que es posible asimilar, se van moldeando unas tendencias sociales, morales, religiosas y psicológicas, que aún no alcanza a situar dentro de su intimo ámbito interior, con suficiente capacidad de comprensión plena, los argumentos y temas nuevos tratados con la imagen, ni las innovaciones técnicas que suceden vertiginosamente.

En este panorama, Griffith aparece como el pionero que va a poner en orden normas básicas que irán a sistematizar, en una formulación cada vez más compleja, los logros, intuiciones, nuevas fórmulas e innovaciones del cine en la sociedad de sus contemporáneos; con cada nueva película busca perfeccionar su manera de narrar, su estilo cinematográfico y su discurso moral. Y para ello procura crear una estructura unitaria sólida que de coherencia y mayor unidad a los relatos con el fin que estos puedan afectar efectivamente las emociones del público.

---

<sup>9</sup> Lewis Jacob, *La azarosa historia del cine norteamericano Volumen I*, Barcelona, Lumen, 1964, p. 44.

Una de las preocupaciones centrales del creador norteamericano está relacionada con la continuidad narrativa. ¿Por qué las películas se pregunta presentan tales vacíos que el público debe hacer esfuerzos intelectuales para llenarlos y asumir hechos no mostrados en la narración para comprender cabalmente las historias? ¿Por qué hay tantos saltos y torpeza al narrar? A partir de reconocer estas carencias en la narración cinematográfica, establece los principios que en adelante serán reglas básicas para narrar una historia con claridad, coherencia y sentido pleno en el cine.

Los cuales pueden enunciarse, en pocas palabras, de la siguiente manera:

- La homogenización del significante visual; es decir, cuánto vemos representado en la pantalla.
- Homogenización del significado narrativo: relación entre las imágenes sucesivas y de estas con las didascalias o letreros que dan continuidad temática a la acción. Presencia de los actores y unidad argumental.
- Linealidad en la manera como se crea la continuidad entre planos y escenas, el tránsito de un personaje de un plano al siguiente o de un vehículo entre uno y otro plano.
- También continuidad en el juego de las miradas entre los actores: ver/ser visto; así mismo continuidad auditiva, aunque en aquel momento el cine era silente, pero se daba a entender, con la actitud y el gesto, en el diálogo entre quien habla y quien escucha.

Estos procedimientos no debían resultar muy visibles ni evidentes, para el espectador, debían ser percibidos como naturales en un flujo continuo de planos, es decir, de acontecimientos que desembocan en la verificación de los dos grandes ejes sobre los cuales se narra toda película: la construcción del tiempo y del espacio cinematográfico.

Es el primer paso que da Griffith con que echa las bases para constituir ese concepto, tan huido, equívoco e incluso, con que denominamos todos aquellos procedimientos, técnicos, estéticos, artísticos y narrativos que en su integración hacen posible la lectura de una película: el lenguaje cinematográfico.

Es el plano y no la escena la unidad básica del montaje. De esta manera rompe la unidad dramática, "se mete" dentro de la escena y la fragmenta en planos diversos que, al ser montados recompondrán la acción desde diversos ángulos y distintos puntos de vista. Así, a partir del plano, muestra cómo el montaje y no la escena, es el núcleo de la expresión cinematográfica. Señala también que el encadenamiento de planos, escenas y secuencias, en su procedimiento acumulativo, debe desarrollarse según la lógica del montaje y esta lógica debe obedecer a la ley de causalidad o la dinámica de causa y efecto.

Por otra parte, afirmó que la importancia de mantener la centralidad del héroe o el personaje principal, construido con un carácter perfectamente definido, está en relación con el desarrollo del *conflicto*, pues es quien lo padece y así lleva la historia hacia adelante. Pero no sólo los aportes de Griffith están relacionados con la constitución de un lenguaje narrativo y artístico para el cine, también es pionero en la solución de procedimientos técnicos.

Dentro de las innovaciones de este orden que Griffith utiliza en sus películas se destacan:

- La vista o plano panorámico.
- El plano general.
- El primer plano.
- La cámara móvil.
- Las cortinillas.
- Los fundidos.

Como elementos emocionales novedosos, introducidos en el cine, las primeras formas de expresión de los sentimientos en donde dominan:

- El énfasis melodramático
- El fondo romántico
- Las estrellas, destacando las jovencitas rubias, de ojos azules de 15 y 16 años, como heroínas.

Autor de más de quinientas películas, en donde lógicamente algunas se destacan más, ya sea por la novedad de los temas o la presencia de los elementos nuevos que en ellas van surgiendo para construir el lenguaje propio del cine, Griffith ha pasado a la historia de la creación de películas por sus dos grandes obras maestras, las cuáles le aseguran su lugar en la historia de la cultura del siglo XX: *El Nacimiento de una nación* de 1914 y la monumental *Intolerancia* de 1916.

Con la primera, culmina su periodo de aprendizaje; recoge en ella la experiencia adquirida en siete años de incansable dedicación a la investigación, el ensayo, la creación, producción y realización de sus películas. En 1914 concibe su mayor proyecto hasta ese momento, la realización de *El Nacimiento de una Nación*, un relato histórico en el que va a describir la Guerra de Secesión en los Estados Unidos, el asesinato de Abraham Lincoln y el nacimiento del Ku Klux Klan. Fue un éxito comercial sin precedentes, más de 850.000 espectadores la vieron tan sólo en Nueva York, la reacción ante la primera gran película épica norteamericana por parte de algunos sectores políticos fue la de un ataque sin tregua.

Al verlo como la expresión de un espíritu racista que ha tomado deliberadamente partido a favor de los estados del sur. Esta acusación creó una aguda polémica en torno a los hechos que aunque sucedidos cincuenta años atrás, tiempo histórico en el cual se desarrolla el argumento de su film, aún tenía repercusiones en la conciencia norteamericana. Película histórica, si, pero que no obstante, hace resonar en el presente episodios trágicos de la historia norteamericana, ante lo cual el cine se va a convertir, más allá de la simple diversión y entretenimiento; en documento para la historia, en discurso ideológico y en recreación activa de épocas pasadas. Para la comprensión cabal de las connotaciones que aún hoy, como episodio del pasado, puede tener esta película,



vale la pena conocer su argumento; en el libro *El cine de Griffith*, el mexicano Gabriel Ramírez, lo sintetiza de la siguiente manera:

En el Sur, hacia 1860 vive feliz en su despreocupación la acaudalada familia Cameron, que tiene nexos con la familia del diputado anexionista Stoneman. El estallido de la guerra civil separa a las dos familias. El Sur, después de su derrota, es prácticamente dominado por Silas Lynch, el líder negro que ha formado un brutal ejército dedicado al pillaje y a mantener el “orden negro”. Un sargento de este ejército intenta violar a Flora, la hija de Cameron, que en su intento de huir de su atacante cae a un precipicio matándose al estrellarse contra las rocas. Su hermano Benjamín, ex coronel del ejército confederado, decide vengarla y aprovechar el creciente poder del Ku Klux Klan fundado por él.

A su vez Lynch pretende casarse con Elsie, la hija del diputado Stoneman. Al negarse éste, Lynch se encoleriza y manda a arrestar al diputado, para después raptar a su hija, que finalmente es salvada por el Ku Klux Klan. Los negros descubren que el coronel Cameron es el líder del Klan y deciden atacar a su familia, pero esta huye a una cabaña en donde es ayudada por dos ex combatientes sureños. Grupos de negros sitian la cabaña hasta la llegada de los victoriosos jinetes de Ku Klux Klan, que los hacen huir.<sup>10</sup>

¿Pero cómo su siguiente película, la grandiosa *Intolerancia*, proviene de un giro de Nacimiento de una nación? El director norteamericano declaró: “Ahora le daré una lección a aquellos que dijeron que El nacimiento de una nación era racista. Les demostraré lo que la discriminación y la segregación han sido desde el principio del tiempo, y les haré comer sus asquerosas palabras”.<sup>11</sup>

Para escribir el guión de *Intolerancia*, Griffith partió de un informe de la Comisión Federal de la Industria, acerca de las huelgas de 1912, en las cuales murieron diecinueve obreros, en enfrentamientos sangrientos con las autoridades; entre ellos, encontró la historia de Steilow, un huelguista acusado del asesinato de su patrón y condenado a morir injustamente en la silla eléctrica.

Según el historiador mexicano Gabriel Ramírez, se trataba de:

Una historia de la lucha del capital y el trabajo, un film sobre una joven pareja en la que el muchacho es sentenciado a morir por un crimen no cometido y se salva en el último minuto por un indulto. El proyecto para este filme Griffith lo tituló *La madre y la ley*. Pero era sólo uno de los cuatro episodios que comprenderían el filme, tal como Griffith llegó a componerlo. En sus apuntes Griffith recuerda que una noche, deliberando qué hacer con *La Madre y la ley* hojé un ejemplar de *Hojas de Hierba* de Walt Whitman. Leyendo las líneas: La cuna se mece sin fin / uniendo el presente y el futuro /, escribí *Intolerancia* o *La madre y la ley*: la lucha del amor a través de las edades (. . .) La historia de la intolerancia será desarrollada por medio de cuatro episodios paralelos: la caída de

---

10 Gabriel Ramírez, *El cine de Griffith*, México, Ediciones Era, 1972, p. 44.

11 Ramírez, op. cit., p. 48.

Babilonia, la peregrinación de Jesús, la masacre de los hugonotes y el muchacho y la muchacha en medio de la lucha del capital y el trabajo, volviendo siempre a la cuna que se mece y enlaza todas las historias. Debe ser como una fuga, una letanía de odios humanos, con las masas clamando auxilio a través de miles de años de voracidad e intolerancia.<sup>12</sup>

Si hemos citado largamente estos pasajes acerca de estas dos películas de David Wark Griffith, es por la trascendencia histórica que tendrán en un doble movimiento: el desarrollo del modelo del cine clásico, que el propio Griffith creó y en la influencia ejercida en su posterior, más lucido y radical opositor: Sergéi Mijálovich Eisenstéin. El realizador soviético, tras ver *Intolerancia*, afirmó que Griffith era “el padre de todos nosotros”; como preámbulo a su siguiente confesión:

No me gustan mucho los dramas de Griffith, por lo menos, el sentido de su dramaturgia. Todo reposa en él sobre conceptos retrógrados. Es la última expresión de una aristocracia burguesa en su apogeo y ante su decadencia. Pero es el dios padre, ha creado todo, ha inventado todo. No hay ningún cineasta en el mundo que no le deba algo. Lo mejor del cine soviético ha salido de *Intolerancia*. En lo que a mi concierne se lo debo todo.<sup>13</sup>

Para comprender la amplitud de la creación de Griffith, se hace necesario enunciar al menos algunas de las características de su cine plenamente desarrollado en las mencionadas películas: El arte de la narración cinematográfica alcanzó un mayor grado de eficacia en la continuidad de su desarrollo dramático y narrativo. Por primera vez los espectadores estaban ante historias relatadas por medio de acciones convincentes y plenamente verosímiles. Su estilo rápido y eficaz; sus arcos dramáticos; la complejidad del realismo expuesto perfectamente comprensible para el espectador, sus maravillosas parábolas sociales y la riqueza de sus imágenes, fueron elementos que marcaron con mayor fuerza las emotivas y a la vez inteligentes películas por él realizadas.

Fue un realizador que buscó elaborar una técnica narrativa orientada a suscitar y controlar las emociones del espectador, con el fin de relatar de una manera más plena sus historias, Las cuales siempre van dirigidas a la conciencia del público. También que afectaran su capacidad de comprensión, estimularan su inteligencia y su sentido moral, para lo cual creó obras donde la acción se sitúa en contextos que le son familiares al espectador. Pero, más que crear historias de su propia inspiración, le gustaba adaptar obras de importante escritores; nunca tuvo la pretensión de ser un autor o un creador de historias. Sabía que en la literatura universal encontraría temas y argumentos de los cuales podía servirse para adaptarlos al lenguaje de las imágenes. En su amplia filmografía, como ya lo hemos aludido, encontramos desarrolladas las obras de Tennyson, London, Shakespeare, Poe, León Tolstoi, O´Henry, Guy de Maupassant, Stevenson, Robert Browning, etc.

---

<sup>12</sup> Ibid., p. 48.

<sup>13</sup> Sergei Mijailovich Eisenstein, *Teoría y técnicas cinematográficas*, Madrid, Ediciones Rialp, 1957 p. 50.

Hablábamos antes de la existencia de los dos ejes fundamentales sobre los cuales se arman todas las películas narrativas y cuyos principios fueron establecidos por Griffith: Los ejes del tiempo y del espacio.

Toda película construye un tiempo y un espacio. Pero estas construcciones sólo son posibles a través de un procedimiento específicamente cinematográfico: El montaje. Para ello creo las dos distinciones capitales del montaje: alternado y paralelo.

Introdujo la división de las acciones en episodios paralelos, con el fin de, de crear por una parte, el suspenso en el desarrollo de la historia, y por otro, dilatar el tiempo de la acción y así evitar el desenlace para un fin prematuro e inmediato. A esta modalidad del desarrollo de acciones simultáneas, la llamó montaje alternado. Es la novedosa manera de decirle al espectador que mientras estamos viendo unos sucesos, en ese mismo momento, simultáneamente, en otro lugar; pero al mismo tiempo, están sucediendo hechos los cuales son necesarios que conozcamos porque son parte de la misma historia. Lo hace comprender a través de la utilización del montaje alternado.

Por otra parte, diferenció los hechos que suceden al un mismo tiempo, pero en otros lugares entre los que existe una conexión, por decirlo así, simbólica; a este tipo de organización de los episodios lo llamó montaje paralelo. Es otra manera de construir una estructura del tiempo cinematográfico. Para su cabal comprensión, este aspecto lo desarrollaremos ampliamente más adelante.

Fue Griffith quien, a partir del montaje, fundó lo que hoy podemos denominar la columna vertebral del lenguaje cinematográfico; convirtió al montaje como núcleo de la expresión de lo específicamente cinematográfico y, en su práctica, quien demostró que la unidad de montaje es el plano y no la escena, como se suponía hasta entonces.

Pero, aquí debemos preguntarnos: ¿Qué es el montaje? Definémoslo así: El montaje es la organización de los diferentes planos de un filme en ciertas condiciones de orden y duración. En estos términos, puede afirmarse que el montaje se realiza de dos maneras, correspondiendo al montaje alternado y paralelo, cumplir dos funciones: una narrativa y otra expresiva.

El montaje narrativo, o sea, el *alternado*, da al desarrollo de la historia un orden lógico o cronológico, relata de tal manera que cada plano tienen un contenido fáctico, el cual hace progresar la acción. El montaje alternado o narrativo, el más comúnmente utilizado, da a la narración cinematográfica un valor dramático y psicológico. Consistente en la presentación simultánea de dos acciones, en una sola unidad temporal. El ejemplo clásico del montaje alternado, en términos de desarrollo, es el referente a las escenas de persecución: dos acciones simultáneas sucedidas en un mismo tiempo, pero en espacios distintos. Por una parte, el sujeto perseguido huye en alocada carrera y al mismo tiempo el perseguidor a punto de alcanzarlo. Es un medio y una herramienta utilizada como técnica narrativa orientada a suscitar las emociones del espectador.

Con este procedimiento Griffith inventa otra clave indispensable en la gran mayoría de las películas, sean o no de acción: el suspenso. La pregunta que el espectador ha de hacerse ante la película será ¿Qué pasará ahora? es una forma narrativa de provocar expectativas en él; de mantenerlo con un alto grado de

interés pegado a su silla. Con ello el director busca, al elevar la tensión del drama e intensificar las emociones de su público, obtener la aprobación total de la película, es decir alcanzar el éxito. Aunque este planteamiento tiene las características de la fórmula simplista y reductora, no podemos ignorar estas consideraciones como parte de un concepto más amplio de composición dramática y bajo esquemas semejantes se ha desarrollado la dramaturgia en el mundo occidental. Hablamos, claro está de la Poética de Aristóteles. Más allá de una fórmula se trata de la elaboración de un principio de modelo narrativo, el cual Griffith encontró rudimentariamente enunciado en algunos relatos de su predecesor, Edwin S. Porter. Reelabora la estructura primaria de Porter con una fórmula complementaria y es citada por Gian Piero Brunetta en el volumen aludido.<sup>14</sup>

1. Una primera fase idílica y serena, en la cual se da la identificación con el público.
2. Una fuerza que procede del exterior, rompe el equilibrio, persiguiendo su destrucción con fines no identificados claramente.
3. Una tercera fase en la movilización de esfuerzos heroicos para la defensa y recomposición de dicho idilio.

Lo que en el orden del relato en la historia del bombero americano se traduce en:

1. Presentación / Peligro
2. Alejamiento del protagonista / Aproximación de los maleantes.
3. Tentativa de violencia o Peligro / Resistencia.
4. Alarma / Socorro
5. Duelo / Salvación.

Estas son las diferentes etapas que recorre una historia desde su planteamiento hasta su desenlace, habiendo pasado por el nudo fundamental del conflicto, desencadenador de las acciones. Hacen parte de la dramaturgia como tantos otros elementos. La dramaturgia cinematográfica, desarrollada según la lógica de las acciones suele implicar el *montaje alternado*. Acciones encadenadas en el tiempo y en espacio regidas por la ley de causalidad.

¿Es posible que el tipo de montaje determine una forma dramática en particular?, ¿Es posible concebir una historia para el cine que prescinda de las leyes básicas de la composición cinematográfica, en cuanto a narrativa se refiere, como una imposición del montaje?, ¿No es acaso el montaje una herramienta al servicio de la dramaturgia? Curiosamente no hay respuestas categóricas para estas preguntas. ¿Por qué? Quizás si definimos las características del montaje *paralelo* lo comprendamos:

Lo que se ha llamado montaje *paralelo* o montaje expresivo, está basado en la relación simbólica entre una y otra imagen; para algunos autores esa relación puede establecerse también, entre una otra escena, incluso, entre una y otra secuencia. Relación que puede ser de complementariedad, de

---

14 Brunetta, Nacimiento del relato cinematográfico, p. 82.

semejanza, de oposición, de énfasis o de contraste. Se le ha llamado también, y sobretodo por los grandes directores del cine soviético de los años 20, montaje intelectual o montaje ideológico.

Este régimen de montaje expresa por si mismo un sentimiento o una idea y ya no es, como sucede con el alternado, un medio, sino un fin en si mismo. El más elocuente ejemplo de este tipo de montaje lo encontramos en *Intolerancia* en donde, como ya mencionamos, se narran cuatro historias paralelas, sin que ninguna de ellas converja sobre la otra: Es un montaje paralelo por episodios, un fragmento de un tema desarrollado en un lugar y en época muy distinta al que precede y al que le sigue. Es necesario aclarar que en esta película no hay montaje paralelo en el interior de cada uno de los episodios históricos, sino entre las secuencias.

Si fuera preciso mostrar un ejemplo de una manera más elemental y didáctica, con una película del propio Griffith, elegiríamos *La esquina del trigo*, de 1909. En ella se dramatizan tres situaciones distintas pero con un tema común a todas ellas: el trigo. En primer término vemos a los campesinos que siembran el trigo, lo recogen y luego lo llevan a la ciudad para venderlo en el mercado; la segunda situación ilustra cómo los comerciantes, lo compran y especulan con los precios; en la tercera situación se nos presenta a la pobre gente del pueblo que ha de comprar el pan hecho con el trigo después del proceso de comercialización. Las tres situaciones suceden en tiempos indeterminados y en diferentes lugares, están conectadas únicamente por el elemento del trigo.

Como se comprende la dramaturgia de esta película no corresponde a la basada en la aplicación de la ley de la causalidad de los hechos externos: Comprendemos que los ricos lo son por el trabajo de los campesinos empobrecidos; los hombres adinerados se vuelven cada vez mas especulando con los precios del trigo y debido a esto, los consumidores sufren el rigor del hambre al no poder adquirir el pan para sus hijos por los precios elevados. En la película de Griffith podemos comprender que se trata de una descripción esquemática y de una crítica elemental al capitalismo. También vemos allí la fidelidad a su temperamento crítico con la muerte de uno de los magnates, estableciendo una sanción moral al sistema.

En *La esquina del trigo* y más tarde en *Intolerancia*, ninguna línea narrativa converge sobre la otra, lo que hace cada situación independiente en su devenir; las causas de los acontecimientos son remotas, aunque están ahí. La unión de una y otra cadena de sucesos es la fuerza de la yuxtaposición de los planos, además de las frases utilizadas por el director para complementar el sentido.

Para cualquier observador de *La esquina del trigo*, la relación entre los ricos y los pobres no sólo es el tema desarrollado por la película, sino que, las acciones del capitalista, en su afán de enriquecimiento, recaen sobre la pobreza de las clases trabajadoras. Pues el espectador conectará causa y efecto en un ejercicio de racionalización, basado en inferencias lógicas. Este autor se opone a la declaración de Guilles Deleuze, cuando, al hablar a favor del cine de Eisentein, dice que en esta película "Griffith trata a los ricos y a los pobres como fenómenos independientes paralelos y como efectos puros que se observan sin tener ninguna causa asignada".<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Guilles Deleuze.

En realidad Griffith en *La esquina del trigo*, utiliza el montaje paralelo como estructura binaria, con la cual liga los fenómenos causales por el montaje; de tal manera que este tipo de montaje, es más intelectual que emocional; más racional que visceral y busca la idea, antes que el sentimiento puro y obvio. Aquí, a diferencia de tantas otras de sus películas donde privilegian la sensación, antepone el significado, así resulta este montaje aunque menos emocional, es mucho más profundo. Cuando el montaje pasa a formar parte de la estructura dramática, los “cuadros” expuestos llevan a que la fábula mitigue las fuerzas individuales. Es decir, aquí el contexto somete a la acción y el film se carga de un fuerte poder connotativo y simbólico; el espectador, más allá de la fuerza emocional contenida, comprende el argumento moral implícito en la yuxtaposición de las escenas. Ese es el sentido del montaje paralelo o montaje intelectual.

Es crucial destacar este aspecto del cine de David Wark Griffith, no sólo por el valor que entraña el poder de su novedad en el desarrollo del lenguaje cinematográfico, sino porque se adelanta al gran descubrimiento de Eisenstein y sus teorías del montaje.

Si nos situamos aún en los Estados Unidos y nos concentramos a partir de los años de 1915, el panorama es de una febril actividad que enlaza tanto los circuitos de la producción, la distribución, el público y el mercado, con las tentativas de nuevos modelos narrativos y su mayor o menor eficacia de conquistar al espectador. Desde luego, Griffith no está solo en esta empresa: hay que resaltar que, aunque el fuera el gran creador y sistematizador, no es el único productor de obras de valor e importancia; hay otros nombres a destacar, tales como Sydney Olcott, George D. Baker y J. Searle Dawley.

Es claro que es a partir de su cine como se organiza la estructura del relato cinematográfico gracias a la inclusión en sus películas nuevos elementos con los cuales enriquece el atractivo narrativo: Un nuevo tipo de planos, si acentuaba alguna característica en la narración o si trabajaba en el montaje de un modo u otro, siempre lo hacía con el fin particular de elevar el dramatismo de la acción para lograr una mayor participación del espectador en el relato. Aunque sus acciones tejían historias, más que realistas, melodramáticas, hoy se comprende que ese sesgo obedecía a su necesidad de enfatizar, con la tipología de los personajes, las fuerzas morales y sociales, bajo un aspecto sentimental, ligado a circunstancias individuales de sus personajes, pero en donde no estaba excluido el intelecto del destinatario.

Aunque fueron muchos los procedimientos y los mecanismos narrativos utilizados por primera vez, sólo mencionaremos, y a manera de síntesis, los más destacados:

- La alternancia y las relaciones binarias, que se ponen en funcionamiento a partir de oposiciones de realidades diversas, que generan categorías de espacio y tiempo.
- La fragmentación de la unidad narrativa. Oposiciones que lleva incluso al orden temático, como:  
Rico / Pobre  
Negro / Blanco  
Piel Roja / Blanco

Hombre / Mujer  
Fuerza / Debilidad  
Ciudad / Campo  
Abundancia / Indigencia  
Individuo / Muchedumbre  
Exterior / Interior

- Rompe con la convicción utilizada hasta el momento, según la cual se mantenía la unidad escénica a la manera teatral y supera el principio que determina la escena filmada con un único encuadre, fragmentando la escena en un cierto número de planos de diferente escala, tamaño y duración. De esta manera introduce la cámara en la escena y, como si ésta fuera un nuevo personaje en medio de la acción, registra desde distintos puntos de vista los acontecimientos.
- Inventa el primer plano.
- Crea la unidad dramática plano-escena-secuencia.
- Construye de forma unitaria y coherente el tiempo y el espacio cinematográfico de donde surge la elipsis como procedimiento en el tratamiento del tiempo narrativo.
- Inventa el “sistema de las estrellas” (“Star System”) con el cual el público creará perdurables lazos emocionales con los actores.
- Eleva el principio de causalidad a regla general, según el cual toda acción tiene una causa y ésta un efecto susceptible de convertirse en una nueva causa para producir nuevos efectos. Todo acontecimiento debe ser causado.
- Aunque Griffith no crea una “poética”, es decir enunciados y desarrollos, en términos teóricos, en donde consigne, argumente y razone sus procedimientos técnicos, conceptuales o artísticos, deja estos procedimientos implícitos en su práctica cinematográfica.

En el campo de la estética cinematográfica aparecen nuevos elementos, tales como:

- La elipsis, o sustracción de fragmentos temporales que nada aportan al relato, y que comprimen la acción.
- La iluminación dramática.
- La interpretación más natural en los actores.
- La participación emocional del público.

Para concluir este rápido vamos a insistir es una cosa: El cúmulo de procedimientos técnicos y narrativos que Griffith introduce en el cine con un sólo fin: la eficacia narrativa de la película. De ella depende que el público alcance un alto grado de participación en la historia narrada; es sabido como todos los directores de cine, parten de las mismas bases, trabajan bajo los mismos principios y buscan llegar al mismo fin: el éxito.

Pero queda su gran legado: Toda reflexión que se elabore acerca del lenguaje cinematográfico necesariamente estará relacionada con algún aspecto enunciado por Griffith; desde las teorías del formalismo ruso, hasta la especulaciones semióticas de los franceses. Si François Truffaut dijo alguna vez que todo director del cine debe algo a *El Ciudadano Kane* de Orson Wells, también habría que decir que todo hecho cinematográfico debe algo a David Wark Griffith.

## Movimientos rebeldes al cine clásico de Hollywood

Ahora es necesario regresar al viejo continente, donde se desarrolla uno de las épocas más brutales y sangrientas de la historia de la humanidad: la Primera Guerra Mundial o Gran Guerra sucedida entre los años de 1914 a 1918 transformando completamente el panorama en el cual se desarrollaba la vida del continente europeo en los primeros años del siglo XX.

32

Europa ya no podía ser la misma después de despertar de la pesadilla de la conflagración bélica; los valores y su percepción; las tradiciones y su sentido del pasado ya no serían los mismos tras el fin de la guerra. Tras la declaración del desastroso Tratado de Versalles y firmada la paz entre los aliados y Alemania, se anuncian cambios radicales en las sociedades europeas: Mientras los aliados triunfantes someten a la derrotada Alemania, en Rusia se vive un levantamiento que tendrá proporciones gigantescas y el cual más adelante romperá la ya herida y precaria unión de las naciones europeas en dos bloques irreconciliables. Paralela a la guerra que enfrenta a las grandes naciones europeas, en Rusia surge el movimiento bolchevique el cual culmina con el derrocamiento y abolición de la aristocracia zarista y el advenimiento de la revolución de Octubre de 1917.

Si nos situamos en este contexto europeo será solo para seguir, al hilo de aquellos acontecimientos, la historia de las transformaciones que se operan frente a las concepciones del cine y en buena medida son producto de ellos. La mutación cultural sufrida en Europa, arruinada económica y moralmente por la guerra, y por los radicales cambios impulsados por la revolución de la nueva Unión Soviética, transformaron el arte desde sus principios y sus bases, hasta alcanzar sus medios y sus fines. Se inició una búsqueda para expresar, con los instrumentos artísticos más adecuados, sus más urgentes contenidos. Con el arte, el cine sufrió una transformación radical. No podía ser de otra manera; Pero, cada país asimiló los tiempos de posguerra a su manera y según su condición y carácter nacional, el panorama que encontramos en el desarrollo del cine es el de cuatro movimientos cinematográficos, muy diferentes entre sí, con un doble elemento en común: el rechazo al pasado y la



oposición a la estructura que, con avasallante vigor, se apoderó de la producción norteamericana y su modelo de narración según los esquemas del cine clásico de Hollywood.

Así nacen en Francia, Alemania, y la Unión Soviética, lo que se ha llamado “los movimientos rebeldes al clasicismo de Hollywood”. Son cuatro movimientos con los cuales el cine europeo rompe con el pasado y a la vez responde al cine norteamericano, como una tentativa para recuperar su arte implícito, lo que para los europeos es su esencia, su naturaleza y su razón de ser.

Afirman los gestores y promulgadores de los principios del cine europeo, que todo es un arte y como tal ha de ser concebido, realizado y exhibido. Por ello es la respuesta explícita al cine norteamericano, el cual ha degenerado en un simple pasatiempo y en un negocio; en una diversión trivial para las gentes incultas, en un pobre sustituto de la literatura realista y popular. Con los cuatro movimientos rebeldes surgen nuevas definiciones del cine, algunas de inspiración poética, otras de índole metafísica, unas más de contenido social, las otras programáticas y se revelan, incluso, las posturas más extremas, pero todas parecen plantearse la cuestión desde su origen. Teóricos y cineastas parten de una misma pregunta: ¿Qué es el cine?

Toda pregunta acerca de la naturaleza, la función y la pertinencia del cine, en cada sociedad y momento histórico, será siempre de necesaria actualización, porque nunca estará resuelta del todo, ni para todos. Los interrogantes del pasado, son igual de necesarios y válidos para hoy. Si tomamos como guía las cuestiones enunciadas por Jean Louis Leutrat y Suzanne Liandrat-Guigues en su libro *Como pensar el cine*, descubriremos que aquellas inquietudes acerca de las relaciones entre arte y cine son, en buena medida, atemporales y sí las preguntas gozan de una perenne actualidad, algunas de las respuestas tampoco pierden interés. Citando a los mencionados autores, recogemos las distintas definiciones:<sup>16</sup>

- Béla Balaz: ¿Por qué el cine es un arte autónomo? (. . .) Por el primer plano. Por el encuadre. Por el montaje.
- Jean Patrick Manchette: Después de la radio y antes de la televisión, el cine es la principal invención cultural de la primera mitad del siglo XX, a la vez como arte y como medio de comunicación unilateral. Debe, pues, contener los secretos de este tiempo. (. . .) El cine no es solamente ideas, son ideas visibles (¡la belleza!).
- Paul Morand: Un arte de la velocidad.
- André Bazin: Un arte estético de la materia. Una modalidad del relato-espectáculo.
- Sergue Daney Un país suplementario (. . .) Es el país que faltaba en mi atlas de geografía.
- Guillaume Apollinaire: El señor Méliès y yo tenemos más o menos el mismo oficio: encantamos la materia vulgar.
- Jean Luc Godard: Ni un arte ni una técnica, sino un misterio.

---

<sup>16</sup> Suzanne Liandrat-Guigues y Jean-Louis Leutrat, *Cómo Pensar el cine*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 7.

- Eli Faure: Arquitectura en movimiento.
- Astruc habla de construir con caras y con suspiros las catedrales de nuestra imaginación.
- Para Faure, de nuevo: el cine debe ser la mezquita, la pagoda y la catedral al mismo tiempo.
- Jean Epstein: Las catedrales se construyen con piedra y con cielo. Las películas hermosas se construyen con fotografías y con cielo (. . .) El propio filme es una melodía en la que sobre la película solo está escrito el acompañamiento.

Preguntas y respuestas que, aunque no enunciadas propiamente en aquella época a la que nos estamos refiriendo, las dos primeras décadas del siglo XX, resuelven a su manera algunas de sus inquietudes. Sobre todo aquellas relacionadas con lo que preocupa a los realizadores de esas primeras décadas del siglo: el carácter inequívoco del cine como arte. Los cuatro movimientos a los que nos hemos referido tienen esa determinación común y son:<sup>17</sup>

- La primera vanguardia del cine francés. El impresionismo.
- La segunda vanguardia del cine francés: El Surrealismo.
- El Expresionismo alemán.
- El cine soviético de los años 20.

### PRIMERA VANGUARDIA DEL CINE FRANCÉS. EL IMPRESIONISMO

34

Los realizadores que se han agrupado bajo la denominación de la primera vanguardia del cine francés, más allá de compartir un canon estético, son aquellos artistas pertenecientes a una misma época y a un mismo país; son parte de una misma generación y se identifican por reconocer que sólo son los principios artísticos los que definen la esencia del cine. Si la vanguardia francesa en principio quiso promover la realización de un “cine puro”, en donde primara la riqueza visual y la experiencia estética sobre el aspecto narrativo, pronto comprendió que sus obras, producidas bajo estos cánones, pagaron el precio de perder su carácter popular, para no decir, comercial; quedarían cautivas en los museos y en las colecciones privadas. Louis Delluc, Germaine Dulac, Jean Epstein, Marcel L’Herbier, Abel Gance y Man Ray formaron esta vanguardia, que se le llamó impresionismo, quizás por su afinidad con aquel movimiento pictórico que transformó, en pocas décadas, la historia del arte plástico.

Louis Delluc (1890-1924) antes teórico y crítico que cineasta, realizó no obstante algunas películas que, a la vez que dan testimonio de su poética, enseñan el movimiento hacia el realismo al que tiende el cine francés el cual, al principio fue radicalmente repudiado. En *Fummé Noir* de 1920, opone imágenes mentales a acontecimientos reales. *Silencio*, también de 1920, definida por él mismo como “instantánea dramática”, es un film en donde el presente es filmado reproduciendo los hechos originales y el pasado recordado se presenta por medio de imágenes dibujadas. En 1922 Delluc da un primer paso hacia el naturalismo y realiza *Fiebre*, su más aclamada película, en la que muestra una simple

<sup>17</sup> Francis Vanoye y Anne Goliat-Lété, *Précis d’analyse filmique*, París, Nathan, 1992, p. 13.

riña en un puerto de Marsella y es sólo el pretexto para crear un film tumultuoso y por primera vez cosmopolita. En *Inondation* de 1904, película de ambiente campesino, situada en el valle del Rhone, se ha visto la enorme influencia de *A través de la tormenta* de Griffith.

Con formación en música y fotografía, Germaine Dulac (1882-1942), realizó su primer film en 1915, *Les Soeurs ennemies*, que no pasa de ser un melodrama histórico, tendencia corregida en una posterior sucesión de breves películas vanguardistas, un tanto insólitas, de deliberado exotismo y plena de refinadas alusiones. Entre ellas se cuenta *Le boneur des autres* de 1918, como también una curiosa adaptación de *Carmen* de Merimé, titulada *Fiesta española* (1920). Pero es con *Malencontre* (1920) y *Souriant madame Beudet* de 1923, como afirma su concepción acerca del cine. Mas que una narración lineal, Dulac crea verdaderas sinfonías visuales con sus imágenes, pero como el gran público rechaza estas películas y reclama un cine relator de historias. En 1926 comienza a hacer las debidas concesiones con *Le diable dans la ville*. No obstante, su carrera es una constante tensión entre un cine irrealista y otro realista del gusto del público, como lo exigen los productores.

Jean Epstein nació en Varsovia en 1896 y murió en París en 1953. Sus primeras películas realizadas para la Pathe fueron calificadas como "ficción documental". Basado en *L'auberge rouge* de Balzac realiza una narración cinematográfica en montaje paralelo situada, a la manera de *Intolerancia*, en épocas distintas. En *Coeur fidele* la intriga melodramática es un pretexto para crear, con un montaje audaz y una cámara participante en las acciones, la expresión de los estados del alma de los personajes por medios exclusivamente cinematográficos. Preocupado sobre todo por crear su propia estética, Epstein se entrega a la experimentación para así afirmar su particular posición en el cine; Explora nuevas vías para su escritura cinematográfica siempre cargada de romanticismo y cuyo testimonio mayor es la adaptación del cuento de Edgar Allan Poe *La caída de la Casa Usher* (1928). Esta adaptación del extraño cuento, es una película poética, relatada entre los límites de la vida y la muerte. Envolverte y fantástico, el film aterrador y conmovedor de Epstein lleva al espectador a las profundidades de una vida más próxima al sueño que a la realidad del mundo en que vivimos.

Marcel L'Herbier (1888-1979) realiza su primera película, *Rose France* en 1919, un film "inmóvil", de fines puramente esteticistas que rivaliza con el arte plástico. Es, en definitiva, una pintura en movimiento compuesta para el cine. Fiel a un cine no narrativo, pero en donde los personajes vienen a ocupar el lugar central de la diluida anécdota, L'Herbier utiliza los contrastes de luces y sombras, la deformación de las figuras y las sobreimpresiones de las imágenes para reflejar estados psicológicos, la atmósfera moral de los lugares evocados y la violencia del drama implicado.

Abel Gance nació en París en 1889 y murió allí mismo en 1981. Su gran película, *Napoleón*, fue duramente criticada en su tiempo. Sólo la posteridad rehabilitó este ambicioso fresco épico muchos años después. Autor de desbordada imaginación, realiza *Le masque d'horreur* en 1911 y *Un drame au chateau d'Acre* (1915), con la cual comienza a experimentar con la técnica en busca de crear un verdadero placer visual para el espectador. En plena guerra, Gance realiza películas para estimular el valor de la tropa en el frente de batalla. Impresionado por el avance de la técnica, dedicará películas

como *La rue* (1921-1923) a contar sus extraordinarios prodigios. Se ha dicho que si la característica principal de su cine es la combinación de elocuencia y lirismo, también allí están presentes todos sus errores: el énfasis puesto en el simbolismo lo lleva a abusar de figuras retóricas banales y de mal gusto en la sobreaabundante utilización de recursos técnicos y formales.

Como puede deducirse de la carrera de estos cineastas franceses, ésta postura solo llegó a ser transitoria, tras la aparición de las primeras obras de estos realizadores, y con la excepción de Man Ray, terminan por reconocer y aceptar, las leyes del cine como espectáculo popular. Es decir, la condición que se le exige al cine de ser un producto destinado a las salas de proyección. Así se van acomodando, unos más que otros, a los circuitos comerciales organizadas en función de la aprobación del público. Y como la exigencia primera de las casas productoras reside en que las películas “cuenten una historia”, hemos visto como realizadores vanguardistas como Delluc, Dulac, Epstein, L’Herbier y Abel Gance, tras sus primeras películas artísticas, terminan por realizar trabajos bajo las condiciones de un cine comercial, aunque sin renunciar del todo a sus teorías estéticas, a sus innovaciones formales, al tratamiento de la imagen, a la imposición de los ritmos, o a la concepción del espíritu de la obra.

Más radical, Man Ray, no sigue la ruta de sus contemporáneos y crea sus breves películas como si se tratara de pintura en movimiento. Impresiones visuales, formas fugaces, sobreimpresiones, ritmos, líneas que se cruzan y se cortan, luces que surgen, se desplazan y desaparecen, etc. constituyen las imágenes de un cine destinado, mas al sentido de la vista y a la capacidad de percepción abstracta del espectador, que a un mundo para ser experimentado por medio de la narración, como terminan haciéndolo sus compañeros de generación. Quizás de estos realizadores de la primera vanguardia del cine francés, sea Jean Epstein quien mejor expresó el espíritu de este movimiento en sus copiosos, lúcidos y tantas veces enigmáticos ensayos:

El cine es por excelencia, el aparato de detección y representación del movimiento, es decir, la variante de todas las relaciones en el espacio y en el tiempo, de la relatividad de toda medida, de la inestabilidad de todos los puntos de partida, de la fluidez del universo.<sup>18</sup>

## SEGUNDA VANGUARDIA DEL CINE FRANCÉS. EL SURREALISMO

La expresión cinematográfica de vanguardia de los años veinte, denominada surrealismo, tomó su nombre de este movimiento artístico, al cual pertenecían los autores de la primera película digna de esta calificación. Salida de la entraña de los principios del surrealismo, hizo honor a sus postulados, diríamos hasta agotar sus posibilidades. El surrealismo fue una derivación directa de Dada, iniciado por Tristán Tzara y Max Ernst en Alemania y encontró en Francia el ambiente propicio para imponer a la cultura europea una visión del mundo y del arte en abierta ruptura con las convenciones sociales y culturales establecidas por la llamada vida burguesa.

---

<sup>18</sup> Jean Epstein, *La esencia del cine*, Buenos Aires, Galatea Nueva Visión, 1957, p.13.

Desde luego, la fuerza del movimiento depende de la singularidad de sus promotores, quienes, con André Breton a la cabeza, sumo pontífice e indiscutido líder del movimiento intelectual, se propusieron cambiar los principios y los alcances del arte. De esta corriente artística hicieron parte, entre otros, Louis Aragón, Paul Eluard, Benjamín Pèrec, Philippe Soupault, Luis Buñuel y más adelante Salvador Dalí, quien se hace surrealista y pronto se aleja de las doctrinas de André Bretón.

El rechazo radical al arte y la cultura burguesa, la negación de cualquier noción relacionada con los valores positivos, la búsqueda de códigos alternativos, la poesía pura como instrumento de cambio radical en la concepción de la existencia, la liberación del amor y la liberación del hombre de las cadenas que lo mantienen atado a mandamientos, normas y reglas son, entre otras, las aspiraciones de los surrealistas. André Bretón definió de la siguiente manera el principio del surrealismo:

Automatismo psíquico puro mediante el cual se propone expresar, sea verbalmente, por escrito, o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del intelecto, dictado por el pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón, y lejos de toda preocupación estética o moral.<sup>19</sup>

Si tuviéramos que hacer una enumeración rigurosa de las películas surrealistas presentes en la historia del cine, Existen películas donde aparecen diseminados aquí y allá, elementos surrealistas: La edad de oro de 1930, del mismo Buñuel, o La sangre de un poeta (1931), de Jean Cocteau y comprobaremos que *Un perro andaluz*, película de 1928, figura como obra única en este repertorio.

Nacida del encuentro entre dos sueños que respectivamente tuvieron Salvador Dalí y Luís Buñuel, la película rompe con toda lógica narrativa y discursiva, propias del cine. Revoca las estructuras del tiempo y del espacio cinematográfico, desafía las leyes de la eficacia del relato; nos instala en un mundo de asociaciones libres y relaciones delirantes y subvierte todo principio de causalidad amenazando la ilusión de realismo. Allí la noción de personaje es sistemáticamente trasgredida y nos impone una lógica tal del relato, y del mundo por el reflejado, que solo obedece a sus propias leyes, que, en definitiva, son secretas.

*Un perro andaluz*, desde su título desafía al espectador, cumple plenamente con el propósito que Buñuel le ha asignado al cine: “El mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto”.<sup>20</sup>

A este método de remitir la creación artística a los contenidos del inconsciente añade:

El mecanismo creador de las imágenes cinematográficas es, a causa de su funcionamiento, aquel que, entre todos los medios expresión humana, mejor recuerda el trabajo del espíritu durante el sueño; la película parece una imitación voluntaria del sueño (...) parece haber sido inventada para expresar la vida del subconsciente, cuyas raíces penetran tan profundamente en

---

19 Claude Murcia, *Un chien andalou*. L'Age d'or. Luis Buñuel, París, Nathan, 1994, p. 17.

20 Ibid.

la poesía.<sup>21</sup>

El éxito el día de su estreno, y del que retendrá en el futuro la historia del cine, es uno de esos episodios que, por su ironía, ha pasado a la posteridad como una sabrosa anécdota: La noche del estreno, el 6 de Junio de 1928, en un pequeño teatro de París, el Studio des Ursulines, Luis Buñuel al llegar al teatro tomo lagunas piedras de la calle y con ellas llenó los bolsillos de su abrigo. Era el arma para su defensa ante los previsibles ataques a recibir de los furiosos espectadores una vez concluida la proyección. Pero grande fue su sorpresa ante la respuesta de un público que aplaudía de pie, sin descanso el advenimiento del verdadero arte cinematográfico, la genuina poesía en el cine. Actitud que se torno en un sentimiento de sorpresa e incompreensión en la opinión de Buñuel. Al otro día, tras la queja expresada a sus íntimos amigos y ante el reproche que dirige al público, sucedió la violenta ira ante los elogios encontrados en los periódicos. Decepcionado y resignado, según se cuenta, sólo atinó a glosar su triunfo en la revista *La revolución surrealista* en unas pocas líneas: "Masa de imbéciles, escribió Buñuel, que ven arte y poesía en donde no hay más que un apasionado, un desesperado llamamiento al crimen".<sup>22</sup> Con estas palabra Luis Buñuel estaba haciendo eco a una de las pintorescas definiciones de surrealismo que en alguna ocasión André Bretón dejó caer por ahí: Un acto surrealista, había dicho Breton, es que un hombre, después de levantarse en la mañana, tome un revolver, salga a la calle y dispare indiscriminadamente contra las personas que se va encontrado al azar.

38

Suele decirse que *Un perro andaluz* comporta una violenta agresión a la estructura de la narrativa cinematográfica tradicional. En primer término, es un film que no puede ser contado, ni resumido en un argumento o en una anécdota. Aunque su "historia", la de una enigmática relación amorosa, esté compuesta por las tres unidades aristotélicas, es decir, un prólogo, un desarrollo y un epílogo, la película abunda en incongruencias, tanto en su organización temporal y espacial, como en su lógica narrativa.

El encadenamiento de las acciones en el tiempo es arbitrario. Más que en su cronología, lo es en la heterogeneidad de la serie temporal establecida. Esta se presenta de la siguiente manera: Al "Érase una vez" del comienzo típico de las narraciones atemporales de la literatura popular, sigue "Ocho años después", luego se lee: "Sobre las tres de la mañana", más adelante los sucesos se llevan a cabo "Diez y seis años antes", para culminar "En primavera". Es una contradicción en la forma temporal presentada. Claude Murcia en su estudio sobre *Un perro andaluz* afirma que: "En la construcción paródica de una temporalidad ilusoria, Buñuel mina los fundamentos de la representación convencional del tiempo",<sup>23</sup> pero también perturba las convenciones espaciales en el montaje se rompe con toda ilusión en la continuidad del tiempo al ignorar los principios más elementales. Igualmente la noción del personaje sufre una desnaturalización radical, ya sea por el efecto de la presencia del doble (el

21 Murcia, Op. cit., p.18

22 Ibid.

23 Ibid.

protagonista aparece desdoblado en dos), por su función arquetípica, o bien por la reversibilidad del tiempo en que viven los personajes.

Como resulta imposible, relatar los sucesos presentados por Buñuel en la película, podría pensarse que su organización narrativa es del todo arbitraria. Esto es y no cierto: Lo será, en la medida en que el encadenamiento de las acciones carece de toda lógica. No lo es, porque esa lógica pertenece a un nivel distinto del propio en que funciona la mente racional: el nivel del inconsciente y su manifestación en el sueño. Bajo esta lógica onírica, cuya organización es inalcanzable para la razón, Buñuel crea una película provocadora, inquietante, tan enigmática como son las visiones de la vida onírica.

## EL EXPRESIONISMO ALEMÁN

Si tanto surrealistas como impresionistas tuvieron razones para romper de golpe con la continuidad histórica del arte del cine como hasta esa época se le conocía, los artistas alemanes experimentaron una urgencia aun mayor de romper con el pasado. Ellos con el expresionismo irían a expresar su rechazo con extrema radicalidad: Habiendo perdido la guerra, Alemania quedaba al borde de un abismo, era una situación que ninguna nación europea antes la había vivido de esa manera; esta derrota, se sintió en todos los órdenes de la existencia, afectó tanto la vida social como la política; el dominio de lo económico, el ámbito moral, el histórico y el psicológico.

El expresionismo en Alemania fue la respuesta de los artistas a esta nueva situación. Pintores, poetas, escritores, dramaturgos y cineastas, ahora van a ignorar el acontecer de la realidad inmediata, probablemente como una manera de negar el mundo exterior, pero también como una necesidad de reflexionar sobre la historia y sus posibles lecciones para el futuro. Acaso los artistas expresionistas desprecian los logros del pasado de una sociedad caduca ya arruinada por la derrota e interiorizan todas las deformaciones de las fuerzas sociales destructivas, para crear un mundo que no es otra cosa que la *expresión* de la angustia, la desolación, el sentimiento de pérdida y el fracaso.

Pero si el estado de postración moral sume a los alemanes en una negra noche sin esperanza, ellos tienen en sus raíces artísticas y culturales, motivos espirituales que acentúan su desesperanza y su dolor. Los cineastas expresionistas van a crear bajo el imperio de este espíritu el más vigoroso, trascendental y duradero de los movimientos artísticos europeos, que trascenderá su propia época y sus propios límites.

De una manera semejante, pero diversa, a lo sucedido con el surrealismo en Francia, en Alemania una sola película se constituyó en el gran paradigma de todo el movimiento expresionista. Hablamos de *El gabinete del doctor Caligari*, de Robert Wiene de 1920. No es que ésta sea la única expresionista registrada en la historia del cine, por la formulación de una estética visual, radicalmente pictórica, en el contenido dramático y su significado histórico.

Rodada en 1919 y basada en la historia escrita por el checo Hans Janowitz y el austriaco Carl Mayer, relata una verdadera pesadilla, he aquí algunos trazos relevantes de su argumento: Franz se encuentra en compañía de un hombre quien lo escucha, ambos están sentados en una especie de banca de parque de una pequeña ciudad del norte de Alemania.

Por medio del iris que se cierra como tránsito de la imagen del presente hacia la evocación del pasado, vemos las imágenes del recuerdo; Franz ahora esta con su buen amigo Alan, Se encuentran en medio de las diversiones de una feria instalada en aquella aldea; donde se anuncia el extraordinario espectáculo del Doctor Caligari. Hemos visto como, previamente, el Dr. Caligari ha solicitado a funcionarios de la alcaldía permiso para presentar su número de sonambulismo, pero le ha sido negado. Y al día siguiente, un funcionario oficial perteneciente a esa oficina aparece asesinado en la noche.

Los dos amigos visitan el espectáculo del Dr. Caligari, donde se hipnotiza al extraño sujeto Cesare con apariencia de ultratumba, quien puede predecir el futuro de las personas. Interrogando al sonámbulo acerca de la duración de su existencia, Alan, recibe de Cesare como respuesta que morirá al amanecer. Al día siguiente, tal como lo predijo Cesare, encuentran el cuerpo sin vida del entrañable amigo. Frank sospecha de Caligari y le pide al padre de su novia Jane, quien es médico, examine al sonámbulo. Tras el examen se convencen que nada anómalo sucede con el Dr. Caligari ni con su sonámbulo Cesare. Pero no saben de la existencia de un doble: un muñeco el cual “duerme” en su ataúd mientras el doctor Caligari, hipnotizando a Cesare, lo envía a cometer sus atroces crímenes. A la noche siguiente de la investigación Caligari envía a Cesare a matar a Jane, pero fracasa; Cesare debe huir, en su alucinada carrera los hombres que lo persiguen finalmente le dan muerte en medio de caóticos y demenciales escenarios.

| 40

Caligari busca una salida. Frank lo encuentra, para su enorme sorpresa, como el director de un asilo de alienados. En su gabinete y en compañía de otros médicos del asilo, Frank descubre un libro del siglo XVIII, en donde se habla de un hombre de feria italiano, un tal Caligari que realizaba sus fechorías de la manera que, hemos visto. El director del asilo de locos es encerrado en una celda, acusado de ser el mismo Caligari. Al término de relato de Franz regresamos al lugar en el cual él cuenta lo sucedido al hombre que lo escucha en el parque. Pero donde estamos es en un asilo de locos. Allí, entre la multitud de dementes, encontramos tanto a Cesare, a Jane y los otros personajes. También el director del sanatorio, vigilando a los pacientes, a quien Frank ha tomado por el doctor Caligari.

Esta es, en síntesis, la película que vieron los alemanes en su tiempo y la que hoy podemos volver a ver. Pero no es la película escrita por Carl Mayer y Hans Janowitz. El hecho de haber puesto en boca de Frank el relato, opera una traslación del narrador omnisciente de la versión original; a la visión de un demente que crea, en su mente alucinada, esta historia con los personajes que lo rodean en el asilo en donde está confinado. Fue la manera como los productores alemanes neutralizaron y desactivaron el poder de denuncia de una película que con sus contenidos de crimen, de locura y opresión realizaba una crítica a la sociedad de su tiempo. La *película* se había reducido al delirio de un loco. Ha sido Siegfried Kracauer, quien en *De Caligari a Hitler* le ha dado una impensada lectura histórica al situarla en una perspectiva de anticipación, para el teórico alemán *El Gabinete del Doctor Caligari* es un aviso temprano del surgimiento del nacional socialismo en Alemania y del espantoso poder que los nazis ejercieron sobre el pueblo alemán con Adolf Hitler a la cabeza:



Ante el trueque del narrador Janowitz y Mayer tenía razones para enfurecerse por el cambio de la historia: pervertía, incluso, invertía sus intenciones intrínsecas. Mientras que la narración original exponía la locura inherente a la autoridad, el Caligari de Wiene glorificaba a esta y condenaba a su antagonista como loco (...) el cuento original era una suma de horrores; la versión de Wiene lo transforma en una quimera urdida y narrada por el trastornado Francis.<sup>24</sup>

Apartándose de aquella tesis que afirma que el surgimiento de Hitler y su ascensión al poder supremo de la nación alemana, es tan sólo el resultado de una conspiración urdida por unos cuantos militares quienes engañaron al pueblo germano en su desesperación y su sed de venganza; Kracauer piensa que en el espíritu alemán se dan tales condiciones para hacer posible la aceptación de los regímenes más autoritarios en el seno de su sociedad y llega a la siguiente conclusión:

El personaje de Caligari representa la autoridad ilimitada que deifica el poder por el poder mismo y que para satisfacer su ansia de dominación viola cruelmente los valores y derechos humanos (...) Intencionadamente o no, Caligari expone el alma oscilado entre la tiranía y el caos, y enfrentándose a una situación desesperada: cualquier evasión de la tiranía parece llevar a un estado de total confusión. Muy lógicamente la película despliega una atmósfera saturada de horror. Como el mundo nazi, el de Caligari sobreabunda en portentos siniestros, actos de terror y arranques de pánico.<sup>25</sup>

Como se dijo antes El Gabinete del Doctor Caligari es la película que mejor representa un movimiento amplio y prolongado más allá del sonoro el cual crea un estilo cinematográfico aún hoy vigente.

Quien busque ampliar el tema del cine expresionista alemán puede encontrar en el libro de Lotte H. Eisner La pantalla demoníaca una buena reflexión sobre las principales películas de este periodo. Como epígrafe al libro, la autora ha citado el siguiente fragmento de Leopold Ziegler con el que justifica la palabra demoníaca en este contexto:

Es necesario calificar sencillamente de demoníaco ese comportamiento enigmático con respecto a la realidad de ese todo sólido y cerrado que presenta el mundo. El hombre alemán es el hombre demoníaco por excelencia. Verdaderamente demoníacos son el abismo que no puede ser colmado, la nostalgia que no puede ser apaciguada, la sed que no puede ser saciada.<sup>26</sup>

A continuación mencionamos algunas de las más sobresalientes películas de las primeras décadas del cine expresionista.

---

24 Siegfried Kracauer, De Caligari a Hitler, Barcelona, Paidós, 1985, p. 68.

25 Ibid., p. 73.

26 Ibid.

*El Golem de Paul Wegener* (1914).  
*Madame Dubarry* de Ernst Lubitch (1919).  
*Genuine* de Robert Wiene (1920).  
*La escalera del servicio* de Leopol Jessner (1921).  
*Nosferatu el vampiro* de F.W. Murnau (1922).  
*Dr. Mabuse, el jugador* de Fritz Lang (1922).  
*El último hombre* de F.W. Murnau (1924).  
*Metrópolis* de Fritz Lang (1926).  
*Fausto* de F. W. Murnau (1926).  
*Lulú o La caja de Pandora* de G.W. Pabst (1928).  
*El Ángel Azul* Joseph Von Stenberg (1930).  
*M, el vampiro de Dusseldorf* de Fritz Lang (1931).

## **CINE SOVIÉTICO DE LOS AÑOS VEINTE**

Una de las características principales que mejor define a la cinematografía soviética, es su fuerza teórica y formulación ideológica, bajo la cual expande, siempre estuvo en la base de sus supuestos estéticos y formales. Aunque buscó fines políticos particulares, partió de la necesidad de dar consistencia a expresiones revolucionarias universales y a la vez responder al modelo que definía al cine clásico de Hollywood, al cual juzgaba sencillamente capitalista. Si vamos a volver aquí a considerar algunos de los principios que rigen para la composición de aquel cine clásico norteamericano, ya visto atrás, es porque ello nos sirve para comprender como éste van a ser impugnado y superado por el cine soviético de los años veinte, aunque en aquel cine clásico, o incluso, por ello mismo, tenga el cine soviético sus fundamentos.

En la narración clásica del cine desarrollado en las películas realizadas por Hollywood, las relaciones visuales componen un tiempo y un espacio que ha de ser claro y homogéneo: tiempo y espacio deben encadenarse lógicamente según los principios narrativos. Allí, toda técnica cinematográfica debe subordinarse a la claridad, homogeneidad, linealidad, y la coherencia del relato, con el fin de buscar, con su desarrollo, el mayor impacto dramático. Siendo la escena primero y después el plano, la fuente de unidad narrativa, el encadenamiento de estas y las secuencias se construye según la lógica de causa y efecto, o ley de causalidad.

En el cine clásico la centralidad del personaje principal o protagonista, es fundamental; con su carácter perfectamente definido y debe enfrentado a un conflicto, siendo este el eje central de la historia y el desencadenante de las acciones.

Cuando estos principios básicos, no obstante su eficacia narrativa, son impugnados por los soviéticos y van a ser remplazados por formas que no participen de dichos mecanismo propios de la expresión del espíritu burgués del cine norteamericano, reflejo de las estructuras de la ideología capitalista.

Con el triunfo de la revolución de Octubre de 1917, todos los estamentos de la vida de la Rusia pre-revolucionaria quedaron abolidos. La concepción de la sociedad, la religión, la economía, el

arte y la cultura sufrieron un vuelco enorme. Tanto los objetivos trazados para el arte como los medios para producirlo, estaban ahora subordinados y determinados por los programas revolucionarios, que irían a cambiar las condiciones de vida del pueblo ruso. El cine, ya elevado a la categoría del séptimo arte, debía ser reinventado a partir de una nueva consideración: toda obra artística ha de convertirse en una herramienta para la construcción del Estado socialista. En el vórtice de este movimiento renovador, se encontraban inquietos pintores y escultores, escenógrafos y dibujantes, hombres de teatro, dramaturgos y poetas, documentalistas y escritores, teóricos y científicos sociales. Allí los cineastas le darán al cine soviético una identidad propia y consecuente con la revolución: Dziga Vertov, Lev Kuleshov, Serguéi Mijáilovich Eisenstein, y Pudovkin. Nos centraremos en Vertov y Eisenstein, sus obras son las que mejor representan las dos corrientes opuestas en las cuales se dividió el cine soviético de esos años.

La posición de Vertov y su glorificación del documental, tanto en su concepción teórica como en su práctica, dista mucho de la propia de Eisenstein, quién por su lado, y bajo sus propias teorías, aspira a crear un modelo de acción revolucionaria. Aunque ambos comparten la idea del cine como medio para explicar, construir, interpretar y exaltar la nueva realidad social de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, URSS.

Vertov planteó su teoría del “Cine-Ojo” o del “Cine-Verdad”. A partir de su experiencia en películas de actualidad periodística, argüía como el cine debe mostrar la realidad tal se presenta, ante nuestra mirada. De esta manera el carácter de lo real es tan fuerte y está tan justificado en sí mismo que resulta vano, inútil e improcedente buscar transformarla, ya sea por medio de la técnica o el arte cinematográfico o bien, por cualquier otro medio. La labor del cineasta, afirma Vertov, es “desmenuzar” lo existente, tomando de la realidad detalles y pormenores, en especial aquellos que juzgue más significativos. En el Primer Manifiesto del Cine-Ojo, Vertov escribió:

Afirmamos que las viejas películas, noveladas, teatralizadas y similares tienen lepra. ¡No os acerquéis! ¡No las toquéis con los ojos! ¡Peligro mortal! ¡Contagio! Declaramos que el futuro del arte cinematográfico es la negación de su presente. Lanzamos un llamado para apartarse de la muerte. Depuramos el *Kinokismo* de los intrusos: música, literatura, teatro; buscamos nuestro ritmo sin robárselo a nadie y lo hallamos en los movimientos de las cosas (. . .) El hombre nuevo, liberado de la pesadez y de la torpeza, capaz de movimientos ligeros y precisos como los de las máquinas, será el sujeto de nuestra cámara filmadora.<sup>27</sup>

El proyecto de Dziga Vertov está asociado con el Frente de izquierda, que agrupa intelectuales y artistas destacados e influyentes, quienes con sus obras de exaltada propaganda dan voz colectiva al pueblo y en el que sobresale la combativa figura del poeta Maiakovski. Son estos, artistas que partiendo del reconocimiento de la máquina como elemento transformador de la civilización, toman de

<sup>27</sup> Dziga Vertov, Memorias de un cineasta bolchevique, Barcelona, Editorial Labor, 1974, p. 153.

ella sus principios formales y transforman en obras de arte. De ahí la validez de la expresión de Vertov: “Soy el Kinoglaz. Soy el ojo mecánico. Soy la máquina que os muestra el mundo tal como es”.<sup>28</sup>

El objetivo de la cámara es así “preciso e inefable” y su función es situar al espectador en el centro de los acontecimientos. El Cine-Ojo muestra lo que el ojo no ve, es como un “tele-ojo”, un “rayo-ojo”, como “la vida de repente”, como “cine-verdad”.

Para Vertov todo esto empezó una mañana de primavera de 1918, sobre la que escriben su diario de notas:

Vuelvo de la estación. Conservo aún en los oídos los suspiros, el ruido del tren que se aleja... alguien que blasfema, un beso, alguien que grita. Risas, silbidos voces, tañidos de campana de la estación, jadeo de la locomotora... Murmullos, encargos, adioses. En el camino de vuelta pienso: es preciso que acabe encontrando un aparato que no describa sino que inscriba y fotografíe estos sonidos. Escapan de la misma manera que en el tiempo ¿Una cámara, quizás? Inscribir lo que se ha ido... Organizar un universo no ya audible, sino visible. ¿Puede estar ahí la solución? En ese momento me encuentro con Mikhail Koltsov que me propone hacer cine. De esta manera comienza en la calle Maly Gnezdnikovski # 7 mi trabajo en la revista Kinonedelia. Sólo es el primer aprendizaje (...). ¿Qué hacer con mi cámara? ¿Cuál es su cometido en la ofensiva que lanzo contra el mundo visible? Pienso en el Cine-ojo. Nace como un ojo rápido. A continuación la idea del Cine-ojo se amplía:

Cine-ojo como cine-análisis.

Cine-ojo como teoría de intervalos.

(...)

El Cine-ojo se entiende como “lo que el ojo no ve”.

(...)

No el Cine-ojo, sino la verdad gracias a los medios y posibilidades del Cine-ojo, el decir, el Cine-Verdad.<sup>29</sup>

La principal película que realizó Dziga Vertov y uno de sus más influyentes trabajo es El hombre de la cámara, de 1929.

Solidario con la empresa de Vertov, aunque apartándose de sus principios y resultados, Sergei Mijalovich Eisenstein, elabora sus propias teorías cinematográficas a partir de sus primeras experiencias artísticas que están relacionadas con el teatro.

## S.M. Eisenstein

Sergei Mijalovich Eisenstein nació en Riga en 1898 y murió en Moscú en 1948. Se ha dicho de él que fue el “último hombre del Renacimiento” debido a su ilimitado interés que tuvo por todas las

---

28 Ibid.

29 Vertov, op. cit., p. 188.

disciplinas. Su obra teórica, caudalosa como ninguna de otro cineasta, es un testimonio elocuente de ello. Intentó dar un sólido sustento teórico creando sus propios principios cinematográficos. Ya desde su primera experiencia en el teatro, mostró su inquietud por el cambio y la renovación en el arte. Comenzó rechazando el teatro “representativo-narrativo”.

Encontró en formas teatrales ya casi olvidadas, como el Circo, el Guiñol y la Comedia del Arte italiana, nuevos motivos para su inspiración. A estos géneros recurriría cuando se propuso elaborar su teoría del Montaje de Sorpresas o Montaje de Atracciones, o bien, lo que llegaría a ser el “Montaje Soberano”. Todos sus recursos artísticos y técnicos los orientó hacia los mecanismos formales que definen como “Agit-Atracción” y “Agit-Prop”, agitación y propaganda. No podemos olvidar aquí que, imbuido del fervor revolucionario, Eisentein concibe el arte como un medio para la construcción de un nuevo hombre que ha de vivir bajo un Estado socialista, orientado y dirigido por el Soviet Supremo.

Las películas • afirma el director ruso • deben “elaborar al espectador”, mediante unas atracciones o coacciones impuestas por el director al espectador. Estas van a provenir tanto del circo, del music-hall, del guiñol, del teatro de variedades como de la comedia del arte. Y, careciendo de argumento o trama, las historias han de presentar episodios independientes y discontinuos, pero unidos por un motivo temático común. Con esta experiencia, Eisentein busca crear un choque emotivo en el espectador para producir en él una acción psicológica y sensorial de una forma “calculada matemáticamente”. En estos años ve El nacimiento de una nación e Intolerancia de Griffith y descubre las posibilidades del montaje cinematográfico. Se interesa por los trabajos de Vertov y Kuleshov, ya cineastas y, a través de la “fase moderna” del teatro, llega al cine en 1924. Ya ha manifestado su rechazo vehemente hacia algunas corrientes artísticas contemporáneas: está contra la abstracción en el arte, contra el expresionismo y la no figuración y también contra el documentalismo de Vertov.

Lo importante en el cine, dice vehementemente Eisentein, en contra de Vertov, no son los hechos, sino la combinación de los hechos, los cuales deben ser expuestos de tal manera que puedan crear aquellas reacciones emotivas en el público para provocar en él una cadena de “reflejos condicionados”, con los cuales el espectador debe ser construido. La teoría eisensteniana de que la materia prima del cine no es otra que el espectador y el artista un alfarero que le da forma a ese barro que ha de moldear. Marcando una cierta, aunque parcial diferencia, con la teoría clásica del arte de la representación dramática, que proviene directamente de Aristóteles, Eisentein afirma que el drama presente en las películas debe ser concebido bajo un movimiento expresivo con cualidades emocionales, cuyo objeto es la persuasión del espectador para afectarlo tanto afectiva como racionalmente y aumentar así el significado del film. Si bajo uno de sus principios Eisenstein prescinde de la cadena individual de los hechos, también ha de hacerlo de la presencia de los héroes, protagonistas o figuras individuales en el centro de la acción. En esto se distancia de los principios aristotélicos. Afirma el realizador soviético que una película puede excluir la ligazón lógica o argumental sin detrimento del significado. En el significado propuesto y que ha de ser alcanzado por el espectador, Eisentein enuncia cuatro niveles:

- El tema o la idea.
- El argumento o desarrollo, con ausencia de los héroes.
- El tono (tono épico, cómico, dramático, poético, etc).
- Carácter (burgués, reaccionario, revolucionario, etc.)

De estos niveles Eisenstein destaca uno como base para la existencia y acontecer de todos los demás: la idea, que es el “principio totalizador”. Y en su estilo explicativo, siempre propicio para el tono didáctico, habla de la importancia de la idea en otros dominios de la cultura: La idea en el cristianismo es la existencia del alma; en Marx la lucha de clases; en Hegel, la dialéctica; en Kant, la cosa en sí; en Freud, la libido.

Lo crucial en un cineasta, afirma, es el descubrimiento del tema. Es a partir de su enunciado que el autor debe derivar la construcción de su película y toda su dramaturgia. Pero como el film ha de ser construido de acuerdo a principios lógicos y artísticos explícitos, el realizador deberá elaborar previamente una teoría para sustentarlo. ¿Cuál es pues esta teoría primera en la obra de Eisenstein? El la llamó teoría del Montaje Soberano, que en último término se basa en la dialéctica hegeliana: el montaje debe obedecer a la ley fundamental enunciada como la relación entre tesis, antítesis y síntesis.

Si esta triada compone la célula originaria de la cual se desarrollará orgánicamente la teoría del montaje soberano de S.M. Eisenstein, de ella va a derivar el organismo viviente que ha de ser una película creada bajo sus postulados. Eisenstein deduce del cubismo y del cubo-futurismo, su concepción del espacio Plurifocal; así como la dinámica plástica que se funda en la repetición, con sus efectos de choque, que imprime a la película un movimiento basado en los principios del montaje. De los constructivistas, que veían críticamente cómo los artistas sujetos a los hechos, sólo los duplican Eisenstein tomó su principio de descomposición y fragmentación en partes, bloques o unidades, como una forma de “neutralizar” los elementos, para recombinarlos o recomponerlos, de la misma manera como la música lo hace con las notas y la pintura con los colores.

De aquí surge esa relación dialéctica que el realizador soviético establece entre la parte y el todo y que enuncia de la siguiente manera: “Cada pieza de montaje (plano, escena, secuencia, acto), no existe como algo aislado, sino como representación particular del tema general”<sup>30</sup>

Del teatro kabuki, del milenarismo arte del Japón, tomó el rasgo de una estilización exagerada, donde los actores jamás subrayan un hecho y dan igual importancia a los gestos, los movimientos, la voz y los sonidos en un equilibrio de la representación teatral que tiene su motor en la base física del actor. Así no hay, por ejemplo, una música acompañante sólo existe la “transferencia”. También de la cultura japonesa proviene la teoría que elabora sobre el montaje cinematográfico, cuando compara éste procedimiento narrativo con aquel género poético, de la más breve expresión, denominado *haiku*.

---

<sup>30</sup> Eisenstein, Teoría y técnicas cinematográficas, p. 23.

Afirma que como éste, el cine debe buscar el máximo laconismo para la representación visual de conceptos abstractos. Eisenstein ve en el haiku japonés una prefiguración del montaje.

*Lirios, pensad  
que se halla de viaje  
el que os mira.*  
Sogui

*Un viejo estanque.  
Se zam bulle una rana  
ruido de agua.*  
Basho

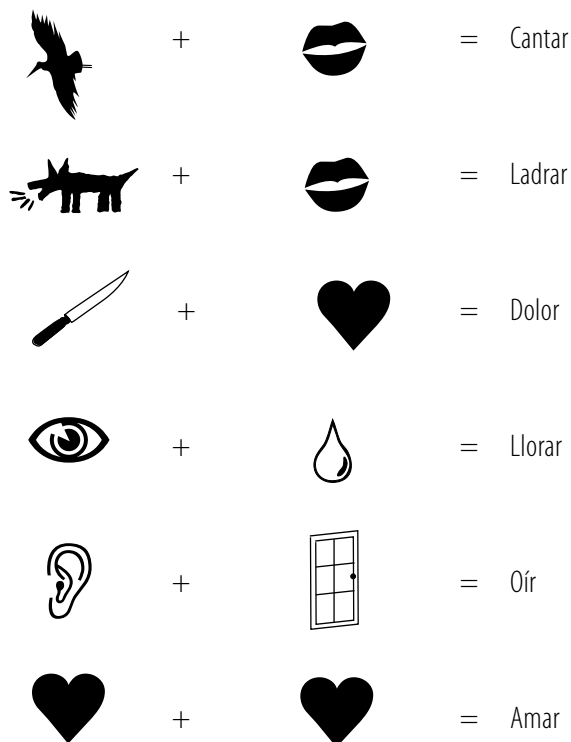
Cada plano, afirma Eisenstein, es una unidad expresiva, como la línea del haiku. El montaje encadena estas líneas (planos) para producir un efecto. El haiku, con su sentido unificado, produce un impacto psicológico o un efecto en el lector o en el espectador, en el cual se reconocen tres tiempos:

- Perceptivo
- Afectivo
- Cognitivo

Así, la película se construye en el espectador por medio del montaje. Se trata de llevar al espectador ver más de lo que ve, literalmente, o a comprender más de lo percibido. Haciendo uso de su método pedagógico sitúa al lector de su teoría ante un drama en tres cuadros, por ejemplo:

- Unos ojos muy abiertos
- Un cuchillo
- Gotas de sangre

El espectador ha de deducir forzosamente la idea del crimen o del asesinato. Eso es montaje. Esta relación o sucesión de cuadros tiene dos raíces, una muy antigua y una contemporánea. La primera proviene de la formación del alfabeto de la China arcaica: del ideograma. Imaginemos —nos pide Eisenstein— los siguientes dibujos con trazos rápidos y esquemáticos y a continuación la idea que de su asociación se deriva:



## | 48

Eso es montaje. Ahí está simplificado su concepto primario. ¿Pero que es el montaje en términos puramente cinematográficos, según Eisenstein? Lo define así: "Yuxtaposición de planos para lograr la exposición coordinada y orgánica del tema, el contenido, la trama, la acción y el movimiento, dentro de un todo, que es la película".<sup>31</sup> Este movimiento es lo esencial en el cine, da vida a la acción, al contenido y al tema. Esta teoría tiene una segunda raíz, como lo habíamos dicho antes: la teoría de la asociación de imágenes enunciada por su compatriota y contemporáneo Lev Kuleshov, denominada "efecto Kuleshov". Este afirmaba el interés en las imágenes no se basa en su contenido, sino la forma en que están unidas las imágenes sucesivas y es de su asociación de donde resulta el contenido. La esencia del cine, proclama Kuleshov, está en la sucesión de los planos.

Para demostrarlo tomó a un actor, lo fotografió tres veces en idéntica actitud, expresando el sentimiento con una sola gestualidad; luego fotografió tres situaciones distintas: un plato de sopa humeante, un niño que llora y una mujer depositando flores sobre una tumba. Ante auditorios diversos intercaló las imágenes del actor con las situaciones. El resultado fue unánime: En la primera, los espectadores encontraron la expresión del hambre a ser satisfecha; en la segunda, la compasión ante el niño que llora y en la tercera, la tristeza con que la viuda acompaña a su difunto esposo. Kuleshov había demostrado que una imagen condiciona el contenido de la siguiente, por medio del montaje

---

<sup>31</sup> Eisenstein, Op. cit., p. 91.



gráfico. Basado en este experimento, Eisenstein elevó a sistema éste principio y lo llamó “montaje intelectual”, el cual más allá de continuar una acción, es una representación de género diferente.

Algunas de las características con las cuales rompe el discurso clásico cinematográfico, o introduce en el cine nuevas formas de expresión son:

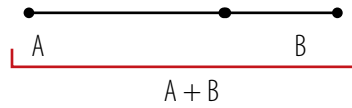
- Descubre el valor del ángulo.
- Rompe con la noción del “punto de vista”
- Niega la presencia del héroe individual.
- Nos impone una lectura única, rompiendo con la noción “polisémica” en la lectura de la obra de arte.
- Crea la unidad estructural basada en el montaje.
- Introduce en el cine la noción de realismo heroico o realismo monumental.
- Reduce el argumento a mínimo posible.
- Realiza la síntesis entre el documental y el cine argumental.
- Sustituye el efecto emotivo, como finalidad expresiva o narrativa, por un procedimiento psíquico y cognitivo.
- Reafirma el procedimiento del montaje según el cual las imágenes no se acumulan, sino que chocan entre si.
- La emotividad, lejos de anularse a favor de un proceso de asociaciones puramente conceptuales, se utiliza como chispa para despertar, alertar o irritar al espectador y así estimular su capacidad intelectual. esta chispa es semejante a la que produce las explosiones en un motor de combustión interna.

Enumerar y mucho menos analizar, todas las cualidades y valores que se han señalado como pertenecientes a *El Acorazado Potemkin* es tarea que sobrepasa los límites de estas páginas. De tal manera, nos enfocaremos en los más conocidos y evidentes:

Una de sus cualidades fundamentales está relacionada con la manera en que el cineasta soviético mantuvo y a la vez transgredió las reglas entre la composición clásica y dramática; heredada, como se dijo antes, de la Poética de Aristóteles. Aunque negó la centralidad del héroe y del proceso de identificación individual que su presencia anima en el espectador, mantuvo las tres unidades fundamentales en todo drama: planteamiento-nudo-desenlace, en sus cinco actos, puede reconocerse, la división tripartita.

Aunque exteriormente *El Acorazado Potemkin* tiene toda la apariencia de ser una crónica de acontecimientos históricos, impresiona como un drama. Una de las claves o de las reglas con las cuales Eisenstein compuso la película, reside en la relación establecida entre la unidad orgánica de su composición y el patetismo en el drama. ¿Pero en qué consiste esa unidad orgánica? ¿Cómo la construye Eisenstein? A través de un “canon unificado”. Toda la película, está atravesada por uno mismo y consiste en mantenerlo dentro una “unidad dialéctica”. El canon es una unidad de medida establecido y calculado por

Eisenstein, según la relación áurea o el número de oro, que es una proporción matemática utilizada por los pintores para la armónica composición de sus cuadros. La sección áurea resulta de tomar una longitud cualquiera y dividirla según una cierta proporción. Se calcula de la siguiente manera:



$$A + B / A = A / B$$

Esta relación cumple la propiedad denominada razón áurea. Para obtener el valor de  $\varphi$  a partir de esta razón considere lo siguiente:

Que la longitud del segmento más corto  $b$  sea 1 y que la de  $a$  sea  $x$ . Para que estos segmentos cumplan con la sección áurea los segmentos  $a$  y  $b$  deben cumplir que:

$$x + 1/x = x / 1$$

Multiplicando ambos lados por  $x$  y reordenando:

$$x^2 - x - 1 = 0$$

Se puede despejar  $x$  utilizando la fórmula general de las ecuaciones de segundo grado. Las dos soluciones de la ecuación son

$$x = 1 + \sqrt{5}/2 = 1,6180$$

**50**

Esta unidad recorre, no sólo el filme, sino cada un de sus actos, transmitiéndole a ellos su particular dinamismo. Cada acto fue dividido en dos partes, según la proporción obtenida mediante la aplicación de la regla de oro. Igual que el film entero. Eisenstein dio a El Acorazado Potemkin consistencia matemática y armonía artística a la vez, cuando elogió la aplicación de aquel número de oro o relación áurea, para dividir, según su cálculo, las partes y el todo de la película. El punto que señala la división en esas dos partes armónicamente seccionadas corresponde a tránsitos o rupturas en las acciones. Pero, así mismo está seccionada la película entera; en estos puntos aparece una ruptura o quiebre separando cada acto en dos unidades y cuyas acciones se oponen entre ellas dialécticamente.

Lo mismo sucede en la longitud total de la película, esos puntos de ruptura dan paso a una transición que permite alcanzar un ritmo o acontecimiento diferente, como si a través de ellos se pasara de una categoría a la contraria. En el segundo acto, por ejemplo, la rebelión de los marinos irrumpe tras la espera del ataque con los fusiles, por parte de la oficialidad que intenta someterlos. En el tercero, la protesta colectiva sigue al duelo por el grumete asesinado. En el cuarto, las descargas del ejército zarista contra la multitud, es una respuesta ante la solidaridad del pueblo con la causa del Potemkin. Y en el quinto, la retirada de la armada oficial sobre el acorazado alzado en armas para unírseles en la lucha revolucionaria.

Pero también el filme entero, como se dijo antes, está dividido en dos grandes partes, según la sección áurea. Esta marca el momento en que el cadáver de Vakuleshov, el marino muerto tras la rebelión a bordo, entra en la rada, atravesando la espesa niebla de la ciudad de Odesa. A partir de ese momento se ha encendido la chispa de la revolución: la revolución se extiende, que es el tema de filme.

## Más allá del burlesco: Charles Chaplin

Las comedias realizadas en las primeras décadas de la historia del cine, al menos en su aspecto externo, estaban basadas en la exageración, el desenfreno de los personajes, en su agitada acción, la pantomima, la sorpresa y el “pastelazo”, aquello que resultaba ser, físicamente gracioso. Como las películas aún eran silentes, los artistas del cine cómico buscaban darle a las imágenes un cierto movimiento propio y un acentuado ritmo musical.

Muy pronto esta forma de actuar y de proceder en las acciones, se fue estereotipando, creando un repertorio de situaciones-tipo, repetidas de película en película y de la capacidad de los actores para encontrar nuevas combinaciones de estos clisés dependía el cine para alcanzar éxito con el público.

El cómico era un artista múltiple y disciplinado. Era a la vez acróbata, bailarín, payaso y mimo. Entre los actores que hacían parte de la compañía de Marck Sennett, destacado cómico y director, estaba Charles Chaplin. Las comedias de la compañía de Sennett se caracterizaban por el movimiento fuerte y rápido, las acciones rudas, la parodia y de nuevo el “pastelazo”. Eran comedias que imprimían a las acciones un ritmo audaz, en todo caso mucho más acelerado con respecto a la vida real. El recurso del golpe, el esguince, la caída repentina, la burla al contrincante, la carrera, era inevitable, como inevitable era terminar la comedia con una persecución final.

La vitalidad de estas piezas cómicas ocultaba sus defectos, su vulgaridad y su ingenuidad. El hecho que en el estudio de Marck Sennett se había impuesto el método de la improvisación, le dio a su producción una gran posibilidad de innovación, flexibilidad y cambio. Así surgió, en el seno de esta compañía, el arte de Charles Chaplin y su memorable personaje Charlot. Se dice que fue él quien dotó al cine cómico mudo de alma humana, pues su personaje representaba al hombre en su lucha frente al mundo: El es un vagabundo, el hombre errante sobre la tierra, solitario, sin una meta, sin un destino, o alguien cuyo “destino es no tener destino”.

James Agee afirma que uno de los secretos de Chaplin está en la inflexión de su estilo cómico burlesco, consistente en la “matización cambiante de su actitud física y emocional” en relación con el chiste; en sus escenas se percibe “lo que acontece”, pero también la manera como el personaje enfrenta eso con la mirada, el gesto y el movimiento. Se pregunta Agee: “¿Cómo es la respuesta de Charlot ante las situaciones que se le presentan?” Y responde: “Elude las dificultades en lugar de resolverlas”.

Le basta dar a esas dificultades una solución provisional. Estamos ante un personaje para quién parece que el mundo no estuviera hecho para él. Y quizás Charlot es alguien para quién, como anota André Bazin, seguir la línea recta no sea la mejor manera de resolver los problemas. Charlot prefiere dar un rodeo, tomar un atajo, o quizás la mejor manera de resolver los problemas sea evadiéndolo simplemente. . . porque la fin y al cabo “en su retirada los está resolviendo”. Se ha señalado que la grandeza de Chaplin, mas allá de la creación de sus disparatadas historias y de la crítica a la crueldad del mundo, está en el hecho de haber creado ese personaje universal y arquetípico, personaje con quien, alguna parte del espectador, fácilmente puede identificarse. Es además un personaje con tal nobleza en su carácter que nos hace reír a sus expensas y nunca a la de los otros. . . a menos que se trate de villanos, avaros, soberbios y odiosos ricachones. Aunque cinematográficamente no aportó nada significativo al desarrollo del cine, liberó a la comedia de su servidumbre del espacio y del tiempo impuesta por la escena.

## Invencción del cine sonoro

El gran paso que significó dotar de sonido al cine, tuvo consecuencias radicales en la manera como era concebida la representación artística del mundo en el séptimo arte. Si por una parte con el sonido incorporado a la película el cine se hace más realista, se apropia del teatro su condición dialogada, y pone punto final a una forma narrativa desarrollada como arte autónomo que confió toda la fuerza de su expresión y su poder de evocación a las imágenes en movimiento.

Hasta 1929, fecha de la aparición de *El cantor de Jazz*, primera película sonora, el cine había elevado a una forma artística altamente depurada el arte de contar historias en la pantalla por medio de las imágenes. Era el arte visual por excelencia y el resultado de la acumulación de la experiencia de treinta años de creación e invención continuas, tiempo durante el cual los distintos movimientos, estilos, directores, productores, escritores, guionistas y teóricos de los distintos países, habían hecho aportes tan valiosos y significativos que, ya decantados, podían señalar al cine como un arte maduro y consumado. Con el advenimiento del sonoro, aquel arte de la expresión visual, quedó abolido de un día para otro.

El hecho que los personajes ahora podían expresarse mediante la palabra y ya no sólo a través del gesto, la imagen y el movimiento, cambiaba completamente las convenciones sobre las que se basaban los códigos artísticos: transformaba en forma radical la manera como se narraban las historias en el cine.

Hasta entonces era un arte basado en acciones físicas, en interpretación actoral específica, en recursos escénicos, en las verdades que el rostro humano revela y proclama con el gesto y la expresión, ahora sería, en buena parte confiado a la palabra. El cine, provisto de diálogos, se re-teatraliza. Las convecciones narrativas cambian. La música, antes sólo presente de forma incidental como acompañamiento de músicos “en vivo”, ahora hace parte de la banda sonora. Los sonidos y los ruidos

ocasionales, aproximan al espectador a la experiencia de la realidad vivida por ellos. La narración cinematográfica se aproxima cada vez más a la realidad y a la vida, aunque para algunos creadores esta proximidad lo aleja de la experiencia artística.

Entre los grandes directores que se oponen al desarrollo del cine sonoro está Charles Chaplin. Es natural su rechazo tan vehemente, pues todo el despliegue de su extraordinaria comicidad implicado en cada una de sus películas, son el consumado arte de la pantomima, no podían seguir siendo lo que eran. Cuando realiza *Tiempos Modernos* en 1936, el cine ya ha entrado en la etapa del sonoro, pero Chaplin se niega a hacer hablar a Charlot o a cualquiera de sus personajes. Utiliza el sonido sólo cuando aparece ocasionalmente un cantante interpretando una canción.

El cine, a partir de 1930, tiene un nuevo comienzo. La primera película sonora europea fue *El Ángel Azul* película expresionista dirigida por Joseph von Sternberg, basada en el relato de Herrich Mann. Este nuevo comienzo, no es, como llegó a pensarse en un momento, el tránsito del cine hacia su modernidad.



## II. Las principales teorías cinematográficas

### Los iniciadores

| 55

El primer nombre que se asocia a la formulación de una teoría del cine es el del italiano Ricciotto Canudo (1879-1923). Quien definió el cine en términos puramente artísticos, lo llamó el “séptimo arte”, y consideró necesario elaborar un lenguaje que pudiera definirlo en su propia especificidad. Hijo a la vez de la máquina y del sentimiento, el cine, para él, aspira a ser la síntesis de todas las artes, el arte total por encima de su técnica. Jean Epstein refiriéndose a este autor, escribió:

En 1911 y durante muchos años aún cuando las películas práctica y teóricamente eran una distracción para colegiales, una diversión y un juego de física algo oscuro, Canudo había comprendido que el cine podía y debía ser un maravilloso instrumento de un lirismo nuevo solo en potencia por entonces; él previó inmediatamente sus evoluciones posibles e indefinidas.<sup>32</sup>

El sentido último del cine era “fijar todo lo efímero de la vida, en lucha contra la muerte de las apariencias y de las formas, enriqueciendo las generaciones con la experiencia estética”.<sup>33</sup> Igualmente enunció algunos principios básicos y utiliza por primera vez denominaciones propias para designar elementos cinematográficos: Da nombre al plano y lo define como “dimensiones de una imagen, en relación con las que le preceden y la siguen” y alude al ritmo cinematográfico como “juego de planos”. Al cine debe considerársele como una manifestación espiritual, fruto de una expresión personal, con

<sup>32</sup> Epstein, La esencia del cine, p. 115.

<sup>33</sup> Guido Aristarco, Historia de las teorías cinematográficas, Barcelona, Lumen, 1968, p.116.

cierto significado específico. También ve en él, un arte de la alusión y de la sugerencia, en lugar de definiciones netas y precisas.

A Canudo se le señala como el precursor de la crítica cinematográfica y es quien esboza, por primera vez, una división de las películas según sus asuntos y sus temas, con lo cual se prefiguran las categorías hoy conocidas con la denominación de “género”. Fue, además, el creador de la noción de cine-club y el fundador de la primera asociación de cinéfilos congregados en torno a unas cuantas películas: CASA (Club des Amis de Septieme Art, el cual se convirtió en París en lugar de reunión de pintores, escultores, poetas, arquitectos, músicos y escritores para debates sobre cuestiones relativas a las nuevas tentativas del cine, a un arte emergente que ya sobrepasaba el interés por las demás expresiones artísticas. CASA se extinguió con la muerte de Canudo, pero uno de sus discípulos, Louis Delluc, continuó su tarea.

A Louis Delluc, teórico y cineasta, le correspondió el honor no sólo de continuar y consolidar la obra de Canudo, sino también de buscar nuevos campos de especulación para orientar el cine hacia otros horizontes. Como ya nos referimos a su práctica cinematográfica, aquí nos concentraremos en su obra teórica. Escritor que antes de apasionarse por el cine, al cual comenzó detestando, se destacó en la actividad literaria. Hoy, incluso, también es recordado por la calidad de sus narraciones, cuentos, novelas, ensayos, dramas y comedias. Exceptuando algunas películas de vaqueros norteamericanas que le gustaron, el cine le era indiferente. Pero las películas de Charles Chaplin lo convierten al séptimo arte. Según Moussinac, Chaplin obra en él aquel cambio debido a que en Charlot “se reconoce así mismo: su melancolía profunda y sus sueños de poeta”.<sup>34</sup>

Su teoría se basa en el concepto de “fotogenia” con la cual expresa las cualidades poéticas de las cosas y las personas y pueden ser reveladas por la afinidad existente entre el cine y la fotografía; aquello no sugerido por las imágenes en movimiento no es, para Delluc, ‘fotogénico’ y por lo tanto no será cinematográfico. A esta teoría se le denominó *visualismo* y comprendía “el conjunto de atmósfera y dramatismo, de psicología y cosas dichas o sugeridas por imágenes”.<sup>35</sup>

En el visualismo concurren cuatro elementos determinantes:

- El decorado
- La luz
- La cadencia
- La máscara.

Como *decorado* Delluc define los escenarios tanto interiores como exteriores, sobre los cuales se proyecta el fenómeno de la calidad de la *luz*; Por *cadencia* entiende el resultado del montaje, noción que definió después de ver *Intolerancia* de Griffith, y que es un paso adelante para teorizar, por primera vez,

---

34 Aristarco, Op. cit., p. 120.

35 Ibid., p. 120



acerca de “lo específicamente cinematográfico”. Por máscara entiende la presencia del actor en la pantalla, una presencia más neutra que gestual.

Igual que Canudo, su antecesor, pasó a ejercer la crítica cinematográfica. Sus textos aparecieron en la revista *Film*, así como en otras revistas no especializadas. De su pluma brota por primera vez el término “cineasta” para denominar a quienes se consagran a la investigación, a la crítica y a la reflexión del cine; aquí lo estamos utilizando para designar a los realizadores cinematográficos. También es al autor de algunas películas, ya mencionadas: *El americano* de 1920, *El silencio*, *Fiebre* y *La inundación* de 1921.

Del seno de la revista *Film*, de la que Delluc fue jefe de redacción, salió quien habría de sucederlo en el relevo de la teoría cinematográfica en Francia: León Moussinac. Con la firma mensual de este crítico, en la revista *Mercure de France*, se inicia la tradición de incorporar, en el periodismo de gran tirada, una crítica sobre una película. Moussinac incluye por primera vez reflexiones sobre el cine realizado en los Estados Unidos, sobre el cual pesaba el desdén de los críticos, artistas e intelectuales franceses.

Mostró la importancia del fuerte y necesario vínculo entre el cine y la producción industrial y la comparó con la que existe entre el escritor y una editorial. Sus teorías quedaron consignadas en un volumen que tituló *El nacimiento del cine*, allí en uno de los capítulos centrales, *Ritmo o muerte* reconoce implícitamente el montaje como la base artística del cine, cosa que en la cinematografía soviética, Eisenstein, como hemos dicho antes, eleva a la gran teoría cinematográfica del “montaje soberano”.

Germaine Dulac, nacida en Asnieres en 1882, se sitúa en el frente que da la batalla contra el cine narrativo al considerar el cine como arte autónomo y denuncia la falsedad del concebido y propagado como un “elemento fácil y cómodo para la multiplicación de los episodios y las escenas de una obra teatral y para la variación de las situaciones dramáticas y novelescas con cambios de fondo, alternando cuadros artificiales con otros naturales”.<sup>36</sup> Adhiere al principio del “visualismo” de Delluc, con sus características de movimiento y ritmos propios. El hombre de cine, debe ser también un poeta, ha de aproximar el séptimo arte a la vida, pero con la posibilidad de rebasar sus límites racionales para alcanzar los dominios del sueño; le pide al cine ser un arte sin trama ni argumento, una “sinfonía visual”. De ahí la afirmación según la cual: “toda película auténtica no puede ser contada” y esté dirigida a tocar “la sensibilidad con lo visual y dar preferencia a la imagen”.

Es una exigencia de la necesidad de que lo visual deba estar siempre por encima de toda otra consideración. Pero, como escribe Guido Aristarco en su *Historia de las teorías cinematográficas*, “Sólo podemos comprender en su justa dimensión los principios del cine de vanguardia situándolos en la perspectiva de la vanguardia literaria y artística.”<sup>37</sup> La relación entre el cine y las artes plásticas, son tan complejas y variadas, que sólo vamos retener del panorama alemán de estos años, el caso de Hans Richter, (Berlín, 1988), quien da el paso más significativo, desde la teoría y la práctica, de la plástica al

---

36 Aristarco, Op. cit., p. 132

37 Ibid., p. 133.

cine, en una sucesión lógica de obras que parten del cubismo y llegan a los planteamientos del cine abstracto.

Richter en sus ensayos opone a los argumentos radicales de Germaine Deluc “la teoría de la validez del argumento cinematográfico, pero condicionándolo a temas simples y universales, desarrollados más cerca del reportaje realista que a la ficción pura, entendiendo ésta como simple producto de la fantasía”.<sup>38</sup> Es muy probable que cuando Richter definía de esa manera un cierto ideal del cine, estuviera pensando en *El Acorazado Potemkin* de S.M. Eisenstein, pero también en Charles Chaplin, “cuyo éxito no es motivado por la trama sino por el empleo humano y expresivo de los medios cinematográficos”.<sup>39</sup>

Igual que a Delluc, a Richter se le sitúa entre los teóricos y no entre los cineastas que elaboran teorías cinematográficas porque sus conceptos han marcado una influencia profunda sobre el desarrollo del cine, más allá del significado de sus películas.

La teoría de Bela Balaz está directamente relacionada con los postulados del formalismo ruso. Esta misma denominación sirvió para dar nombre a un movimiento más vasto que dominó la estética, la literatura y la crítica en la Unión Soviética entre los años de 1920 y 1938. Dudley Andrew asegura en su libro *Las principales teorías cinematográficas*, la existencia de dos períodos del movimiento formalista nacido en la Unión Soviética: el primero, el del formalismo que acabamos de mencionar; y el segundo aquel que resulta ser una consecuencia lejana en Francia, con la prolongación de las teorías del formalismo ruso en los enunciados del estructuralismo francés.<sup>40</sup>

58

Para comprender en qué consiste la esencia de lo cinematográfico o lo denominado “lenguaje-forma”, fue necesario que volviera su mirada al origen del cine, y se hizo las preguntas fundamentales en cuanto a la relación del cine con el teatro, la técnica y las características técnico-artísticas propias de los planos e hizo énfasis en el valor del montaje en una película; exigiéndole ser una consecuencia de las “tijeras poéticas” y predicó que ese “es el soplo vivificador del cine y (que) todo depende de él”.<sup>41</sup>

En el formalismo ruso se pueden inscribir algunas de las teorías de Bela Balaz, y presenta a los teóricos las cuatro categorías que, según ellos, corresponden a funciones fundamentales en el ser humano: práctica, teórica, simbólica y estética. En el siguiente párrafo Víctor Shlovsky sintetiza esta idea:

El arte existe para que uno pueda recuperar la sensación de la vida; existe para hacernos sentir cosas, para que la piedra sea *pétre*a. El propósito del arte es comunicar la sensación de las cosas como son percibidas y no como son conocidas. La técnica del arte es hacer ‘no familiares’ a los objetos, hacer difíciles a las formas, aumentar la dificultad y la duración de la percepción, porque el proceso de la percepción es un fin

---

38 Ibid., p. 141.

39 Ibid., p. 144.

40 Dudley Andrew, *Las principales teorías cinematográficas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 50.

41 Ibid., p. 57.

estético en si mismo y debe ser prolongado. El arte es una manera de experimentar la condición artística de un objeto; el objeto mismo no es importante.<sup>42</sup>

Cuando el cine se hace sonoro, acoge con entusiasmo las nuevas posibilidades abiertas para el futuro del nuevo arte. “La novedad histórica, con el advenimiento del sonoro reside en situar al espectador en el centro de la acción. La distancia entre los acontecimientos y las acciones proyectadas en la pantalla quedan virtualmente abolidas”.<sup>43</sup> Por las características propias de las películas norteamericanas, reconoce que estas tienen una enorme ventaja sobre los demás: Por su técnica, y lenguaje, se hacen realizables aquellas potencialidades que poseen sus mecanismos narrativos para sumergir al espectador en medio de la acción, con el inmediato efecto de identificación. En esta experiencia emocional y estética, del todo nueva en aquel tiempo, concluyó:

La cámara arrastra nuestra mirada hacia el espacio en que transcurre la acción, la imagen del film (...) Es como si todo lo viéramos desde el interior como rodeados de los personajes del film. No es preciso que estos nos comuniquen lo que sienten, pues vemos como ellos ven. Sin duda estás fijo en la localidad que has pagado, pero no ves a ‘Romeo y Julieta’ desde allí. Miras hacia el balcón con los ojos de Romeo, y ves a Romeo con la mirada de Julieta. A través de tu mirada, tu conciencia se *identifica* con los personajes del film. Todo lo ves bajo su ángulo, no tienes una posición propia.<sup>44</sup>

## Los cineastas formalistas rusos

Pudovkin forma con Eisenstein, Vertov y Lev Kuleshov el grupo de grandes teóricos del cine soviético de los años 20. Exceptuando a Vertov, dan al montaje una importancia capital en la realización cinematográfica.

En el cine, dice Pudovkin, como “en todo arte debe haber en primer lugar un material y luego un método de elaboración del mismo, o sea, un método propio de aquel arte en cuestión”.<sup>45</sup> Ese método es el montaje: El arte cinematográfico no consiste tanto en la filmación de unos actores en unas situaciones con cierto tratamiento dramático, esto es la “preparación del material”; el verdadero arte comienza cuando el director organiza los planos de una manera particular. Pero para que esto sea posible esos planos no pueden ser el resultado del “milagro de la cámara”, como sostenía Dziga Vertov, sino de la elaboración atenta y minuciosa de cada plano desde la concepción del film. Como nada puede ser dejado al azar, el director ha de contar con un “guión de hierro”, en el cual se definen todos aquellos aspectos que intervienen en la elaboración de una película.

---

42 Ibid., p. 84.

43 Ibid.

44 Aristarco, historia de las teorías cinematográficas, p. 176.

45 Aristarco, op. cit., p. 185.

El realizador debe extender la minuciosidad de su conocimiento del material no sólo al guión, sino que debe abarcar también el argumento y el tema mismo. Si el método de elaboración es importante, para Pudovkin, el material no lo es menos. Sobre el primero afirmó que “lo que es para un escritor el estilo, es para el realizador su modo particular e individual de montar”.<sup>46</sup> En cuanto al guión, escribió que éste debe ser elaborado de tal manera que tenga “aquel sentido infalible del material visual-expresivo, que es propio solo a los cineastas”.<sup>47</sup>

Silvestra Mariniello en su libro *El cine y el fin del arte* inicia su estudio sobre Kuleshov con la siguiente frase de realizador soviético: “Para el honesto trabajador del cine la experimentación es más importante que el pan”.<sup>48</sup> Lo cual es ya una declaración de principios: Experimentar es investigar e investigar es entrar de lleno en el terreno del conocimiento y de la creación; es una actitud que lo aleja de la práctica del arte como tarea y actividad espontánea basada en el hecho equívoco de considerar al artista un ser privilegiado quien ha recibido de la providencia el don de la creación. ¡No, el artista debe formarse! Pero su formación ha de ser de tal carácter que su aprendizaje provenga de la experiencia del hombre frente a la vida, a la sociedad y al mundo en general. Kuleshov propone para las películas el siguiente plan de trabajo:

- Precisión en el tiempo.
- Precisión en el espacio.
- Realidad y material en bruto.
- Precisión en la organización (La cohesión de los elementos entre si y su orden.)

Aboga por un cine alejado del psicologismo; un cine que organice la experiencia del espectador en torno a la construcción de tiempos y espacios determinados por el montaje. Contra el cine soviético de tendencia psicologista de su tiempo, “¡Abajo el cine psicológico ruso!”, grita, le da la bienvenida a las intrigas policíacas del cine norteamericano. Ve que los personajes deben aparecer como “modelos”, antes que como simples individuos, adelantándose con esta observación a las teorías del personaje de Robert Bresson. Alarmado por el rechazo del cine que llega de los Estados Unidos a la unión Soviética, escribe en 1922: “Las personas superficiales y los directivos profundos están terriblemente asustados por el americanismo y por los filmes policíacos y se afanan en explicar el éxito de estos filmes con la excepcional depravación y con el mal gusto de las jóvenes generaciones y del público de las salas más económicas”.<sup>49</sup>

A través del montaje se narra de una manera eficaz y propone un cine más próximo al norteamericano que al propio de sus contemporáneos artífices soviéticos. Pasando por encima de las consideraciones ideológicas, tan caras al Estado soviético, llega a afirmar que: “Los americanos gracias

---

46 Ibid.

47 Ibid., p. 186.

48 *El cine y el fin del arte*, Silvestra Mariniello, Madrid, Ediciones Cátedra, 1992, p. 9.

49 Mariniello, Op. cit.

al modo de vida en su país y a su especial sistema de mercado tratan de mostrar el máximo de intriga usando el mínimo de película, y tratan de obtener el máximo número de escenas y el máximo efecto con el mínimo de desperdicio”.<sup>50</sup>

Esto significa que, entre más fuerte e intensa la intriga, mayor acumulación de experiencia emocional para el espectador, o dicho en términos más pragmáticos, mayores posibilidades “comerciales” para la película. Pero, dejando de lado los prejuicios mercantilistas, esto también puede traducirse en términos cinematográficos. En palabras de Kuleshov: “el éxito del cine norteamericano está en el grado máximo de especificidad fílmica, en el máximo de movimiento, en el heroísmo primitivo, en un vínculo orgánico con la vida contemporánea”.<sup>51</sup>

En este punto podemos diferenciar dos grandes tendencias entre los cineastas de estas primeras décadas del siglo XX: Por un lado están los creadores, los artistas verdaderos, los conceptualistas, los demiurgos y autores cinematográficos quienes cultivan el arte verdadero, que oscila entre realismo y vanguardia. Y por otro, los técnicos y puramente pragmáticos, los que sencillamente cuentan historias. En el primer grupo está Eisenstein y Dziga Vertov. En el segundo, Lev Kuleshov y David Wark Griffith.

Mariniello, con asombrosa audacia y vigor, trae al presente esta radical oposición entre dos concepciones del cine, al mostrar cierta incompreensión de teóricos franceses cuando se refieren a Griffith y Kuleshov, como aquellos quienes “no han comprendido la posibilidad metafórica vertical de montaje”. Pascal Bonitzer citado por Silvestra Mariniello escribe:

Toda la historia del cine desde la invención del sonoro es la historia de una reducción sistemática, según la metonimia narrativa, de los poderes del primer plano y de montaje (...) es entonces cuando las reglas de continuidad experimentadas por Kuleshov se hacen ley imperiosa, cuando el campo-contracampo cierra el espacio cinematográfico en el nivel del dialogo teatral y cuando todo el cine tiende a establecerse en el plano medio.<sup>52</sup>

Este fragmento es una muestra mínima y parcial de la manera como una cierta tendencia de la crítica en Francia y sin excluir a Gilles Deleuze buscan silenciar al Kuleshov, afirma Mariniello. Se quiere invalidar, no sólo la actividad cinematográfica del realizador soviético, sino que tratan también de hacerla “inofensiva”. ¿Por qué? Según la autora italiana es “quien ignora la estética, la hace no pertinente y con ella la distinción ente forma, contenido y material; la concepción de la obra como un todo orgánico producto de un sujeto creador”.<sup>53</sup> Concluye Mariniello diciendo que ese rechazo proviene de la posición de Kuleshov con cual “la obra de Kuleshov declara el *fin del arte* en la época contemporánea y pone en discusión el sistema filosófico del que la estética es parte integrante y necesaria”.<sup>54</sup>

---

50 Ibid.

51 Ibid.

52 Mariniello, Op. cit.

53 Ibid.

54 Ibid.

## André Bazin

El relevo en el campo de las teorías cinematográficas, en la mitad del siglo XX, se realiza en los años siguientes al término de la Segunda Guerra Mundial. De la Unión Soviética se pasa a Francia, en donde encontramos la figura paradigmática de André Bazin (1918-1958). Si a Bazin se le sitúa en el lugar de los teóricos, es más por la amplitud de su mirada crítica y analítica, y no porque haya realizado formulaciones teóricas que impliquen un método cerrado y acabado de planteamientos sistemáticos. De hecho su libro capital, *¿Qué es el cine?* Está constituido por una antología de ensayos, de breves tratados, críticas y reflexiones de diversas épocas y sobre multitud de temas, publicados previamente en periódicos y en revistas especializadas. Fueron trabajos escritos sin el propósito de sistematizar en una teoría propia su comprensión y valoración del cine. Así lo advierte el autor en el prólogo del libro cuando anuncia que el volumen:

No supone tanto la promesa de una respuesta como el anuncio de una pregunta (...) los artículos no pretenderán (...) ofrecer una geología y una geografía exhaustiva del cine, sino solamente lanzar al lector en una sucesión de sondeos, de exploraciones, de vuelos de reconocimiento con ocasión de las películas propuestas a la reflexión cotidiana del crítico.<sup>55</sup>

### 62

Crítico, antes que teórico, el autor divide su obra en cuatro grandes apartados:

- Ontología y lenguaje.
- El cine y las demás artes.
- Cine y sociología.
- Una estética de la realidad: el neorrealismo.

Cada una de las partes que conforman el libro está compuesta por artículos diversos, sin solución de continuidad y, todos ellos reunidos, pueden remitir a una estética cinematográfica. Fue, sobre todo, un humanista que centró su atención y capacidad analítica en el problema del cine en tanto que representación de la realidad ¿De qué naturaleza es esa representación? ¿Cómo se establece su semejanza con el cine? y ¿Cómo son las relaciones del arte con lo que percibimos como real? El desarrollo de su tesis se inicia con una afirmación transparente: "El cine alcanza su plenitud al ser arte de lo real"<sup>56</sup>. Cuando se refiere a la realidad, también directo y pragmático. Lo real es, lo captado como tal por los sentidos; la realidad física y espacial del mundo. Habla del realismo del espacio, sin el cual las imágenes cinematográficas no pueden constituir el cine. Como dice Dudley Andrew, "una estética del espacio"<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> Bazin, *¿Qué es el cine?*, p. 10.

<sup>56</sup> Bazin, *Op. cit.*

<sup>57</sup> Andrew, *Las principales teorías cinematográficas*, p. 148.

Pero inmediatamente Bazin aclara que no tomaba por *real* lo real filmado, pues la materia prima del cine no es la realidad misma, sino su reproducción por medios mecánicos, como es la fotografía, impresa en el celuloide. Es una reproducción del mundo que se nos entrega como su doble, duplicación y realidad visual. Definió la imagen cinematográfica como “todo lo que puede añadir a la cosa representada su representación en la pantalla”.<sup>58</sup> Y enunció las características del cine bajo dos conceptos:

- La plástica de la imagen.
- Su organización en el tiempo o el montaje.

A este último le asignó dos categorías diferenciales: el montaje invisible, por un lado, y por otro, los montajes alternado, paralelo y de atracciones. En un balance histórico, reconoce, en la época final del cine mudo, dos grandes tendencias que se radicalizaron: el cine soviético con su fuerte teoría del montaje y el cine alemán, por un lado, con la exacerbación de la plástica de la imagen, que supuso el estilo expresionista; y por el otro, el cine documental que representan las películas de Flaherty y sus seguidores.

El “montaje invisible”, presente en las películas de Flaherty, es un procedimiento que reduce el montaje a su mínima cualidad. Para ilustrar su teoría, da el ejemplo de la película *Nanuk, el esquimal* de Flaherty. Allí lo que cuenta es la relación de Nanuk con la espera y la duración en el tiempo en que espera el momento de la caza; esa es la sustancia de la imagen, es su verdadero objeto. ¿Pudo Flaherty, se pregunta, haber transmitido algo semejante por medio de un montaje fragmentado, un montaje “de atracciones”? Y su respuesta es un no rotundo. Considera más eficaz el montaje visible para un cineasta como Flaherty se interesado por “la realidad del espacio dramático”, antes que por el tratamiento del tiempo, el cual considera artificial. En el cine se ve la realidad, no tanto por su apariencia, sino porque fue registrada mecánicamente, sin intervención humana; esto lo convierte en medio, más, de la naturaleza que del hombre.

Quizás la más llamativa de las teorías de André Bazin sea la diferenciación entre dos grandes tendencias en el cine: la de los directores que están por la *imagen* y la de los que están por la *realidad*. Entre los primeros sitúa a los formalistas rusos: Eisenstein, Poduvkin, Kuleshov, Vertov, etc. Sin entrar a hacer las necesarias diferencias entre los postulados de Eisenstein y los propios de Kuleshov, mantiene su identidad bajo la teoría del montaje. Es propio de ellos, dice, un montaje “atmosférico” y pone el siguiente ejemplo: un niño ríe, corre un arroyo, un preso sale a la libertad. Un cosaco mortalmente herido se tambalea, avanza, y en su caída arrastra una pecera que se rompe contra el piso. La unión de estos fragmentos, por medio del montaje, intenta transmitir de una manera veraz la situación dramatizada. También recuerda el montaje “psicológico” como el que da forma final a *El acorazado Potemkin*.

---

<sup>58</sup> Ibid., p.150.

Ahora bien, los realizadores que están por la *realidad*, resuelven el asunto dramático utilizando una gran profundidad de campo en la fotografía cinematográfica. El encuadre implica una puesta en escena, de tal manera que en un sólo plano temporal, coexisten diversos planos espaciales y se ha denominado "montaje dentro del cuadro" el cual es más realista y acorde con la percepción que tenemos. La realidad es en sí misma *significativa* y no hay necesidad de "construirla", como pensaba Eisenstein.

Más que fidelidad a los objetos o a la realidad en sí misma, Bazin buscaba cimentar una estética afín a la percepción humana. Si el espacio se desarrolla según la lógica narrativa ordinaria, el montaje ha de pasar inadvertido, es lo que llamó "montaje narrativo". Así es como llega a la conclusión de la cual partimos como hipótesis: "El cine alcanza su plenitud al ser arte de lo real". Esta postura teórica lo condujo a preferir las películas realistas sobre las propias del constructivismo, de ahí su apasionada defensa del neorrealismo italiano. La primacía de la imagen y de la realidad sobre el montaje la define de la siguiente manera: "Una imagen resulta hermosa no porque lo sea en sí (...) sino porque es el esplendor de lo auténtico".<sup>59</sup> Se trata de una necesidad intrínseca.

Ejemplo significativo del montaje invisible o narrativo, lo encontramos a lo largo de *El Ciudadano Kane* de Orson Wells, debido al uso del plano-secuencia el director, resuelve en un sólo plano, incluso con la cámara inmóvil, el asunto que dramatiza la situación expuesta. La continuidad cinematográfica permite representar un acontecimiento de dos maneras:

**64**

- a) Por fragmentos
- b) Por su unidad material.

Quienes han adoptado el primero, han sacrificado al montaje otros valores. Para él la utilización de una gran profundidad de campo no es sólo una manera más simple de resaltar una escena, "es una manera de afectar las relaciones intelectuales y la percepción del espectador con la imagen".<sup>60</sup> Para sustentar su aserto enumera tres razones:

1. La profundidad de campo sitúa al espectador en una relación con la imagen semejante a la que tiene con la realidad.
2. Implica una actitud mental más activa del espectador con la puesta en escena
3. De lo anterior se desprende una consecuencia metafísica. El montaje obliga al espectador a ver lo que muestra la imagen sin ambigüedad; la profundidad deja abierta las puertas para la interpretación. Reintroduce la ambigüedad en la estructura de la imagen.<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> Bazin, ¿Qué es el cine?

<sup>60</sup> Ibid.

<sup>61</sup> Bazin, Op. cit., p. 135.



## Siegfried Kracauer

Siegfried Kracauer comparte con André Bazin los principios de la realidad en el cine. Pero al realismo existencial y fenoménico de Bazin, opone el realismo “funcional” y positivista. En su volumen *Teoría del Film*, publicado en 1960, despliega una compleja teoría del cine realista. Pero a diferencia de Bazin, el autor alemán, se propuso escribir un tratado sistemático, organizado, rico en referencias, cuidadosamente argumentado y expuesto con absoluto método y claridad. En palabras de Francesco Casetti: “Si la exploración de André Bazin puede parecer orientada y profética, la de Siegfried Kracauer (. . .) es sistemática y concreta”.<sup>62</sup>

Cuando se dividió el cine en las dos grandes tendencias que supusieron las películas de Lumière, por un lado y las de Méliès, por otro, Kracauer, a partir de esta oposición separó al cine en dos grandes dimensiones con las cuales se puede dividir el cine y que expone de la siguiente manera:

Lumière • lo fotográfico • lo “cinemático” • la verdad.

Méliès • lo artístico —lo “formativo” • la belleza.

Méliès, y todo el cine desarrollado a partir de su obra, busca la belleza antes que la verdad e introduce las nociones artísticas en el cine; imita al teatro y a la pintura (fábulas, escenas mitológicas o retratos de costumbres). Lumière y lo fotográfico, afirma que si lo propio de la fotografía es la exacta reproducción de la realidad, en esto y sólo en esto reside todo su valor.

Para el teórico alemán el cine tiene, pues, esas dos cualidades concretas o esas dos dimensiones que constituyen su diferencia:

- Propiedades básicas: la fotografía.
- Propiedades técnicas: el montaje.

Las primeras representan la realidad, tal cual es, el flujo de la vida en su propio devenir, la existencia física. Es *realista*, como fue el cine de los hermanos Lumière. Y la denomina, “lo cinemático”. Las segundas reconstruyen la realidad. Es *formativa* como lo fue el cine para Georges Méliès. A la formalista la llama “lo anticinemático”.<sup>63</sup>

Parte de la necesidad de establecer una división de clases sistemática en el cine. Al afirmar que éste posee dos tipos de propiedades o dimensiones, las propiedades *básicas* y las propiedades *técnicas*, en donde las básicas corresponden a la fotografía y las técnicas al montaje. Como ya se dijo, el cine reproduce, mediante las primeras, con fidelidad el mundo real y con las técnicas, estaremos ante una realidad reconstruida.

---

62 Francesco Casetti, *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 47.

63 *Ibid.*, p. 45

A la tendencia realista o sea, lo *cinemático* le es propio el “cine puro”. A la tendencia formativa, lo *anticinemático*, se asocia “lo teatral”, con sus derivaciones del teatro clásico. Pero, explica, que lo más frecuente es que “en las películas se combinen dos o más dimensiones”<sup>64</sup>

De aquí se desprende que las películas pertenecientes al orden realista, alcanzan su validez estética si se crean a partir de sus propiedades básicas, o sea a las que corresponden, como se dijo antes, a la fotografía.

Ahora bien, para abarcar y comprender la dimensión total de lo cinemático, o tendencia realista en el cine, Kracauer propone tres niveles o funciones:

- Funciones de registro,
- Funciones de revelación y
- Funciones de los fenómenos que nos afectan por detalles.

**Funciones de registro.** A estas pertenece el movimiento y los objetos inanimados. El movimiento puede ser de tres clases:

La persecución.

La coreografía (o el baile).

El movimiento incipiente.

Funciones de revelación. Se encuentran divididas en dos niveles:

a) Lo normalmente invisible: Lo muy grande o muy pequeño. También lo transitorio, que puede ser acelerado, como el crecimiento de las plantas o en ralentí, que capta un detalle de la acción.

b) Modalidades especiales de la realidad. A este orden pertenecen los estados extremos de la mente, como el delirio, el sueño o la subjetividad. También encontramos, en este nivel, lo que Kracauer llama los “puntos ciegos de la mente”, que ejemplifica de la siguiente manera: Ante una imagen de una cultura desconocida suelen aparecer detalles significativos para los individuos pertenecientes a ella, pero para nosotros, ajenos a dicha cultura, pasarán inadvertidos e insignificantes.

A esto añade las llamadas “combinaciones no convencionales de elementos”, constituidas por unión de fragmentos. Y esta clasificación de las funciones de revelación, en tanto que modalidades especiales de la realidad, la cierra con la mención de dos características opuestas: “lo rechazado” y “lo conocido”. En lo rechazado sitúa aquello que pocas veces volvemos a mirar, porque lo juzgamos deleznable, como la miseria o la esquina en donde se acumulan las canecas de basuras. También alude a lo conocido, entendido como aquello que le prestamos poca atención, pero no lo omitimos porque lo rechazamos, sino porque nos resulta tan familiar que no merece detener en ello de nuevo nuestra atención.

---

64 Casetti, Op. cit., p. 50.

**Fenómenos que nos afectan por detalles.** Corresponde a las catástrofes, aquellas imágenes que nos afectan y ante las cuales no podríamos mantenernos imparciales o indiferentes, como las de las guerras, los incendios, las atrocidades y el terror entre otros.

Si regresamos a la segunda de las dos grandes clases, es decir al nivel de las “propiedades técnicas-montaje-lo formativo-lo anticinematográfico”, vamos a encontrar que en este nivel se sitúa el concepto de lo teatral. Para darle continuidad a este concepto y construir un sistema unitario, en el estudio de la teoría de Kracauer, debemos remitirnos aquí al capítulo 12 de su libro, denominado *el argumento teatral*, que glosamos a continuación a grandes rasgos:<sup>65</sup>

Asume *forma* y *contenido* como dos aspectos inseparables en la obra de arte y su interdependencia es ineludible. El contenido nos es dado bajo una forma particular, pero la forma en sí misma también es contenido. Lo que interesa definir a Kracauer, en cuanto al argumento teatral implícito en una película, es lo que podíamos definir como el “contenido de la forma”, o dicho con sus propias palabras, se trata de establecer “los tipos de argumentos según las diferencias de forma”,<sup>66</sup> manteniendo siempre la diferencia entre lo cinematográfico y lo anticinematográfico, pero trasladado al dominio de lo argumental. Debemos recordar que es característica propia de lo cinematográfico la cualidad fotográfica y realista, asociada a Lumière, con ausencia de teatralidad. De aquí que, al referirnos a las cualidades de lo anticinematográfico o lo formalista relacionado a Méliès en el origen, estemos hablando de la forma teatral que en esas cualidades se desarrolla. Así es forzoso concluir que la construcción dramática de un filme sólo se presenta bajo las características de lo anticinematográfico.

- A. Argumentos anticinematográficos y cinematográficos.
- B. Eclipse en la historia por lo cinematográfico
- C. Eclipse en la elaboración cinematográfica.

### **A. Argumentos anticinematográficos y cinematográficos**

Es en las formas de argumentos anticinematográficos, donde aparece el “argumento teatral”, desarrollado en los prototipos de las obras escritas para el teatro; alude a la diferencia entre las películas puramente cinematográficas y las teatrales. En estas últimas, dice Kracauer, “la composición del argumento eclipsa a sus elaboraciones opuestas, es decir las cinematográficas”.<sup>67</sup> Como ejemplo de las primeras cita las películas de Eisenstein y Pudovkin, y de las segundas, enseña las adaptaciones directas de obras de teatro vertidas al cine.

Es natural que para definir la forma del argumento anticinematográfico, Kracauer tenga que recurrir a enumerar las características particulares que conforman dichos argumentos. Estas son:

<sup>65</sup> Siegfried Kracauer, *Teoría del cine*, Barcelona, Paidós, 1960, p. 66.

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> Kracauer, *Op. cit.*

- Preocupación por los personajes y las relaciones humanas. Se centra en las relaciones entre los personajes, su carácter, su evolución, sus problemas y sus conflictos. Aquí encontramos la composición de retratos psicológicos. Cuando éstos son tan determinantes, puede decirse que estamos ante una película de personajes, antes que de atmósfera o de situaciones. Las grandes líneas del desarrollo de la historia narrada las dan los personajes. Son secundarios los paisajes, los objetos, la tecnología, el movimiento, la acción y la atmósfera. El paso de lo teatral a lo cinematográfico • diálogos, actuación y la intriga argumental • no se da sin una inevitable reducción de los efectos escénico en la película.

- Las unidades complejas. A estas corresponden los momentos o las escenas más analíticas, en donde se plasman modelos de comportamiento, pasiones, conflictos y creencias. No son representaciones completas, en un continuo flujo de la vida. Son, más bien, micro-estructuras o una abreviación de la vida. Tienen la característica de ser estructurales y no simples digresiones.

En el teatro, es admisible la presencia de digresiones y desvíos del eje central del argumento, que incluso podían eliminarse en favor de lo puramente estructural, pero nos acerca más a una impresión de la vida porque esta es así. A este nivel, no son pertinentes en el cine los detalles indefinidos y por el contrario, muchas veces se hacen necesarios otros “desvíos”, semejantes, pero de muy distintas funciones, como elementos ausentes, materiales o no, tales como evocaciones, recuerdos, sueños, que aluden más a corrientes del inconsciente de los personajes y difícilmente podemos encontrar en el teatro.

Los elementos reunidos tanto en el cine como en el teatro, conforman conglomerados muy complejos. Pero siempre con ellos se trata de dar una imagen completa de la vida ya sea a través de una impresión, o por medio de fragmentos, prolongados a lo largo de unos pocos días o de unas pocas horas. “El cine no sólo trasciende la interacción humana sino que se parece a la novela, moderna o no, en cuanto tiende a presentar impresiones y relaciones transitorias que le son negadas en el escenario”.<sup>68</sup> Es obvio que Kracauer concluya que cuando las unidades complejas teatrales tienden obstaculizar la narración propiamente cinematográfica, es cuando las películas “desarrollan una intriga teatral” traducida, en una cierta discontinuidad en el film.

- Modelos de significados diferenciales. Estos modelos aluden a las formas de expresión que son efecto de la estructura narrativa. Son modelos formales y para definirlo utiliza ejemplos. Cuando dice: “Al progresar de una unidad compleja a otra, el argumento desarrolla distintos modelos de significado.”<sup>69</sup> Kracauer alude al hecho que ciertas películas tienen un significado evidente y otras no. *Romeo y Julieta*, lo tiene; en cambio el significado de *Umberto D* se presta a múltiples interpretaciones,

---

68 Ibid.

69 Kracauer, Teoría del cine.

derivadas del lenguaje visual y no literario de la película; de lo que “nos hace ver la cámara”.<sup>70</sup> Pero quizás, más que hablar de “modelos de significado”, habría que pensar en “modelos de organización dramática” diferenciables; o bien, de estructuras. Afirma el autor alemán que un efecto es más cinematográfico cuando este no puede separarse del medio de expresión (el cine) y también cuando las imágenes más que representar, pueden revelar el significado. En las películas más teatrales, o en las secuencias más teatrales de las películas –toda película es una mezcla de ambas cosas, de lo cinematográfico y lo anticinematográfico– pesa más el contexto y las relaciones entre los personajes (el diálogo) que el material visual.

- Una totalidad dotada de propósito. Cada uno de los elementos estructurales debe estar determinado por un propósito previamente establecido. El cual debe producir un “efecto” en el espectador, tal como lo previó Edgar Allan Poe para la poesía y el cuento. Así debe omitirse todo cuanto no contribuya a este fin. Un efecto ha de estar unido y relacionado con otro, en una cadena significativa. La suma de los efectos ha de constituir el “propósito” de la obra.

Como ilustración del contraste entre totalidad y particularidad Kracauer, retoma la anotación de Bela Balaz, referente a como los adultos captan la generalidad de las cosas y, los niños se concentran en los detalles. De esto podría inferirse que los niños ven el mundo en primeros planos y por eso prefieren el cine al teatro. Y extrae una conclusión de carácter psicológico: los directores que hacen películas muy fragmentadas o formativas, son aquellos en donde aún el niño está muy presente en la mentalidad del artista. Si quisiéramos extender esta teoría a la posición de Bazin, diríamos que los directores basados en la realidad son más adultos que los que están por la imagen.

El secreto del arte cinematográfico estaría relacionado con la posible síntesis realizada por el director entre “Las Unidades Complejas” (modelos de comportamiento, pasiones, conflictos, creencias) y “Los Modelos de Significación”, es decir los elementos que en la película dan la impresión de estar allí puestos de antemano, porque no han sido originados en ella, sino impuestos independientemente del flujo de las imágenes. ¿Qué sucede cuando no se da ésta síntesis? Responde que la película ni expresa, ni representa el mundo que nos rodea. “Curiosamente –observa el teórico alemán– cuando queremos captar el mundo tal cual es, es cuando menos lo expresamos. Esto sucede, cuando el cine es absorbido por la representación directa”<sup>71</sup>

El cine, en consecuencia, es elaboración, relación, construcción, articulación de detalles y elección entre opciones diversas; es, en una palabra: Creación. Pero ¿Cuál sería el cine absorbido por la representación directa? Para usar el ejemplo extremo se diría que es aquel que registra la escena teatral directamente, el plano “indiferente”, o para llevar más lejos aún la ilustración: es, en nuestros días, lo que hace la cámara de vigilancia. Como conclusión, Kracauer afirma que un “argumento teatral” puede ser cinematográficamente válido:

---

<sup>70</sup> Ibid.

<sup>71</sup> Ibid., p. 74.

- En presencia de actores y relación entre ellos.
- Cuando se signa un papel (aunque sea secundario) a objetos y elementos materiales. Lo que se traduce en el trabajo orgánico y deliberado de los distintos elementos.
- Cuando se excluye toda imagen superflua o que no esté articulada con los fines de la narración. Así mismo ha de tenerse en cuenta que todo recurso técnico debe estar justificado (los planos, movimientos de cámara, etc.)

## **B. Las elaboraciones cinemáticas eclipsan la composición de la historia**

Más que desarrollar conceptualmente este aspecto del cine, Kracauer ilustra su forma de composición cinematográfica con el ejemplo de la técnica de la persecución en el cine de Griffith,<sup>72</sup> como ampliación cinemática que eclipsa el significado de la historia: Siendo la persecución un eje dramático en la composición de la historia, cuando estamos ante la acción misma, el contenido es propiamente cinemático; la persecución, por decirlo así es puro cine. Lo anticinemático, por el contrario, "es idéntico a los componentes propios del continuum mental".<sup>73</sup> Es el flujo de imágenes con que vamos construyendo en la mente el argumento y esta relacionado con aquellos elementos de la realidad física (que incluye los diálogos) que al ser capturados por la cámara, constituyen la imagen fílmica.

| 70

## **C. La composición del argumento eclipsa las elaboraciones cinemáticas**

Kracauer ilustra también este punto por medio de un ejemplo y es el opuesto a lo anterior; El sentido es simbólico y tomado de *El Acorazado Potemkin* de Eisenstein. A lo largo de la película hemos visto a Smirnov, uno de los médicos del buque quien lleva unos quevedos (lentes) como elemento distintivo de su personalidad. Juega con ellos entre los dedos, se los ajusta para mejor mirar sobre el puente de la nariz, los usa como lupa, etc. Tras la revuelta, en medio de la estrepitosa confusión Smirnov ha sido tomado por los marinos rebeldes y vemos cómo, alzado por los aires se pierde en la confusión.

Más adelante el director impone un primer plano de los quevedos balanceándose prendidos en un lazo, mientras la calma va regresando al acorazado una vez tomado el mando de los insurgentes. Aquí se habla de que la parte sustituye al todo. Los quevedos allí significan no ya a Smirnov sino su ausencia. Así, nos dice el realizador, el médico ha sido lanzado por la borda, pero también, con él, la oficialidad fiel al ejército zarista que representaba. Tienen pues un poder de evocación que se amplía hasta la derrota de la burguesía y todos los poderes del Estado. En palabras de Eisenstein, transcritas por Kracauer: "Los quevedos sustituyendo al cirujano no sólo desempeñan por completo su papel y su función, sino que lo hace con un enorme aumento sensual-emocional en la intensidad de la

---

<sup>72</sup> Kracauer, Op. cit.

<sup>73</sup> Ibid.

impresión”.<sup>74</sup>

El significado de este fragmento de composición cinematográfica, por más cinemático que sea su contexto, (donde impera el montaje soberano), toma una dirección muy distinta a la que vimos en la escena de la persecución. Esta nueva dirección, por decirlo de alguna manera, va hacia lo hondo del significado, penetra con el sentido metafórico desplegado por los quevedos.

Podemos concluir este esbozo de algunos de los aspectos de la teoría de Siegfred Kracauer mencionando dos hechos curiosos que se desprenden de su teoría:

1) La fotografía y el cine “fotográfico” es lo que da paso al nacimiento del arte abstracto, al cubismo, futurismo, expresionismo abstracto, formalismo, etc. Es decir al arte de Braque, Picasso, Giacomo Balla, Marinetti y Duchamp. Cuando el cine de los hermanos Lumière y de Méliès es retomado por los norteamericanos Porter y Griffith, este se orienta hacia un cine “narrativo” que cuenta historias, relata episodios, dramatiza. Se hace tan realista como la literatura y el arte de los que va tomando no sólo sus argumentos, sino también la forma narrativa. Se hace realista es decir Cinemático, pues toma de la realidad su materia prima, sus imágenes.

2) Cuando esto sucede en Norteamérica los artistas europeos dan una voz de alarma. Ven que el cine no es un arte autónomo, (acaso ni siquiera un arte), entonces regresan a los orígenes para buscar su fuerza primordial, esto es el cine de los hermanos Lumière y enseguida se hace abstracto (Delluc). Así tenemos un cine “pictórico” y una pintura “cinética”. Doble paradoja puesto que si el método fotográfico quiere ser artístico debe someterse a los principios realistas.

## Jean Mitry

La obra teórica de Jean Mitry, *Estética y psicología del cine*<sup>75</sup>, apareció en Francia en 1963. Compuesta por dos volúmenes. En el primero, estudia las Estructuras Cinematográficas y en el segundo, las Formas.

Partiendo de un principio de “no radicalidad”, Mitry niega la preponderancia extrema dada por los teóricos anteriores, los formalistas al montaje y Bazin a la profundidad de campo; “Una estética no puede reducir a una forma cualquiera las ideas fundamentales que deben abarcarlas a todas”.<sup>76</sup> Afirma la imposibilidad de encerrar el arte cinematográfico en leyes siempre cambiantes, por no abarcar mas que los estilos, sólo pretende elaborar su estética para definir las “condiciones de existencia” del arte cinematográfico.<sup>77</sup>

¿Cuáles son éstas? Las que constituyen al cine, primero, como *obra de arte* y en segundo término, como un *objeto lingüístico*. Así, en el primer volumen, estudia el origen del arte y del cine frente a

---

74 Kracauer, Op. cit.,

75 Jean Mitry, *Estética y psicología del cine*, México, Siglo XXI, 1989

76 Mitry, Op. cit.

77 Ibid.

las diversas artes. Discute acerca de la autoría de un filme, su relación con la producción, la diferencia entre el artista y el artesano, para luego abocar el difícil problema que plantea una concepción lingüística del cine. En este mismo volumen estudia la imagen fílmica, el ritmo y el montaje.

La imagen cinematográfica, al contrario de la palabra, no designa nada, sencillamente nos muestra las cosas como una analogía del mundo. La realidad existe como una fuente de significados pero la “investimos de significados al querer tratar con ella de una u otra manera (. . .) El hecho que alguien nos proponga ese significado es suficiente para que comprendamos que no estamos ante la realidad sino ante una versión de ella”.<sup>78</sup> De aquí se deduce una consecuencia estética: lo propio de la imagen cinematográfica, al contrario del mundo que representa, puede “ser conjugada y arreglada de acuerdo con los esquemas mentales del realizador”.<sup>79</sup>

En cuanto al planteamiento psicológico y lingüístico, establece la relación fundamental entre el medio de expresión que es el cine y el lenguaje, afirmando, el carácter lingüístico del cine, puesto que éste “es una forma estética, como la literatura, que utiliza la imagen, en si misma como un medio de expresión, pero cuya organización lógica y dialéctica hace de ella un lenguaje”.<sup>80</sup> Si la imagen cinematográfica no se reduce a la realidad que exhibe en la pantalla, es porque “opera en un terreno propio, el del signo, el de la figura”, con lo cual Mitry entra de lleno en el terreno lingüístico.

¿En qué sentido el cine es un lenguaje? La respuesta sintética la encontramos en las páginas que Francesco Casetti le dedica a Mitry en su *Teorías del cine*: “El hecho que la imagen cinematográfica signifique *antes que* mostrar, y sea un representación *antes que* algo representado, hace que se destaque de la realidad original para crear una realidad nueva”.<sup>81</sup> ¿De qué realidad se trata? De una realidad lingüística; un mundo paralelo al que habitamos. “De ahí que la imagen cinematográfica pueda ser una entidad en sí y, al mismo tiempo, remitirnos a aquello que idealmente le dio origen”.<sup>82</sup>

Para Mitry, pues, la imagen es signo y representación y por lo tanto es lenguaje. Y lo es porque antes que mostrar, la imagen cinematográfica significa algo, es un signo lingüístico. Y es representación, antes que algo representado. Haciendo que algo se destaque de la realidad original para representar una nueva realidad a través del lenguaje:

A través de sus relaciones con las imágenes cercanas, de su capacidad para ofrecer conceptos, de la reestructuración del espacio y del tiempo que opera el marco, la imagen anula aquello de lo que es imagen y desrealiza lo real; el mundo de la pantalla puede ser más o menos parecido al que nos rodea, pero es un mundo por derecho propio, con sus modelos y sus desarrollos. La imagen cinematográfica es de la misma índole que el lenguaje porque, como cualquier otro, establece un universo paralelo y autónomo que no se confunde con el que habitamos.<sup>83</sup>

---

78 Ibid.

79 Ibid.

80 Ibid.

81 Ibid.

82 Ibid.

83 Mitry, *Estética y psicología del cine*.



## Rudolph Arnheim

Rudolph Arnheim, el teórico alemán licenciado en psicología experimental e integrante del grupo de la *Gestalt* (Forma), parte de la misma diferencia establecida por Pudovkin entre realidad y realidad representada: "Entre los acontecimientos reales • escribe Pudovkin • y su reproducción por la pantalla, existe una grande e importante diferencia, gracias a la cual el cine es un arte".<sup>84</sup> Este arte produce una imagen irreal pues su reproducción de la realidad es parcial. Para Arnheim son estos factores diferenciales lo que confiere al cine sus posibilidades creativas en la medida en que gracias a ellos el arte cinematográfico puede transformar la realidad. Los "medios diferenciales" se convierten en "medios formativos".

Los encuadres, más que fotografiar las cosas como son relatan ciertas características: Sentimientos, psicología, estados del alma, pulsiones y situaciones emocionales, los cuales pueden ser creados o enfatizados según el uso de la cámara. Arnheim encuentra insatisfactorias las teorías del montaje de los soviéticos, de Eisenstein y de Pudovkin, en particular, estableciendo, por su parte, cuatro categorías como principio:

- Principio de corte. Según la longitud de los planos y sus posibles combinaciones.
- Relaciones de tiempo. Simultaneidad. Acciones pasadas y acciones futuras.
- Relaciones de espacio. Según ambientes idénticos o cambios de escena.
- Relaciones de contenido. Por analogía o por contraste. O sus combinaciones.

Su obra *El cine como arte* ha pasado a la historia como la primera tentativa realizada por un teórico para proponer un manual en el que desarrolla, en veinte puntos, las cualidades expresivas del cine. Las llama "recursos creativos de la cámara". Estos son:

### **1. Cada objeto debe ser fotografiado desde un punto de vista particular.**

Aplicaciones:

- a) Vista que muestra la forma del objeto del modo más característico.
- b) Vista que transmite una concepción particular del objeto (por ejemplo, la vista que muestra al objeto desde el ras del suelo, que denota peso y fuerza).
- c) Vista que atrae la atención del espectador porque es poco común.
- d) Efecto de sorpresa debido a la ocultación de la parte posterior (Charlot esta llorando: nada de eso ¡Se prepara un coctel!).

---

<sup>84</sup> Aristarco, Historia de las teorías cinematográficas, p. 183.

## **2. Los objetos colocados de lado o unos tras otros mediante la perspectiva.**

Aplicaciones:

- a) Los objetos sin importancia quedan ocultos, cubriéndolos total o parcialmente; de éste modo se hace hincapié en los objetos importantes.
- b) El efecto de sorpresa mediante la súbita revelación de lo que ha sido ocultado por otra cosa.
- c) "Engullir ópticamente": un objeto se sitúa ante otro objeto y lo borra.
- d) Relaciones señaladas por conexiones de perspectiva (el preso y los barrotes de la cárcel).
- e) Pautas decorativas de la superficie.

## **3. Tamaño aparente. Los objetos situados al frente son grandes y los que están atrás son pequeños.**

Aplicaciones:

- a) Acentuación de las diversas partes de un objeto (los pies situados frente a la cámara se ven enormes).
- b) Aumento y disminución de tamaño para denotar poder relativo.

## **4. Distribución de luces y sombras. Ausencia de color.**

Aplicaciones:

- a) Modelación del volumen y el relieve de los objetos a voluntad, mediante la colocación de luces y sombras.
- b) Acentuación, agrupación, segregación y ocultación mediante la disposición de luces y sombras.

## **5. Delimitación del tamaño de la imagen.**

Aplicaciones:

- a) Selección del tema de la imagen.
  - b) Presentación del conjunto o de una parte.
  - c) Efecto de sorpresa. Un objeto que siempre estuvo presente pero que el encuadre deja afuera se incorpora repentinamente a la imagen desde el exterior.
- Aumento de suspenso. El centro de interés está fuera de la imagen (por ejemplo, solo se ve su efecto sobre alguien).

## **6. La distancia respecto al objeto es variable.**

Aplicaciones:

- a) Los objetos se pueden agrandar o empequeñecer.
- b) Elección de la distancia óptima. (Un alfiler una montaña).
- c) Relativización de las dimensiones (casa de muñecas-casa de seres humanos)

## **7. Ausencia del continuo tiempo-espacio.**

Aplicaciones en el montaje:

- a) Presentación continua o intercalada de episodios separados en el tiempo.
- b) Yuxtaposición de lugares que en realidad están separados.
- c) Presentación de los rasgos característicos de una escena mediante la exhibición de partes escogidas de ella.
- d) Combinación de cosas cuya conexión no es temporal ni espacial, sino de significado (simbólica) o de forma.
- e) Montaje imperceptible. Ilusión de una realidad (fantástica) modificada ya sea con súbitas apariciones o desapariciones.
- f) Ritmo de la secuencia de tomas mediante montaje corto o largo.

## **8. Ausencia de orientación espacial**

Aplicaciones:

- a) Relativización del movimiento: cosas estáticas se mueven o cosas en movimiento se quedan inmóviles.
- b) Relativización de las coordenadas espaciales (vertical, horizontal, etc.)

## **9. Disminución de la percepción de la profundidad.**

Aplicaciones:

- a) Las alteraciones de las dimensiones debidas a la perspectiva (véase el punto 3) resultan más enérgicas.
- b) Las conexiones de perspectivas en la proyección plana (véase el punto 2) resultan más enérgicas.

## **10. Ausencia de sonido.**

Aplicaciones:

- a) Se acentúa más lo visible. Por ejemplo, lo relativo a la expresión facial y los gestos.
- b) Al trasladarse a la esfera de lo visible se destacan cualidades y efectos de sonidos que no se oyen (lo repentino de un disparo de revolver, los pájaros que emprenden vuelo).

## **11. La cámara es móvil.**

Aplicaciones:

- a) Representación de estados subjetivos: Caída, subida, tambaleo, mareo, etc.
- b) Representación de actitudes subjetivas. Puede ser el caso del individuo que siempre es el centro de la escena es decir, de la trama.

## **12. La película puede correr hacia atrás.**

Aplicaciones:

- a) Inversión de la dirección de movimientos.

b) Inversión de acontecimientos. Se unen fragmentos para constituir un objeto intacto.

### **13. Aceleración.**

Aplicaciones:

- a) Aceleración visible de un movimiento o acontecimiento: cambio de carácter dinámico (para simbolizar el bullicio).
- b) Comprensión del tiempo (la respiración de las flores).

### **14. Movimiento ralentizado.**

Aplicaciones:

- a) Retardar visiblemente un movimiento o un acontecimiento; cambio de carácter dinámico (pereza, deslizamiento).
- b) Dilatar los periodos de tiempo (para mostrar con más claridad acontecimientos que ocurren muy rápidamente).

### **15. Interpolación de fotografías fijas.**

Aplicaciones: Detención repentina del movimiento; parálisis (la mujer de Lot).

**76**

### **16. “Fading in”, “fading out”, “dissolving”**

Aplicaciones:

- a) Para señalar rupturas en la acción.
- b) Impresiones subjetivas (despertar, quedar dormido).
- c) Contacto y coherencia más firmes entre dos imágenes a disolver una en otra.

### **17. Superposición (exposición múltiple).**

Aplicaciones:

- a) Caos, confusión.
- b) Indicación de relaciones mediante yuxtaposición y superposición.
- c) Indicación de semejanzas simbólicas.
- d) Modificaciones de la realidad (los “dobles” de los intérpretes).

### **18. Lentes especiales.**

Aplicaciones: Multiplicación, distorsión.

### **19. Manipulación del foco.**

Aplicaciones:

- a) Impresiones subjetivas (despertar, quedar dormido)

- b) Suspense mediante la exposición gradual (Aparece lentamente)
- c) Dirigir la mirada del espectador a la parte de atrás o al primer plano.

## 20. Imágenes reflejadas.

Aplicaciones: Destrucción o deformación de un objeto (o del mundo).<sup>85</sup>

Lo hecho Arnheim es sistematizar en un catálogo de posibilidades lo definido por él como “recursos expresivos de la cámara”. Clasificación a la cual llega después de la atenta observación de las películas que tuvo oportunidad de ver. Es una sistematización de conceptos y prácticas cinematográficas que sirve tanto a los analistas, para identificar esos recursos presentes en la película estudiada, como para los directores que en ellos pueden encontrar fuentes creativas para la realización de sus filmes.

## Los años de ruptura

Con la fotografía se fragmenta el mundo en una multitud inagotable de visiones, de imágenes. Ya no estamos ante una visión unitaria del mundo, ante la visión totalizadora y simbólica del arte plástico. Ahora nos enfrentamos a una inmensa dispersión (Cada fotografía cuenta una historia, cada pequeña película de Lumière hace lo mismo). ¿Hasta qué punto influye esto en la dispersión del pensamiento? Ya no existen los grandes paradigmas, es la era de la incertidumbre, el fin de los grandes relatos. Se subdivide la realidad en múltiples facetas, nuestras creencias e ideas corren por el mismo camino.

Interpretamos el mundo a nuestro modo, no según los grandes paradigmas de antaño. Es así como las ideas se van debilitando, pierden peso, importancia y se multiplican las “versiones” del mundo. Es, ciertamente, la crisis de los grandes relatos. Entramos en la posmodernidad; y dentro de ella el estructuralismo va a desempeñar un papel de maquiavélica renovación, de ruptura y de aparente radicalidad en el análisis del arte narrativo.

Los años sesenta en Europa son quizás los más fecundos en la producción de teorías cinematográficas, especialmente en Francia. Pero también los más equívocos. En estas teorías van a converger, de un lado, los aportes de los soviéticos, aportes provenientes del pasado modificado por el formalismo lingüístico, y de otro las formulaciones surgidas a partir de la semiótica, la lingüística y la antropología, se van a integrar en la teoría denominada “estructuralismo”.

El vínculo de la escuela de los estructuralistas franceses con la de la lingüística no es ajena al cine; este es el aspecto que estudia en profundidad uno de los teóricos con mayores aportes, en los años setenta, a las teorías del cine: Christian Metz. De otro lado, sin compartir sus principios, ni preocupa-

---

<sup>85</sup> Rudolf Arnheim, *el cine como arte*, Barcelona, Paidós, 1986.

ciones, está la crítica cinematográfica formulada desde la revista *Cahiers du cinema*, de la cual André Bazin es fundador.

La continuidad, en la línea de desarrollo de la teoría cinematográfica de los formalistas hacia la semiótica, la consolidan las obras del citado Christian Metz, junto con los espléndidos ensayos de Roland Barthes, las sistematizaciones de Claude Bremond, las teorías críticas de Jean Louis Baudry y Noel Burch, y los análisis interminables de Raymond Bellour, entre otros.

Son teorías que parten de la necesidad de establecer una comparación entre el cine y el lenguaje, con el fin de desarrollar una semiología del cine, basada en la definición de esta disciplina hiciera Ferdinand de Saussure. Quienes han estudiado y discutido la obra de Christian Metz han establecido de la siguiente forma sus tres grandes momentos:

En el primero, se encuentra el propósito de elaborar una semiología de signos “no lingüísticos”, cuyo parentesco con las tesis de Roland Barthes, Greimas y Gerard Genette son inocultables. En este punto para Christian Metz el cine se articula como un lenguaje, pero no expresa como una lengua, como lo hace, por ejemplo, la lengua hablada. De este periodo es *Cine y Lenguaje* de 1971.

En la segunda etapa se interroga acerca de la “significación filmica”, donde estudia la relación del cine con la realidad; pero más que en términos de sentido, el significado en el cine será siempre un “significado imaginario”. Es decir, que pasa previamente por el “imaginario” del sujeto. De esta época es, precisamente, *El significante imaginario*, libro publicado en Francia en 1977, en donde argumenta y sustenta el fenómeno de la experiencia de una película en relación directa con la elaboración del espectador. Luego, basado en las teorías de Sigmund Freud, establece una analogía entre el sujeto como espectador y la actividad del hombre que sueña o también que llega a alucinar. Interroga al significante filmico a partir de la posición de un sujeto que a la vez cree o no en lo que esta viendo. Metz aquí “Insiste en la dimensión intrínsecamente figurativa del significante”<sup>86</sup>, entendiendo por significante aquello que hace que una cosa (o un signo) signifique.

En el tercer período Christian Metz intenta una síntesis entre “la semio-lingüística” y el “semio-psicoanálisis”.<sup>87</sup> Relación que se establece a partir de la noción enunciada por el analista post freudiano, Jacques Lacan, según el cual “el inconsciente está estructurado como un lenguaje”.

Según Jacques Aumont y Michel Marie, “el aspecto mas singular de la teoría de Christian Metz es el principio por el cual quiere demostrar, apoyándose en la lingüística estructural, que el cine no es una lengua, aunque sea un lenguaje”.<sup>88</sup>

Quiso establecer teorías explicativas de *qué es lo percibido en el cine*. Según Francesco Casetti “Con Metz surge un nuevo tipo de estudioso quien posee mayor formación científica que cinematográfica, que trabaja en instituciones de investigación y universidades más que en el campo de la

---

86 Christian Metz, *El significante imaginario*, Barcelona, Paidós, 2001.

87 Ibid.

88 Aumont et Marie, *Dictionnaire theorique et critique du cinema*, p. 116.

crítica".<sup>89</sup> Las teorías cinematográficas dan un giro, se realiza un cambio de paradigma; de las teorías ontológicas se pasa a las metodológicas, o a las que podemos llamar aquí teorías de campo. De estas, las que nos resultan más pertinentes, son las escuelas estructuralistas y las del psicoanálisis.

---

<sup>89</sup> Casetti, Teorías del cine, p. 126





---

## • III. El relato y el cine

Como el análisis cinematográfico carece de modelos propios con los cuales resolver con éxito el problema de establecer los contenidos de las películas. Los principales teóricos del cine se han aproximado a esquemas y teorías desarrollados para otras disciplinas, como lo son el análisis literario y el psicoanalítico. De ellos han adoptando cierta terminología, como reflexiones que resultan pertinentes en sus campos comunes, tanto referidas a la técnica, a lo temático como a los problemas de contenido planteados. Las teorías de Roland Barthes, Vladimir Propp, Claude Bremond y Algirdas-Julien Greimas, han sido los pilares sobre los que se fundan estas disciplinas analíticas. Veámoslas en este orden.

| 81

### **Análisis estructural del relato de Roland Barthes**

Para aproximarnos a un análisis de de la narración fílmica, es provechoso tener en cuenta la teoría del análisis estructural del relato surgida en los años sesenta y asociada a los estudios de la lingüística y la semiótica, como también a los trabajos del formalismo ruso, de los cuales parcialmente deriva.

Partimos del ensayo fundacional de Rolad Barthes *Análisis estructural del relato* aparecido en la revista *Communications* en 1970.<sup>90</sup> Aunque ésta es una teoría que tiene a la literatura tanto como modelo y como objeto de su indagación, el cine comparte con ésta sus estructuras narrativas, es razón suficiente para que, al estudiar el relato literario, estemos aludiendo indirectamente al problema de la narración cinematográfica. He aquí una síntesis del sugerente ensayo de Roland Barthes:

El ensayista francés comienza su exposición con la corroboración de la existencia universal de los relatos a la largo de la historia de la humanidad:

---

<sup>90</sup> Antología, Introducción al análisis estructural del relato, Buenos Aires, Editorial Tiempo contemporáneo, 1970, p. 155

Hay, en primer lugar, una variedad prodigiosa de géneros, ellos mismos distribuidos entre sustancias diferentes como si toda materia le fuera buena al hombre para confiarle sus relatos: el relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la coordinación ordenada de todas éstas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado (piénsese en la Santa Úrsula de Carpaccio), el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación.<sup>91</sup>

Enseguida, Roland Barthes muestra la universalidad del relato, el cual, ha estado presente en todos los tiempos y en todos los lugares habitados por el hombre; el relato "Es transhistórico, transcultural, el relato está allí, como la vida".<sup>92</sup> Cuando se advierte la no existencia de un modelo común para encuadrar dentro de él las distintas formas de relato, la constatación de semejante ausencia lo lleva a plantear el siguiente dilema: no existe un modelo así porque, "o bien el relato es una simple repetición fatigosa de acontecimientos, en cuyo caso solo puede hablarse de ellos remitiéndose al arte, al talento, al genio del relator (del autor) • todas las formas míticas del azar •, o bien, porque aunque posee en común con otros relatos una estructura accesible al análisis, está aún no ha sido enunciada".<sup>93</sup>

Y si es así, se pregunta: ¿En dónde pues buscar esa estructura? La respuesta es, y no por obvia resulta menos sorprendente, es ir a buscar esa estructura en los relatos mismos. Enseguida refiere Barthes como muchos estudiosos, admitiendo la idea de una estructura narrativa, quisieran ver de dónde se desprende; proceso similar al realizado por los estudiosos del modelo de las ciencias experimentales, un método puramente *inductivo*.

Si tomáramos todos los relatos de una época, de un país y de un género, para pasar a la descripción de un modelo general, podríamos establecer las características semejantes que comparten esos relatos; características de las cuales derivaríamos una "estructura". "Esta perspectiva de buen sentido es utópica".<sup>94</sup> Porque implica un trabajo de investigación vasto e interminable. Es más apropiado utilizar un método *deductivo*:

Concebir primero un modelo hipotético de descripción (que los lingüistas americanos llaman una *teoría*) y descender luego, poco a poco, a partir de este modelo, hasta las especies que a la vez participan y se separan de él: es solo a nivel de estas conformidades y de éstas desviaciones que recuperará, muñado entonces de un instrumento único de descripción, la pluralidad de los relatos, su diversidad histórica, geográfica y cultural.<sup>95</sup>

---

91 Ibid., p. 9.

92 Antología, Op. cit., p. 10.

93 Ibid.

94 Ibid., p. 12.

95 Ibid., p. 13.

Para describir y calificar la infinidad de relatos se necesitaría una “Teoría” y tal trabajo, orientado en este sentido, tanto por Barthes, como por Greimas, Bremond y Todorov, van a establecer, más adelante, un cierto esquema de aspiraciones totalizadoras, pero inevitablemente resulta parcial, provisional e impracticable de la manera como aspiraban sus autores.

En este mismo ensayo, más adelante, Barthes busca llegar a la definición de relato a través de las formulaciones de la lingüística en un proceso de progresión. Recuerda cómo el objeto de la lingüística jamás traspasa las fronteras de la frase; Sólo ella es el objeto de su estudio, “es la última unidad de que cree tener derecho a ocuparse”.<sup>96</sup> Es una unidad original, completa, cerrada sobre si misma. En cambio, una escala más arriba, lo que llama el enunciado • define Barthes • es sólo la sucesión de frases que lo componen, y cita a Marinetti: “La frase es el menor segmento que sea perfecta e íntegramente representativo del discurso”.<sup>97</sup> En una palabra, sobre la frase queda cerrado todo el campo del saber de la lingüística, porque más allá de la frase solo habrá otras frases. La retórica pasó a ocuparse de la literatura y que por el hecho de haberse separado la literatura del estudio del lenguaje, se hace necesario replantear todo el problema en términos de una nueva lingüística, por eso habla justamente de una “nueva lingüística”, o de una “segunda lingüística”.

Es a partir de esta que debe ser estudiado el discurso, entendido como “una gran frase”. O también, en adelante a la frase la definiríamos como “un pequeño discurso”. Es así como establece entre la frase y el discurso una relación de homología; son, por decirlo así, estructuralmente semejantes. En este texto crucial, Barthes puntualiza:

Estructuralmente el relato participa de la frase sin poder nunca reducirse a una suma de frases: El relato es una gran frase, así como toda frase constativa es, en cierto modo, el esbozo de un pequeño relato [...] La homología que se sugiere [...] implica una identidad entre el lenguaje y la literatura (en la medida en que ésta sea una suerte de vehículo privilegiado del relato): ya casi no es posible concebir la literatura como un arte que se desinteresaría de toda relación con el lenguaje en cuanto lo hubiera usado como instrumento para expresar la idea, la pasión o la belleza: el lenguaje acompaña continuamente al discurso, tendiéndole el espejo de su propia estructura: la literatura, y en especial hoy, ¿no hace un lenguaje de las condiciones mismas del lenguaje?<sup>98</sup>

Al plantear el ensayista francés el estudio de los relatos literarios en términos lingüísticos, abrió un gran campo para analizar el relato cinematográfico desde el momento en que el cine se planteaba también como un lenguaje; si literatura y cine son lenguajes, estos han de poder estudiarse desde perspectivas comunes. La lingüística aplicada a los relatos literarios tiene la misma autoridad al ser aplicada al cine.

---

96 Ibid.

97 Ibid.

98 Antología, Op. cit., p. 15

Es necesario anotar, en este punto, que el movimiento estructuralista buscaba analizar el problema de las estructuras literarias tiene su origen en 1928, en la aparición de un curioso estudio de Vladimir Propp titulado *Morfología del cuento popular*, donde hace una revelación sorprendente para los estudiosos de la literatura: los cuentos populares de carácter fantástico pertenecientes al folclor ruso están contruidos según modelos establecidos por la tradición, en estructuras mas o menos recurrentes. Estas estructuras son el resultado de combinar ciertos elementos de diversas maneras. El teórico ruso las llamó simplemente *funciones*.

## Morfología del cuento de Vladimir Propp

La palabra morfología significa estudio de las formas; una morfología del cuento será el estudio de sus partes constitutivas, de las relaciones de unas unidades con otras y de cada una con el conjunto; es decir, es el estudio de las leyes que rigen su estructura.

Cuando Vladimir Propp, estudió algunos cuentos folclóricos de su país, encontró en esas narraciones elementos comunes, a los cuales designó como "estructurales" y los definió para establecer la hipotética estructura. Pero estos elementos comunes, no se referían tanto a la tipología de los personajes, las costumbres, la historia, las situaciones, los lugares o a las épocas; sino a aquellas acciones que llamó *funciones*. Se trata de un principio a la vez estructural y analítico: Por un lado, descompone, como lo hace cualquier análisis, en unidades abstractas o funciones el contenido de una narración y por otra parte, define las posibles combinaciones que pueden establecerse entre ellas. Definió las funciones como acciones simples, fácilmente enunciables, ya sea con una palabra o una frase; por ejemplo: alejamiento del héroe, castigo, recompensa, agresión, etc. Al lado de las funciones principales, señaló otras auxiliares que sirven de puente entre ellas.

En una primera gran división, Propp establece siete grandes roles capitales que identifican a los personajes de una narración popular, a saber:

- El agresor.
- El donante o proveedor.
- El auxiliar.
- La princesa o personaje al que se busca.
- El mandatario.
- El héroe.
- El falso héroe.

De esta manera el encadenamiento de roles o núcleos de acciones en secuencias constituirán la estructura que da forma, sentido y continuidad al cuento. Las 32 funciones que Propp enunció para abarcar la totalidad de posibles narraciones fueron estas:

1. Uno de los miembros de la familia se aleja. (Alejamiento).  
Variante: Muerte de allegados, abandono, ir a la guerra.
2. Recae sobre el protagonista una prohibición. (Prohibición).  
Variante: Forma inversa: ordeno proposición.
3. Se trasgrede la prohibición. (Trasgresión)  
Con la prohibición transgredida aparece el agresor.
4. El agresor intenta obtener noticias. (Interrogatorio)
5. El agresor recibe informaciones sobre su víctima (Información)
6. El agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes. (Engaño)  
Variantes: tomando un aspecto distinto, actuando por medio de persuasión, medios mágicos o violencia.
7. La víctima se deja engañar y ayuda así a su enemigo a su pesar. (Complicidad)
8. El agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa Prejuicio. (Fechoría)  
Variantes: rapta a un ser humano, roba objeto mágico, destruye propiedad, extorsión, embrujo, sustitución, orden de matar, toma prisionero, obliga a casarse, declaración de guerra.
9. Algo falta a uno de los miembros de la familia; o uno de ellos desea poseer algo. (Carencia)  
Variante: novia.
10. Se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, se dirigen al héroe con una pregunta o una orden, se le llama o se le hace partir. (Mediación, Momento de Transición)  
Variantes: llamada de socorro, el héroe parte por su iniciativa, condenado a muerte, el héroe es liberado; se compone y canta una canción.
11. El héroe – buscador acepta o decide actuar. (Principio de acción contraria)
12. El héroe deja su hogar. (Partida)  
Observación: la del héroe – buscador es diferente a la partida del héroe – víctima; el primero tiene por fin una búsqueda, el otro no, aunque le esperen aventuras. Aquí entra un nuevo personaje: el donante. El héroe –víctima o buscador• recibe de él ayuda.

13. El héroe sufre una prueba, un cuestionario, una adivinanza, un ataque, etc. que lo preparan para la recepción de un objeto o auxiliar mágico. (Primera función del donante)  
Variantes: un moribundo o un muerto le piden al héroe que haga un servicio, un prisionero pide al héroe que lo libere, dos personas que discuten piden al héroe que reparta su botín.  
Un ser hostil lucha o intenta aniquilar al héroe.  
Se le muestra al héroe un objeto mágico y se le propone un intercambio.
14. El héroe reacciona ante las acciones del futuro donante. (Reacción del héroe)  
Variaciones: el héroe supera (o no) la prueba; hace (o no) el servicio pedido por el muerto; libera (o no) al prisionero.  
El héroe se salva haciendo uso de los medios que le dirige el atacante y volviéndolos en su contra.  
El héroe vence (o no) al atacante.  
El héroe acepta el intercambio, pero después utiliza la fuerza del objeto mágico contra el donante.
15. El objeto mágico pasa a disposición del héroe. (Recepción del objeto mágico)  
Variaciones: El objeto se halla en un lugar indicado, se fabrica, se vende y se compra, cae por azar en sus manos, aparece espontáneamente, se come o se bebe, se roba el objeto diferentes personas se ponen a disposición del héroe.
16. El héroe es transportado, conducido o llevado cerca del lugar donde se halla el objeto de su búsqueda. (Desplazamiento, viaje con guía)
17. El héroe y su agresor se enfrentan en un combate (Combate)  
Variaciones: en pleno campo, entablan competencia, juegan a las cartas
18. El héroe recibe una marca. (Marca)  
Variaciones: marca sobre el cuerpo, recibe anillo o pañuelo.
19. El agresor es vencido. (Victoria)  
Variaciones: vencido en pleno campo, en la competencia, pierde en el juego, muere sin combate previo, es expulsado de inmediato.
20. La fechoría inicial es reparada o la carencia colmada. (Reparación)  
Variaciones: el objeto de la búsqueda se consigue, bien mediante la fuerza, o mediante la astucia; es capturado por varios personajes a la vez; mediante una trampa; por medio de objeto mágico;

en el transcurso de una caza; el sujeto embrujado vuelve a ser normal; el muerto resucita; el prisionero es liberado

21. El héroe regresa. (Retorno)

22. El héroe es perseguido. (Persecución)

Variaciones: El perseguidor reclama al culpable; perseguido el héroe se transforma; el perseguidor se transforma, intenta matar al héroe.

23. El héroe es auxiliado. (Socorro)

Variaciones: huye, en su huida se transforma, se oculta.

24. Llega de incógnito a su casa o a la aldea. (Llegada de Incógnito)

25. Un falso héroe reivindica para sí pretensiones engañosas. (Pretensiones Engañosas)

26. Se propone al héroe una tarea difícil. (Tarea difícil)

27. La tarea es realizada. (Tarea Cumplida)

28. El héroe es reconocido. (Reconocimiento)

29. El falso héroe, el agresor o el malvado son desenmascarados. (Descubrimiento)

30. El héroe recibe una nueva apariencia. (Transfiguración)

Variaciones: gracias a ayuda mágica, construye un palacio, viste nuevas prendas

31. El falso héroe o el agresor son castigados. (Castigo)

32. El héroe se casa y asciende al trono. (Matrimonio). Variaciones: Recibe mujer y reino al mismo tiempo.<sup>99</sup>

El relato es el resultado de la combinación de las funciones. Y si la teoría servía para reconocer cómo esas funciones estaban combinadas en determinadas narraciones, el mismo método, invertido, serviría para la creación de nuevos cuentos según otras combinaciones.

---

<sup>99</sup>Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1974, p. 37

El esquema de Vladimir Propp fue el primer gran paso dado en la dirección de buscar una forma bajo la cual especies enteras de narraciones podían establecerse y ordenarse de una manera sistemática. Antes, se veía como una simple elaboración fantástica, realizada de una manera puramente instintiva, siguiendo acaso trucos y estilos transmitidos de generación en generación por los diversos autores y recopilado como legado de experiencias pasadas; ahora se convertía en un sistema de análisis que pronto se tradujo a un método tanto de estudio como de producción literaria en la estructuración de los relatos.

El modelo de Propp fue la piedra angular sobre la cual se desarrolló la teoría estructural. No obstante, tras el primer entusiasmo, su posterior aplicabilidad universal ha sido ampliamente cuestionada, tanto en el campo literario como en el cinematográfico. Los diversos intentos llevados a cabo por analistas norteamericanos para hacer coincidir las funciones de Propp con ciertas películas clásicas de Hollywood, resultaron forzados y de imposible sistematización. De cualquier manera, el aporte de esta teoría para la creación y el análisis literario inspiró a los estructuralistas franceses para ir en busca de una utopía: El modelo universal, el Santo Grial del análisis de los relatos, de todos los relatos.

La interpretación de las películas que sigue el curso de la literatura, corrió la misma suerte. No obstante, sus aportes parciales son: iluminaciones súbitas y estrategias momentáneas que cada creador o analista usa a su medida y manera, pues con todo, el análisis estructural es una herramienta y modelo al que, si bien no puede reducirse totalmente una estructura literaria o cinematográfica, sirve parcialmente para su reconocimiento o construcción.

## Claude Bremond. Definición del relato

Claude Bremond define el relato de la siguiente manera: "Todo relato consiste en un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de una misma acción".<sup>100</sup> Así la sucesión de los acontecimientos es el signo distintivo de toda narración, pues de no existir estaríamos en el terreno de la descripción, de la deducción o de la efusión lírica. Pero esos sucesos deben estar relacionados de un cierto modo que implique la acción y a los personajes pues "en donde no hay integración en la unidad de una acción tampoco hay relato, solo cronología, enunciación de una sucesión de hechos no coordinados".<sup>101</sup> Para Todorov, por el contrario, el relato está determinado por tres tipos de categorías o relaciones que denomina "predicados de base" y que son:

- El amor.
- La comunicación
- La ayuda

---

<sup>100</sup> Antología, Análisis estructural del relato.

<sup>101</sup> Ibid., p. 87.



La dinámica que pone en movimiento estas relaciones puede ser, según Todorov, de dos órdenes: Por una parte están las relaciones de *derivación*, en estas se trata de vincular a otras relaciones y las relaciones de *acción*, en ellas “se trata de describir las transformaciones en el curso de la historia”.<sup>102</sup>

Pero volvamos al autor de quién no ocupamos en este apartado. Claude Bremond parte de la morfología del cuento enunciada por Vladimir Propp. Como ley fundamental establece lo que para todos es obvio: Todo universo narrativo debe observar un orden en la sucesión de los acontecimientos, porque si este fuese inexistente, el relato sería ininteligible. En segundo término considera que el relato debe tener una relación directa con la realidad de la cual emerge, pues él se debe a “las convenciones de su universo particular”.<sup>103</sup>

Algunos de los aspectos a considerar en el pensamiento de Bremond son.

1. Si Claude Bremond, sigue a Propp, también introduce variables y modificaciones a los postulados del autor ruso; para él, las funciones aplicadas a las acciones y estas agrupadas en secuencias componen el relato. La unidad de base, sigue siendo la función.
2. Al estudiar o estructurar un relato, resulta crucial identificar y definir una primera agrupación compuestas por tres funciones fundamentales. Es lo que llama secuencia elemental. Esta triada, corresponde a las tres fases obligadas de todo proceso, que son:
  - a) una función que abre la posibilidad del proceso en forma de conducta a observar o acontecimiento a prever.
  - b) una función que realiza ésta virtualidad en forma de conducta o de acontecimiento en acto.
  - c) una función que cierra el proceso en forma de resultado alcanzado.
3. Se diferencia Bremond de Propp cuando afirma que “ninguna de estas funciones necesita a la que le sigue en la secuencia”.<sup>104</sup> El narrador está en libertad de hacerla pasar al acto o de mantenerla en estado potencial. “Si una conducta es presentada como debiendo ser observada, si un acontecimiento debe ser previsto, la actualización de la conducta o acontecimiento puede tanto tener lugar como no producirse. Si el narrador elige actualizar esta conducta o este acontecimiento, conserva la libertad de dejar al proceso que llegue hasta su término o detener su curso: la conducta puede o no alcanzar su meta, el acontecimiento seguir o no su curso hasta el término previsto”.<sup>105</sup>

La red de posibles desarrollos, abierta por la secuencia elemental tiene por modelo:

  - Fin logrado. (Ejemplo: éxito de la conducta)
  - Fin no alcanzado (Ejemplo: fracaso de la conducta)
  - Actualización. (Ejemplo: conducta para alcanzar el fin)

---

102 Ibid.

103 Ibid.

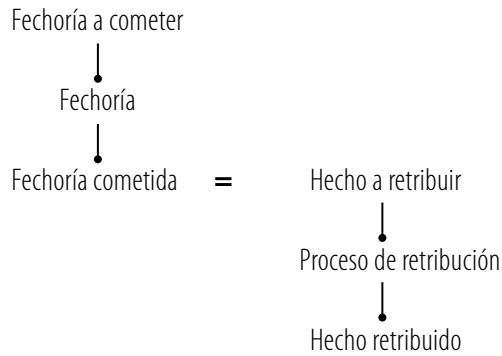
104 Antología, Op. cit.

105 Ibid.

- Virtualidad. (Ejemplo: inercia, impedimento de actuar)

El proceso puede detenerse sin concluir en cualquier etapa.

4. Las secuencias elementales pueden transformarse en secuencias complejas. Así:



El signo = (igual) significa que el mismo acontecimiento cumple dos funciones distintas:

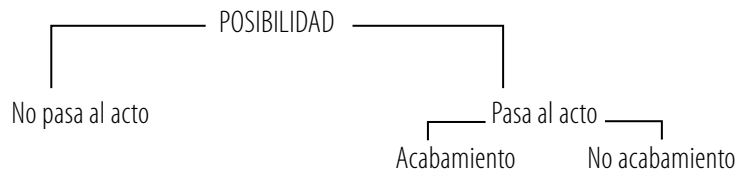
- Una "hacia la izquierda". Cuando el hecho se irá a retribuir por parte del personaje que encarna la acción.
- La otra "hacia la derecha" es la acción emprendida, "fechoría cometida" por el respectivo personaje.

**90**

5. En cuanto a la "organización interna", Claude Bremond propone tres fases:

- Virtualidad
- Paso al acto
- Acabamiento

6. Según lo cual una acción puede o no producirse, y si concluye o no.



7. En el planteamiento de Bremond las acciones en todo relato se organizan según tres formas fundamentales de relaciones:

- Relaciones lógicas, que se construyen según el principio de casualidad: la acción A es causa o consecuencia de la acción B.
- Relaciones cronológicas. La acción A precede o sigue a la B.

- Relaciones jerárquicas. La acción A es más o menos importante que la B.

Las acciones son esenciales para articular la intriga.

¿Pero para Claude Bremond qué significa el término intriga? Sencillamente, lo constituido por las acciones capitales; es lo que en Aristóteles entendemos por fábula. El teórico estructuralista francés dice que “todo relato es un discurso que integra una sucesión de acontecimientos dentro de una unidad de acción”.<sup>106</sup> Lo llama el ciclo narrativo. De aquí se extraen dos consecuencias:

- Donde no hay sucesión de acontecimientos no hay relato, sino descripción.
- Donde no hay integración en la unidad de acción no hay relato, sino cronología.

Según favorezca o no este proyecto, los acontecimientos pueden clasificarse así:

Proceso de Mejoramiento obtenido

Mejoramiento Mejoramiento no obtenido

Mejoramiento a obtener

Ausencia de proceso de mejoramiento

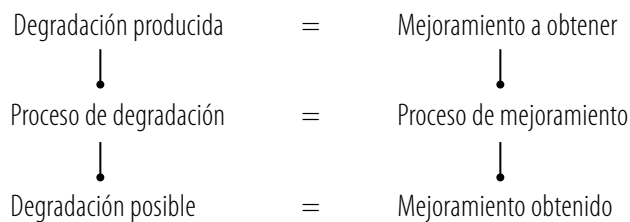
Proceso de degradación. Degradación producida

Degradación evitada

Degradación posible

Ausencia de proceso de degradación

Los dos pueden combinarse, o de hecho, se combinan.



Puede trazarse flechas en todas direcciones, en todas las combinaciones posibles, teniendo en cuenta que “degradación producida” y “mejoramiento obtenido” puede ser también su contrario. Los relatos avanzan según estas leyes dicotómicas y se van construyendo según la orientación que en cada nivel el autor dé a sus protagonistas.

---

<sup>106</sup> Antología, Op. cit., p. 89.

## Greimas. El análisis semántico de los relatos y el modelo actancial

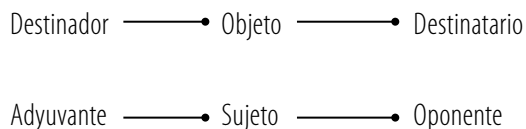
Aunque la semántica obedece a leyes determinadas por la estructura del lenguaje, Algirdas-Julien Greimas propuso una lógica de las acciones basadas en un esquema semántico el cual hace más énfasis en el significado que en los problemas de sintaxis. Dio al término de semántica una connotación más amplia, pues al referirse a la estructura del lenguaje, estaba hablando de la estructura del espíritu humano, una noción derivada de Levy-Strauss. En el caso del relato reconoce en él un número limitado de roles tal como lo estableció Propp; pero en lugar de llamarlas funciones las denominó *actantes*, que no son sólo personajes sino que también encarnan fuerzas sociales como el dinero, por ejemplo. El número de actantes, dice Greimas, está determinado por las condiciones del significado, más que por las de la sintaxis narrativa.

Y reduce a veinte las funciones de Propp y las agrupa en 4 grandes conjuntos o conceptos principales:

- Contrato.
- Prueba.
- Desplazamiento.
- Comunicación.

| 92

El número de actantes lo fija en seis, mientras que las relaciones a establecer entre ellas no son aleatorias sino obedecen a un esquema establecido:



Los seis actantes de Greimas son claros herederos de las funciones de Propp. Aquí el destinador reagrupa, por ejemplo, al donante y al mandatario; al oponente corresponden el malvado y el falso héroe. En su *análisis del film* Jacques Aumont y Michel Marie explican el funcionamiento del esquema de Greimas diciendo que el eje que une al sujeto y al objeto es el de la *búsqueda* o el *deseo*, mientras aquello que une al destinador y destinatario es la comunicación.<sup>107</sup> Para usar el mismo ejemplo tomado de Greimas, lo reproducimos aquí.<sup>108</sup>

<sup>107</sup> Jacques Aumont y Michel Marie, *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 5.

<sup>108</sup> Antología, *Análisis estructural del relato*, p. 67.

Dios —————• El Mundo —————• La Humanidad

El Espíritu —————• El Filósofo —————• La Materia

Dios ha destinado al hombre el Mundo para toda la Humanidad. El Filósofo desea conocer ese Mundo. Es el Espíritu quien viene en su ayuda para realizar esa tarea, a la que se le opone "la materia".

El otro ejemplo está relacionado con la teoría marxista.

La Historia —————• La Sociedad sin Clases —————• La Humanidad

La Clase Obrera —————• El Hombre —————• La Burguesía

Aunque fue Greimas quién definió de una vez por todas el concepto de actante, su raíz esta en la teoría morfológica de Vladimir Propp y está relacionada con la estructura narrativa que opera en el interior del sistema de las acciones de un relato; con la cual se cambia completamente el sentido asignado a la de personaje ya sea de un novela, un cuento o una película. Al personaje lo identificamos como un ser con ciertas características físicas, morales y psicológicas, dotado de una voluntad que lo empuja a realizar acciones.

El actante, por el contrario, esta definido únicamente por la esfera de las acciones que él emprende; es alguien cuya existencia está sólo en el texto y las informaciones que sobre él nos da el film o la novela. Mediante esta definición es posible disociar la lógica de las acciones de los personajes. Una función actancial puede ser emprendida por varios personajes. Y a la inversa, un personaje puede encarnar diversos actantes. Considera el esquema actancial compuesto por tres ejes:

1. El eje destinador – destinatario. Es el portador de los valores y la ideología del relato.
2. El eje sujeto – objeto. Que marca la trayectoria de la narración y la búsqueda del héroe. Es el eje dominante.
3. El eje ayudante – opositor. Actúa como facilitador u obstaculizador de la tarea emprendida por el personaje. En este eje se reagrupan las circunstancias de la acción y no esta necesariamente encarnado en personajes.

Aumont y Marie afirman que gracias a la generalidad presentada en el esquema actancial de Greimas, este ha tenido mejor fortuna que otros contemporáneos suyos en los trabajos de interpretación de los relatos y de las piezas de teatro. Su aplicación también ha hecho significativo contrapeso a la tendencias de interpretaciones puramente psicologistas.

## Historia y discurso

Todo relato esta compuesto de dos grandes dimensiones, que aunque inseparables, por razones de metodología se las presenta bajo sus particulares denominaciones. Una es la correspondiente a la instancia de lo que se ha llamado el contenido y a la otra la forma. A partir de los enunciados de las teorías estructuralistas, estas denominaciones comunes y de enunciado muy remoto en la historia de las expresiones humanas, adquirieron una redefinición a partir de la cual se amplió su sentido. Así el estructuralismo enseña que en toda narración se distinguen dos niveles:

- La historia
- El discurso.

La *historia* esta conformada por la cadena de sucesos, acciones o acontecimientos relatados, es el plano del contenido y responde a la pregunta *qué* sucede. Es la *inventio* de los latinos. Aquí encontramos el argumento, la trama y la intriga, la fábula.

En el *discurso* estamos en el plano de la expresión; se nos dice *cómo* suceden las cosas. Es la *dispositio* de los latinos. Abarca los modos, aspectos, y tiempo del relato. Aquí se incluyen los medios utilizados por el narrador para construir su relato. Es la estructura, de la cual se ha llegado a afirmar su independencia de la historia contada. Y le corresponde la instancia de la narración. Pertenece al nivel de la descripción. No es de su naturaleza calificar sus elementos desde lo verdaderos a lo falso, sino de mejor a menos bueno.

Así como pueden existir estructuras en abstracto –los géneros, por ejemplo– no es posible encontrar historia sin estructuras, son su soporte; sucede lo mismo en la construcción de un edificio, aunque su estructura no sea visible, esta “implícita”. Ahora bien en la *historia* se reconocen dos instancias:

- 1) Lógica de las acciones
- 2) Sintaxis de los personajes.

1. En la lógica de las acciones encontramos las funciones, que constituyen el núcleo fundamental, es lo dicho en un enunciado y equivale a unidad de contenido y no la forma en que está dicho. Las funciones son los términos de co-relación y pueden ser de dos clases:

- a) *Distribucionales.*
- b) *Integradoras.*

a) Las distribucionales, corresponden a las funciones de Propp. Remiten al *hacer* de los personajes y no son interpretables, simplemente, son lo que son. Están próximas al cuento popular. Se dividen en dos nuevos niveles:

- Cardinales
- De catálisis.
- Las cardinales son aquellas que abren o cierran expectativas creadas consecutivas y consecuentes. En ellas está lo “causado”, lo que ha sucedido “antes” y remiten a la ley de causalidad: causa-efecto.

Como se trata de una “gramática”, al formularse la pregunta fundamental, referente al modo cómo se encadenan o se integran las diferentes unidades a lo largo del sintagma narrativo, Barthes enuncia la diferencia entre el tiempo y la lógica. Se pregunta si existirá detrás del tiempo del relato una lógica intemporal. Recuerda como para Propp el orden cronológico es irreductible; es lo real, la materia misma en que está arraigado el cuento. Sin embargo, esto contradice la tesis de la Poética de Aristóteles, en donde el filósofo griego opone la tragedia • unidad de acción • a la historia (unidad de espacio y de tiempo). Y lo lógico debe subordinarse lo cronológico. Por su parte Levi-Strauss lo que redefine en sus propios términos: “el orden de sucesión cronológica se reabsorbe en una estructura matricial intemporal”.<sup>109</sup>

¿Cuál es la lógica que ordena las funciones de los relatos? Esta lógica, según Barthes se encuentra establecida por tres autores, Claude Bremond, A.J. Greimas y Tzvetan Todorov. Según Roland Barthes la vía más adecuada es la expuesta por Bremond: se trata de reconstruir el “trayecto” de las elecciones que han tomado los personajes a lo largo del relato, y esto va a decidir su destino. La segunda vía sigue el modelo lingüístico y la propone A.J. Greimas: se basa en “oposiciones paradigmáticas” que se extienden a lo largo del relato. Y la tercera, definida por Todorov es la más “aristotélica”, al situarse al nivel de las acciones, las cuales regula según ciertas normas que él propone.

- Las funciones de catálisis o catalíticas pueden ser:

Complementarias.

No consecutivas.

Atenuadas.

Parásitas.

Decorativas o resultan ser “un lujo”. Actúan como funciones de descanso aunque necesarias y pueden acelerar o retardar las acciones principales, también despistar u orientar a los personajes.

---

109 Antología, Op. cit., p. 25.

b) Las funciones integradoras están conformadas por:

Los indicios, remiten, no a un acto complementario o consecuente, sino a un concepto, que aunque puede ser difuso, es necesario al sentido de la historia; por ejemplo: indicios del carácter de los personajes, informaciones sobre sus señas de identidad, del carácter de las acciones, anotaciones acerca de las atmósferas, etc. Remiten al ser de los personajes. Son funciones "integradoras". Están próximas a la novela psicológica. Permiten el desciframiento, la interpretación. Estas se dividen también en dos nuevos niveles:

- Los propiamente dichos. Son los indicios y las sospechas, que llevan a revelar acciones encubiertas tales como traición o solidaridad.
- Informativas. Dan cuenta de la ubicación, del tiempo, del espacio.

1. En cuanto a la *sintaxis de los personajes*, o una posición estructural de los personajes, segundo gran nivel de la *historia*, esta se definió en términos aristotélicos, "el personaje es la acción". Así tendríamos que la sintaxis de los personajes es igual a las **acciones** emprendidas por ellos. El personaje, es "secundario", interesan es sus acciones. Tal como decía Aristóteles: "puede haber fabula sin personajes, pero no personajes sin fábula".<sup>110</sup>

Más adelante, el personaje fue redefinido de su carácter aristotélico: "tomó consistencia psicológica y pasó a ser un individuo, una persona, un ser plenamente constituido, aun cuando no hiciera nada, y, desde ya, incluso antes de actuar".<sup>111</sup> De esta nueva determinación nació la noción del tipo psicológico y su previsible taxonomía (el burgués, la coqueta, el timador, el seductor, el estafador, el pícaro o el misántropo). El estructuralismo, se negó a considerar tales "esencias", pues a partir de Propp, en su lugar, se estableció, más que una tipología psicológica, una fundada en las funciones de los personajes o en la unidad de las acciones por él emprendidas (héroe, villano, ayudante u opositor). El análisis estructural prefiere no definir al personaje en función de una esencia psicológica, de un "ser", sino que lo asume como un "participante" en las acciones.

Para Bremond, como lo recuerda Barthes, el personaje es un "agente de secuencia de acciones (Fraude, Seducción, etc.) y cuando en una misma secuencia participa mas de un personaje, (que es el caso corriente, la secuencia se compone de dos o mas personajes), cada uno es portador de su "función" (traidor/ traicionado, por ejemplo), de tal manera que cada personaje es el héroe de su propia secuencia".<sup>112</sup>

Todorov transmuta las acciones de los personajes en un concepto distinto, denominados "predicados de base" (amor, comunicación, ayuda), para estudiar su estatuto en la novela que toma como

---

110 Antología, Op. cit.

111 Antología, Op. cit.

112 Ibid.



modelo, La relaciones Peligrosas de Chordelos Delaclos. Estos predicados son ante todo relaciones entre los personajes, de las cuales establece dos clases:

- a) De derivación, cuando se trata de dar cuenta de otras relaciones.
- b) De acción cuando se describen las transformaciones a lo largo del relato.

Por su parte para A.J. Greimas lo importante en los personajes no es lo que ellos son, sino sus acciones, por esto los denominaron “actantes” y los clasificó según tres categorías:

- a) La comunicación.
- b) El deseo (o la búsqueda).
- c) La prueba.

Pero como no puede haber comunicación, deseo o prueba sin objeto, estas categorías presentan formas binarias:

- Sujeto / Objeto
- Donante / Destinatario
- Ayudante / Opositor

Puntualiza Barthes que “estas tres concepciones tienen muchos puntos en común” en donde destaca que el principal: “todos definen el personaje por su participación en la esfera de las acciones”.<sup>113</sup>

## **Esquema del modelo del análisis estructural del relato**

Para tener una visión de conjunto de las nociones que han elaborado de los diferentes teóricos en torno al análisis estructural del relato, hemos integrado en un modelo general esas nociones en el siguiente cuadro sinóptico:

---

113 Antología, Op. cit., p. 28.

<p><b>HISTORIA</b> Plano de ¿Qué? Invención (Argumenta)</p>	<p><b>LÓGICA DE LAS ACCIONES</b></p>	<p><b>FUNCIONES</b> Unidades narrativas mínimas. Definen y articulan una co-relación. Es el "germen" de una serie de acciones. Es lo que "dice", no la forma en que lo dice.</p>	<p><b>DISTRIBUTIVAS FUNCIONES PROPP/BREMOND "HACER"</b></p> <p>INTEGRATIVAS INDICIOS</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• CARACTER</li> <li>• IDENTIDAD</li> <li>• ATMOSFERA</li> <li>• NOVELA PSICOLÓGICA</li> <li>• "DESCIFRAMIENTO" "SER"</li> </ul>	<p><b>CARDINALES:</b> Abre o cierra una alternativa. Comienza o concluye una incertidumbre. Son consecutivas y consecuentes. Es el "NUCLEO". Lógica y cronológica. Causa — efecto. Zona de riesgo, si falta cambia el curso de la historia. <b>NO INTERPRETABLES</b></p> <p><b>CATALISIS:</b> Complementarias. No consecutivas. Cronología difusa. Atenuada, "después", pero no causada, son un lujo o descanso; acelera o retarda la acción, despista u orienta. Son necesarias. Secuencia pero no consecuencia. Fáctica. Expansión, si falta no cambia la historia. Sospecha, traición, o solidaridad Significados, implícitos. Expansión. <b>INFORMANTES:</b> Identifica acciones en tiempo y espacio. Datos explícitos. Expansiones.</p>
<p><b>DISCURSO</b> Plano de la expresión TIEMPO, MODO Y ASPECTOS DEL RELATO</p>	<p><b>SINTASIS DE LOS PERSONAJES</b> ENUNCIADOR, AUTOR, NARRADOR</p> <p><b>NARRACIÓN</b> ENUNCIADO DESTINATARIO</p> <p><b>SISTEMA DEL RELATO</b></p>	<p><b>ACCIONES</b> Contrario a Aristóteles El personaje es la acción y adquiere valor psicológico; se volvió "individuo". Un ser que "es" aunque no haga nada y existe antes de actuar. Encuentra a una esencia psicológica: los tipos (el avaro, el seductor, el patán, etc.) Propp los reduce a una tipología, pero según la acción, los define en relación a la "función", que como persona. Bremond más que un "ser" es un "participante": Es agente de secuencia de acciones: Fraude — engaño — seducción — fechoría — rescate. Todorov los define como "predicados de base" en tres (3) relaciones fundamentales: DESEO — COMUNICACIÓN — PARTICIPACIÓN (O LUCHA). Greimas permite que los personajes se definan no por lo que son sino por lo que hacen = sujeto — objeto — complemento o comunicación — deseo (o búsqueda) — prueba o bien - : sujeto / objeto, donante / destinatario, ayudante / opositor (Matriz de seis caracteres). <i>Articulación: FORMA</i> Tiempo básico (sin relación con el real) Representación (mimesis) <i>Integración: SENTIDO</i> (El signo y su contexto) (Unidad de significación) Orden superior del sentido.</p>		

## El dispositivo cinematográfico

Si un texto escrito sólo nos relaciona con el lenguaje, el film solicita del espectador un emplazamiento perceptivo más complejo; su lenguaje está compuesto por imágenes en movimiento, lenguaje verbal y escrito, ruidos, música. Además, inmerso en la película, el espectador no puede detenerse; es arrastrado por ella. También su situación es otra: está en una sala oscura frente a una pantalla iluminada y durante un tiempo limitado. Otra circunstancia especial: el cine también es un hecho colectivo.

Lo denominado propiamente como dispositivo cinematográfico es el sistema formado por la película proyectada sobre una pantalla ubicada frente al espectador y quien integra, con su mirada, en el interior de su mente, consciente e inconsciente, el fluir de las imágenes y eventualmente componen relatos. Cuando hablan de la pantalla del inconsciente, los psicoanalistas están haciendo una analogía con la pantalla cinematográfica, basados en lo que Freud llamó “dispositivo psíquico”, una noción que da cuenta de la organización mental de la subjetividad y relaciona los tres niveles de la conciencia: inconsciente, preconscious y consciente.

El dispositivo cinematográfico es para muchos una réplica de la situación ilustrada por Platón en el mito de la caverna, tal como se vio en primer capítulo. Lo llamado “efecto-cine”, en la subjetividad del espectador, alude al proceso de identificación del sujeto con lo proyectado en la pantalla: El espectador, cautivo en el dispositivo cinematográfico, como el soñador dormido inmerso en su sueño, puede llegar a identificarse con los personajes de la ficción, gracias a la disposición propia del dispositivo cinematográfico. Una película, de la cual hablaremos más adelante, que escenifica el dispositivo cinematográfico es *La ventana indiscreta* de Alfred Hitchcock.

## Relato literario y relato cinematográfico

En la ficción se llama diégesis al universo representado por el lenguaje: historia, personajes, lugares, cosas, espacio y tiempo. La historia, en su estructura, está constituida por acciones, secuencias e intriga. Toda historia esta compuesta de cierto “estado de cosas” y necesariamente de acciones. Las cuales pueden ser “internas” (relato psicológico) o “externas” (de acontecimientos, de aventuras). O bien, puede ser una combinación de ambas.

Las historias tendrán un carácter “explicito” (novela, relato clásico) o “no explicito”, en el caso en que éstas sean producidas como artículo de prensa, donde se trata solamente de reconstruir los hechos. Las ficciones son relatadas por un narrador, pero también hay ficciones que ponen en juego el punto de vista desde el cual un hecho es narrado por múltiples narradores como, por ejemplo, en *Rashomon*, película de Kurosawa un mismo hecho: Un crimen, es relatado por distintos testigos. Cada uno ofrece su versión, que no coincide con las de los demás.

A continuación desarrollaremos los distintos aspectos que hacen parte de las narraciones de ficción, relacionando el relato literario al cinematográfico; para este estudio seguiremos la obra *Relato escrito, relato filmico* de Francis Vanoye.<sup>114</sup> A nuestro juicio este autor establece los más pertinentes conceptos, sin caer en simplificaciones fáciles, para penetrar en este tema, no poco complejo.

La lectura de un relato siempre implica un trabajo de desciframiento, el reconocimiento de sus estructuras, la definición de su género, el estudio del orden temporal construido y finalmente la asignación del sentido.

Retomando la teoría de Gerald Genette, Vanoye recuerda su definición de relato: "Representación de acontecimientos, reales o ficticios, por medio del lenguaje y más particularmente del lenguaje escrito".<sup>115</sup> En nuestro estudio no hacemos violencia a la anterior definición si al lado del "lenguaje escrito" situamos el lenguaje cinematográfico. En esta definición pueden aislarse los elementos constitutivos del relato. Vanoye lo hace de la siguiente manera:

Acontecimientos o serie de acontecimientos que comprenden el relato:

- Acciones encadenadas.
- Agente(s) y paciente(s).
- Un marco (lugares, objetos, etc.)
- Cronología.

| 100

Esto, en cuanto al nivel de la historia, es decir aquello que se relata. Al nivel del discurso, o de la manera como está construida la historia, este discurso implica un dispositivo de representación como sigue:

- Un enunciador del relato (narrador), declarado o disimulado.
- Una enunciación del relato (narración).
- Uno o dos puntos de vista a través del cual se efectúa la enunciación y la representación.
- Un destinatario del relato.

En otras palabras, estamos hablando de un relato donde se distinguen dos series:

- La de los acontecimientos narrados.
- La del discurso narrativo.

Por lo anterior, el relato está conformado por una sucesión de acontecimientos orientados, según un desarrollo particular, (o ausencia de él), en función de un efecto o guiados por una cierta lógica interna. Según Francis Vanoye el relato siempre está organizado según esa doble exigencia, que puede enunciarse también de la siguiente manera:

---

114 Francis Vanoye, *Recit écrit. Recit filmique*, París, Nathan, 1998, p. 9.

115 *Ibid.*, p. 20.

- Lo que implica una estructuración interna coherente (esta coherencia varía según la época, los autores, los géneros).
- Lo de la (re)presentación que da cuenta de un narratario: el relato se da a leer, en la literatura, o se da a ver, en el film.

Como entre autor y espectador o lector se estrechan lazos de complicidad, se han establecido algunas normas que los reglamentan; normas que están implícitas en el relato y tácitamente aceptadas por el espectador o el lector. Estas aparecen en:

- El carácter codificado de los géneros, en donde se observan estructuras fijas, regidas por ciertas reglas determinadas a priori
  - En las intervenciones del autor, que justifica, juzga o interviene en su propio texto.
  - En la actuación, la parodia, la trasgresión parcial o total de las reglas.
  - En el juego verbal.

## Lectura del relato escrito y lectura del relato fílmico

| 101

La lectura del relato escrito entrelaza las diversas series temporales. De un lado está el *tiempo de la historia*, al cual se ha llamado tiempo diegético o tiempo de la acción. De otro, el *tiempo de la narración*, responde a la pregunta ¿En cuánto tiempo el narrador cuenta la historia?. Y en tercer término tenemos el tiempo de la lectura o de la proyección. Es el tiempo cronológico del espectador o del lector.

La experiencia con la literatura es muy distinta a la vivida en el cinematógrafo: La relación establecida con el libro no está sujeta a tiempos ni lugares predeterminados. El ritmo de la lectura nos lo impone el texto, el grado de nuestro interés es una respuesta a aquello que nos suscita la experiencia de la lectura. Nada de esto sucede en una sala de cine donde las condiciones son de otro carácter. Si con el libro puede existir una lectura morosa, también es posible pensar en una lectura “rápida”. Barthes encuentra, en referencia a Proust, tres tipos de placer en la lectura:

- El placer de las palabras “práctica oral y sonora que se ofrece a la pulsión”.
- El placer de la narración “que avanza con el libro, placer de suspenso, de espera, de revelación”.
- Placer de la escritura, en la medida que la “lectura conduce al deseo de la escritura”.<sup>116</sup>

---

<sup>116</sup> Antología, Introducción al Análisis estructural del relato.

Escribe Vanoye:

La representación fílmica, en el cine narrativo, se organiza en función del lugar del espectador (sistema heredado de Quatiocento Italiano), quien ocupa el centro del universo (ficticio/ficcional). El placer del relato fílmico es el de la percepción y comprensión del mundo percibido. Ese mundo ha sido hecho para mí, para mi comprensión, mi lugar esta claramente asignado desde siempre.<sup>117</sup>

Si cada libro produce lectores diferentes, en cuanto al cine, el fenómeno tiene sus propias reglas: Cautivos de la proyección, nos es dado ser simples espectadores del film, sin poder intervenir en el ritmo de su lectura.

Más adelante Vanoye agrega: "Si un texto escrito solo nos relaciona con el lenguaje, el film solicita del espectador un emplazamiento perceptivo más complejo, ya que su lenguaje está compuesto por imágenes en movimiento, lenguaje verbal y escrito, ruidos, música". Además, como decíamos antes el espectador está inmerso en la película y esta situación impide que su lectura pueda detenerse; si por un lado el espectador se ve arrastrado por la narración de la historia, por otro, su situación es una muy distinta a la de la lectura. Las funciones del cine tienen algo de rito de quién está en una sala oscura frente a una pantalla iluminada y durante un tiempo limitado, como en una ceremonia. Otra circunstancia especial deriva de esta: El cine también es un hecho colectivo.

Oímos decir a menudo que la situación física del espectador en la sala de cine ha llevado a un paralelismo con la hipnosis y el sueño: Asistir a una función de cine es como sumergirse en el sueño; la disposición de la sala, con su tibia penumbra acogedora, es semejante al cómodo lecho que nos invita a dormir. Los murmullos y casi el silencio son igualmente deseables. En esta penumbra la luz desciende lentamente hasta que se apaga. Hemos cerrado los párpados y las imágenes comienzan a reflejarse sobre la pantalla. Estamos soñando. Pero dejemos que sea Roland Barthes quien hable. Su bello texto *Salir de cine* es tan elocuente que no quisiéramos pasarlo por alto. Lo citamos a continuación, aunque sea sólo en sus primeros párrafos:

El que os está hablando en estos momentos tiene que reconocer una cosa: que le gusta *salir* de los cines. Al encontrarse en la calle iluminada y un tanto vacía (siempre va al cine por la noche y entre semana) y mientras se dirige perezosamente hacia algún café, caminado silenciosamente (no le gusta hablar, inmediatamente, del film que acaba de ver), un poco entumecido, encogido, friolero, en resumen, somnoliento: Sólo piensa en que *tiene sueño*; su cuerpo se ha convertido en algo relajado, suave, apacible: blando como un gato dormido, se nota como desarticulado, o mejor dicho (pues no puede haber otro reposo para una organización moral) irresponsable. En fin, que es evidente que sale de un estado hipnótico. Y el poder que está percibiendo, entre todos los de la

---

117 Vanoye, Recit écrit recit filmique.

hipnosis (vieja linterna psicoanalítica que el psicoanálisis solo trata con condescendencia), es el más antiguo: el poder de curación. Piensa entonces en la música: ¿acaso no hay músicas hipnóticas? El castrado Farinelli, cuya *missa di voce*, “tanto por la duración como por la emisión” fue cosa increíble, adormeció todas las noches durante catorce años, la mórbida melancolía de Felipe V de España. Así suele salirse del cine. Pero ¿cómo se entra?, salvo en los casos –cada vez, cierto, más frecuentes– de una intensión cultural muy precisa (película elegida, querida, buscada, objeto de una auténtica alerta precedente), se suele ir al cine a partir de un ocio, de una disponibilidad, de una vocación. Todo sucede como si, incluso antes de entrar en la sala, ya estuvieran reunidas las condiciones clásicas de la hipnosis: vacío, desocupación, desuso; no se sueña ante la película y a causa de ella; sin saberlo, se está soñando antes de ser espectador. Hay una “situación de cine”, y esta situación es pre-hipnótica. Utilizando una auténtica metonimia, podemos decir que la oscuridad de la sala prefigurada por el “ensueño crepuscular” (que según Breuer-Freud), precede a la hipnosis, ensueño que precede a esa oscuridad y conduce al individuo, de calle en calle, de cartel en cartel, hasta que este se sumerge finalmente en un cubo oscuro, anónimo, indiferente, en el que se producirá ese festival de los afectos que llamamos una película.<sup>118</sup>

## Lectura de una película

Si para leer una película condición previa es percibirla, e implica, en términos de Vanoye, tener en cuenta los siguientes niveles:

| 103

- La lengua escrita (créditos, fragmentos, letreros, etc.).
- La lengua hablada (diálogos, luz off).
- Signos gestuales (mímica, gestos, posturas).
- Imágenes según su contenido: (personajes, objetos, arquitectura, paisajes, etc.).
- Imágenes según composición (planos, encuadres).
- Imágenes según movimiento (personajes, objetos, cámara).
- Imágenes según su sucesión (montaje, corte paralelo, alternado, disolvencias, etc.).
- Imágenes según el sonido: música, ruidos, efectos.<sup>119</sup>

Cuando se analiza la relación entre palabra e imagen en el cine, afirman Gaudreault y Jost, al introducir la palabra en la imagen se cambia el status del cine y agregan que en la época en que el texto exigió una participación activa en la película, con las llamadas didascalias o letreros que completaban la acción en tiempos del cine silente, “el cine fue abandonando la feria de diversiones, se fue haciendo

---

118 Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 350.

119 Vanoye, *Op. cit.*

a un público más culto, al menos que tuviera en capacidad de leer.”<sup>120</sup> Recuerdan que con los rótulos, como los comenzó a utilizar David Wark Griffith, “el cine adquiere un carácter más ideológico, que la sola la imagen no podía transmitir”.<sup>121</sup>

La función de estos letreros era triple: Por una parte, llenaba los vacíos que podían aparecer en la narración, de otro lado hacían avanzar la acción y en tercer término, precisaban el sentido de la película. “Es irrisorio que las imágenes por si mismas hablen, que hagan explícitas las opiniones del autor. Gracias a los rótulos se puede influir en el público. Naturalmente sirven para ponerse al servicio de la eficacia narrativa”, concluyen nuestros autores.<sup>122</sup>

Aproximándonos al desarrollo del tema del análisis del cine, uno de los ejes centrales de este texto, diremos que si el analista ha de tener en cuenta los elementos acabados de citar, la lectura y posterior interpretación de una película implica un desarrollo mucho más complejo de procedimientos analíticos de inferencia y construcción de sentidos, implica un saber, unos términos apropiados para expresarlo, un cierto método para estructurarlo, más la percepción y sensibilidad propias del analista. Con todo, el aprendizaje de la lectura de películas siempre será empírico. La teoría o las diferentes teorías, no hacen otra cosa que preparar al analista para desarrollar esta tarea. Para él ningún concepto, opinión, conocimiento o razonamiento será superfluo.

## ¿Que es el relato cinematográfico?

“El relato cinematográfico no es un relato puesto en imágenes y sonidos, sino que son las imágenes y sonidos articulados de tal forma que producen el relato”.<sup>123</sup> Esta definición de André Gardies debería estar grabada en piedra en el umbral, bajo el cual penetramos en el extenso campo del análisis del relato cinematográfico. Es la síntesis perfecta que dirime, de una vez por todas, los problemas planteados a la hora de relacionar el cine con el relato y viceversa.

Es necesario comprender de qué manera el lenguaje y la expresión cinematográfica son susceptibles de producir la narración. Pero no se trata de ver la película “como un simple conjunto de respuestas audiovisuales a las cuestiones narrativas”.<sup>124</sup> Son dos cosas completamente diferentes. Hablamos de cine y relato, estamos aludiendo a esa doble competencia propia del cine: lo específicamente cinematográfico y lo narrativo: Una competencia lingüística y una competencia narrativa. Por la segunda entiendo todos aquellos sucesos transcurridos en la diégesis del relato. Por competencia lingüística debo entender las formas cinematográficas, mediante las cuales se me da a ver lo que veo; lo que hemos llamado aquí “lenguaje cinematográfico”.

---

120 André Gaudreault y François Jost, *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995.

121 *Ibid.*

122 *Ibid.*

123 André Gardies, *Le recit filmique*, París, Hachette, 1993, p. 11.

124 *Ibid.*



Para llegar a esta conclusión, Gardies abre la materia de su exposición con un bello ejemplo, nos remite a la película *La noche de San Lorenzo* de Paolo y Vittorio Taviani de 1981. El autor francés señala:

Una vez terminados los créditos que dan paso a la película, oímos una voz en off, dulce y delicada que dice: Esta noche, la noche de San Lorenzo, mi amor, la noche de las estrellas fugaces, aquí en Toscana decimos que por cada estrella fugaz se nos concede un deseo. . . Espera, no te duermas. . . ¿Sabes cuál es mi deseo en esta noche? Encontrar las palabras para poder contarte lo que sucedió otra noche de San Lorenzo. Hace muchos años<sup>125</sup>

Mientras oímos la voz de la mujer que habla, la cámara ha ido penetrando al interior de la habitación tenuemente iluminada, acercándose a la ventana abierta al inmenso cielo estrellado. Cuando el cuadro solo contiene la imagen del cielo, vemos como una estrella fugaz atraviesa la pantalla en diagonal. “La promesa se cumplirá” explica André Gardies.<sup>126</sup> Ahora va a comenzar el relato de esa otra noche de San Lorenzo que quiere evocar la mujer. Por medio de un fuerte efecto de contraste se nos sitúa frente a un paisaje claro y luminoso de la Toscana italiana. De un árbol mecido por el viento cae un fruto maduro y rueda por tierra. Contra el horizonte se destaca la silueta de un hombre y, más allá, un grupo familiar se mueve acercándosele a él. Los miembros de esta familia parecieran dispuestos a realizar una celebración.

“El relato ha comenzado”.<sup>127</sup> Pero no oímos más la dulce voz femenina. Ya no es esa voz la que narra, ahora las imágenes y sonidos me dan a ver y comprender los pequeños sucesos que empiezan a poblar ese mundo que va a desarrollarse ante nuestros ojos. El relato cinematográfico comienza a tomar forma:

En su comienzo, *La noche de San Lorenzo* es ejemplar en cuanto relato cinematográfico (. . .) lo es por dos razones esenciales. En primer término por cuanto hace explícito el proyecto que es el fundamento de todo relato. La voz en off anuncia que quiere encontrar las palabras para narrar lo que sucedió tiempo atrás en otra noche de san Lorenzo (. . .) El objetivo es claro, revivir para quien estuvo, o quienes estuvieron ausentes, los acontecimientos que marcaron una lejana noche de San Lorenzo<sup>128</sup>.

Relatar ¿No es acaso dirigirse a alguien para narrar acontecimientos que nunca presenció? Pero lo que interesa fundamentalmente a André Gardies es destacar el paso hacia lo específicamente cinematográfico. Al lenguaje verbal del prólogo suceden las imágenes y los sonidos que son lo propiamente

---

125 Gardies, Op. cit.

126 Ibid.

127 Ibid.

128 Ibid

filmico. “Este paso de un modo de narración fundado sobre lo verbal a un modo de narración filmica es deliberadamente enfatizado por un juego de contrastes”.<sup>129</sup> Contrastes de luces y sombras, de quietud y movilidad, de imágenes y palabras, de planos y contraplanos, etc. Es el paso del relato oral, levantado sobre la palabra, a una estructura espacio temporal, que es propia del discurso cinematográfico.

Al comienzo de la película de los hermanos Tavianni habíamos oído una forma de relato enunciado a través de lo verbal, ahora las cosas se nos muestran en su materialidad actual. “La función principal del cine, reside en la necesidad de mostrar, de ‘dar a ver’ para hacer comprender, para significar”.<sup>130</sup> En este sentido el cine primero muestra y después relata: “Es el relato lo que está subordinado a la imagen y no a la inversa”.<sup>131</sup>

Pero aún *La noche de San Lorenzo* no ha terminado de darnos sus lecciones: Un nuevo hecho, “una cualidad del relato, quizás mas esencial que las otras, incluso, más secreta, más subjetiva, y por lo tanto más difícil de convertirla en un objeto teórico”,<sup>132</sup> viene a revelarnos la verdad primera del relato. “Manifiestamente la voz en off se dirige a un ser amado (Mi amor. . . Espera, no te duermas)”.<sup>133</sup> Sobre la identidad del destinatario del relato son posibles todas las hipótesis o conjeturas. Este se ha envuelto en una atmósfera de “misterio y de enigmas” que tan sólo será resuelto al final de la película.

Habían pasado muchos años desde cuando la narradora, que ahora sabemos es la heroína de la película cuando era una niña apenas de seis años, había vivido aquella noche de San Lorenzo y ahora es la madre que dulcemente relata a su pequeño hijo aquellos sucesos para ella memorables. En un primer nivel del film, explica André Gardies, la historia que acabamos de ver, está destinada a este pequeño hijo. “Esta situación de comunicación entre una madre y su hijo, puesta en evidencia por el encuadre en el seno del relato (al principio y al final de la película), tiene un valor emblemático”.<sup>134</sup> ¿No nos está hablando de lo que es el relato en su más profunda esencia? Es la voz de la madre. Es la escena primordial donde el niño, próximo al sueño, pide a la madre que le cuente una historia. No importa qué historia. “En el centro de su demanda está el deseo de oír la voz de la madre. Hay siempre en la escucha, la lectura y la recepción del relato, el eco de ese deseo”.<sup>135</sup>

La bella ilustración de André Gardies nos pone en situación de afrontar de un modo enunciativo y teórico, y con fines analíticos, las relaciones entre el relato escrito y el relato filmico, que son las formas del relato por medio de las cuales se nos narran las historias. Es evidente que no todo lo que cuenta algo es un relato. Ni siquiera, no todo lo que encontramos desarrollado bajo la forma de la escritura lo es. Si leemos el periódico, como ya dijimos, encontraremos junto a las noticias, entrevistas; al lado de los reportajes y las páginas editoriales polémicas, las crónicas que suelen tener un sabor narrativo. Pero a pesar de que en algunas de estas páginas encontremos una suerte de historias, ninguno de

---

129 Ibid.

130 Andre Gardies, *Le recit filmique*

131 Ibid.

132 Ibid.

133 Ibid.

134 Ibid.

135 Ibid.

estos géneros constituye un relato. Dan cuenta de hechos, de sucesos, pero no son relatos. En cambio si abro un libro de cuentos o una novela sé a priori que estoy ante un relato. Lo mismo sucede con el cine: si veo un documental, cualquiera sea el tema que trate, sé que no es un relato. Pero si voy a ver *El Señor de los Anillos*, por ejemplo, estoy ante un relato. “Por este saber, por mi experiencia, puedo establecer la diferencia”.<sup>136</sup>

Aunque es posible que no todos los espectadores o lectores tengan sobre el cine o la literatura un saber específico adquirido acerca de las modalidades de la narración, al menos todos intuyen las modalidades y cada uno de los géneros, cinematográficos o literarios, se rige por ciertas reglas; que quizás desconozcan pero saben que existen. Así como podemos desconocer las reglas gramaticales, cuando las aplico lo hago por hábito. Además puedo entender a quien, al escribir, las aplica y de esa manera me hace comprender su texto. Afirma Vanoye: “hay unas reglas del relato. Pero no todos los relatos están reglamentados (. . .) también hay interferencias o mezclas”,<sup>137</sup> y lo explica de la siguiente manera, que nosotros ofrecemos en forma sintética:

1. En el relato no todo es necesariamente narrativo, puesto que en él se encuentran elementos extra narrativos como las digresiones o las reflexiones en medio de la narración.
2. En el cine documental pueden aparecer “pequeñas historias”, sin que pierda su carácter testimonial.

Asumiendo la relación entre el cine y el relato, que arriba tratamos, Vanoye responde a las preguntas sobre el relato cinematográfico: ¿Qué es primero el relato o la narrativa?, ¿lo cinematográfico o lo audiovisual?, ¿cuál de las dos dimensiones se subordina a la otra?, ¿primero es relato, no importa cuál es el medio?, ¿primero es cine, y ya veremos si es relato o no?, ¿están al mismo nivel? o ¿es relato y cine al mismo tiempo, sin subordinación? Su respuesta a este florilegio de interrogaciones es:

La palabra narratividad o narrativa no existe por si misma sino cuando es aplicada a un discurso narrativo (a un relato). Y este sólo es posible a través de un medio específico. Entonces, primero debo generar esa narratividad para producir formas discursivas, que van a ser recibidas como relato. No es la narración y la película, o el relato y la película: es la película que narra. Lo cinematográfico moldea la narrativa. La narrativa recibe la forma del lenguaje cinematográfico”.<sup>138</sup>

## Otras definiciones

¿Pero qué es un relato cinematográfico desde el punto de vista estructural? Albert Laffay, citado por Michel Serceau en su *Etudier le cinema* lo define, por oposición al mundo real, de la siguiente manera:

---

136 Andre Gardies, *Le recit filmique*

137 Vanoye, *Recit écrit recit filmique*.

138 Ibid.

Contrariamente al mundo que no tiene comienzo ni fin, el relato está ordenado en un orden riguroso o según un determinismo riguroso. Todo relato tiene una lógica, es un “discurso”. Está ordenado por alguien quien lo muestra. El cine relata representando, contrariamente al mundo, que simplemente es.<sup>139</sup>

A partir de la definición de Laffay podemos ampliar el concepto hacia términos más generales y a la vez más concretos. El relato tiene un comienzo y un final. En la primera época del cine, cuando aun se estaban echando las bases del relato cinematográfico, se estableció un esquema sencillo, el cual describía bien la poética de ese relato naciente. Se decía que la primera parte de la narración o el primer acto correspondía a un estado del mundo “en equilibrio”; luego acontecía algún suceso, que hoy identificamos como el *conflicto* que rompía ese equilibrio, y a partir de allí comenzaban los esfuerzos del protagonista por restituir ese equilibrio perdido, hasta que al final se lograba o no la meta buscada: de restituir el equilibrio perdido.

En adelante podemos ver, en la gran mayoría de las narraciones, cómo se cumple ese proceso. La historia comienza con la presentación de unos personajes y unas circunstancias en “equilibrio”. Un suceso, digamos extraordinario, altera el estado de cosas y obliga al protagonista a tomar una decisión. Tras ésta vienen las acciones con las cuales se busca solucionar el problema planteado y al final aparecerán las acciones que darán solución a los conflictos enfrentados. Este esquema, implica necesariamente que todos los relatos terminen cerrándose tras la solución de los conflictos, ya no todas las historias están concebidas de la misma manera. Cuando la historia no se cierra, no es sólo por la naturaleza de su final abierto, sino porque hay narraciones cuya estrategia narrativa precisamente consiste en aplazar el final; es el caso de los seriados, los relatos por entregas y las secuelas cinematográficas. Más que otra cosa, es una forma usada por el narrador para prolongar el interés y la curiosidad del público por el desarrollo de la historia. Una de las estrategias de la modalidad serial consiste en no responder todas las inquietudes del espectador, para dejar zonas de incertidumbres a partir de las cuales puede continuarse la historia. El hecho que el final del relato quede en suspenso, no cambia la naturaleza de la narración, simplemente su modo. Es también una manera, como lo sugieren Gaudreault y Jost, de dar al espectador la posibilidad de que los héroes de la ficción “puedan continuar viviendo”.<sup>140</sup>

Volviendo a la definición de Laffay, el relato se opone al mundo real y así conforma un todo acabado, y alude nuevamente al principio aristotélico, según el cual la fabula “tiene un comienzo, una parte intermedia, y un final”,<sup>141</sup> como ya lo hemos señalado. Todos los teóricos coinciden en que el relato es una secuencia doblemente temporal: “todo relato pone en juego dos temporalidades: de una parte, la de lo que se cuenta (...) por otra la que implica el acto narrativo mismo”.<sup>142</sup> Así puedo relatar,

---

139 Michel Serceau, *Etudier le cinéma*, París, Edition du temps, 2001, p. 49

140 Gaudreault y Jost, *El relato cinematográfico*.

141 *Ibid.*

142 *Ibid.*

por ejemplo, en dos horas la vida de un hombre cuya duración en la narración puede ser de setenta años; de otra parte están, como también se ha mencionado ya, el tiempo del espectador; es decir las dos horas de proyección, si se trata de una película.

La primera serie, la narrada, según Christian Metz, es “una serie más o menos analógica de acontecimientos” y la del acto de narrar es “la secuencia de elementos significantes en el que transcurre cierto tiempo: tiempo de lectura, tiempo de la visión”.<sup>143</sup> Agrega Metz que, si estamos dentro de la primera serie temporal “una de las funciones del relato es inscribir un tiempo dentro de otro”,<sup>144</sup> un flash-back no es otra cosa que un tiempo dentro de otro. Ahora bien, el *relato* se diferencia de la descripción en que ésta solo inscribe un espacio en un tiempo, aunque también puede inscribir un espacio dentro de otro. Metz ejemplifica esto aludiendo a una secuencia cinematográfica en donde vemos la marcha de una caravana por el desierto. Si se muestra la imagen, o específicamente, un plano del desierto, e inscribo, a continuación de ese paisaje, de ese espacio, un nuevo espacio, que lo aloja, dice Metz, ya estoy narrando. Pero si sólo tomo planos sucesivos de este desierto, ello constituye una descripción. Así se deduce que todo relato comporta una *narración* y una *descripción*. Narración debido a su doble temporalidad, descripción porque ésta se da en una sola serie temporal.

En palabras de André Gaudreault y Francis Jost “el relato puede contener enclaves, descripciones que no son ‘narración’, porque no satisfacen el criterio de doble temporalidad”.<sup>145</sup> Y concluyen que tal “temporización del significante”, que reúne descripción y narración en una categoría común en el cine, se opone a la imagen instantánea, que esta inmovilizada; como la fotografía. En una palabra: el cine *relata*, la fotografía *describe*. El primero es discurso. El segundo puede ser solo historia.

Decíamos que en la noción de *discurso*, del *cómo* se *relata* y no de *qué* se *relata*, la narración se opone al mundo real. En tanto que este mundo real no es enunciado por alguien no es relato. La narración al ser relatada por un narrador “es un discurso”. Vanoye afirma que si “la serie de enunciados posibles es lo que hace pensar en un sujeto que los enuncia”,<sup>146</sup> esto no quiere decir que todo discurso narre. Puede hablarse para demostrar, argumentar, enseñar, etc. De allí se comprende:

El relato no sería sólo algo que tiene existencia fuera de nosotros, sería un objeto proferido por alguien, un sujeto, una instancia narradora, porque para que haya relato es necesario que alguien lo produzca, un relator y un destinatario; es decir implica un circuito de comunicación en el que todo mensaje es un código descifrado por el receptor, o bien interpretado por él.<sup>147</sup>

La percepción, por parte del receptor, sitúa al relato en un nivel donde la cosa contada existe con su propia irrealidad o su peculiar realidad, si se quiere. Ahora bien, si nadie profiere lo “real”, “nadie

---

143 Metz, El significante imaginario.

144 Ibid

145 Gaudreault y Jost, Op. cit., p. 26.

146 Vanoye, Recit écrit recit filmique,

147 Ibid., p. 80.

relata nunca historias”.<sup>148</sup> Considerando los criterios antes enunciados podemos establecer, con los postulados de Christian Metz, la siguiente definición: “El relato es un discurso cerrado que irrealiza una secuencia temporal de acontecimientos”. Según el mismo autor, la problemática del relato esta guiada por cuestiones fundamentales de epistemología: “El relato existe como tal y es reconocido por el destinatario en quien se suscita una “impresión de narratividad”.<sup>149</sup>

Las películas pertenecen al orden del relato, así como la imagen puede situarse a un lado de la gran forma de imaginario humano. De acuerdo a cierta tradición, el cine supone un “gran imaginador”, término que proviene del “gran relojero” del siglo de las luces • una suerte de demiurgo • igual que todo relato supone un autor.

## Enunciación y narración

No hay relato sin instancia relatora, ni en la literatura ni en el cine. Pero entre estas dos formas de narración existe una diferencia: el cine muestra las acciones, sin “decirlas”. Cuando se señala que en el cine los acontecimientos se muestran como si ellos se narraran así mismos, Gaudreault y Jost nos ponen el guardia: afirman que ésta “es una sensación errónea, puesto que siempre hay alguien detrás de la película”.<sup>150</sup> Y se preguntan:

¿De qué lado situarnos?, ¿del lado del espectador con sus mecanismos de percepción o del de la película y su forma de estructurarse? (. . .) Como ejemplo de los principios puestos en juego se propone la siguiente situación: Un ventrílocuo y su muñeco (que aparece en cierta película); el muñeco le confía al presentador (ventrílocuo) su amor por una cantante. La situación es cómica (e irreal) porque considera que el muñeco es quien habla, pero aún así, si me parece cómica, es porque me dejo llevar por la ficción de que el muñeco habla y que allí hay dos personajes, desde luego creo “más” o “menos”, si soy niño o adulto. Pero tengo que suponer, así sea por segundos, que el muñeco es quien habla. Pero si debo razonar diría que quien habla es el ventrílocuo. En el cine es lo mismo, quien relata su historia “el gran imaginador” que no vemos, es un personaje ficticio e invisible, el ventrílocuo, el “gran imaginador (el ventrílocuo), es el portador del discurso y del relato; y la historia es la que narra el muñeco; alguien que hace hablar a un mecanismo narrativo.<sup>151</sup>

Hay pues en todo relato dos instancias narradoras, “una instancia es la que ostensiblemente relata la historia, puede decirse que ‘a viva voz’; es el gran imaginador, quien no se deja ver en persona, es, como dice Laffay, un personaje ficticio e invisible (...) que pasa las paginas del libro a nuestras

---

148 Ibid.

149 Metz, Op. cit.

150 Gaudreault y Jost, Op. cit.

151 Ibid.

espaldas, dirige nuestra atención con su discreto índice”.<sup>152</sup> Es el ventrílocuo. El otro, o la otra instancia narradora, es el muñeco.

La pregunta de Gaudreault y Jost es: “¿Cómo imaginar la relación narrativa entre esta instancia y esos personajes que en el interior de la película (podíamos decir desde el interior mismo) hacen relatos orales y escritos?”.<sup>153</sup>

Los investigadores han propuesto dos soluciones:

- A. La primera, de orden ascendente, parte de lo dado para ver y entender al espectador; que es alguien quien se adhiere al espectáculo, a lo narrado; este espectador contempla cómo “la presencia del un gran imaginador puede convertirse en mas o menos visible y detectable”,<sup>154</sup> según los momentos del relato “como responsable de la enunciación fílmica o como organizador de los diferentes relatos como si pasáramos del muñeco protagonista a quien lo manipula”.<sup>155</sup>
- B. La segunda, es descendente, sitúa las instancias narradoras necesarias para el funcionamiento de la narración fílmica a priori; y su cometido consiste en comprender el orden en sí de las cosas, dejando de lado la impresión del espectador.

<b>A</b>	<b>B</b>
<p><i>Orden ascendente.</i> La narratología se sitúa al lado del espectador y trata de explicar el relato según su impresión, así ésta sea engañosa. Pasamos del muñeco a quien lo manipula. El gran “imaginador”, es el responsable de la enunciación fílmica</p>	<p><i>Orden descendente.</i> El funcionamiento de la narración fílmica se establece a priori. Comprende el orden de las cosas en sí. El espectador debe deducir, a priori, el sistema capaz de explicar la película. Deja de lado la impresión del espectador.</p>

El relato según Genette tiene dos niveles:<sup>156</sup>

- Enunciación.
- Enunciador.

<b>Enunciación</b>	
ENUNCIADO	ENUNCIACIÓN
El Texto	El Acto de Narrar
El Mundo Creado	“Narratividad”
Construcción ¿Quién lo escribió?	
Organización ¿En que época?	

152 Ibid.  
153 Ibid.  
154 Gaudreault y Jost, El relato cinematográfico.  
155 Ibid.  
156 Ibid.

Contenido ¿Qué contexto?	
¿Que revela?	
FICCION	REFERENTE
La historia	"Fuera del texto"
El Mundo construido	El mundo real
La Diégesis (Se juzga por el mismo, no por el referente)	

Enunciador	
AUTOR	NARRADOR
Individuo. Sujeto	Solo existe en el texto, en tanto que este existe.
El escritor esté fuera del texto, está en el mundo real.	Conjunto de signos que cuentan la historia. Épocas diversas. "El Quijote".

Según David Bordwell en *La narración en el cine de ficción*, la narración de una historia tiene tres aspectos:<sup>157</sup>

- 1) Es una *representación*. Esto implica que la historia se desarrolla en un cierto entorno definido por el tiempo y el espacio. En ella se lleva a cabo una descripción de los sucesos que componen la historia. Y ella misma es portadora de significados.
- 2) Es una *estructura*. La noción de estructura aquí se aplica como la forma de combinar las partes individuales con la historia general y la relación establecida entre esas mismas partes. Esta noción surge de las investigaciones de Vladimir Propp y retomada por el estructuralismo francés.
- 3) Es un *proceso*. En el desarrollo de las acciones llevadas a cabo por los personajes, el espectador, atraído por la fuerza de las vivencias y el carácter emocional de la historia, suele identificarse con el héroe, no en cuanto tiene de particular, sino de universal. En el proceso de asimilación del relato el espectador suele entrar en el proceso de preguntarse acerca de qué le revela u oculta el narrador. Pero el proceso se entiende también como desarrollo al interior de la diégesis: ¿Como el narrador muestra al héroe y como a los otros personajes? ¿Qué información es necesaria y cual no? ¿Cómo se da cierta información: por medio del dialogo? ¿Por la actitud de los personajes? ¿Por medio de imágenes? ¿Como se ejerce sobre el receptor una cierta influencia para que sus efectos sean sentidos por él? ¿Qué quiere el autor que sienta el receptor?

Ahora bien, establecidas las relaciones entre espectador y narración, en la experiencia de ver una película, es hora de preguntarnos ¿Qué es una película? La respuesta más simple es: Una narración au-

<sup>157</sup> Bordwell, El significado del film.



diovisual compuesta por un lenguaje específico, que hemos llamado lenguaje cinematográfico. También podemos decir que es un mecanismo narrativo mediante el cual se nos cuenta una historia por medio de imágenes y sonidos. En esta definición tan simple están contenidos los problemas que estamos analizando desde sus numerosos puntos de vista.

## De la película a la instancia narrativa

En el cine, cuando formulamos la pregunta: ¿Cuándo comienza la historia? por comodidad respondemos identificando la designación “historia” con la de “relato”, comienza con las primeras imágenes. Pero esto no es cierto. Ya sabemos que historia y relato son cosas diferentes. Si bien el relato comienza con los primeros planos, la historia sólo comenzará cuando, tras la presentación de los personajes y de las circunstancias que viven, aparece lo que llamamos el *conflicto*. Cuando la película, por decirlo así, nos plantea un problema. Es a partir de este momento cuando las líneas narrativas adquieren la dirección determinada que llevará al desarrollo de la historia.

¿Cuándo comienza una narración? Según Gaudreault y Jost en el momento en que se inicia el proceso en el que de la *enunciación* pasamos a la *narración*.<sup>158</sup> Es a partir del instante en que la enunciación designa “las relaciones que se tejen entre el enunciado y los elementos que constituyen el cuadro enunciativo”.<sup>159</sup> Para comprender su proceso hay que establecer que esta relación se da siempre a dos niveles.

- Los protagonistas del discurso (emisor y destinatario).
- La situación de comunicación.

Genette sitúa éstas relaciones de la siguiente manera: del análisis de los enunciados se pasa al de las relaciones entre estos enunciados y su instancia productiva o sea, su enunciación. O lo que es lo mismo: De la instancia productora del discurso narrativo a la narración. Pero ¿Qué es la enunciación cinematográfica? Aparece en el momento en el que el espectador, “escapándose del efecto-ficción tuviese la convicción de estar en presencia del lenguaje cinematográfico”.<sup>160</sup>

Ives Reuter sugiere otros términos para definiciones equivalentes: todo hecho lingüístico o textual puede analizarse según dos perspectivas:

- Como enunciado, que es el producto terminado, cerrado sobre sí mismo, la obra en sí, la narración, lo que antes hemos llamado *historia*.
- Como enunciación, o sea, en su relación con el acto comunicativo en el que esta inscrito el acto de narrar o narratario, a diferencia con la narración. Es lo que hemos definido antes como *discurso*.

---

158 Gaudreault y Jost, El relato cinematográfico, p. 49.

159 Ibid., p. 49.

160 Ibid.

Para Reuter esta distinción es útil tenerla para analizar el relato “desde el punto de vista de su organización, su construcción formal, los contenidos escénicos (el enunciado)”.<sup>161</sup> El enunciado existe en mayor grado, para quien comprende el cine desde su lenguaje cinematográfico, o sea, quien encuentra las marcas. Enunciado y enunciación pueden asimilarse, pues, a la distinción de “historia” y “discurso”. En la primera, “los acontecimientos parecen contarse así mismos”,<sup>162</sup> (lo cual contradice la posición antes señalada de Gaudreault y Jost). En el discurso siempre habrá un “locutor y un auditor”.

Considera un texto en cuanto está constituido por un material lingüístico. Ante todo relato, nos interesamos más en su propia organización que por sus relaciones con el “mundo exterior”. Y sugiere que al analista preguntarse primero ¿Cómo funciona el relato?, antes que sobre otras posibles cuestiones. Cuestiones tales cómo si lo que se nos narra corresponde o no a los datos emitidos por las circunstancias del mundo exterior. El analista se interrogará acerca del porqué el relato está organizado de esta manera y no de otra; y con qué fines se ha organizado en vista de los efectos busca producir.<sup>163</sup>

Pero también es claro para Reuter, que no pueden ignorarse las referencias al mundo exterior, ni la relación que los relatos tienen con otros relatos o expresiones de la cultura. al existir distinción entre texto y “fuera de texto”. De otro lado define a la *ficción* como la historia, el mundo construido por el texto, el cual existe en y por su lenguaje. El *referente* es el “fuera de texto”, el mundo exterior, el mundo real. Desde luego, no puede separarse la ficción del referente ya que el uno siempre hace referencia al otro (a cualquier nivel). La ficción se juzga por los signos lingüísticos que la constituyen, lejos de las categorías falso/verdadero; real/imaginario.

## Códigos específicos y códigos no específicos

A pesar de las fuertes relaciones entre el análisis del cine y la semiótica, no puede afirmarse que analizar e interpretar una película sea una labor de desciframiento de códigos. La presencia de estos, en las teorías de la representación fílmica, hace necesario identificarlos al interior del discurso cinematográfico bajo el régimen de su diferencia. Según MarcVernet las películas están constituidas por “redes estructuradas de una multitud de códigos”.<sup>164</sup> Señala que existen los códigos específicos y lo no específicos. Esta distinción permite mostrar que:

- El cine no tiene una lengua uniforme, o sea, que no existe el “cine puro”.
- El cine utiliza códigos extra-cinematográficos. Estos son tratados, transformados e integrados, en el filme, en códigos específicos.
- Existen medios cinematográficos, como la sobreimpresión, el fundido y el fundido encadenado, que son códigos específicamente cinematográficos.

---

161 Antología, Introducción al análisis estructural del relato.

162 Ibid.

163 Ibid.

164 Ibid.

- Utilización del espacio “fuera de campo” (sonoro, voz off, visual)

Detengámonos un momento en este concepto de “fuera campo” que es específicamente cinematográfico. El marco de la pantalla delimita el campo visual definido por el lente de la cámara, pero casi siempre, el campo diegético desborda el campo visual; hay planos en los cuales sabemos que más allá de lo visto en la pantalla está una multitud, el aeropuerto, un avión, el poblado, montañas, la calle de enfrente, el auto que acaba de pasar, etc. Es una característica específica del relato cinematográfico y crea una relación continua entre campo y “fuera de campo”.

Para ser más precisos, digamos que la utilización de “fuera de campo” se ha convertido simultáneamente en una posibilidad a partir de la continuidad narrativa, atribuida a Griffith, en planos generales, planos de acercamiento y el montaje alternado, y también en el campo/contra-campo. Aunque puede concebirse el cine sin un fuera de campo, con la cámara inmóvil como lo fueron los filmes de Lumière.

Es pues el cine el único medio artístico, en el cual se considera como existente lo no presente en la figuración, es decir lo que no se ve. El fuera de campo es un espacio presente y ausente al mismo tiempo. Espacio representado y espacio no mostrado. Este último está constituido por seis segmentos: los cuatro lados del cuadro, más otros dos espacios implícitos: lo que está del lado de la cámara y la “trasescena”: El lugar detrás del cuadro, una calle, una habitación, un jardín, etc. Pero aún hay otro espacio fuera de campo, mucho más elusivo, más abstracto: es aquel de donde emana la música, la voz en off y ciertos sonidos.

Como también el cine acoge una serie de códigos no específicos, que sin ser propios de su lenguaje los integra a él y debemos relacionarlos como ayudas y soportes para la constitución de ese lenguaje:

- Música extradiegética.
- Créditos.
- Textos escritos.
- Palabras (en su contenido, puesto que la organización la estructuración de un diálogo cinematográfico es, evidentemente, específico).
- Mímica y gestos de los actores (los podemos encontrar en el teatro o en la vida, sin embargo también podemos comprenderlos como un juego específicamente cinematográfico, que varía según la época, el estilo, etc.)
- Objetos en cada plano: autos, aviones, objetos en el espacio organizado.
- Vestidos como “signos sociales”, uniformes, insignias.
- Roles de los personajes y temas de la historia (esperanza, amor, heroísmo, amistad, ingenio), aunque existen roles específicamente cinematográficos (ciencia ficción, oeste, comedia musical).
- Sonidos diversos.
- Combinación de imágenes/sonidos/palabras.

## La gran sintagmática de Christian Metz

Dejando de lado la cuestión del tema o contenido, podemos determinar cuál es la estructura de una película. Esto puede hacerse a diferentes niveles: Se puede hablar a partir de la enunciación y análisis de los planos, o las formas de su continuidad en el montaje. También puede explorarse la construcción de las escenas y de las secuencias o, también, aludir a otras las grandes articulaciones del relato. Sobre estas grandes unidades suele hacerse intervenir elementos heterogéneos del análisis.

Cuando abordamos las cuestiones relativas a la continuidad (*raccord*), las relaciones de composición entre las imágenes, y el nivel de las grandes articulaciones, estamos tratando con el problema de la estructura del relato cinematográfico propiamente dicho, sin dejar de lado las consideraciones referentes al aspecto del tratamiento de lugares, de tiempo, relación entre los personajes, evolución de la acción, etc. Si por estructura entendemos las formas posibles de articulación de las diversas unidades que componen el relato. Y su lógica implícita.

Como se ha visto ya, todo análisis procede por una división o una fragmentación en partes del objeto estudiado. En lingüística, como lo enunciaba Roland Barthes, es la *frase* lo que se constituye como unidad original sobre la cual se centra el estudio específico de esta disciplina. En el cine al discurso cinematográfico lo hemos dividido en planos, escenas y secuencias, aunque la relación con la palabra, la frase y el párrafo propios de la literatura sea una correspondencia aproximada.

Christian Metz propone una división de las películas en grandes unidades, en secuencias preestablecidas, para así poder señalar una serie de segmentos autónomos. A estos los denominó *sintagmas*. En su ensayo *La gran sintagmática del film narrativo* afirmó, que son de seis clases; cinco son sintagmas propiamente dichos, constituidos por un número variable de planos y uno de ellos, el sexto, está definido como un plano autónomo.<sup>165</sup>

Antes de pasar a su enumeración y para familiarizarnos con algunos términos utilizados en la semiótica, definiremos el término de sintagma sucintamente y en relación con su opuesto, el sistema: Sintagma es una cadena de significantes de orden lógico. Por ejemplo: la frase, es un sintagma. El menú en un restaurante es un sintagma, al estar constituido por los diversos platos que, con cierta sucesión "lógica", nos son servidos. Si estos elementos fueran "sistema", para el almuerzo nos servirían todas frutas, o todas carnes, por ejemplo. El sistema es de orden sustitutivo o asociativo. Por ejemplo: los verbos, los nombres, los artículos. Unas sustituyen a las otras, pero no se "combinan".

Metz propone ocho grandes clases de secuencias, llamados segmentos autónomos o sintagmas, que, según él, constituyen la primera organización de imágenes (abstracción hecha de diálogos, sonido, música) en las películas narrativas.<sup>166</sup> Estos no son independientes los unos de los otros: Produ-

---

<sup>165</sup> Antología, Introducción al análisis estructural del relato.

<sup>166</sup> Ibid.

cen su sentido en las relaciones establecidas entre ellos; son una subdivisión superior a la del plano (segmento mínimo a este nivel del análisis), pero inferiores a sus grandes divisiones. Puede haber, no obstante, un plano constituido, él solo, por un segmento autónomo.

Los segmentos autónomos son aquellos que corresponden a un episodio de un relato con una estructuración particular (en la imagen). Metz distingue al comienzo los segmentos autónomos conformados por muchos planos, que son, como se ha dicho, los llamados sintagmas. Pero también un solo plano puede corresponder a un episodio; es el caso del “plano-secuencia”, donde se corresponde la unidad de acción y del punto de vista. Es el caso, igualmente según Metz, de los “insertos”, o planos únicos que intervienen en la secuencia que enseguida continúa. Están presentes en la película para marcar diversas relaciones con alguno de los aspectos de la secuencia: comparación, recuerdo, explicación.

Los grandes sintagmas propuestos por Christian Metz son lo siguientes:<sup>167</sup>

1. La escena. Es una unidad concreta, como la podemos encontrar en el teatro o la vida. Una situación o acción particular concentrada y cerrada en si misma. Su significado es unitario pues posee una “unidad de efecto”, así como le es propia la unidad de tiempo y lugar. Los hiatos son de cámara y no diegéticos.
2. La secuencia. Se trata de una acción compleja. Se desarrolla en diversos lugares. Los hiatos son de tiempo y lugar y aunque pueden ser también diegéticos, éstos serían mínimos. Conserva cierta unidad de efecto. El ejemplo que mejor lo ilustra es la persecución. Al contrario que en la escena, en la secuencia no coinciden el tiempo fílmico y el tiempo diegético.
3. Sintagma alternante. Pueden reconocerse tres tipos:
  - a) Montaje Alternativo. La alternancia es diegética. Ejemplo: el juego de tenis, un duelo, un juicio con su confrontación entre las partes opuestas. Hay unidad de tiempo y lugar.
  - b) Montaje Alternado. Hay unidad de tiempo, pero no de lugar y de efecto. Ejemplo: mientras en un lugar sucede una cosa, en otro, a mismo tiempo, otra. Semejante a la secuencia, pero esta vez la forma alternada tiene una simultaneidad diegética.
  - c) Montaje Paralelo. No hay unidad de tiempo ni de lugar, pero se refuerza la unidad de efecto o contenido. Es lo correspondiente al montaje intelectual o simbólico, visto atrás. La alternancia es no diegética: Rico / Pobre, Bueno / Malo, Amo / Esclavo. El sintagma paralelo en el que se alternan dos o más motivos con fines simbólicos.
4. Sintagma frecuentativo. Proceso que agrupa un número indefinido de acciones parciales, imposibles de abarcar con una sola mirada. Esta constituido por una sucesión de imágenes reiterativas.

---

<sup>167</sup> Antología, Introducción al análisis estructural del relato, p. 147

Hay entre ellas unidad de tiempo, lugar, acción y efecto. Ejemplo: la caravana de camellos que avanza a lo largo del desierto; es algo que no podemos ver en el teatro o la vida.

5. Sintagma descriptivo. La sucesión de imágenes corresponde a su co-existencia en el espacio y no a algún posible ordenamiento temporal, pues es indiferente a él. Puede recaer tanto en cosas inmóviles, como en acciones. Ejemplo: descripción de una casa o edificio; el pastoreo, la vida en el fondo del mar.
6. Plano autónomo. Aunque no puede reducirse al plano-secuencia, es de su mismo carácter, pues aquí encontramos aquellos planos denominados "insertos" o planos interpolados. Pueden distinguirse cuatro tipos:
  - a) No diegéticos como son las metáforas puras de Eisenstein.
  - b) Subjetivas como los sueños, recuerdos, alucinaciones, premoniciones.
  - c) Diegéticas desplazadas. Están constituidas por lo que se ha llamado flash-back, (analepsis) y flash-forward (prolepsis).
  - d) Insertos explicativos que son detalles aumentados. Es el paso del espacio empírico al intelectual. Ejemplo para denotar el paso del tiempo en un lugar, se inserta el plano de un reloj. En una acción el tornillo que se desprende que pone en peligro al personaje que cuelga de una cuerda, etc.

| 118

**SINTAGMA NARRATIVO**  
**Continuidad temporal**  
**en las imágenes**

- Narrativo alternado: Dos o más series de acontecimientos simultáneos (perseguir/perseguido)
- Narrativo lineal: Una sola serie de acontecimientos en un continuo temporal.

Hay que anotar que Christian Metz puntualiza todos estos como elementos de la diégesis y no la diégesis misma, pues ésta, nos da el significado *lejano* de un film tomado en su totalidad y los elementos nos dan los significados *próximo* o parciales. Aquí hablamos de diégesis, en cuanto a significado, y de elementos de la diégesis, en cuanto a significante. Dicho de otra manera, el significante está en la pantalla, el significado está en la diégesis.

Christian Metz también clasifica las escenas y las secuencias, que son una sucesión temporal.

- Secuencia: sucesión temporal discontinua.
- Secuencia por episodio: discontinuidad organizada por escenas para experimentar diversos tipos de progresión (evolución, deterioro, progreso material o en relaciones personales).
- Secuencia ordinaria: discontinuidad inorganizada, se "saltan" los momentos "inútiles" por razones funcionales.<sup>168</sup>

---

168 Antología, Op. cit.

## Las otras funciones

Aunque hay alguna relación lejana entre sintagma y función, éste último término tan utilizado en las teorías de los estructuralistas puede llevar a confusión: El sintagma es un elemento constructivo, la función, es denotativa y connotativa. Es decir cumple una función dentro de la economía del relato, hace parte de los elementos de la narración. El sintagma simplemente divide e identifica trozos de película, unidades constituidas.

Uno de los usos del término *función*, como ya lo vimos, está relacionado con el sentido otorgado a partir de la morfología del cuento enunciada por Propp y el otro tiene que ver con su sentido ordinario, de desempeñar una función, en lugar de ser un atributo o corresponder a una acción determinada. Los teóricos estructuralistas, utilizando la misma denominación de Propp, definieron ciertas funciones, que en algunas partes del relato, se cumplen en relación con las narraciones, en forma de *descripción*. Estas son: función estética o decorativa, testimonial, de cohesión, dilatoria e ideológica.

- Función estética u ornamental.

Gerald Genette en *Figuras II*, recuerda que la descripción es una de las figuras del estilo enunciadas por la retórica clásica entre los ornamentos del discurso, por ejemplo en las descripciones homéricas o en las obras barrocas del siglo XVIII. En esta perspectiva la descripción decorativa es sumisa a las funciones estéticas más que al realismo.

En el cine esto se traduce en “una bella imagen”; estas se revelan cuando los planos tienen una función puramente estética: objetos, paisajes o interiores que exigen al espectador fijarse sobre la belleza de los objetos, más que sobre la imagen en sí misma o en detalles como el encuadre, la luz, los diversos efectos y los colores. En el peor de los casos estamos ante películas que no son más que bellas imágenes; en el mejor, la imagen exalta el tema, como por ejemplo en *Lola Montes* de Max Ophuls. En el relato escrito, dice Genette “el efecto de lo real es aleatorio o suplementario”<sup>169</sup> así sean detalles inútiles, pero deben tener al menos valor estético; o bien pueden servir para ratificar algo dicho o sucedido.

Aumont y Marie afirman que “en el cine narrativo el efecto de lo real es obligado y más importante que en el escrito, de tal manera que quien lo elimina cae en la “estilización” o el despojamiento, es decir en el simbolismo”.<sup>170</sup>

- Función testimonial

Se organiza en relación a la situación particular de los personajes. La descripción proveniente del pensamiento tiene como fin atestiguar la veracidad que quien habla. Las relaciones de esta función

---

169 Gerald Genette, *Figuras II*

170 Aumont y Marie, *Análisis del film*

con el resto del relato, ya sea por sus vínculos con las acciones y/o con los diálogos, deben servir para consolidar esa verdad. Esta función confirma lo que la precede y es confirmada por lo que la sigue.

- Función de cohesión

Roland Barthes ha señalado que la descripción es

El hogar de la organización del relato en cuanto que relaciona lo dicho (lo ya narrado) o lo que va a suceder (...) asegura la concatenación lógica, la legibilidad y la previsibilidad del relato (...) puede ser de orden explicativo, en el plano de la denotación, o de orden simbólico, en el plano de la connotación o de las figuras (metáfora y metonimia).<sup>171</sup>

En lo que concierne al simbolismo, la descripción del paisaje exterior suele aludir a la relación establecida entre mundo interior y mundo exterior. En la descripción de cohesión, su función es hacer que un paisaje natural corresponda al "paisaje interior" del personaje.

- Función dilatoria

Permite diferir respuestas, ganar tiempo. Los relatos mediados utilizan esta función.

En el relato fílmico es de uso común, pero en buena parte, según el género, tiene una función estratégica, como en el film policial y en el film de horror. Se aplaza la revelación de un enigma manteniendo al espectador en suspenso para acercarlo a la solución del problema, pero se suelen interponer episodios que cumplen esa función de aplazamiento. Kafka construyó buena parte de su obra literaria utilizando esta función.

| 120

- Función ideológica

Afirmar con Barthes que "la descripción es también una forma del énfasis"<sup>172</sup> implica dos cosas:

1) No todos los objetos, lugares, ni personajes son descritos. Al hacer parte de un universo diegético construido según ciertas leyes funcionales, las descripciones participan de una organización de los valores, regidos por cierta economía narrativa. Cuando un objeto es descrito, el autor le confiere un valor específico. El contenido de la descripción suele indicar los aspectos positivos o negativos del valor asociado a ese objeto, en relación a un sistema más o menos explícito del texto.

En el cine la simple designación, por medio de una imagen, ya sea de un objeto, o del aspecto físico de los personajes, establece unas distinciones inmediatas (jóvenes/viejos, bonito/feo, grande/pequeño, rico/pobre). Los comportamientos y las palabras suelen complementar el valor otorgado a esa descripción y es una función utilizada generalmente para completar las funciones primeras. Cuando se trata de ciertos objetos, sobre todo las armas, la presencia de la imagen de una de ellas

---

171 Antología, Introducción al análisis estructural del relato.

172 Ibid.



en la historia, crea cierto “compromiso” del director con el espectador, porque más allá de cumplir con una función puramente decorativa, por ejemplo, esa imagen tiene una relación directa con el contenido de la historia. Esperamos que el arma mostrada, sea utilizada por uno de los personajes en un momento determinado.

2) La dinámica del relato instaura una “evaluación desde las contradicciones, ambigüedades, vacilaciones, reversamientos, en la distribución de valores legibles”.<sup>173</sup> Es inevitable que las descripciones sean materia de evaluación, análisis e inferencia.

Como conclusión de estas breves consideraciones acerca de las funciones asociadas puede decirse que si bien describir cumple una función fundamental dentro del relato, no sólo porque toma parte de su tiempo, sino también porque las imágenes descritas significan contigüidad espacial, tratamiento del tiempo y construcción narrativa, también nos sitúan ante un tema bien interesante: la relación entre autor y narrador, que trataremos más adelante.

## Unidades escénicas en la composición cinematográfica

| 121

Siguiendo el modelo de Christian Metz, hemos elaborado, de nuestra propia cosecha, una tipología de escenas cinematográficas, en donde pretendemos definir ciertas unidades, que sin tener un carácter lingüístico propiamente dicho, resultan útiles al ser identificadas, como unidades presentes en el discurso cinematográfico y que llamaremos, precisamente así: Unidades Escénicas en la Composición Cinematográfica.<sup>174</sup>

La utilidad de esta división está relacionada tanto con las propuestas para un análisis fílmico, como con la realización de una película; todo sintagma o toda unidad escénica está aquí definida con precisión. Estas son:

- **De presentación.** En toda película encontramos la presentación de los personajes y de la situación en que están inmersos al comienzo de la historia a narrar. Esta unidad incluye los créditos y tiene por objeto presentar tan pronto como sea posible a los personajes que van a intervenir en la acción, así como a las circunstancias bajo las cuales irán a actuar. Personajes y situaciones que son actantes.
- **De descripción.** Siempre encontraremos instancias descriptivas, más que narrativas, si así puede decirse. Y corresponden a las vistas anteriormente. Sólo que aquí cumplen solo una

---

173 Antología, Op. cit.

174 Enrique Pulecio, Apuntes para un curso de Teorías del Cine, Archivo particular.

doble función las cuales pueden dividirse en dos categorías:

a) de contextualización

b) de no contextualización.

- **De transición.** Entre una secuencia y otra, o bien entre una escena y otra, suelen encontrarse momentos de tránsito, de paso, que sin añadir nada a la intriga, sirven para encadenar con cierta lógica las acciones. Son útiles para acelerar o retardar acciones, por ejemplo. También pueden emplearse cuando se siente la necesidad de dar un descanso espectador o un cierto tiempo para asimilar el contenido de lo visto.
- **De subjetivación.** Corresponden a los planos autónomos de Christian Metz. Son las unidades en las cuales aparecen los sueños, premoniciones, evocaciones, flash back y flash forward.
- **De acción.** Unidades cuyo propósito es la narración de acciones físicas, como en los enfrentamientos entre personajes o grupos de personajes, persecuciones, asesinatos, etc.
- **De teatralización.** Son unidades en donde el diálogo o el desarrollo de la acción puede asimilarse a la escena teatral. Lo escénico es su característica dominante.
- **De explicación.** Son las partes de la película en donde, debido al planteamiento y desarrollo de la trama, se hace necesaria una explicación de los sucesos narrados para que esta sea inteligible. Es muy propia en las películas policiales y de misterio. Esta puede dividirse en dos categorías:
  - a) Argumental, Si resuelve el problema planteado por el argumento. Por ejemplo en *Vértigo* de Alfred Hitchcock, o en *Abre tus ojos* de Amenábar.
  - b) Especulativa o divagatoria: En las películas en donde se deja abierto el final. Todo allí son conjeturas, pero no hay pruebas de nada. Es el caso de *Oculto* de Haneken.
- **De conclusión.** Son las instancias con las cuales se cierra todo film.

Es necesario anotar que en casi todas las películas encontramos algunas de estas unidades combinadas unas con otras. En *Vértigo*, por ejemplo, la escena final es de conclusión, de explicación, de teatralización, de acción y de subjetivación, a la vez, lo que puede llevarnos a establecer en estas circunstancias, el grado de complejidad alcanzado por la trama.

## El personaje en la narración

Motor de los relatos, el personaje es muy distinto en el texto escrito que en una película: “El personaje es víctima de “la ilusión referencial: se ausculta su carácter, se supone de él comportamientos posibles, se le psicoanaliza. Se le puede ver en su naturaleza de simulacro, se interroga sobre sus “claves” o las fuentes para relacionarlo con lo *real*”.<sup>175</sup>

Para Vanoye, en el análisis cinematográfico, es fundamental entender al personaje de una película no como una persona, sino como una representación, un “signo” global, constituido en sí mismo de signos, desempeñando un rol, un tipo y una función. Según el autor francés, son los enunciados descriptivos, narrativos, dialogados, los que nos informan, según las necesidades del relato, del *ser* (identidad, trazos físicos, psicológicos, sociales, etc.) y del *hacer* (acción sobre el mundo sobre los otros, evolución personal) del personaje. Pero es también la situación, en el sistema de conjunto de los personajes, lo que los define diferencialmente, por complementariedad, oposición y antítesis. De hecho, el personaje tiene un doble status:<sup>176</sup>

Un status diegético: ocupa un lugar en la historia.

Un status narrativo: es un personaje puede ser un “príncipe”, un “héroe”, un “inútil”, o un personaje “secundario”, etc.

“Las correlaciones entre los status son interesantes en la medida en que ellos caracterizan códigos o valores constitutivos del relato”.<sup>177</sup> Es una manera con la cual el autor se define frente al mundo real. Si hablamos de literatura, al referirnos a un autor, época o género y mencionáramos, por ejemplo, a Balzac, a Zola, a Dumas, representantes de la novela decimonónica francesa, a través de sus personajes nos aproximáramos a una posición crítica y analítica no sólo frente al mundo representado por el autor, sino también al modo como ese autor ha representado ese mundo recreado por él.

Cuando los autores, guionistas o directores eligen los personajes de sus narraciones y de acuerdo al lugar que ellos ocupan en la historia, según su estatus, por decirlo así, están definiendo un aspecto de del mundo, con los valores puestos en juego; es decir están otorgando un valor específico al mundo representado a través de esos personajes. Para Francis Vanoye el estudio del personaje implica a la vez el estudio del status narrativo, y aún también, la distribución de los personajes. Así, si se reconoce la presencia de un héroe, es por el grado de localización (frecuencia de menciones, designaciones, apariciones, acciones) y por su diferenciación con los otros personajes. En el cine encontramos una cierta tipología cuando se establecen diferencias como las siguientes:

- Personaje principal único: James Bond.
- Varios personajes principales: *Tres mujeres* de Robert Altman.

---

<sup>175</sup> Vanoye, *Recit écrit recit filmique*, p. 117.

<sup>176</sup> Ibid.

<sup>177</sup> Ibid.

- Un personaje-grupo: *Nashville* de Robert Altman.
- Héroe colectivo: los marinos rebeldes en *El Acorazado Potemkin* o los habitantes de Odesa, en la misma película de Eisenstein.

## El narrador y los modos del relato

Tal como lo que hemos venido exponiendo, puede comprobarse cómo los diversos investigadores franceses coinciden en ciertos resultados en sus investigaciones; aunque presenten entre ellos ciertas divergencias, los estudiosos del relato se centran en las mismas cuestiones y las resuelven en términos semejantes.

Todos han afirmado, por ejemplo, que cuando se habla de un relato, es obvio suponer una relación entre el autor con su lector o espectador. La pregunta: ¿Quién es el destinatario del relato, del texto o del filme?, ha sido por todos respondida en términos más o menos parecidos. Utilizaremos la de Roland Barthes para penetrar en ésta tema; afirma que esta es una cuestión planteada en el campo donde “se trata de describir el código a través del cual se otorga significado al narrador y al lector a lo largo del relato”.<sup>178</sup>

Acerca de la pregunta “¿quién es el narrador?”, propone tres respuestas:<sup>179</sup>

1. Es un sujeto con un nombre, una identificación, que vive en tal país y en tal ciudad, que ha tomado la iniciativa de escribir una historia, es el “autor”.
2. El narrador representa una cierta conciencia total, aparentemente impersonal, es interior a los personajes y exterior a ellos. Es un narrador omnisciente.
3. El narrador está limitado por las propias limitaciones de sus personajes, como si cada personaje fuera el emisor del relato.

Lo importante en esta diferenciación barthesiana, es que tanto el narrador como los personajes no pueden confundirse con personas vivas, tan sólo son “seres de papel”, porque: “El autor (material) del relato no puede confundirse con el narrador del relato (. . .) los signos del narrador son inmanentes al relato y, por tanto, perfectamente accesibles a un análisis semiológico”.<sup>180</sup>

Para Metz el “enunciador” es la película misma, y no una instancia situada por encima de ella. ¿Es posible que exista una narrativa sin narrador? Gaudreault y Jost recuerdan la posición de David Bordwell al respecto. Dicen que para el autor norteamericano existen dos clases de textos, los que presuponen un narrador y aquellos para los cuales situarlos en su origen, es inútil.<sup>181</sup> Los primeros son aquellos que dejan huellas evidentes. “Estarían, por un lado, las películas clásicas en las cuales

178 Antología, Introducción al análisis estructural del relato, p. 63.

179 Ibid.

180 Ibid., p. 33.

181 Gaudreault y Jost, El relato cinematográfico.

aparentemente no habla nadie”;<sup>182</sup> en cuyo caso no hay que buscar narrador. De otro lado están las películas en donde es ostensible la presencia del narrador (Eisenstein, Godard, Resnais), que son las películas de “autor”, el cine moderno.

Gaudreault y Jost afirman que “Bordwell llega a sustituir la palabra “narrador” por “narración”, para significar la instancia responsable del relato cinematográfico, pero en propiedad, es imposible hacer abstracción de la noción del narrador”.<sup>183</sup>

Estudiando la manera como un espectador comprende la película, Roger Odin afirma que deben tenerse en cuenta siete etapas u operaciones:<sup>184</sup>

- Reconocimiento de los signos analógicos (figurativización).
- Construcción de un mundo (diegelización).
- Producción de un relato (narratización).
- Designación como real el mundo mostrado (mostración).
- Creencia (colorario del anterior).
- Homogenización de la narración gracias a la colusión de las diversas instancias (escalonamiento).
- Reconocimiento del estado ficcionalizante del enunciador (fictivización).

## Punto de vista, perspectivas narrativas, localización

| 125

A propósito de la perspectiva narrativa en la literatura, para nosotros en el cine, Genette subraya la necesidad de distinguir dos niveles de la narración<sup>185</sup> que pueden enunciarse a partir de las siguientes preguntas:

- ¿Quién es el personaje desde cuyo punto de vista se orienta la perspectiva narrativa? O ¿Quién ve?
- ¿Quién es el narrador? O ¿Quién habla?

Estas interrogaciones implican, lo que él llama, el modo y la voz. Por modo entiende, la elección de *lo que se cuenta*, la perspectiva o localización. La voz es la enunciación narrativa en sus posibles manifestaciones, como ya se vio antes. A la pregunta acerca de ¿Quién ve? o focalización de la narración, nos remitimos a Vanoye quien da respuesta a ésta cuestión con la enumeración de las siguientes tres categorías:<sup>186</sup>

---

182 Ibid.

183 Gaudreault y Jost, Op. cit.,

184 Ibid.

185 Genette, Funciones II.

186 Vanoye, Recit écrit recit filmique.

- a) Un narrador omnisciente, Sabe más que los personajes.
- b) Un narrador que no sabe más que lo que sabe un personaje.
- c) Un narrador que sabe menos que un personaje.

A los relatos del primer tipo en los cuales el narrador no está localizado, se les llama también de focalización cero.

A los del segundo tipo, en donde su focalización es interna, se les puede identificar bajo alguna de sus tres formas:

- Una focalización *fija*. En ésta nunca se abandona el punto de vista del personaje. El relato aparece limitado por lo que implica la restricción de su campo de visión.
- Una focalización *variable*, donde la voz narrativa pasa de un personaje a otro.
- Una focalización llamada *múltiple*, que se utiliza para que el autor pueda pasar de un personaje a otro y de este al siguiente, etcétera, en una sucesión de puntos de vista.

En los relatos donde el narrador sabe menos que un personaje, con su localización externa, y sin explicaciones sobre sus pensamientos o sentimientos, su situación es la que corresponde a “una suerte de testimonio inocente e ignorante”, como afirma Vanoye.<sup>187</sup>

Aunque hay relatos en donde se mezclan los tres focos, en la mayoría de los casos de mezcla, asistimos a una combinación de los dos primeros. En estos, si algunos episodios son relatados en forma de focalización externa, en otros lo pueden hacer bajo la focalización interna.

## El narrador y la focalización

Hablar del narrador es referirse al punto de vista desde el cual se narra la historia. Siempre hay dos grandes posibilidades y cambiando la terminología usada antes, ahora las dos grandes perspectivas las enunciaremos así:

- Un narrador externo. Ser omnisciente que lo sabe todo.
- Un narrador interno. Corresponde a uno de los personajes que hacen parte de la historia, o sea, al mundo diegético.

Como igualmente se dijo antes puede haber interferencias y mezclas, estas pueden darse en dos sentidos:

- a) De un nivel a otro, en donde se alterna un narrador externo y uno interno.

---

<sup>187</sup> Vanoye, Op. cit.

b) En donde se presentan relevos dentro de la narración, como en el caso de los narradores múltiples, en el ejemplo ya citado de *Rashomon* de Akira Kurosawa o en de *El ciudadano Kane*.

Gaudreault y Jost afirman que “el cine tiene una tendencia casi natural a la delegación de la narración; a la articulación del discurso”.<sup>188</sup> La razón es muy sencilla: el cine muestra a los personajes como imitación de sus acciones; una de estas es la del hecho de relatar.

Lo que se ha llamado “los segundos narradores”, que tantas veces encontramos en la literatura, corresponde a narradores dentro de narraciones como los encontramos en las páginas de *Las mil y una noches*. Este siempre será su mejor ejemplo: una narración dentro de otra, dentro de otra, etc. Fue André Gide quien habló de un relato “en abismo” cuando aludió a esta manera de narrar. Imaginemos una fotografía en donde vemos a un grupo de personas perfectamente bien compuestas para esa fotografía. El hombre sentado en el centro y que tiene tanto a su lado como a sus espaldas a sus amigos o familiares, sostiene en su regazo una fotografía: es la fotografía de ese mismo grupo donde él está sentado en el centro rodeado. Es una construcción “en abismo”, porque la sucesión es infinita.

Volviendo al lugar del narrador en la narración Gaudreault y Jost escriben:

Homogenizadas por el hecho de estar narradas verbalmente, y en donde en muchos momentos el narrador primero desaparece, el cine, con su carácter polifónico, no hace desaparecer al primero, y más bien implica una jerarquización de las instancias.<sup>189</sup>

Ejemplifiquemos esto con el caso, siempre elocuente, de *El Ciudadano Kane*: La película de Orson Wells comienza con un narrador omnisciente y más tarde cuando el director delega la función narrativa en los cinco sucesivos narradores a través de los cuales nos vamos a enterar de los acontecimientos que constituyeron la vida del magnate del periodismo americano. En el caso de *Rashomon* de Akira Kurosawa, es lo mismo: Se parte de un narrador omnisciente para después asistir al despliegue de las diversas voces narrativas, quienes relatan esta vez un mismo hecho y en donde cada versión difiere de la otra.

Para explorar más estrechamente los problemas que suscitan estas relaciones, comunes al relato oral y al audiovisual seguiremos aún a nuestros autores Gaudreault y Jost. Ellos apelan de nuevo a *El ciudadano Kane*. Allí uno de los narradores: Leland aparece en una silla de ruedas, narra aspectos de la vida de Kane con su esposa y cómo es ella. A pesar de hacer una narración oral, el narrador-director no deja de mostrarnos a este personaje en su silla de ruedas.

La situación cambia a partir del momento en que este narrador, Leland, desaparece “En beneficio de la visualización del mundo diegético que él relata, desaparece el primer narrador en beneficio de

188 Gaudreault y Jost. El relato cinematográfico.

189 Ibid.

este último”.<sup>190</sup> Igual sucede con todos y cada uno de los narradores que en un momento toman la palabra para relatar su experiencia personal al lado de Charles Foster Kane.

Lo que Gaudreault y Jost indagan es acerca de la legitimidad de la presencia de un narrador, o bien, de otro narrador, dentro del relato. De hecho, nada nos garantiza que lo que vemos corresponda al discurso de Leland. “¿Todo lo mostrado en imágenes, se ajusta a sus propósitos? ¿No es acaso poco verosímil que Leland haya utilizado una manera tan cinematográfica y tan alusiva de mostrar la degradación de las relaciones conyugales en su discurso verbal?”.<sup>191</sup>

El ejemplo de la escena del desayuno, con la cual Leland ilustra el deterioro de las relaciones entre Kane y su esposa a lo largo del tiempo es un perfecto ejemplo de lo que Gaudreault y Jost tratan de explicar. El director lo expresa mediante la sucesión de una serie de planos separados por tomas de panorámicas rápidas:

Leland comienza su historia diciendo que al cabo del poco tiempo Charlie y ella sólo se veían a la hora del desayuno, pero no es posible imaginar que a partir de ahí el contenido de la secuencia sea una transposición literal del relato verbal de Leland. Estos desayunos no tienen más que un valor ejemplar y simbólico: hubo otros, por supuesto, de los que Leland no fue testigo.<sup>192</sup>

## 128

Otro ejemplo interesante en ésta misma película, es cuando se pasa del relato, no ya oral, sino escrito, a la pura narración cinematográfica. Cada instancia narrativa ofrecida en *El ciudadano Kane* es una nueva oportunidad para hablar de las “instancias de colusión” en el cine. La colusión es la unión entre el primer narrador y el delegado.<sup>193</sup>

Si regresamos a la pregunta ¿Quién narra la película? Obtendremos de estos autores la siguiente explicación:

En la medida en que el proceso fílmico implica una cierta forma de articulación de diversas operaciones de significación (la puesta en escena, el encuadre, el montaje) estas operaciones se resuelven en la *mostración*, (que es la) articulación entre los fotogramas que proporcionan la ilusión del movimiento en la sucesión de los planos que constituyen mediante su articulación la narración y cuya lógica queda cerrada con el montaje.<sup>194</sup>

Según ellos se presentan dos instancias:

- El que muestra, el mostrador, responsable de los planos en el momento del rodaje.

---

<sup>190</sup> Ibid.

<sup>191</sup> Gaudreault y Jost, Op. cit.

<sup>192</sup> Ibid.

<sup>193</sup> Ibid.

<sup>194</sup> Ibid.



- El que narra, el narrador, quien recogiendo esos planos los organiza de una cierta manera que concluye en el montaje.

En el nivel superior está la “voz” del director quien articula todas las instalaciones finales.

Director	Fotografía: Mostrador, rodaje
Gran “imaginador”	Narrador, montaje.

## Autor y Narrador

Entre autor y el narrador se establece pues una diferencia esencial. Por comodidad y falso concepto de claridad muchas veces identificamos el uno con el otro, pero rigurosamente hablando, es necesario establecer tal diferencia ni confundirse. Pues, entre el escritor o autor y el narrador., escribe Ives Reuter, “El primero es el hombre, o la mujer, que existe en nuestro mundo. Su existencia se sitúa fuera del texto”.<sup>195</sup> El narrador sólo existe en el texto, a través de su escritura, es quien cuenta la historia y esta constituido por el conjunto de signos lingüísticos que dan forma a la historia que narra. “No es una distinción puramente técnica da libertad al escritor para contar a través de identidades diversas”.<sup>196</sup>

Por ejemplo, en *El Moro* de Tomas Carrasquilla, el narrador es un caballo. Esta distinción hace inteligible el hecho que un escritor contemporáneo puede convertirse en un narrador del siglo XVI. O el narrador de las *Novelas ejemplares* de Cervantes no es el mismo de *El Quijote*, aunque el autor sea el mismo.

## Tiempo de la ficción

Todo relato implica la organización cronológica de los acontecimientos narrados. En el cine, estos acontecimientos son ordenados por medio del montaje y construyen un tiempo cinematográfico y una cronología. Francis Vanoye distingue:

- Tiempo de la ficción o tiempo diegético, (fechas, duración).
- Organización del tiempo de la ficción por el relato, (relato lineal, elipsis, rupturas de cronología).
- Tiempo de la narración, (tiempo empleado para contar la historia, fecha de la narración).
- Tiempo de referencia o temporalidad social “real”, (tiempo histórico de la ficción y de la narración).

<sup>195</sup> Antología, Introducción al análisis estructural del relato.

<sup>196</sup> Ibid.

Así, es obvio decir que toda historia se sitúa y desarrolla en el tiempo, no ya en el tiempo narrativo del cual hemos hablado, sino en el tiempo histórico. En el cine, la imagen muestra lugares, objetos, arquitectura, modas y lengua; que son puntos de referencia históricos.

Aunque hay puntos de referencia fuera del tiempo histórico, como es el caso en la ciencia ficción. Algunos directores introducen anacronismos como efecto de lenguaje. Por ejemplo, Dereck Jarman, en su *Caravaggio*, en un momento de la película, deja ver una máquina de escribir sobre la mesa de trabajo del pintor. El relato escrito sitúa al lector en el tiempo y lo puede hacer de mil maneras, una es en forma de información lingüística. Así, hay relatos fechados, que pueden ser explícitos, mediante escritura en letreros, o implícitos, como referencia a momentos históricos determinados por detalles o acontecimientos materiales.

## Tiempo de la acción y tiempo de la narración

Ya hemos tocado brevemente el tema, aquí lo desarrollamos un poco más. Según Genette el narrador puede situarse de diversas maneras en relación al tiempo del relato. También es una instancia narrativa que puede presentarse como relevo en el tiempo de la narración. ¿Cómo se sitúa el narrador temporalmente en relación con los acontecimientos descritos? Hay cuatro casos posibles:

- La narración es posterior al momento de ser contada. Es el caso más general.
- La narración es anterior. Es el relato de las profecías, previsiones o anticipaciones.
- La narración es contemporánea. La narración se desarrolla como monólogo interior.
- La combinación de dos tipos de narraciones. Relato en forma de diario íntimo, por ejemplo, o novelas escrita en forma de cartas cruzadas sus personajes.<sup>197</sup>

Francis Vanoye, al respecto de las relaciones entre el tiempo de la acción y la narración, afirma que este asunto no es pertinente cuando se trata del relato fílmico, pues, aclara que el “quién habla” se confunde con el “quién muestra”, en todos los casos, sin excepción.<sup>198</sup> De aquí que el problema del tiempo en la narración en el cine, en relación al tiempo de la ficción, se determine según el relato es transformado en imágenes. En el cine, el relato puede ser narrado por una o varias voces, pero siempre, a la vez, por las imágenes. Cuando interviene la voz, ésta puede ser la de uno de los personajes o bien, una voz extra-diegética, voz off, la de un narrador anónimo. Los letreros del cine mudo o de algunas películas modernas pueden asimilarse a una voz-off, extra-diegética, que indica la presencia de una instancia narrativa externa.

Como fenómeno de temporalidad narrativa en el cine, Gaudreault y Jost, hablan de la comparación del tiempo, uno evocado y otro invocado, en cada uno de los medios de expresión por la imagen, es decir,

---

<sup>197</sup> Vanoye, *Recit écrit recit filmique*, p. 157.

<sup>198</sup> *Ibid.*

la fotografía y el cine: “Si la fotografía se aproxima al ‘haber estado allí’, el cine lo hace al ‘estoy aquí’, pues en el cine todo esta en presente; o mejor, lo que está en presente es la imagen (. . .) se define más por mostrar, más que un pasado o un presente, por mostrar el curso de las cosas.”<sup>199</sup> De ahí la paradoja surgida cuando en el curso de las cosas se inscribe un relato que hace referencia al tiempo pasado; estamos, de nuevo, ante la doble temporalidad del relato: La de los acontecimientos relatados y el acto de narrar, ya se ha dicho. Según Gaudreault y Jost “el relato tiene una temporalidad específica distinta a la historia”, es decir a la diégesis. Conocida es la forma como percibimos en un relato cinematográfico la forma del tiempo. Los autores mencionados establecen tres niveles temporales:

1. El orden: sucesión de acontecimientos que supone la diégesis en el desarrollo del relato.
2. La duración: por oposición al tiempo cronológico -que es el tiempo real o sea, los 24 cuadros por segundo de una película- la duración implica la idea de un principio y un final y entre ellos, la de una sucesión percibida inmediatamente por la mente, que no coincide necesariamente con el tiempo cronológico.

La duración es una percepción subjetiva del espectador, determinada por la relación entre el tiempo de desarrollo fílmico y el tiempo de los acontecimientos relatados. Así puede distinguirse la duración sumaria de la dilatoria.<sup>200</sup>

En la primera la duración del relato es inferior a la duración de la historia, como suceden en casi todas las películas: en dos horas de duración se nos relatan historias que pueden suceder en semanas, meses y años, como lo señalamos cuando hablamos del uso de la elipsis. La dilatoria “es la figura inversa: la duración del relato es superior a la historia”,<sup>201</sup> caso menos frecuente. En dos horas relatamos un suceso que apenas duró, por ejemplo, solo diez minutos. También está la duración “equivalente” en donde el tiempo en que se narra la historia a es igual al transcurrido en esa historia. La película *La soga* de Alfred Hitchcock es un ejemplo perfecto para ilustrar este tipo de duración. La duración, pues, se establece en la comparación del tiempo de esos acontecimientos en la diégesis y el tiempo en que los relatos son narrados.

3. Frecuencia: es el número de veces que un mismo acontecimiento aparece en el relato.

## Relaciones espaciales en el cine

Ya lo hemos dicho: los dos grandes ejes sobre los cuales el cine construye la narración son los del tiempo y el espacio. El cinematográfico es un lenguaje que construye estructuras temporales. El director

---

199 Gaudreault y Jost, Op. cit.

200 Gaudreault y Jost, Op. cit.

201 Ibid.

hace que el espectador, con los cambios espaciales, construya unos espacios cinematográficos coherentes, homogéneos y uniformes; de una película tiene la sensación de que en el cine el tiempo se construye así mismo. Es evidente, se genera de la misma manera que el espacio lo hace en la pintura.

En la pintura el espacio y en el cine el tiempo se desarrollan de acuerdo a una fuerza interior proveniente del propio espacio y no de las cosas que lo ocupan. En el cine el tiempo se construye como se recorre el espacio en la vida real: Voy de una a otra habitación, de un espacio a otro y luego a otro, pero también puedo volver atrás. El relato cinematográfico tiene en la elipsis su más notorio instrumento para construir el tiempo de la narración. Así, por ejemplo, podemos comprender, como en dos horas de proyección se nos relatan setenta años de vida del Charles Foster Kane, en *El ciudadano Kane*. A esos saltos temporales, a esos hiatos, es lo que llamamos *elipsis*; por medio de ella entendemos una secuencia de persecución relatada mediante el montaje alternado; El espectador puede comprender cómo se pasa de un lugar a otro sin mayor ambigüedad.

Gaudreault y Jost ven en algunas películas de Griffith un “programa narrativo”,<sup>202</sup> a partir de la construcción de relaciones espacio-temporales establecidas en sus películas. El ejemplo, tomado de una película temprana de Griffith, es la situación de la heroína que resiste el ataque de un agresor refugiándose en habitaciones sucesivas, cuyas puertas protegen a la víctima y que el malhechor debe derribar. Es una situación típica del mecanismo de la salvación en el último momento. Si al personaje amenazador se opone un obstáculo, la puerta que lo separa de su víctima, también aparece “un tercer actuante, el actuante salvador que tiene como misión salvar a la víctima”.<sup>203</sup> Aquel personaje que se encuentra alejado de mujer indefensa “debe franquear la distancia (tiempo y espacio) que supone la salvación, o sea, es un drama espacial y temporal”.<sup>204</sup>

Cuando estudian los autores que venimos mencionando, la manera que se construye el espacio en el relato cinematográfico, parten del hecho que “el espacio esta en la base, porque es ‘figura en el fotograma’, el tiempo no”.<sup>205</sup> Preciado con la siguiente conclusión: “la temporalidad en el cine presupone el espacio para inscribirse en el relato”.<sup>206</sup>

## Continuidad. Raccord

La continuidad narrativa en el cine ha sido confiada al montaje. Como se vio al comienzo, hay un tipo de montaje, utilizado en la narración clásica, y denominado “montaje invisible”. Es gracias al cuidado de este montaje que el espectador tiene la impresión de que la narración fluye sin cortes, ni fisuras. Estos pasos de un plano a otro se llaman “raccord”.

---

202 Gaudreault y Jost, Op. cit.

203 Ibid.

204 Ibid.

205 Ibid.

206 Ibid.

Recordemos la definición de *raccord* como un tipo de montaje en el que los cambios de planos son, en la mayor medida posible, unidos de tal forma que el espectador no va advertir cambios bruscos y pueda concentrar toda su atención sobre la continuidad de la historia. El *raccord* hace avanzar el relato. El más significativo es el *raccord* de la mirada, con sus diversas variables: ver/ser visto; campo/ contra campo, donde el segundo plano representa el objeto visto por el sujeto del primero.

Según Jacques Aumont y Michel Marie, este efecto del *raccord* sobre lo mirado produce tres efectos:<sup>207</sup>

- Simboliza la percepción de la continuidad del mundo psíquico en tanto que realidad visible: continuidad espacial, donde se mantienen las formas de la lateralidad, derecha/izquierda, la centralidad psicológica y la reversibilidad en relación con la visión.
- En términos de creencia. Es el principio de continuidad de las causas: reconstrucción de un acontecimiento unitario, por medio de la interacción de los planos en que se ha fragmentado ese acontecimiento.
- En términos cognitivos. Es la simbolización de la diferencia de objetos visibles y de nuestra aprehensión del mundo poblado de objetos sobre un fondo.

En este tipo de *raccord* la mirada del espectador está en relación directa con la subjetividad del personaje. Esta coincidencia momentánea es una de las claves más sólidas para consolidar el proceso de identificación del espectador con el personaje y uno de los medios más eficaces de situarlo dentro del relato cinematográfico.

Gaudreault y Jost hablan de un *raccord* que une dos espacios distantes, lo llaman “espacio lejano” y es la diferencia “entre el aquí de la contigüidad y el allá (como en el teléfono) de la disyunción”.<sup>208</sup> Es todo espacio que se situó en un lugar aparte, irreductible al espacio precedente en el plano anterior. Se enuncia de la manera, “la muchacha está aquí esperando inquieta, mientras allá, muy lejos, el hombre lucha”.<sup>209</sup>

## Trama, carácter y narración

Abordemos la relación existente entre la narración, la “trama” y sus personajes. Para algunos la trama corresponde al “plot” de la novela negra americana, para otros el “argumento” y también la “fabula” aristotélica. Hasta hoy no hay un acuerdo entre los diversos teóricos acerca de la identidad de estos términos.

---

207 Aumont et Marie, *Dictionnaire theorique et critique du cinema*, p. 171.

208 Gaudreault y Jost, *Op. cit.*

209 *Ibid.*

En el plano de la forma narrativa, Paul Ricoeur definió la *trama* como “un conjunto de accidentes dentro de una historia completa”<sup>210</sup>. Veamos el desarrollo histórico del término en la caracterización dada por este autor: Afirma que si sobrepasamos los límites impuestos por la epopeya y el drama antiguos, “la novela moderna se presenta como un género proteiforme (trasgresor)”<sup>211</sup>. Recuerda que según la poética de Aristóteles, para el narrador era obligación comenzar la narración *in media res*, como lo hizo Homero en la Odisea, para, más adelante, volver atrás y así explicar la situación presente. Todo esto, “con el fin de diferenciar la narración histórica de la literaria, una en cronología lineal, la otra no”<sup>212</sup>.

Como ya se ha dicho, sabido es el personaje quien debe subordinarse a la acción, según el principio formal de la construcción trágica en Aristóteles, los caracteres deben aparecer subordinados a la *trama*. Ricoeur recuerda que entre la antigüedad helénica y nuestro tiempo el orden de prioridades ha cambiado, pues en la novela moderna “los caracteres compiten con la trama, en ocasiones la eclipsan”<sup>213</sup>.

Si volvemos la mirada sobre la historia de la literatura, es fácil reconocer que la noción de *carácter* ha tenido tres expansiones:

- La primera, cuando la novela amplía su acción en la “esfera social”. Los hechos descritos ya no son los de los grandes personajes: Héroes, figuras mitológicas, o de leyenda, tal como lo vio Paul Veyne. El ejemplo usado por Ricoeur ilustra esta tesis, está centrado en la novela de la Inglaterra del XVIII: Sus personajes, son gente del común, emprenden acciones y hechos corrientes. Es el relato de una sociedad, aunque fuertemente estratificada y con la garantía de la firme estabilidad de sus jerarquías sociales, donde se pintaba un cuadro vivo y múltiple de esa comunidad humana. Allí se dan relatos que expresan una cierta forma de literatura popular: la picaresca.
- En segundo lugar aparece la novela “de educación” o de formación. Importantes teóricos de la literatura ven en *Robinson Crusoe*, una anticipación del género. Este personaje, tras un naufragio, arrojado a una isla desierta, ha de emprender de nuevo el aprendizaje que le permita sobrevivir en condiciones para él hasta entonces desconocidas; es un personaje en “estado de sociedad” rudimentario y su único afán es sacar el mayor provecho del medio que lo rodea. Con su acción, lo utilitario triunfa sobre las adversidades. Es la metáfora viva del naciente capitalismo, quien transforma la naturaleza en industria para sus propios fines. En términos de narración, en el específico campo de trabajo de Ricoeur, esta novela “eleva el paradigma, la soledad considerable, el estado universal del hombre (. . .) el carácter, más que liberarse de la trama, la engendra”<sup>214</sup>.

---

210 Paul Ricoeur, *Tiempo y narración Volumen II*, Madrid, Ediciones Cristian, 1978, p.22.

211 Ibid.

212 Ricoeur, Op.cit.

213 Ibid.

214 Ibid.

La “fábula” es regida por el tema, la transformación de la naturaleza en industria, más que un tema para una novela de aventuras o de viajes. Siguiendo los pasos dados en la historia de la literatura, Ricoeur encuentra que el siguiente aporte significativo a la novela de formación fue obra de Goethe, *Wilhelm Meister*:

Todo cuanto sucede, sucede en torno al despertar de sí mismo del protagonista; es la conquista de la madurez teniendo en cuenta sus dudas, sus búsquedas, dificultades y confusión. Aquí se entretiene complejidad social con complejidad psicológica. Donde esta procede de aquella; carácter y trama se condicionan.<sup>215</sup>

- En tercer término aparece “el flujo de la conciencia”. A partir del *Ulises* de James Joyce los planos de la conciencia se multiplican, la personalidad se reformula, aparecen las fuerzas del inconsciente orientando las acciones; los deseos, cuando surgen, no siempre han sido previamente formulados. Con el flujo de conciencia o monólogo interior, la noción de *trama* se desdibuja.

Aún en la modernidad, anota Paul Ricoeur, no deja de formalizarse lo que Aristóteles denominó *mythos* o imitación de acciones. La acción “procede todavía de la trama, que no es la conducta de los protagonistas”.<sup>216</sup> Hay que entender la trama está en el “trastrocamiento de la fortuna o destino externo del personaje; también, afirma el ensayista francés, “es acción los cambios morales de los personajes”.<sup>217</sup>

Según Ricoeur, ni las transformaciones que los relatos sufrieron con la interiorización del personaje, lograron trastocar los principios aristotélicos. La trama conserva su lugar central. Aún así, “el concepto de trama se ha reducido, (se ha angostado) al simple hilo de la historia, esquema o resumen de los incidentes”.<sup>218</sup> La trama, sin embargo, enfrentaba otros peligros, también considerados por Aristóteles. El problema de la *verosimilitud*.

La trama podía ser sometida a discusión, pero siempre y cuando fuese “fiel a la realidad, más o antes que a las normas literarias”.<sup>219</sup> También era preciso aquí no olvidar una regla de oro para la literatura universal: “hacer que el arte refleje la vida”. Eran estos principios capitales del arte del novelista que operaban en los relatos que quería ser fieles a la vida.

Enseña Ricoeur:

Ilustran esa búsqueda de autenticidad, la mimesis aristotélica (que) ya no es “imitación de acciones”, pues ahora es “copia”. Entre arte literario, como imitación y al arte como simple copia, surge más adelante la literatura como “expresión”. El propósito de verosimilitud, se confunde con

---

215 Ibid., p. 24.

216 Ricoeur, Op.cit.

217 Ibid.

218 Ibid.

219 Ibid.

el de borrar la concepción artificial y estrecha de la “trama” y saca a un primer plano los problemas de “expresión”, el refinamiento en la composición del asunto.<sup>220</sup>

Las tres etapas antes definidas: novela de acción, de carácter y de pensamiento, o también llamada de ideas, “jalonan una doble historia: conquista del principio formal y refinamiento en el procedimiento”.<sup>221</sup> El cine heredó de la literatura estos problemas y algunas de sus soluciones. Otras han nacido de la práctica cinematográfica en su confrontación con la ficción. Pero podemos seguir sin tropiezos esa misma estratificación al comprobar que se puede hablar de un cine de acción, de carácter y otro de pensamiento. Los dos últimos pertenecen a lo que hemos denominado cine de autor o cine moderno, entendiendo por el de carácter el cine de personajes y el del pensamiento el de autores como Godard, Antonioni, Bergman, etc.

En la literatura del siglo XIX la trama fue un artificio, que servía al autor para el fin de crear una composición narrativa que correspondiera a una realidad. Si es cierto que la edad de oro de la novela, en ese siglo XIX, “da cuenta del equilibrio logrado entre el objetivo de fidelidad a la realidad y la conciencia del artificio literario”,<sup>222</sup> en el siglo XX sucede algo semejante con el cine. Es la dicotomía aludida entre el cine clásico y el cine moderno. Lo que sucedió en la confrontación de la novela del siglo XIX, rigurosamente estructurada, con una trama fuerte y personajes bien definidos y el surgimiento de la novela psicológica, que rompió esos moldes clásicos, es semejante a lo ocurrido en los primeros años de la segunda década del siglo XX con el surgimiento de los cines rebeldes al clasicismo.

Se trata de una discusión que pone en tela de juicio el criterio de la “realidad” o realismo en el arte narrativo. Escribe Ricoeur:

Suele decirse que solo la novela sin trama, sin personajes (fuertes), sin organización (lógica) corresponde a la realidad, porque así es la realidad del mundo contemporáneo, fragmentado, inconsistente. Igual que en siglo pasado se pidió el abandono de la trama (el paradigma clásico), a favor de la complejidad social. Lo que se haría hoy, sería redoblar el caos de la realidad reflejado por la ficción, pero sin dejar de lado la mimesis que copia lo real.<sup>223</sup>

Este problema ha quedado inteligentemente planteado, aunque equívocamente resuelto, en la película *Adaptación* (cuyo título en Colombia es *Ladrón de Orquídeas*), película escrita por Charles Kauffman. En ella se relata un episodio en la vida de un guionista, el mismo Kauffman, quien recibe el encargo de adaptar para el cine una crónica sobre un exótico cultivador de orquídeas, publicado por la periodista, Susan Orleáns, en la revista *New Yorker*.

---

220 Ibid., p. 28 y 30

221 Ibid.

222 Paul Ricoeur, *Tiempo y narración* Volumen II

223 Ibid., p. 31.



Kauffman se propone escribir una historia para el cine, una adaptación, que sea “como la vida”, sin aventuras, sin tráfico de drogas, sin violencia, sin trucos dramáticos, sin disparos, ni accidentes, sin muertes violentas, sin puntos de giro, etc. Quiere hablar de las flores como algo valioso en sí mismo, incluso hablar de las orquídeas como metáfora. Su proyecto está centrado en la existencia de personajes reales, gente corriente con relaciones comunes. A lo largo de la primera parte de la película vemos como Charles Kauffman interpretado Nicholas Cage, lee el libro de Susan Orleans y hace intentos, todos fallidos, por llevar al guión lo que cree es la manera de ser fiel al tema y a los personajes de la crónica de Orleáns: Quiere ser fiel a ella, al cultivador de orquídeas y a la realidad, por decirlo así. Entre tanto su hermano gemelo Donald Kauffman, interpretado por el mismo Cage, atraído por el oficio del guionista, ha comenzado a escribir una truculenta historia de crimen, persecución, desdoblamiento y muerte. Para ello sigue los principios enunciados en un manual hollywoodense para guionistas: *The History* de Robert McKee, libro publicado en los Estados Unidos hace ya algunos años y traducido al español por Alba en 2003, con el título *El guión*.<sup>224</sup>

Aquí hay que anotar que si el proyecto de Charles Kauffman tiene todas las características del cine moderno, el de su hermano Donald, está siendo estructurado según el modelo del cine clásico. Pues bien, mientras Charles Kauffman lleva una vida oscura, patética, difícil y angustiosa. Las dificultades para escribir su historia se multiplican, solitario, amargado y solipsista, se asombra cómo su hermano, poco entrenado en esta materia, desarrolla su trabajo sin mayores obstáculos.

Las reflexiones del libro de Orleáns colman de admiración a Charles, las encuentra justas, verdaderas, incluso poéticas. Tan pronto ella se remite a Darwin, lo hace también a las culturas nativas, a las expediciones de los viajeros en busca de flora y fauna exóticas, así como al atractivo y extravagante carácter del coleccionista de orquídeas. Al mismo tiempo que todo esto va siendo leído y mostrado al espectador, es materia del guión que está escribiendo, que dicho sea de paso, hace parte de la película que ya estamos viendo. Para no hacer prolija la descripción, dejamos de lado las consideraciones teóricas concernientes a la estructura de la película y sus relaciones con la metaficción.

En un callejón sin salida, cuando la película ha avanzado hasta casi finalizar el segundo acto, Charles Kauffman acepta la sugerencia de su hermano Donald, quien le recomienda aprovechar su estadía en Nueva York para asistir, un fin de semana, al seminario dictado Robert McKee. Después de tres días de trabajo con el teórico del guión y tras una severa reprimenda ante una pregunta que el gurú de la escritura cinematográfica, juzga inútil, ingenua e impropia, Kauffman aborda al afamado escritor. Quien en pocas palabras le dice que lo importante en una película es tener un buen tercer acto. No importa si los dos primeros son mediocres. Con un tercer acto, intenso y emotivo, dice McKee, asegura el éxito ante el público. Estamos al borde, en *Ladrón de Orquídeas*, de comenzar el tercer acto. Aquí la película comienza a dar un giro, al principio imperceptible, pero es claro que gradualmente su historia se va reorientando en otra dirección.

---

224 Robert McKee, *El guión*, Barcelona, Alba Editorial, 2003.

En este punto, los hermanos descubren que la periodista Susan Orleáns y el coleccionista tienen una intensa relación amorosa, han convertido la esencia de las orquídeas, que buscan como valiosas plantas exóticas, en polvo verde usado como droga para su consumo. Luego vendrá una persecución, al mejor -o al peor- estilo de Hollywood: Autos veloces, peligros nocturnos que asechan, disparos, accidentes aparatosos, muerte y sangre, tal como McKee le recomendó a Charles Kauffman. La película que veníamos viendo ha dado un vuelco total. Se ha convertido en cine comercial y del malo.

Al final, como en toda película de Hollywood, habrá un reparto entre los “buenos” sobrevivientes (Charles) y los “malos” que mueren con ello se hace evidente que se trata de una historia de supervivencia; de ahí la presencia de la teoría darwinista, sobre la supervivencia de las especies dominantes, o de los individuos más fuertes y más aptos ante los más débiles ¿queda en entredicho? La moraleja es clara y es un mensaje ambiguo, sobre la integridad del guionista y también sobre el lugar, muy secundario, entre otras cosas, del guionista en la industria de Hollywood.

¿Kauffman ha planteado la oposición entre la supuesta primacía de las posibilidades del cine clásico sobre el cine moderno? Al menos así lo parece, bajo las actuales estructuras del cine dominante en los Estados Unidos. La discusión, sana, necesaria, inacabable propuesta por la película es la que enfrenta a estos dos grandes paradigmas, representados por los hermanos gemelos y no es más que la metáfora de las dos partes disociadas en las cuales se encuentra dividido todo guionista al plantearse qué tipo de película quisiera realizar o al menos escribir.

La pregunta que se impone se centra en la validez de dichos paradigmas. ¿Hay un orden de los paradigmas? El cine moderno, haciendo abstracción del mercado, ¿tiene la preeminencia sobre el clásico, intelectualmente hablando? ¿Los *modos de la ficción*, que son las relaciones estructurales internas a las fábulas, la trama o argumento fuerte, según el paradigma clásico, sobresalen por su peso y por su importancia? ¿O bien estos elementos deben subordinarse en su construcción a *los modos temáticos*, que son los que conciernen a la intención, o al “tema”, siendo la necesaria unión de ambos la historia, la “history”?

## EL TÍTULO DEL RELATO

Todo relato tiene un título. Francis Vanoye asegura que éste tiene varias funciones.<sup>225</sup>

- “Llama” al lector por procedimientos retóricos diversos.
- Puede anticipar, anunciar o prometer algo de su contenido. Con él se está dando información previa, incitando a formular ciertas preguntas que el relato en su desarrollo responderá.
- Suele producir un efecto de orden psicológico, estético o, bien, poético. Así puede hablarse de un “buen título”, o de “un bello título”.
- También puede abordarse el tema del título en su relación con el lector o el espectador, cuando se plantea qué le dice en particular este o aquel título; o qué le recuerda, o bien, qué le sugiere. El

---

225 Vanoye, Recit écrit recit filmique

lector o el espectador, tiende a indagar acerca de la relación del título con el texto de conjunto del relato. Así mismo puede establecer relaciones con otros títulos de otros relatos.

Como quiera que sea, el título es un valor que se agrega al relato, a veces en forma favorable, otras desfavorable. Raramente el título es neutro, casi siempre predispone al lector por los efectos que produce (patético, admirativo, novelesco, irónico, exótico, etc.) Los títulos de novelas y películas tienen mucho en común. Aquí hay que hacer la salvedad de la traducción de los títulos originales de las películas a lenguas extranjeras. La traducción de títulos de películas en Colombia, en buena medida, está subordinada a los mecanismos del mercado, antes que a la fidelidad al título original.



---

## • IV. Los géneros cinematográficos

### Géneros

| 141

Si bien hemos afirmado, y lo hemos repetido, los cauces por los que el cine discurre, son semejantes y paralelos a los desarrollos de la literatura, en lo referente a los géneros del entre ambas se presentan amplias divergencias: Una de ellas la encontramos en los textos de Paul Ricoeur, en donde cuestiona la validez de la permanencia del término “género” en literatura, el cual nadie discute en el campo del cine. La teoría Aristotélica de la trama, que es el fundamento de la noción de narratología de nuestro tiempo, fue concebida en una época en que sólo existían la tragedia, la comedia y la epopeya como *géneros*.

Plantea Ricoeur:

¿Conviene aún la denominación de trama a obras como *Don Quijote* o *Hamlet*? (...) La novela, continúa el autor francés, es hoy un vasto campo de experimentación que desborda esa denominación. Incluso los límites entre los géneros ya no son determinantes y el principio de Orden, determinante en la noción de trama, hoy es cuestionado; lo que hoy se discute es la relación de la obra particular con tal o cual paradigma.<sup>226</sup>

La palabra género, alude a la noción de categorías o clases, en las cuales, diversos objetos pueden clasificarse por sus características comunes. En este sentido se ha utilizado para establecer diferencias entre las obras de arte a partir del siglo XVIII. En pintura se habló de géneros para diferenciar un

---

<sup>226</sup> Ricoeur, Tiempo y narración Volumen II, p. 21.

bodegón de un paisaje. En el teatro, se habló del drama y de la comedia. En la música las diferencias estaban basadas en el estilo; y en la literatura al comienzo, se separó el ensayo de la novela. Es del estudio de los géneros en el campo literario, de donde el cine ha derivado sus categorías. Por eso resulta conveniente volver la mirada atrás en busca de su genealogía y algunos de sus avatares.

Como aspecto de la creación literaria, la cuestión de los géneros, fue enunciada, incluso antes de su propia definición, por Aristóteles en su *Poética*. El filósofo griego hace una distinción de los *tipos* en poesía cuando anuncia la materia de su estudio:

Trataremos de la poesía en sí y de sus especies, destacando la cualidad esencial de cada una de estas (...) en general la poesía épica y la tragedia, al igual que la comedia y el ditirambo, y la mayor parte de la música instrumental, todas vienen a ser *imitaciones*. Mas difieren entre sí, en tres cosas: el medio, los objetos y la manera o modo de imitación, que son distintos en cada uno de los casos.<sup>227</sup>

Establece las categorías por las cuales se diferencian unos de otros géneros. Luego encontramos en el arte mimético griego que la poesía épica, la lírica y la trágica eran distinciones para situar el problema de la mimesis en su contexto real, como para aludir a formas útiles a los poetas en el desarrollo de la creación lírica. *La Poética* de Aristóteles sirve, entre otras cosas, a este propósito. Siendo este un fin práctico, pues en ella, el filósofo da al dramaturgo y al poeta, las indicaciones para que su composición, según el género, resulte bella y equilibrada.<sup>228</sup>

142

Uno de los aspectos en el arte y en las ciencias del conocimiento, que ha acompañado al hombre a través de las distintas edades de la cultura, es la necesidad de clasificar. Establecer y definir propiedades comunes en un principio de clasificación es ya empezar a definir los géneros a los cuales pertenece una clase dada. Hablar de tragedia y comedia, por ejemplo, es definir estos géneros por sus peculiaridades y diferencias, pero también por sus fines, puesto que éstos varían de un género al otro. Según Mauron "la tragedia actúa en nuestras angustias profundas y la comedia en los mecanismos de defensa contra ellas".<sup>229</sup>

Cuando el cine comenzó a diversificar sus temas, productores y directores vieron que el conjunto de películas iba adquiriendo unas tendencias muy específicas al diferenciarse en los modos, en sus estructuras e incluso en las preferencias de los distintos públicos. Los temas y sus tratamientos se fueron codificando de tal manera que se hizo evidente la necesidad del cine de ser clasificado según su género. Esto ayudó tanto a la creación de argumentos, como a la promoción de las películas, según el público al cual se dirigían.

Haciendo un balance general entre los autores que enumeran los géneros cinematográficos estableceremos la siguiente relación:

---

227 Ibid., p. 24.

228 Ricoeur, *Tiempo y narración* Volumen II

229 Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1980, p. 516.

Comedia  
Western (cine del Oeste)  
Cine negro  
Cine musical  
Cine de terror  
Cine de ciencia ficción  
Melodrama  
Histórico  
Aventuras  
Bélico  
Biopic (Biografías)

De otro lado, como los géneros fueron presentando dentro de ellos mismos diferencias de matices, situaciones y tendencias, se hicieron necesarias nuevas subdivisiones. Así, por ejemplo, aunque toda comedia puede definirse a grandes rasgos por sus elementos generales comunes, tales como el hecho que ella es imitación de hombres de calidad inferior, que debe culminar con un desenlace feliz y su objetivo será provocar risa en el espectador, el género se dividió en las siguientes categorías:

Comedia burguesa  
Comedia de carácter  
Comedia de costumbres  
Comedia heroica  
Comedia de humores  
Comedia de ideas,  
Comedia de intriga  
Comedia ligera,  
Comedia de magia  
Comedia musical  
Comedia negra  
Comedia pastoral  
Comedia de salón  
Comedia satírica  
Comedia sentimental  
Comedia de situaciones  
Comedia de aventuras.

Pero como cada uno de estos subgéneros es susceptible de nuevas subdivisiones, la ramificación de los géneros se haría confusa y, en algunos casos, innecesariamente prolifica. Por ejemplo, al hablar de comedia de aventuras, puede dividirse en comedia de capa y espada, de enredo y de figurón. Y así podríamos seguir la pista de tantas divisiones en el frondoso árbol de los géneros literarios. Como aquí no se trata de ampliar el tema del género con sus implicaciones y consecuencias a todas las subespecies posibles, nos limitaremos a la división que ha sido consagrada por el uso, antes que rendir cuenta de las exigencias lingüísticas o científicas, pero sin ignorar sus antecedentes.

## Géneros, arquetipos y su público

Los lazos existentes entre el cine y la literatura son tan antiguos como necesarios para comprender la evolución del séptimo arte, como ya lo hemos visto. En tanto que el cine es narración, de la literatura deriva sus grandes consecuencias teóricas. De tal manera, toda reflexión sobre los géneros cinematográficos ha de partir de la propia de la literatura.

Benedetto Croce desestimó la importancia de dividir la literatura en géneros: los códigos para definirlos son sistemáticamente derrotados por los poetas quienes, con sus obras, exceden o bien subvierten esos mismos códigos. Así puede entenderse que Croce quizás aluda a la única división genérica legítima, como es la eterna dialéctica entre lo clásico y lo romántico.<sup>230</sup> Estas dos tendencias opuestas corresponden más al movimiento pendular de épocas históricas y culturales, que esquemas teóricos, según los cuales se entiende o se produce la obra de arte; por carácter, por temperamento, por sensibilidad.

Tzvetan Todorov, olvidando la larga genealogía de los tipos, géneros y especies, afirma que el concepto de género proviene de las ciencias naturales y muestra como prueba el trabajo de Vladimir Propp, quien en su análisis del cuento popular ruso estableció, como lo vimos antes, analogías entre sus clasificaciones. Las reticencias de Todorov a tomar el concepto de género como algo cerrado sobre sí mismo, están bien fundadas en la medida que establece la división genérica para una parte de la literatura. Plantea una clara separación entre dos grandes clases: por un lado están las genuinas obras de arte y por otro las que son el producto de la literatura popular.

Escribe Todorov:

Toda obra de arte modifica el conjunto de las posibilidades; cada nuevo ejemplo modifica la especie (...) solo reconocemos a un texto el derecho de figurar en la historia de la literatura en la medida en que modifique la idea que teníamos en ese momento de una u otra actividad. Los textos que no cumplen esta condición pasan automáticamente a otra categoría: la de llamada literatura "popular", "de masa" (...) solo la literatura de masa (novelas policiales, folletines, ciencia

---

230 Rick Altman, *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 25.



ficción, etc.) debería exigir la noción de género, que sería inaplicable a los textos específicamente literarios.<sup>231</sup>

Esta división resulta perfecta para nuestros fines; en ella, se comprende, resuelve y cumple la definición de grandes tendencias que aplicamos al cine. De un lado el cine popular o comercial; de otro lado, el cine artístico o cine de autor. Esta no es una dialéctica distinta a la que separa lo que hemos llamado el cine *clásico* del cine *moderno*, independiente de los ciclos históricos que acogen a las diferentes películas.

Francesco Casetti afirma que en Europa sólo a partir de los años setenta, cuando se comienzan a estudiar los géneros,<sup>232</sup> es cuando es posible superar la idea en la cual las películas están necesariamente encadenadas a la noción de *autor*, pues hay una forma de producción, precisamente la introducido por Griffith, en donde la autoría y la responsabilidad de una película recae sobre el amplio número de personas que interviene en ella. Es entonces el estudio de las complejidades inherentes a la constitución de los géneros, lo que permite “superar el binomio filme-director”.

Según Casetti, el género es:

Ese conjunto de reglas compartidas que permite al realizador utilizar fórmulas comunicativas establecidas para situar al espectador dentro de un sistema propio de expectativas (...) descubrimos el peso de la costumbre que exige satisfacción, la conveniencia de proceder por calcos y repeticiones, la intervención de calcos narrativos recurrentes, la eficacia de una comunicación por cliché, la predisposición de leer lo nuevo por lo ya conocido. El resultado es que el género ya no se considera un mecanismo trivial cuando no lo ha vivificado la intervención de un autor que posee una poética, por el contrario, es un dispositivo esencial para comprender qué es lo que hace del cine a la vez un arte industrial y popular.<sup>233</sup>

Las películas de género no obedecen a simples clichés, creados, por las razones que sean, por el cine clásico de Hollywood y se ha establecido una forma de estandarizar la producción. Pero resulta desacertado afirmar que con ello sólo se busca manipular al público basados en esquemas de entretenimiento. Los géneros surgen y se desarrollan impulsados por acuerdos tácitos, entre el cine y su público, entre el escritor y sus modelos. Son procesos elaborados a lo largo de los años en una relación estrecha entre las diversas instancias que concurren en la realización de una película, sin excluir, por supuesto, al público, relacionando la oferta con la demanda. ¿Pero en qué se basan esos acuerdos? Básicamente se destaca la doble función implícita cumplida por los géneros: De una parte, cada uno implica un modo de desarrollar una estrategia narrativa y productiva en una película. De otra, sitúa al público frente a un determinado “horizonte de expectativas”.

---

231 Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Ediciones Coyoacán, 1998, p. 9

232 Francisco Casetti, *teorías del cine*, Madrid, editorial Cátedra, 1994, p. 251.

233 *Ibid.*, p. 251.

Thomas Schatz, citado por Rick Altman dice que “los géneros cinematográficos, expresan las sensibilidades sociales y estéticas, no sólo de los cineastas de Hollywood, sino también del conjunto de los espectadores”.<sup>234</sup> Y concluye diciendo cómo las películas de género son catalizadores sociales por medio de los cuales el público reafirma sus creencias, individuales y colectivas; así se enfatiza que toda reflexión sobre los géneros debe pasar por el público.

Que el género o tipo de película condiciona el gusto del espectador es algo cumplido universalmente en términos generales. ¿Pero qué hay detrás de este fenómeno?, ¿por qué el público, más allá de las estructuras económicas e institucionales de producción, responde a estos esquemas? Y ¿por qué es el cine clásico de Hollywood, el que alcanza el mayor grado de popularidad? ¿Será que solo, como sugiere Jean Louis Leurat, es el cine norteamericano el único que sabe contar historias?

A riesgo de simplificar las respuestas a estas preguntas puede responderse con un sólo criterio: las películas de este tipo tienen porque la de género es una estructura que corresponde a una serie de expectativas, acaso condicionamientos y virtualidades, en las que el público va a encontrar satisfacción, recompensa o tranquilidad. Entonces, ¿Cuál es el radio de acción del género? Su radio de acción, aunque no es ilimitado, es enormemente amplio y variado, como dijo Jim Kitses. El género, escribió el teórico norteamericano, “es una estructura vital por la que fluye una miríada de temas y conceptos”.<sup>235</sup> El origen de esa estructura es tan antiguo como lo es el comienzo mismo de la narración, pues se remonta a la época en la cual nacen los relatos de los mitos clásicos.

| 146

Los géneros cinematográficos nos proponen una vez más ante los temas y problemas que encarnaron los mitos: el contraste entre el bien y el mal, entre los individuos y la comunidad entre el deseo y la ley (. . .) Y la necesidad de encontrar un punto de equilibrio entre los dos términos del dilema. Más aún: todo género recupera un mito: en el héroe “sucio” del género popular reencontramos a Perseo, en el villano del *western* encontramos al hombre arrojado del paraíso terrestre. Los géneros cinematográficos no serían más que la última versión de algo que permanece en nosotros, encarna arquetipos a los que nunca hemos dejado de aludir.<sup>236</sup>

Stuart Kamiski, por su parte, alude al mismo origen, pues asegura que el género cinematográfico “como cualquier forma narrativa popular, presenta raíces universales, que casi siempre remiten a los mitos antiguos (. . .) y suele tomar sus modelos de algo que se representa en todo tiempo y espacio, como el cuento de hadas o los proverbios, o los elabora a partir de datos más específicos, que pertenecen a una comunidad determinada”.<sup>237</sup>

También Hill Wright habla de las raíces míticas de los géneros. Pero lo entiende desde un punto de vista dinámico, que evoluciona con el desarrollo de las sociedades, más como una estructura

---

234 Rick Altman, *Los géneros cinematográficos*, 2000, p. 35.

235 *Ibid.*, p. 35.

236 *Ibid.*, p. 41.

237 Altman, *Op. cit.*

canónica, pues para él “el mito siempre ha sido un intento de ‘leer’ el mundo (. . .) es una estructura de sentido social, gracias a la cual la comunidad encuentra una explicación a lo que ocurre”.<sup>238</sup> Los productos derivados de estas estructuras son, según el mismo Wright, “lo que mejor reflejan las obsesiones y los deseos, las agresiones y los posibles puntos de equilibrio de una comunidad”<sup>239</sup>. Los géneros, no hay duda de ello, cumplen una función social. Función que “se proyecta sobre la necesidad de reconocimiento e identificación del público con lo que se muestra y se resuelve en la utilidad de las soluciones recurrentes que espera ver una comunidad como solución a sus conflictos, tal como lo muestra el impulso de traducir la Historia en historias”.<sup>240</sup>

De otra parte, es necesario distinguir en los géneros entre los elementos *estructurales* y los *funcionales*. Entre los primeros están los contenidos míticos y los referentes canónicos. Los segundos, al decir de Casetti, están compuestos por elementos que van desde las referencias históricas • ¿Cómo omitir la conquista del Oeste en la consideración del *western*? • a los temas fijos; por ejemplo en el *western* siempre encontramos el enfrentamiento de la ley y el “revolver”, pasando por los elementos formales, como son las figuras, la iconología y los ambientes, y que constituyen procedimientos que nunca son ajenos a su función social.

El teórico norteamericano John Cawelti encontró más apropiado hablar de *formulas*, que de géneros, pues según él, este término aclara dos cosas: Primero, nos encontramos ante un despliegue de estructuras anónimas y repetitivas, que ante una serie de intervenciones individuales e imprevisibles, pues “una sociedad y una cultura no necesitan solo ‘invenciones’ que le aseguren el cambio, sino también ‘convenciones’ que le garanticen la estabilidad”.<sup>241</sup> Por otro lado, asegura Cawelti esas estructuras están “vinculadas a finalidades muy precisas y no a modelos adaptables a cualquier uso porque una cultura no sólo necesita grandes marcos de referencia, sino también representaciones que condensen las preocupaciones de un periodo concreto”.<sup>242</sup>

Para el autor norteamericano este aspecto del problema es decisivo: las formulas son configuraciones que operan en épocas y ambientes, no realidades eternas y universales, como serían los géneros entendidos como simples reencarnaciones de mitos antiguos. Sin embargo, aclara que las fórmulas, antes que liquidar los grandes esquemas narrativos:

Los traducen en estructuras más ricas y más concretas, por eso son eficaces (. . .) se incorporan a los antiguos arquetipos narrativos universales los temas que les son culturalmente específicos. Al mismo tiempo, gracias a las fórmulas se materializan en personajes, ambientes y situaciones que tienen un significado para la cultura que se sirve de ellos”.<sup>243</sup>

---

238 Ibid.

239 Ibid.

240 Ibid., p. 50.

241 Ibid., p. 51.

242 Ibid.

243 Altman, Op. cit., p. 79.

En este sentido, para Cawelti el género, o mejor, como el prefiere llamarlo, la *fórmula*, ofrece una síntesis y una reafirmación de los valores prácticos de una sociedad. Y compara su función social y, se diría, antropológica, con una similar a la que cumplen los rituales en las sociedades arcaicas. También afirma "Es un modo mediante el cual afloran en los individuos ciertas necesidades inconscientes o reprimidas, o expresan en forma simbólica ciertos motivos latentes que deben materializar, pero no pueden afrontarlos directamente".<sup>244</sup>

Aquí se adentra ya en el terreno del psicoanálisis, pues desde este punto de vista, compara a los géneros con la función cumplida por los sueños en la economía psíquica del individuo. No obstante, dice que la dimensión ritual "es la más interesante porque permite a los miembros de una sociedad que se reconozcan como miembros de ella, con las mismas referencias y los mismos valores"<sup>245</sup> y de ésta manera las películas de género ayudan a "apaciar los conflictos y encontrar mediaciones, aunque solo sea en el plano de lo simbólico: da lugar a un consumo de ciertas citas fijas como si se tratara de pequeñas ceremonias periódicas".<sup>246</sup> En este sentido la acción de los géneros sobre la percepción de los espectadores contribuye directamente a los procesos de construcción de una sociedad, pues no sólo la refleja, sino representa comportamientos que "mantienen unido al grupo". Su función no puede ser mejor ponderada pues es, al fin y al cabo, un instrumento de autorregulación de la sociedad misma.

La noción de ritual, sin embargo, debe ser matizada, en su función, a su constitución interna. Basándonos en los autores que Rick Altman va citando a lo largo de su libro, y convocados como autoridades reconocidas, como críticos y académicos, quienes se han enfocado en este tema. Aludiremos en primer término a Stanley Cavell, Quien afirma: "un género no tiene historia: solo un desarrollo y una lógica (...) emerge en su plenitud para llevar a su término su propio desarrollo interno".<sup>247</sup> Argumentando con esto, que aquello que define al género, más allá de las circunstancias y de las vicisitudes de los tiempos, es su estructura, que vendría a ser intemporal.

Los géneros atravesarían la historia sin que ellos se vean modificados por ésta en su núcleo fundamental. Serían algo así como los arquetipos platónicos. Pero no implica que los productos derivados de esas estructuras deban ser idénticos aunque provengan de una misma matriz entre ellos pueden existir algunas diferencias. Basado en la aceptación popular de los géneros, no solo en Norteamérica, sino en el mundo entero, Cavell hace ver que entre las replicas exactas, como son los productos de la industria del consumo, como las de la ropa, los autos y los productos cinematográficos, hay grandes diferencias, pues "no basta que las películas de género se parezcan para que tengan éxito; también deben ser distintas (...) semejantes al modelo, pero lo suficientemente diferentes para imponer su originalidad".<sup>248</sup>

---

244 Ibid.

245 Ibid.

246 Ibid., p. 179

247 Ibid.

248 Altman, Op. cit.

Lo que en palabras de Robert Warshaw se traduce en el apetito del público, no quieren ver la misma película una y otra vez, sólo la misma forma". Pero no todos los teóricos norteamericanos del género están de acuerdo con él. Brian Tavis no está tan seguro como Cavell acerca de la idea de que los géneros se mantengan inmunes y refractarios a la acción del tiempo, pues afirma cumplen ciclos, así: "siguiendo un esquema de desarrollo humano (. . .) los géneros se desarrollan, reaccionan, adquieren autoconsciencia y se autodestruyen".<sup>249</sup>

Christian Metz, adhiere a teoría del estructuralista francés, según la cual los géneros son dinámicos, pues cumplen un ciclo desarrollado en cuatro etapas: clásica • parodia • replica • crítica. Muy semejante a lo enunciado, muchos años antes, por Henry Focillon para todo ciclo artístico: A una etapa experimental sigue una de clasicismo, luego se entra en un periodo de refinamiento, para culminar en lo barroco. Estos valores, antes bien establecidos, vacilan en nuestros días, se mueven sobre el movido y voluble piso de la postmodernidad, entendida aquí simplemente como fusión de géneros, como pastiche o bien como parodia. Hoy Hollywood tiene una tendencia, marcada hacia la preferencia por la hibridación de géneros, que por la búsqueda del ideal clásico de la pureza del género.

Algunos autores, especialmente los teóricos franceses, como Jacques Aumont y Michel Marie, aseguran que las transformaciones de los géneros se deben sobre todo a causas relacionadas, bien con "superchería y la parodia", como es el *spaghetti-western*, con la "extinción o la decrepitud del género"; y citan la comedia musical y el propio *western*, como ejemplo. Incluyen en esta consideración las modificaciones a las cuales están sujetos los referentes de cada uno de los géneros, que van sobreviviendo o adaptándose a los nuevos tiempos; y ponen como ejemplo lo sucedido con el policial. Ven en los géneros contemporáneos, una serie de mutaciones que "mantienen a menudo cierta relación irónica con el género clásico"<sup>250</sup> y citan el cine de directores como Brian De Palma, Ferrara, Carpenter, Wenders o Wong Kar-wai, quienes intentan operar transformaciones en el interior mismo del género, lo que desemboca en una redefinición, o al menos, una reflexión, que provoca con ellas cierta distancia.

En la teoría general del género, cuando se introduce la consideración del *tema*, como característica propia del género, surge una serie de problemas y cuestionamientos, cuya solución no se han puesto de acuerdo aún los críticos. Decir que los géneros tienen un *tema*, una estructura y un corpus concreto, o que comparten tema y estructura específica, es introducir contenidos en lo concebido como un concepto puramente formal y estructural. Para la crítica contemporánea, es lo contrario: los temas son nómadas, viajan a través de los géneros, de las estructuras y de las formas.

Recordemos la definición de Jim Kitses: "Un género es una estructura vital por la que fluyen una miríada de temas y conceptos".<sup>251</sup> ¿Qué sucede, por ejemplo, cuando estamos ante estructuras cinematográficas que perteneciendo a un género se presentan bajo la forma de uno distinto, tal como lo encontramos, según cierto sector de la crítica, en *La guerra de las galaxias*? Estos críticos reconocieron

---

249 Ibid.

250 Aumont et Marie, Dictionnaire théorique et critique du cinéma, p. 90.

251 Aumont ET Marie, Op. cit.

en el film de Georges Lucas la estructura de una configuración épica propia del *western*. Lo mismo sucedió con *Taxi Driver*, cuando se observó que en ella prima el género del *western* en su trama, pues, en su estrato más profundo, de lo que nos habla la película de Scorsese es de aquella característica propia de las películas del Oeste norteamericano donde el héroe actúa para restablecer el orden social que ha sido quebrantado. El género del *western* está allí “sumergido”.

La palabra “género”, recuerda Robert Stam en su *Teorías del cine*, se ha empleado en dos sentidos:<sup>252</sup> un sentido inclusivo, en el cual se considera que todas las películas pertenecen a algún género; y un sentido restringido, que solo habla del cine de género de Hollywood, como una consecuencia del modo de producción del cine norteamericano. Del lado de los géneros de Hollywood, diríamos, clásicos, encuentra dos grandes tendencias, independientes de otras consideraciones. Están los temas relativos a las acciones de los personajes, que operan en ciertas películas para “restablecer el orden social”, como son el policial y el *western*. En el otro están los géneros dedicados a la “integración social”, como el musical, la comedia y el melodrama.

Retoma la idea de Cawelti, según la cual los géneros hacen parte de un “ritual cultural”,<sup>253</sup> por medio del cual se busca integrar una sociedad en conflicto, a través de la experiencia vivida en las historias narradas por el cine, ya sean historia de amor, relatos heroicos, mágicos o también, gracias a la intervención de un personaje que actúa como catalizador o mediador entre las fuerzas en conflicto. Pero, por supuesto, las cosas no suceden de manera tan simple. Son líneas de fuerzas primarias y fundamentales, ejes constructivos, cuya forma repetitiva y acumulativa las hace predecibles, pero donde también, según Altman, el placer de espectador está asegurado.

La peculiaridad de esta función placentera y compensatoria, está ligada más a la búsqueda de la reafirmación de valores, actitudes, anhelos y esperanzas, que a la de las expectativas de la novedad. Las películas que no pertenecen a ningún género, comúnmente corren el riesgo de no encontrar una audiencia masiva, pues al carecer de referencias estables o conocidas, se desarrollan bajo un principio de incertidumbre, por lo que resultan vagas y poco familiares para los espectadores, quienes encuentran en ellas pocos elementos de identificación. No obstante, puede decirse que los postulados sobre los cuales se legitima el valor social de las películas de género, resultan casi irónicos en cuanto a su función de empatía, identificación y reconocimiento dentro de la comunidad. Porque, son las películas que no pertenecen a los géneros las que están mucho más cerca de la realidad vivida por los espectadores, mientras las películas de género, más allá de evocar el mundo real, se refieren a otras películas ya vistas, que son, por decirlo así, “pura ficción”. Así el cine norteamericano ha ido creando una suerte de proyección sinérgica hacia el futuro del cine mediante el uso de fórmulas y estrategias de probado éxito que se repiten en nuevas películas, que si a su vez tienen éxito garantizará posteriores secuelas. Pero no puede olvidarse que no son los productores quienes imponen los modelos, pues ellos se guían por el gusto del público que, por alguna razón, demanda tales productos.

---

252 Robert Stam, *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 27.

253 *Ibid.*, p.294.

## Lo trágico y lo cómico según Northrop Frye

Asumiendo que en el origen los géneros se reducían a diferenciar los planos de lo trágico y de lo cómico, Northrop Frye distingue en cada uno de estos géneros cinco modos, repartidos en tres columnas. En la primera, corresponde a la del mito, en la segunda está lo trágico y en la tercera lo cómico.

	TRÁGICO	CÓMICO
MITO. El héroe no es superior, historia de los Dioses.	Mitos Dionisiacos (Celebran a Dioses que mueren).	Mitos apolíneos (héroe es recibido en sociedad).
LO MARAVILLOSO (Romance). Superioridad del héroe no es innata, sino de grado, respecto a los demás hombres y a su entorno. Cuentos y leyendas.	Relato maravilloso tono elogiado: Muerte del héroe o del Santo Mártir TEMOR Y COMPASIÓN	Relato maravilloso de tono idílico: el pastoril y el Western.
MIMÉTICO ELEVADO El héroe es sólo superior a los demás hombre, no ya al entorno	Se celebra la caída del héroe COMPASIÓN Y TEMOR	Comedia antigua de Aristófanes Respuesta a lo ridículo por simpatía y sisa punitiva.
MIMÉTICO BAJO El héroe ya no es superior es igual a los demás	Héroe patético Aislado por dentro y por fuera. Desde el impostor, hasta el "filósofo obsesionado por sí mismo". Fausto, Hamlet.	Comedia nueva de Menandro, trama erótica, basada en encuentros fortuitos, comedia domestica, picaresca, ascensión social del pícaro (ficción realista)
LA IRONÍA El héroe es interior a nosotros en poder e inteligencia. Finge parecer inferior a lo que es. Se esfuerza por decir menos para significar más	Modelos de quienes responden con humor a las vicisitudes de la vida, pero sin pasión: víctima expiatoria, condenación inevitable, desde Adán hasta el Sr. K de Kafka. Desde Prometeo a Jesucristo, víctimas inocentes	Personaje expulsado, Shy Lock, Tartufo. Cómico punitivo, todas las parodias de la ironía trágica. Recursos explotados por el policial y la ciencia ficción.

Northrop Frye considera que en occidente se ha desplazado el centro de gravedad de lo alto a lo bajo, sin que signifique un proceso de degradación o de decadencia, si se considera la contrapartida: decrece lo sagrado, aumenta lo mimético. Afirma el autor canadiense que "a menor, poder del héroe, mayor ironía".<sup>254</sup> La clave de estos Modos, en Frye esta en los símbolos, entendidos como "una estructura verbal hipotética: una suposición y no una afirmación".<sup>255</sup>

## Cine de Estudio y Cine de Autor

Como se dijo antes el surgimiento de lo que se ha llamado el cine de autor o moderno puede considerarse desde dos aspectos diferentes: Desde la ruptura en los modos de producción del cine que

<sup>254</sup> Northrop Frye, Anatomía de la crítica, Caracas, Monte Avila, 1977.

<sup>255</sup> Ibid., p. 175.

constituyó la aparición de neorrealismo italiano con lo cual nos situamos en la dimensión material del concepto; o el punto de vista que toma en consideración su estructura, que sería la dimensión estética. Esta última, como decíamos anteriormente, esta representada por *El ciudadano Kane* (1941). Mientras el cine de estudio o clásico, o incluso con un matiz de consumo, "cine comercial", puede dividirse por géneros, el cine moderno -y esta es una de sus características visibles- es rebelde a este tipo de calificaciones genéricas.

En realidad el cine moderno nace de la ruptura de las leyes que rigen la composición del cine clásico, es un avatar de ellas. Cada película moderna es una excepción a la regla, de ahí la dificultad de sistematizarlas bajo modelos o esquemas generales preconcebidos.

Quizás la más significativa de las consecuencias del neorrealismo italiano haya sido la consolidación del cine moderno en otro movimiento que le dio identidad, vigor, trascendencia histórica, conceptual y estética a este cine de autor. Nos referimos al movimiento de la *Nouvelle Vague* o *Nueva Ola francesa*, que en realidad constituye una audaz síntesis entre el neorrealismo y las formas narrativas propias del cine clásico de Hollywood, como lo entendieron los propios realizadores franceses. Si del primero adoptaron la ruptura de los modelos de producción, fue por medio de las enseñanzas del segundo que integraron a sus temas las eficaces formas de narrar del cine norteamericano.

François Truffaut, Alain Resnais, Jean Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Romher, Jacques Rivette, Robert Bresson, Agnes Varda, Louis Malle, Jacques Tati, entre otros, dejando de lado a quienes por la fuerza de la tradición se habrían constituido en sus maestros, volvieron la mirada hacia los directores norteamericanos que en esos años se consideraban simples artesanos de la industria de Hollywood, tales como Howard Hawks, John Ford, William Wyler, Georges Cukor, Billy Wilder, John Huston, Alfred Hitchcock y Frank Capra. De ellos aprenderían a narrar cinematográficamente en un momento en el cual el cine francés estaba dominado por las tendencias teatrales de un cine solemne, pesado, grandilocuente y fascinado con las obras maestras de un glorioso pasado literario.

Buena parte de los jóvenes directores franceses que hemos mencionado, inspirados en la obra del teórico André Bazin, fueron primero críticos de cine de la revista *Cahiers du Cinema*. Desde las páginas de esta revista combativa e iconoclasta lanzaron sus ardientes críticas contra lo que llamaron con cierta socarronería el "cine de papá". Pero pronto de la escritura crítica saltaron a la realización cinematográfica cambiando para siempre el rostro del cine francés. *Los 400 golpes* de François Truffaut, *Sin aliento* de Jean Luc Godard Godard, *El año pasado en Mariemba* e *Hiroshima mom amour* de Alain Reanais, *Ascensor al cadalso* de Louis Malle, *El bello Sergio* de Claude Chabrol, *Mi tío* de Jacques Tati, son solo algunas de las películas que apuntalaron la nueva época, llevando al cine francés a la primera plana de la historia del arte del siglo XX. Sin una estética común, sin presupuestos conceptuales o ideológicos que los identificara plenamente, sin un programa artístico concreto, a los jóvenes de la Nueva Ola solo los unía su común rechazo a un "cine de calidad", ese cine acartonado, imbuido de "realismo psicológico", términos con los cuales podían definirse aquellas películas de Claude Autant-



Lara, Jean Delannoy, Rene Clomet, Yves Allegret o Marcel Pagliero, que eran consideradas las grandes producciones del cine francés de su tiempo.

Con los jóvenes rebeldes surge, el cine moderno en Francia y con él un concepto que se va a constituir en una nueva concepción de hacer cine en el mundo entero: es cuando aparece el término “*cine de autor*”. Para estos directores la figura del director debe estar por encima de la del productor. Esta inversión de los valores da la vuelta a la organización institucional impuesta por Hollywood. Para Godard, Truffaut, Romher y sus camaradas, las consideraciones artísticas y los valores estéticos debían estar por encima de los intereses económicos. El productor debe trabajar para el director y no al revés. Y si el director es el propios guionista, tanto mejor.

Así se conforma y define el concepto de “autor” en el cine. El es el “dueño” de la película, intelectual y artísticamente hablando, y por eso debe tener el control absoluto del film. De aquí, es de donde se ha derivado la definición de esa oposición entre dos tipos de cine, el cine *comercial* y el cine de *autor*, que no son más que nuevos términos para aludir a la dialéctica cine clásico-cine moderno. Y decimos dialéctica, porque toda película es una síntesis entre uno y otro tipo de películas: hoy no es posible encontrar una película ciento por ciento, clásica, ni una ciento por ciento moderna.

Para establecer las características del cine clásico y del moderno usaremos el esquema que Floreal Peleato expuso en su ensayo *La trama escrita*.<sup>256</sup> Concebido para definir los elementos clásicos y modernos, desde el punto de vista de la dramaturgia, Peleato enfoca las diferencias desde tres distintos ángulos: la construcción del film, los personajes y el manejo del tiempo.

CINE CLÁSICO [Cine de Estudio]	CINE MODERNO [Cine de Autor]
CONSTRUCCIÓN	
En tres actos (el caso mas frecuente) unidos entre si por relación lógica: la acción provoca el sentimiento	En episodios, fragmentos unidos por una relación emocional: Sentimiento provoca la acción
Claridad de la historia, fácilmente comprensible	Opacidad de la historia, difícilmente legible
Mayor peso de la trama (aunque con personajes bien contruidos)	Mayor peso de los personaje (aunque delineados, a veces, con trazos tenues)
Trama que resalta relaciones de causalidad (causa/consecuencia)	Trama que resalta relaciones afectivas
Mayor presencia del espacio “in” (pantalla). Muestra acciones encadenadas	Mayor presencia del espacio “off”. Alguna vez, elíptico. Obvia la representación de la acción
PERSONAJES	
Rápida identificación del espectador con los personajes	Difícil identificación del espectador con los personajes
Personajes explícitos (intensiones/ emociones)	Personajes implícitos (ambivalencia)
Conflicto que nace de la confrontación entre: lo que (no) quiere, lo que (no) debe, lo que (no) sabe, lo que (no) puede	Conflicto que nace de las contradicciones
Afirmación contundente	Duda frecuente
Sentimiento dominante en caso de infringir una norma: venganza, culpabilidad	Angustia

<sup>256</sup> Floreal Peleato, *La trama escrita*, Bogotá, Centro Editorial Javeriano, 2000, p.18.

Arco de transformación claro	Arco de transformación incompleto
MANEJO DEL TIEMPO	
Concisión	Dilatación o fragmentación
Desarrollo temporal ideal (excepto en el cine negro)	Desarrollo no cronológico
Tiempos "llenos"	Tiempos muertos

Resultaría arriesgado, y poco coherente, señalar algunos principios mediante los cuales pueden construirse aquellas películas que hemos llamado de cine moderno, alternativo, independiente o de autor, cada uno de los filmes pertenecientes a esta categoría son, como ya lo advertimos, una excepción particular a las reglas, es decir, al modelo clásico de Hollywood. Y como no podemos establecer reglas que rijan las excepciones a las reglas, en el cine moderno, estamos ante una forma de arte que debe crear sus propias reglas particulares para cada película y desarrollarse según su propia lógica. Se organiza en torno a causalidades menos visibles que las propias del clásico, a veces más completas e incluso pueden llegar a ser aleatorias. Abolido el principio de causalidad como norma inquebrantable, aparecen nuevos vínculos entre las acciones que determinan un tratamiento distinto al ordinario. Anne Roche y Marie-Claude Tarange en su *L'Atelier du scénario* ilustran como típica película alternativa *Ensayo de Orquesta* de Federico Fellini, realizada en 1979:

**154**

Durante gran parte de la película, escriben las autoras francesas, las escenas se suceden con un vínculo anecdótico, cada instrumentista explica porqué ha escogido su instrumento y porqué éste es superior a todos los demás, no le representa un contrasentido sobre la música misma, que es unión y fusión de los instrumentos; cada músico está encerrado en su "corporativismo". Surge luego un conflicto con el director de la orquesta cuya necesidad es discutida por todos; el conflicto degenera en batalla hasta que la bola de los demoleadores viene a poner punto final al ensayo destruyendo el lugar.<sup>257</sup>

El género llamado "biopic" en los Estados Unidos, corresponde a la biografía cinematográfica. Estas películas dan cuenta de una vida o bien, desarrollan un periodo de la vida de personaje tratado. Y como la vida carece de argumento, este género puede omitir las estructuras dramáticas clásicas, basadas en los principios de causalidad. Lo mismo puede decirse del cine histórico y de aquellas películas que se aproximan más a la crónica que a las de construcción dramática.

En la historia del cine encontramos también las películas "sketches" ya sean realizadas por un autor, por ejemplo *El amor a los veinte años* de François Truffaut o de manera colectiva, como *Historias de Nueva York* de Martín Scorsese, Francis Coppola y Woody Allen. Estas películas están construidas bajo el modelo del guión clásico de Hollywood. Aunque su duración se reduzca a un tercio de la duración habitual, allí podemos encontrar los principios aplicados para cualquier guión de largometraje, incluida la misma división en tres actos.

<sup>257</sup> AnnRoche et Marie-Claude Tarange, *L'Atelier du scénario*, París, Nathan, 2002, p. 55.

---

## • V. El Documental

Si quisiéramos dividir de nuevo en dos grandes dominios la producción cinematográfica, tendríamos que hablar de cine de *ficción* o cine *argumental*, y el cine documental. La forma más simple de diferenciarlos la encontramos en la definición misma del documental: secuencia de imágenes y sonidos organizados dentro de una lógica de hechos reales y no ficticios. Su función primaria es la de servir de vehículo de información, o bien, como pieza didáctica, con el fin de reproducir la realidad, dando una imagen del mundo tal como es. Estas definiciones, no obstante, no están exentas de problemas.

| 155

### Realidad y ficción

Lo que se llama “el mundo real” puede ser interpretado de distintos modos. “La cuestión es saber, si las pruebas de autenticidad, son internas a la obra, y si existen componentes discursivos específicos y suficientemente discriminatorias frente al cine de ficción”.<sup>258</sup>

Según estos autores, citando a Roger Odin:

En términos pragmáticos, lo que al cabo diferencia el documental de la ficción es la expectativa del espectador que como bajo una ‘consigna de lectura’ lo lleva a adoptar una actitud hacia lo documental o hacia lo ficcional.<sup>259</sup>

En la evolución del cine la relación documental/ficción, se ha modificado hasta el punto que hoy no podemos trazar fronteras fijas entre estos dos dominios. Aunque esos límites separan el documental de la ficción como categorías excluyentes, en tanto que el primero se considera como cine

---

<sup>258</sup> Aumont et Marie, Dictionnaire theorique et critique du cinema, p.80.

<sup>259</sup> Ibid.

no-narrativo y el segundo como cine narrativo de ficción, debemos reconocer que ambos tipos de producción cinematográfica comparten elementos discursivos más allá de lo que comúnmente ha sido supuesto. Bill Nichols en su obra *La construcción de la realidad*, afirma que “los documentales son una ficción con tramas, personajes, situaciones y sucesos como cualquier otra; ofrecen retos y dilemas en la introducción; van construyendo tensiones cada vez mayores y conflictos de creciente dramatismo y acaban con una resolución dramática”.<sup>260</sup> Una definición que es tan buena para el cine argumental como para el documental.

El realizador de documentales, desde el comienzo de su trabajo, se enfrenta al reto de representar una cierta realidad de un modo que sea fiel a ella, o al menos, fiel a lo que él cree es esa realidad. Para ello el documentalista se plantea su trabajo como una formulación de problemas a resolver, siempre desde dos puntos de vista. El interno, que es el propio de la obra, en su estructura y su discurso; y el externo, alude al posible impacto ejercido por el documental sobre el público y sobre las instituciones para generar medidas orientadas a ofrecer soluciones al problema planteado en el documental.

Al igual que con las realidades construidas por la ficción, la realidad proyectada en el documental, debe investigarse y debatirse como parte del dominio de la función del trabajo. Si la película argumental construye una realidad autónoma, el documental lo hace del mismo modo, aunque sólo este último se justifica en mantener sus nexos con la vida real e histórica de la que habla. Según Nichols ya no es posible hablar de la legitimidad de “las reivindicaciones de la superioridad moral del documental respecto a la ficción”,<sup>261</sup> como lo hizo Paul Rotha. Esa distancia reivindicativa y aparente del uno con respecto al otro, esa distancia que separa el mundo imaginario creado por la ficción, alejándolo del mundo real, tiene un precio que pagar es el precio que el documental le cobra al cine argumental dicho con las siguientes palabras: Hollywood hizo muy poco en potenciar los usos humanitarios del cine y debe enfrentarse a la acusación de haber evitado deliberadamente que la gente piense, haga preguntas y se entere qué está haciendo la gente en otros lugares y cómo lo esta haciendo.

El documental, igual que el cine de ficción, se basa en imágenes reales, pero se mantiene apartado del dominio de la ficción; lo propio de él es abordar el mundo histórico y las cuestiones reales a las cuales se enfrenta. El prestigio del documental, basado en la autenticidad de testigos en que se constituye frente al mundo histórico, tiene, según Nichols, su origen en una característica muy propia de nuestra cultura: el racionalismo y logocentrismo. El autor norteamericano afirma que la tradición documental, y sus formas afines como el periodismo, las noticias de televisión, el internet, y la red que mantienen el discurso racional, “puede considerarse como una modalidad característica de investigación y conducta social (aunque) sin una base ontológicamente superior”.<sup>262</sup>

De donde resulta lógico pensar que la creencia en la redención social a través del documental, ha empezado a ser cuestionada. Si bien comparte muchas características con el cine de ficción, pero aún

---

260 Bill Nichols, *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 39.

261 Nichols, op. cit.

262 Ibid., p. 150.

así sigue representando importantes diferencias. Una de ellas permite acceder al mundo social, común a todos los ciudadanos de un país o una región, la ficción lo hace de una forma indirecta. Aspecto en el cual los teóricos no encuentran mayor distancia es en el hecho que documentales y ficción no difieren en su construcción como textos sino en las representaciones que hacen. Afirma Nichols, que “en el núcleo del documental no hay tanto una historia y su mundo imaginario como un argumento del mundo histórico”.<sup>263</sup>

El documental representa aspectos muy diversos del mundo, pero también constituye, como la ficción, puntos de vista particulares del mundo, los cuales implican una ideología, una conciencia y la elaboración un objetivo específico. Es claro que, tanto la construcción de la realidad propia del documental como la de la ficción propia del argumental, se basa en un cierto número de convenciones sobre las cuales se estructuran los discursos cinematográfico y crean esos “horizontes de y expectativas”, propios de cada uno de los dominios y de los géneros cinematográficos.

Es gracias a estas convenciones que es posible separar al documental de la ficción. Según sea el dominio contemplado estamos abocados a la posibilidad de dos tipos de experiencia distinta, que Nichols ilustra de la siguiente manera: La diferencia entre *el* mundo (real) y *un* mundo (posible) radica en que:

En la ficción, miramos una habitación bien iluminada, oyendo y viendo lo que ocurre en su interior aparentemente sin que lo sepan sus ocupantes. El inicio de *Psicosis* con su lento plano panorámico del horizonte de Phoenix que gradualmente se va acercando a una ventana para luego entrar por ella hasta la habitación del hotel en la que Marion Crane y Sam Loomis hablan sobre sus vidas cristaliza esa sensación de mirar hacia el interior. En el documental miramos hacia el exterior desde una habitación escasamente iluminada, oyendo y viendo lo que ocurre en el mundo que nos rodea.<sup>264</sup>

Ahora bien, tal como el mundo de la ficción ha sido construido, también el mundo que vemos a través de una ventana documental “esta intensificado, encarado con el auxilio de un telescopio, dramatizado, reconstruido, fetichizado, modificado de algún modo”.<sup>265</sup>

¿Cuál es en definitiva la diferencia? Así películas de ficción empleen elementos de realismo, poniéndolos al servicio de la historia, la relación global del film de ficción respecto al mundo es metafórica. La película argumental puede construir una explicación o una interpretación del mundo, pero el documental establece y utiliza una relación *indicativa* con el mundo histórico. Por su parte Jerry Kuehl lo expresa del modo siguiente: En la esencia del documental hay una reivindicación de autenticidad y esa reivindicación está basada en argumentos y pruebas. Esto le daría una “superioridad” moral al documental sobre el cine de ficción; la pertinencia, la profundidad y la

<sup>263</sup> Ibid., p. 155.

<sup>264</sup> Nichols, op. cit.

<sup>265</sup> Ibid.

trascendencia de las pruebas aportadas para hacer de su argumentación algo fuerte y poderoso, si se quiere incontrovertible.

La narrativa como mecanismo de construir historias parece, pues, muy diferente de la construcción documental como mecanismo para abordar hechos y circunstancias humanas y sociales. Pero como se ha visto el documental puede depender de la estructura narrativa para su organización básica. Eso lo supieron muy bien los realizadores de documentales en los Estados Unidos, cuyos trabajos los clasifican dentro de la denominación de *cinema-verité* norteamericano. Ellos construyen su asunto dramático en torno a un conflicto o a una crisis, que desequilibra las fuerzas intervinientes en el asunto; es el nudo de la trama del cine de ficción o el punto de giro, en torno al cual se tejen los conflictos derivados de él creando una trama que adquiere intensidad y complejidad para desembocar en un final donde se produce algún tipo de resolución.

Igual que en la ficción, la forma documental también puede incorporar conceptos de desarrollo de personajes, variados tipos de montaje y juegos con el tiempo y con la estructura.

Son muchas las películas narrativas que tienen toda la palpación del documental. No porque se busque hacer de una ficción un documental, sino más bien, por darle al asunto un auténtico aire de realidad, como por ejemplo *Los 400 golpes* de François Truffaut. Incluso, más allá de sus semejanzas formales, ocasionales o de estructura, puesto que ambos tipos de cine pertenecen al dominio de lo real -una película de género fantástico no sería otra cosa que un documental sobre su rodaje, como decía Rosellini-, el cine de ficción al querer ser legitimado por la realidad a la cual alude, ha usado su técnica como si se tratase de cine "documental". No son pocas las películas que encontramos con esa urgencia de lo real, propia sólo del documental. Estas películas sugieren que si las hubiésemos visto, no ya en la pantalla, sino a nuestro alrededor donde cotidianamente se desarrollan dramas como los mostrados el cine de ficción, hubieran sido idénticas a un documental.

Del otro lado del espejo, si la sugestión de realidad derivada de los filmes de argumento; por su parte el documental también puede extraer su fuerza dramática de las circunstancias representadas por los personajes de ficción, tal como ellos impulsan una historia por sí mismos, llevando la narración hacia delante. Tanto en el documental como el film de ficción representan al hombre en conflicto con el hombre, en conflicto con la sociedad, con la naturaleza o consigo mismo. No hay tema, del amplio espectro de historias representadas en las películas, que le sea ajeno a uno u al otro dominio en los cuales hemos dividido al cine en general. Incluso, tantas veces, podemos encontrar que temas de la ficción hubiesen podido representarse bajo la forma documental y tantos documentales nos ofrecen sus historias como potenciales ficciones.

Quizás en donde las divergencias pueden presentarse en mayor grado, como lo anota Nichols, es en el momento de ofrecer respuestas o sugerir soluciones a los problemas planeados por el film, pues si el cine de ficción es proclive a presentar soluciones apresuradas, cuando cierra el asunto con finales felices, los documentalistas, más cautos, incluso más astutos, dejan el asunto abierto o decididamente adoptan posiciones escépticas cuando no radicalmente críticas. No obstante, el documental frente a

la ficción tiene una gran desventaja, si consideramos que ésta tiene un “acceso preferente al subconsciente” ya que es evidente que “el documental no ofrezca una ruta directa o escénica al inconsciente, como lo hace la mayoría de las ficciones”.<sup>266</sup>

Los documentales, en cambio, suelen estar ligados a la racionalidad pues han sido estructurados en discursos e imágenes como parte fundamental de formaciones textuales y “estrategias retóricas”, a través de las cuales el documentalista más que hablar al inconsciente habla directamente a la consciencia y al poder de razonar del espectador. Si, de un lado, pierden esa magia ligada a los procesos inconscientes, los documentales, en cambio, dan una imagen del mundo real e histórico, de su representación tangible, con su poder de persuasión ideológica. La realidad se convierte en su objetivo y, según el tratamiento que su autor dé al film, surge, bien la esperanza de llegar soluciones posibles o a desembocar en agudas críticas, en donde las transformaciones sentidas como necesidades no serán posibles hasta que el estado de cosas no sea fuertemente alterado. Siempre, se espera que en el documental, primaran las nociones de racionalidad sobre las de subjetividad.

Nichols ha establecido tres diferencias, o la diferencia entre documental y argumental, vista desde tres puntos de enfoque distintos, pero complementarios, que convierte en tres definiciones, cada una hace una contribución distinta y establece diferentes cuestiones. Se considera al documental desde el punto de vista del realizador, del texto y del espectador.<sup>267</sup>

Según la primera definición, la diferencia se establece “en términos de control”. Los *realizadores* de documental no tienen las mismas posibilidades de ejercer el mismo tipo de control, sobre los temas o su desarrollo, como lo hacen los autores de un film argumental; el guión del cine de ficción tiene toda la libertad propia de la creación literaria, lo que le da un campo de expresión inmensamente superior. En cuanto a la referencia a *los textos*, Nichols ve que “el documental toma forma en torno a una lógica informativa y funciona en términos de solución de problemas”.<sup>268</sup> En cuanto al texto las diferencias entre ficción y testimonio se atenúan, en ambos dominios existe una estructura que implica la exposición de una idea o el planteamiento de un problema, la remisión a los antecedentes, el examen de la complejidad actual y el punto de vista o la perspectiva desde la cual se enfoca el problema. Donde aparecen las mayores diferencias es en aquellos documentales en donde la estructura depende generalmente de un montaje probatorio. Buena parte de los documentales establecen una “relación entre el documental y los discursos sociales que circulan a través de la palabra (...) demandan una lógica que las palabras son capaces de sostener con mucha más facilidad que las imágenes”.<sup>269</sup> Por esto en el documental el comentario de la *voice over* suele ocupar un lugar tan destacado.

Al definir el documental en *su relación con los espectadores*, Nichols afirma que la forma paradigmática, la invocación de una lógica documental, la dependencia de las pruebas, el montaje probatorio y la construcción de un argumento, hacen parte del horizonte de expectativas del espectador. De esta

---

266 Nichols, La representación de la realidad.

267 Nichols, op. cit

268 Ibid.

269 Ibid.

manera, buena parte del problema se reduce a la respuesta que podamos encontrar a la siguiente pregunta: ¿Cuáles son los supuestos y expectativas que caracterizan el visionado de un documental? La respuesta es inmediata: El producto de una experiencia previa que predispone.

De hecho la actitud del espectador frente a un film de ficción es muy diferente a la que adopta ante un documental, como se verá más adelante. “El texto ofrece apartes, mientras que el espectador propone hipótesis que son confirmadas o abandonadas. La diferencia entre documental y narrativa reside en el estatus del texto en relación con el mundo histórico”.<sup>270</sup> Cuando el espectador aborda el documental, con un horizonte de expectativa muy diferente surge de inmediato el proceso de identificación con la ficción. La relación que establece el espectador con el héroe es de naturaleza psíquica se confunde con la energía asociativa que proyectamos sobre la pantalla espontáneamente. Este proceso de identificación suele llevar a la catarsis y se da en diferentes grados u órdenes, derivado ya del argumento, la trama, el género, o la simple empatía con los personajes, incluso con los actores el film. Con el documental no sucede de la misma manera. Nuestra capacidad de identificación queda en entre dicho cuando se trata de un documental; ahora somos conscientes que tenemos frente a nosotros a personajes de la vida real; la empatía, así sea sólo emocional, viene filtrada por una actitud crítica frente al mundo histórico. Además como el documental suele privilegiar el tema sobre los personajes nos vemos arrastrados, en términos generales, “a dirigir nuestra atención hacia algún tema, concepto o problema que está en el centro de la argumentación de la película”.<sup>271</sup> Si el éxito de la ficción depende de su habilidad para llevarnos a una situación específica a través de la identificación con los personajes y los giros de la trama.

| 160

El del documental depende en mayor grado de su capacidad para inducirnos a deducir enseñanzas de mayor calado, perspectivas más amplias (...) comienza con la representación de personajes y lugares, situaciones y acontecimientos (...) ayuda a que se mantengan nuestras expectativas de interioridad y se traduce en un aumento de las posibilidades de acceso a una exterioridad compartida.<sup>272</sup>

Es el mundo exterior su objetivo y como tal la objetividad aparece como un criterio crucial.

Otra diferencia entre el film de ficción y el documental está relacionada con la amplitud de posibilidades ofrecidas por cada dominio al realizador. Ante el escaso margen que da la práctica documental, comparada con los temas y formas de tratamiento de la ficción, explica el desequilibrio en la producción de unas y otras películas en términos cuantitativos. Es cierto también, que puede hablarse de “géneros” o mejor, de modalidades del documental, pero nunca serán estas comparables a la diversidad de la ficción.

---

270 Ibid.

271 Nichols, La representación de la realidad.

272 Ibid.



## Cuatro formas del cine documental

Bill Nichols ha dividido el documental en cuatro modalidades validas para guiar al analista como para situar al realizador frente a su trabajo. Estas son:

- Expositiva.
- De observación.
- Interactiva.
- De reflexión.<sup>273</sup>

Como paradigmas de la modalidad del documental *expositivo*, se mencionan los nombres de Grierson y Flaherty. Esta modalidad surge como una reacción frente al cine de ficción el cual se va alejando de la realidad, quizás olvidando su origen documental y se acerca más a la literatura y al teatro, en su forma narrativa, produce en los primeros documentalistas cierto “desencanto” por su pobre relación con los hechos que constituyen la historia del mundo y la sociedad.

El documental expositivo “toma forma en torno a un comentario dirigido al espectador, las imágenes sirven como ilustración o contrapunto (...) en este prevalece el sonido no sincrónico (...) la argumentación desempeña la función de dominante textual y hace que el texto avance al servicio de su necesidad de persuasión”.<sup>274</sup> Su tono hace hincapié en la impresión de objetividad y los juicios y argumentación siguen una lógica clara, expositiva y de evidente sentido común.

Es un tipo de cine en el cual se tiende a la generalización antes que al planteamiento de hechos o circunstancias particulares. Su discurso se guía por este mismo principio y sus juicios tienen toda la apariencia de lo evidente, que permite una economía de análisis y establece cuestiones de modo sucinto y enfático. Busca, como podemos ver en los trabajos de Flaherty:

Conmemorar la belleza de lo cotidiano y de los valores que modestamente sostienen los valores cotidianos (...) con Jennings, Writh y otros, intenta promover una subjetividad social según estas piedras angulares (de los valores cotidianos) que a menudo se dan por supuestas de la vida de la clase media y de una sensibilidad humanístico-romántica”. Las entrevistas no son ajenas a su forma de exposición, y todas las formas de representación son validas, siempre y cuando queden subordinadas a la argumentación. Es típico que en esta modalidad su discurso se exprese bajo la forma ofrecida por una voz “omnisciente”.<sup>275</sup>

Las entrevistas no son ajenas a su forma de exposición, y todas las formas de representación son válidas, siempre y cuando queden subordinadas a la argumentación. Es típico que en esta modalidad su discurso se exprese bajo la forma ofrecida por una voz “omnisciente”, o una voz “de

---

273 Ibid.

274 Nichols, op. cit.

275 Ibid.

autoridad proveniente de cámara que habla en nombre del texto (...) una matriz institucional del documental expositivo; el espectador alberga la expectativa de que se desplegará ante él un mundo racional”.<sup>276</sup> La presencia del autor queda representada por el comentario. Finalmente Nichols afirma que el espectador espera que el texto expositivo tome forma en torno a la solución del problema planteado.

El documental de *observación*, en donde se sitúan los trabajos de Frederik Wiseman, surgió más de un adelanto técnico, que de un planteamiento conceptual. A la disponibilidad de un equipo de grabación sincrónica, fácil de transportar y de manejar, se sumó el rechazo a una actitud moralizadora que se había tomado las filas de los documentalistas del tipo del expositivo. Permitted registrar directamente la vida de la gente, mostrarla tal como era, sin inmiscuirse en lo que hacía. Se limitó al realizador “al momento presente” y le exigió un prudente distanciamiento de los hechos.

Dentro de la modalidad de *observación* se considera el “cine directo” y el llamado “cinema-verité”. El cual hace hincapié en la no intervención del realizador. Su material se obtiene de filmar directamente sin intervenir en el curso de la acción, preservando la identidad real de los sujetos y su libre uso de la palabra; En estas películas el control suele cederse a ellos para asistir a los sucesos desarrollados delante de la cámara. No hay comentario de *voice over*. El montaje suele respetar la continuidad cronológica de las acciones.

Una de las características del documental de observación es dejar claro al espectador que los acontecimientos sucedidos ante sus ojos tienen significados propios y son tal como los percibe en la pantalla. La cámara puede sugerir, pero sin que el material sea intervenido ni manipulado por el realizador, quien está presente sólo en la perspectiva asumida para el tratamiento del film. No obstante, según Nichols, hay documentalistas que, dentro de esta modalidad, participan como catalizadores de las circunstancias en las cuales se filma el documental.

Como es el caso de Jean Rouch, quien con su obra de cine directo: “llevaba su cámara al lugar en que hay una situación tensa y esperaba con ilusión a que se desatara una crisis; la versión de Rouch, intenta precipitarla, es un participante abierto”.<sup>277</sup> La diferencia establecida entre “cine directo” y “cinema-verité” es que mientras en el primero el realizador desempeña un papel de observador distanciado, en el segundo interviene como un ente provocador.

También se ha situado al también llamado “cine etnográfico”: La cámara está situada en el lugar de los hechos a revelar, es un testigo de la existencia de lo que filma y de su modo de presencia en el mundo histórico. Es un documental que sugiere un compromiso con lo real inmediato y describe costumbres de culturas poco conocidas y su rodaje está precedido de largas y exhaustivas investigaciones de campo. A diferencia del estilo de Rouch, el documental etnográfico privilegia la observación pasiva de los acontecimientos, la toma de testimonios directos, puede apoyarse en una posterior narración con *voice over* y utiliza una cinematografía basada en planos de larga duración. Con todo ello se busca

---

276 Ibid.

277 Nichols, La representación de la realidad.

comparar el resultado con lo que podía experimentar un observador o un participante en el lugar de las acciones.

Para Nichols, no obstante, el documental de observación debe prescindir de la voz fuera de cuadro, así como del uso de imágenes para ilustrar generalizaciones. “Los sonidos y las imágenes se registran en el lugar en contraste con la *voice over*”,<sup>278</sup> esto hace que el documental expositivo e interactivo, que veremos más adelante, sirvan para las investigaciones históricas, mientras las películas de observación abordan con mayor facilidad las cuestiones contemporáneas.

Lo propio del cine directo es describir costumbres, modos de vida, formas de producción material y cultural de sujetos y sociedades próximas a las que tanto el realizador como el público pertenecen. Con este tipo de documental se persuade al espectador que la cámara ha estado allí sin preparación previa, que es un testigo espontáneo de ese mundo social.

El documental *interactivo*, promovido por Jean Rouch o Connie Field, surgió de la necesidad de hacer más patente la perspectiva del realizador. En los documentales interactivos el autor entra en contacto directo con la gente, pero cuidándose de no volver a una intervención semejante a la puesta en práctica en la modalidad de exposición clásica.

“Surgieron estilos de entrevista y tácticas de intervención permitiendo al realizador participar directamente”.<sup>279</sup> Lo específico del *cinema-verité*, dentro de la modalidad interactiva, es realizar análisis de situaciones y circunstancias sociales, verificar hechos, adelantar investigaciones en torno a los problemas que supone va a tratar durante su desarrollo. Los diálogos y las entrevistas, están dentro de sus medios de argumentación. Es un cine que quiere mostrarse como algo espontáneo, casi realizado de manera súbita, incidental e improvisada.

El realizador es, en buena parte del film, su protagonista, nunca un observador imparcial, mucho menos impasible. Con el surgimiento del documental interactivo, pudieron aproximarse más al ser humano, mirarlo, oírlo hablar a medida que percibía los acontecimientos y eso les permitió abrirle un campo propicio para ofrecer sus respuestas:

La voz del realizador, podía oírse tanto como la de cualquier otro, no a posteriori, en un comentario organizado en *voice over*, sino en el lugar de los hechos, en el encuentro cara a cara con los otros. El documental interactivo hace hincapié en las imágenes de testimonio o intercambio verbal y en las imágenes de demostración. La autoridad textual se desplaza hacia los actores sociales reclutados. Sus comentarios, sus respuestas ofrecen una parte esencial de la argumentación de la película (. . .) predomina la forma del monólogo o del diálogo que introduce una sensación de imparcialidad, de presencia situada y de conocimiento local que se deriva del encuentro entre el realizador y el otro.<sup>280</sup>

278 Ibid.

279 Nichols, op. cit.

280 Ibid.

Sin embargo, la manera como se establece esta relación, entre el realizador y el sujeto, no está libre de cuestionamientos, pues en ella puede verse una forma de intervención del realizador para asegurar la eficacia de los fines propuestos alcanzar con su documental. Dicho de otro modo: plantea cuestiones éticas: ¿Hasta dónde puede ir la participación?, ¿cuáles son los límites, para que un realizador puede establecer una negociación?, ¿qué tácticas permite la “acusación”, fuera del sistema legal formal?, son algunas de las preguntas que Nichols deja planteadas sobre la mesa.

Aquí la palabra “acusación” se refiere al proceso de investigación en el cual se interna el realizador en su diálogo con los testigos, con el objeto de desarrollar una argumentación. Dicha relación “puede estar más cerca de la de un defensor público que de la de un acusador (...) se busca una relación no de confrontación, sino información para el razonamiento (...) la cuestión ética de una relación semejante estriba en el modo en que el realizador representa a sus testigos, en particular cuando funcionan motivos, prioridades o necesidades contradictorios”.<sup>281</sup>

El modelo interactivo se pone en movimiento al usar las técnicas de la entrevista, puede plantear cuestiones éticas propias. Afirmar Nichols que este problema en torno a la ética del entrevistador surge en la medida en que la entrevista hace uso de una situación jerárquica, derivada de la distribución desigual de poder como ocurre en la confesión y el interrogatorio. Aunque el texto interactivo adopte formas diversas, todas ellas conducen a los actores sociales hacia el encuentro con el realizador. “La voz del realizador -cuando se oye- se dirige hacia los actores sociales y no hacia el espectador”, sentencia Nichols.

Dentro de la modalidad interactiva podemos situar el documental histórico en la medida que es aquí en donde se considera la relación pasado/presente. Busca indagar, explicar y reflexionar sobre hechos históricos, utilizando elementos testimoniales provenientes de documentos gráficos y entrevistas. Algunos buscan en el pasado, o en la relación del presente con el pasado, sus tesis argumentales. Nichols ilustra este caso con el trabajo de Claude Lanzmann, quien en su *Shoah* hace hincapié en la influencia del pasado sobre el presente, “convirtiendo el proceso de entrevista en parte central de la película”.<sup>282</sup> La decidida participación del autor, se traduce en una presencia percibida por el espectador como centro de atención para los actores sociales y deriva de un énfasis en el acto de recogida de información o construcción de conocimiento. Esta copresencia tiene una trascendencia aún mayor, pues según Nichols, va más allá del hecho de ser un argumento consignado en la película misma: tal dinámica participativa lleva al indicio ocasional o al reconocimiento “independiente del hecho que se está viendo una película, existe en ella “una dinámica participativa (...) que va más allá del uso del material de la entrevista de un texto expositivo”.<sup>283</sup>

El comentario hecho por un realizador suele subordinar las entrevistas a la argumentación central de la película. No obstante esta participación corre el peligro de crear una realidad fabricada por el mismo.

---

281 Ibid.

282 Nichols, La representación de la realidad.

283 Ibid.

Una interacción más estructurada entre el actor social y el realizador en la que ambos están presentes, puede dar la impresión de “diálogo”, privilegiando, al entrevistador como iniciador al árbitro de la legitimidad y encuadrando al entrevistado como fuente primaria. Nichols ve en esta forma de intercambio un “pseudodiálogo (...) el formato de la entrevista prohíbe la reciprocidad o equidad absolutas entre los participantes (...) la habilidad del entrevistador suele revelarse a través de su capacidad para dar la impresión de que está al servicio del entrevistado, cuyo discurso en realidad controla (...) comunicar pensamientos, impresiones, sentimientos y recuerdos del testigo individual al espectador. El realizador logra un efecto de sutura. Situando al espectador en relación directa con la persona entrevistada, a través del efecto de tornarse el mismo ausente.”<sup>284</sup>

El documental reflexivo, cuyo original creador fue DzigaVertov, tiene como objeto organizar y ensamblar el material filmado en estructuras lógicas y argumentativas, en donde la presencia del director no va a ser escamoteada; por el contrario, su presencia es parte integral del discurso textual, pero siempre de una manera indirecta, nunca presente como tal en el film, como si lo estaba en el documental de observación y en el interactivo.

Surgió de la necesidad de hacer que las propias ideas y convenciones de la representación del director estuvieran implicadas no ya un modo participativo, implicándose con otros actores sociales: En esta modalidad el realizador nos habla menos del mundo histórico y mucho más del proceso de representación en sí: aborda la función de lo que se ha denominado el metacomentario. “Mientras la mayor parte de la producción documental se ocupa de hablar del mundo histórico (...) la forma del documental reflexivo aborda la cuestión de cómo hablamos del mundo histórico. El texto desplaza su foco del mundo histórico, del ámbito de referencia histórica, a las propiedades del propio texto”.<sup>285</sup>

Muchos textos reflexivos presentan al realizador “no como un participante observador, sino como un agente con autoridad”, sentencia Nichols. Vertov y Rouch lo pusieron en práctica:

Más que la presencia del realizador, observada en el modo interactivo, en el reflexivo el espectador experimenta una sensación de presencia del texto en el campo interpretativo. La situación que se va a experimentar ya no está en otra parte delimitada y remitida por el texto documental. Es la propia situación del visionado.<sup>286</sup>

Este tipo de documental puede ilustrarse con igual provecho citando a Dana Polan, quién revela la presencia de los mecanismos brechtianos de distanciamiento para entender la dimensión crítica de este tipo de documental: Para Brecht, dice Polan, “la forma de postura del sujeto espectador surge de una toma de postura de la obra, la obra de arte política representa una diferencia entre como son las cosas y como deberían ser”.

---

284 Ibid.

285 Nichols, op. cit.

286 Ibid.



---

## • VI. Introducción al lenguaje del cine

### Lenguaje y gramática del cine

Cuando vemos y comprendemos una película, este acto se basa en el reconocimiento de un cierto número de elementos que, articulados de una determinada manera, constituyen lo que llamamos aquí *lenguaje cinematográfico*. Es un lenguaje, no solo por la forma en que estructura su narratividad, sino porque tiene el poder de comunicar un sentido. Utilizamos la palabra lenguaje haciendo caso omiso a la designación de “lengua” de Christian Metz, (“lengua sin lenguaje”, dijo), para evitar posibles malentendidos.

Si entendemos por lengua española la que hablamos y escribimos los hispano-parlantes; la palabra lenguaje designaría la manera particular como cada individuo usa la lengua para expresarse. Del mismo modo habría una lengua cinematográfica, universal, común a todos cuantos realizan películas y constituida por todos aquellos elementos que le son propios; y habría lenguajes particulares, en la medida que son los elementos usados por cada director de una determinada manera para organizar y dar sentido a una película. La analogía con el lenguaje verbal es antigua. Se ha dicho que el párrafo, o bien, el capítulo, corresponden a la secuencia; la frase, a la escena; y la palabra al plano. Es sólo una analogía que aproxima muy poco el uno al otro lenguaje.

Llamamos aquí *significantes cinematográficos* a los recursos del lenguaje cinematográfico los cuales varían de acuerdo a la época, al género y al modo como los directores, los utilizan estos para componer sus películas. Dependen del contexto de la narración. Un ejemplo es la utilización del “picado” y el “contrapicado”. En las películas clásicas su práctica a menudo obedece al juego de la redundancia. En las películas de amor, por ejemplo, las escenas románticas y los sentimientos de los personajes serán expresados por una red de significantes tejida por las relaciones entre las palabras

pronunciadas, el juego de los actores, la composición, la calidad de la imagen, la atmósfera y la música. Otro ejemplo es el del montaje. En este caso el montaje practicado por Eisenstein difiere en técnica y contenido, del utilizado por los realizadores del cine clásico de Hollywood.

Marcel Martín no abriga la más mínima duda acerca de la validez de la expresión “lenguaje cinematográfico” para significar que gracias a su escritura el realizador puede narrar con imágenes y sonido una película. Lo que su obra pretende demostrar es que el cine es un lenguaje, pues analizando sus innumerables medios de expresión, es comparable en su eficacia al lenguaje verbal.<sup>287</sup> Se apoya en argumentos de teóricos y de cineastas que lo precedieron:

Dice que para Jean Cocteau, “una película es una escritura en imágenes”. Para Alexandre Arnoux “el cine es un lenguaje de imágenes con su vocabulario, su sintaxis, sus flexiones, sus elipsis, sus convenciones y su gramática”. Por su parte, Jean Epstein ve en el cine “la lengua universal” y Louis Delluc dice que “un buen film es un buen teorema”. Aunque en propiedad, y a partir del estructuralismo de los años sesenta, que ya vimos antes, resulta inapropiado mantener la semejanza entre lenguaje verbal y cinematográfico, sobre todo por la ausencia en éste de lo que se ha llamado, en el lenguaje verbal, “la doble articulación”. Nosotros hablaremos de *lenguaje cinematográfico* de la manera simple, llana y elemental, como lo enunciamos al comienzo de este apartado.

Igualmente podemos decir que lo que llamaremos gramática cinematográfica es la descripción sistemática de la estructura y el funcionamiento de ese lenguaje. Y como este último depende en buena medida de quien lo use, en él está considerado el conjunto de normas, reglas y procedimientos cuya correcta aplicación ha de producir un uso claro y comprensible del lenguaje cinematográfico. Como en el cine moderno encontramos algunas películas que tienden a transgredir las formas de construcción del cine convencional, el uso de la gramática aquí sería para sus autores más un obstáculo y una limitación para la expresión, que una herramienta útil.

Puede decirse que el lenguaje cinematográfico se construye a partir de la articulación de los siguientes elementos y procedimientos:

- Planos: encuadre, ángulos de toma, movimientos de la cámara.
- Elipsis.
- Profundidad de campo.
- Imagen. Iluminación.
- Montaje.
- Enlaces y transiciones
- Metáforas y símbolos.
- Sonido: diálogos, música y efectos.

---

287 Marcel Martín, *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa, 1995, p. 26.



Hemos dicho que para evitar propagar aun más los malentendidos acerca de la existencia o no, de la legitimidad o ilegitimidad del término “lenguaje cinematográfico”, aquí usaremos esta noción en su alcance más restringido. Insistimos en que ese sentido restringido nos permite definirlo según el siguiente enunciado: el lenguaje cinematográfico está constituido por todos aquellos procedimientos que en su articulación dan sentido a las imágenes en movimiento. De otro lado para la gramática ampliaremos su definición según aquella enunciada por Robert Bataille, aplicada al cine, citada por Aumont, Bergala, Marie y Vernet: “La gramática cinematográfica estudia las reglas que presiden el arte de transmitir correctamente las ideas por una sucesión de imágenes animadas, que forman un film”.<sup>288</sup> En una palabra, la gramática prescribe el buen uso del lenguaje cinematográfico. Se le atribuye a Marcel Martín haber sido el primer teórico que relacionó la utilización progresiva de los procedimientos de expresión cinematográfica a la aparición de un lenguaje filmico.

## Planos, tomas, escenas y secuencias

Si consideramos el plano como un *enunciado*, este podría ser analizado en los mismos términos que todo relato. Pero ¿hay en una imagen un enunciado? Esta no es una simple cuestión pedagógica, pues es algo que encontramos en todas las películas. Lo que tal proposición supone es que todo plano “contiene virtualmente una pluralidad de enunciados narrativos que se superponen hasta que revelan su sentido cuando el contexto nos ayuda”,<sup>289</sup>

Al decir de Gaudreault y Jost los equívocos que surgen de las descripciones visuales, derivan de:

La imagen muestra, pero no dice (...) entonces podemos preguntarnos ¿cómo relata el plano?, ¿cómo significa? (...) lo que importa es lo segundo, antes de lo primero, el plano no es equivalente a la palabra puesto que en toda imagen hay al menos un enunciado: la imagen de una casa no significa “casa”, sino, “he aquí una casa” (o la casa de fulano o una casa vieja, etc.) (...). Sólo es posible estudiar el significado narrativo de un plano, si la película tiene un solo plano.<sup>290</sup>

El plano es la unidad básica del lenguaje cinematográfico por dos motivos: En primer término, porque el cine comenzó con breves películas constituidas por un solo plano y ya eran películas. En segundo, porque para realizar un filme se hace necesario rodarlo plano a plano. El plano es una sección continua de película impresa, antecedida por un plano y seguida por otra. El plano es la unidad mínima de montaje.

Para el estudio del plano seguiremos el texto de Emmanuel Siety, *El plano en el origen del cine*. Para abarcar sus características en toda su complejidad y diversidad, denomina con el término “super-

---

288 Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, 1985, p. 168.

289 Gaudreault y Jost, op. cit., p.

290 Ibid.

ficie" la imagen fílmica proyectada sobre la pantalla, como quién alude a una superficie pictórica.<sup>291</sup>. En ella están todas las categorías estéticas, como son las líneas, los planos, los volúmenes, los contrastes, el tratamiento del espacio, el juego de luces y sombras y la reacción de los colores; es decir, todo cuanto corresponde a su composición.

Ahora bien, Siety distingue, en la composición del plano, dos posibilidades. El plano *simple* correspondiente a un registro único del objeto que se ha fotografiado y el plano *compuesto*, entendido de tres maneras:

1. Por sobre impresión u otro efecto fotográfico, en donde se han "añadido" imágenes no presentes en el momento del rodaje.
2. También puede ser de tiempo discontinuo, cuando se han "escamoteado" fracciones del tiempo sucesivo. Por ejemplo, cuando se ha usado el "efecto de manivela", como el que Georges Méliès empleaba cuando detenía el rodaje por unos segundos para introducir cambios en la escena, sin que el plano resultante sufriera un "corte".
3. Otra manera de trabajar sobre el plano compuesto es empleando una "operación plástica", mediante la cual se transforman las imágenes impresas, interviniendo directamente la imagen con efectos ópticos, como lo vemos, en tantas películas de hoy.

## 170

Emmanuel Siety propone considerar cuatro características en el plano<sup>292</sup>; según sea su:

- Movimiento.
- Posición.
- Punto de vista
- Contenido o trabajo

**Movimiento.** Percibido en el plano puede ser interno o externo. En el primer caso, es aquel que sucede dentro del plano mismo: individuos, animales, cosas, medios de transporte, etc. El movimiento externo es aquel realizado por la cámara. En sus desplazamientos la cámara puede ejecutar cinco tipos:

- a. Travelling. Movimiento sobre rieles: adelante, atrás, en diagonal.
- b. Panorámica. También llamado paneo. La cámara se mueve sobre su propio eje, desplazándose, ya en sentido horizontal o vertical.
- c. Cámara al hombro. Cuando la cámara es llevada por el camarógrafo sobre los hombros, permitiendo aquellos movimientos que él mismo pueda ejecutar.

---

<sup>291</sup> Emmanuel Siety, *El plano en el origen del cine*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 29.

<sup>292</sup> Siety, op. cit., pp.

- d. Steadycam. La cámara se ha suspendido de cuerdas elevadas que como las líneas funiculares se desplazan adelante o atrás, permitiendo un movimiento extremadamente amortiguado.
- e. Zoom. Es el movimiento que se realiza en el juego interno de la óptica del lente y permite alejarse o acercarse del objetivo sin movimiento de la cámara.

Como puede suponerse, es posible realizar todas las combinaciones posibles entre el movimiento interno y el externo de un plano así como también entre las diversas modalidades de los movimientos propios de la cámara.

**Posición.** Se trata de una escala cuya única referencia es el nivel de los ojos de una persona. Dos posiciones pueden establecerse: el picado y el contrapicado. En el primero, la cámara mira en una línea diagonal hacia abajo. En el contrapicado, mira hacia arriba. Tiene un valor psicológico en la medida en que, según esta posición, se exalta o se minimiza una figura.

**Punto de vista.** Puede tener dos posibilidades: Objetivo o subjetivo. Fue introducido en el cine por Sergei Mijailovich Eisenstein. Se refiere a algo que no hace parte de la imagen, ni a su contenido, sino a la manera como la percibimos o “sentimos” la cámara según como ella organiza lo visible. El punto de vista se determina según quién se identifique con la cámara. En buena parte de las películas, y también del metraje de cada una, estamos ante una cámara de mirada objetiva. Sólo cuando la cámara sustituye la mirada de un personaje estaremos ante una cámara subjetiva.

**Contenido o trabajo del plano.** Es la categoría en la cual debemos centrar nuestra mayor atención por la complejidad que implican los elementos relacionados. Se consideran cuatro niveles:

- a. Construcción del espacio y su ocupación.
- b. Relación imagen y sonido.
- c. Tiempo del plano.
- d. Relación con la totalidad.

Veamos:

- a. Construcción del espacio y su ocupación. En este nivel deben evaluarse dos características:

- *La distancia que separa al sujeto de la cámara.* Implica el punto de vista. La distancia se compone según la imagen de una pirámide, donde la cámara es el vértice de esta figura geométrica. Con ésta el cineasta crea la tensión necesaria entre su ojo y el objeto principal; es la línea recta que los une.

El realizador se habrá preguntado ante el objeto: ¿Cómo sitúo la cámara ante el personaje, lo tomo de cerca o de lejos?, ¿lo acompaño de perfil o en tres cuartos? ¿la cámara espera que el personaje se acerque al objetivo o lo sigo de espaldas?, ¿lo sigue desde arriba o desde abajo? y ¿me acerco o aleja de él?

Pero también habrá evaluado la posibilidad de la existencia de lo que puede separarlo de la cámara. ¿Algo se interpone en el espacio que media entre el personaje y la cámara?, ¿qué clase de cosas y/o individuos?

- *El encuadre*. Define el marco, contiene la composición del plano. Según Siety, este puede ser receptáculo, dinámico o indiferente. En el encuadre se define aquello a incluir y se determina cual ha de ser el movimiento de la cámara.

Para definir el encuadre **receptáculo**, compararemos el espacio abarcado por el encuadre con un “contenedor”. Es un espacio el cual ha de ser llenado, una especie de pequeño recinto cuyo interior debe acondicionarse. Es un encuadre que puede evaluarse desde el punto de vista de su:

*Capacidad*. se refiere a la cantidad potencial de elementos que puede contener. Esta se define según dos características: la saturación y la rarefacción.

*Composición*, en tanto lo organizado dentro de su espacio. Según sea el grado, más alto o más bajo, de elementos que intervienen

*Restricción*, que implica los límites a que somete a sus ocupantes. Alude al concepto de “campo” y “fuera de campo”, de la que ya hemos hablado antes, que es un relación dinámica entre lo que esta contenido en el encuadre y lo que escapa a este, sin que por esto carezca de existencia virtual, incluso de realidad narrativa. Alude a la tendencia que tiene el espectador a imaginar más allá de lo que el campo ha excluido. Es un aspecto muy propio del cine, tal como lo mostró André Bazin. Es algo que no es posible imaginar en la pintura.

Lo que se ha denominado con el término encuadre **dinámico** alude a su naturaleza lábil, móvil. Es de carácter reactivo, se percibe como elemento que se pliega a los gestos, reacciones, giros visuales que se producen en el plano.

El encuadre **indiferente** es aquel que se mantiene neutral frente a los sucesos acontecidos en el cuadro. Ni la composición, ni la acción, lo determinan. El caso extremo para ilustrar el encuadre indiferente es el de la cámara de vigilancia.

b. Relación de la imagen y el sonido. Se estudia desde tres puntos e vista:

- Fuentes.
- Puntos de escucha.
- Cortes sonoros.

Según Emmanuel Siety *las fuentes* pueden ser mudas o invisibles.<sup>293</sup> ¿Hay elementos, cosas o personas que vemos y sin embargo no oímos? ¿Vemos todo lo que oímos?, ¿O el plano recoge sonidos

---

293 Siety, El plano en el origen del cine, p.40

ajenos, venidos de otro lugar, del interior de una conciencia?, ¿Oímos todo lo que vemos, es decir, lo que en la imagen puede constituir una fuente sonora?, y ¿Todos los sonidos son audibles? Estas preguntas nos llevan a comprobar que en el cine el plano privilegia una o dos fuentes sonoras, silenciando otras, por considerarlas, irrelevantes o potencialmente perjudiciales para los propósitos del plano.

*El punto de escucha* se relaciona con el punto de vista pues si este nos sitúa en un campo visual específico, aquel selecciona de la multitud de sonidos posibles el que mayor interés tenga para la narración de la escena.

*Los cortes sonoros* se comparan a los “cortes visuales”, mediante los cuales se rompe la continuidad de los planos. No obstante, aparecen dentro del plano. La aparición súbita de un sonido, la irrupción de una música, diegética o no, un efecto, una voz, un grito son cortes sonoros. También lo es el sonido que surge en un plano para establecer continuidad narrativa con el siguiente.

c. Tiempo del plano. Hay dos maneras de entender el tiempo de un plano:

- Como marco temporal
- Como duración.

El plano comprendido como *marco temporal*, alude a la duración que el plano tiene en la pantalla y a la vez a la duración diegética.

El plano como *duración* solo existe a posteriori. Cuando tras haberlo visto en su totalidad, el espectador proyecta su experiencia sobre la totalidad de la película en una mirada retrospectiva. Es una duración relativa y subjetiva, pues “no se encuentra ante un marco temporal sino ante la *duración*”.<sup>294</sup> Es una experiencia psicológica, de los sentidos del espectador.

Los realizadores suelen “manipular” la duración puesto que esta depende del contenido.

d. Relación con la totalidad. También se denomina “momento del film”. El plano tienen básicamente dos dimensiones: lo que es en sí mismo y en cuanto a su relación con unos procedimientos narrativos de los cuales hace parte sustancial. Siety ve su implicación en dos niveles

- En la elaboración del relato cinematográfico.
- En la creación de un mundo ficticio.

Cada uno de estos niveles se integra al otro, en el proceso con el cual se construye el tiempo-espacio de la película; la organización de los planos es lo que constituye como relato. Pero como ésta es una construcción mental, el plano juega un papel aleatorio y relativo dentro de la estructuración a que el espectador somete la narración cinematográfica. El ejemplo que propone Emmanuel Siety, acerca del uso del plano por parte de Eisenstein es esclarecedor:

---

294 Siety, op. cit., p.

En vez de mostrar sus planos -escribe- con el objetivo de construir un espacio coherente, Eisenstein se dedica a hacer circular un motivo (un círculo, por ejemplo) de plano en plano, o a producir contrastes formales o luminosos entre planos sucesivos para generar una tensión dramática creciente hasta el punto de considerar que el plano en si no es nada: solo el montaje puede dotarlo de sentido.<sup>295</sup>

## La imagen cinematográfica

El gran problema al cual el analista de cine debe enfrentar al iniciar su estudio iconológico frente a las imágenes de una película, surge cuando reconoce su carácter transitorio, su figuración fugaz en la pantalla. Sin poder contar más que con procedimientos artificiales, como fotografías o la detención de la proyección, para analizar las imágenes debemos prescindir casi por completo de los estudios sobre iconología propios de la pintura, con lo cual se marca una inmensa disociación entre cine y arte pictórico.

Si estudiamos el plano, será más en función de su dinámica interna, que desde el punto de vista de la imagen instantánea representada o reproducida por la fotografía cinematográfica. En la escena y la secuencia esa dinámica se transformará en dramaturgia, en narración visual. Y el montaje a la vez nos dará los indicios acerca de la lógica aplicada a la narración fílmica. También nos hablará del ritmo.

Cuando Eric Rohmer estudia el espacio en el *Fausto* de Murnau, entendemos, en la caracterización del espacio, lo que la imagen implica,<sup>296</sup> pues es en ésta donde ese espacio es representado. Antes de adentrarse en el análisis de la película de Murnau, Rohmer hace referencia a lo que él ha llamado los tres espacios en el cine. Esta es su clasificación:

- Espacio pictórico. Es la imagen cinematográfica proyectada sobre la pantalla, por móvil y fugitiva que ella sea, se percibe y se aprecia como una representación, más o menos fiel, de la realidad del mundo exterior. Tiene un valor plástico, figurativo, estético. Es una representación de la realidad.

- Espacio arquitectónico. Está conformado por las partes del mundo que en si mismo, son naturales o fabricadas y al ser proyectadas sobre la pantalla, con mayor o menor fidelidad, están provistas de una realidad objetiva, siendo por ello objeto de un juicio estético. Tiene un valor expresivo con doble determinación:

El decorado determina la acción. Por ejemplo en *Metrópolis* o *Titanic*. En las películas de grandes arquitecturas; puentes, cuevas, montañas.

---

<sup>295</sup> Ibid., p.80.

<sup>296</sup> Eric Rohmer, *L' Organisation de l' espace dans le Faust de Murnau*, París, Union General de Editions, 1977, p. 11.

La acción determina el decorado. Es la situación en la cual se exige cierto decorado. Por ejemplo la película inglesa *Trainspotting*, *El gabinete del doctor Caligari* y *Casablanca* entre otras.

- Espacio cinematográfico. No es otro que el espacio filmado, aquel del cual el espectador tiene la ilusión de conocer. Se trata de un espacio virtual, reconstruido en la mente del espectador con el concurso de los elementos fragmentarios del film. Tiene un valor expresivo y lingüístico. No es un espacio real, es intelectual y mental. Se crea por medio del montaje.

Ahora bien en cuanto a la “materialidad de la imagen”, para decirlo de alguna manera, se suelen reconocer tres características:

- La profundidad de campo
- La saturación/rarefacción. Según la imagen esté más o menos saturada, o con más o menos blancos o negros.
- Campo tonal. Los tonos que la imagen recibe gracias a la iluminación.

Es obvio que el estudio de la imagen exige un largo análisis para abarcar desde el conocimiento del funcionamiento del ojo, el papel del espectador, la dimensión espacial y temporal, hasta el papel del arte en la imagen, para no hablar de temas tales como su genealogía, la transmisión simbólica o la fenomenología de la mirada. Para la profundización en estos aspectos se recomienda la consulta de los libros *La imagen* de Jacques Aumont y *Vida y muerte de las imágenes* de Regis Debray, ambos de la editorial Paidós.

## El Montaje

Con el montaje nace la posibilidad de articular el cine como un lenguaje. Es la operación que lo caracteriza en su especificidad. Aunque su procedimiento es simple, sus resultados son asombrosos y prácticamente infinitos. Gracias al montaje una película puede ser muchas, Es una *ars combinatoria* y quien tiene en sus manos en montaje de una película, tiene la última palabra; un montador puede arruinar o salvar una película. El montaje puede ser un juego irresponsable o el más serio y grave procedimiento en un film, porque se trata de una lógica.

Las teorías del montaje nacieron las más complejas y duraderas teorías del cine. No obstante el montaje, como el lenguaje, no es más que un medio para un fin determinado: hacer inteligible y eficaz la narración cinematográfica. Son excepcionales las películas narrativas que carecen de montaje. El ejemplo clásico de *La soga* de Alfred Hitchcock, se ha convertido en inevitable citación cuando se trata de aludir a una película rodada como un plano-secuencia. Es una de las excepciones si excluimos las películas llamadas primitivas, que constaban de un sólo plano.

La operación mediante la cual se “monta” una película es simple: consiste en pegar un plano tras otro, en una continuidad tal, que siga un orden determinado. Se ha señalado que el objetivo fun-

damental del montaje está en relación directa con las formas narrativas empleadas para relatar una historia fílmica. No obstante, Jacques Aumont y Michel Marie en su *Dictionnaire theorique et critique du cinema* extienden su utilización a cuatro nuevas funciones:<sup>297</sup>

- Efectos sintácticos o de puntuación. Con ellos se marcan uniones o separaciones.
- Efectos de sentido. Utilizados para crear relaciones metafóricas.
- Efectos rítmicos. Mediante la duración y la frecuencia de los planos, el montador puede dar ritmos diversos a grandes fragmentos de la película y a la totalidad de ella.
- Efectos plásticos. La continuidad de las imágenes puede engendrar en el espectador estados de recepción estética.

Aunque no son exclusivos uso en el cine moderno, estos efectos suelen encontrarse en mayor medida en este tipo de cine. Para el cine clásico la función cardinal del montaje es netamente narrativa.

---

<sup>297</sup> Aumont ET Marie, op. cit., p. 157.



---

## • VII. Análisis cinematográfico

### Elementos generales del análisis fílmico

El análisis cinematográfico parte de la siguiente proposición: toda película es un texto. De donde se deduce que para analizarla se leerá como un texto. El análisis textual comporta tres niveles básicos:

| 177

- Comprender. Nivel del significado literal, obvio.
- Interpretar. Nivel del significado implícito.
- Explicar. Nivel en que se estructura y se revela el anterior significado.

Puede decirse, que al analizar e interpretar una película, el analista busca encontrar los significados posibles revelados en la lectura del film. No significa que las películas tengan, necesariamente, un sentido oculto. Aunque no todos los contenidos de un film se de al espectador a la primera mirada, es necesario deshacer la tela. ¿En dónde está ese sentido, en dónde buscarlo en el texto mismo?, ¿Cómo encontrar esos contenidos? El observador debe seleccionar los momentos con los cuales pueda estructurar ese sentido.

El significado de una película no se encuentra como un tesoro oculto en realidad se construye, y es aquí donde comienzan los problemas: No hay un método universal a través del cual se establezca la fórmula para construir significados, entonces, debemos encontrar al menos sustitutos parciales y particulares. Todo lo que podemos hacer es iniciar un proceso de aprendizaje. Claro está, hay teorías, protocolos y estrategias, así como grados de inferencia. Todo análisis es parcial y personal, aunque coincidan, con él, tantos otros.

Todo análisis parte de la subjetividad del observador. Lo cual nos aproxima a los otros. En el análisis cinematográfico, generalmente, seguimos las mismas pautas racionales y utilizamos, a decir de

David Bordwell, las mismas capacidades inductivas y deductivas que utilizamos en la vida cotidiana. Todo este proceso tiende, pues, a un mismo y único fin: construir significados.

## Los cuatro sentidos

A partir de los estudios bíblicos realizados por San Agustín se estudian cuatro niveles de sentido:

1. Sentido literal. Es el nivel descriptivo de un texto. Aquí está representado el mundo diegético. Hay una descripción de las acciones, sin que necesariamente se relacionen bajo la ley de la causalidad. Es un sentido explícito. Corresponde al *fabula* aristotélica, o la historia. Es un nivel de *comprensión*.
2. Sentido histórico. Sus significados son también explícitos. Descripción del momento y del lugar histórico. Se indaga acerca del por qué suceden las cosas. Aquí puedo centrarme en aspectos particulares del relato. Por ejemplo:
  - El papel de la mujer.
  - Cómo se relacionan los estratos sociales
  - Cómo son las relaciones de pareja.Es un nivel de *comprensión*, como el del sentido literal.
3. Sentido Moral. Es el que indaga acerca del *tema* y pregunta: ¿Cuál es el problema? Tiene una connotación ideológica y también de la conducta.
  - ¿De qué habla la película, más allá del sentido histórico?
  - En opinión del observador ¿Qué fue lo sucedido?
  - ¿Qué me dice a mí la película?Es el nivel de la *interpretación*.
4. Sentido alegórico. A este nivel se pregunta: ¿Qué más se quiere decir con esto? Aquí es propia la *interpretación*.

## Corrientes analíticas

Haremos corresponder a los métodos de análisis clásico propuestos por Jacques Aumont y Michel Marie en su *Análisis del film*.<sup>298</sup>

---

<sup>298</sup> Aumont y Marie, *Análisis del film*, Paidós.

Hay un análisis textual, ya mencionado, y uno *narratológico*, o llamémoslos, sencillamente, narrativo, en tanto que una película se nos ofrece como aquel texto que despliega una estructura narrativa. Ese análisis cinematográfico, el punto de vista narratológico se desarrolla a partir de los elementos constitutivos del análisis estructural del relato visto en capítulo anterior.

En el nivel de la imagen, se hace posible la lectura visual de una película en lo que algunos autores enuncian como análisis *icónico*. El tercer nivel corresponde a lo *psicoanalítico*, el cual resulta del efecto particular producido por la película en el espectador. Estos términos, narratológico, icónico y psicoanalítico, corresponden a campos del saber que pueden ser utilizados, con la especificidad de su lenguaje, en lecturas, “transversales” de las películas. Pero lo mismo podía decirse de una lectura histórica o sociológica del film.

Nos encontramos, una vez más, con la noción de estructura la cual remite al análisis estructural del relato. Aquí hablamos de estructura *profunda*, tal como la entendió Levy• Strauss, Cuando se refiere a una “estructura subyacente”, que explica “la forma manifiesta” de esa narración, pero no se confunde con ella. Al estudiar las formas míticas, descubrió que a pesar de sus grandes diferencias y a menudo de los modos enigmáticos y arbitrarios, esas narraciones “revelaban una regularidad y la posible existencia de un sistema (. . .) es la característica de la estructura ‘profunda’ de esos mitos”.<sup>299</sup>

Según Aumont y Marie, la idea de estructura “incluye un corolario: (...) producciones significantes en apariencia muy distinta pueden compartir en el fondo la misma estructura”.<sup>300</sup> Cada analista queda en libertad de determinar la complejidad de la estructura asignada a cada film. Así, por ejemplo, se enuncia la estructura de los *western*, en el orden mítico, según cuatro modalidades:

1. Un extranjero llega a un pueblo sin ley y restablece el orden. Corresponde al guión clásico.
2. Se estructura una historia de venganza, por ejemplo *La diligencia* de John Ford.
3. El héroe permanece al margen de la sociedad del principio hasta el fin combatiendo contra ella.  
Ejemplo: *Solo ante el peligro*.
4. El héroe es un pistolero profesional que mantiene muy pocos lazos con una sociedad débil. Ejemplo: *Los intocables*.

A un solo género le hemos asignado cuatro estructuras diferentes. Incluso podíamos asignar distintos significados y estructuras a una sola película, tal como lo presenta David Bordwell cuando cita distintas interpretaciones de *Psicosis* en su libro *El significado del film*.

Existen ilustraciones más parciales o mejor, particulares. Si seguimos el estudio de Jean Douchet, sobre las películas “esotéricas” de Alfred Hitchcock, también citado por Aumont y Marie, tendríamos una tipología estructural de una secuencia de *Los pájaros* de la siguiente manera:

---

299 Aumont y Marie, op. cit., p. 5.

300 Ibid., p. 129

Según un orden lógico: descubrimiento de la causa original de la intriga (función clásica de la exposición)

Según el orden oculto: Scottie comete el crimen luciferino del orgullo.

Según el orden estético/creativo: la visión de un perseguido inexpugnable, cercado por dos perseguidores, inscribe en la pantalla la construcción ternaria de todos los suspensos hitchcockianos, y expone igualmente el conflicto estético vivido por el autor enfrentado a la concepción y realización de su obra.

Según el orden psicoanalítico: Scottie, sobre los tejados de San Francisco, corre en vano tras la voluptuosidad de la sensación; la sombra quien persigue es su doble, reminiscencia del estado fetal: "inconsciente, pero ardientemente aspira a las delicias de las primeras impresiones."<sup>301</sup>

Este tipo de *análisis* busca, en el texto mismo, en su estructuración y en su relación con las condiciones de su génesis, la explicación de su forma y su relación con el espectador.

Paralelamente se han desarrollado otras corrientes del análisis. Al principio de los años setenta, con los aportes semiológicos, aparece una corriente interpretativa que ha tomado forma bajo la inspiración psicoanalítica, más o menos freudiana y conservando la noción del sistema textual. La interpretación llegó a primer plano con las disciplinas y teorías deconstructivistas, en las cuales se busca explicar el filme, en función de una instancia "escritural", que pone en juego tanto al analista como al texto. Una tendencia más reciente busca relacionar el análisis con los poderes figurativos o representativos.

| 180

En el cine, como en el arte de todas las épocas, las artes y su análisis han comportado un ejercicio proyectivo al ser es una práctica ligada a la antigua necesidad de descifrar e interpretar el contenido de los textos, aspecto que se remonta a la actividad intelectual de Agustín de Hipona, como se dijo al comienzo de este apartado. Traemos aquí este primer paso dado en el orden de la hermenéutica, como antecedente del análisis de las obra de arte, campo muy amplio y complejo que excede nuestras consideraciones. Más no por ello podemos ignorar las vecindades, afinidades, influencias y correspondencias en las inferencias que se han desarrollado entre el arte y las tentativas de interpretación y análisis; entre una hermenéutica literaria e incluso una pictórica, y una interpretación del cine.

En el siglo XIX Schleiermacher, a partir de 1805, retoma el problema hermenéutico después de ser eclipsado por la Ilustración; para los hombres de las Luces, los textos escritos con rigor y claridad han de ser comprensibles directamente, sin mediaciones, y por lo tanto no necesitan interpretación. En contra de esta opinión y partiendo del siguiente supuesto: Si para mí los otros individuos me resultan esencialmente oscuros, si el "otro" es un misterio, toda expresión suya, y no solo lo que ha puesto por escrito, puede ser mal comprendido. De tal manera que, si toda palabra ajena resulta expuesta al malentendido, se hace necesario que una disciplina como la hermenéutica intervenga en toda comunicación entre las personas.<sup>302</sup>

---

301 Jean Douchet, Hitchcock, París, L'Herne, 1985, p. 172.

302 Aumont y Marie, Análisis del film.

En el siglo XX la hermenéutica (Gadamer, Ricoeur, Vattimo y Rorty) da un giro filosófico y se convierte en una disciplina universal al alcanzar vastos campos del saber los cuales van más allá del examen de la literatura, tal como es la historia, el derecho, la epistemología, la crítica ideológica y el psicoanálisis, entre otros. Para la hermenéutica hoy, “interpretar” significa entender el sentido y no sólo expresarlo, lo cual difiere de la concepción tradicional que daba un significado restringido al concepto, pues entendía los usos de la hermenéutica más como expresión que como interpretación. *Expresión*, en el sentido de “expresión” poética, pictórica, artística, musical, teatral, del actor, etc. Aquí usamos la palabra y el concepto en el sentido amplio.

El tema del análisis y de la interpretación de las películas, en su expansiva amplitud, se ha hecho difícil y equívoco debido a que en su formulación, intervienen muy diversas competencias, disciplinas y saberes. Hermenéutica, lingüística, semiología, teoría estructuralista, narratología, iconología, antropología, sociología, historia, psicoanálisis y deconstruccionismo, son campos que convergen en los proyectos del análisis y la interpretación del cine. El hecho de que el ámbito en donde se han desarrollado las teorías analíticas, sea en el restringido ambiente de las universidades, habla en forma elocuente del grado de exigencia intelectual y especialización en el cual se ha encerrado esta disciplina.

Decíamos que el tema se ha hecho difícil y equívoco. En la medida en que, siendo el cine el arte popular por excelencia de nuestro tiempo, las herramientas para su mayor disfrute y valoración, no han sido puestas al alcance del gran público, por pertenecer al mundo académico. Las confusiones comienzan, cuando cierto sector de los espectadores, busca en cursos libres, seminarios y talleres informales, una cierta formación que lo capacite para entrar de lleno en el conocimiento de los mecanismos para el análisis y la interpretación de las películas. Suponen que encontrarán un método integral, completo, cerrado y definitivo, mediante el cual podrán analizar todas y cada una de las películas; el método universal, el Santo Grial de la interpretación del cine. Distorsión proveniente más del entusiasmo de los alumnos que de la oferta misma de los cursos y talleres. Cualquier lector interesado en el tema encontrará primero los libros dedicados al estudio del cine, desde esta perspectiva, es la advertencia que prefigura su contenido: la imposibilidad de establecer un método único y general para el análisis de las películas. Con esta manera de poner en guardia al lector, el autor adelanta la tesis fundamental: todo estudio de los contenidos de las películas deriva de la subjetividad del espectador. Cuanto pueden hacer los teóricos y los autores que han desarrollado el tema, es sugerir, trazar líneas generales, los cuales a función de un mapa, puede orientar al espectador en su ruta analítica, tal como lo muestra Lauro Zavala en su libro *Elementos del discurso cinematográfico*.<sup>303</sup>

Como aquí se trata de proponer un método, basado obviamente en los estudios preexistentes, más que describir los distintos sistemas, investigaciones y propuestas metodológicas para analizar las películas, se hace necesario enunciarlos, para organizar posteriormente una propuesta como método de análisis integrado.

---

303 Lauro Zavala, *Elementos del discurso cinematográfico*, México, Unidad Autónoma Metropolitana. Unidad Xochimilco, 2005, p. 9.

Es probable que los distintos métodos propuestos para el análisis del cine estén determinados por los objetivos buscados al establecer un programa, un ciclo de películas, o bien, una película en particular, para su análisis. El espectro de los fines es amplio y variable: Va desde la lectura hedónica hasta el adoctrinamiento político, estratégico o religioso, pasando por las exigencias de formación académica, los estudios socioculturales, las reflexiones temáticas y el aprendizaje de un “hacer” en la experiencia ajena. Pero más allá de los fines planteados por el maestro o la institución, ha de quedar claro que al término del aprendizaje el resultado será más o menos exitoso en la medida en que el aprendiz o el alumno pueden derivar de la conjunción de la variedad de consideraciones estudiadas, su propio método de análisis e interpretación de las películas. Es ese aprendiz o alumno quien legitima con su método el propio estudio. Lo entregado aquí, es la materia prima y unas herramientas para que construya su propio edificio teórico.

## Análisis y crítica

Validemos, de una vez por todas, la diferencia de competencias existente entre el análisis y la crítica cinematográfica. Si el analista promueve el conocimiento de todos aquellos aspectos relacionados con el cine, el crítico, por su parte, tiene como fin establecer y elaborar juicios de valor respecto a películas en particular. El crítico es quien eleva su gusto particular a juicio de valor. Mientras la *crítica* se pregunta por el valor de una película (aplicando un criterio estético o ideológico); en cambio el *análisis* se pregunta por aquello que determina la especificidad de cada película particular (aplicando una o varias categorías teóricas a una dimensión o fragmento de esa película).

Como lo propio de la actividad analítica es la descomposición del objeto del análisis en sus partes constitutivas, se dice que analizar una película es fragmentarla y estudiar sus partes, para recomponerlas en un estudio analítico:

La mirada que se proyecta sobre un film se convierte en analítica desde el momento en que, como indica la etimología, uno decide disociar ciertos elementos de la película para interesarse especialmente en aquel momento determinado, en esa imagen o parte de la imagen, en esta situación.<sup>304</sup>

## Análisis e interpretación

El hecho que toda película sea susceptible de varias lecturas, supone también de otras tantas interpretaciones. Lecturas e interpretaciones • que no análisis• son siempre complementarias. En tér-

---

304 Aumont y Marie, op. cit., p. 24.

minos de Aumont y Marie la interpretación puede asimilarse al “motor imaginativo e inventivo del análisis”.<sup>305</sup> Para no utilizar como sinónimos los términos análisis e interpretación, establezcamos la siguiente distinción: se *analizan* partes, aspectos o fragmentos de un filme, se *interpreta* la pieza completa ¿Qué dice ésta o aquella película? O, al menos, ¿Qué me dice a mí? Es claro, entonces, que el análisis es un medio y una herramienta para alcanzar un fin más o menos objetivo, para dar paso a una interpretación que esta fuertemente determinada por factores subjetivos.

Como uno de los fines del análisis es la asignación de sentido, es muy probable que, dependiendo del camino emprendido, se llegue a sentidos diversos. La comprensión de la razón de ser de una película, salvo muy contadas excepciones, es polivalente. En la ya canónica distinción entre *historia* y *discurso*, entre el ¿qué? y el ¿cómo? podemos reencontrar este método: estudiamos, o sea, analizamos el *discurso* en sus diversas conformaciones y manifestaciones, para llegar a la *historia*, a su significado, a su contenido. Es como si el discurso, o las diversas instancias implicadas en el análisis, constituyeran la pluralidad de caminos que conducen, al ancho valle de la *historia*, o como los ríos se precipitan y desembocan en el profundo mar del sentido.

Cada análisis fílmico es la propuesta de una teoría, la cual sólo se construye a sí misma, al término del proceso. Y tiene en cuenta tanto la organización narrativa del film, como la construcción del tiempo y el espacio, el montaje y todos aquellos aspectos que denominamos *lenguaje cinematográfico*. Entendido como el conjunto de procedimientos, técnicos y artísticos integrados en la construcción del discurso cinematográfico y que hacen posible su legibilidad, antes que pueda ser definida como estructuración semiótica y su relación con el sentido. Lo paradójico de ese sistema de representación, de ese discurso, tal como lo ve Michel Serceau, es que desaparece delante de la mirada al mismo tiempo que se construye;<sup>306</sup> lo cual no es distinto a lo definido por Christian Metz como “significante imaginario”.

Todo análisis comienza a partir de las emociones del espectador casi de nuestra propia vida emocional. O al menos, en punto de partida. Tras este rápido proceso, originado en la energía asociativa que proyectamos sobre la pantalla, comienza el análisis textual. Si una película no provoca en nosotros algún género de emociones o nos sentimos distantes, pasamos en seguida al análisis textual. Sucede con aquellas realizadas en épocas pasadas o tan memorables como *El ciudadano Kane*. Los elementos desplegados en la película son para nuestra vida emocional, lejanos y el grado de identificación con los personajes, débil, pasamos de inmediato a estudiar la película en sus aspectos más formales; o bien sus diversos contenidos a partir de ellos. Allí iremos a descubrir la pluralidad de materiales que se funden e integran en una estructura compleja. Enseguida iniciamos el proceso mediante el cual comenzamos a construir su sentido o posibles sentidos.

¿Qué sucede con una película en la cual nos vemos implicados emocionalmente, donde el “significante imaginario” pesa con mayor fuerza en nuestros juicios y elaboraciones? No sucederá nada

305 Ibid.

306 Michel Serceau, *Etudier le Cinema*, París, Edition du Temps, 2001, p. 11.

distinto. Sólo hemos de exigir de nosotros mismos mayor vigilancia sobre nuestras proyecciones y más alta cautela sobre nuestras posibles conclusiones. Como en toda crítica y en todo análisis privilegiamos unos elementos sobre otros, a la vez que rechazamos algunos aspecto del film, sea por la censura de los afectos o por sanciones morales, entrar al juego del análisis y de la interpretación con una clara conciencia de estos posibles mecanismos. De igual manera debemos dejar de lado nuestra incredulidad, ser el más común de los espectadores, sabiendo, como Serceau que:

Creemos más de lo que no creemos.

Creemos más de lo que creemos creer.

Creemos y no creemos.

Hay más placer en creer que en no creer. O dicho de otro modo: hay un placer en creer. Ninguno en no creer.

Si no creemos no entramos en el juego, o solo entramos en la medida en que creemos.<sup>307</sup>

## Estrategias

| 184

Podemos establecer cuatro niveles del *análisis*:

- La descripción.
- La estructuración.
- La interpretación.
- La asignación.

Y uno de la *interpretación*: construcción del sentido

El objeto del análisis será siempre terminar en una explicación lo mas completa posible de la obra, es decir en la comprensión de su razón de ser. La descripción, la estructuración, la interpretación y la asignación, no son necesariamente procesos paralelos separados, son niveles que pueden integrarse en una sola reflexión.

## Descripción

Al análisis que se limita a la descripción de la película, puede asignársele alguna de las dos categorías siguientes: la descripción como fin o como medio. En la primera, la más común, el analista se limita a reconstruir con sus palabras lo que ha visto en la pantalla, interpolando comentarios o juicios momentáneos. Más que análisis, es la simple y pura descripción impresionista.

---

<sup>307</sup> Ibid., p.25.



En la descripción como medio, el analista reconstruye la historia, como recurso nemónico para retener lo que, a su juicio, es lo más significativo del relato, privilegiando momentos y dejando otros de lado. Aquí ya hay un principio de “interpretación”, pues el analista jerarquiza las acciones según su propio criterio o su interés.

Dentro del nivel de la descripción podemos analizar las películas desde los siguientes puntos de vista:

- El título.
- La película como ilustración de un cambio, como proceso de transformación del personaje principal.
- La época, la moral y la pasión.

## **EL TÍTULO**

Algunos analistas suelen iniciar a partir de este elemento su trabajo. Este siempre será un indicador más o menos próximo o lejano del contenido a ver. Sin embargo, esta proximidad o lejanía se ven modificadas cuando la película considerada no ha sido realizada en la lengua del país en donde se analiza. Es práctica común de los distribuidores locales “adaptar” el título a la idiosincrasia de un pueblo o a las estrategias comerciales de los publicistas dirigidos a un público particular. Aunque aporta alguna información, tantas veces debe tomarse con cautela porque puede implicar una estrategia que conlleva paradojas, ironías o simplemente giros poéticos. El título no sólo es un indicador, hace ya parte del “texto” que es la película y tiene cierta función en su poder de atraer y condicionar la atención del espectador.

## **LA PELÍCULA COMO ILUSTRACIÓN DE UN CAMBIO, COMO PROCESO DE TRANSFORMACIÓN DE LOS PERSONAJES, EN PARTICULAR DEL PROTAGONISTA**

Suele decirse que toda película describe un cambio, es el relato de una travesía, la historia de un viaje, realmente, o no, emprendido. Este viaje puede ser físico, pero también mental. De cualquier manera, describe una trayectoria desde, digamos por ejemplo, un punto A, a un punto X. En este tránsito el personaje principal, el héroe, o protagonista, realiza un proceso de transformación. De la situación original a la final algo ha cambiado en él. La descripción de ese cambio, de esa metamorfosis es objeto del análisis.

¿Qué sucesos ha vivido aquel personaje desde A hasta X que circunstancias vivió, que personas y elementos concurrieron para tal transformación? Responder adecuadamente esta pregunta, lleva al análisis hacia adelante, abriendo amplias posibilidades para su desarrollo. Las etapas posibles de la evolución de un personaje han sido clasificadas y estudiadas, desde el punto de vista de la construcción de la historia, por casi todos los teóricos del guión. Aquí mencionamos el de Christopher Vogler, en su *El viaje del escritor*, como un esquema lógico y acabado, como es obvio tiene sus limitaciones.

## LA ÉPOCA, LA MORAL Y LA PASIÓN

Estas tres categorías de una obra artística, que para Baudelaire constituían la mejor forma de aproximarse a su comprensión, pueden servirnos de parámetros para indagar acerca de las fuerzas sociales e individuales que ella pone en juego. Hablamos de la época, la moral y la pasión del mundo representado. Por más elementos a priori con que contemos para juzgarlas, no debemos utilizar ningún aspecto o información que no esté contenida en la película, ni de la época, de la moral o la pasión. De estas tres categorías la moral es la más compleja, ya que ante ella todo juicio se hace relativo. Para salvar este escollo, y como estamos en el nivel de la descripción, el analista debe limitarse a establecer los momentos, actitudes y circunstancias que estén relacionados con un sentido moral de la conducta de los personajes.

### ESTRUCTURACIÓN

- a. El tema
- b. La estructura
- c. Análisis de secuencias

#### a. El tema

En torno a él se estructura una película, definirlo representa enfrentar una profunda dificultad: No siempre es evidente, ni unívoco; no sólo porque una película puede desarrollar varios temas paralelos, sino porque para determinar cuál es aquel que nos parece es el tema dominante, debemos asumir consideraciones subjetivas.

Por ejemplo de *El Ciudadano Kane* puede decirse que su tema es el peso abrumador del materialismo o la degradación de un personaje público; el film puede entenderse también como un documento sobre el poder de manipulación de los medios de comunicación o como las consecuencias de una infancia desdichada. Puede decirse que su tema despliega sus argumentos en torno a el hombre convertido en prisionero de sus posesiones. Aquí hay temas y subtemas, que en última instancia no se excluyen, más bien, pueden afirmarse mutuamente y ser complementarios.

Una manera de orientarse en la búsqueda de definición del tema la indica David Bordwell en *El significado del filme*: "Las unidades de significado implícito, reciben el nombre común de 'temas' aunque también pueden identificarse con problemas, asuntos o cuestiones".<sup>308</sup>

Otros autores definen el tema en función de la idea general y hay quienes lo hacen como "principio organizador":

- Para Patrice Pavis tema es sinónimo de motivo o leitmotiv; pero reconoce la dificultad de establecer con seguridad el tema, pues hasta la noción se disuelve en el conjunto del texto dramático. Afirma igualmente que definirlo es problemático, en tanto que aislar un tema sería pretender separar el contenido de la forma.

---

308 David Bordwell, *El significado del film*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 18.

- Angelo Marchese y Joaquín Forradilla hablan del “núcleo genético fundamental”.<sup>309</sup>
- BorisTomasevskij define así el tema: (aquello de lo cual se habla) está constituido por la unidad de significados de los diversos elementos de la obra.
- Jacques Aumont y Michel Marie en su “Dictionaire theorique et critique du cinema”, diremos que el tema como el motivo, asunto, idea central y la columna vertebral por el cual se asegura la coherencia de una obra.<sup>310</sup>

Así como el tema puede describir un tipo de acción, por ejemplo el retorno al hogar, como en *La Odisea* (y esto no agota temáticamente la obra); el tema puede definir a un personaje, como *Fausto* o *Don Juan*, o proponer el desarrollo de una idea • la fuerza como la venganza• en su entidad trágica, o la problemática general de una época, como lo absurdo de la existencia en el período de la postguerra europea.

Dicen Aumont y Marie que si un personaje, una situación, una relación o un relato mítico atraviesa las distintas épocas de la humanidad, es porque se ha constituido en arquetipo. Como Antígona, Medea, Prometeo, Ícaro o el judío errante.

En *Análisis del film*, consideran al análisis temático en su forma mas trivial es el más extendido y hace referencia a esas lecturas transversales que toman uno o varios de los temas tocados por film como pretexto para promover un debate o especular a cerca del tema en cuestión. Este tipo de lecturas se suelen enunciar a la manera de: “el cine de Bergman y la mujer”, “Visconti y la decadencia”, “Antonioni y la soledad”, “Las uvas de la ira y la crisis de los años treinta”.<sup>311</sup>

Hay películas que implican una gran variedad de temas como *Hiroshima mon amour*. Y glosan este ejemplo de la siguiente manera:

He aquí algunos de los temas estudiados: “El amor y la muerte” por Edgar Morin; “El tiempo, dialéctica de la memoria y del olvido” por Bernard Pingaud; “La mujer, un nuevo tipo femenino”, por Edgard Morin; “La imagen de la mujer a través del cine”, por Jacqueline Mayer; “La heroína de Hiroshima, una mujer moderna” por Francine Vos; y “Verosimilitud, coherencia y riqueza psicológica” por Francine Robaye.<sup>312</sup>

El reproche que suele dirigirse a las “lecturas transversales” es su desinterés por el medio cinematográfico. Las películas son tan sólo consideradas como un punto de partida y un pretexto, para debatir y especular sobre los temas que los analistas destacan, omitiendo todo tipo de análisis cinematográfico, como si el contenido pudiera separarse de la forma sin violentar la unidad estructural de una película. Tomar, por ejemplo, *El Acorazado Potemkim* como una simple pieza de propaganda

309 Angelo Marchese y Joaquín Forradilla, Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria, Barcelona, Ariel, 1978, p. 398.

310 Aumont ET Marie, op. cit., p. 207.

311 Aumont y Marie, op. cit., p. 130.

312 Ibid., p. 130.

revolucionaria, sería traicionar los propósitos del autor. O verla como la puesta en práctica del montaje de atracciones sería igualmente reductora.

El estudio del tema, del contenido, no puede omitir la exploración del contenido de la forma pues, como dice Christian Metz: "De lo contrario no estaremos hablando del film sino de los distintos problemas generales que constituyen su punto de partida, los cuales no hay que confundir en modo alguno con su verdadero contenido que en el fondo reside en el coeficiente de transformación que el mimo aplica a esos contenidos".

## **b. La estructura**

Ahora en función del análisis, podemos definir la estructura como la forma en la cual están dispuestos los elementos constitutivos de una obra, tanto en su relación de dependencia mutua como con la totalidad. Tiempo y espacio. Escenas y secuencias. Principio y final, etc. Estos son planos desde los cuales se organiza la estructura de una película. Aunque se puede hablar también de micro-estructuras, definidas como la organización interna de las secuencias; la utilización de la escala de planos, el movimiento de la cámara y el punto de vista, asumimos que este es sólo un aspecto particular de la noción general de estructura. Ya hemos dicho que se reconocen dos grandes dimensiones de las estructuras: la clásica y la moderna o cine alternativo, como algunos lo llaman.

La estructura clásica se caracteriza por seguir un plan predeterminado en su ordenación y una secuencia narrativa estable en la organización de sus elementos, cumpliendo el siguiente itinerario:

- Situación inicial
- Complicación
- Re (acción)
- Resolución
- Situación final
- (Moraleja)

En la estructura narrativa clásica se presenta una sucesión de eventos que obedecen a la ley de la causalidad, desarrolla un unidad temática manifestada en un proceso de transformación bajo la unidad de acción de un individuo o protagonista, hasta alcanzar una situación final. Como lo hemos venido repitiendo, una y otra vez, a partir de Aristóteles el drama se organiza a partir de una crisis, un conflicto o una catástrofe. Este puede ser un punto de partida para iniciar el análisis cinematográfico.

También dijimos que toda estructura moderna es una excepción con la cual se rompe las leyes que caracterizan a la estructura clásica, por lo que resulta imposible fijar de una vez por todas sus características. Sería un contrasentido lógico enunciar reglas para las excepciones. Esto sólo lo han hecho posible los patafísicos con extraordinaria coherencia. Dentro de nuestra lógica ordinaria sabe-

mos que cada película moderna, es una posible excepción a las reglas clásicas; se identifican por lo que excluyen y niegan, más que por lo incluido o definido en ellas.

Cada película moderna es una variante particular de la estructura clásica. Su ley es carecer de leyes constructivas. Los distintos géneros del cine forman parte de la categoría de las películas clásicas. Como ya hemos dicho antes, en el cine contemporáneo se sobreponen los géneros, unos en otros, y elementos de estructuras clásicas en las modernas y viceversa, sin que esto cambie sus denominaciones; son los grandes principios ordenadores lo que definen su estatus: Se dice que una película tiene una estructura “cerrada” cuando los conflictos que la dramaturgia organiza llegan a una conclusión con la cual se cierra la historia. La estructura moderna es más proclive a presentar estructuras “abiertas”.

Otro factor determinante en la forma en que se estructura un film, es el tratamiento del tiempo al establecer la relación entre cronología y la lógica dramaturgía. La estructura narrativa implícita en toda película, resulta de la transformación de una historia en un discurso, mediante la modalización, la temporalización y la especialización

.En términos particulares, se dice que los elementos estructurales de un film, son aquellos que si se omitieran o suprimieran en la historia narrada, ésta quedaría incompleta o perdería el sentido que con ellos se le pudiera signar. Cuanto mas elementos estructurales, posea una película mas sólida será su estructura.

Truffaut consideraba que una película es más bella cuanto mejor sea su estructura. Incluso una comparación nos hace ver el problema con claridad: la semejanza entre la estructura de una película y la de un edificio: Ambas hablan de sus funciones. Así como los elementos estructurales están dispuestos de determinada manera en una construcción, lo mismo sucede en un film. Basta retirar uno de esos elementos estructurales, que sostienen el edificio, para que se venga abajo. Igual sucede en las películas.

### **c. Análisis de secuencias o micro-estructuras**

Para algunos autores la escena esta constituida por una cadena de secuencias, y para otros, es la secuencia la suma de escenas como unidad mayor, se hace necesario aclarar que para nosotros es ésta última definición la empleada.

Una secuencia, entonces, está constituida por una serie de escenas, que a la vez está compuesta por el encadenamiento de planos sucesivos relacionados en una continuidad narrativa. Esto implica que una secuencia narre un episodio desplegado en una cadena causal y en torno de un eje central, el cual puede ser un personaje, un segmento temporal o un lugar. Algunos directores para delimitar las secuencias utilizan signos de puntuación, como fundidos encadenados o bien, fundidos en negro, tal como se vio recientemente en la película *Rosario Tijeras*.

Son unidades narrativas que suponen una unidad de acción y pueden identificarse con los acontecimientos realizados entorno a las “funciones” enunciadas por los estructuralistas a partir de Propp.

Hay secuencias que no están constituidas por la fragmentación habitual de escenas y planos, como el denominado “plano• secuencia”. En este se da relata un acontecimiento en un sólo plano con una unidad de tiempo, espacio y acción.

## Análisis de una secuencia

En su estudio sobre *El ciudadano Kane*, Jean Roy elige dos secuencias como modelo de análisis. Son dos momentos cruciales en la vida de Charles Foster Kane en los cuales a su juicio fueron tratados por Orson Wells con especial cuidado en la composición y “reconstruidos” en forma de secuencia. Aquí no haremos otra cosa más que seguir el método de Roy en el análisis de una de esas secuencias:<sup>313</sup>

Se trata de la cuarta secuencia en la que Charles Foster Kane, aún siendo un niño de ocho años de edad, es arrancado del seno de su familia para ser enviado a estudiar en una gran ciudad norteamericana. Jean Roy advierte que para el análisis de esta secuencia debemos recordar el final de la inmediatamente anterior, cuando el periodista Thompson adelanta la investigación acerca de la vida de Charles Foster Kane, en ‘Memorial Lybrary’. Ha ido allí en busca de las memorias de Thatcher quien fuera el tutor de C. F. Kane. Vemos en una escena de evocación expresionista cómo para la consulta de esas memorias la encargada ha puesto ante los ojos de Thompson el libro abierto sobre una mesa. La cámara se aproxima al libro hasta llenar la totalidad de la pantalla y sobre el blanco de la página se funde el remoto blanco de la nieve que rodea la casa de los padres del pequeño Charles Foster Kane, setenta años atrás. Con este fundido encadenado comienza la célebre secuencia 4.

Esta secuencia esta compuesta tan sólo por dos planos. El primero dura un minuto y veinte segundos y el segundo un minuto y cincuenta segundos. Estamos en el exterior de la casa del niño quien juega, lanzando bolas de nieve a un lado y otro. Jean Roy dice que estos dos planos formarán una suerte de círculo, “o mejor un óvalo cerrado”, que, sobre su diámetro, “parte del niño en el exterior de la casa para volver a él”. Afirma que “en el tiempo de este trayecto se sella el destino del niño. Estamos en el mismo lugar, pero (al final de la secuencia) todo es diferente”.<sup>314</sup>

El primer plano se abre con un efecto de truco dice Roy, porque nada permite al espectador advertir la cámara en el interior de la casa. El niño juega libremente en un campo abierto, en un horizonte sin límites. El fin de Wells, afirma Jean Roy, es claro. Al comienzo el director niega toda idea de prisión, pero lo hace introduciéndola “por contraste” segundos después. Enseguida relaciona al niño con el trineo con y la nieve con los que juega, excluyendo cualquier otro elemento. Y la explicación evidente es que la nieve representa el mundo de la pureza, de la inocencia, del juego, de la infancia.

Uno de los temas desarrollados por Wells en *El ciudadano Kane* está relacionado con la nostalgia que acompañó a Kane durante su vida entera. La película, que comienza por el final, segundos antes

---

313 Jean Roy, *Citizen Kane*. Orson Wells, París, Nathan, 1989, p. 93.

314 *Ibid.*, p.94.

de la muerte de Kane, (el relato de su vida se hará en una gran retrospectiva), se inicia con un gran primer plano del rostro del magnate envejecido que pronuncia, con su último aliento, la enigmática palabra "Rosbaund". Enseguida vemos cómo de su mano, ya inerte, rueda una pequeña bola de cristal que tiene en su interior una cabaña sobre la que caen incesantes y diminutos copos de nieve. La bola cae al piso con su estrépito de cristal roto.

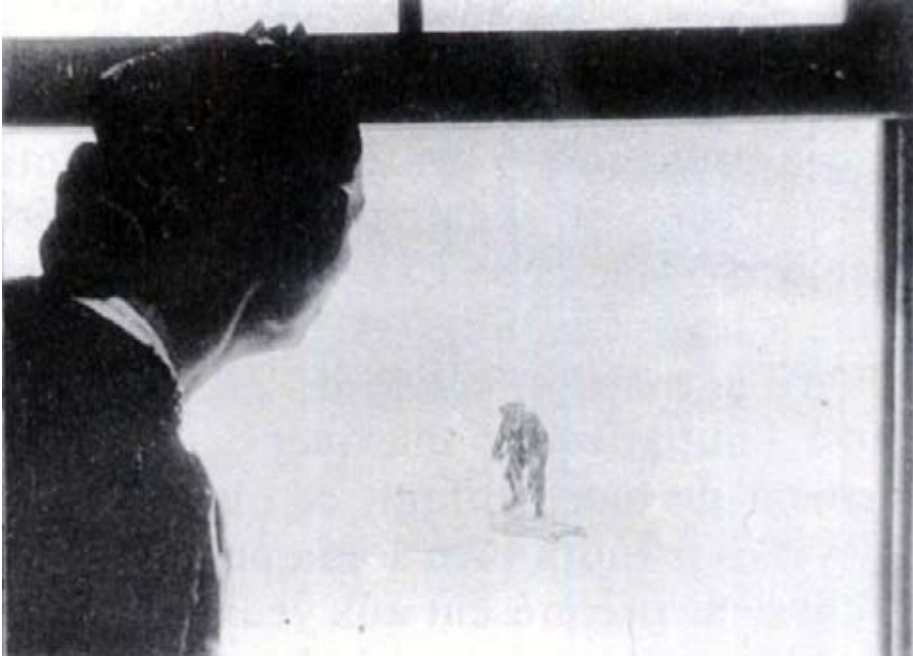
Volvamos al plano que nos ocupa: El pequeño Kane ocupado con sus juegos infantiles sobre la nieve representa un estado de inocencia. La cámara inicia un lento movimiento hacia atrás. Ahora vemos el marco de la ventana, tras el cual estaremos ya dentro en el interior de la casa. En ella a quien primero vemos es a la madre del niño. Luego descubriremos a un hombre formalmente vestido, es Thatcher, el banquero será durante toda su vida tutor. En último término está el padre, un hombre rudo, torpe, indeciso y bonachón. Los tres se acercarán, guardando este orden estricto, a la mesa en donde unos documentos esperan. La madre ha tomado la iniciativa y, tras ella, Thatcher. El padre atrás se mueve hasta cubrir del todo la ventana a través de la cual podemos adivinar la diminuta figura del niño entregado a sus juegos. Según Roy este movimiento, que excluye al niño del cuadro significa su negación, su muerte simbólica. Es también un ejemplo del "montaje dentro del cuadro (. . .) Así no comprendamos las indignadas protestas del padre que tanto Thatcher como la madre ignoran, la imagen es suficiente para hacer comprender la situación".<sup>315</sup> La distribución de los personajes en el cuadro sería semejante a la composición escénica sobre un escenario, si la óptica del lente no estableciera jerarquías visuales. Pero la función es la misma.

Al fondo el niño juega, ignorante de cuanto sucede dentro de la casa. En ésta, a la derecha, en compañía de Thatcher, la madre ocupa más de la mitad del espacio escénico. El padre debe compartir el reducido espacio, que le ha sido asignado, con el sombrero de Thatcher. La madre del pequeño Charles Foster Kane ha tomado la decisión: entregará a un banco la educación de su hijo. Ahí está aquel funcionario, Thatcher, para firmar los documentos y llevarse al niño a la gran ciudad. Afirma Jean Roy que para comprender el carácter de esta decisión es necesario tener en cuenta la concepción protestante de la existencia. "Mientras el catolicismo, ve en el dinero una suerte de tentación (hace de los votos de pobreza uno de los fundamentos de la religión), el protestantismo considera al dinero, a condición que sea ganado honestamente, como un signo de bendición de Dios".<sup>316</sup>

Una mina de metal precioso ha sido descubierta en las propiedades de la madre del pequeño Kane y ella ha decidido trasladar a su hijo su fortuna. Providencialmente el niño se ha hecho multimillonario. Como quedó anotado, el movimiento de los personajes dentro del cuadro traza un juego de fuerzas que establece las jerarquías en la relación entre ellos. La escena siempre es dominada por la figura de la madre, quién ahora firma los papeles. Con un leve movimiento de cámara el director reenquadra el plano para destacar la bola con la cabaña de nieve en su interior, usada en casa de la familia Kane como pisapapeles. Es la misma bola de nieve que se rompe tras la muerte de "el ciudadano" en la

<sup>315</sup> Roy, op. cit., p. 96.

<sup>316</sup> Ibid., p. 98.



| 192

| *El ciudadano Kane, secuencia*







| *El ciudadano Kane, secuencia*





| 194

| *El ciudadano Kane, secuencia*



primera escena de la película. “En éste momento se ha decidido el destino de Kane (...) el padre va al fondo de la habitación y cierra la ventana con lo que simbólicamente el director quiere significar que con ese gesto va a proteger al niño. Pero también simbólicamente la madre va a abrirla”.<sup>317</sup> Termina el primer plano de la cuarta secuencia.

Enseguida Roy aclara cómo el cambio de plano corresponde a un cambio de punto de vista: En el primer plano vimos defínela definición de la suerte del niño, que ignora lo sucedido en el interior de su casa. En el segundo Wells expresará la manera cómo él reacciona a la decisión tomada por su madre. Este cambio de punto de vista implica a su vez, un cambio de perspectiva. “Si el movimiento de cámara precedente nos permitió ver la estufa (elemento fuego) que será uno de los raros objetos designados dentro del inventario de bienes de Kane después de su muerte, el contracampo descubre un piano abierto que explica anticipadamente el interés que Kane tiene por Susan”.<sup>318</sup> Roy se refiere a Susan Alexander, la cantante de ópera con quien el magnate americano se casó inmediatamente después de la ruptura con su primera esposa, sobrina del presidente de la nación.

Estos dos planos son simétricos e inversos. Si en el primero la cámara está emplazada en el interior de la casa pero con el objetivo puesto sobre la nieve para iniciar sobre ésta blanca superficie el plano, en el segundo la cámara está emplazada en el exterior, en el extremo opuesto de su línea de acción, pero con el objetivo puesto sobre la casa. Todavía dentro de ésta “los personajes están dispuestos en triángulo; la madre siempre en primer plano, Thatcher en segundo plano, ocupando la mitad de la pantalla, el padre, aislado ocupando un espacio reducido. Este orden será respetado cuando los personajes abandonen el interior de la casa para ir en busca del niño”.<sup>319</sup>

En éste segundo plano, cuando la cámara va hacia atrás, recoge a la madre quien sale en primer término. Luego vendrá Thatcher y más tarde el padre, justo cuando el pequeño Charles entra al cuadro abrazando contra su pecho el trineo. Al traspasar el umbral de la cabaña, los tres adultos pasan bajo un triángulo de metal, colgado de una viga y que es utilizado para llamar a los pensionistas a la hora de comer. Es necesario anotar aquí que antes del hallazgo de la millonaria mina, la familia de los Kane era tan pobre que se vio obligada a alquilar algunas habitaciones de su cabaña. El triángulo que vemos sobre las cabezas de los personajes es una figura que preside la escena, a la cual organiza: Ahora están los cuatro personajes reunidos en el mismo espacio. En el primer lado del triángulo, a la derecha, está la madre de Kane, al mismo nivel Thatcher, a la izquierda Charles Foster y al fondo siempre el padre. Es éste último el que imperiosa, pero inútilmente, quiere mantenerse dentro del juego de fuerzas; entonces busca a su hijo con la mirada, pero con un leve movimiento éste lo rechaza. La madre llama al pequeño al orden, quien obedeciéndola va a su lado. Con tentativas de aproximación por parte del padre y de rechazo del niño se rompe la configuración triangular antes creada. El hombre, viejo y cansado, sólo busca hacer menos difícil la situación para el pequeño, menos dolorosa la separación, me-

---

317 Roy, op. cit., p. 98.

318 Ibid., p. 99.

319 Ibid., p. 99.

nos daña la partida, pero el niño se refugia siempre al lado de su madre. Entonces Charles rechaza a Thatcher, arremete furioso contra él usando su trineo como arma de ataque. Pero ya para el pequeño todo está consumado. Thatcher regresará a la ciudad en compañía del niño, que acaba de perder el mundo de su infancia. El plano termina con la visión del trineo abandonado sobre la nieve.

## Método estructuralista

Buena parte de las teorías acerca del análisis del cine derivan directamente, de los estudios literarios, o bien de la disciplina psicoanalista, cuando no de la sociología y de la antropología, en tanto sus temas se relacionan siempre con el hombre y la sociedad.

De tal manera que el análisis de las películas ha tomado en préstamo métodos, usos del lenguaje y referencias extra cinematográficas. Quizás la deuda de mayor amplitud y trascendencia provenga de las teorías del análisis estructural del relato estudiadas antes y que para mayor penetración y claridad retomamos aquí a partir de una noción básica: *la función actancial*, para utilizar los términos de Greimas. Hacen parte de esta, por un lado, los 'actantes' o personajes, y por otro, los temas y las problemáticas desplegadas por ellos en la historia. Estos "temas" que obran como funciones, están representados, por redes de fuerzas, las cuales implican la motivación de las acciones de los personajes.

La función actancial es una función básica en la sintaxis de la acción narrativa, pues articula la historia contada en la narración, a la manera de las funciones enunciadas por Vladimir Propp. La diferencia con la teoría del formalista ruso se establece en que puede ser desempeñada por uno o varios personajes pero también puede estar constituida por cuatro tipos de fuerzas:

- Las objetivas, como el dinero.
- Las subjetivas, como la ambición.
- Las trascendentales, como la divinidad.
- Las simbólicas como el bien y el mal.

Aunque las enunciemos antes, traemos aquí de nuevo las seis instancias que conforman el modelo actancial de Greimas:

1. Sujeto, o fuerza fundamental generadora de la acción.
2. Objeto, aquello que el sujeto pretende o desea alcanzar
3. Destinador, o emisor, quien promueve la acción del sujeto y sanciona su actuación
4. Destinatario, entidad en beneficio de la cual actúa el sujeto, ayuda al sujeto.
5. Ayudante, o auxiliar, papel actancial compuesto por todos aquellos que ayudan al sujeto.
6. Oponente, los contrarios a él.

Como el modelo actancial sirve para diseñar la estructura de la historia, así mismo es posible analizar o “deconstruir” una película en función de este modelo. Estas funciones actanciales proponen un modelo estable y permanente para analizar las estructuras de un gran número de películas.

## Interpretación y psicoanálisis

Como bien es sabido fue tras el análisis de los sueños de sus pacientes como Sigmund Freud elaboró su teoría psicoanalítica. Buscar en el relato de los sueños de los individuos lo que para el analista son síntomas o signos de las expresiones de los contenidos del inconsciente fue para él la *vía regia* para establecer un diagnóstico.

La analogía entre el sueño y el cine, de la cual ya hemos hablado, ha resultado afortunada para establecer una forma fecunda de análisis de las películas. Al comenzar la película, es como si empezáramos a soñar: Sobre la pantalla se proyectan imágenes y en nuestra actividad soñadora se proyectan los productos de otro relato. Los símbolos que sirvieron a Freud para indagar acerca de los contenidos del mundo del inconsciente, de un lado, de las fuerzas psíquicas largamente reprimidas y de otro de lo que llamó Freud, los “restos diurnos”. Así soñamos.

Y el sueño, es un lenguaje a través del cual habla nuestra oculta vida psíquica; nos cuentan nuestras historias de manera simbólica. Si Freud desarrolló la teoría del psicoanálisis cuando intentó establecer los “verdaderos” contenidos del inconsciente que se manifiestan en los sueños por medio de su interpretación, nosotros ahora podemos usar mecanismos de análisis semejantes para buscar contenidos latentes en una película. Es una de las formas posibles para internarnos en la problemática de la interpretación. Pero no es la única. El psicoanálisis se aplica al cine también cuando se explora la personalidad del artista, ya sea a través de sus obras o por su historia personal y los rasgos de su carácter. Aquí suele seguirse el modelo aplicado por Freud en el estudio de la personalidad de algunos artistas, como lo hizo con Miguel Ángel.

Otra forma con la cual podemos aplicar el modelo del psicoanálisis al cine, es estudiado un personaje desde el punto de vista de su comportamiento, como si ese personaje fuera un hombre real, con quién podríamos tropezar en cualquier momento en la calle. Para trazar un diagnóstico del mundo psíquico de algunos personajes de películas destacadas, el psicoanalista Simón Brainsky introdujo entre nosotros, un irrecusable método; desde este punto de vista, con tanta competencia como fecunda imaginación. Sus estudios *Locura, amor y trascendencia*, acerca de *A través de un vidrio oscuro*, de Ingmar Bergman; *Destructividad, luto y sublimación sobre Azul*, de Krzysztof Kieslowski o *Sino, destino, azar y causalidad*, sobre *Rojo*, del mismo director polaco, estudios, que aparecieron en “Psicoanálisis y cine”. Simón Brainsky, son un ejemplo de audacia, astucia interpretativa y penetración analítica de

quien, no solo examina con rigor la expresión de un director cinematográfico, sino también de quien es profundamente sensible a la obra de arte y los signos que la componen.<sup>320</sup> Por la especificidad del tema y el rigor del tratamiento del autor de este invaluable libro, remitimos al lector a la obra citada.

De otra parte, algo del psicoanálisis aplicado al cine se deriva de la obra de Bruno Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*,<sup>321</sup> parte del cuestionamiento sobre el cual, se ha asignado al psicoanálisis como su función esencial: luchar contra el sufrimiento humano, cuando no, sencillamente, tratar de hacer la vida más fácil y amable. En contra de esta opinión simplista, afirma que el psicoanálisis “Se creó para que el hombre fuera capaz de aceptar la naturaleza problemática de la vida, sin ser vencido por ella o sin ceder a la evasión (. . .) Freud afirmó que el hombre sólo logra extraer sentido a su existencia luchando valientemente contra lo que parecen abrumadoras fuerzas superiores”.<sup>322</sup>

El profesor norteamericano encuentra una identidad de fines en la postura de Freud y la creación de cuentos de hadas, al transmitir a los niños un mensaje semejante: referente a como la lucha contra las dificultades de la vida es inevitable, al ser parte intrínseca de la existencia humana, y si son superados los obstáculos se logra salir victorioso. Después de Bettelheim sabemos, que los cuentos de hadas divierten al niño, excitan su curiosidad y a la vez le dejan grandes lecciones, así sea a nivel inconsciente.

Pero, advierte:

Ha de estimular su imaginación, ayudarle a desarrollar su intelecto y a clarificar sus emociones; ha de estar de acuerdo con sus ansiedades y aspiraciones; hacerle reconocer plenamente sus dificultades y, al mismo tiempo, debe sugerirle soluciones a los problemas que le inquietan (. . .) relacionarse con todos los aspectos de su personalidad al mismo tiempo; y esto dando pleno crédito a la seriedad de los conflictos del niño, sin disminuirlos en absoluto, y estimulando, simultáneamente, su confianza en sí mismo y en su futuro (. . .) El niño necesita más que nadie que se le den sugerencias, en forma simbólica, de cómo debe tratar con dichas historias y avanzar sin peligro hacia la madurez.<sup>323</sup>

Pareciera que las tesis de Bruno Bettelheim hubieran sido tomadas como programa por parte de algunos cineastas, pues en ellos es fácil reconocer con qué pertinencia buscan reflejar en sus películas este tipo de relación del espectador de cine con una historia que se le cuenta en la pantalla. Ante ésta superficie plana, estamos tan solos e indefensos como cuando un niño oye las historias narradas por sus padres. No hay ninguna diferencia esencial. Y como ciertas películas, no solo las dirigidas a la edad infantil o a los adolescentes, tienen este poder de relacionarse con los diversos aspectos de la personalidad del espectador, de revelar aspectos de sus conflictos internos y de proveerlo de luces para darles soluciones adecuadas, su poder de catarsis, y de provocar emociones esclarecedoras, llega

---

320 Simón Brainsky, *Psicoanálisis y cine*, Bogotá, Norma, 2000, p. 23.

321 Bruno Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica, 1977, p. 15.

322 *Ibid.*, p. 15.

323 *Ibid.*, p. 16.

a ser muy grande.

## Análisis de personajes

Cuando definimos las características propias del cine clásico en contraste con las del cine moderno, uno de los planos sobre los cuales se extendía esta diferencia aludía a los personajes. Ahora nos serviremos de ellos para establecer otra diferencia: dividiremos las películas en dos categorías. Por un lado están aquellas donde se privilegian las *situaciones* y por otro las que se centran en los *personajes*.

Al analizar los sucesos que acontecen a los personajes estaremos profundizando en su carácter, sus acciones, su devenir y su condición existencial. Como en este capítulo estamos desarrollando conceptos que nos conducen al análisis de las películas, es conveniente establecer la diferencia en la *construcción* de los personajes y el *análisis* de los mismos. Puesto que la primera consideración, la creación de personajes, pertenece a la escritura del guión.

Aquí nos enfrentamos a lo construido en la película frente a nuestra mirada. Para analizar uno o varios personajes tenemos varias alternativas. Una es la que en forma de cuestionario presenta David Bordwell en su libro *El significado del film*. Se refiere a diez preguntas que han pasado a la enseñanza universitaria como un consagrado canon académico. Estas son:<sup>324</sup>

1. ¿Cómo son los personajes?
2. ¿Son reales?
3. ¿Qué quieren?
4. ¿Por qué hacen lo que hacen?
5. ¿Son sus acciones una derivación lógica de sus modos de ser?
6. ¿Qué dicen las acciones acerca de los personajes que las realizan?
7. ¿Cómo están relacionados los fragmentos de acción, los incidentes especiales?
8. ¿De que modo están relacionados los personajes?
9. ¿Cuál es el tema?
10. ¿Cómo están relacionados los personajes e incidentes con el tema?

Otra forma de analizar a los personajes de una película es utilizando los mecanismos propios del psicoanálisis, tal como lo esbozamos en el apartado anterior. Para algunos teóricos “caer” en el psicologismo es un error, el sujeto se reduce a una sola dimensión limitada y que proviene de esquemas preestablecidos por nociones que legítimamente cuestionables.

La dificultad de analizar con rigor, amplitud y seriedad una película deriva del número y comple-

---

324 Bordwell, *El significado del film*, p. 44.

alidad de parámetros elegidos para adelantar esa reflexión. Uno de estos es el análisis de los personajes y no es menos importante que la división de la película en actos, escenas, secuencias y sintagmas; o que el estudio de las micro estructuras que compone cada secuencia, entre otros. Analizar un personaje no se reduce a la interpretación de sus acciones y reacciones o al estudio de su conciencia; un director se expresa, mas allá de la conducta del personaje, por medios puramente formales: el tipo de actuación del actor, el vestuario, los ambientes que ocupa, la luz incidente, la gestualidad, los diálogos, los movimientos y ángulos de la cámara, el ritmo y la paleta de color elegida, los principios pictóricos utilizados, que son, todos ellos, elementos integrados a la totalidad de la expresión que es el personaje en el cine.

Así, el estudio de los personajes no se reduce a una descripción sociológica o psicologizante, ni de un análisis abstracto de su carácter, sino debe integrarse a la totalidad de los parámetros considerados. Al igual que los creados por la literatura, hablan del hombre en su situación histórica, social, económica, cultural, racial y política; pero también expresan su ser individual íntimamente relacionado con su condición existencial, psicológica y moral, con sus aspiraciones y sus afectos, sus temores y su pasado, sus tendencias, sus amores y sus odios, sus triunfos y fracasos, sus victorias y derrotas.

Por eso se ha dicho que los personajes son lugares en donde las películas tienen el valor de su sentido. Incluso a nivel del *discurso* de la narración, el efecto de realidad producida por los personajes debe tener un efecto de sentido en términos de narratología.

## Asignación de parámetros

Como el oficio del intérprete consiste primordialmente en adscribir significados implícitos y sintomáticos a las películas desarrollaremos las posibilidades del análisis cinematográfico relacionado con los siguientes estratos:

- El género.
- Campos semánticos. Dualidades y antagonismos.
- El autor-obra. Vida y preocupaciones éticas y estéticas del autor.
- La obra-contexto, estudio de la situación histórico-social en que se ha originado la obra y se ha formado el autor. Ideologías.

### El género

Al asignar un género determinado a una película "clásica", o al definirla como "moderna" o simplemente sin género, ya estamos dando un paso adelante en el análisis del film. Si la película no pertenece a un género, volvemos a la situación original: aun carecemos de un elemento capital sobre el cual comenzar nuestro análisis, como es la remisión al significado del modelo. En cambio una vez definido a que género



pertenece a una película ya estamos dentro del campo de nuestra investigación.

Recordemos qué géneros hemos establecido como los canónicos y más estables

Comedia  
Western  
Cine negro  
Cine musical  
Cine de terror  
Ciencia-ficción  
Melodrama  
Histórico  
Aventuras  
Bélico  
Biopic (Biografías).

Como se dijo en el capítulo correspondiente a “Los géneros”, estos se caracterizan por su estructura interna. Cada uno, a la vez incluye unas características y excluye otras. Lo cual decanta la variedad de elementos a considerar en una película para establecerlo. Como los elementos recurrentes permiten situar una película dentro de un género, a estos los tomaremos como constitutivos del modelo y no como simples códigos lingüísticos privilegiados para ese proceso. Gracias a esos elementos se identifican y sirve tanto para trazar las líneas generales de su génesis, basada en el modelo preexistente, como para hacer “lecturas comparadas” con otras películas del mismo género: ¿Cómo se establece, o cómo se desarrolla, tal situación en una película y lo hace en otra? o ¿Cómo es el protagonista? Es probable que para llegar a los significados de una película de género, sea necesario implicar un trabajo mucho menos arduo que para llegar a los resultados propios de una película moderna.

La forma de las películas clásicas hace parte, de cierto modo institucional, al relato cinematográfico, esta característica juega a nuestro favor y delimita el campo de interpretación. No es así con el cine moderno, mas “polisémico, que el clásico. Ante el cine moderno se multiplican las posibilidades de la interpretación, su topografía no es del todo visible, sus caminos suelen ser indirectos, sus niveles de realidad inciertos; la narración misma carece de leyes ordenadoras, los personajes son poco explícitos; en la exposición lo suyo es más la ambigüedad que la claridad o lo unívoco, la secuencia temporal suele ser inestable.

Así pues, el primer paso que debe dar el analista es establecer si la película a estudiar se sitúa según su esquema de desarrollo a la distinción de lo clásico o lo moderno. Si pertenece a la primera categoría, el siguiente paso será establecer si pertenece a algún género y determinarlo o qué mezcla de géneros opera en ella. Como ya hemos dicho, en el cine contemporáneo son muy pocos los filmes pertenecientes ciento por ciento a uno sólo, de ahí la necesidad de establecer las relaciones en la

mezcla y determinar el género dominante del film en cuestión. Es una tarea impuesta al analista desde el comienzo de su labor. Descubrir qué elementos obedecen a la estructura clásica y cuáles la ignoran, incluso establecer, en su lógica narrativa o dramática, el porqué lo hacen, es también un buen ejercicio de análisis.

### Campos semánticos

El término “campo semántico” ha sido tomado de David Bordwell, de su libro *El significado del film*. Entendido como “un conjunto de relaciones de significado entre unidades conceptuales o lingüísticas”.<sup>325</sup> Aunque nos quedemos con la primera propiedad, “unidades conceptuales”, esta implica necesariamente la lingüística. Son campos semánticos las unidades compuestas por, digamos, el concepto *Campo/Ciudad*, unificado el campo por “una relación de significado opuesto”, o sencillamente, por oposición. Otras formas en que se construyen campos semánticos: “*Ciudad/pueblo/aldea/casa*, organizado en orden descendente de tamaño”; o bien: “*Ciudad/Provincia/ Región/ País*, o por inclusión” o en orden ascendente. Mas adelante habla de un campo semántico constituido por “*Mano/ Muñeca/Codo/ Brazo*”, que sería por extensión.

Si debemos relacionar este nuevo concepto con otros ya conocidos y más o menos elaborados en este texto, debemos remitirnos en primer término a las películas de D. W. Griffith donde esto, que Bordwell ha llamado campos semánticos, lo encontramos en sus películas en simples formas de oposición: Riqueza/Pobreza, Campo/Ciudad, Blanco/ Negro, Vicio/ Virtud, Bueno/Malo, etc. Allí vemos como bajo estas dualidades se despliega la dinámica de sus filmes. Igualmente encontramos la dinámica establecida por los campos semánticos en las películas de S.M. Eisenstein en donde ese concepto se desarrolla de forma más conciente y mas elaborada, tan como el mismo lo explica al analizar su *Acorazado Potemkin*.<sup>326</sup>

Otra referencia al concepto de unidades semánticas la podemos encontrar en las oposiciones que, primero Vladimir Propp estableció para el análisis del cuento popular ruso y después desarrolladas por Greimas en su modelo actancial. Bordwell advierte que no debe confundirse el campo semántico con el tema del film, pues aquellos son elementos de la estructura, pero no le dan su significado último. Operan dentro de la estructura para hacer significar al filme.

Los campos semánticos pueden ser extratextuales, o no estar presentes de una manera evidente; en este caso, solo estarán implícitos en la película. El analista debe inferir su lugar a lo largo del relato. Toda interpretación dialéctica, o que se precie de ella, habrá de tomar en cuenta este concepto para elaborar la dinámica de su interpretación. Y la dialéctica, como se sabe, es una herramienta de enorme valor en el discurso crítico, porque al fin y al cabo vivimos en un mundo inmerso en las dualidades: *Arriba/Abajo, Izquierda/Derecha, Adentro/Afuera, Bueno/Malo*, etc. De otro lado las unidades semánticas que podamos establecer según otras categorías, como inclusión, extensión, en orden descen-

325 Bordwell, op. cit. p. 125.

326 Ibid., p. 126.

dente, en paralelo, etc. Son igualmente útiles.

“Estos campos semánticos hay que ordenarlos como parte de la actividad interpretativa, que es un proceso de inferencia”.<sup>327</sup> Esto significa que raramente encontraremos los significados derivados de los campos semánticos como derivados de lo expuesto en las películas de un modo evidente. Siempre se tratará de un proceso de *inferencia*. Lo cual no excluye las siempre seguras excepciones, como lo sería, por ejemplo *El Alcalde, el árbol y la medioteca* de Eric Rohmer, construida explícitamente sobre el conflicto que estos tres elementos sociales representan para el futuro de un pueblo.

Cuando David Bordwell cita a R.S. Crane, en *El significado del filme*, no sólo destaca como característica relevante las dualidades en la construcción de campos semánticos, sino también avala la ampliación de estas a áreas mucho más extensas.

R.S. Crane afirma que estos campos pueden estar constituidos por:

Dicotomías tan familiares y amplias como vida y muerte (o valores positivos y negativos), bien y mal, amor y odio, armonía y discordancia, orden y desorden, eternidad y tiempo, realidad y apariencia, verdad y falsedad, certeza y duda, introspección verdadera y opinión falsa, imaginación e intelecto, (ya sea como fuentes de conocimiento o como pautas para la acción), emoción y razón, complejidad y simplicidad, naturaleza y arte, lo natural y lo sobrenatural, la naturaleza benigna y la naturaleza maligna, el hombre como espíritu y el hombre como bestia, las necesidades de la sociedad y los deseos individuales, los estados internos y los actos externos, el compromiso y la retractación.<sup>328</sup>

Siendo éstos campos semánticos unificados por relaciones de significados opuestos, podemos recordar aquí que algo semejante constituía la dinámica en la construcción de las películas de Griffith y después de Eisenstein. La posible diferencia radica solamente en la escala recorrida por esas dualidades. Mientras para los cineastas de principios de siglo ellas se referían a cualidades abstractas, como Bien/Mal, recorriendo una escala limitada, las contemporáneas abarcan áreas tan extensas como las quiera el analista o como las estime necesarias el propio realizador, si es que sobre ellas ha construido alguna lógica de su relato.

No obstante, son las cualidades abstractas las que pueden otorgar definiciones generales a las películas, como son *Orden/Desorden*, principio constructivo en buena parte de las películas de género. El choque entre estas dos categorías generará el conflicto. Lo mismo puede decirse de la pareja *Unidad/Desunión*, o *Dominante/Dominado*, las cuales son fuerzas universales para las historias sentimentales y las comedias. Pero estos grandes conjuntos no están solos, actuando en la dinámica de la historia, bajo ellos se bifurcan nuevas parejas que van a conformar redes de relaciones a lo largo del relato.

---

<sup>327</sup> Bordwell, op. cit., p. 147.

<sup>328</sup> Ibid., p.148.

Buena parte de los procesos analíticos tienen como referencia la existencia de los campos semánticos. Llegan a posteriori a su definición. Es la consecuencia de su análisis y no el punto de partida. Que su definición sea a priori o a posteriori, es algo que depende tanto de los contenidos, explícitos o no, de la película, como de las estrategias utilizadas por el teórico para su análisis.

Es necesario aclarar que los campos semánticos, presentes en el film como actantes, no pueden confundirse con “bloques”, situaciones, escenas o secuencias de las películas, ellos aparecen diseminados a lo largo del relato.

### **El autor y la obra**

En el análisis y la interpretación de una película, como en toda obra de arte, el conocimiento del autor puede aportar elementos valiosos. No obstante también puede generar equívocos y llevar al analista a incurrir en errores, incluso a elaborar sobreinterpretaciones, como lo previene Umberto Eco. En este terreno el teórico y analista deben ser extremadamente cautelosos, pues han de tener en cuenta la naturaleza polisémica, de la película y su doble intencionalidad. Como se sabe cada individuo, en el curso del análisis, elabora los significados de un film de acuerdo a su condición, su formación, sus expectativas, sus pulsiones, necesidades internas y deseos. Este individuo carga la película con significados particulares, le da una *intencionalidad*. Mientras el autor también ha hecho lo propio.

Cuando el artista crea una película, en ella proyecta tanto elementos conscientes como inconscientes. De tal modo es probable que ignore grandes campos de significación inconscientes. Esos significados pueden ser “descubiertos” por el espectador o el analista, eso sí, “a su propio riesgo”. La primera intencionalidad, la de autor, está pues dividida en esas dos partes constitutivas de toda creación. No obstante al conocimiento del autor y su obra, pueden colaborar nuevos materiales. De hecho, acentuaremos la agudeza de la lectura de una película por medio de ensayos, artículos y entrevistas las cuales suelen publicarse sobre ella o sobre el director. Los puntos de vista elaborados por quienes escriben con rigor y seriedad sobre el cine suelen ser aportes valiosos para comprender con mayor amplitud y profundidad un filme. Estos textos adecuadamente incorporados al proceso de análisis suelen abrir perspectivas inesperadas en la lectura del film por parte del analista. Baste citar la larga serie de entrevistas que François Truffaut le hiciera a Alfred Hitchcock<sup>329</sup> para comprender como la cultura que una película va generando en torno suyo va modificando la forma de su lectura. ¿Cómo no ver hoy, después de los análisis contenidos en esa larga conversación, nuevas interpretaciones acerca de películas tan aparentemente literales? Tras la publicación del libro de Truffaut-Hitchcock, y de todos sus semejantes, los campos de inferencia, de deducción e intertextualidad se han hecho enormemente ricos y variados.

---

329 François Truffaut, *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.

### La obra y el contexto

Otro elemento para el analista, aunque mucho más volátil, equívoco e inseguro, es el que representa el estudio del contexto en el cual se mueve el autor. Aquí se trata del contexto en donde se produce la obra y no de aquel que hace parte de la diégesis de la película. Quién mejor exploró este fenómeno fue Arnold Hausser en su *Historia social de la Literatura y el Arte*. Su tesis central es que toda obra de creación es un producto individual y colectivo.<sup>330</sup>

Y quizás en primer lugar colectivo. Al artista, al ser un producto de un país, de un grupo social, de un tiempo y de sus condiciones, religiosas, políticas y económicas particulares, no puede dejar de expresar las fuerzas que lo moldearon y en consecuencia la obra salida de sus manos. Así, por ejemplo, si seguimos la tesis de Hausser, tendríamos que decir que el cine de Ingmar Bergman, no sólo expresan al individuo, sino al hombre sueco de una época perteneciente a una clase social, que ha tenido cierta educación, cuyos valores hacen parte de una tradición que él con sus obras encarna.

Aunque la teoría de Hausser y sus epígonos, como sería la más moderna sociología de Pierre Bourdieu, ha perdido influencia en las últimas décadas, no es posible desestimarla puesto que en la relación del hombre y la sociedad, se encuentran tantos interrogantes como respuestas que dan algún sentido a la obra de arte. Aunque es posible que hoy, con el auge de los estudios culturales sean más parte de las disciplinas sociológica y antropológica que de los estudios artísticos propiamente dichos.

Así, el cine serviría a la sociología en su aporte documental mucho más de lo que la sociología aportaría al cine en la interpretación de sus significados, al menos que se tome éste en su sentido explícito y referencial. Los análisis socio-históricos de Marc Ferro (*Historia contemporánea y cine y Sociología y Cine*); de Robert A. Rosenstone (*El pasado en imágenes*) o de Pierre Sorlin (*Cines europeos, sociedades europeas, 1939 – 1990*), constituyen obras que trazan derroteros con los cuales se confirma nuestro aserto.

## Teorías del análisis

Aunque algunas teorías acerca del análisis del filme, pueden estar asociadas a otras disciplinas, como las del teórico social, ellas constituyen por sí mismas una actividad autónoma, paralela a la crítica, pero a diferencia de esta, excluye todo carácter evaluativo. Suele citarse como análisis pioneros a los de Eisenstein, quien estudia el montaje y la descripción de planos como una forma del asignar sentidos al cine. Excepto el caso de algunos cineastas, el análisis es un trabajo de investigadores. Son ellos quienes asumen ésta disciplina como una variante de una actividad teórica

---

<sup>330</sup> Arnold Hausser, *Historia social de la literatura y el arte* Cuatro tomos, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1957.

general.

El analista ha de basarse en un cuerpo teórico, sistemático o no, para elaborar con alguna coherencia los contenidos de sus análisis: Eisenstein estaba imbuido de las teorías de los formalistas rusos; las primeras elaboraciones analíticas de Raymond Bellour derivan de las teorías de la semiología estructural, en ese momento el análisis se hacía a partir de un sistema “textual” el cual ponía en relación a distintos niveles de códigos. Este ideal estructuralista, como ya lo hemos visto, ha perdurado en su vigencia y se encuentra en los análisis narratológicos (Vernet, Vanote), con sus variaciones del punto de vista (Jost) y en las vastas indagaciones descriptivas de los neo-formalistas (Bordwell). Pero su campo de acción está determinado por los programas de la vida académica, lejos del debate público que se da sobre el cine en las revistas especializadas.

## La emoción en el cine. El lugar del espectador

Voluntariamente o no, Alfred Hitchcock creó con *La ventana indiscreta* una analogía para ilustrar cual es el lugar del espectador frente a una película. Y con esa analogía resolvió, por decirlo así, los problemas planteados en la relación entre obra de arte, o en nuestro caso, entre una película y su espectador.

206

Recordemos la situación del protagonista, Jefferies (James Stewart) en la película. Es un fotógrafo convaleciente por la fractura de una de sus piernas, debe mantenerse, sujeto a su silla de ruedas, ocioso e inmóvil, ante la ventana de su apartamento. Su novia la bella Liza, enamorada de él insiste de una y otra manera en que ha llegado la hora de contraer matrimonio. Jefferies busca una salida. No está dispuesto a casarse con Liza aunque represente el paradigma de mujer perfecta. Algo se opone en su inconsciente a la realización de esa boda e intenta librarse por todos los medios a su alcance de ella. Inmóvil, allí ante la ventana, no tiene más ocupación que mirar hacia los apartamentos de enfrente, en donde se encuentra la contrafachada del edificio vecino. Desde su apartamento Jefferies puede ver cuanto sucede en la vida privada de sus vecinos.

Fue Jean Duchet quien observó la interesante analogía, pues Jefferies mira al frente lo que sucede allí, como el espectador de cine mira la pantalla donde se proyecta una película: Lo visto por Jeff en los apartamentos que tiene ante sus ojos es, a la vez, un escape a sus problemas y una proyección de sus deseos. Esta situación sirvió a Duchet para asemejarla a la del espectador en su mecanismo proyectivo sobre las películas que ve: Inmóvil ante la película y atrapado en su butaca, realiza el mismo proceso de implicación en el film. Esta implicación se da gracias a los mecanismos de identificación que el espectador despliega sobre la suerte del héroe representado en la pantalla.<sup>331</sup>

En *La ventana indiscreta* Jefferies observa en uno de los apartamentos del frente cómo un ven-

---

331 Duchet, Hitchcock.

dedor ambulante lleva una mala relación con su esposa delicada de salud. La entradas y salida en una noche de lluvia, las maletas que hace, las extrañas llamadas y por fin los violentos cuchillos de cocina que se ocultan, despiertan en el fotógrafo sospechas sobre algo siniestro sucedido en la noche en aquel apartamento. Contra la opinión ajena y siguiendo una lógica implacable, Jefferis descubre el crimen y desenmascara al criminal. La explicación de como llegó a esa conclusión es bastante audaz: En el apartamento de enfrente, lugar del crimen, se escenifica los hechos de manera que potencialmente están realizando sus deseos ocultos representados en el teatro de su inconsciente. A este nivel de la conciencia Jefferies se ha identificado con el criminal y por eso descubre la lógica de sus sinistras acciones.

Interrogado al respecto, Hitchcock, como siempre evade toda implicación segunda y niega todo propósito que se encuentre más allá de la búsqueda del mejor mecanismo cinematográfico. La analogía, pues, entre el espectador de cine y el personaje de *La ventana indiscreta*, es perfecta. Y señala que podemos disfrutar de las escenas de espeluznante horror porque “en nuestro subconsciente sabemos que estamos seguros, sentados en una cómoda butaca, mirando una pantalla”.<sup>332</sup>

El mecanismo de la identificación es tan antiguo como la tragedia griega y enunciado con toda claridad por Aristóteles en su *Poética*. Está basado en la vida emocional del espectador. La identificación con el héroe, según Aristóteles, nos debe llevar a experimentar “terror o piedad” por su destino. Este terror o piedad son emociones básicas, sobre las que Hitchcock, no solo carga el sentido de sus películas, sino les da un lugar a ocupar en la historia narrada. Incluso, en entrevistas, comentarios y declaraciones, el maestro del suspenso siempre fue cauteloso, cuando no abiertamente evasivo, para dar un sentido distinto a sus películas, a aquel relacionado con el hecho de producir emociones en el espectador. Este es, sin duda, si no el fin, el medio por excelencia, que lleva a una película a su mayor o menos grado de popularidad.

Haciendo eco a esta característica, tan propia del cine, Michael Balint, en 1959, consideró que las emociones del espectador están estratificadas en lo que podía enunciarse como tres actos:

- a. Cierta cantidad de temor consciente; o al menos la consciencia de que existe un peligro externo real.
- b. Una exposición voluntaria e intencionada de la persona a este peligro externo y al temor que este suscita;
- c. Y al mismo tiempo la esperanza. Mas o menos confiada de que el temor se pueda tolerar y controlar; el peligro pasará, y uno podrá volver ileso a la seguridad. Esta mezcla de temor, placer y esperanza confiada ante un peligro externo constituye el elemento fundamental de todas las *emociones*.<sup>333</sup>

Incluso Hitchcock sospechaba que las emociones fuertes, los temores, los sustos y el suspenso,

<sup>332</sup> Hausser, *Historia social de la literatura y el arte*.

<sup>333</sup> Peter Wollen, *New Left Review* # 16, Madrid, Sep/Oct.2002, p. 81.

son necesarios para los seres humanos:

Nuestra naturaleza es tal que debemos experimentar esas 'sacudidas'; o de lo contrario nos volveríamos lentos y blandos; pero, por otra parte, nuestra civilización nos ha cubierto y resguardado tanto que no es posible experimentar suficientes emociones de primera mano. Así que tenemos que experimentarlas artificialmente, y la pantalla es el mejor medio para esto.<sup>334</sup>

El lugar que ocupa el espectador frente al cine está, pues, fundamentalmente relacionado con el inconsciente, el cual hace posible y alimenta la identificación con los personajes y situaciones mostradas en la pantalla. Aunque se trata de una identificación de carácter individual, sobrepasa las circunstancias puramente personales del espectador. Esta identificación se basa, ante todo, en la semejanza existente entre todos los seres humanos.

Para decirlo de una manera vulgar: no se trata de que las mujeres espectadoras de cine se identifiquen con las heroínas de las películas; o los hombres con los héroes. Se trata de algo más fundamental: de la condición humana. De todos aquellos problemas, conflictos, dificultades, temores, peligros, asechanzas, amenazas, etc.; a todo lo que está expuesto el hombre frente a su entorno, a la sociedad y sí mismo. Al cabo el cine trata siempre de las emociones y conflictos básicos del individuo. Y como todos los hombres los padecen y/o los resuelven de alguna manera, el cine es su espejo.

## La construcción del sentido

¿Quién dota de significado a una obra de arte, aparte del artista?, ¿Quién puede asignar su sentido?, ¿Qué hace a una obra de arte? Y ¿Qué es una obra de arte? Son preguntas a las cuales difícilmente se pueden tener respuestas categóricas y definitivas. El carácter extremadamente subjetivo de la apreciación y valoración de una obra, hace que las respuestas a esas preguntas se mantengan vivas en un terreno inestable y siempre provisional.

Todorov lo resume, desde el punto de vista de las limitaciones del lenguaje para expresarse al respecto: "Lo que el arte expresa, las palabras de lenguaje cotidiano no pueden traducirlo; y esa imposibilidad da origen a una infinidad de interpretaciones".<sup>335</sup> Asignar significados entonces siempre será una respuesta abierta a nuevas interpretaciones o prolongaciones. Cuando afirmamos que todo el proceso de análisis del cine tiende al desembocar en el "mar del sentido", en dotar de sentido o asignar significados a la película analizada, no pretendemos afirmar que un filme tenga un sentido particular y solo uno.

Ese sentido es algo plural, algo que se construye, y como todo lo construido, está conformado por diversos elementos los cuales se relacionan y son, por lo tanto, estructurales. Repetir, por ejemplo

---

334 Ibid., p. 83.

335 Todorov, Introducción a la literatura fantástica.



que *El ciudadano Kane* es el estudio de un carácter, sería reducir a la manifestación psicológica de su personaje con enorme carga expresiva, reduciría a un sólo ángulo la complejidad de su argumento y de su construcción. Desde luego, no solo es legítimo, sino también deseable, asignar significados universales a las películas, coincidan o no con los propósitos del autor. ¿Fue el propósito de Orson Wells difamar con su película al magnate de la prensa William Randolph Hearst? Es algo que aún esta en discusión. Se diría incluso que el propósito del autor es asunto secundario, cuando no prescindible.

El analista se limita y consagra a la obra que ha tenido la experiencia de ver. Eso es todo. Si, como se ha dicho antes, la literatura, o la vida social, que rodea a una película llegan a ser útil. Como no existe una "lógica del sentido" resulta insensato intentar trazar caminos para llegar a establecerlos. Debemos mantener estos criterios generales basados en la polisemia de los filmes, aunque, las excepciones nos salgan al paso con sus elocuentes ejemplos. Uno de ellos es *El Acorazado Potemkin*. A esta película, y así lo quiso su creador, Sergei Mijailovich Eisenstein, sólo pude asignársele un sentido, que es el de su propósito explícito: un canto a la revolución soviética de 1917.

En *El significado del filme*, David Bordwell transcribe siete críticas, o mejor, análisis, que él llama "modelos" sobre *Psicosis* de Alfred Hitchcock, como muestra de interpretaciones divergentes:

Algunos críticos producen significados implícitos, otros se concentran los significados sintomáticos. Un crítico considera que la película presenta el doblete de normalidad/anormalidad, otro se concentra en el conjunto sexualidad-muerte-capitalismo. Un autor se fija en las matrículas de los coches, otro en el cuerpo de Marion. Algunos intérpretes colocan a *Psicosis* en la categoría de las películas de Hitchcock, otros en las del cine clásico. Un crítico aprovecha la película como una ocasión para demostrar su ingenio retórico, mientras que otros se presentan a sí mismos como servidores del verdadero significado del texto. Estas y otras diferencias producen diferentes "filmes modelo".<sup>336</sup>

¿Al plantear Bordwell que las diferentes interpretaciones producen diferentes "filmes modelos", esta afirmando que el crítico, o el analista, rehace el filme considerado en función de sus criterios y de los parámetros empleados? Así, tras leer los análisis mencionados, ¿ya no tendríamos una *Psicosis*, sino ocho? Las siete de los analistas y la película de Hitchcock. Interrogarse por cual es la verdadera es inútil, pues la respuesta obvia sería: la de Hitchcock. ¿Pero hay película sin interpretación?

A lo largo de este capítulo hemos propuesto recorrer una escala variada de alternativas para descomponer o deconstruir un filme, desde distintos puntos de vista. Estos a su vez nos han ido proporcionando elementos de discusión para situarnos en una perspectiva analítica la indagación por el sentido de una película. Como no hay un método que como llave mágica nos abra las puertas del sentido de las películas, el mayor o meno éxito de esta búsqueda queda librada a la astucia, la agudeza y los conocimientos que el analista pueda tener para penetrar en el interior de esa casa encantada que es una película.

<sup>336</sup> Bordwell, *El significado del film*.

## Bibliografía

ANTOLOGÍA, *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.

ANTOLOGÍA, *Problemas del nuevo cine*, Madrid, Alianza Editorial, 1971.

ALLEN, Robert.C. y Gomery, Douglas, *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona, Paidós, 1995.

ALTMAN, Rick, *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós, 2000.

ANDREW, Dudley, *Las principales teorías cinematográficas*, Barcelona, Gustavo Pili, 1978.

ARISTARCO, Guido, *Historia de las teorías cinematográficas*, Barcelona, Lumen, 1968.

ARISTÓTELES, *El Arte Poética*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.

ARNHEIM, Rudolf, *El cine como arte*, Barcelona, Paidós, 1996.

AUMONT, Jacques, *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992.

AUMONT, Jacques y Michel Marie, *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 1990.

\_\_\_\_\_, *Dictinaire Theorique et critique du cinema*, París, Nathan, 2001.

\_\_\_\_\_, *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, 1995.

BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1986.

BAZIN André, *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp, 1990.

BETTELHEIM, Bruno, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica, 1977.

BORDWELL, David, *El significado del film*, Barcelona, Paidós, 1995.

BRAINSKY, Simón, *Psicoanálisis y cine*, Bogotá, Editorial Norma, 2000.

BRUNETTA, Gian Piero, *Nacimiento del relato cinematográfico*, Madrid, Cátedra, 1987.

BRUCH, Noel, *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1986.

CALABRESE, Omar, *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra, 1993.

CARMONA, Ramón, *Cómo se comenta un texto filmico*, Madrid, Cátedra, 1991.

CASETTI, Francesco, *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra, 1994.

\_\_\_\_\_, *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra, 1986.

CHATMAN, Seymour, *Historia y discurso*, Madrid, Taurus, 1990.

CHION, Michel, *El cine y sus oficios*, Madrid, Cátedra, 1996.

DEBRAY, Roger, *Vida y muerte de las imágenes*, Barcelona, Paidós, 1994.

EISENSTEIN, Serguéi Mijáilovich, *Teoría y técnicas cinematográficas*, Madrid, Ediciones Rialp, 1957.

EISNER, Lotte, *La pantalla demoníaca*, Madrid, Cátedra, 1988.

FERRARIS, Mauricio, *La hermenéutica*, México, Taurus, 1999.

FERRO, Marc, *Historia contemporánea y cine*, Madrid, Ariel, 1995.

GARDIES, André, *Le recit filmique*, París, Hachette, 1993.

GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús, *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1993.

GAUDREAU, André y Francis Jost, *El relato cinematográfico*. Barcelona, Paidós, 1995.

GENETTE, GERALD, *Figures II: essais*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.

GUERÍN, Anne-Marie, *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 2004.

GUINFERRER, Pere. *Cine y literatura*. Madrid, Seix Barral 2000.

HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte Cuatro tomos*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1957.

JACOB, Lewis, *La azarosa historia del cine norteamericano Volumen I*, Barcelona, Lumen, 1964

KRACAUER, Siegfred, *De Caligari a Hitler*, Barcelona, Paidós, 1985.

LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne y Jean-Louis Leutrat, *Cómo Pensar el cine*, Madrid, Cátedra, 2003.

MARCHESE, Angelo y Joaquín Forradilla, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1978.

MARINIELLO, Silvestre, *El cine y el fin del arte*, Madrid, Cátedra, 1992.

MARTIN, Marcel, *El lenguaje cinematográfico*, Barcelona, Gedisa, 1990.

MCKEE, Robert, *El guión*, Barcelona, Alba Editorial, 2003.

MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine Dos volúmenes*, México, Siglo XXI, 1989.

MURCIA, Claude, *Un chien andalou L'Age d'or Luis Buñuel*, París, Nathan, 1994.

NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós, 1997.

PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1983.

PELEATO, Floreal, *La trama escrita*, Bogotá, Centro Editorial Javeriano • Ceja, 2000.

PINEL, Vicent, *El montaje*, Barcelona, Paidós, 2004.

- RAMIREZ Gabriel, *El cine de Griffith*, México, Ediciones Era, 1972.
- RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración. Dos volúmenes*, Madrid, Ediciones Cristiandad. 1982.
- ROCHE, Anne y Marie Claire Taranger, *L'Atelier du scénario*, París, Nathan, 2002.
- ROHMER, Eric, *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*. París, Union General de Editions, 1977.
- ROY, Jean, *Citizen Kane Orson Wells*, París, Nathan, 1989.
- SERCEAU, Michel, *Etudier le cinema*, París, Edition du Temps, 2001.
- SIETY, Emmanuel, *El plano en el origen del cine*, Barcelona, Paidós, 2004.
- STAM, Robert, *Teorías del Cine*, Barcelona, Paidós, 2001.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Ediciones Coyoacán, 1998.
- TRUFFAUT, François, *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.
- VANOYE, Francis, *Recit écrit. Recit filmique*, París, Nathan, 1998.
- VERTOV, Dziga, *Memorias de un cineasta bolchevique*, Barcelona, Editorial Labor, 1974.
- ZAVALA, Lauro, *Elementos del discurso cinematográfico*, México D.F, Unidad Autónoma Metropolitana. Unidad Xochimiloco, 2005.





