



**UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO**

**CAMPUS IRAPUATO – SALAMANCA  
DIVISIÓN DE INGENIERÍAS**

**ARTE DE LA MEMORIA: EL ARTE DIGITAL EN  
EL CINE DOCUMENTAL.  
UN APORTE A LAS NUEVAS NARRATIVAS AUDIOVISUALES.**

**TESIS  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADO EN ARTES DIGITALES**

**PRESENTA  
NITZIA JULIETA RUIZ ZAPATERO**

**DIRECTOR  
VÍCTOR MANUEL REYES ESPINO**

**SALAMANCA, GTO., MARZO 2017**

## *Agradecimientos*

*“No hay deber más necesario que el de dar las gracias”*  
Cicerón

A mi estimado Maestro Espino, maestro de academia y de vida: gracias por sembrar la semilla, al amor y la pasión por el séptimo arte, por aceptar ser mi asesor de tesis y enseñarme la importancia de este proceso. Por compartir su valioso conocimiento, sabiduría, tiempo, pero sobre todo, gracias por todo su apoyo, por creer y confiar en mí.

De manera especial agradezco a mis sinodales: al maestro Zárate por todo su apoyo durante mi etapa universitaria y en esta como tesista, por incitarme a concluir cada proyecto, a ser mejor estudiante y mejor persona, por su sincera amistad, gracias; de igual forma al maestro Garcilita, muchas gracias por su entusiasmo, por compartir su pasión y la exploración de las nuevas tecnologías, por sus enseñanzas y por motivar el gusto por el cine. A cada uno de mis maestros de la Lic. En Artes Digitales, infinitas gracias por compartir su conocimiento.

A mis abuelos, les agradezco todo el amor y la ternura con que me educaron, así como por su apoyo y sus constantes palabras de aliento. A mi familia, a mis tíos y primos, que desde la infancia y hasta ahora me brindan los mejores momentos y consejos, muchas gracias por estar al pendiente de mí y por tanto amor.

Muy en especial, a mi tía Sofi: por ser una inspiración para mí, por su apoyo fundamental para concluir mis estudios, por prestarme su computadora en los momentos más necesitados, por escucharme y alentarme a seguir mis sueños a no rendirme y a creer que el límite es el cielo, agradecida estaré contigo siempre.

También agradezco a mis amigos, tanto a los que comenzaron esta etapa conmigo como a los que conocí en el camino, en especial a los compañeros del CAI4. Por su amistad incondicional, por tantas risas y aventuras, por ir creciendo de la mano y no soltarme jamás.

A mi hermano Carlos: luz de mi vida, gracias por motivarme cada día, por enseñarme que al caer debo volver a levantarme; por mostrarme el lado bueno de la vida en la grandeza de tu amor.

Finalmente a mi razón de ser, a mis padres: no tengo cómo agradecer por tanto y por todo, por su ejemplo, por su motivación y por su apoyo incondicional en los momentos más difíciles. A mi papá (Rigoberto Ruiz) por tu amor, respeto y confianza, por el buen humor que te caracteriza, por insistir en los estudios y la necesidad de ellos, por mostrarme el valor de las cosas: eres una de mis razones principales para salir adelante. A mi mami (Julieta Zapatero) esto es para ti así como todo cariño y mis pensamientos, gracias por tu inmenso y bondadoso amor, por esa humildad que te caracteriza siempre, por tu ejemplo de solidaridad y de rectitud hacia los demás, por tu fuerza, gracias por involucrarte en mis desvelos y proyectos, por siempre alentarme y hacerme sentir que nunca estoy sola. Gracias papá, mamá, por hacer hasta lo imposible para yo tuviera una vida inmensamente feliz, los amo.



# ÍNDICE

Introducción .....	3
--------------------	---

## Capítulo 1.

### **La imagen en la vida del hombre**

1.1 Los sentidos y la vinculación con el mundo .....	5
1.2 Lo visual y la imagen como unidad de representación .....	7
1.3 El impacto cultural de la imagen .....	12
1.4 Hacia una cronología de la imagen .....	14
1.5 La imagen en movimiento .....	16
1.6 La consolidación del lenguaje cinematográfico .....	20
1.6.1 La escuela de Brighton .....	23
1.6.2 La época de Pathé y los inicios de Hollywood .....	24
1.6.3 Incursión del Cine Italiano .....	25
1.6.4 Griffith y el cine Norteamericano .....	26
1.6.5 El expresionismo Alemán .....	28
1.6.6 Cine soviético .....	29
1.6.7 Aparición del cine hablado .....	32
1.6.8 Neorrealismo italiano .....	34
1.6.9 La nueva ola francesa .....	35
1.7 La Ficción y el Documental en el Cine .....	38

## Capítulo 2.

### **Lenguaje cinematográfico: Constitución del texto fílmico, enunciación y narración**

2.1 Lenguaje y Constitución fílmica .....	43
---	----

2.2 Códigos del Lenguaje Cinematográfico .....	45
2.3 Enunciación y narración en el cine .....	55

### Capítulo 3.

#### **Nuevas exploraciones en las narrativas del Cine Documental: *Incorporación de nuevos medios y Arte Digital***

3.1 Características del Cine Documental .....	64
3.2 La estructura del Documental .....	68
3.3 Narrativas cinematográficas contemporáneas y tradicionales en el Documental .....	71
3.1.1 Documental con narrativa tradicional: <i>Los     espigadores     y la espigadora</i> .....	73
3.1.2 Documental con nuevas tecnologías en su narrativa: <i>Vals con Bashir</i> .....	77
3.1.3 Análisis de los documentales <i>Los espigadores y la     espigadora y Vals con Bashir</i> en torno a los códigos cinematográficos propuestos por Ch. Metz .....	80
Conclusiones .....	86
Bibliografía .....	89

## **Introducción**

El sentimiento que provoca el arte al ser humano coincide en el hecho de que, al representar a través del cine, las diferentes realidades del hombre, sus diferentes contextos y épocas, nos conozcamos como humanidad. Para el hombre contemporáneo, la digitalización de los medios, la aparición del Internet y los incesantes avances tecnológicos ha significado una revolución y evolución, no sólo en la forma de pensar, sino en la forma de generar nuevos tipos de arte. El recorrido histórico, desde la aparición de la imagen nos dirige hacia un nuevo tipo, una imagen que en la actualidad se reproduce en todas partes: la imagen digital.

El arte de hoy, el arte digital, surge como una necesidad del hombre por crear y manejar herramientas cada vez más sofisticadas, haciendo uso de herramientas óptimas y apropiadas que den mayor realismo a sus obras. Las posibilidades que la digitalidad ofrece tanto en sus plataformas de visualización, de creación y recepción, nos lleva a reflexionar acerca de la importancia del estudio del arte digital y sus narraciones, incorporándose para establecer un punto de convergencia con las realidades, documentando la humanidad. Manifestaciones que son generadas a cada momento, generando un acervo cultural en donde lo audiovisual traspasa fronteras, generaciones y momentos.

Los estudios visuales que desembocaron del Arte del Siglo XIX, en donde el predominio de lo visual reinó en procesos de representación artística, establecen una perspectiva sociológica para conocer qué tipo de arte es el que es producido hoy en día. Entender la importancia que tienen las imágenes en la vida del hombre y las imágenes digitales, hoy más que en ninguna otra época, nos lleva a cuestionar cómo es que se conciben y perciben las nuevas formas de representación e interpretación que utilizamos actualmente, de manera que, al reflexionar en los procesos y las teorías relacionadas con manifestaciones audiovisuales sea posible acercarnos a ellas.

Una aproximación sobre la reconfiguración del estudio sobre la imagen se plantea en base su interdisciplinariedad, que si bien puede ser estudiada como historia de arte, para los propósitos del estudio de la cultura visual podemos identificar que ésta tiene además, una función didáctica al mismo tiempo que comunicativa, siendo de esta manera que la individualidad del ser humano

comunica su deseo, su insatisfacción, su realidad. Así, las propuestas que se han realizado a lo largo del siglo XX y XXI, en torno a las vanguardias artísticas, han hecho hincapié en la incorporación de nuevos lenguajes de expresión y nuevas formas para concebir las tecnologías de la imagen; teniendo como resultado una nueva dimensión donde la percepción se transforma. La tecnología como la expansión de los sentidos y el Arte Digital que es generado por procesos computacionales, son empleados ahora como una manera eficaz para observar y describir el mundo que nos rodea, utilizando sus técnicas como catalizadores de un conflicto que es formal y social, heterodoxo y que está en continua transformación.

La era de la digitalización y de los procesos numéricos es una nueva construcción de nuestra concepción y percepción del entorno, un cambio de la linealidad del texto donde la imagen cinematográfica se explora desde el momento de la concepción hasta el final, en el montaje. Una exploración de las nuevas imágenes que se construyen y perciben, y que buscan encontrar fórmulas de comunicación sugeridas para el espectador; diseñando un lenguaje universal que capaz de envolvernos en una trama narrativa y en un mensaje afín a cierto momento revolucionario.

Finalmente, uno de los antecedentes que han motivado esta investigación es el trabajo de campo realizado durante la etapa universitaria y como tesista, considerando a cada uno de los proyectos audiovisuales como parte fundamental de la experiencia cinematográfica y de la labor del documentalista. Aportando de manera oportuna para el aprendizaje y la realización de estos materiales, donde fue posible poner en práctica lo señalado por la teoría y, de igual forma, generar posibles teorías en práctica. La investigación de campo aplicada en obras cinematográficas que formaron parte del Festival Internacional de Cine de Guanajuato (GIFF), el Festival de Cine Documental de la Ciudad de México (DOCSDF), el Foro de Expresión Cinematográfica Carpe Diem, Salamanca (FECCD) y el Campamento Audiovisual Itinerante Oaxaca (CAI), entre otros, son algunos de los antecedentes que llevaron a la reflexión del presente texto sobre el documental y sus nuevas formas de expresión.

# Capítulo 1

## LA IMAGEN EN LA VIDA DEL HOMBRE

### *1.1 Los sentidos y la vinculación con el mundo*

El hombre que busca apropiarse del mundo expande su conocimiento gracias a los sentidos, ya que, mediante ellos es posible vincular y tener contacto con lo que del mundo extraemos. A través de los sentidos, reconocemos lo que nos rodea y nos genera experiencia con el entorno, según Merleau-Ponty "el hombre está investido en las cosas y éstas investidas en él [...] cada una de ellas habla a nuestro cuerpo y nuestra vida, están revestidas de características humanas (dóciles, suaves, hostiles, resistentes) e inversamente viven en nosotros como otros tantos emblemas de las conductas que queremos o detestamos" (2002, p.31). Así pues, el ser humano establece lo que descubre y le genera significado en representaciones, mismas que, al ser apropiadas, establecen uno de sus propósitos principales: el de permanecer; ya sea como parte de un breviario personal, ó como parte de un breviario cultural para ser compartido en comunidad.

Al igual que nuestras más antiguas civilizaciones, el hombre contemporáneo ve la necesidad de representar lo que acontece, considerando como punto de partida las sensaciones, las cuales son generadas en la experiencia y en el contacto directo que tenemos con las cosas, según Merleau-Ponty "las cosas no son simples objetos *neutros* que contemplamos; cada una de ellas simboliza para nosotros cierta conducta, nos la evoca, provoca por nuestra parte reacciones favorables o desfavorables, y por eso los gustos de un hombre, su carácter, la actitud que adoptó respecto del mundo y del ser exterior, se leen los objetos que escogió para rodearse, en los colores que prefiere, en los paseos que hace" (2002, p.30). De esta manera, el modo individual mediante el cual, el hombre entra en contacto con el mundo, es la modalidad que lo lleva a encontrarse con las particularidades del entorno, desencadenando en este punto, afinidades con ciertas cosas más que con otras.

Wilson (1981) postula que, en el acercamiento que tenemos a través de los sentidos es el lugar donde impera lo emocional del ser humano. Las emociones entonces, como señala Wilson, son las que nos acercan al mundo, de manera que, "el corazón late, los pulmones respiran aire,

prosigue el metabolismo del cuerpo; se coordinan los datos de los sentidos, se evocan recuerdos, se manejan veintenas de músculos, dominan las emociones y se conciben los pensamientos” (1981, p.16). Es por ello que las emociones conforman la instancia decisiva en los gustos y disgustos del hombre; de no existir, todas las cosas a nuestro alrededor pasarían desapercibidas.

No obstante, si bien los sentidos son el acceso para encontrarnos con lo que hay en el mundo, "el hombre no solo siente al mundo, sino que lo interpreta; [...] lo percibe [...], diferentes sensaciones pueden llevar a la misma interpretación. Se puede leer un libro con los ojos, pero un ciego lo leerá con los dedos” (Wilson, 1981, p.40). Lo que interpretamos de las cosas y del entorno es entonces consecuencia de nuestra percepción, de las asociaciones que se manifiesten particularmente y en la experiencia propia, de manera que en la percepción podamos interpretar la realidad. Por tanto, “nuestro conocimiento no va a depender sólo de la suma de sensaciones visuales, olfativas, táctiles, etc., sino también de las asociaciones significativas que realizamos con cada una de ellas y según nuestra experiencia” (Aparici & García, 2009, p.19); el significado que le damos a las cosas, es entonces, resultado de lo que sentimos y de las asociaciones que en la experiencia otorgan el sentido a las cosas.

Aparici *et.al* (2009) sugiere que uno de los elementos principales en la percepción humana, es el de ‘la totalidad’, "una totalidad organizada de tal manera que la alteración o modificación de sus componentes afecta a todo el conjunto" (p.24), con esto según Aparici, la percepción no está determinada únicamente por la serie de estímulos externos, "sino también por nuestras necesidades motivacionales, actitudes, valores, así como por el contexto sociocultural al que cada uno pertenece" (p.20); factores que son indisociables para la percepción del ser humano, como la diversidad cultural que en cada lugar y época es generadora de significaciones. Por el contrario, Merleau-Ponty apunta que no es posible percibir la totalidad de las cosas ni del mundo, sino sólo una parte, ya que, en la percepción se nos otorga un punto de vista de las cosas pero no una totalidad, explicando que no es así que, “A cada momento, mientras nuestra mirada viaja a través del panorama, estamos sometidos a cierto punto de vista, y estas instantáneas sucesivas, para una parte determinada del paisaje no son superponibles” (2002, p.21).

Este ‘punto de vista’ al que estamos sometidos según Merleau-Ponty, bien podría aplicarse en un sentido ideológico, pero también nos puede referir al punto de vista que nuestros ojos

tendrán. Al campo un visión donde no existe una totalidad sino una unidad, en la cual resulta imposible tener el mismo campo de visión de alguien más ó que alguien más tenga nuestro mismo campo de visión, de modo que “no vemos lo que él ve, sino su contraplano. Como mucho, vemos que él está viendo. Claro está que ese <<él>> no es, en realidad, un sujeto real, sino apenas una imagen” (Brea, 2010, p.12). Exclusivamente, cada par de ojos verán ese irrepitible punto de vista momentáneo e incitado por la percepción, una visión individual, única de aquello que el resto del mundo no ve.

La visión particular del ser humano al ser exteriorizada en comunidad, propicia un lugar de convergencia para compartir imágenes que pasarán a formar parte de la visualidad colectiva. Al exteriorizar las imágenes, “la construcción en perspectiva heroiza al constructor: el que, por ser lúcido, conoce las leyes del espacio, y, por ser activo, organiza su utilización [...] la reducción de lo real a lo percibido” (Regis, 1994, p.199). Así, la riqueza de la percepción se muestra en el infinito universo de imágenes, otorgando testimonio de la realidad, de modo que, al llenarse nuestros ojos de maravilla y fascinación, como apunta Brea encontraremos que, “lo real, el vivir, está definitivamente a este lado de las imágenes” (2008, p.112); es decir que, hasta el momento en que las imágenes llegan a otros ojos, es que se completa el proceso de lo representado a lo percibido.

### ***1.2 Lo visual y la imagen como unidad de representación***

La vista, uno de los sentidos más importantes en la percepción humana es el encargado de proporcionarnos información, captando la luz y enviándola al cerebro para que éste interprete todos los objetos que nos rodean. Aparici postula que "aunque todos los sentidos son necesarios para obtener informaciones completas de la realidad, el hombre utiliza, en mayor medida, los sentidos de la vista y el oído" (2009, p.17). En la vista la información se trasmite en imágenes y mediante ellas, podemos vincularnos de una manera más inmediata con la realidad y de esta manera poder entrar en contacto con ella.

Acaso (2009) entorno a la vinculación que hacemos de la realidad apunta que, "los diferentes lenguajes que utilizamos los seres humanos [a través de los sentidos], son sistemas de representación, es decir, no son la realidad, sino que son signos que *representan* a la realidad" (2009, p.37). Así, las representaciones constituyen la realidad que el individuo aprehende del

mundo, por ello Merleau-Ponty precisa que la diferencia entre lo real y lo representado, destaca en que “la relación de la percepción con la ciencia es la de la apariencia con la realidad. Nuestra dignidad es remitirnos a la inteligencia, que es la única que nos descubrirá la verdad del mundo” (2002, p.12). Lo que entendemos por verdad depende del significado que las representaciones tienen para nosotros, de lo que la apariencia de la realidad logre generar y nuestra percepción interpretar.

De esta manera, las representaciones que son imagen, poseen una fuerza expresiva como ninguna otra, ya que, lo visual interactúa con las emociones de forma directa. Siendo así que la imagen sea considerada "la unidad de representación realizada mediante el lenguaje visual" (Acaso, 2009, p.19). Una unidad que posee elementos característicos como: la forma, el color, la composición y la organización de la imagen, entre otros. Reflexionando en que, si bien, hay algunos otros por analizar, éstos elementos de la imagen, son para Acaso (2009), los más importantes y representativos para el desarrollo del lenguaje visual.

Por otro lado, Aparici explica que "una imagen es una representación de algo que no está presente. Es una apariencia de algo que ha sido sustraído del lugar donde se encontraba originalmente y que puede perdurar muchos años" (2009, p.31); de manera que lo que es representado pero no se encuentra presente sino en imagen, es considerado para Aparici como lo profundo de la realidad. La capacidad de perdurar de lo visual se establece también como un elemento a favor para la percepción colectiva en diferentes espacios y tiempos; ya sea de cierta persona, objeto, o de algún hecho importante.

En base al poder de percepción que poseen nuestros sentidos, Murillo (1980) aborda el estudio de la imagen y clasifica a las imágenes en:

1. *Imágenes visuales*: las relacionadas con el universo de la luz y por tanto de la forma y el color con sus innumerables matices.
2. *Imágenes auditivas*: acústicas por medio de la música y el sonido, la voz humana, sus tonos y sus modalidades.
3. *Las imágenes olfativas*: con su mundo idealista del perfume y la fragancia, así como el mundo realista de los malos olores.

4. *Las imágenes gustativas*: que son el gran banquete de la comida y la bebida.

5. *Las imágenes táctiles*: que unen la vida que encierra la sensibilidad y la sensualidad.

(1980, p.101)

La clasificación que realiza Murillo muestra a la imagen en procesos de percepción, donde, a cada momento, nuestros sentidos son bombardeados por imágenes; de manera que, es ahí donde el cerebro efectúa los procesos de reconocimiento para distinguir unas imágenes de otras.

Para Barthes la imagen es una unidad que trasciende en la vida del ser humano por su proximidad con la realidad y establece que “de acuerdo con una antigua etimología, la palabra imagen tendría que estar relacionada con la raíz de *imitari* (imitación) “la imagen es una representación, es decir, en definitiva, resurrección, y ya se sabe que lo inteligible tiene forma de ser <<antipático>> con respecto a lo vivido” (1989, p.29). Las imágenes al ser vividas, es decir, visibles y sentidas, conforman unidades tangibles; no solo para el reconocimiento del mundo, sino también para el reconocimiento propio del hombre.

En el lenguaje visual, el hombre encontró lo que en ningún otro medio, dando vida a lo que pareciera que no existe y que, al momento de visualizarse, toma su lugar en el mundo. Tal como señala Barthes (1970): “en cuanto una forma es vista, tiene que parecerse a otra cosa: la humanidad parece estar condenada a la Analogía, es decir, en resumidas cuentas, a la Naturaleza”; cuando la cosa (la imagen) parece otra cosa (lo que representa) es cuando Barthes considera que la imagen es una imitación y que provoca en el hombre ése efecto de realidad.

La noción de *imagen del mundo* entendida también como *visión del mundo* o *concepción del mundo* a la cual estamos familiarizados según Zamora (2007), se trata de una noción filosófico-hermenéutica donde los conceptos toman forma en imágenes, esto, al inferir que lo que vemos o intuimos del mundo se establece solamente a través de un conjunto de imágenes conceptuales. Zamora explica que esta noción, debe entender, antes que nada que “sentir que una imagen omnipresente forma ‘un mundo’ implica que nosotros (sus generadores, sus usuarios, sus consumidores, sus habitantes) vivimos dentro de ese mundo, y de que no podemos sustraernos a él: vemos o concebimos otros mundos y aun ese mismo mundo a través suyo”; es decir, un mundo que está hecho en base a imágenes. Según Zamora (2007) el mundo de la imagen

establece una estrecha relación en los significados de la vida del hombre, siendo un mundo de imágenes que se encuentra a la par de importante que el mundo del lenguaje y el mundo de la ciencia.

Por su parte, Villafañe abona que no existe imagen sin realidad, al ser que, la imagen toma sus elementos de lo ya existente, de modo que, “incluso las imágenes que surgen del nivel de lo imaginario, mantienen con la realidad nexos, que a veces son más sólidos de lo que una primera lectura hiciera suponer” (2006, p.30). De la realidad surgirán las inquietudes para ser colocadas en imágenes en donde las imágenes que surgen de la imaginación, al exteriorizarse reflejan, de algún modo, la realidad o una percepción de la realidad de quien las hace. Como parte de ello, la teoría general de la imagen muestra que, "de su análisis visual de la realidad, el emisor extrae un esquema preicónico que recoge los rasgos estructurales más relevantes del objeto de la representación [señalando que] esto es posible gracias a los mecanismos mentales de la percepción capaces de llevar a cabo operaciones de selección, abstracción y síntesis” (Villafañe, 2004, p. 31).

Villafañe (2006) en base a esta naturaleza icónica describe tres hechos, que son fundamentales y que una imagen debe suponer, éstos son:

1. *Una selección de la realidad*, como primer orden la naturaleza icónica de la imagen es el componente esencial y específico de la imagen donde hacemos una selección de la realidad eligiendo de un repertorio elementos específicos de representación.
2. *Un repertorio de elementos fácticos*, establece que el hombre, dependiendo su experiencia, realiza un sistema de orden de los elementos.
3. *Una sintaxis*, en la representación icónica se cualifica el orden visual de la realidad viéndose expresado en la percepción humana del entorno.

Con estos hechos se establece una aproximación para con la imagen, siendo que "el concepto de imagen comprende otros ámbitos que van más allá de los productos de la comunicación y el arte: implica también procesos como el pensamiento, la percepción, la memoria, en suma, la conducta" (Villafañe, 2006, p.29).

Otro enfoque en torno a la clasificación de la imagen es el propuesto desde la escuela rusa, donde Shklovski (1917) explica que “hay dos tipos de imágenes no percibidas por Potebnia: la imagen que permite pensar y la imagen poética”, siendo la Potebnia uno de los procesos de la imagen más no la clave de su entendimiento pues lo que la Potebnia hace con la imagen es que sintetiza la información para comprender el significado que contiene, de modo que, de esta forma creamos una percepción particular del objeto. Shklovski sostiene que el quehacer artístico es dado en un inicio mediante imágenes y afirma que “el arte es el pensamiento de imágenes [además de que], no hay arte, y en particular, no hay poesía, sin imagen”; de este modo, antes de que las letras sean letras, el lienzo pintura, o las partituras música, toda representación es antes que nada, y antes que arte, imagen, una imagen que es pensada para ser transformada en algo más.

Por otro lado, Belting (2007) reflexiona en la imagen y no se reduce sólo a las reglas de la percepción, ya que, “las imágenes nuevas desplazan a las viejas no solamente en la pared, sino también en la mente” un desplazamiento que como apunta Belting ni siquiera tenemos claro cuándo ocurre una cosa y cuándo la otra. Este autor se enfoca en la recepción de imágenes y postula que “en el acto de la contemplación la imagen es intercambiada entre el medio y nosotros. El medio permanece ahí, mientras que la imagen acude en cierto modo a nosotros” (2007). Finalmente, con este enfoque se apuesta por una antropología que considera a la imagen actual, la cual se enfrenta al imparable aumento y evolución. Reconociendo en estos estudios que las imágenes convocan continuamente a imágenes nuevas y distintas.

### ***1.3 El impacto cultural de la Imagen***

El momento en que la imagen deja tanto de hacerse por encargo como de estar en manos del estado, del clero, y de los coleccionistas privados, es cuando acelera su producción. Para este momento la imagen comienza a apreciarse y a contemplarse en su máximo esplendor, como apunta Regis (1994), “la estetización de las imágenes comienza en el Siglo XV y termina en el siglo XIX. Entre la aparición de la colección particular de los humanistas y la creación del museo público, lugar colectivo, permanente y abierto a todos” (p.193). La imagen cubre así, una función emancipadora, trascendental en las sociedades que consiguieron generar reacciones con ellas.

Regis (1994) señala que cada cultura al elegir su verdad, elige su realidad y con esto, lo que decide tener por visible y digno de representación. La importancia de la imagen para cada cultura ha sido fundamental, pues como explica Regis, los códigos invisibles de lo visible definen de manera sumamente ingenua y referido a otra época, un estado del mundo, o sea, una cultura. La realidad que elegimos, según Regis, se genera en lo vemos, por ello que las representaciones visuales sean capaces de remitir al hombre a este criterio de verdad.

Los lazos que unen a la imagen con determinada cultura permiten que nos reconozcamos como parte de ella, ó por el contrario, que nos identifiquemos como ajenos ante las imágenes que desconocemos o no entendemos. De este modo, “la imagen no es sólo el conjunto de signos o creador del mensaje, por ejemplo, es también el conjunto de las imágenes recibidas [...] toda imagen implica, subyacente a sus significantes, una cadena flotante de significados, de la que el lector se permite seleccionar unos determinados e ignorar todos los demás” (Barthes 1986, p.35). Con ello, en la medida en que se visualizan e identifican las imágenes, se establecen relaciones y se da un sentido de pertenencia en donde cada sociedad identifica su cultura.

Por su parte, Mitchell (2009) establece que, la experiencia del sujeto que mira (que es el espectador) y el objeto mirado (que es la imagen visual), propicia un lugar de convergencia en las sociedades. Para Mitchell, lo que vemos no se da por naturaleza sino que es cultivado por la cultura que nos rodea, por ello que “la visión, es una <<construcción cultural>>”; y la imagen, al ser la unidad de representación ve su papel como mediadora de las relaciones sociales” (Mitchell, 2001, p.32). De este modo la imagen en cada cultura, al ser mirada, como señala Mitchell (2009), está entrelazada con las sociedades humanas, con las éticas y políticas, con las estéticas y la epistemología del ver y del ser visto, por ello que, el hombre como parte del mundo visible se convierte en imagen, no sólo de sí mismo y del otro, sino, y por tanto, de su cultura.

Por otro lado Guasch (2003) postula que la imagen es una proyección del ser humano, razón por la cual las imágenes contribuyen al entorno cultural y social en el que se localizan. Al aludir a Mirzoeff, Guasch apunta que “esta cultura que califica como postmoderna se imagina y se entiende mejor visualmente”, esto mediante un conocimiento que enfatiza en ver a través de distintas épocas y periodos. Así, la imagen como “portadora de significados en un marco dominado por los discursos horizontales, las perspectivas globales, la democratización de la

cultura, la fascinación por la tecnología y la ruptura de los límites alto-bajo más allá de toda jerarquizada memoria visual” (Guasch, 2003, p. 51) define el hecho imprescindible de que el hombre tenga la necesidad de pensar en lo visual.

Finalmente, la importancia en ver imágenes radica en que “ver es una acción tan natural que tendemos a considerar que carece de significado en sí misma, porque suponemos que el conocimiento genuino tampoco explica nada [...] el cuerpo-ojo vive en la imagen sin pensar; la conciencia-palabra se genera a sí misma sin ver” (Catalá, 2005, p. 17-19). En este sentido, la vinculación que hace Catalá (2005) sobre las imágenes creadas a lo largo del último siglo establecen un posicionamiento y un avance innegable en cada cultura, señalando que “el tránsito de la cultura del texto a la cultura de la imagen fue mucho más lento que el actual, es decir, el que nos ha llevado de la cultura de la imagen a la cultura visual [...] de la imagen se ha pasado a lo visual sin que nadie pronunciara sobre ello” (p. 42). De este modo, se asegura que la relación de la imagen con la cultura visual propicia un cambio de paradigma donde “la imagen ya no existe, existen en todo caso imágenes en plural”; las imágenes como parte de una predominante esfera visual, viven ahora, tal como en siglos pasados, un hecho cultural donde su exploración y diversos aportes han desembocado en un “escenario inabarcable de imágenes” (Catalá, 2005, p.43).

#### ***1.4 Hacia una cronología de la imagen***

La imagen ha sido significativa en la vida del hombre pues además de que ésta ha representado al mundo, la imagen ha permitido al ser humano llevar registro de su historia, conformando en testimonios visuales, acontecimientos relevantes para cada cultura. Los primeros registros visuales se ubican en cavernas y cuevas, donde se representan rastros de animales, huellas de pies y manos. Estas representaciones empleaban sistemas simbólicos muy básicos que narraban el acontecer cotidiano, situación que otorgó un uso principalmente utilitario. Este sistema de representación que empleó el hombre primitivo se fue complejizando hasta la transición a un uso predominantemente simbólico de la imagen, ubicando en los egipcios un simbolismo diferente. Lo narrado en sus pinturas al ser leído secuencialmente, es que encuentra significado; estas manifestaciones denominadas jeroglíficos, fueron realizadas principalmente en sus tumbas y donde se describen pasajes místicos sobre la vida y la vida futura.

Para una mejor síntesis sobre la historia de la imagen Regis (1994) propone el desarrollo en tres periodos: la Logosfera (Era de los Ídolos), la Grafosfera (Era del Arte) y la Videosfera (Era de lo Visual). Siendo cada una de estas transiciones, momentos donde la mirada del hombre ha cambiado, cambios en relación a los medios empleados para la generación de imágenes, siendo éstos como detonadores en la creación de una posible narrativa.

La primera etapa, ‘la Logosfera’, en base a los medios, comprende desde la invención de la escritura hasta la aparición de la imprenta. Un momento donde se suplió a los copistas y con ello “Gutenberg mecanizó la impresión y ‘democratizó’ el acceso a la cultura” (Lamarca, 2013, p.2). En esta periodo también conocido como ‘la era de los ídolos’, la imagen es vidente pues “en términos de mentalidad colectiva, la secuencia <<ídolo>> asegura la transición de lo mágico a lo religioso” (Regis, 1994, p.180); aquí se profundiza en una imagen que gira en torno a lo sobrenatural, a Dios, y al sentido de protección que las imágenes provocan.

Esta ‘era de los ídolos’ se ubica en el Medievo donde las imágenes son hechas por encargo, ya sea de la monarquía o del clero. Lo primordial es la representación de poder ya que “el ídolo es autóctono, pesadamente vernacular, enraizado en un suelo étnico” (1994, p.177). De igual forma en este periodo, lo simbólico se hizo presente con “el uso de la imagen en los reyes de la Edad Media quienes al no saber escribir, firmaban las leyes con imágenes en forma de cruz” (Lamarca, 2013, p.1-2); un método que se empleó por más de mil años como la escritura de los monjes.

Así, en esta primer etapa, la imagen ejerce una visión teológico-política donde “la fe nueva integra los esquemas de visión de la Antigüedad y se funde con ellos [...] por su factura y su simbología” (Regis, 1994, p.180). Esta visión de la imagen se verá reforzada con la llegada del Renacimiento. La encarnación de un mensaje divino evoca perfeccionamiento y a la luminosidad de las imágenes, un canon de perfección que desde los griegos se idealizaría pero que hasta este momento propicia un momento catártico para el ser humano. Para Gombrich (1892) ‘la era de los ídolos’ donde la imagen transita de lo mágico a lo religioso, las creaciones son vistas como “total realismo psicológico donde los íconos y los ídolos provocan al hombre un placer estético [...] El poder de esas imágenes es más fuerte que toda consideración racional. Pocos son los que pueden

escapar al hechizo de una gran imagen de culto en su ambiente”(p.58); un ejemplo de estas imágenes son los frescos de *La Capilla Sixtina* de Miguel Ángel (1508-1512), los cuales muestran pasajes de la biblia en los lugares más altos de los templos por su cercanía con el cielo.

Posteriormente, en este transitar de la imagen, Regis propone *la Grafosfera* ó ‘era del arte’, como una segunda mirada que comprende desde la invención de la imprenta hasta la aparición de la televisión a color. Un paso agigantado donde “el arte asegura la transición de lo teológico a lo histórico o, si se prefiere, de lo divino a lo humano como centro de relevancia” (1994, p.181); contrario al renacimiento, la pintura emplea en sus posteriores corrientes una idea abstracta de la imagen, como el postimpresionismo donde “Van Gogh experimenta esta modificación del código como algo que expresa calma y reposo” (Gombrich, 1892, p.64).

Las imágenes realizadas por encargo se dejan a un lado y con ello, la denominada ‘era del arte’ desencadena “la libertad de los humanos en general [...] Es una liberación. Por eso es por lo que el arte no es un rasgo de especie sino de civilización” (Regis, 1994, p.192). La imagen encuentra libertad en lo que narra y con ello, su autonomía. Como postula Regis (1994): “lo <<artístico>> aparece cuando la obra encuentra en ella misma su razón de ser. Cuando el placer (estético) ya no es tributario del encargo (religioso)” (p.192); esta liberación del ámbito religioso llevo al hombre a profundizar en nuevos inventos y técnicas.

La invención del microscopio y el telescopio para la observación de fenómenos naturales, así como “la Óptica y los estudios sobre la luz fueron por estas fechas una rama de estudio obligado” (Cuevas, 2007, p.66); instrumentos científicos que son el antecedente al estudio de refracción de luz y de los posteriores procesos para la creación de imágenes. Tras estos avances la imagen logra fijar los momentos de la realidad, mediante una fórmula “a base de yoduro de plata, vapor de mercurio y sal” (Cuevas, 2007, p.93-94), siendo Daguerre quien generó la fórmula que tuvo como resultado las primeras fotografías de la historia. El daguerrotipo “dependía de un positivo único en el que aparecía invertida la imagen” (2007, p.94), con el surgimiento de la fotografía se estableció uno de los acontecimientos más importantes en la creación de imágenes, lo impresionante: la similitud con la imagen de la realidad y su fácil capacidad de reproducción.

Barthes (1989) asegura que la imagen fotográfica “no es real, pero, al menos, es el analogon perfecto de la realidad [...] la Fotografía no rememora el pasado (no hay nada de proustiano en una foto). El efecto que produce en mí no es la restitución de lo abolido (por el tiempo, por la distancia), sino el testimonio de que lo que veo ha sido” (p.129). Así, el testimonio que la fotografía nos revela es la selección de un determinado momento, una imagen de entre muchas posibles imágenes, de modo que, al fotografiar no estamos capturando sino eliminando.

Con la llegada de la fotografía la reproducción de las imágenes vive su auge, “al ser que repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente” (Barthes, 1989, p.28-29). La fotografía atestigua y da registro de los momentos significativos en la vida del hombre, así el tiempo que se otorga a las imágenes, según Brea, “es un tiempo estático, único. Pero claro, es: bajo este específico modo o régimen técnico -que es propio de la imagen materia-” (2010, p.12); el soporte de la imagen fotográfica propició su reproductibilidad, volviéndose uno de los medios más efectivos en dar testimonio del mundo.

### ***1.5 La imagen en movimiento***

Aunque la imagen fotográfica constituye este “analogon perfecto de la realidad” (Barthes, 1989, p. 129) las imágenes del mundo no son estáticas ya que poseen movimiento, característica con la que se viven y recuerdan. El movimiento en las imágenes, se ha intentado representar desde tiempos remotos. Gubern (2014) apunta que las primeras manifestaciones de la imagen en movimiento tienen origen en:

“el anónimo cavernícola que pintó aquel jabalí de ocho patas [ya que, el cerebro del hombre primitivo] habría pintado ya, sin duda, otros muchos a juzgar por la pericia del trazo [...] Y en esta capacitación fugaz de la imagen de los animales, cristalizada en las paredes de la cueva, debió encontrar nuestro remoto antepasado a una imperfección: la realidad que le rodeaba no era estática, sino que se movía, cambiaba” (2014, p.14-15).

La reproducción gráfica del movimiento tuvo sus inicios, según Gubern, cuando “el artista decidió fijar en la piedra otros dos pares de patas como actitudes sucesivas de las extremidades del animal en movimiento [...] aquel primer artista del movimiento no sólo intentaba una

reproducción más fiel, exacta y completa de su entorno, añadiéndole una nueva dimensión, sino que trataba de materializar el curso fluido de sus pensamientos, en un perpetuo devenir” (Gubern, 2014, p.15). El movimiento establece su devenir al representarse de esta manera y es cuando se inician las técnicas de perspectiva y percepción.

El movimiento en las imágenes se vio explorado y mejor logrado en la cultura egipcia, en ella, “el faraón Ramsés hizo representar en el exterior de un templo, unos mil doscientos años antes de nuestra era, las fases sucesivas de una figura en movimiento, de modo que quien las contemplase sobre una cabalgadura al galope tendría la ilusión de verlas cobrando vida” (Gubern, 2014, p.16); una ilusión de movimiento generada por un fenómeno de percepción visual conocido como persistencia retiniana. Esta característica del ojo humano, conocida como persistencia retiniana o persistencia de la visión, es el nombre que se da al fenómeno explicativo de por qué captamos el movimiento en general (Català, 2008). Según Aumont nuestro ojo realiza una respuesta temporal del sistema visual que “consiste en una prolongación de la actividad de los receptores algún tiempo después del final del estímulo” (1992, p.36) de modo que, este estímulo es identificado por el cerebro como movimiento. Este fenómeno ocurre en la retina, siendo el lugar de la percepción del movimiento, así, la persistencia retiniana considera que toda imagen “ya sea real o representada, permanece en la retina humana alrededor de una décima de segundo antes de desaparecer por completo” (Català, 2008); este proceso óptico es el responsable de crear la ilusión y dar la apariencia de que las imágenes se encuentran en movimiento.

Por otra parte en relación a la percepción y al papel de nuestro ojo, con respecto al movimiento, “La Gestalt se ocupa [...] de la llamada inteligencia visual que consiste en una derivación moderna de la antigua psicología de la forma: <<lo que ves es, invariablemente, lo que tu inteligencia visual construye>>” (Català, 2008, p.81). Esta inteligencia visual es generada en la experiencia propia y en base a una determinada cultura acompaña las formas visuales que nos rodean. La teoría de la Gestalt se ocupa de los mecanismos básicos de la percepción ya que no es una actividad ligada directamente al ojo y desprovista de cualidades, sino que es una actividad que se desarrolla a través de una serie de condiciones previas que modifican la visión (Català, 2008). Es por ello que la experiencia y la cultura influyen en las condiciones previas que conforman nuestra inteligencia visual y que están relacionadas con la Gestalt.

Con la llegada de la fotografía el hombre intenta representar el movimiento a través de varios experimentos destacando el la descomposición fotográfica. Un experimento que resultó de fotografiar un caballo galopando “Muybridge instaló veinticuatro cámaras fotográficas, con su correspondiente operador cada una [...] Veinticuatro hilos se extendían a lo ancho de la pista, conectados cada uno de ellos al disparador de una cámara [...] una cámara tras otra y obteniendo la impresión de cada fase de su movimiento” (Gubern, 2014, p.23). Esta descomposición generó una imagen de cada fase, donde al visualizarse una tras otra, se daba la ilusión de movimiento; un movimiento continuo y fluido, similar al de la realidad.

Aunque ya se fotografiaba el movimiento, faltaba conseguir su síntesis, es decir, la proyección sucesiva de dichas fotografías sobre una pantalla (Gubern, 2014). En la proyección, el movimiento podría ser percibido fluidamente, sin la necesidad de ver el proceso, disfrazándolo; ocultando los trucajes tal como lo hacía la magia. Por ello, la aportación de Kircher es fundamental pues fue él, como apunta Frutos (2010), quien dividió la proyección de la imagen en tres partes: la primera, la «Magia Horográfica», aplicaciones de la luz y la sombra a la relojería, la segunda, la «Magia Catóptrica», basada en los espejos, y por último, la «Magia Representativa» definida como aquella ciencia más recóndita de la luz y de la sombra. Estas tres partes constituían el todo de la linterna mágica, un proyector de imágenes que a diferencia de la cámara oscura, iluminaba el interior de la sala mientras el exterior permanecía a oscuras, lo que en la cámara oscura es una pantalla para captar la imagen, la linterna mágica como explica Frutos (2010), era una lámina para proyectar el motivo; tras esto, la imagen en movimiento comienza su etapa de proyección.

Este momento de la síntesis, lleva a la imagen en movimiento hacia otro nivel, ahí el hombre empieza por considerar a la máquina como el primordial ejecutante de las imágenes, de modo que se inicia una evolución con la consigna de que “la fotografía fuera aplicada al hecho fílmico (es decir: pasar de la imagen estática a la imagen dinámica)” (Caparrós, 2009, p.20). Es así que, con el cinematógrafo, se encuentran todos los requerimientos para la proyección de imágenes en movimiento. Los hermanos Louis y Auguste Lumière, “con la célebre sesión pública que dieron en el Gran Café de París, el 28 de diciembre de 1895, consolidaron el cine” (Caparrós, 2009, p.21); creando un aparato que era al mismo tiempo cámara, copiadora y proyector, y que es, el primer aparato que se puede calificar auténticamente de cine.

El cinematógrafo de los Lumière, y el ingenio en particular de Louis, trajo la novedad de que las imágenes en movimiento al “proyectarlas en una pantalla con <<unas condiciones de luminosidad y de duración, de calidad y veracidad que por sí solas podían asegurar el éxito ante el público>>” (Caparrós, 2009, p.21). De esta forma, la proyección de las imágenes se ve revolucionada, la linterna se ha convertido en cinematógrafo al mismo tiempo que la lámina en película. Morín, al aludir a Marcel Lapiere, asegura que “el invento del cine resulta de una larga serie de trabajos científicos y del gusto que ha tenido siempre el hombre por los espectáculos de sombra y de luz” (2001, p.18), donde a diferencia de la fotografía, con el cinematógrafo, la impresión de la realidad aumenta doblemente. Esto debido a que las imágenes generadas con el cinematógrafo actúan “por un lado restituyendo a los seres y cosas su movimiento natural; y por otro proyectándolos, liberados de la película como de la caja del kinetoscopio, sobre una superficie en la que parecen autónomos” (Morín, 2001, p.21). Una autonomía que prevalece debido a que, en el tiempo de la proyección la imagen en movimiento no se desprende del medio, sino que al contrario, es en este momento donde la imagen se libera como medio de expresión.

El cinematógrafo planteó un encuentro colectivo donde “no hay solamente imágenes instantáneas, es decir, cortes inmóviles del movimiento; hay imágenes-movimiento que son cortes móviles de la duración; por fin, hay imágenes-tiempo, es decir, imágenes-duración, imágenes-cambio, imágenes-relación, imágenes-volumen, más allá del movimiento mismo” (Deleuze, 1984, p.26). La visualización de las películas, requería un lugar específico para su proyección, considerando, como apunta Casetti (1998) que “la imagen reproduce lo real y en un segundo paso y eventualmente, afecta nuestros sentimientos y, en un tercer nivel y siempre de manera facultativa, toma un significado ideológico y moral” (p.34). Propiciando en la proyección de películas, un lugar específico y para un mayor número de personas, un espacio colectivo de recepción .

En este sentido el invento de los Lumière superó los límites de su creación, siendo en un espacio colectivo donde el público que asistía tuvo con el cinematógrafo una reacción. Al proyectar imágenes de un tren que entraba a una estación, el público creyó que el tren saldría de la pantalla y los aplastaría, de modo que, “lo que atrajo a las primeras multitudes no fue la salida de una fábrica, ni un tren entrando a una estación (hubiera bastado ir a la estación o a la fábrica),

sino una imagen del tren, una imagen de la salida de la fábrica” (Morín, 2001, p.22-23). Tras estas reacciones, los realizadores tomaron mayor conciencia en lo que se contaba a través de las imágenes en movimiento, y fue así que los Lumière tuvieron “la intuición genial de filmar y proyectar como espectáculo lo que no es espectáculo: la vida prosaica [...]una primera curiosidad se dirigía *al reflejo de la realidad*. Que la gente se maravillaba sobre todo de volver a ver lo que no le maravillaba: su casa, su rostro, el ambiente de su vida familiar” (Morín, 2001, p.22); de este modo se generaron las primeras películas siendo el espectáculo el reflejo de la realidad.

### ***1.6 La consolidación del lenguaje cinematográfico***

Con la invención del cinematógrafo el hombre se dio cuenta de que las imágenes en movimiento contaban, de manera que, en el momento en que el cine entraba en contacto con la gente, había nacido. Paralelamente, con las proyecciones, el cine había obtenido una recaudación de 2.500 francos en las primeras 20 sesiones (Caparrós, 2009). La respuesta favorable del público se debió al movimiento en las imágenes, factor que generaría un realismo indiscutible, de modo que el nuevo aparato cautivó al hombre. El público no sólo se sorprendió y reaccionó, sino que sintió con el cine, el público se emocionó con lo que sus ojos veían. Así, la demanda del cinematógrafo aumentó y los hermanos Lumière se vieron obligados a establecer concesionarios, a pesar de que, en las primeras funciones “el cine no se presentaba tanto como espectáculo para ganar dinero, sino como un medio de propaganda, realizándose filmes de carácter documental” (Caparrós, 2009, p.23). El cine comienza a industrializarse y con esto la producción de películas se intensifica.

Tras esta idea de industria, el cine comenzó su gira por el mundo entero y “surgen pequeños creadores que ofrecen <<viajar sin moverse de la silla>> no solo el paisaje exterior, sino que mostrarán al hombre sus sueños (sirenas, hadas, etc.) el paisaje interior” (Caparrós, 2009, p.23). No obstante a la demanda, el cine no fue el único entretenimiento de la época pues estaba también el teatro, que antecedió como medio de diversión. En Estados Unidos lo más frecuente en el teatro era “el *music-hall*, derivado del británico, con nuevas cantantes malabaristas, payasos; en cambio, en Francia era muy popular el teatro de fantasía, de magia. Diversiones sencillas que de algún modo, explican el porqué del éxito del cine” (Caparrós, 2009, p.22).

Los antecedentes del teatro sirvieron para incorporar elementos al cine y así a la creación de un nuevo género, el cual, en esa misma intención del entretenimiento y la diversión generaría las primeras películas de ficción. George Méliès un soñador, creador, en la intención de ofrecer viajes sin moverte de la silla, es considerado por muchos como el padre del cine, siendo “aquel “artista, mago, saltimbanqui, ilusionista, el gran Méliès [el que] trasladó sus espectáculos de feria, de circo, a las imágenes, filmando sus propias representaciones y creando después un género impercedero: el film-fantástico” (Caparrós, 2009, p.23). Si bien los hermanos Lumière generaron el aparato y las primeras proyecciones, los aportes de Méliès conforman el primer momento de transición en la historia del cine, descubriendo que, con el cinematógrafo no sólo era posible documentar, sino también crear fantasía.

Méliès quien asistió a la primer sesión pública del Gran Café de París, tuvo según Caparrós (2009) la idea de realizar películas argumentales, donde la creación de escenarios (inspirados del teatro), generó *films* llenos de poesía e imaginación. De modo que, antes de que Méliès incursionara en el cine las películas eran únicamente documentales y ellas no requerían ningún tipo de guión. Los documentales eran improvisados y al poco tiempo comenzaban a agotar los temas más cotidianos, de este modo y para salir de tal crisis, Sadoul (1984) señala que “el film debía aprender a contar una historia, empleando los recursos de un arte vecino: el teatro. Es lo que hizo Georges Méliès” (p.21).

Aquel hombre que tuvo sus inicios como mago e ilusionista, practicó en el teatro Houdini, lugar donde “aquel especialista del trucaje en escena se hizo especialista del trucaje en la pantalla” (Sadoul, 1984, p.20). Así, sus películas de fantasía se realizaron bajo la idea del trucaje, razón que otorgaría a Méliès el título de “alquimista de la luz” que fuera adjudicado por Chaplin (González, 2001, p.14). Méliès consideraba que los trucos eran la clave para llevar los sueños y lo imaginable a las películas, de modo que, “el público no veía más que la magia, porque no tenía ninguna noción de la posibilidad de un trucaje” (González, 2001, p.14).

La idea del primer trucaje fue sugerida accidentalmente, se dice que “la película se había detenido y después siguió normalmente la toma de vistas [...] tras la breve detención, una carroza fúnebre se encontraba en el lugar del autobús” (Sadoul, 1984, p.23). Este accidente fue para Méliès

el gran principio de sustitución, algo no planeado que constituye uno de los principios del montaje. Con el trucaje el cine encontró su “rasgo genial” (1984, p.24), un momento donde Méliès incorporó los medios del teatro: “guión, actores, vestuario, maquillajes, escenografías, tramoya, división en escenas o en actos, etc. [...] la aplicación no solo fue mecánica; los trucos fotográficos por ejemplo; transportan la maquinaria teatral” (1984, p.24); con esto, la magia había llegado al cine, los trucos se apoderaban de él.

Este gran ilusionista adaptó las maquetas del teatro al cine y sus *films* “estuvieron orientados hacia la diversión. Su cine era puro divertimento, no reproducción de la realidad o captación de lo cotidiano [...] su cámara tomavistas era un aparato registrador de un espectáculo creado delante de éste y enriquecido a través del trucaje” (Caparrós, 2009, p.24). A pesar de que su estética estaba muy influida por el teatro, lo hecho por Méliès es trascendental al ser que “su preocupación se centra eminentemente en el espectáculo que está grabando [...] su genialidad le lleva a idear numerosos *gags* (chistes sin palabras), sin los cuales el lenguaje cinematográfico no hubiera progresado” (Caparrós, 2009, p.23); estos chistes mudos, contados a través de a la imagen en movimiento, generaron una reacción positiva en el público y con ello un logro en la intencionalidad de las películas.

### ***1.6.1 La escuela de Brighton***

Mientras se realizaban películas de fantasía, relatando los sueños del hombre, tal como el famoso *Viaje a La Luna (1902)* de Méliès, los intelectuales de las artes veían inconvenientes con el cine. Pintores, músicos y, principalmente escritores y directores de teatro, argumentaban la falta de autonomía del cine. A pesar de que el cine acababa de nacer y apenas se consolidaba, la predominante preferencia del público representó una amenaza para las otras artes, siendo que el nuevo medio parecía que incorporaba a todas las artes y que ello les quitaría seguidores; de esta forma, los intelectuales reclaman su fin y argumentan que el cine no es más que un solo un aparato pero no un arte.

Para fortuna del cine, los cineastas ingleses contemporáneos al maestro Méliès conformaron la denominada *Escuela de Brighton*, un lugar que entendía y proclamaba en ual medio

cinematográfico como arte. Esta escuela sustentó las bases del cine, como apunta Caparrós (2009) siendo la iniciadora de la sintaxis fílmica, la cual comprendía el vivo gusto por lo real y lo creado al mismo tiempo que reflexionaba en las características propias del cine; defendiendo al medio como una técnica de vanguardia. Con ello, se estableció un nuevo periodo en la creación cinematográfica, donde:

“la escuela de Brighton dio un nuevo sentido al espectáculo del joven arte de las imágenes: el del relato cinematográfico. En sus películas se advierte una estética original, eminentemente fílmica: se utiliza el primer plano, los personajes se mueven a lo ancho del encuadre y en la profundidad de campo, la panorámica empieza a ser usual, la cámara ofrece angulaciones y los escenarios comienzan a ser exteriores. De los realizadores de esta escuela aprendieron el mismo Griffith y el entonces adolescente Chaplin” (Caparrós, 2009, p.25).

Para 1900, como apunta Sadoul (1984), uno de los teóricos más sobresalientes de esta escuela, G.A Smith, hace una aportación importante al profundizar en el hecho de que, aunque a él le gustaban los grandes planos, éstos no podían mostrarlo todo. De modo que, tras varios experimentos con la “alternación de grandes planos y de planos generales en una misma escena [es que Smith crea] el principio del corte” (1984, p.37). Con estas aportaciones, la configuración de un nuevo lenguaje parece más cerca y la escuela de Brighton otorga con esto al cine, de la autonomía reclamada, al mismo tiempo que muestra sus posibilidades creativas para contar historias.

### ***1.6.2 La época de Pathé y los inicios de Hollywood***

Después de la escuela Brighton el cine se transforma en un corto tiempo con la llegada de Charles Pathé, un hombre que en Francia apostó por el medio y su posibilidad de ser empresa. De modo que Pathé, transformó el “comercio artesanal [generado] con Méliès en una gran industria, cuya capital, Vincennes, domina el mundo entero” (Sadoul, 1984, p.46). Vincennes fue un estudio de cine que tenía como intención hacer el mayor número de copias para generar el mayor número de ingresos monetarios, copias de las películas para que pudieran ser distribuidas en todo el mundo.

Así, la época de Pathé entendió que, para obtener éxito como empresa tenía que fortalecer al cine como arte, por ello esta época “introdujo en el cine sentimientos más nobles [provocando] un viraje artístico en todos los dominios, en todos los géneros, los films alcanzaron desde entonces la originalidad” (Sadoul, 1984, p.50). En este periodo las películas agregaron un toque erótico y hubo por primera vez clasificación de edad para el público asistente, el catálogo de Pathé anunciaba “Asuntos picarescos de carácter picante. Excluir a los niños en la exhibición de estas escenas” (1984, p.50). De esta forma, los *films* de Pathé apostaron por llegar a lo profundo del hombre explorando temas más novedosos y atrevidos.

En este mismo periodo surge *Gaumont* un estudio que produjo películas a gran cantidad, apostando al igual que Pathé en la venta de sus producciones; de esta manera “en los estudios *Gaumont* o en los suburbios de París, el director y su compañía acababan en dos o tres días sus grandes films cómicos” (Sadoul, 1984, p.67). Con Méliès, *Gaumont* aprendió que el cine era entretenimiento y sugirió a los realizadores franceses, que los efectos toscos y lo extravagante era del agrado del público, “en Gaumont, Feuillade contribuyó a orientar lo cómico por dos caminos divergentes: lo absurdo y la comedia psicológica”(1984, p.71); estos fueron ejes temáticos que tuvieron éxito en esta intención de vender; así, comenzaba el posicionamiento del cine como Industria.

Para 1923 en Estados Unidos, Hollywood había dejado de ser un suburbio común y corriente de Los Ángeles para convertirse en un lugar de producción cinematográfica. Edison, quien había perforado las cintas de cine para que la primer película pudiera correr, se sintió desplazado al no ser reconocido por su aportación, siendo la razón para que, según Sadoul (1984), él luchara para que el cine se instalara en América. Las charlas de Edison hicieron que los productores encontraran en los norteamericanos un público sumamente potencial y de esta forma su abogado estableció que cada productor afiliado debía entregar medio centavo por cada pie de película tirada o impresa, además como postula Sadoul (1984) cada distribuidor tenía que pagar una licencia anual de cinco mil dólares, y finalmente, cada explotador estaba obligado a una contribución de cinco dólares por semana. La industria del cine se había instalado, y, aunque Hollywood no vivía su plenitud, con estos estándares de distribución se establecía el florecimiento.

### ***1.6.3 Incursión del Cine Italiano***

Estados Unidos veía el inicio de una industria, mientras Italia, que no tenía ninguna tradición cinematográfica como precisa Sadoul (1984), atrajo con buenos contratos a especialistas franceses; mismos que conservaban los principios de la sintaxis fílmica, encaminando su producción a un cine como arte. La incursión del cine italiano comenzó con *La presa di Roma* y *Los últimos días de Pompeya*, este último “realizado por Luigi Maggi y fotografiado por Arturo Omega para Ambrosio [...] saludado como una obra maestra por el francés Jasset” (1984, p.86). El público acostumbrado a las creaciones de Pathé y a sus historias cómicas que caían en lo absurdo no se concentraba mucho en el contenido, pero con las puestas históricas que las películas de este periodo realizaron, éstas llegaron a tocar fibras sensibles.

Las películas italianas tuvieron un éxito rotundo al emplear las más bellas escenografías naturales; escenarios que permitieron las glorias de la antigüedad. Pastrone, uno de los más grandes realizadores de la época, bajo el seudónimo de Piero Fosco, “abordó las puestas en escena muy grandes, con *La caída de Troya*, para la cual construyó las fortificaciones de una ciudad, así como un gigantesco caballo de madera y movilizó centenares de comparsas alrededor de la pareja ideal Mary Cleo Tarlarini y Luigi Capozzi” (Sadoul, 1984, p.86). La opulencia marcaría un detonante en las siguientes películas, mismas que apostarían por la inversión, por grandes producciones y la importante magnificencia del escenario.

Esta corriente, también abonó al enriquecimiento del medio cinematográfico, enfocándose en la técnica y la fuerza de la imagen:

“Pastrone utilizó también en su film la luz artificial con fines estéticos. Las luces eléctricas [...] sirvieron para los contraluces y el claroscuro” (Sadoul, 1984, p.88). Con esto, el cine italiano aportaría elementos a la fotografía para cine tanto en técnica como en lenguaje; el relato en las películas conserva “un lenguaje ampuloso y grandilocuente [...] El realismo del film francés había probablemente ejercido influencia en Italia con Denizot, por ejemplo, que realizaba en Milán *El mutilado*, un drama popular en la traducción de Zecca y Hausé” (Sadoul, 1984, p.88).

*La Calabria*, película de Pastrone, constituye una obra de arte que marcó fecha en la historia del cine ya que “el relato era muy complicado y el corte de una hábil complejidad” (Sadoul, 1984, p.87). Para su realización se habían construido enormes escenografías y la amplitud de éstas tendría influencia sobre la toma de vistas. Sin embargo y pese a la habilidad de sus cortes, ésta sería la última película exitosa de este periodo pues a partir de 1914, iniciaría el reinado de la *diva* y los dramas mundanos, se anteponían a las grandes puestas en escena históricas. Las películas italianas “se disputaban las vedettes a golpes de millones, ya no se emprendían las producciones con capital sino con letras de cambio [...] ni *Mesalina*, ni *Borgia*, ni *Theodora*, ni *Quo Vadis?*, ni María Jacobini o Francesca Bertini lograron devolver su antiguo brillo al cine italiano” (Sadoul, 1984, p.90-91). La caída del cine europeo fue una buena noticia para Edison ya que tendría como consecuencia la ascensión del cine Norteamericano.

#### ***1.6.4 Griffith y el cine Norteamericano***

El cine que había sido distribuido en América, se había ubicado principalmente en Nueva York y Chicago, pero con la caída del cine italiano según Sadoul (1984), logró colocarse por completo y por tiempo indefinido a las costas californianas, tomando a Hollywood como la capital de la industria del cine.

Griffith fue de los más interesados, quien “contribuyó a trasladar a las costas californianas el centro de gravedad del cine norteamericano” (1984, p.96); esto, después de ser inspirado por las grandes puestas en escena de las que Italia había dado muestra. Varios estudiosos del cine apuestan a que, “quizá sea *El nacimiento de una nación* de D.W Griffith, el primer film [...] que situó al cine como entretenimiento y como provocador de razonamiento, al mismo nivel que el teatro y la novela [...] la importancia del film reside en que consiguió atraer la atención de las personas serias hacia el poder expresivo del cine” (Perkins, 1997, p.12). En este momento, el cine deja de pasar desapercibido y de ser un arte indiferente para la sociedad.

La importancia de esta película y del cine en Estados Unidos se vivió cuando, “en numerosas ciudades las primeras representaciones del *film* provocaron violentos desórdenes. Hubo heridos y hasta muertos. *Nacimiento de una nación* manifiesta un racismo violento que deja muy atrás el de la novela de éxito *Gone with the wind*” (Sadoul, 1984, p.106-107). La crudeza de

la realidad que se mostraba, impactó a toda una sociedad, la cual percibía en el discurso y la intención del realizador que, “Griffith odia la opresión cuando es ejercida por los blancos sobre los blancos; fuera de la cuestión negra, es humanitario, apasionado del progreso, sinceramente idealista” (1984, p.87). Lo que se generó con esta película, confrontó al público con sus propios ideales, haciendo sentir al hombre lo que nunca antes con ningún otro arte.

Griffith se interesó inicialmente por el negocio del cine ya que era la única forma de producción que se planteaba en Norteamérica, antes que cualquier otra cosa, el cine ahí era Industria. No obstante y tras la reacción que *Nacimiento de una nación* causó, este realizador se enfrentaría con que, el cine “es también y ante todo un arte al que condicionan la cultura y la atención del público” (Sadoul, 1984, p.102); situación que lo llevó a cambiar sus intenciones; encaminando su cine hacia uno que generara alguna reacción en las sociedades.

A pesar de que, *Nacimiento de Una Nación* se considera todo un emblema para la historia del cine, para Caparrós (2009), la más grande atribución de Griffith fue hecha cuando, al cortar algunos insertos (detalles), e intercalarlos con planos generales, Griffith generaría un experimento que dio como resultado el montaje paralelo. Siendo este, el procedimiento que logró consolidar el lenguaje cinematográfico.

De esta manera, el cine norteamericano daba cátedra con Griffith y colocaba a Hollywood como una industria potencial con puestas en escena más importantes que las de los italianos, “la *Intolerancia* de Griffith lo había hecho todo: dirigió a las muchedumbres y a los actores [...] supervisó las escenografías, los vestidos, la fotografía, la música, aseguró la edición y finalmente, escribió un guión que sobre todo era un esquema; el film no llevaba corte anterior y en parte fue improvisado sobre el terreno, utilizando casi exclusivamente luz solar” (Sadoul, 1984, p.117). Las historias jamás imaginadas, se estaban creando en las películas, el público se encariñaba con el cine y las cifras de ingresos aumentaban con la llegada de nuevos géneros.

### ***1.6.5 El expresionismo Alemán***

Al otro lado del mundo, en Alemania, se le daba seguimiento a Hollywood y se “había aprendido que el cine había llegado a ser en los Estados Unidos una empresa grande y provechosa en la que se interesaba Wall Street” (Sadoul, 1984, p. 123). Con esto, “las grandes puestas en escena llamaron a Alemania a la sucesión de una Italia decadente” (1984, p. 125); el cine europeo buscaba aparecer de nuevo, idealizando un cine innovador, que además de proponer una nueva estética incorporara los asuntos sociales.

El cine ideado por Griffith y encaminado hacía la lucha social vio nacer en Alemania “el expresionismo, movimiento de vanguardia fundado en Munich en 1910 como reacción contra el impresionismo y el naturalismo, fue un movimiento musical, literario, arquitectónico y sobre todo pictórico” (Sadoul, 1984, p.126) Bajo esta vanguardia, el cine alemán tuvo su origen y “para desprenderse de la solemnidad italiana, se adoptó el estilo de la pequeña historia, se explicaron las guerras y la Revolución por la sexualidad y los secretos de alcoba” (Sadoul, 1984, p.125); Alemania encontraba en el cine la voz de los oprimidos.

Una de las películas más emblemáticas del expresionismo alemán es *El Gabinete del Doctor Caligari* (1920), una creación donde “los dos autores, el austriaco Carl Mayer y el checo Hans Janowitz, combinaron para la elaboración del guión sus recuerdos personales que incluían pasajes en hospitales psiquiátricos, crímenes sexuales y espectáculos de feria” (Sadoul, 1984). Al aludir a Siegfried Kracauer, Sadoul (1984) explica que, la idea motora para realizar esta película fue realizar una “rebelión contra las crueldades de la guerra y contra la autoridad, simbolizada por el doctor Caligari” (p.126); esta representación cinematográfica, reflejó el contexto social situación que provocaría una catarsis en el ser humano.

Así pues, “*Caligari*, que llegó a ser universal como Harpagón o Don Juan, fue el primer tipo trágico creado exclusivamente por el cine” (Sadoul, 1984, p. 126). La técnica empleada en esta película sería el teatro fotografiado, el cual había sido usado por Méliès como una serie de cuadros pasivamente registrados por un operador. Además, generó el plano técnico, donde se describían las características de la escenografía, “el expresionismo evolucionó sin perder su principio: una visión subjetiva del mundo [...] el empleo expresivo de la luz se convirtió en la

marca del cine alemán, expresionista o no” (1984, p. 128). *Caligari* se consolidó al ser que “más que un hombre es un estado de alma, una mezcla de crueldad y de inquietud, de fantasía y de frenesí” (1984, p.126). Esta famosa película se ha convertido hoy por hoy, en una de las claves tanto del cine como del alma alemana.

### ***1.6.6 Cine soviético***

Mientras el expresionismo alemán exploraba sus posibilidades y agotaba sus recursos, después de la revolución de 1917 que vivía la URSS, “Lenin firmó, el 27 de agosto de 1919, en Moscú, un *Decreto para ligar el comercio y las industrias fotográficas y cinematográficas al Comisariado de Instrucción Popular*” (Sadoul, 1987, p.98), con esto se pretendía nacionalizar todas las empresas particulares y formar el conjunto de la industria fotográfica y cinematográfica de la URSS, el cine soviético comienza a tomar fuerza y sale a la luz tras esta acción. En “un país devastado por la guerra, los sabotajes, la escases y el hambre” (Sadoul, 1987, p.98), Lenin apoyó la fundación de la primer escuela en el mundo creada para la enseñanza del arte cinematográfico pues según Sadoul (1987), consideraba al cine como el arte más importante para el país. Para 1925 el cine soviético se impuso “gracias a producciones maestras como *El acorazado Potemkin*, de Eisenstein o *La madre*, de Pudovkin” (Sadoul, 1987, p.99); obras que fueron vistas alrededor de todo el mundo.

Según Sadoul (1987) el cine soviético, antes que nada es un cine de propaganda al ser usado para defender los intereses de la clase obrera, así, uno de los principios que este cine establecía era que “todo cine, toda obra de arte, implica una parte de propaganda, intencionada o no” (p.100); de este modo, las películas generadas aportaron significativamente a la construcción y el desarrollo del socialismo. En cuanto al desarrollo del lenguaje cinematográfico, los cineastas soviéticos aportaron cuando, “Kulechov, Eisenstein, Pudovkin y DzignaVertov insistieron sobre este hecho importante: que el montaje podía tener un papel creador” (Sadoul, 1984, p. 121). Para 1920, Kulechov realizó un montaje donde “montó tres trozos de film en los que yuxtapuesto el mismo gran plano del actor Mosjukin a tres planos generales diferentes que representaban un plato de sopa humeante, una mujer en su lecho de muerte, y, finalmente, un sonriente bebé” (Sadoul, 1984, p. 123), al variar el orden de las imágenes, las reacciones variaban también, con

este experimento del montaje se establece la fórmula donde “una imagen más otra imagen generan un concepto que no pertenece a ninguna de ellas:  $(1 + 1 = 3)$ ” (Kuleshov, 1912).

Lo formulado por Kuleshov llevó a su discípulo Pudovkina a señalar que “*el arte del cine es el montaje*” (Sadoul, 1984, p. 122), siendo la yuxtaposición de planos en lo que, para Eisenstein y Pudovkinen, se basaba el montaje. Para “*El fin de San Petesburgo (1927)* Pudovkin alternó planos de los soldados moribundos en el campo de batalla y planos de las pizarras de la Bolsa en las que las cotizaciones remontaban ‘al espectador le es imposible no ver una relación causal’ dijo Balazs” (Perkins, 2009, p.24). De esta forma la relación entre las imágenes generó un discurso al momento del montaje.

Después de estos estudios, “la teoría cinematográfica se consolidó como la encarnación de dos místicas gemelas, una de la imagen y otra del montaje” (Perkins, 1997, p.20). En su libro *Film Technique*, Pudovkin declaró que “para el director de cine cada plano del film terminado cumple el mismo propósito que la palabra para el poeta” (1997, p.25). Reforzando la mística del montaje, donde al aludir a Balazs dirá que es “la arquitectura móvil del material plástico del film, es un nuevo arte específico y creador. Aunque haya adquirido connotaciones especiales como ‘creador’ el montaje no es más que la expresión francesa equivalente a la inglesa *editing*” (1997, p.23). Con el montaje surge un nuevo arte para el hombre donde las imágenes en movimiento entran en un proceso de selección y ubicación, después de la *filmación*, donde las imágenes toman un orden de acuerdo a la narrativa que plantea la película.

Con estos descubrimientos, el montaje deja de pasar desapercibido y al aludir a Rotha en Perkins (1997), podemos decir que, “la creencia de que el montaje no sólo constituye el lenguaje del film, sino también una definición de la naturaleza artística del cine; ‘la intrínseca esencia de la creación filmica” (p.32), declara la importancia del montaje. Es por ello que, el montaje dirige nuestra vista y pone énfasis no solo en la creación sino en la percepción que esta yuxtaposición de imágenes genera, las diversas interpretaciones para llegar a una definición más precisa del film se exploran con montaje. Una concepción propugnada por Eisenstein y citada en Perkins (1997) precisa que “la fuerza del montaje reside en que incluye en el proceso creador la mente y las emociones del espectador. Este se ve obligado a recorrer el mismo camino creador realizado por el autor al crear la imagen” (p.39). Estas interpretaciones hicieron del montaje la característica

más importante en las películas, siendo este proceso en donde se exploran las posibilidades creativas y el lenguaje cinematográfico se establece en su máximo esplendor.

Por otro lado, además de la imagen, en tiempos del cine soviético, alguien había profundizado en el sonido del cine. Para 1916, Vertov había fundado un “laboratorio del oído, creando anticipadamente la ‘música concreta’ por la edición de ruidos registrados con un fonógrafo” (Sadoul, 1984, p.165). Una *música concreta* que se dio en la mezcla de sonidos cotidianos, como el rechinar de una puerta, o el sonido de un tren que se aleja. Grabaciones específicamente realizadas para fortalecer un momento de la película y por tanto para reforzar el discurso.

Los trabajos de Vertov contribuyeron a la creación de un nuevo tipo de films que intentaban narrar al añadir el sonido, “la historia sobre lo vivo” (Sadoul, 1984, p.165). Este director dirigió numerosos documentales además de fundar una revista de publicación irregular “la *Kino Pravda* (literalmente cine-verdad) acogida al periódico Pravda” (1984, p.165). Estas nuevas formas tuvieron influencia en el mundo entero, a pesar de que “cuando quisieron estudiar los sentimientos [...] la cámara se reveló incapaz de cumplir su papel de ojo. Había que ocultarse en un matorral o utilizar los teleobjetivos [...] para poder sorprender, por ejemplo, a una familia en llanto sobre una tumba” (Sadoul, 1984, p.165); estos principios establecían la realización de un cine que suponía ‘una ‘cámara-ojo’, “tan móvil y sensible como esos órganos humanos” (1984, p.165). Para Sadoul (1984), la personalidad de Vertov se manifestaba en la “elección de los documentos, su yuxtaposición, la creación de un nuevo espacio y de una nueva duración” (p.165), así, en cada una de sus propuestas cinematográficas.

El cine se convirtió básicamente en un medio de cultura donde “los cineastas soviéticos aprendieron, desde los primeros años, a hacerse ‘ingenieros de almas’ [como había de decir más tarde Stalin, al profundizar en la relación cámara-ojo, por eso] su mensaje resonó en seguida profundamente y muy lejos de las fronteras de su patria” (Sadoul, 1984, p.175). En el cine ruso, las principales manifestaciones como industria, y como voz de los asuntos sociales, se vieron emancipadas por la consigna del arte.

### ***1.6.7 Aparición del cine hablado***

Las películas con sonido no eran algo nuevo para este momento de la historia del cine, ya que “el cine ya había balbuceado algunas palabras en los laboratorios de Edison en 1889. Lumiere, Méliès y otros más habían sonorizado ingenuamente films haciendo pronunciar palabras detrás de la pantalla” (Sadoul, 1987, p.209). Además de estas incorporaciones, para 1900, *Pathé* había organizado proyecciones de films cantados, Baron y Laustre como apunta Sadoul (1987), proponían ya, ingeniosos sistemas de sincronización.

El público se encontraba maravillado escuchando filmes que eran contados con el sonido y coincidían con de las palabras, pero, a pesar de estos avances en el cine, algunos como Pudovkin, Chaplin y Einsenstein, condenaban la técnica y añoraban las glorias del arte mudo. Sin embargo, el cine hablado, propiamente dicho ya estaba ahí, *The jazz Singer (1929)* fue el primer filme en el que se insertaron algunos números hablados o cantados, así como también la primer película considerada “cien por ciento hablada fue *Lights of New York*” (Sadoul, 1987, p.211).

El sonido en el cine comienza a ser un elemento imprescindible en las creaciones cinematográficas y con ello la demanda por las películas habladas aumentó. En una proyección en Francia, mientras se proyectaba una película que estaba hablada en otro idioma “se gritó: ‘¡en francés!’”, cuando se proyectaron los primeros films norteamericanos [...] los hombres de negocios, los artistas o las reacciones de ciertos públicos, no podían ya impedir la generalización del cine hablado” (Sadoul, 1987, p.211). Con el sonido ya consolidado hacia 1925 el cine regresó a sus orígenes, y fue cuando se estableció “la vanguardia en Francia” (1984, p.176).

De los iniciadores en esta nueva vanguardia fueron “Delluc y sus amigos [...] formados por el simbolismo de los ballets rusos o el teatro de Paul Claudel [mismos que] se interesaron por el dadaísmo o el cubismo, en los que se inspiró después la vanguardia” (Sadoul, 1984, p.176). Con estos principios, la nueva vanguardia pretendía apoderarse de los cine-clubes y del mayor número de distribuidoras de cine en el mundo.

Contrario del cine soviético, “la vanguardia limitó primero su público a la élite intelectual y esto es lo que lo diferenció de los laboratorios experimentales soviéticos” (Sadoul, 1984,

p.177), de esta forma los realizadores cinematográficos unían fuerzas con otros intelectuales de las artes para conformar a una nueva generación ansiosa de películas. La influencia del dadaísmo y el arte abstracto encontraría su punto clímax cuando “el cine iba a apoderarse del surrealismo” (Sadoul, 1984, p.180), donde el hombre llegaría a realizar una de las más grandes películas en la historia del cine.

Esta película que revoluciona al cine tanto en la industria como en el arte es, *El perro andaluz* (1929), la cual, para Lautréamont, citado en Sadoul (1984), es una obra maestra que en relación al montaje que es “bello como la coincidencia de un paraguas y una máquina de coser en una mesa de disección” (p.180). La maravilla de este *film* creado por el cineasta español Luis Buñuel reside en que “no tiene sentido alegórico, recurre constantemente a la metáfora surrealista o hasta a la metáfora clásica: una luna partida en dos por una fina nube se compara, por ejemplo con un ojo cortado, lo que nos lleva a la famosa imagen del ojo abierto con una navaja de afeitar” (Sadoul, 1984, p.181). Buñuel junto con el pintor Salvador Dalí, escribió el guión partiendo de los sueños de ambos y considerando en este, el principio del montaje como parte esencial de la creación; Buñuel había propiciado nuevas formas de lenguaje cinematográfico: el de la metáfora poética, dando así un nuevo sentido a las imágenes.

Sadoul (1984) dirá que “todo ese ‘mal siglo’ surrealista se expresa en esta película con “la imagen de una juventud intelectual confusamente sublevada. La sinceridad de ese gran grito de rabia impotente le dio su trágica humanidad” (p.181). Este fue un *film* muy polémico que llegó a generar amenazas de muerte hacia Buñuel pudo considerarse para la época como una película demasiado controversial y fuerte, sin embargo esta película y su narrativa surreal y poco convencional, años más tarde pasará a ser una de las grandes joyas del cine.

### ***1.6.8 Neorrealismo italiano***

Al ver el éxito de los nuevos filmes franceses, “los verdaderos amigos del cine italiano que preparaban su resurrección, eran casi todos hostiles al régimen y vivían al margen de los estudios” (Sadoul, 1987, p.302). Los cineastas italianos estudiaron las narraciones de lo que querían contar así como el empleo del lenguaje: “paralelamente a las tendencias caligráfica y

documental, se desarrolló la corriente bautizada en 1942 como neorrealismo por Umberto Barbaro. Sus teorías habían sido elaboradas por los colaboradores antifascistas de la revista *Cinema*” (Sadoul, 1987, p.303). Los cineastas italianos de este movimiento querían llegar a lo más profundo del medio, no solo de la técnica, sino de un séptimo arte que tenía ya la preferencia del público.

Después de la vanguardia francesa, “la súbita expansión del neorrealismo italiano fue en el mundo occidental el fenómeno más importante de la posguerra. Con *Roma, cittàaperta (1945)* Ana Magnani impuso un tipo nuevo de actriz trágica” (Sadoul, 1987, p.302). La narración trágica tuvo significación en un público que, después de la barbarie de la guerra se veía identificado con estos personajes en situaciones lamentables y con los conflictos expuestos. El cine servía de consuelo, de crítica al gobierno y de cierta forma, como un medio de expresión para exigir la paz y la unión de las sociedades.

Una de las muestras de este movimiento fue *Paisà (1946)* , donde Rosellini rechazó estudios, ropa de la época, maquillaje, actores y casi el guión, seis novelas cortas cinematográficas fueron el fruto de una encuesta, hecha por *Rosellini, Amidei y el joven periodista Federico Fellini*” (Sadoul, 1987, p.303). Con esto, Rosellini se colocó como uno de los que configuraron la visión del neorrealismo, periodo que ha sido definido como austero, pero que precisamente en ello se apostó por lo simple y lo sencillo; así, se simplificaron los grandes circos de los estudios de Hollywood por filmes enfocados en la verdad y en la búsqueda de respuestas a las cuestiones existenciales del ser humano.

El cine que había comenzado sin esa intención se preocupaba ahora antes que nada por los procesos del hombre, por traspasar el alma, y así, “a finales de los años 50 algunos films, como *El séptimo sello*, de Ingmar Bergman, *Hiroshima MonAmour*, de Alain Resnais, y *La aventura*, de Michelangelo Antonini, ofrecieron al buitre cultural una carroña tan rica y madura como cualquiera de las suministradas por la pintura, la música y la literatura” (Perkins, 1997, p.12); en este periodo se llevaron a la pantalla historias que hicieron reflexionar al ser humano con narraciones fuera de lo común y de lo acostumbrado.

### ***1.6.9 La nueva ola francesa***

El cambio que surge entre 1958 y 1962, conocido como “La nueva ola” (Sadoul, 1984, p.495). es un movimiento como resultado del neorrealismo y que busca llegar a las últimas consecuencias de algunos de sus postulados, como:

“la filmación fuera de los estudios, la utilización de actores desconocidos o no profesionales, la baja en los costos de producción, y por otro lado una vuelta a la ‘realidad’ como reacción a la retórica del cine anterior, el rechazo a algunas formas tradicionales de cine, la destrucción de ciertos modos de narración y representación, la fusión cada vez mayor entre el documental y la ficción (*el cinéma-verité, el cine directo, etcétera*)” (Sadoul, 1984, p.495).

Éstos serán los principios de *una nueva ola* de películas, que tendrán para la evolución del cine, una importancia similar a la que años antes tuviera el neorrealismo italiano.

Dicho movimiento se origina en una profunda crisis económica de las industrias cinematográficas mundiales y “entre las varias razones de esta crisis se ha coincidido en señalar principalmente una: la afirmación de la televisión como medio masivo” (Sadoul, 1984, p. 496). El público tenía preferencia por las películas dramáticas y exageradas que la industria de Hollywood transmitía en televisión con el fin de generar ingresos, de manera que, la primera consecuencia artística en *la nueva ola* fue el abandono del actor-personaje tradicional, añadiendo a los personajes cierta profundidad psicológica.

Una de sus más importantes aportaciones fue “en el mes de abril de 1951, con la aparición del primer número de la revista francesa *Cahiers du Cinema*, que el lenguaje y la función crítica de cine varió ostensiblemente” (Casas, 2006, p.57). Esta revista fue impulsada por André Bazin, “padre espiritual del movimiento cinematográfico que ésta generó, la *nouvelle vague* [siendo así que] los incisivos colaboradores de *Cahiers du Cinema* consolidaron una nueva forma de ver cine y de escribir sobre películas” (2006, p.57). Las teorías de Bazin fueron reforzadas por críticos como Truffaut, Chabrol, Godard, Rohmer y Rivette, quienes serían después “la plana mayor de la futura nueva ola cinematográfica” (2006, p.57).

Además, aquí hubo una incorporación al lenguaje cinematográfico con el estudio de la continuidad espacio-temporal, otorgando según Sadoul (1984), la ilusión del tiempo y la congruencia para con la historia narrada. De modo que Bazin, citado en Casas (2006) definió al cine como el embalsamador del tiempo en uno de sus textos más célebres titulado «Ontología de la imagen fotográfica» donde establece que:

“El cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica. El film no se limita a conservarnos el objeto detenido en un instante como queda fijado en el ámbar el cuerpo intacto de los insectos de una era remota, sino que libera el arte barroco de su catalepsia convulsiva. Por vez primera, la imagen de las cosas es también la de su duración; algo así como la momificación del cambio” (p.58).

Los filmes compensaban la austeridad con la calidad de sus producciones, teniendo como ejemplo “un Bergman, con su rigor para tratar las contradicciones histórico-existenciales, o de un Buñuel y su desmitificación de las relaciones existentes en nuestra sociedad” (Sadoul, 1987,p.501). La gran temática que aborda el cine de *la nueva ola* presenta este tipo de situaciones como “signo de lo negativo, de la crueldad de las cosas, que va hasta el fondo y se arraiga en el presente” (1987, p.501); generando con cada película, una historia de la inhumanidad y con ello una desmitificación de la realidad.

Profundizar en las relaciones del hombre fue uno de los objetivos de la nueva ola, donde algunas de las situaciones que planteaban sus películas fueron:

- ‘El matrimonio feliz’, con su dosis correspondiente de sueño y degradación (Buñuel,*Bella de día*).
- ‘El yo nulificado’ (por ejemplo Alain Jessua, *La vie à l’envers, Jeu de massacre*)
- ‘Las relaciones entre los hombres, el afrontamiento del poder y de la historia, llevados al absurdo total’ (Jacso, *Los desesperados, Los rojos y los blancos, Silencio y clamor, Vientos brillantes, Agnus Dei*)
- ‘La relación subjetividad-objetividad, individuo-historia’ (Godard, *Masculino-femenino*)

- ‘La estructura fundamental de la prostitución’ (Godard, *Deuxoutroischooses que je saisd’elle*)
  - ‘La existencia histórica, el fin de la autodeterminación, la elección a través de la autodestrucción’ (Losey, *El sirviente, Extraño accidente, Ceremonia secreta*)”
- (Sadoul, 1987, p.509)

El común denominador de estos *films* fue el espíritu rebelde contra un viejo sistema, ortodoxo y obsoleto, así como una profunda inquietud por explorar las posibilidades expresivas, temáticas, y narrativas del cine; siendo libre de academicismos y convenciones. Es por ello que, de todas las transformaciones o innovaciones que el cine ha tenido a lo largo de su historia, ninguna ha sido tan radical, al punto de la ruptura o de considerarse una revolución como la Nueva Ola Francesa.

Estas películas fueron el cambio más relevante para la gente del cine al ser el primero que tomaba conciencia en las implicaciones del arte y del medio, y con ello, los modos para replantear la forma de hacerlo y concebirlo. En este contexto, éstas historias al ser inspiradas por el reciente fin de una guerra, la crueldad del hombre, y la consciencia plena que el cine reflejaba mediante historias de ficción que superaban a la realidad, el cine fue, reflejo y promotor de un espíritu de cambio. Las producciones realizadas en este periodo, tenían la consigna de romper con las reglas establecidas por la academia, de proponer nuevos estatutos y formas de lenguaje cinematográfico; apostando así por una experiencia más empírica y didáctica de realización, que generara sobretodo impacto en el espectador.

### ***1.7 La Ficción y el Documental en el Cine***

En el cine se perfilan dos formas para contar las historias: la ficción y el documental. El documental como una muestra de la realidad, historias que buscan el encuentro como humanidad, y la ficción, historias que construyen formas posibles de vida. De este modo, el cine muestra que para contar sus historias, una lo hará, una documentando y la otra, a partir de la imaginación.

Soler citado por Breu (2010), señala que “el documental es el ser y la ficción el querer ser [...] La ficción, generalmente trata de la perfección. El documental generalmente, contempla lo que está desestructurado, lo que es amargo, lo que nos revuelve el estómago, lo que es refutable y se tiene que arreglar” (p.17). Esta separación permite que diferenciamos unas historias de otras, para darnos cuenta de que, tanto la Ficción como el Documental poseen su propia narrativa. El documental que se distingue por la mirada vigilante del realizador para con la realidad, que está ahí y que muchas veces pasa desapercibida, una realidad que al descubrirse nos muestra la vida con una historia del mundo, por su parte, la ficción busca llegar más allá de los límites la humanidad; mostrando que, mediante el cine de fantasía, lo imposible se hace posible.

González (2004) propone en la mirada de los realizadores de ficción, una interpretación de la realidad, por ello que no se trate de la realidad como tal, sino de una mera representación:

“Lo propio de la película de ficción es representar algo imaginario, una historia. Si se descompone el proceso, se puede ver que el cine de ficción consiste en una doble representación: el decorado y los actores interpretan una situación que es la ficción. La historia contada; y la propia película, bajo la forma de imágenes yuxtapuestas, reproduce esa primera representación. El cine de ficción –el cine fantástico- es, por tanto, dos veces irreal: por lo que representa (la ficción) y por la manera como lo representa (imágenes de objetos o de actores)” (González, 2004, p.137).

Por el contrario, Pujol (2014) al aludir a Albert Solé postula que, es notable que existe una diferencia en las narrativas de la Ficción y el Documental en la democratización de la capacidad de fabricar películas, esto, especialmente importante en el cine documental que establece una gran separación entre conceptos, por tanto que “la ficción es planificación y el documental improvisación” (p.45). Así pues, la ficción se enfocará en planear una historia que mediante posibilidades creativas y del trucaje que fabriquen historias inimaginables, a su vez, el documental plantea en la narración de la realidad, una historia que se identifique con el hombre, de este modo y, “viendo el devenir de los acontecimientos y tendencias, Albert anunció que vamos hacia la convergencia de géneros. La ficción se funde con el documental y la animación se funde también con el lenguaje documental” (2014, p.45); enriqueciendo así, la forma de contar historias.

Las primeras películas hechas por los hermanos Lumière fueron de género documental y fue el tipo de cine que recorrió por primera vez el mundo, en palabras de Crusells citado en Pujol (2014):

“A principios del siglo XX a una sala de cine donde se proyectaban imágenes de África o del continente asiático, estoy seguro de que para una gran mayoría de los espectadores que asistían a esas salas era la primera vez que veían imágenes en movimiento de esos lugares. Durante bastantes años el cine documental estuvo enmarcado dentro de los noticiarios, hasta que en la década de 1920 se les dio una narrativa acercándonos al género documental” (p.41).

De esta forma, Crusells encuentra en el documental las primeras narrativas del cine y sitúa como ejemplo a Robert J. Flaherty, “quien en una de las expediciones que hizo a Canadá, decidió retratar la vida de los esquimales, [siendo] la película *Nanuk el esquimal*, donde por primera vez el género documental tiene una estructura narrativa que hoy día es propia de la ficción” (Pujol, 2014, p.41); siendo *Nanuk el esquimal*, la primer película en planificar cómo se iba a contar una historia documental.

El ser humano configura y descifra las historias del cine en relación a las diversas lecturas que son posibles de hacer de realidad. Al emplear dos de los sentidos más importantes, la vista y el oído, el cine nos conecta de forma directa con el mundo y así podemos apropiarnos de él. Lo audiovisual del medio, proporciona estímulos que constituyen la esencia de la realidad, y, de esta forma es que percibimos las representaciones cinematográficas.

La llegada del cine provocó una fuerte reacción en las sociedades, ya que, el encuentro con el arte, superó las intenciones de un aparato que había sido creado con la intención de capturar y visualizar imágenes en movimiento. Las temáticas, así como las formas para contar historias, conmocionaron al hombre y provocaron gran impacto en la forma de concebir, conocer, y sobre todo, de sentir las películas. A diferencia de las imágenes realizadas antes de la llegada del cine, el movimiento estableció una innovación que enfatizó en valores como el tiempo y el espacio, mismos que perduraron en la memoria del público y atestiguaron momentos irrepetibles; con el cinematógrafo, las películas dieron muestra de un nuevo lenguaje que servirá como medio de expresión, provocando lo

que ningún otro arte y estableciendo una forma nueva para enunciar al mundo y a los hombres.

El lenguaje del cine, revolucionó de manera personal y colectiva, tanto en la forma en la que el realizador hace uso de él como en el público que intenta comprenderlo. A través de la historia del cine nos damos cuenta del empleo de este lenguaje, y cómo en la práctica, ha buscado perfeccionarse para comunicar mejor; en donde la tecnología ha sido clave para este desarrollo. Es así que, con la llegada del cine el mundo no volvió a ser el mismo, el cine exploró sus posibilidades, siendo al mismo tiempo: arte, industria, medio de comunicación, causa social y muchas veces, voz de denuncia para los sectores excluidos; generando con las películas una exteriorización del interior del hombre.

**Capítulo 2**

**LENGUAJE CINEMATOGRAFICO:  
CONSTITUCIÓN DEL TEXTO FÍLMICO,  
ENUNCIACIÓN Y NARRACIÓN**

*“No es que el cine pueda contarnos historias tan bellas porque sea un lenguaje,  
sino que por habernos contado historias tan bellas pudo convertirse en lenguaje”*

*(Metz, 1964-1968, p.73)*

**Introducción**

El propósito del siguiente capítulo es introducir al lector en la existencia, el reconocimiento y la importancia del lenguaje cinematográfico. Esta consideración ubica a los años 50's y 60's como el periodo en donde, según Aumont *et al.* (2005), surgen los manuales de iniciación a la estética y al lenguaje del cine, mismos que, al retomar el léxico profesional en la realización de las películas, “trazaban una nomenclatura de los principales medios expresivos que parecían caracterizar el cine: escalas de planos, encuadre, figuras de montaje, etc.”(p.13); teorizando de esta manera, a un lenguaje vivo como el de la palabra, mediante el cual podemos expresarnos y comunicarnos. A partir de ahí y determinado por diversas aportaciones tecnológicas, el lenguaje del cine continúa generando formas propias de información audiovisual, las cuales, como se mencionó anteriormente, estimulan en sus representaciones a los sentidos más importantes para el ser humano, la vista y el oído.

Contar una historia mediante imágenes y sonidos en donde la convicción sea generar algún tipo de comunicación ó sentimiento con el espectador, forzosamente tiene que reconocer y emplear el lenguaje cinematográfico, ya que éste contribuye al significado del *filme*. Este lenguaje se caracteriza por la estructura básica del medio audiovisual y ubica a cada parte del filme como unidad elemental de información. A partir de estas teorías, los realizadores cinematográficos planifican en la configuración de cada detalle y en la del conjunto, los

elementos de cada película, donde el resultado final al proyectarse, propicia el encuentro con la expresión audiovisual y la interpretación de los espectadores.

El lenguaje que el cine establece no tuvo en sus inicios ésa intención ya que “el Séptimo Arte –lejos de llamarse así, “en sus albores (fue Ricciotto Canudo quien acuñó esta denominación en su *Manifiesto de las Siete Artes y Estética del Séptimo Arte, París* (1911) [establece que] los científicos, por tanto, iban a poner las bases –y no los artistas plásticos- del futuro cinematógrafo” (Caparrós, 2009, p.19-20). El cine que en un principio era únicamente un aparato que proyectaba imágenes en movimiento descubre que lo comunicado mediante el medio audiovisual, terreno que Méliès empieza a explorar, que su lenguaje se consolida cuando “D.W. Griffith y los directores de la *Vitagraph* fragmentaron sus películas en planos cada vez más numerosos. El *montaje* se convertía en arte” (Sadoul, 1984, p.121); así con la llegada del montaje, el cine consolida su lenguaje y su autonomía como séptimo arte.

La llegada del montaje para el cine establece un momento inesperado e imprescindible donde el arte llega a las fibras más sensibles del hombre. En 1925, cuando el cine soviético se impuso mundialmente “gracias a obras maestras como *El acorazado Potemkin* de Eisenstein o *La madre*, de Pudovkin [en donde] el montaje según Eisenstein y Pudovkin, se basaba principalmente, en 1925-1930, en la yuxtaposición de planos cuya composición era determinada de antemano y en los que los personajes fotografiados se hallaban siempre a la misma distancia de la cámara fija” (Sadoul, 1984, p. 99-121), el lenguaje cinematográfico finalmente se consolida al generar con el montaje, un procedimiento único y nada parecido con el de ningún otro arte; de esta manera, el cine establece sus elementos esenciales los cuales, en las significaciones, logran generar emociones.

Para conocer el significado que envuelve a las películas, es necesario conocer y analizar los elementos que constituyen a cada filme mediante el lenguaje cinematográfico. Dichos elementos, en su conjunto, manifiestan una serie de intencionalidades configuradas por los realizadores para ser interpretadas por los espectadores. El reconocimiento del lenguaje, como señala Aumont (2005) no puede partir de otro punto que no sea la teoría del cine, ya que:

“la legitimidad cultural del cine provoca en el seno mismo de las actitudes teóricas un incremento del chauvismo que postula que la teoría del cine no puede venir más que del propio cine, y que las teorías exteriores sólo pueden aclarar aspectos secundarios del mismo (que no le son esenciales)” (p.13-14).

Con base a la convergencia de las principales teorías hechas sobre cine, el abordaje de las siguientes páginas, reúne los elementos esenciales del lenguaje cinematográfico así como también, las características que lo diferencian de los otros tipos de lenguajes. Finalmente, cabe señalar que, la presente investigación está dirigida no sólo para los realizadores audiovisuales, sino para todo aquel que desee experimentar una mejor recepción y contemplación de las obras cinematográficas. Siendo que, al percibir, interpretar y sentir, logre establecerse el lenguaje del cine; interviniendo ineludiblemente, el realizador, el espectador y la película como medio.

### ***2.1 Lenguaje y Constitución filmica***

Hubo quienes aseguraron que el cine era lengua y no lenguaje, tal como el cineasta italiano Pier Paolo Pasolini. Para él, el cine se articulaba “en monemas –unidades de significación que equivalen a los encuadres- y en cinemas –los objetos y actos de la realidad como portadores de significado” (Sánchez, 2006, p.81), las ideas de Pasolini argumentaban que, a diferencia de la escritura, en el cine no existe un sistema cerrado de signos ni algo así como un diccionario de las imágenes. De manera que, “lo que se pone a disposición del cineasta es el caos de la realidad [...] por lo tanto el cine no es lenguaje, sino una lengua: la lengua escrita de la realidad” (2006, p.81). Pasolini aseguraba que no era posible la separación del cine con la realidad. como no lo es, la separación de los objetos con el mundo; así se defendía al cine como lengua.

No obstante, el cine como lengua promulgado por Pasolini, fue refutado por la Semiótica, al declarar que lo que, lo que el cineasta italiano pretendía equiparando al cine con la realidad, era naturalizar su lenguaje. Uno de los semiólogos en aclarar la cuestión de si el cine era lengua ó lenguaje es Umberto Eco, pues según Sánchez (2006), Eco rechaza la idea de una posible lengua del cine, al fundamentar que, “el primero de los errores es que las acciones humanas no son un producto natural, sino convenciones culturales. El segundo es que los presuntos signos del cine –

las imágenes- no son signos sino enunciados” (p.82). Con esto, se muestra que lo sugerido por Pasolini no consideraba la evolución de la imagen filmica, ni la de los procesos involucrados (como el montaje, por ejemplo), por tanto, estudiosos de la Semiótica como Eco y Metz rechazaron al cine como lengua, para apostar por la existencia de un lenguaje; lenguaje que encuentra en la semiótica, la rama más pertinente para conocer sus implicaciones y su estructura.

Como apunta Sánchez (2006), el objeto de la semiología del cine es separar de la heterogeneidad de los significados, los procedimientos significantes básicos al mismo tiempo que sus reglas combinatorias, para así “comprobar hasta qué punto estas reglas mantienen semejanzas con los sistemas articulados de las lenguas naturales” (p.82). La fuerza o la debilidad del lenguaje cinematográfico para este autor al aludir Metz (1964-1968), radica “en englobar expresividades anteriores: algunas son plenamente lenguajes (el elemento verbal), otras no lo son más que en sentidos más o menos figurados (la música, la imagen, el ruido)” (p.83); de esta manera, debido a la combinación de elementos en la expresión audiovisual, el lenguaje cinematográfico adquiere fuerza. Por otro lado, este autor argumenta que es muy difícil utilizar dos lenguas al mismo tiempo, “quien se dirige a mí en inglés no lo hace en alemán. Los lenguajes, en cambio, toleran mejor esta clase de superposiciones, por lo menos dentro de unos límites: quien se dirige a mí mediante el lenguaje verbal (inglés o alemán) puede, al mismo tiempo gesticular” (p.84); el cine es entonces, tolerante a un *lenguaje superpuesto* de imágenes y sonidos.

Asimismo otra de las aportaciones que hace Metz, establece una tipología sobre “las distintas maneras en las que el tiempo y el espacio pueden ordenarse mediante el montaje dentro de los segmentos de un filme narrativo” (Sánchez, 2006, p.86). Aquí, la sintagmática explica que, en el lenguaje de la palabra seleccionamos y combinamos a través de fonemas y morfemas para formar frases mientras que en el cine, seleccionamos y combinamos mediante imágenes y sonidos que también generan sintagmas. Según Aumont (2005), un sintagma en lingüística representa “el encadenamiento de unidades de <<de primera articulación>> (=palabras) [de la misma manera] por analogía, se llamará <<sintagma>> en el cine a los encadenados de unidades sucesivas, por ejemplo planos” (p.57); al relacionar estas unidades de autonomía narrativa (imágenes y sonidos) con otras, generando así, unidades sucesivas de significación se da paso a la doble articulación, siendo ésta donde los elementos interactúan semánticamente.

La doble articulación que caracteriza a la imagen cinematográfica propicia múltiples significados en el cine, ya que, según Metz (1964-1968):

“La universalidad del cine es un fenómeno de dos caras. Cara positiva: el cine es universal porque escapa a la segunda articulación. Debemos insistir en la solidaridad de estas dos constataciones: un espectáculo visual implica una adherencia en un momento dado y por lo tanto, la existencia de una segunda articulación” (p.88).

Ésta doble articulación debe entenderse en su sentido más amplio y en relación a la *Institución Cinematográfica* (Metz, 1977, p.14), noción propuesta por Metz y que, según Sánchez (2006) considera un hecho sociocultural multidimensional “que incluye acontecimientos anteriores al filme [y posteriores, como la] distribución, exhibición e impacto social o político del filme-, y realidades ajenas al filme- el espacio de la sala de proyección, el ritual social de asistir a ésta” (p.82); involucrando así, todo lo que compete a la *Institución Cinematográfica*. Por ello, al indagar en la estructura que conforma o conformará a una película, la percepción propicia estímulos audiovisuales para el reconocimiento de códigos y con ellos, el inicio de un análisis.

## ***2.2 Códigos del Lenguaje Cinematográfico***

La comprensión del lenguaje cinematográfico requiere de teorías que sean pertinentes para tiempos actuales como para épocas futuras como las hechas por Christian Metz (1973), donde la promulgación de la *Institución Cinematográfica* (p.14), emprende para el cine, un amplio estudio sobre las facetas e implicaciones en función del lenguaje. Además, la *Institución Cinematográfica* abarca para Metz (1973), “no solo la industria del cine (que funciona para llenar salas, no para vaciarlas); sino también la maquinaria mental –otra industria- históricamente interiorizada por los espectadores <<acostumbrados al cine>> y capaz de prepararlos para consumir películas”(p.14), por esa razón, al contribuir a la maquinaria mental, se contribuye a la teoría del cine. Lo señalado por Metz, proporciona para los espectadores, las herramientas para una mejor comprensión de las películas y para los realizadores, configuraciones necesarias para el uso óptimo del lenguaje cinematográfico.

El lenguaje del cine como postula Metz (1973), no sólo se establece al reconocer los códigos propios y pertenecientes para cada *filme*, sino también, en el reconocimiento de los códigos que comparten las películas. De modo que, para conocer cómo funcionan estos códigos Gilbert Cohen-Sèat (1946) realiza una primer distinción, la cual como apunta Metz, “permanece completamente actual [y es ésta] entre el cine y el filme: *hecho cinematográfico y hecho fílmico*” (1973, p.27). Por consiguiente, al situar estos hechos es posible distinguir los propósitos que tiene el cine y el filme para así, trazar los límites del lenguaje.

Para Metz (1973), la distinción entre *hecho cinematográfico y hecho fílmico* es un gran mérito, ya que, en ella se da el punto de partida para el estudio de su lenguaje, donde se establece:

“con el *filme* un objeto ya más limitado, menos indomable, que consiste principalmente por contraste con el resto, en un *discurso significante localizable*, frente al *cine* que, así definido, constituye un <<complejo>> más amplio, en cuyo seno, sin embargo, predominan con fuerza tres aspectos: el tecnológico, el económico y el sociológico” (p.31).

De esta manera, las diferencias entre el hecho fílmico y el hecho cinematográfico permiten comprender, según Metz (1973) que, “filme y cine se oponen como objeto real y objeto ideal, como *enunciado y lengua*” (p.45) y en este sentido, consideraremos al filme como la representación audiovisual y al cine como el medio que nos proporciona los elementos del lenguaje. En aspectos generales donde se compara al filme con otros se localizan los hechos cinematográficos, aspectos que los filmes tienen en común. Contrariamente en el hecho fílmico, se localizan las particularidades de la representación, lo que diferencia al filme de los demás.

La distinción entre *filme* como enunciado y *cine* como lenguaje, posibilita no solo el acercamiento para con el significado de las historias, sino una especie de fórmula para el cómo contar las historias. Enunciar un filme en la llamada semiología del cine, establece una estructura que proporciona las teorías y técnicas, y que se establece esencialmente, “en virtud del <<hecho fílmico>> [ya que] la semiología, ya sea de filmes o de cualquier otra cosa, es un estudio de los discursos y de los <<textos>>” (Metz, 1973, p.31). Lo fílmico genera un estudio particular para cada filme y concede importancia al proceso de enunciación, ya que profundiza en cómo es que

se ha configurado la historia, un análisis que gire en torno al *¿qué me habrá querido decir esta película?*

No obstante, como señala Metz (1973), “la noción del hecho filmico es aún demasiado amplia para definir por sí sola un principio de pertinencia que conviene a la semiología del filme. Porque el mismo filme es, a su vez, un fenómeno <<multidimensional>>”(p.32). Es por ello que, como apunta la *Institución Cinematográfica*, el filme no es objeto de estudio exclusivo de la semiótica, sino de muchas otras ramas como la estética y la historia; sin embargo, para el estudio del lenguaje del cine, la semiótica que es considerada la disciplina más precisa de todas, al ser que:

“En el propio seno del hecho filmico se distinguen con bastante claridad dos o tres grandes órdenes de hechos –por ejemplo: psicológicos, sociológicos, estéticos- que no conciernen directamente a la empresa semiológica, y que esta última debe conservarse propiamente el estudio del filme *considerado como un lenguaje*” (Metz, 1973, p.35).

Metz propone una guía semiótica donde hay que considerar que “<<el filme tiene un principio y un fin>>, pero no que <<el cine tiene un principio y un fin>>” (1973, p.77); y de esta forma, un estudio en torno al principio y al fin de cada filme, a la identificación de sus códigos y a la teoría del *hecho filmico*; considerando el análisis de los *discursos*. De esta manera, Metz (1973) establece una primer clasificación entre los *códigos generales* y los *códigos particulares*, donde cada código suministra información pertinente que nos acerca al significado del filme; procesos de significación, donde los elementos son ordenados y priorizados en relación al interés ó el objetivo del análisis. La diferencia para Metz es que los *códigos generales* son “instancias sistemáticas (que tiene que construir el analista) en las cuales se colocarán los rasgos que no solo caracterizan propiamente la pantalla grande, sino que además son comunes (afectiva o virtualmente) a todos los filmes” (1973, p.88), podría decirse que estos códigos son códigos universales y por ello, las obras cinematográficas los comparten, mientras que, los *códigos particulares*, reagrupan rasgos de significación que aparecen sólo en algunas clases de filmes.

Por su parte, Blanco (2003) identifica cuatro niveles para los códigos cinematográficos. Una clasificación que muestra que, los códigos aún siendo tan diversos y personalizados, se

pueden distinguir los niveles: *icónico*, *plástico*, *iconográfico* y el nivel donde intervienen *los códigos del sonido*. Estos niveles que propone Blanco se fundamentan en los estudios realizados por Metz y establecen una clasificación generalizada para reconocer códigos en el cine. De esta forma, el lector de películas analiza en primer instancia, los recursos fílmicos empleados por el realizador, que al conjugarse y por sí solos generarán, ó no, el sentido en las películas.

Estos cuatro niveles propuestos por Blanco (2003) permiten delimitar códigos cinematográficos de primer instancia, determinando que, en el *nivel icónico* el signo icónico no es una copia del mundo natural, sino una reconstrucción y debido a esto “es necesario: el *significante icónico*, el *tipo* y el *referente* del ‘mundo natural’, entendiendo este *referente* como otro signo” (p.27). En este nivel se representa al mundo y, como sugiere Blanco (2003), se llevan a cabo transformaciones que revelan información de importancia para el espectador. Según Blanco, estas transformaciones que revelan información para el nivel icónico son:

**-Transformaciones topológicas.-** las cuales no conservan más que algunas propiedades muy elementales como la continuidad, que se enfoca en las líneas de relación de: *interior*, de *exterior* y de el *orden*

**-Transformaciones por filtraje.-** que refieren a toda información obtenida en un ‘punto’ para producir un estímulo medio que afecta al ojo que en respuesta, produce una señal nerviosa en forma de vector con tres componentes: *luminancia*, *saturación* y *cromatismo*

**-Transformaciones ópticas.-** se llevan a cabo cuando trabajan la intensidad y la convergencia de los rayos luminosos; en éstas, intervienen transformaciones de *contraste*, *nitidez* y *profundidad de campo*

**-Transformaciones cinéticas.-** se basan en el desplazamiento del *observador* con respecto al *objeto observado*, y es ese desplazamiento el que crea la relación entre *significante* y los otros elementos del *signo visual*

(p.32-33)

Siguiendo con Blanco (2003), en el *nivel plástico*, un enunciado plástico puede ser analizado “desde el punto de vista de las *formas* (en el sentido de la Gestalt), de los *colores* o de las *texturas* [ya que] el significado plástico es relacional y topológico, y sus unidades son estructuradas por el *sistema textual* más que por el código” (p.36). En este nivel, Blanco ubica tres *semantismos* que se relacionan con lo visual de los filmes, y que nos ayudan a identificar sus códigos, estos son:

- ***Semantismo correlacional plástico***: que son “asociaciones contraídas en otros textos por su conexión con elementos [...] el cielo es azul, la hierba es verde, la sangre es roja”

-***Semantismo iconoplástico***: donde “el elemento plástico puede coexistir con signos icónicos, interpenetrándose mutuamente con mayor o menor fuerza”, los valores se asocian al sistema icónico

-***Semantismo extravisual***: donde se atribuyen valores permanentes a un elemento como el tradicional “simbolismo de los colores’, por ejemplo [...] el verde se asocia con la esperanza, el amarillo con la traición; y el rojo, con la violencia o la revolución”

(p.37-39)

Por otro lado, en el *nivel iconográfico* ingresan al texto filmico los códigos que Metz (1971) llama no específicamente cinematográficos o extracinematográficos donde “encontramos códigos como el del relato, el de los gestos, el de la vestimenta, el de los colores, el código del comportamiento espontáneo, los códigos incluidos en eso que se llama vagamente *la realidad*” (p.44); por último, en relación a estos niveles de reconocimiento de códigos Blanco (2003) postula *el nivel de los códigos del sonido*. Siendo en estos códigos donde ingresan al texto filmico nuevos códigos que ostentan una autonomía indiscutible, los de la lengua y los de la música principalmente, en este nivel “los ruidos constituyen a crear un ambiente, una atmósfera denominada: calle, fábrica, fiesta” (p.46-50); mostrando que estos códigos son transcendentales y fundamentales, ya que con ellos se conforma el texto filmico en su totalidad.

La conjugación de códigos muestra en el cine la característica de la doble articulación, mientras que cada código, por sí solo, origina los denominados *subcódigos cinematográficos*. En materia cinematográfica, los subcódigos son necesarios debido a que es posible “que el código sea lo bastante vago –por lo menos en determinado sentido, cuya relatividad va a verse así-, y sea preciso esperar a los subcódigos para encontrar más precisiones” (p.176). En consecuencia, las particularidades y los detalles de cada filme se representan en estos subcódigos; mismos que tienen como propósito precisar información al espectador.

Así pues, el significado que proporcionan los códigos y los subcódigos del cine, como apunta Metz (1973), no es la realidad como tal de los objetos del mundo, sino que en el empleo de los códigos cinematográficos establecemos una realidad. Es por ello que, esta realidad no es igual a la de nadie y se manifiesta de diferente forma en cada espectador. En la utilización de subcódigos, como ejemplifica Metz (1973):

“el filme tendrá que estar iluminado y tendrá que ser montado; el cineasta escogerá forzosamente, de modo inconsciente o intuitivo, un subcódigo de iluminación y un subcódigo de montaje. La iluminación y el montaje, como tales, no están entre sí en relación paradigmática (relación de sustitución) sino en una relación sintagmática que implica suma y combinación” (p.181).

De este modo, es posible identificar que estos diferentes subcódigos siguen siendo sistemas más o menos generales, “pues cada uno de ellos sigue siendo común a varios mensajes y no se refiere a ninguno de ellos propiamente” (1973, p.182). La relación entre los subcódigos de diversas clases, se establece en la estructura de la forman parte. En el cine, inevitablemente cada elemento se relaciona con otro, articulando así, el discurso de la película.

En este sentido, Casetti (1998), al profundizar el estudio de los subcódigos cinematográficos, retoma lo realizado por Metz, y asegura que, el código siempre debe ser:

- a) Un **sistema de equivalencias**, gracias al cual cada uno de los elementos del mensaje tiene un dato correspondiente (cada señal tiene un significado, etc.).

- b) Un **stock de posibilidades**, gracias al cual las elecciones activadas llegan a referirse a un canon (las palabras pronunciadas reenvían un vocabulario, etc.).
- c) Un **conjunto de comportamientos ratificados**, gracias al cual remitente y destinatario tienen la seguridad de operar sobre un terreno común (ambos usan la misma lengua, etc.). (p.72)

De esta manera, “sólo por la presencia de estos tres aspectos, y por su presencia simultánea, puede funcionar verdaderamente un código: esto nos permite definir el área en el que se encuentra, describir las fórmulas usadas y referirlo a otras elecciones posibles” (1998, p.72). Estas condiciones como postula Casetti, confirman la doble articulación que tanto el código, como el lenguaje del cine propician. Por otro lado, Casetti señala que, “de las lenguas naturales [...] el cine tiene códigos efectivos, quizás un poco más fluctuantes pero que funcionan perfectamente” (1998, p.73).

A diferencia de las otras lenguas, el cine se caracteriza por el número tan enriquecido de códigos, donde Casetti argumenta que, al ser éstos de diferente índole y de una funcionalidad específica dentro del *filme*, cada uno debe considerar que: “el cine es un lenguaje abigarrado que combina diversos tipos de significantes (imágenes, música, ruidos, palabras y textos) y diversos tipos de signos (índices, íconos y símbolos); por ello resulta improductivo inferir, de la simple coexistencia de estos componentes, una presunta unidad de código” (1998, p.73). Con base a la diversidad de signos y significantes en el lenguaje del cine Casetti (1998) postula en la siguiente tabla, la relación a los *códigos y subcódigos cinematográficos*. En la tabla que se presenta a continuación, es posible identificar la variedad de códigos y las implicaciones para cada uno, así como también identificar que la importancia del código es igual de relevante que la del subcódigo, debido a que, en los dos, el filme se crea y establece su estructura. El sistema de los códigos, es por tanto el sistema fundamental para conocer el significado de las películas, mediante los códigos y subcódigos es posible que los espectadores descifren el mensaje y lleguen al significado de la representación, como explica Metz (1973), “este sistema único se convierte entonces en el de los códigos, y el resto del campo puede dividirse en mensajes puros [...] así, lo sistemático coincide exactamente con lo general, lo textual con lo singular” (p.184); así, en torno al mensaje y al texto que del filme se extrae, Metz aporta que estos dos tipos de códigos se constituyen en un terreno de una sola dimensión semiológica.

**Tabla 1. Códigos Cinematográficos**

<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Códigos tecnológicos de base</b> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Códigos del soporte: sensibilidad, formato</li> <li>2. Códigos del deslizamiento: cadencia, dirección</li> <li>3. Códigos de la pantalla: superficie, luminosidad</li> </ol> </li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Códigos visuales</b> <p><i>Iconicidad</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Códigos de la denominación y del reconocimiento icónicos</li> <li>2. Códigos de la transcripción icónica: presentación, distorsión</li> <li>3. Códigos de la composición icónica</li> <li>4. Códigos iconográficos</li> <li>5. Códigos estilísticos</li> </ol> </li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Códigos visuales (Cont.)</b> <p><i>Fotograficidad</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Organización de la perspectiva</li> <li>2. Márgenes del cuadro</li> <li>3. Modos de la filmación</li> <li>4. Formas de iluminación</li> <li>5. Blanco y negro y color</li> </ol> <p style="margin-left: 300px;">} escala, campos y planos, grados de angulación, grados de inclinación</p> <p><i>Movilidad</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Tipos de movimiento de lo profilmico</li> <li>2. Tipos de movimiento afectivo de la cámara</li> <li>3. Tipos de movimiento aparente de la cámara</li> </ol> </li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Códigos gráficos</b> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Formas de títulos</li> <li>2. Formas de lo didascálico</li> <li>3. Formas de los subtítulos</li> <li>4. Formas de los texto</li> </ol> </li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Códigos sonoros</b> <p><i>Naturaleza del sonido</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Voces</li> <li>2. Ruidos</li> <li>3. Música</li> </ol> <p><i>Colocación del sonido</i></p> <p><i>In/Off/ Over</i></p> </li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Códigos sintácticos o del montaje</b> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Asociaciones por identidad</li> <li>2. Asociaciones por analogía/contraste</li> <li>3. Asociaciones por proximidad</li> <li>4. Asociaciones por transitividad</li> <li>5. Asociaciones por acercamiento</li> </ol> </li> </ul>

Tomada de Casetti (1998, p76-77)

Para Metz (1973) la diferencia entre unos códigos y otros se da en la *textualidad* del filme donde para reconocerlos, “hay que haberlos aislado ya de los otros rasgos de los filmes, que varían de filme en filme; hay que haber empezado, aunque sea poco, a romper el desarrollo del manifiesto y conjunto del texto (*es decir su propia textualidad*) donde los rasgos generales se mezclan a los que no son” (p.193). Ésta textualidad en cada filme es irrepetible y caracteriza de forma específica a la representación.

Así, la configuración de los códigos en el cine, para Metz (1973), establece como necesario remitir a las *formas sintagmáticas*, que en semiótica aluden a la gran sintagmática. Dichas formas, según Metz, son la sustancia del cine, y se encuentran divididas en:

- Las que son *segmentales*.- (el fotograma, el plano, el objeto-filmado, la secuencia entera, etc.).

- *Suprasegmentales*.- la copresencia de dos objetos, el color, el movimiento de la cámara, la figura de montaje, etc.

(p.246-247)

De este modo las formas presentes en el código, muestran una lógica espacio-temporal que estudiada por la gran sintagmática y que, en la posibilidad del montaje alterno, se reflexiona lo relativo a la *secuencia*. Así, en cada filme, las formas *segmentales* y *suprasegmentales* pronuncian colores, sonidos, encuadres, etc.; cada una, configurada en relación “al segmento material del filme donde se despliega” (1973, p.248). Siendo ésta decisión cinematográfica, una pronunciación intencionada y que forma parte del mensaje. Cabe mencionar que, como estipula Metz (1973), tanto en el estudio del cine como en el estudio del filme no debemos confundir *lo* sintagmático con *la* sintagmática, ya que:

“esta última es un estudio, mientras que el primero representa lo que hay que estudiar: el propio hecho del sintagma, la existencia de las relaciones sintagmáticas. La sintagmática (como la paradigmática) es una de las partes de la actividad analizadora propia del semiólogo; si lo sintagmático es siempre <<dado>>, la sintagmática no lo es

nunca: las copresencias en el texto son manifiestas, pero su organización no lo es, y por esto la sintagmática pertenece al código” ( p.203)

Para el estudio de la sintagmática en relación al montaje, Metz (1973) considera al cine soviético como una gran época donde los códigos eran pensados y elaborados en un proceso denominado como “montaje-rey” (p.236). En este proceso, el plano tenía una función de primera importancia e irremplazable ya que éste era pensado en sentido de la composición visual, y en donde el filme estaba montado verdaderamente plano a plano. Por otro lado en relación a la función del paradigma, Metz postula que “el filme es difícil de explicar porque es fácil de comprender. La imagen se impone, <<obstruye>> todo cuando no es ella” (1973, p.93), de modo que, el paradigma en el cine está compuesto por una dualidad: por una parte por el soporte y por otra, por lo manifestado en un lenguaje “que admite la simultaneidad visual [y sonora] de varios objetos percibidos” (p.95); es por ello que, los códigos establecen una estructura para el cine, y poseen la capacidad de enunciarse y percibirse de forma simultánea.

Así pues, las nociones sobre los códigos en el filme y en el cine establecen sus características propias, no obstante “el estudio del filme no se distingue del estudio del cine: forma parte de él” (Metz, 1973, p.196). Entonces, en relación al estudio del cine, Metz (1973) señala que el código no mantiene una afinidad más particular en uno o con otro, sino que, se encuentra frente al paradigma en la misma postura que frente al sintagma. De este modo, la sintagmática y la paradigmática son partes de la actividad analizadora del semiólogo y, por ello:

“No existe en el cine (ni en otra parte) un código soberano que venga a imponer sus unidades mínimas, siempre las mismas, en todas las partes de todos los filmes: estos filmes por el contrario, ofrecen una superficie textual -temporal y espacial a la vez-, un tejido en el que códigos múltiples vienen a desarrollar, cada cual para sí, sus unidades mínimas, que a lo largo del discurso filmico se superponen, se entrelazan, sin que sus fronteras coincidan forzosamente entre sí”

(Metz, 1973, p. 238)

Por otro lado en relación a los códigos del cine y del filme, hay que mencionar también que, “los más evidentes de estos rasgos y también los más cruciales, son los que están relacionados con algunos <<códigos tecnológicos>> [...] códigos que determinan el tipo de conservación y de

transmisión de la obra cinematográfica” (Martin, 1998, p. 77). El reconocimiento de estos *códigos tecnológicos* se diferencia del que es realizado en los códigos de las imágenes y los sonidos al considerar la evolución de las tecnologías para cine, tanto para su realización como para su proyección. Éstos códigos se distinguen en el empleo de tecnologías en las salas de cine, en los soportes, las plataformas, el internet y en la digitalidad que se ha instalado en el medio cinematográfico. Así pues, los códigos tecnológicos suponen una mejor construcción para el realizador, al mismo tiempo que apuestan por una mejor experiencia para el espectador.

### ***2.3 Enunciación y narración en el cine***

En lo relativo a los códigos y a lo sustancial que son para el cine, “las trampas de estas descripciones lingüísticas de lo visual derivan del hecho de que <<la imagen enseña, pero no dice>> [de modo que] la imagen en movimiento significa” (Gaudreault, 1995, p.30). Así pues, lo que una imagen cinematográfica nos muestra es un enunciado no su significado, un enunciado que forzosamente remite a otros elementos audiovisuales del relato. Las primeras reflexiones hechas por Metz (1964-1968), establecen que, “en toda imagen hay al menos un enunciado: <<la imagen de una casa no significa ‘casa’, sino ‘He aquí una casa’>> (p.118). De este modo, el significado de la película se descifra una vez que el filme se percibe por completo, para poder así, realizar un análisis de los elementos que la enuncian.

Nuestro cerebro reconoce elementos en función de un programa cultural, procesos de socialización a los que el hombre se expone durante su aprendizaje. Éste programa internalizado “no es otra cosa que lo que Eco llama códigos de reconocimiento” (Blanco, 2003, p.22). Es aquí donde el espectador identifica estos códigos de reconocimiento, en base a la experiencia y de esta forma congrega de un modo multidisciplinar a la capacidad perceptiva, a la Estética, a la Psicológica, etc.; relacionando aquí códigos que tienen que ver con nuestra cultura y con la forma en cómo contamos una historia. Todo lo anterior se configura en la enunciación y con base a los códigos, donde finalmente se establece la función semiótica del filme.

Es por ello que, la enunciación filmica constituye el primer paso para conocer cómo se cuentan las historias. En la enunciación se elabora el texto *sincrético*, que según Blanco (2003) es

donde “concurrentes códigos de diferente naturaleza: códigos visuales y sonoros, los cuales actualizan otros muchos subcódigos excesivamente complejos: comportamientos, gestos, vestimenta, colores, urbanísticos, etc.” (p.16); así, éstos códigos describen y proporcionan referencias para acercarnos a la historia relatada. El *texto sincrético* en el cine se concreta en la elaboración de un guión ya sea literario y/o técnico; que es donde se considera, se planea y se describe cada elemento del filme.

También en el *texto sincrético*, la generación de un guión gráfico, conocido en su tecnicismo como *storyboard* resulta muy útil, debido a que, en el cine “los gráficos nos ayudan sensiblemente a comprender la complejidad de las estructuras narrativas y nos han de servir posteriormente para abordar los problemas de enunciación” (Gómez, 2006, p.20). Es por ello que la imagen cinematográfica es una imagen necesariamente connotada, que es enunciada según Gubern (1994), “por el punto de vista elegido para la cámara, su angulación, la iluminación que baña al sujeto u objeto, etcétera” (p.270). De este modo en el cine, la creación del guión literario, el guión técnico y el guión gráfico, es posible describir detalladamente las características visuales y sonoras que describen a cada parte del filme.

Por otro lado, en la enunciación “se efectúan los diálogos, la interrogación, los gestos, el conjunto de signos y las propias circunstancias de percepción” (Gaudreault, 1995, p.30); aquí se describe el discurso y se abarca la configuración del relato en torno a los sujetos, a los lugares y a todos los elementos involucrados en contar la historia. De esta forma según García (2006), el relato del cine versa sobre la vida, que puede ser vivida desde una perspectiva empática que surge entre los actores de la historia, la de los lectores (espectadores) y la de los autores de la misma. Este autor señala que es por medio de los relatos cinematográficos que podemos llevarnos fuera de nosotros mismos para explorar e interactuar con otras realidades; pero cambiados, siendo distintos. En otras palabras, Gómez (2006) precisa que, es menos ambiguo equiparar relato a enunciado y discurso a enunciación + enunciado, en donde:

“El relato es un significante cuya significación actualiza la historia (genera la diégesis), mientras que el discurso es ese mismo significante que ha alcanzado un sentido mediante la doble articulación de autor y espectador (lector), de ahí que

hablemos de denotación y connotación así como de la imposibilidad de que exista un relato fuera de un discurso y a la inversa” (p.20).

La denominada diégesis del relato cinematográfico es definida por Gardiés (1993) como un mundo, como un universo espacio-temporal coherente que se encuentra poblado de objetos y de individuos que posee sus propias leyes (parecidas eventualmente a aquellas de la experiencia vivida) y que muestran, en el texto narrativo, a dicho mundo. No obstante, para que la diégesis se lleve a cabo, el lector cinematográfico, al ver el filme tiene que construir al texto narrativo de forma imaginaria al momento en que transcurre la proyección y tomando como punto de partida de lo que el *filme* sugiere; en la diégesis, como apunta Gardiés, el espectador se engancha con la historia.

Al enunciar mediante el relato se define la narratividad y se legitima su análisis estructural, no sólo en el relato del filme, sino en la novela, en el un ballet, o en cualquier representación donde se cuente una historia. De esta modo, Metz (citado en Gómez 2006), en torno al relato cinematográfico refiere que, "el relato es <<un discurso cerrado que viene a irrealizar una secuencia temporal de acontecimientos>>"(p.29). Cada secuencia temporal, irá a ser visualizada por el realizador en el momento de la enunciación, en donde cada detalle y cada acontecimiento se narra, adquieren un tiempo y un espacio específico dentro del filme.

Por otro lado, resulta pertinente señalar que la forma de relatar en el cine se complementa y se renueva constantemente, tras la aparición de nuevos géneros, nuevas teorías y con la implementación de significativos avances tecnológicos, mismos que han reunido esfuerzos de forma imparable logrando mayor efectividad en el lenguaje cinematográfico. Con todo esto el séptimo arte ha logrado a través de los años, relatar de la mejor forma, no únicamente describiendo lugares y personas, sino transmitiendo ideas y sentimientos. La característica de relatar a través del cine, proporciona un universo infinito de imágenes (tipos de planos, movimientos de cámara, etc.), así como también de sonidos (música, ruidos, etc.), donde el narrador elimina un resto de posibilidades y determina su propuesta; de esta forma, el medio audiovisual proporciona flexibilidad, adaptabilidad y eficacia en su relato.

Para Gaudreault & Jost (1995), “en el campo de los estudios teóricos sobre el cine, el estudio del relato es, sin duda alguna, el que más se ha desarrollado durante la última década” (p.13). Las hipótesis formuladas por Vladimir Propp y Claude Bremond en torno a la incidencia del relato en la vida del hombre postulan que, “la estructura de una historia era relativamente independiente de las técnicas que la arropaban, ya se tratara de una novela, de una película o de una obra de teatro” (1995, p.13), de este modo se comprendía que, al narrar un acontecimiento del mundo, el filme requería de un relato, de una determinación en relación a la historia; por ello lo primero a establecer es el *¿cómo se va a contar esa historia?*

El cómo se cuenta una historia en el cine, suele apuntar de primer instancia a las necesidades humanas y técnicas y, aunque esto es importante y fundamental, antes de ello, es necesario antes enunciar, es decir, planear y aterrizar las ideas que concreten un relato cinematográfico. De este modo, al enfocar nuestra atención en la historia considerándola como lo sustancial, encontraremos que en esta descripción detallaremos cómo se contará dicha historia; la enunciación del relato es por ello la parte más propia del cine. Y es que, si bien todos contamos relatos, no todos los contamos de la misma forma, ni con los mismos elementos, intensidad y sentimiento, de manera que, los comunes denominadores en el relato cinematográfico proporcionan las bases en un estudio generalizado que nos explica cómo debe enunciarse una historia en el cine, de modo que la representación, llegue a transmitir y a ser comprendida en relación a su estructura propuesta.

En la enunciación, el realizador cuenta los sucesos a través de las imágenes y los sonidos, la expresión que se elabora, considerada la antes mencionada *diégesis*, otorga a cada parte del relato de un determinado tiempo y espacio en la película. Así mismo, para Metz (1972), algunos de estos elementos connotativos (punto de vista, planificación, iluminación, etc.) tienen origen en la intervención del ente enunciator, mientras que otros por el contrario, se consuman en el proceso interpretativo del espectador. De esta forma, para los elementos consumados en el espectador “tienen cabida factores –sociales, culturales, vivenciales, grupales- que no pueden estar totalmente previstos en el punto de emisión del discurso [...] el sentido procedente de la connotación excede (desborda) al que llega desde la denotación, pero se incorpora y él, se acumula sobre él, sin contradecirlo ni ignorarlo” (1972, p.174); por ello, que lo que se enuncia en

el filme, no está exento de elementos subjetivos como por ejemplo, la mirada de cada cultura para generar diferentes lecturas de los filmes.

No obstante, la labor del enunciator cinematográfico, según Metz (1982) sugiere que éste al reconocer cinco criterios imprescindibles, es capaz de configurar la estructura de un relato, el cual sea capaz de interpretarse universalmente. Estos criterios a considerar establecen que:

**1. *Un relato tiene un inicio y un final.***- Aún cuando el final sea en forma de suspenso o cíclico no altera en absoluto la naturaleza del relato en tanto que objeto: todo libro tiene una última página, toda película tiene un último plano, y los héroes pueden seguir vivos en la imaginación del espectador. La organización de esta duración obedece a un orden, que supone al menos un punto de partida y un final, y que difícilmente abarca la organización de nuestra vida real.

**2. *El relato es una secuencia doblemente temporal.***- Todo relato pone en juego dos temporalidades: por una parte, la de la cosa narrada, por otra parte, la que deriva del acto narrativo en sí.

**3. *Toda narración es un discurso.***- Según Jakobson (1963) para el semiólogo, la narración es un discurso, es decir, una serie de enunciados que remite necesariamente a un sujeto de la enunciación.

**4. *La percepción del relato <<irrealiza>> la cosa narrada.***- Si nadie profiere lo <<real>> a *fortiori* <<nadie relata nunca historias>>. Es decir, a partir del momento en que trato con un relato sé que no es la realidad.

**5.- *Un relato es un conjunto de acontecimientos.***- Metz considera el relato en su conjunto como un discurso cerrado, en el que el acontecimiento es la <<unidad fundamental>>.

(p.26-29)

Los anteriores principios formulados por Metz (1982) e influenciados en los análisis de Propp, Greimas, Levi-Strauss, Bremond y Todorov, confirman que en el cine “la imagen cinematográfica corresponde más a un enunciado que a una palabra” (p.29). Así, el séptimo arte

otorga en la estructura, enunciados que muchas veces contienen más de un significado. De esta manera, la característica temporal y espacial es la que nos proporciona información, en la forma y en el momento pertinente, para distinguir en ella, la intencionalidad que ha sido enunciada para cada parte del filme.

En Gaudreault (1995), *la narración* es un discurso en el que localizamos al narrador como la instancia que nos proporciona informaciones sobre los sucesivos estados de los personajes, por ejemplo, a través del vocabulario elegido; de manera que la narración es, la que nos transmite, más o menos, su punto de vista. En el proceso de la narración es posible explicar porque “un niño, a nuestro lado en el cine, no está viendo la misma película que nosotros [...] y eso es así porque incluso, esa misma película, junto con otras, contribuyó a configurar de alguna manera diferente nuestro mundo emocional cuando la vimos por primera vez” (Gaudreault, 1995, p.36). En conclusión, no es que estemos viendo una película diferente, sino que, en relación a la *maquinaria mental* que establece Metz (1977) “nuestra experiencia afectiva cinematográfica resultará siempre personal, ya que en ella influyen recuerdos, vivencias, y experiencias únicas” (p.39) las cuales configuran nuestra conciencia desde la infancia.

Es por ello que en la narrativa filmica, la cuestión de la objetividad de lo percibido, se expone con Gaudreault (1995) quien establece que, en el proceso del *montaje mental*, la película es narrada. De manera que, en dicho proceso, se enlazan los mensajes así como las intencionalidades para poder así, interpretar el discurso final. Gaudreault en torno a este montaje mental, postula en tres pasos mediante los cuales, el espectador otorga sentido al momento de la proyección, configurando lo percibido, según Gaudreault (1995) en:

1. ***El mundo “objetivo” percibido:***
  - Recreación filmica de este mundo
  
2. ***Configuración mental fenomenológica:***
  - Pasado emocional
  - Presente emocional
  
3. ***Comprensión afectiva y subjetiva del objeto:***
  - Éxito: acierto configuracional
  - Fracaso: no acierto

( p.38)

De este modo, la narrativa cinematográfica envía información al espectador, para que, una vez finalizada la enunciación el relato haya sido contado de manera efectiva. Así, “toda narrativa audiovisual, como elemento esencial de un proceso de comunicación, forma parte de un diálogo entre emisor y receptor” (Gaudreault, 1995, p.36); diálogo en donde el cine enuncia con unidades y sintagmas e involucra en él, el sentido de lo audiovisual y del montaje.

En la yuxtaposición de imágenes y sonidos, el proceso del *montaje* genera un relato que, al igual que el relato escrito, como apunta Gaudreault (1995) “se compone siempre de tres movimientos básicos: planteamiento (acto I), confrontación (acto II) y resolución (acto III)” (p.84). Movimientos donde *el montaje* crea de primer instancia, tanto el argumento y el entorno, facultades que confieren respectivamente, al enunciador y al objeto. De modo que, puede ser un sonido, el lugar, un personaje ó un objeto enunciado, que, al reconocerse, y darle un debido seguimiento a sus transformaciones y confrontaciones, sea el que llegue al final a la resolución del conflicto.

La dimensión que genera el montaje se desplaza en tres niveles, que propone Montiel (1992), siendo éstos niveles donde el relato es configurado. Dichos niveles se configuran en torno al: *nivel diegético*, que afecta al nivel del dispositivo en sus diferentes parcelas, *nivel narrativo*, propio de la historia que fluye en el relato y al *nivel espectadorial*, de carácter específico y que afecta al público en la sala.

De esta forma, el artefacto filmico desarrolla un complejo marco de relaciones que al comprenderse en estos niveles, como señala Montiel (1992) se consideran las relaciones espectadoriales, es decir, de existencia física real para con el espectador en la sala y relaciones fílmicas, mismas que son las adscritas al significante del filme. Por otro lado, la construcción del relato cinematográfico al igual que la del relato escrito o el oral, considera en las películas la existencia de un *momento climático*. Un momento donde ocurra el suceso de la historia y que apele con mayor intensidad a diferencia de otros momentos, a las emociones y al significado de la narración; en el clímax, es donde descubrimos como espectadores si la meta de la historia será conseguida o no.

En conclusión, como apunta Gaudreault (1995), la historia cinematográfica establece la consolidación de su lenguaje con la llegada del montaje. De modo que, los hechos relevantes, en función de la ya mencionada, *Institución Cinematográfica*, estudian el impacto y la respuesta que los relatos aportan. Así pues los conocimientos que adquirimos en el cine, pueden ser relatados en acciones ficcionales ó reales, donde los elementos de su lenguaje son los mismos en ambos: personas u objetos, escenarios o lugares; pero la forma de narrarlos así como de interpretarlos, no será igual en el documental y en la ficción. Por ello, al aludir a Gaudreault, podemos precisar que:

“si bien es cierto que, en la forma del contenido, cada actor ha introducido sus propios códigos, herederos de la sociedad en la que cada uno ha vivido, la estructura de la transmisión narrativa, también es diferente en ambos casos porque han podido utilizar diferentes elementos de orden y estilo: esa sería la forma de la expresión” (Gaudreault, 1995, p.81-82).

La expresión del realizador cinematográfico al narrarse, genera el estilo y el orden de los elementos narrativos, indagando así en los códigos particulares que cada historia establece para ser así relatada. Del mismo modo considerando los valores de tiempo y espacio, la narrativa actual cinematográfica contempla también, el empleo de las tecnologías y, la incidencia que tiene el crecimiento de las técnicas y los procesos para cine.

### Capítulo 3

## NUEVAS EXPLORACIONES EN LA NARRATIVA DEL CINE DOCUMENTAL: INCORPORACIÓN DE NUEVOS MEDIOS Y ARTE DIGITAL

### Introducción

Las historias del mundo que son relatadas en imágenes y sonidos ocupan un papel fundamental en la vida del ser humano, ya que, además de ser manifestación cultural y artística, los relatos hechos película son considerados también manifestación social de determinados contextos históricos. Al disponer de elementos en común del mundo que compartimos es posible conocer e interpretar lo que el cine relata, siendo así que, la pantalla nos muestra a través de distintas perspectivas y miradas sobre la vida, acontecimientos que nos involucran como colectivo. El cine documental, particularmente, genera testimonio de momentos que han marcado la historia, mostrándonos la condición humana para así, poder conocerla y entenderla.

A diferencia de la ficción, Nichols (1997) establece que, el documental además de que genera testimonios de acontecimientos históricos donde coincidimos como humanidad, éste es un tipo de cine caracterizado por una forma narrativa que nos permite reproducir el aspecto físico de las cosas. Asimismo, este autor precisa que, “nuestra entrada en el mundo se produce a través de redes de significación como el lenguaje, las prácticas culturales, rituales sociales, sistemas políticos y económicos” (p.152), redes de significación que involucran a lo colectivo y a las realidades que nos rodean; mismas que aborda la narrativa del cine documental. De esta manera al tratarse de la realidad y nuestras diferentes formas de vida, encontraremos que, otra de las características importantes en su narrativa es la filmación la ética de los actores sociales; en donde, a diferencia de la ficción, en el documental no existen cuestiones de control con lo que se filma sino lo que se presenta el mundo real.

Según Nichols (1997) “el documental nos permite acceder a una construcción histórica común. En vez de a un mundo, nos permite acceder al mundo” (p.152), considerando con esto, al documental como acceso para el conocimiento; en donde para conocer y acceder al mundo actual, al del siglo XXI, una reflexión pertinente tendría que partir de los incesantes avances tecnológicos y del paso desmesurado de lo análogo a lo digital. Una transición que si bien parte

de la evolución del medio, específicamente este proceso realiza hoy por hoy, en la manera de narrar, sus primeras exploraciones; representando y exteriorizando mediante lo digital, distintas miradas para las realidades del mundo.

Es así que, mientras los avances tecnológicos enriquecían a la ficción generando mejores efectos visuales, en el documental la reducción del tamaño en las cámaras de video sería un aporte imprescindible; proporcionando con este acontecimiento, una herramienta sumamente accesible y manipulable para las necesidades de los documentalistas. Con la llegada de lo digital, la narrativa del documental ha comenzado a explorar nuevas herramientas tecnológicas así como innovadoras posibilidades para sus historias; aunque estas primeras manifestaciones se han llevado a cabo pasos más lentos que la ficción, sin embargo, han encontrado alcances igual de sorprendentes e inimaginables. El internet y sus distintas plataformas para visualizar documentales, las nuevas formas de exhibición y distribución, la fabricación de cámaras cada vez más accesibles, en cuanto al manejo y al costo, todo esto y algunos factores como los diferentes contextos sociales, han contribuido a que el cine documental establezca nuevas tecnologías en la configuración de sus narraciones.

A partir de este interés el capítulo final se despliega a partir de una hipótesis, la cual propone que el dispositivo técnico que empleamos para describir, representar y exhibir las historias de la realidad, no sólo es fundamental para formar un discurso de lo considerado como lo real sino que, la tecnología y el empleo de arte digital empieza a tomar fuerza involucrándose en ámbitos como el uso de nuevas técnicas. Por otro lado analizaremos cómo las narrativas documentales, al alterarse, transformarse, y adaptarse a condiciones sociales cambiantes, han contribuido a la formulación de la memoria colectiva, al conformar en estas narrativas, testimonios de las múltiples formas de vida de las historias que nos unen o nos separan como humanidad.

### ***3.1 Características del Cine Documental***

Las primeras películas de la historia fueron documentales y reflejaban la vida cotidiana de los hombres. Es por ello que, las formas de narrar en el documental son motivo de estudio desde

que el cinematógrafo surgió, pero es en el momento en que los crecientes avances tecnológicos y los alcances del medio dentro de las sociedades, que el relato del documental se fue modificando. Al emplear la narrativa del documental como medio de propaganda, medio ideológico ó de conciencia social, se dio para el hombre, la llegada de un medio predilecto donde el documental sería un reflejo audiovisual de lo que existe en el mundo y nos representa como humanidad.

No obstante a este posicionamiento, los estudios sobre narrativa se realizan en mayor medida en torno a la ficción tal como propone Nichols (1997), quien apunta que la estructura del documental podría definirse como una estructura invisible, donde nos explica que:

“el estatus del documental como discurso sobre el mundo no capta la atención de un modo tan generalizado. Los documentales ofrecen placer y atractivo mientras que su propia estructura permanece prácticamente invisible, sus propias estrategias retóricas y opciones estilísticas pasan en gran medida desapercibidas” (p.14)

Las estrategias retóricas conforman en cada documental lo que Nichols (1997) explica como *la estructura invisible*, misma que requiere de una configuración específica y única, según el propósito y las intenciones de cada historia. En esta estructura intervienen factores como, el punto de vista del realizador en relación a los hechos, las condiciones sociales, así como los contextos que se encuentran en constante transformación; todos ellos actualizándose y adaptándose constantemente para continua la representación de la realidad.

Por otro lado, este autor señala que, durante el ciclo de filmación de los documentales es cuando se determina cómo es que la historia va a ser contada. En esta etapa, los relatos evolucionan en relación a la “historia cuasiautónoma del género documental” (Nichols, 1997, p.15) debido a esto, los criterios para el análisis estructural se enfocan en “los significantes cinematográficos [que] vienen unidos a las imágenes. Son imágenes y sonidos, y son siempre concretos, materiales y específicos” (1997, p.18). Es por ello que, el análisis filmico documental se enfoca en categorías propias, en el registro de contextos históricos y, en la configuración de modos estilísticos, los cuales en relación a cada historia establezcan de forma única e irrepitible, una representación artística de la realidad.

Los documentales poseen características narrativas en común que al ser conocidas, permiten no sólo a los realizadores, sino a los espectadores, reconocer e interpretar las historias del mundo real. La cinematografía documental como señala Nichols (1997), requería la valía de un género cinematográfico distinto a los largometrajes de ficción, “con problemas y placeres propios [...] verdad; realidad; objetividad; cine no controlado; cine vivo; cine directo; *cinema verité*; sistemas formales categóricos, retóricos, abstractos y asociativos” (p.16), que se ocupara de lo que se relata sobre la condición humana, sobre la vida en el mundo; los conflictos o los temas de actualidad.

Como señala Nichols (1997), la enunciación de las historias en el documental tiene que ver con “cómo esta forma de decirlo nos emociona y nos afecta, [y, de este modo, con cómo] nos comprometemos con una obra, no con una teoría de la misma” (p.18). A diferencia de la ficción que nos lleva a reflexionar sobre una historia de la fantasía, el documental propicia la reflexión de una historia de lo real, de una realidad que ha sido descubierta por alguien para ser mostrada al colectivo. Así, las historias documentales generan un discurso cinematográfico donde “la representación de la realidad tiene que ver con significados y valores, interpretaciones y objetivos, no sencillamente con signos y sistemas” (1997, p.18-19), de esta manera, lo que conocemos del mundo e interpretamos de él a través de los documentales, está inherentemente ligado a la cultura de la que formamos parte y a la historia que conocemos de nuestros pueblos:

“El cine cambia las reglas del juego histórico al señalar sus propias certezas y verdades; verdades que nacen en una realidad visual y auditiva que es imposible capturar mediante palabras. Esta nueva historia en imágenes es, potencialmente, mucho más compleja que cualquier texto escrito, ya que en la pantalla pueden aparecer diversos elementos, incluso, textos. Elementos que se apoyan o se oponen entre ellos para conseguir una sensación y un alcance tan diferente al de la historia escrita como lo fue el de ésta con respecto a la historia oral. Tan diferente que permite aventurar que el cine quizá represente un cambio importante en nuestra manera de reflexionar sobre el pasado”

(Rosenstone, 1997, p.22)

El cine documental al generar un testimonio de lo que acontece en el mundo, es esencial para la escritura de la historia de la humanidad y el conocimiento de sus épocas. Estableciendo en este medio, la responsabilidad de cada generación por contar los acontecimientos importantes de cada periodo, registrando de forma audiovisual los temas que nos conciernen como humanidad: ciencia, identidad, economía, política, asuntos exteriores, educación, religión, espiritualidad, bienestar social, etc., sistemas que “dan por sentado que tienen poder instrumental; pueden y deben alterar el propio mundo, pueden ejercer acciones y acarrear sus consecuencias” (Nichols, 1997, p.32); historias documentales que sigan testimoniando el entendimiento del mundo como el entendimiento del hombre mismo.

Estos temas y sistemas que competen al documental conforman para Nichols (1997) “*los discursos de sobriedad*” (p.32), los cuales poseen un efecto moderador al considerar su relación con lo real, de forma directa, inmediata y transparente. Así, los *discursos de sobriedad* que los documentales propician al abordar estos temas generan según Nichols “vehículos de conciencia, de poder y conocimiento, deseo y voluntad” (p.32), de esta forma, a través del documental, el poder se ejerce a sí mismo; ya que, con el simple hecho de documentar se hace que las cosas ocurran, que se conozcan, que en la injusticia social, la voz del oprimido sea escuchada.

La primer reconfiguración en las narrativas documentales, fue realizada por Vertov, Grierson, Rotha, Jennings y Wright, documentalistas que, como señala Nichols (1997), priorizaron antes que nada en el objetivo social del documental. Defendiendo una narrativa que a diferencia de la ficción, que se preocupa por la industria, ésta debía priorizar, antes que nada, en la causa social, en lo que las historias aportaran al colectivo. Con base a esto, se determinó que las causas sociales de las que se encarga el documental hacen uso de una literalidad diferente para sus narrativas, una literalidad que se encarga como establece Nichols (1997), de los actores sociales, de la praxis social y del realismo con que es contada la historia; finalmente, es posible analizar que, en su estructura, la narrativa documental no nos prepara como espectadores para comprender la historia, sino que nos prepara para conocer el argumento de la realidad que ha sido elegido para esa específica representación del mundo.

### 3.2 *La estructura del Documental*

Según Nichols (1997), para que un filme documental sea realista y creíble, éste debe construirse de un modo similar al mundo que conocemos y compartimos. De esta forma, la construcción del documental toma imágenes y sonidos del mundo real para estructurar una línea de tiempo con base a un discurso intencionado. El documental, al ser lugar de oposición y cambio, proporciona diferentes puntos de vista, desde el discurso del realizador, del texto y del espectador, discursos que, en lugar de contradecirse, coinciden en generar puntos de convergencia. Los contrastes entre estos discursos se difuminan cuando el documental propicia encuentros con lo desconocido, con realidades que parecen superar a la ficción; en donde las historias tienen un mismo objetivo en común, el de conocernos como humanidad.

En torno a Nichols (1997) y a la narrativa realista y creíble del mundo con la que el documental debe configurar sus historias, se propone una estructura donde los filmes generen: conceptos de desarrollo de personajes y subjetividad, el montaje de continuidad o secuencias de montaje así como la invocación del espacio que existe fuera de la pantalla. Por tal razón, la estructura en cada documental propone formaciones discursivas cinematográficas, donde el placer, el poder, las ideologías, las utopías y las subjetividades del mundo reciben una representación tangible a través de sus propias estrategias retóricas. También Nichols asegura que, los relatos del documental dependen de tres características para propiciar historias verosímiles e y convincentes, *la trama, las argumentaciones y la retórica*.

En la *trama*, donde se desarrolla el conflicto desde su inicio hasta su desenlace final, en *las argumentaciones* representan los temas del mundo histórico en que se desarrolla la vida y en la *retórica*, la forma de persuadir el discurso del realizador. Así, dentro de estas características encontramos que:

“La diferencia más fundamental entre las expectativas creadas por la ficción narrativa y el documental, reside en el estatus del texto en relación con el mundo histórico. Esto presenta dos niveles. Indicios dentro del texto y supuestos según la experiencia anterior nos llevan a inferir que las imágenes que vemos (y muchos de los sonidos que oímos) tuvieron lugar en el mundo histórico” (p.56).

Además, Nichols (1997) propone que, este tipo de filmes documentales recurren a una estructura paradigmática. Estructura que es establecida de primer instancia cuando el realizador *expone un problema o una cuestión*, para después investigar y proporcionar al espectador, *antecedentes de la historia*. Una vez que la estructura tiene sus bases, según Nichols, el realizador debe realizar un examen que analice la *complejidad cultural* (con la intención de que el documental pueda ser interpretado de manera universal) y finalmente, como paso fundamental, el realizador debe proporcionar su *punto de vista* sobre la cuestión.

Por otro lado, Nichols (1997) establece *formas narrativas básicas* para ayudarnos a organizar los textos fílmicos, considerando rasgos y convenciones que son recurrentes en el documental. En éstas formas, destacan cuatro modalidades de representación que son conformadas por patrones organizativos dominantes mediante los que se estructuran las historias. Estos patrones, abarcan la modalidad *expositiva*, la de *observación*, la *interactiva* y la *reflexiva*, en donde, como propone Nichols, cada forma narrativa documental establece su objetivo:

1. *Expositiva*.- surgió del desencanto con las molestias de divertimento del cine de ficción, son precursores Grierson y Flaherty, expone un caso social, acontecimiento importante
2. *Observación*.- la observación permite al realizador registrar sin inmiscuirse
3. *Interactivo*.- Surgió de una ansia de hacer más evidente la perspectiva del realizador, incorporaron estilos de entrevistas y tácticas de intervención
4. *Reflexivo*.- una modalidad más introspectiva, lleva al límite los recursos en búsqueda de la atención del espectador para que ésta recaiga tanto sobre el recurso como sobre el efecto

(1997 ,p.66-67)

Con base a estas modalidades, el documental tiene la capacidad de introducir una perspectiva moral, política o ideológica, además de aportar flexibilidad para determinadas películas, en donde dichas modalidades tienden a ser combinadas y alteradas narrativamente. En torno a esto, Nichols (1997) postula que, *la narrativa* y *el realismo*, “con su capacidad para anclar representaciones tanto a la verosimilitud cotidiana como a la identificación subjetiva [...] también pueden considerarse modalidades, pero representan una generalidad aún mayor y con frecuencia aparecen, de diferentes formas, en cada una de las cuatro modalidades aquí estudiadas” (p.67). De esta manera, en la elección de una modalidad tal como propone Nichols, las historias de la realidad, utilizan recursos verosímiles para llevar al límite la atención del espectador.

Otro de los más importantes empujes a la estructura del documental fue el realizado por John Grierson, quien fuera de los primeros documentalistas que al narrar con sonido, logró captar la atmósfera. Este experimento fue obtenido debido a las aportaciones «realistas» del cine soviético, donde fue empleado como instrumento de información y formación. En *Drifters* (1929), Grierson se acerca al mundo de la pesca en una película educativa en la cual reflexiona y propone que el instrumento del documental debe tener, además de una función social, una función pedagógica y de educación cívica, donde no caben temas exóticos o cosmopolitas, sino temas que tengan incidencia en aspectos sociales.

De igual forma, con el propósito de incidir en aspectos sociales el documentalista Maldonado (2010), establece cuatro características esenciales en la estructura del filme documental, donde hay que considerar que éste:

1. *Es un proceso continuo de investigación*: con intención de entender lo que pasa en la realidad que percibimos acerca de un hecho dado, concreto; en ella llevamos a cabo tareas de observación, participación, análisis, interpretación, síntesis entendedora y comprensión sensible.
2. *Tiene un principio rector*: la búsqueda de aquello de lo que están hechas todas las cosas.

3. *Requiere actitud básica de relación y sentido*, compromiso con las personas que viven la situación.

4. *Tiene una forma cinematográfica final*.

Estas bases, consideran la mirada del documentalista como un factor indispensable en las representaciones filmicas, de modo que, en ese particular punto de vista sobre la realidad, el documental logra diferenciarse de otros medios de expresión y comunicación, como por ejemplo, el reportaje. Como explica Nichols (1997), “la mirada de la cámara es [...] mezclar dos operaciones distintas: la operación mecánica, literal, de un dispositivo para reproducir imágenes y el proceso humano metafórico de mirar el mundo” (p.119); un proceso donde lo representado metafóricamente por los realizadores no sólo nos revela el mundo, sino su subjetividad, sus preocupaciones y los elementos de quien la enuncia; su cultura y sus valores.

### ***3.3 Narrativas cinematográficas contemporáneas y narrativas tradicionales en el Documental***

La narrativa documental considera las acciones y los problemas del mundo cotidiano, además de que es la primer forma que el cine generó para contar sus historias. Es cuando el hombre reconoce y es consiente que no sólo basta con registrar sino que, cada historia requiere de un discurso con una postura sobre el tema, cuando el cine documental consolida su forma de narrar. A partir de lo que el realizador tiene que decir sobre el mundo y su representación histórica se genera un discurso que es organizado en la trascendencia y la importancia de que esa mirada sobre la realidad sea conocida. Una mirada atenta que, en el proceso de realización, permita ampliar horizontes para encontrar ahí los argumentos y los elementos que generen en el montaje, propias redes de significación.

Las distintas formas en las que el documental significa para el ser humano ha llevado el interés de este estudio, partiendo de la premisa formulada por Metz (1973), en torno a lo *filmico* (técnica, industria, directores, público, etc.) y lo *cinematográfico* (cómo se construyen las películas y transmiten sentidos, y cómo una película, o un grupo de ellas tiene significaciones

especiales) y centrándose en éste último, en el hecho cinematográfico, que, trasladado a tiempos actuales, pretende reflexionar en cómo el auge de la digitalidad aporta y es esencial para el uso de posibles nuevos códigos narrativos. A continuación, la presente investigación realiza una exploración que toma como punto de partida un documental que pudiéramos denominar como tradicional, donde se considera principalmente un criterio de linealidad en su narrativa y un registro de la realidad sin ningún tipo de manipulación digital; así como un documental con una narrativa documental en donde, las nuevas tecnologías se comienzan a explorar alejándose así de los primeros lineamientos.

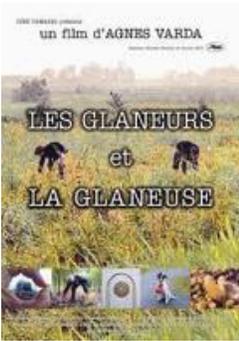
Las dos obras cinematográficas que a continuación analizaremos han sido elegidas con base a la incidencia en lo digital, considerando el momento donde el celuloide fue remplazado por el video, y cómo esto no sólo enriqueció, sino que modificó, de forma paulatina, la realización documental. El primer documental a analizar, considera un primer acercamiento con lo digital, con esa revolución y con el uso de la cámara de video; pieza donde es posible distinguir el uso de códigos cinematográficos clásicos.

El segundo documental, explora con nuevas técnicas y tecnologías, el punto clímax para tiempos actuales, donde la digitalidad y las formas de representación juegan un rol importante; esto en cuestiones que profundizan en el soporte y la capacidad creativa. Mientras la narrativa de antes, hacía uso del celuloide, del registro de la realidad sin alteración o recreación alguna, teniendo de por medio un interés político o ideológico, la posibilidad de nuevas narrativas, a partir de la llegada de lo digital, hace que el uso de herramientas se vuelvan más accesibles; cámaras de video que han permitido pasar del registro doméstico, a la actividad documentalista, aparatos cada vez más perfeccionados para el registro de lo real, de la vida natural, animal y sobre todo de la humana. A través de este estudio, pretendemos reflexionar en cómo el desarrollo y los alcances de la digitalidad han evolucionado, no sólo en cuanto a técnicas y tecnologías (generación de nuevos aparatos, plataformas y soportes para cine) sino en cuanto al discurso que se plantea de lo analógico a lo digital, mismo que es fundamental para la búsqueda de nuevas narrativas; en estas manifestaciones, se da muestra poco a poco de que, el documental no pierde veracidad haciendo uso de nuevas técnicas digitales sino que su uso y la elección de éstas, añaden en el arte digital, posibles nuevos códigos para las historias de la realidad.

Mientras que el cine tradicional emplea modalidades de representación con los objetos, al establecer sus procesos de reconocimiento, las narrativas de ahora, comienzan a usar lo que antes no, dejando a un lado los formatos clásicos para una nueva exploración digital. La propuesta de la recreación y el dinamismo en las historias documentales mediante nuevas tendencias formales y nuevos medios, constituye para Vidal (2011) las narrativas que en el siglo XXI comienzan a posicionarse y a tomar fuerza. Las tendencias que propone este autor como el documental de hypermontaje, el pictoralista, el collage y el documental animado, conforman la primer serie de tendencias que incide en la exploración la narrativa; misma que considera también, el auge de los videojuegos dirigiendo la atención, a la animación de gráficos; integrando recursos manipulados vía software.

### 3.3.1 Documental con narrativa tradicional: *Los espigadores y la espigadora*

Uno de los documentales con narrativa que podemos denominar como tradicional, por el uso de una estructura lineal y la exploración de primer instancia con el medio digital, es *Los espigadores y la espigadora* (2000), de Agnès Varda. Película que conforma con testimonios humanos, imágenes y sonidos, la historia de un fiel retrato no únicamente de un momento, sino de un retrato globalizado de la pobreza. A pesar de ser un documental prácticamente joven, con tan sólo diecisiete años, los recursos que plantea *Los espigadores y la espigadora* no cambian el manejo de la temporalidad ni de la narrativa convencional, es por ello que, con dicho filme, se da muestra de un relato tradicional, en donde no se modifica la estructura de temporalidad en torno al, inicio, clímax y desenlace.

<b><i>Los espigadores y la espigadora</i></b>	
Título original: <i>Les glaneurs et la glaneuse</i>	
Año: 2000	
Duración: 82 min.	
País: <i>Francia</i>	
Director/Guión: <i>Agnès Varda</i>	
Género: <i>Documental   Vida rural</i>	

**Tabla 1.** Ficha *Los espigadores y la espigadora*, tomada de IMBb, la Internet Movie Database, <http://IMDB.com>, (1990-2017)

## *Contexto*

Al preguntar sobre cómo había surgido el tema del documental, en entrevista para la TVE (Televisión Española) en 2012, Varda declaró que, la observación, proceso fundamental en el documental, es lo que la llevo a encontrar en menos de quince minutos su tema: cómo los espigadores tenían que aprovechar el lapso en que salen los camiones de los supermercados a llevarse la basura hasta que los intendentes llegan a barrer los restos, para que, antes de que ese momento llegue los espigadores aprovechen para recoger algo de lo que se encuentra tirado en el suelo. Al descubrir este acontecimiento, Varda se propuso visitar zonas rurales y urbanas de Francia para así investigar el conflicto, y, para obtener además, en el aspecto narrativo, los diferentes acentos para mostrar así el bagaje cultural de cada zona.

Aunque transcurre en Francia, esta historia nos muestra un panorama global al recorrer el mundo de los espigadores a partir de la pintura *Las espigadoras* (1857) de Jean-François Millet y mostrando en esta, el contexto europeo socioeconómico y político, actual y de principios del siglo XXI. De este modo, al encontrarnos con espigadores, recolectores, gente que busca entre la basura, el documental no abandona en ningún momento la crítica sobre la realidad mostrada. La directora comienza una investigación a través de los involucrados y los especialistas que no sólo la llevan a resolver el conflicto, sino que la conducen a descubrir y formar parte de nuevas formas de vida.



Fotogramas *Los espigadores y la espigadora* (2000);  
Dir. Agnès Varda

Varda percibe y nos contextualiza sobre cómo el mundo de espigadores existe y como paralelamente la realizadora reflexiona en su labor como documentalista. De manera que, autobiográficamente, el documental aborda también, la llegada de la digitalidad, esto mediante el encuentro con la cámara de video que es representado de manera astuta e ingeniosa. Dando prueba de que, las posibilidades de lo digital, hoy más que nunca nos permiten seleccionar imágenes y sonidos de todas partes; convirtiéndolo al documentalista en una especie de espigador.

### *Soporte*

Antes de que se empleara el video digital para cine, ya se habían realizado videoclips musicales los cuales tuvieron su apogeo durante los años 80's, otorgando muestra de las posibilidades que podrían generarse en el cine. Así, a finales del siglo XX los realizadores audiovisuales ya no apostaban el todo por la tecnología de la luz y del cinematógrafo, sino que eran llamados por la nueva e innovadora tecnología de la digitalidad. Después de realizar películas como parte de *La Nueva Ola Francesa*, y de estar acostumbrada a filmar en celuloide, en *Los espigadores y la espigadora* (2000), Varda graba por vez primera en formato digital.

La cámara de video es explorada por la directora para dar muestra de cómo la reducción en el tamaño de la cámara, mejora los ángulos y los encuadres, además de cómo esto ayuda en la confianza y el acercamiento con los personajes. Una referencia sobre la incidencia del video y la llegada de la digitalidad es la escena donde Varda olvida de apagar la cámara y, mientras la cámara cuelga de ella, ésta continúa encendida. de manera que graba el suelo mientras la tapa de la lente pende de la cámara; en la edición la directora decide incluir la toma y la acompaña con música jazz de fondo nombrándola "La danza de la tapa de la lente", narrando el uso de la cámara de video como algo nuevo y que aún faltaba por dominar.



Fotograma *Los espigadores y la espigadora* (2000);  
"La danza de la tapa de la lente" Dir. Agnès Varda

En este documental se hace uso del formato DV, creado en 1996 como parte de un estándar internacional y que consolidó su llegada como un formato de resultados, en cuanto a la calidad de la imagen y al precio. En la siguiente tabla (Tabla 2), podemos identificar cómo *Los espigadores y la espigadora* (2000) hace uso de procesos tradicionales en su grabación, empleando formatos que hoy en día son obsoletos ó que, en la actualidad ya casi nadie usa; tal como el formato DVCAM y el Mini DV. En cuanto a los procesos de postproducción, para la edición, el montaje, y el diseño de audio, el proceso base es el formato DV, el cual emplea un radio en pantalla de 1,33:1; es decir, un formato de imagen conforma un aspecto cuadrado parecido al de la televisión tradicional, anticuado para el que conocemos hoy en día, de forma rectangular. También es posible destacar en estas especificaciones técnicas, que este formato tradicional era predominante usado para videos domésticos y propició para el cine, mayor definición y un ahorro en cuanto a costos de producción.



### Los espigadores y la espigadora (2000) Technical Specifications

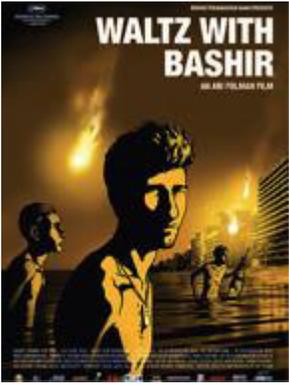
Showing all 8 technical specifications

Runtime	1 hr 22 min (82 min)
Color	Color
Aspect Ratio	1.33 : 1
Camera	Sony DSR-300 Sony DCR-TRV950E
Laboratory	Laboratoires GTC, Joinville, France
Negative Format	DVCAM Mini DV
Cinematographic Process	DV
Printed Film Format	35 mm

**Tabla 2.** Especificaciones Técnicas *Los espigadores y la espigadora*, tomada de IMBb, la Internet Movie Database, <http://IMDB.com>, (1990-2017)

### 3.3.2 Documental con nuevas con tecnologías en su narrativa: *Vals con Bashir*

Uno de los documentales más aclamados en los últimos tiempos debido a la implementación de nuevas narrativas es *Vals con Bashir* (2008), de Ari Folman. Donde la elección del soporte para este documental es la animación y cobra sentido a los pocos minutos de película, ya que, más que una mera decisión estética, en la primer entrevista podemos darnos cuenta cómo el realizador pide a uno de sus personajes hacer un retrato de su hijo y éste responde: dibuja todo lo que quieras, pero no grabes nada. Es por ello que, los dibujos animados, además de ser un recurso para fomentar el dinamismo y el ritmo de la película, generan para la narrativa documental, la recreación de imágenes sobre historias reales.

<i>Vals con Bashir</i>	
Título original: <i>Waltz with Bashir</i>	
Año: 2008	
Duración: 87 min.	
País: Francia	
Director/Guión: Ari Folman	
Género: Documental Animado	

**Tabla 3.** Ficha *Vals con Bashir*, tomada de IMBb, la Internet Movie Database, <http://IMDB.com>, (1990-2017)

#### *Contexto*

En 1982 tuvo lugar en Líbano una brutal guerra civil debido a intereses religiosos, *Vals con Bashir* (2008) gira en torno a un hecho específico de esta guerra: la matanza de refugiados palestinos en las poblaciones de Sabra y Chatila. El filme se contextualiza la situación que vivían los jóvenes de la época en donde los varones, al llegar a la mayoría de edad, debían cumplir con Israel como soldados. El director, quien formó parte de los hechos, había olvidado gran parte de lo que vivió y en especial esta masacre, una de las más grandes de todos los tiempos. De esta forma es que, mediante el documental Folman se propone investigar y recuperar la memoria.

## *Soporte*

*Valz con Bashir* es una fusión de géneros, siendo una muestra pionera de documental animado, caracterizado esencialmente por un gran trabajo de guión que suple la ausencia de imágenes de archivo y que parte de los recuerdos del propio realizador; la animación entonces recrea momentos que posibilitan la reconstrucción del conflicto. Su narrativa propone la exploración de un nuevo lenguaje cinematográfico: animación con cine documental, fusión donde el documental representa a la historia real y el lenguaje onírico de la animación, posibilita nuevos lineamientos que nos acerca a situaciones sociales y propósitos diferentes a los del cine comercial de animación. La animación que utilizada por Folman para ilustrar la historia está generada a partir de técnicas 2D y 3D, y, al ser de tipo realista, enfatiza en la importancia y la veracidad de aquello que es relatado.

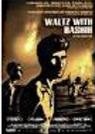


*Fotogramas Vals con Bashir (2008);  
Dir. Ari Folman*

En entrevista para la revista Golem (2011), Folman explica que, *Vals con Bashir* (2008) siempre se concibió como un documental de animación debido a que, la idea de rodar en imágenes “reales” no convencía, contar la historia con testimonios de personas sobre fondo negro era ya algo aburrido para el director, por otro lado, no se contaba con ni una sola imagen de

archivo para ilustrar muchas de las palabras. Al hacer uso del cine como terapia, el director recrea en animación Flash lo que su memoria va recordando.

El documental fue hecho a partir de un storyboard de 2.300 dibujos que fueron animados posteriormente. Como explica Folman: “es una mezcla de animación Flash, de animación clásica y animación 3D. Es importante dejar claro que no se usa la técnica de rotoscopia, en la que se vuelve a pintar la imagen de vídeo, cada dibujo se creó desde cero gracias al magnífico talento del director artístico David Polonsky y de sus tres asistentes” (*Folman en entrevista para Golem*, <http://www.golem.es/valsconbashir/index.php>, 2011). Destacando en estas nuevas formas tecnológicas, la labor de los artistas digitales fundamental para la construcción de la narrativa y el realismo del documental.



**Vals con Bashir (2008)**  
**Technical Specifications**

Showing all 9 technical specifications

Runtime	1 hr 30 min (90 min)
Sound Mix	Dolby Digital
Color	Color
Aspect Ratio	1.85 : 1
Laboratory	CinePostproduction Geyer Berlin, Germany
Film Length	2.462 m (Sweden) 2.495 m (Portugal, 35 mm)
Negative Format	35 mm Digital
Cinematographic Process	Digital (source format) Digital Intermediate (master format) Spherical (source format)
Printed Film Format	35 mm

**Tabla 4.** Especificaciones Técnicas *Vals con Bashir*, tomada de IMBb, la Internet Movie Database, <http://IMDB.com>, (1990-2017)

### ***3.3.3 Análisis de los documentales: Los espigadores y la espigadora y Vals con Bashir en torno a los códigos cinematográficos propuestos por Ch. Metz***

A partir de las especificaciones técnicas identificadas en los documentales seleccionados: “*Los espigadores y la espigadora*” (2000) y “*Vals con Bashir*” (2008) [Tabla 2 y 4], es posible reconocer cómo el medio digital avanza a pasos agigantados y cómo en un plazo tan corto, las formas para contar las historias de la realidad comienzan a explorarse y enriquecerse. Los avances tecnológicos así como la continua actualización en el hardware y software, han materializado para los realizadores, herramientas para crear imágenes y sonidos más definidos. La llegada de lo digital trajo un nuevo universo de posibilidades en el audiovisual, modificando y añadiendo nuevos modos de representación, tanto en el empleo de nuevas técnicas como en la construcción de discursos. De esta manera, el documental comienza a contemplar en sus siguientes manifestaciones, la riqueza y las posibilidades de lo digital; nuevas propuestas en cuanto a soporte, formato, transcripción icónica y procesos de reconocimiento.

Como se precisa en el capítulo anterior, el lenguaje cinematográfico hace uso de códigos que son propios en cada película para configurar lo que se quiere enunciar. Los códigos filmicos y cinematográficos que postula el semiólogo Christian Metz (1973) forman parte de una teoría que en el cine es considerada como universal, aplicable para las historias de la ficción como para las de documental. En los documentales mencionados, se analiza a partir de códigos cinematográficos, cómo es que, actualmente existen nuevas propuestas en el uso de tecnologías, mismas que están relacionadas e inciden en las narrativas documentales.

En términos discursivos, los ***códigos tecnológicos de base*** (códigos de soporte, sensibilidad y formato) que emplea el documental *Los espigadores y la espigadora* (2000), se enfocan en mostrar el tránsito de lo análogo a lo digital. La importancia de este registro documental sobre el espigado en imágenes y sonidos de la realidad, genera un testimonio que nos muestra a su vez, la interacción honesta y por primera vez con el soporte y, las posibilidades ofrecidas por la cámara de video. Por su parte, *Vals con Bashir* (2008) es un documental cuyo soporte es la animación; en donde más que una decisión estética, la recreación de la realidad necesita de una herramienta que genere imágenes de lo que aconteció en el mundo real.

La sensibilidad de los testimonios de *Vals con Bashir* (2008), registrados en sonido y acompañados de la animación, establece para espectador, la valía de que se trata de personas reales y no de actores, por ello, el espectador percibe la animación como parte de la representación de un suceso real. A diferencia de *Los espigadores y la espigadora* (2000) que registra en video las imágenes de la realidad, *Vals con Bashir* ilustra cada imagen partiendo de la realidad; llevando a cabo, un proceso artístico que requirió el trabajo de siete artistas, animadores 2D y 3D, entre muchos otros realizadores que formaron parte de la postproducción.

La demanda de la digitalidad nos permite diferenciar que las nuevas tecnologías han coincidido en la configuración de las narrativas. Al hacer uso de estas herramientas y demostrar enriquecer a las historias de la realidad, los programas de animación y edición, enfatizan en elementos que el registro del video no puede representar, de manera que los dibujos animados a diferencia de la fotografía, tienen la capacidad de añadir de una forma más específica para la representación del autor; resaltando ciertos rasgos o elementos que no han quedado registrados del mundo. En *Vals con Bashir* (2008), la recreación de los sueños de los soldados en la generación del discurso, aún con las posibilidades de la cámara digital, no hubiera sido posible ni hubiera generado el mismo impacto que la animación.



Agnès Varda, *Los espigadores y la espigadora* (2000);  
Fotograma *Vals con Bashir* (2008), Animación Flash 2D-3D

En relación a los *códigos visuales* que propone Metz (1973) donde la iconicidad involucra *códigos de transcripción icónica* (presentación y distorsión), en *Los espigadores y la espigadora* (2000) es posible identificar una narrativa tradicional que alude al registro de la realidad sin distorsión alguna en la representación visual. Imágenes que nos muestran el contraste entre el mundo de los espigadores de siglos anteriores, mujeres campesinas que escarbaban la tierra para encontrar pequeños granos de trigo que quedaban después de la cosecha y el mundo contemporáneo del espiguelo, de lo desechado, de los objetos sin dueño, de lo que se tira cuando aún puede ser usado. El impacto de estas imágenes espigadas de la realidad, muestran a un grupo

de personas que comen de la basura, mostrando la condición humana de manera transparente y veraz. En *Vals con Bashir* (2008) los códigos visuales que son creados de la realidad, presentan variantes y distorsiones en la animación. Uno de los códigos más representativos y repetitivos en el documental es cuando el autor (también personaje del filme), alude al único recuerdo que tiene sobre la guerra, Folman reconstruye la escena empleando códigos iconográficos que en lugar de restar veracidad a la historia, contribuyen al realismo al hacer énfasis en elementos de la memoria, representando por ejemplo, lo que era anunciado por las luces de bengala, las personas que recuerda estaban ahí y el ambiente que anunciaba el fin de la guerra.

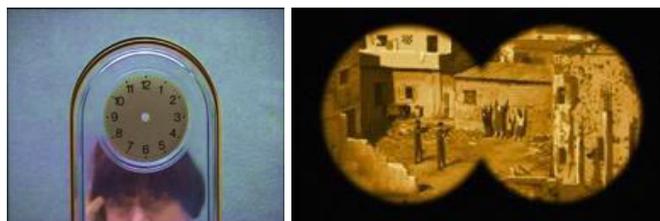


Fotogramas *Los espigadores y la espigadora* (2000), Agnès Varda;  
*Vals con Bashir* (2008), Ari Folman

Es posible determinar que las narrativas han comenzado a explorarse al considerar las herramientas digitales para contar sus historias. Antes, las narrativas clásicas, como el caso de *Los espigadores y la espigadora* (2000) ponía a la mano del documentalista, la cámara de registro y una grabadora. Hoy, con el arte digital, los diversos soportes y las múltiples formas de creación multimedia, el documental considera todo esto para su creación; posibilitando nuevas formas de realidad. Como apunta Metz (1973): “los filmes no narrativos se distinguen de los <<verdaderos>> filmes, esencialmente por su objetivo social y por su contenido sustancial mucho más que por sus <<procedimientos de lenguaje>>” (p.117); de esta forma, la historia que es lo sustancial, misma que requiere al igual que el medio, de una actualización pertinente para la época en que se desarrolla.

Por otro lado, en cuanto a los *códigos estilísticos*, mientras que *Los espigadores y la espigadora* (2000) se centra en la mirada atenta de los detalles de espigar en objetos, imágenes y conceptos, *Vals con Bashir* (2008), perfecciona con la animación cada detalle que mantenga veracidad con lo que pasó en el mundo real. En el primero, hay una escena donde Varda, encuentra un reloj sin agujas en la basura y decide incluirlo como parte del discurso para hacer una metáfora sobre el tiempo y el deseo de liberarse de la esclavitud de los horarios. En el

segundo documental, *Vals con Bashir* (2008), encontraremos de una obra audiovisual mejor lograda en cuanto a códigos estilísticos, ya que, mientras transcurre el filme, las imágenes reconstruidas de la guerra son narradas de la manera más sutil y conmovedora para mostrar momentos de combate y muerte.



Fotogramas *Los espigadores y la espigadora* (2000), Agnès Varda; *Vals con Bashir* (2008), Ari Folman

Con base a las características entre estas dos narrativas, podemos señalar cómo el impacto de las nuevas tecnologías en relación a los documentales tradicionales, es mayor; el ingenio y la novedad de las imágenes animadas, proporciona para las historias de la realidad, un texto verosímil, innovador y de gran trascendencia estética. La linealidad y el registro cotidiano comienza a ser reemplazado por lo innovador y la reconstrucción; aludiendo a la memoria y el recuerdo de las historias.

Otra de las partes importantes en la enunciación de dichas obras gira en torno a los **códigos sonoros**, donde es posible identificar como *Los espigadores y la espigadora* (2000) emplea para su narrativa el uso de la música rap. La realizadora expresa mediante el rap, uno de los propósitos sociales de su discurso, el del hambre; expresando así las necesidades de los recolectores de basura. Por su parte, el discurso de *Vals con Bashir* (2008), utiliza códigos sonoros en relación a la música que acompaña momentos y atmósferas como parte del discurso, pero que además dichos códigos sonoros, representan mayor importancia en la estructura del filme, ya que, los testimonios en audio, son la única documentación sobre los hechos; conformando para su narrativa el único elemento de total realismo.



Fotogramas *Los espigadores y la espigadora* (2000), Agnès Varda; *Vals con Bashir* (2008), Ari Folman

Finalmente, los *códigos sintácticos y de montaje* nos permiten en cada uno de los documentales, reflexionar en el resultado final. *Los espigadores y la espigadora* (2000) emplea un argumento lineal donde se distinguen códigos de transitividad, los cuales nos llevan a un viaje por las zonas rurales y las urbanas. Por su parte, *Vals con Bashir* (2008), considera en su montaje, asociaciones por identidad, que nos van mostrando a los personajes de la historia, donde por ejemplo, se nos muestra un primer encuentro con las personas, los personajes, los hombres, para después, establecer un segundo encuentro pero ahora en su faceta como soldados. A diferencia del documental tradicional que hace empleo de imágenes de la realidad y de archivo, las manifestaciones en nuevas narrativas como la de *Vals con Bashir* comienza a incorporar códigos, que consideran la mezcla de técnicas en el montaje; en este documental, después de escenas animadas, la escena final se escapa de esta técnica, ubicando un momento catártico que emplea las únicas imágenes de la matanza, siendo algo inesperado e impactante.



Fotogramas *Los espigadores y la espigadora* (2000), Agnès Varda; *Vals con Bashir* (2008), Ari Folman

En conclusión y con base a los códigos propuestos por Metz (1973), es posible establecer que, las narrativas documentales comienzan a considerar hoy por hoy, nuevas implementaciones que parten de lo ofertado por el medio digital para construir sus historias. Herramientas que antes eran vistas como amenaza a la veracidad y al realismo, han dado muestra como en el caso de *Vals con Bashir* (2008) de que, estas nuevas tecnologías en las historias, así como las técnicas y los soportes, no sólo no intervienen con las realidades del mundo, sino que contrariamente, la digitalidad proporciona elementos para lo que antes era complicado de representar.

La llegada de los medios digitales ha abierto una puerta que parece no volverá a cerrarse, y que, al adaptarse se ha instalado en las narrativas del cine documental. Estas narrativas, requieren ahora de un nuevo desciframiento visual y auditivo que, al salir de lo ordinario y lo natural, establezca una nueva experiencia para el espectador. La prioridad por una mejor

experiencia se debe a que la causa social del documental, requiere hoy más que nunca, de un espectáculo documental que en su faceta de arte, sea capaz de mover masas y mentes.

En relación a las cualidades narrativas de un filme, Metz apunta que la tradición narrativa del medio, es resultado de una demanda muy concreta; la de un público que ha asumido como natural el hecho narrativo. De modo que, para el cine moderno y la narratividad, el documentalista debe tener, como señala Metz (1973), la aptitud “para cierta precisión en el tono los que hacen del cine joven un cine más adulto, y del viejo cine, un cine en ocasiones muy joven” (p.219). Resultando así, la oposición con lo clásico y la propuesta de un *nuevo realismo* como parte de la digitalidad, finalmente, el impacto de estas herramientas y formas discursivas, genera interés con las historias colectivas y empatía con el mundo que compartimos.

## CONCLUSIONES

La aproximación con las nuevas formas narrativas cinematográficas nos permite identificar que, la incidencia de todo lo relacionado con la digitalidad ha repercutido considerablemente; ya que, además de proporcionar los diferentes soportes y técnicas, nos da muestra de que, el medio cada vez toma más fuerza en la motivación y creación de las historias. La resistencia del documental, empleando recursos que fueran únicamente tomados de la realidad y en el uso de técnicas donde se interviniera lo menos posible con el tratamiento del material, provocó que el encuentro entre el documental y lo digital, fuera más lento que como lo fue con la ficción. Aunque las narrativas documentales no han cambiado su estructura ni por completo, el medio digital ya comienza a involucrarse en la gestación de obras siendo así más flexible para con las representaciones documentales digitales.

En pleno siglo XXI las historias de la realidad ya han dado muestra de que estas nuevas formas digitales, que tienen que ver desde el momento de la planeación cinematográfica, no sólo no modifican el sentido de veracidad, sino que al contrario, lo acompañan y lo enriquecen. Como hemos visto a través del recorrido de la imagen y de estas obras documentales, a partir de que lo análogo fue desplazado por lo digital, la realidad fue interpretada desde nuevas miradas y medios. La perspectiva que ahora se genera con las cámaras compactas cambió el dinamismo para el documentalista, proporcionando con los teleobjetivos de video, por ejemplo, un registro de la realidad que evolucionó para la óptica humana; mostrando así, un cine más cercano.

Las técnicas y las nuevas tendencias en el documental potencian ciertas características visuales que apenas comienzan a redefinir el rumbo del cine y de las historias reales en la era digital. La exploración de plataformas de visualización, como el caso del *web-documental* ó *documental interactivo*, en el que reflexiona Vidal (2011), ha llamado la atención del ser humano en ir más allá de la manipulación del video digital, mezclando varias técnicas de representación y de lenguaje en una misma obra. Estas representaciones, tienen como propósito generar un documental partiendo de la interacción que el usuario con la historia, además, el web-documental amplía su posicionamiento al profundizar en ramas como la informática, el arte, la tecnología, la transmedia; la relación del documental con los nuevos medios de información y entretenimiento.

Ciudades como Toronto y Ámsterdam han apostado y se han especializado en este tipo documental, instalando espacios de producción y tutoría, así como fondos para la producción de documentales en red. El surgimiento del Internet y los dispositivos móviles hoy por hoy, parecieran una extensión de la realidad, y con esto, el documental y sus medios coinciden con otro tipo de tecnologías emergentes como la realidad aumentada y la realidad virtual. El caso de *Geografía del dolor* (2014) de Mónica González es una muestra de ello, un web-documental mexicano sobre las historias de las familias desaparecidos, el usuario interactúa al elegir uno de los estados de la república que se encuentran marcados y con ello, una historia de la realidad se despliega mostrando un panorama de dicho conflicto social.

Antes de concluir, vale la pena mencionar el ascenso de una tecnología que ha incidido en el documental, el uso del video 360°. Un elemento que no puede pasar desapercibido ya que en éste, la narratividad digital se ve explorada en su esplendor, no sólo en el uso del teclado y el mouse para desplazarse dentro de una panorámica, sino en la representación y la interacción del espacio y el tiempo de una historia de la realidad. A través de este recorrido propiciado con el uso de nuevas tecnologías y parecido al que se hace en un videojuego, el hombre contemporáneo propone nuevos acercamientos para la investigación y la documentación del mundo.

A diferencia del web-documental o de la tecnología del 360°, la posibilidad del documental animado crea representaciones audiovisuales que se crean a partir de la realidad subjetiva del autor pero que se fundamentan al formar parte de la realidad que compartimos y al incluir algún aspecto de esta. Con lo anterior, podemos establecer que, si bien no existe como tal, una nueva promulgación en cuanto a las narrativas documentales y el arte digital, sí es posible asegurar que existe al menos un primer acercamiento, mismo que, ha generado ya, importantes discursos para las sociedades.

El contexto que propicia la digitalidad para los documentalistas, plantea a partir de este universo de posibilidades, una especie de nuevo encuentro con lo real, donde la mirada al considerar ahora lo digital, se vuelve flexible y capaz de enriquecer a las historias. Desde la gestación de la idea, al considerar la digitalidad en la representación visual y auditiva se ha dado un giro a las historias; encontrando nuevas formas de manipulación propiciando filmes más rítmicos y dinámicos.

Los primeros lineamientos formulaban para el documental, una estructura donde la realidad no podía modificarse en su representación bajo ningún procedimiento, ya fuera manual o digital. Éstas ideas tradicionalistas postulaban que cualquier historia que incorporara algún tipo de recreación no poseía el criterio de veracidad ni de realismo. Hoy en día, podemos decir que eso está cambiando, y que aunque en años recientes se han generado las primeras manifestaciones, ya es posible identificar cómo las representaciones digitales, como por ejemplo, el documental animado, son eficientes como medio de la causa social y como medio artístico, y que, al emplear las herramientas ofrecidas por la tecnología se ha contribuido a llegar a las fibras más sensibles del ser humano.

En conclusión, como percibe Metz (1964-1968), aplicando al cine un pensamiento saussureano: “la gran sintagmática del filme narrativo puede cambiar, pero que una sola persona no puede cambiarla de buenas a primeras [...] la originalidad de los artistas creadores consiste aquí como en todas partes, en jugar astutamente con el código o utilizarlo de manera ingeniosa más que atacarlo frontalmente, o violarlo, y menos aún, ignorarlo” (p.125). De modo que, para el documental, la presencia de nuevos códigos cinematográficos, no deben ni pueden ser ignorados. El ingenio y la originalidad que explora el arte digital en el contexto actual y en el uso de nuevos códigos, vislumbra que, de emplearlos adecuadamente, como el caso de *Vals con Bashir (2008)*, éstos códigos podrán consolidarse en un futuro no lejano, cuando los cuestionamientos sobre la pérdida de veracidad queden esclarecidos y permanezca así, el objetivo primordial de las historias documentales, el de encontrarnos como mundo y como humanidad.

## BIBLIOGRAFÍA

- Acaso M. (2009), El lenguaje visual, Madrid: Editorial Paidós
- Aparici R. & García A, Fernández J., Osuna S, (2009) La imagen, análisis y representación de la realidad, España: GEDISA
- Aumont J. & Marie M. (1990) Análisis del film, Barcelona: Editorial Paidós
- Aumont J. (1992) La imagen, España: Editorial Paidós
- Aumont, Bergala, Marie & Vernet (2005) Estética del cine, Barcelona-Argentina, México: Editorial Paidós
- Aumont J. & Marie M. (2006) Introducción al Lenguaje de las Artes Combinadas Selección de definiciones del Diccionario Teórico y Crítico de Cine, Argentina
- Aguilar P. (2000) Manual del espectador inteligente. España: Editorial Fundamentos
- Báez M. (2006) El gabinete del doctor cineman, Ecuador, Editorial Plaza y Janés
- Barthes R. (1986) Lo obvio y lo obtuso, Imágenes, gestos, voces, España: Editorial Paidós
- Barthes R. (1989) La cámara lúcida: nota sobre fotografía, España: Editorial Paidós
- Belting H. (2007) Antropología de la imagen, España: Katz Editores
- Bestard M. (2011) Realización audiovisual, España: Editorial UOC
- Blanco D. (2003), Semiótica del texto filmico, Perú: Fondo de desarrollo Editorial Universidad de Lima
- Brea J.L (2008) El tercer umbral, España: Murcia Cultural
- Brea J.L (2010) Las tres eras de la imagen, México, Editorial AKAL.
- Bazin A. (1990) ¿Qué es el cine? ,España: Ediciones RIALP (2da.ed.)

- Caparrós (2009) Historia del cine mundial Madrid :Ediciones RIALP
- Casas Q. (2006) Análisis y crítica audiovisual, Barcelona :Editorial UOC
- Casetti, F. (1989) El film y su espectador, Madrid: Ediciones Cátedra.
- Catalá J. (2005) Documental y vanguardia, España: Editorial UOC
- Catalá J. (2008) La forma de lo real, Introducción a los Estudios Visuales, España: Editorial UOC
- Cuevas J. (2007) Fotografía y conocimiento: La fotografía en la era electrónica (Desde sus inicios hasta 1975), Editorial Complutense
- Deleuze G. (1984). La imagen-movimiento. España: Ediciones Paidós Ibérica.
- Dondis A. (2006) La sintaxis de la imagen Introducción al alfabeto visual, Barcelona
- Frutos (2010) Los ecos de una lámpara maravillosa, la linterna mágica en su contexto mediático, España: Ediciones Universidad Salamanca
- Gaudreault, A. & Jost F. (1995) El relato cinematográfico, Cine y Narratología, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona
- Gardiés A. (1993) El cuento cinematográfico, *Le récit filmique*, Paris : Hachette “Contours Littéraires”
- García, F. (2011) Narrativas audiovisuales: El Relato, España: Editorial Ícono14
- Gómez Tarín F. J. (2006). Más allá de las sombras, *Lo ausente en el discurso filmico desde los orígenes hasta el declive el clasicismo (1895-1949)*. Castellón de la Plana: Publicaciones de la Universidad Jaume I.
- Gómez Tarín F.J. (2006), El análisis del texto filmico, Universidad Jaume I
- Grimson A. (2001) Interculturalidad y comunicación, Colombia: Grupo Editorial Norma, Primera Edición
- González E. (2001) Guía histórica del cine 1895-2001, España: Editorial Complutense

- González J. F. (2004) Aprender a ver cine. La educación de los sentimientos en el séptimo arte, España. Ediciones RIALP
- González J. (2006) Narrativa audiovisual televisiva, fílmica, radiofónica, hipermedia y publicitaria, España: Laberinto
- Guash A. (2003) La crítica de arte. Historia, teoría y praxis, Barcelona: Ediciones del Serbal
- Gubern R. (2014) Historia del Cine, España: Editorial Anagrama
- Kuleshov (1912) V.R. Gardin, Vospominaniya [Memoirs], vol 1: 1912-21, Moscú
- Lamarca J. (2013) Hipertexto: el nuevo concepto de documento en la cultura de la imagen, España: Universidad Complutense
- Maldonado E. (2010) Cine Documental, México, Universidad Nacional Autónoma de México
- Martín J. (1998) Historia del Arte, Madrid: Gredos
- Merleau-Ponty M. (2002). El mundo de la percepción, Siete conferencias. Argentina: Fondo de Cultura Económica
- Metz C. (1964-1968) Ensayos sobre la significación en el cine (1964 – 1968) Volumen I: España, Paidós Comunicación 133 Cine
- Metz, C. (1968): “El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la declinación de un verosímil?”, París, *Communications II*, Seuil
- Metz C. (1973) Lenguaje y cine, Barcelona: Editorial Planeta
- Metz C. (1977) Psicoanálisis y Cine, España: Editorial Gustavo Gill, S.A.
- Metz C. (1982) Análisis de la imagen, Barcelona: Ediciones Buenos Aires
- Mitchell W. J. T (2001) Cloning terror: The war of images 2001–2004, Estados Unidos: Cornell University
- Mitchell W. J. T (2009) Teoría de la imagen, ensayos sobre representación verbal y visual, México: Akal

- Mitry, J. (1990): La semiología en tela de juicio: cine y lenguaje, Madrid: Akal
- Montiel A. (1999) Teorías del cine: un balance histórico, México, Editorial Montesinos
- Morín E. (2001). Los siete saberes necesarios para la educación del futuro. Barcelona: Paidós Studio. Barcelona
- Murillo M. (1980) La palabra escrita (Composición, español III) México: Universidad Nacional Autónoma de México
- Navarro, J. (2006) Narrativa Audiovisual, Barcelona: Editorial UOC
- Nichols B. (1997) La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental, Barcelona: Paidós
- Perkins V. (1997) El lenguaje del Cine, España: 4ta edición Fundamentos
- Pujol M. (2014) Un viaje por la magia del cine, España: Universidad de Barcelona
- Regis D., (1994) Vida y muerte de la imagen, España: Paidós
- Rosenstone R. (1997) El pasado en imágenes, Barcelona: Editorial Ariel, S.A.
- Ruiz R. (2000) Poética del cine, Chile : Editorial Sudamericana
- Sadoul G. (1984) Historia del cine mundial: desde los orígenes hasta nuestros días, México : Siglo XXI Editores
- Sadoul G. (1987) Las maravillas del cine, México : Siglo XXI Editores
- Sánchez J. (2006) Narrativa audiovisual, Barcelona, Editorial UOC
- Shlovski (1917) “El arte como artificio” en Todorov T. (1965) Teoría de la literatura de los formalistas rusos, México: Siglo XXI
- Tarkovski, A. (1991) Esculpir el tiempo, Reflexiones sobre el cine, Madrid: Ediciones RIALP

Todorov T. (2002) Teoría de la literatura de los formalistas rusos, México: Siglo XXI

Villafañe J. (2006) Introducción a la teoría de la imagen Madrid: Ediciones Pirámide

Villafañe J. & Mínguez N. (2014) Principios de la teoría de la imagen, Madrid: Ediciones Pirámide

Wilson J. (1981), La mente, México: Editado por Time-Life Internacional de México, S.A de C.V.

Zamora F. (2007) Filosofía de la imagen, lenguaje, imagen y representación, México, Universidad Nacional Autónoma de México

Varda A. (director) . (2000) . Los espigadores y la espigadora [Filme], Francia; Ciné Tamaris

Folman A. (director) & Lalou S. (productor) . (2008) . Vals con Bashir [Filme], Israel, Alemania, Francia; Bridgit Folman Film Gang

González M. (director) . (2014) . Geografía del dolor, [<http://www.geografiadeldolor.com/>] México; Sacbé Producciones

Salamanca, Gto., a 08 de marzo del 2017.

M. EN I. J. ANTONIO ALVAREZ JAIME  
COORDINADOR DE ASUNTOS ESCOLARES  
P-R E S E N T E.-

Por medio de la presente, se otorga autorización para proceder a los trámites de impresión, empastado de tesis y titulación al alumno (a) Nitzia Julieta Ruiz Zapatero del Programa de Licenciatura en Artes Digitales y cuyo número de NUA es: 144151 del cual soy director. El título de la tesis es: "Arte de la Memoria: el arte digital en el cine documental. Un aporte a las nuevas narrativas audiovisuales"

Hago constar que he revisado dicho trabajo y he tenido comunicación con los dos sinodales asignados para la revisión de la tesis, por lo que no hay impedimento alguno para fijar la fecha de examen de titulación.

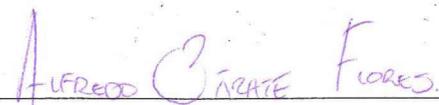
ATENTAMENTE

  
Víctor Manuel Ruiz Espino

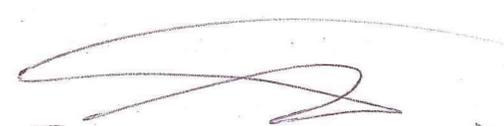
NOMBRE Y FIRMA  
DIRECTOR DE TESIS  
SECRETARIO

  
Víctor Manuel Ruiz Espino

NOMBRE Y FIRMA  
DIRECTOR DE TESIS

  
Alfredo Cárdate Flores

NOMBRE Y FIRMA  
PRESIDENTE

  
Francisca Garcilata D.

NOMBRE Y FIRMA  
VOCAL