

FORMA Y ANÁLISIS CINEMATográfico

Mtro. Vicente Castellanos Cerda

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM

vcastell@hotmail.com

ABSTRACT

A continuación se exponen las relaciones entre la puesta en escena, en cuadro y serie del cine con los intereses y maneras de ver del espectador, en el contexto de la propuesta de Roland Barthes de la generación del sentido. Asimismo, se clasifican los múltiples elementos formales del cine para dar cuenta de cómo este medio es inseparable de su condición tecnológica en los procesos de generación de pensamientos y emociones en el espectador.

El cine depende de las máquinas, al menos dos muy importantes: la cámara y el proyector, incluso el cinematógrafo de los hermanos Lumière desempeñó ambas funciones.

El desarrollo tecnológico de la industria audiovisual en general ha modificado también la forma tradicional, óptico-química, de hacer cine.

Los soportes de grabación magnéticos y digitales, los sistemas de pesas y balances para transportar la cámara, los procedimientos computacionales de registro digital de la imagen y del sonido, son algunas de las innovaciones sin las cuales la **forma** cinematográfica contemporánea no existiría. A la vez, la condición tecnológica del cine ha problematizado las nociones de arte y estética.

En este trabajo, la técnica cinematográfica interesa en la medida en que produce efectos estéticos, es decir, efectos sensibles y de pensamiento, justo ahí donde no se esperaban.

A lo largo de los más de ochenta años de acercamientos teóricos, la forma del cine, es decir, todo aquello que se aprecia de una película con los sentidos, se ha dilucidado mediante los problemas centrales del relato cinematográfico por oposición al literario.

Sin embargo, el cine no se reduce sólo a un tipo específico de narrativa audiovisual, por el contrario, la forma permite *leer* una película más allá de la superficie de las acciones de los personajes, para subrayar un valor diferente: el valor de las emociones y de los pensamientos de los espectadores, generados por algunas de las variantes formales, tal vez un sonido, tal vez un movimiento de cámara, tal vez toda una secuencia musical.

La idea de concebir los procesos de significación en el cine en sus lazos con la forma, no es nueva, basta recordar los nombres con los que ciertos teóricos se han referido al estudio de la forma y han establecido, quizás sin saberlo, categorías centrales de análisis, por ejemplo:

Autor	Nombre	Categoría
Münsterberg	Cine mente	El photoplay
Eisenstein	Cine intelectual	El montaje
Balázs	Cine absoluto	La cámara expresiva
Epstein	Lirosafia	El movimiento
Metz	El gran imaginario	La imagen y el relato
Deleuze	Imagen-tiempo	El movimiento

Cada uno de estos pensadores ha demostrado cómo el estudio del cine progresa mediante la reflexión y la crítica de la forma cinematográfica. Ellos no trataron de explicar por qué un personaje se ha roto una pierna o por qué alguien asesinó a su mejor amigo, lo importante es identificar qué hace la cámara, cómo se montó la escena, cuáles son las opciones de la edición, en concreto, dieron respuesta a la siguiente pregunta: ¿qué nos hace sentir y qué nos hace pensar la forma presentada en la película? Sentir y pensar conforman una experiencia individual e intransferible, pues para elaborar o recordar un significado se necesita percibir un signifiante, en el caso del cine, de carácter heterogéneo; este signifiante, se instaura en la intimidad del sujeto, perturba su cotidianidad, bien sea para activar su memoria o para modificar sus esquemas de percepción de la realidad.

Sin duda, los acercamientos formales siempre han sido una constante en la búsqueda de una suerte de especificidad cinematográfica. La teoría clásica del cine, desarrollada en la primera mitad del siglo XX, se debatió entre un formativismo que se oponía a todo avance tecnológico y un realismo que concebía un cine total en función de los progresos provenientes del carácter de máquina del cine: el empleo de lentes con grandes ángulos de visión, la extensión de la duración del plano gracias a la ausencia de edición, rangos extremos de profundidad de campo.

Pero, fue hasta los años sesenta cuando el filmolingüista Christian Metz¹, inauguró un método riguroso y perfectamente limitado a los elementos de la película: el análisis textual de grandes unidades cinematográficas que él llamó **sintagmas**. Metz desmonta la banda de las imágenes de la película del director francés Jacques Rozier, **Adieu Philippine** (Francia-Italia, 1963), con base en el inventario de sus ocho tipos sintagmáticos, procedimiento que lo llevó a establecer, entre otros resultados, diferencias entre el estilo clásico y el moderno: *“Las ordenaciones sintagmáticas cada vez menos frecuentes en la actualidad lo eran más en la época del cine clásico, más inquieto (como lo han señalado críticos e historiadores) por agotar todo el arsenal ‘retórico’ del lenguaje cinematográfico”*².

Otro importante representante del análisis textual fue el francés Raymond Bellour³, quien mostró en sus estudios una inclinación por los directores que expandían creativamente las posibilidades del cine gracias a la experimentación formal. En su análisis de **Los pájaros** (Alfred Hitchcock, Gran Bretaña, 1963), Bellour propuso un sistema de fragmentos donde asoció la elección de una secuencia y su descomposición en múltiples planos con el establecimiento de grupos de series, así demostró cómo el significado emerge de las imágenes por un doble juego de repetición y variación.

Es necesario aclarar que tanto Metz como Bellour en el fondo llegaron a conclusiones más profundas que las mostradas por el análisis, las cuales consistieron en vincular los resultados con el desarrollo de la teoría del cine, en el primer caso, con la semiótica cinematográfica y, en el segundo, con las relaciones entre psicoanálisis y espectador. Esta actitud del investigador de intentar vincular el estudio de la forma con las teorías del cine, sean éstas ontológicas, metodológicas o de campo en palabras de Casetti⁴, ayuda a incluir los hallazgos en un marco más amplio de comprensión.

¹ Metz, Christian (2002). *Ensayos sobre la significación de en el cine (1964-1968)*. Paidós. Volumen uno, México.

² *Ibidem*, p 2001,

³ Bellour, Raymond (2000). *The Analysis of film*. Indiana University Press. USA.

⁴ Las teorías ontológicas se plantean la pregunta fundacional de todo fenómeno: ¿qué es el cine?. En las metodológicas se elige una postura teórica y se moldean sobre ella las explicaciones de los múltiples fenómenos cinematográficos. Las de campo son exploratorias, transversales e intentan dar

Sin embargo, el estudioso debe tener cuidado de no elegir las teorías como un catálogo disponible previamente sistematizado y consensuado, por el contrario, debe privilegiar las propuestas teóricas en los contextos de preocupaciones y análisis adecuados. Asimismo, el análisis de la forma obliga a un trabajo empírico, directo con las películas, al principio el investigador se acerca a ellas mediante un indicio, una pista, pero, más tarde, el procedimiento analítico ilustra las relaciones complejas entre una inquietud teórica y lo mostrado por un filme.

La pretensión de este ensayo se asemeja y difiere de los autores franceses. Se asemeja en la medida en que pone en relieve nuevamente el significante cinematográfico sobre las intenciones narrativas, pero difiere porque no profundiza en el potencial teórico de todo análisis, pues éste depende de las intenciones del analista en la búsqueda de la comprensión de uno de los múltiples fenómenos culturales, artísticos, o incluso económicos, del cine.

Sin embargo, ¿cómo dar orden y cierto nivel de coherencia al estudio de la forma del cine? Primero se debe reconocer que a lo largo de la historia de este medio, las películas más analizadas han mostrado un nivel de complejidad formal por encima de la media⁵. Las innovaciones tecnológicas y creativas siempre se han considerado la esencia o capacidad inherente al arte cinematográfico, este hecho nos obliga a distinguir, los filmes y los directores que han entendido el potencial de la tecnología cinematográfica en la creación de nuevas realidades, no sólo para el análisis, sino también como modelos.

Tal es el caso del filme de ciencia-ficción de los hermanos Wachowski, **The Matrix** (Estados Unidos, 1999), en donde en la toma 25, de tan sólo tres segundos de duración (0:02:34-0:02:37), se plantea un cuestionamiento de nuestra experiencia cotidiana, no pocas veces nombrada como realidad (ver imagen).

respuesta a problemas muy específicos. Al respecto véase: Cassetti, Francesco (1993). **Teorías del cine**. Cátedra. Madrid.

⁵ Sin duda el mejor ejemplo es **El Ciudadano Kane** (Estados Unidos, 1941) de Orson Welles, considerada por el escritor argentino, Jorge Luis Borges, como una película abrumadora.

A continuación describimos y explicamos la toma para intentar encontrar una respuesta a la perturbación que causó en la conciencia del espectador la forma cinematográfica, es decir, lo que vio y escuchó el público en la sala: Trinity, una de las protagonistas, tras un breve impulso, se sostiene en el aire, queda suspendida a la vez que la cámara da un giro de 180°. Actores y ambiente se congelan, pero la cámara continúa su rápido movimiento.

El juego campo-contracampo (perseguidor-perseguido) se interrumpe, incluso cambia el soporte del filme: de la imagen óptica-química se pasa a la imagen digital, el sonido indicial, aquel que necesita de su referente para existir, también termina para dar paso a un sonido acusmático fonogenerado (sonidos sin fuente, originados gracias a la tecnología computarizada). El soporte digital de la imagen y del sonido muestra una toma virgen de toda causalidad con el mundo real, resulta de ello una imagen-concepto perturbadora, un cuestionamiento de la representación del tiempo y del espacio que, sin embargo, tiene apariencia de verdadera. Se trata de una situación óptica y sonora pura.

En términos de Deleuze⁶, estos **opsignos** y **sinsignos** son la consecuencia directa de la emancipación del movimiento de la cámara, primero del punto de vista fijo o teatral y, después, de los personajes, un punto de vista descriptivo, independiente de la narración donde la cámara reclama su lugar, pero a la vez descontrola al espectador, pues lo obliga a despojarse de una perspectiva cómoda, ya sea justificada por un personaje o por el emplazamiento narrativo de la cámara. Es más, en todas las secuencias digitalizadas de **The Matrix**, el espacio y el tiempo se moldean según la realidad cinematográfica, pues en otra sería imposible. El devenir del tiempo se interrumpe y el espacio se congela, los objetos quedan suspendidos en el aire como cuando lo están en un denso líquido, pero hay algo que conserva aún tiempo y movimiento: **la cámara**. La cámara gira alrededor de las masas desafiantes de la ley de gravedad, pues como no hay tiempo, tampoco hay atracción hacia el centro de la tierra. Son sólo tres segundos de presencia pura de la imagen y del sonido, pero que sin duda causan una incómoda alteración en los sentimientos y pensamientos del espectador.

⁶ Deleuze, Gilles (1986). *La imagen-tiempo. Estudios sobre el cine 2*. Paidós. Barcelona.



Toma 25, *The Matrix* (Larry y Andy Wachowski, Estados Unidos, 1999).

Ahora bien, las películas hechas, otra vez en palabras de Deleuze, por estos pensadores en imágenes⁷, deben estar acompañadas, en segundo término, de cierta actitud por parte del investigador o analista que apunte más allá del relato y de la superficie simbólica que ya de por sí traen consigo los objetos, las personas y los sonidos que circundan la sala de cine. Para analizar la forma cinematográfica nos basamos en la propuesta barthesiana de la generación de sentido⁸. Para el semiólogo francés existen tres niveles de sentido en un filme: el de la comunicabilidad, el de la significación y el de la significancia⁹ u obtuso. En el nivel de la **comunicabilidad** la forma está subordinada al relato y se conoce en términos generales como el estilo del cine clásico hollywoodense. Este tipo de filmes siempre domina la cartelera sin importar el país de origen de la película.

⁷ A diferencia de los pensadores en palabras, es decir, los filósofos.

⁸ Barthes, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Paidós Barcelona.

⁹ Al respecto el *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (1998, ediciones Arrecife) de Oswald Ducrot y Jean-Marie Schaeffer definen a la significancia como la relación de la significación intencional creada por el autor "con las preocupaciones, los intereses, las maneras de ver, etc. del receptor" (Hirsch, 1967). *La diversidad de los receptores explicaría así la diversidad de significancias que adquieren las obras, principalmente en sus usos estéticos*", pp 95-96.

Por estar centrados en una forma transparente a favor de la comprensión automática de las acciones y motivaciones de los personajes, sólo nos interesan en aquellas partes donde la forma emerge intempestivamente para alterar la percepción del espectador. El nivel de la **significación** es el de las películas notoriamente simbólicas, por ejemplo aquellas cinematografías nacionales (la japonesa) donde la búsqueda de las raíces y de las esencias prácticamente hacen ilegible el film para otras culturas, a pesar de usar una forma clásica. Los simbolismos son variados, basta mencionar cómo el expresionismo alemán representó el estado de ánimo de la época entre guerras gracias a las figuras triangulares y a la iluminación de la puesta en escena, también se puede decir lo mismo de los filmes psicológicos de Hitchcock, donde las miradas, los impulsos sexuales, la muerte y el arte, alegorizan el funcionamiento de las sociedades posindustrializadas. Sin embargo, el nivel que nos interesa es el de la **significancia**, el obtuso, por resbaladizo y por ser el primero en conmovernos, pero el último en comprender. Prácticamente aparece en cualquier tipo de filmes, justo cuando **la forma se torna amanerada**, algunas veces exageradamente barroca. El amaneramiento de la forma reivindica al cine, lo purifica y lo hace más *cinematográfico*: no existe el virtuosismo sin la forma manierista (véase el esquema uno).

Aunque en los tres niveles puede aparecer una forma pura, esto es, sin vínculo o justificación alguna con el relato o con la ideología del director, es comprensible que en el nivel obtuso el espectador busque desesperadamente un sentido y como está más allá de la cultura, en términos del propio Barthes, sólo lo podemos encontrar en nuestras emociones y pensamientos.

En suma, para estudiar la forma cinematográfica como una parte de nuestra sensibilidad se debe reconocer la importancia de los múltiples rostros del potencial tecnológico del cine que aquí proponemos ubicarlo en tres macrocategorías analíticas: **la puesta en escena, la puesta en cuadro y la puesta en serie.**

Las tres pueden estar subordinadas al relato o ser independientes de éste, lo cierto es que ni las películas clásicas, ni las subjetivas, ni las manieristas escapan a cierto grado de narrativa, pero tampoco, a cierta independencia de la forma cinematográfica.

En otros dos breves textos de Roland Barthes, se abren nuevas pistas para dar orden y coherencia al análisis de la forma, ambos ensayos fueron publicados en 1960¹⁰, donde se sugiere que para la construcción de una semiología del cine es necesario respetar el siguiente procedimiento: inventariar los significantes (recortar el *continuum* cinematográfico), comparar los significantes con otros y agruparlos en oposiciones cuya articulación generará el sentido. Esta postura a todas luces estructuralista, nos ayuda a inventariar, dentro de las macrocategorías, las posibilidades de existencia y combinación de la forma cinematográfica. A pesar de que algunos elementos se definen por oposición a la manera de la lengua (blanco y negro vs. color, sonido vs. silencio), los significantes del cine son heterogéneos y permiten la superposición de elementos diversos, de lo que resulta la imposibilidad de querer construir una gramática de este medio, es decir, el pensamiento semiológico barthesiano, tan sólo anima nuestro deseo de ordenar, de trazar un mapa, de las posibles estructuras formales subyacentes del cine, evidenciadas por el análisis textual de los significantes de una película.

El inventario completo se halla en los últimos tres esquemas, con la aclaración de que en este trabajo únicamente explicaremos las tres macrocategorías y la utilidad de elaborar este tipo de análisis. Asimismo, para las personas familiarizadas con la teoría, el análisis o la práctica del cine, no será difícil entender los múltiples elementos en que se divide cada macrocategoría, siempre a discusión y en reelaboración. En cambio, a los lectores noveles, los invitamos a consultar obras de carácter genérico e introductorias al cine¹¹. Revisemos, entonces, las tres grandes categorías analíticas:

¹⁰ Véase: Barthes, Roland (2001). "El problema de la significación en el cine" y "Las unidades traumáticas en el cine, principios de investigación", en *La Torre Eiffel: textos sobre la imagen*. Paidós. Barcelona.

¹¹ Beaver, Frank Eugene (1994). **Dictionary of film terms: The Aesthetic Companion to film Analysis**. Twayne Publishers. USA.

Cátala, Joseph Maria (2001). **La puesta en imágenes: conceptos de dirección cinematográfica**. Paidós. España.

Hayward, Susan (1996). **Key concepts in cinema studies**. Routledge. Great Britain.

Monaco, James (2000). **How to Read a Film: The World of Movies, Media, Multimedia. Language, History, Theory**. Oxford University Press, Third Edition. USA.

Giannetti, Louis (1990). **Understandign Movies**. Prentice-Hall. USA.

1. **Puesta en escena** (*mise en scène*). Está conformada por todo lo que aparece frente a la cámara previamente colocado y jerarquizado. Cada elemento puede devenir en signo, en una unidad de sentido. Responde a la pregunta, **¿qué se filma?**, y lo filmado abarca: el diseño del escenario, la iluminación, los personajes, la relación fondo-figura, los sonidos diegéticos dentro o fuera del campo visual (ver esquema dos).

2. **Puesta en cuadro** (*mise en shot*). Eisenstein fue el primer teórico en utilizar el término para hablar de las diferencias entre otros espectáculos o expresiones artísticas y el cine, principalmente provenientes de la herencia teatral y pictórica. La puesta en cuadro se refiere a los múltiples parámetros de la cámara y el sonido controlados directamente por el director o por un equipo creativo y técnico. Responde a la pregunta, **¿cómo se filma?**, y las decisiones están en función de: la angulación, el emplazamiento de la cámara, la planificación, los movimientos de cámara, la óptica, la duración del plano, los soportes de filmación, la composición de la imagen, el sonido no diegético y las manipulaciones sonoras (ver esquema tres)

3. **Puesta en serie** (*montage*). Consiste en la combinación de planos donde el espacio y el tiempo se reestructuran en términos cinematográficos. Se subdivide en dos niveles: el nivel funcional, ya sea relacionado con el relato o independiente de éste, y el nivel estructural, principalmente constituido por los ocho tipos sintagmáticos de Metz. Responde a la pregunta: **¿cómo se ordenan las tomas y las secuencias de la película?** (ver esquema cuatro).

Ahora bien, el estudio de estas tres **puestas** nos conduce a entender una emoción o un pensamiento en el cine, más allá de las conjeturas derivadas del relato, también evita que alegoricemos los temas de la película y permite separarnos de cualquier intento de reducir el sentido a explicaciones y criterios plausibles.

En suma, nos permite implicarnos con nosotros mismos mediante la forma cinematográfica, gracias a la comprensión profunda de las articulaciones subyacentes del cine, con la finalidad de liberarnos de aquello que el filme movilizó en nosotros,

En función de lo anterior, se abre el abanico de las explicaciones de uno de los fenómenos culturales, artísticos y estéticos más importante de las sociedades contemporáneas, al menos en cuatro históricos debates:

1. Nos ayuda a reflexionar sobre las condiciones fisiológicas, ambientales y mentales de la experiencia de ver y escuchar una película más allá del relato.

2. Nos permite demostrar cómo el cine es inseparable de su condición técnica, condición no pocas veces codificada, a partir de tres elementos materiales: la imagen, el sonido y la sucesión.

3. La forma del film es el alma de un nuevo pensamiento, caracterizado principalmente por un razonamiento logopático¹². El pensamiento cinematográfico es una traslación de movimientos de cámara, de profundidad de campo, de cámara lenta, de enfoques selectivos, de cambios espacio-temporales, dentro de un sistema de sentimientos, de intenciones y de cuestionamientos.

4. Finalmente, entre espectador y película se instaura una experiencia íntima, tal vez la realmente importante, que se caracteriza por ser personal, intransferible y estar oculta tras un disfraz cinematográfico: un haz de luz, el acorde de la música, un sonido acusmático, la suspensión del movimiento, la granulación de la imagen, la presencia de la cámara lenta.

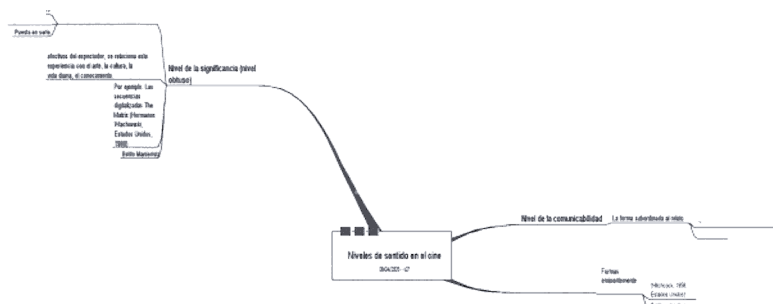
Una primera conclusión de este ensayo, podría permitirnos la reconsideración del cine como una máquina inteligente, por supuesto, no afirmamos que piense o sienta como los seres humanos, sino que es capaz de movilizar intercambios de significados afectivos y racionales entre dos intérpretes, pues entre el director o el grupo de producción y el espectador se establece una semiosis ilimitada de reenvíos sígnicos. Se podría hablar de una máquina semiótica que tiene la fuerza de revelarnos otras cosas y otras condiciones de esas cosas.

¹² Lógico y afectivo a la vez. Al respecto, véase: Cabrera, Julio (1999). **Cine: 100 años de filosofía: una introducción a la filosofía a través del análisis de películas**. Gedisa. España.

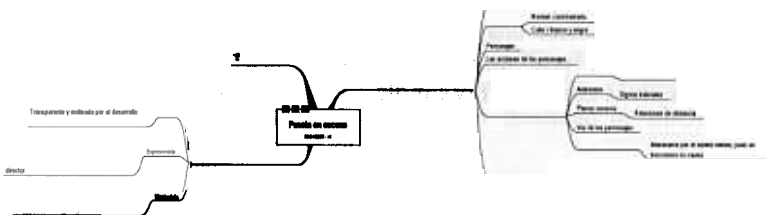
El cine nos ha advertido sobre un mundo inestable, prácticamente onírico, en oposición al mundo lógico, sostenido en las leyes de la causalidad y de la naturaleza; por otro lado, también ha exhibido nuevas relaciones espacio-temporales bajo una perspectiva múltiple y variada, sea visual o sonora. Todo esto nos restituye una experiencia profundamente real sobre un mecanismo extremadamente irreal.

Finalmente, vale la pena recordar que el cine fue la primera máquina inteligente que expresó la sensibilidad del hombre contemporáneo: *“En el caso del cinematógrafo no sólo existe una sensibilidad particular y múltiple, sino también un poder muy variado de combinar y transformar los datos de dicha sensibilidad, de todo lo cual resulta una especie de actividad psíquica, de vida subjetiva, que prepara y por lo mismo orienta el trabajo intelectual del hombre”*¹³. Ante tal panorama, hay que volver la vista profunda y analítica al potencial tecnológico de la forma cinematográfica.

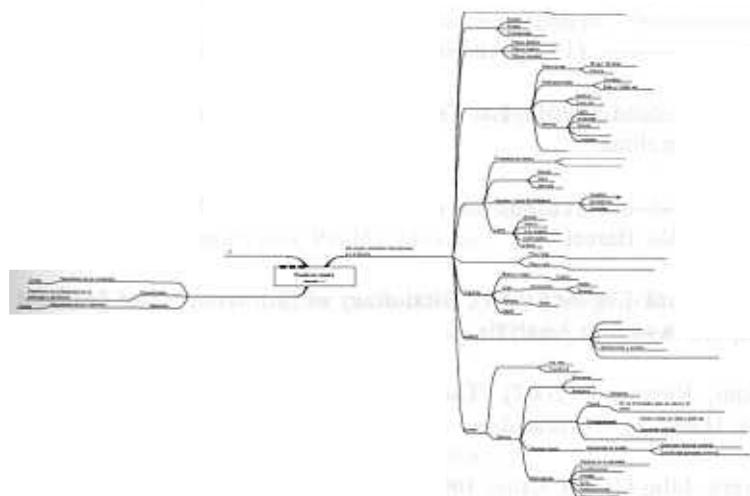
Esquema uno



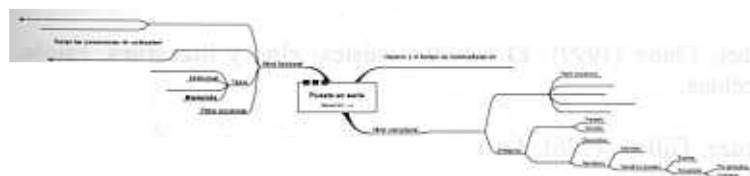
Esquema dos



¹³ Epstein, Jean (1960). *La inteligencia de una máquina*. Nueva Visión. Argentina, p 145.



Esquema cuatro



Bibliografía:

- Aumont, Jaques. (2001) **La estética hoy**. Cátedra. Barcelona.
- ----- (1993) **Análisis del film**. Paidós. Barcelona.
- Barthes, Roland (2001) **La Torre Eiffel: textos sobre la imagen**. Paidós. Barcelona.
- ----- (1986) **Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces**. Paidós. Barcelona.
- Beaver, Frank Eugene (1994). **Dictionary of film terms: The Aesthetic Companion to film Analysis**. Twayne Publishers. USA.
- Bellour, Raymond (2002). **The analysis of film**. Indiana University Press. USA.
- Cabrera, Julio (1999). **Cine: 100 años de filosofía: una introducción a la filosofía a través del análisis de películas**. Gedisa. España.
- Casetti, Francesco (1993). **Teorías del cine**. Madrid, Cátedra.
- Cátala, Joseph Maria (2001). **La puesta en imágenes: conceptos de dirección cinematográfica**. Paidós. España.
- Ducrot, Oswald y Jean-Marie Schaeffer (1998). **Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje**. Arrecife. España.
- Michel, Chion (1999). **El sonido: música, cine y literatura**. Paidós. Barcelona.
- Deleuze, Gilles (1986). **La imagen-tiempo. Estudios sobre el cine 2**. Paidós. Barcelona.
- Elsaesser, Thomas and Warren Bunckland (2002). **Studying Contemporary American Film: a Guide to Movie Analysis**. Arnold. Great Britain.
- Epstein, Jean (1960). **La inteligencia de una máquina**. Nueva Visión. Argentina.

- Giannetti, Louis (1990). **Understandign Movies**. Prentice-Hall. USA.
- Goutman Bender, Ana (2000) **Artesanías lingüísticas / Notaciones sin clave**. Siglo XXI. México.
- Hayward, Susan (1996). **Key concepts in cinema studies**. Routledge. Great Britain.
- Metz, Christian (2002). **Ensayos sobre la significación de en el cine (1964-1968)**, volumen uno, Paidós. México.
- Monaco, James (2000). **How to Read a Film: The World of Movies, Media, Multimedia. Language, History, Theory**. Oxford University Press. USA.
- Zavala, Lauro (1994). **Permanencia voluntaria: el cine y su espectador**. Universidad Veracruzana. México.