

## «INTRODUCCION AL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO»

### ■ Conferencias del profesor Román Gubern

«El cine es la única tecnología de comunicación de masas que hereda del teatro, del circo y del estadio deportivo la fruición comunitaria del público en grandes recintos, a diferencia de otros medios como el libro, la radio o la televisión, de consumo privado. De ahí que cuando hoy se habla de la crisis del cine, hay que precisar que lo que realmente está en crisis es ese modo de consumo comunitario, el sector de las salas de proyección». Así ve la función social y comunitaria del cine Román Gubern, crítico de cine y catedrático de Teoría e Historia de la Imagen de la Universidad Autónoma de Barcelona, quien impartió del 19 al 28 de octubre pasado un curso universitario sobre «Introducción al lenguaje cinematográfico».

El profesor Gubern, a lo largo de cuatro lecciones, analizó el cine como modalidad de comunicación audiovisual, la importancia de la puesta en escena y de las articulaciones del montaje, para finalizar abordando las diversas tipologías y códigos del discurso cinematográfico.

Ofrecemos a continuación un resumen del curso.

#### EL CINE, UNA MODALIDAD DE COMUNICACION AUDIOVISUAL

El cine nace a fines del siglo pasado, en 1895, inventado por los Lumière, y su nacimiento es coetáneo de la invención de la radio y la formalización del *cómic*, que constituyen, con él, los tres pilares fundamentales de la cultura de masas del siglo XX. Nace el cine con una densísima herencia cultural a sus espaldas y su evolución va a ser sincrónica con la de los gustos, modas y rupturas de vanguardia de nuestra centuria.

En el cine se da una apropiación



*ROMAN GUBERN nació en Barcelona en 1934. Doctor en Derecho, ha desarrollado una intensa labor en el ámbito de la industria y pedagogía de los medios audiovisuales. Ha trabajado como investigador, con beca de la Fundación Juan March, en el Massachusetts Institute of Technology y enseñado en Universidades e Institutos norteamericanos. Actualmente es catedrático de Teoría e Historia de la Imagen en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Autónoma de Barcelona. Ha publicado diversos libros en su especialidad y sobre el cine.*

selectiva de experiencias culturales anteriores, procedentes de tres campos: la plástica, en su doble vertiente de pintura y fotografía; de las artes narrativas y de las artes del espectáculo.

El hecho de que el cine nazca como un espectáculo de masas le confiere un estatuto peculiar. «El teatro del proletariado», lo definió Jean Jaurès. A partir de 1918, aproximadamente, el público que va al cine será ya un público interclasista, al incorporarse a él la burguesía urbana, como había ocurrido, a mediados del siglo pasado con el folletín novelesco. El cine, como la ra-

dio, se convierte así en el lugar de encuentro psicológico de las masas, en un gran aparato de consenso o cohesión cultural.

Con la aparición del cine, además, se produce un hecho nuevo y revolucionario: nace el espacio narrativo basado en la iconización del tiempo. Hasta el cine, ninguna tecnología había sido capaz de dar respuesta a la necesidad del ojo de detectar los cambios de flujo luminoso a lo largo del tiempo. (Los *comics*, es cierto, se basaban en imágenes secuenciales, pero éstas eran imágenes fijas en un tiempo *simulado*, mientras que el tiempo del cine es *analógico*). Y la iconización del tiempo que realiza el cine adopta la estructura y las convenciones de la ficción narrativa elaborada por la literatura. Cuatro elementos fundamentales toma el cine de la matriz literaria: la ficcionalización del espacio, el cronologismo secuencial de la novela, la acción paralela (Dickens), el *flash-back*. Con todos esos artificios el cine crea una relación inédita entre el mensaje de la obra de arte y el público, relación basada en el flujo onírico, porque esa impresión de realidad que nos impone el cine se basa en un proceso de fruición muy semejante al producido en los sueños, que también percibimos como reales. En la contemplación de una película se producen unos mecanismos paralelos al sueño: el oscurecimiento paulatino de la sala nos induce a una distanciamiento de la realidad y de inmersión en el mundo onírico. Dejamos de estar en comunidad, enfrentados a la pantalla y, al iniciarse la proyección, somos víctimas de un bombardeo de estímulos audiovisuales, al tiempo que se nos produce una suerte de parálisis reflexiva. De ahí que tengamos conciencia del placer o displacer que nos produce la película, pero nos resulta difícil dar las razones de ese placer o displacer, y se precisa de un tiempo, después de terminar la proyección, para que aparezca el proceso crítico. Además, la película es un *continuum ubicuo* (en el espacio) y *pancrónico* (en el tiempo). Como en el sueño, hay una gran flexibilidad espacio-temporal. La película es perfectamente analizable con los métodos que propone Freud para los sueños.

Es cierto que mientras que en el sueño yo soy el protagonista, no ocurre lo mismo en la película, pero también lo es que si existe una in-

tensa participación emocional, en la que actúan mecanismos de proyección e identificación. Vivimos, en cierto modo, una vida ajena. También en ambos casos se producen en el sujeto alteraciones fisiológicas, según el estado emocional, y un cuadro de respuestas semejante al observado en el sujeto que sueña. Y también hay un claro predominio de las respuestas emocionales sobre las cognitivas o intelectuales. Como afirma Eisenstein, el cine procede de la imagen al sentimiento y del sentimiento a la idea. Finalmente, cuando los umbrales de incomodidad o rechazo son insostenibles (una escena de terror, una pesadilla), se produce la reacción defensiva: cerrar los ojos, bajar la cabeza, despertarse. Así pues, el cine es un mecanismo generador de sueños para personas perfectamente despiertas, y una variedad de forma de comunicación alucinógena, con efectos de adicción en algunas personas.

---

## LA PUESTA EN ESCENA

---

Lo que la cámara registra no es una realidad en movimiento sino una ficción puesta en escena por el realizador, y la representación óptica de esa ficción puesta en escena está estructurada con un lenguaje sofisticado, convencional, que remite a códigos muy estereotipados. Por todo ello, la célebre ecuación falaz de que el film es una representación de la realidad en movimiento es falsa: es una representación manipulada de una ficción puesta en escena, por la voluntad del realizador.

En el caso del cine documental la no intervención del realizador o director en la organización de la realidad filmada no implica neutralidad ni ausencia de manipulación. Hay numerosas opciones de encuadre, de selección de espacios y tiempos; y en el segundo estadio, el montaje, la manipulación es evidente. Además, la banda sonora, la voz en *off* (voz oculta, *quasi* divina) que impulsa y orienta hacia una determinada lectura, con múltiples connotaciones, o la música transparente y casi imperceptible, son otros elementos orientadores y connotadores de una ideología. Es imposible el *grado cero* de la puesta en escena, la completa objetividad. Siempre hay un determinado grado de manipulación.

Con el espacio encuadrado (plano) el director va guiando el ojo del espectador. El primer plano, que ya era conocido desde hace mucho por la pintura, adquirió con el cine una especial relevancia, que radica en la ampliación de tamaño y consecuente magnificación de objetos o detalles que en un plano general pasarían inadvertidos a los ojos del espectador; en el protagonismo que adquiere ese objeto, al ser aislado de su contexto o entorno; y en el contraste de escala con respecto al plano anterior, que obliga a una reacomodación perceptiva de la visión. Tres



funciones estéticas y lingüísticas posee el primer plano: agrandar detalles importantes de la acción, dramatizar los signos que representan esos objetos y servir de sinécdoque, haciendo que un simple detalle informe de un hecho (una vela que se apaga nos indica que el viejo moribundo ha expirado, por ejemplo).

La puesta en escena es así el conjunto de operaciones que sirven para producir el sentido de la película, y que abarcan desde la escritura del guión hasta el montaje final de los planos.

## LAS ARTICULACIONES DEL MONTAJE

Hemos visto que la película está construida como una cadena de unidades expresivas (planos) que se articulan o ensamblan entre sí mediante el montaje. Pero el montaje no nació con la invención del cine (las películas de Lumière tenían un plano único), sino tras un proceso de elaboración. De hecho surge con el noticiario de actualidades, ante la necesidad de registrar lo más importante o significativo de un acontecimiento, al exigir una selección y jerarquización de momentos y encuadres. El montaje es una selección y yuxtaposición de planos diversos para articular la unidad del discurso filmico. El concepto o término proviene de la Ingeniería (ensamblaje de piezas). Veamos cómo fue el proceso de elaboración y perfeccionamiento del montaje desde el cine primitivo, de Méliès, por ejemplo, quien entendía el cine como un teatro fotográfico. Edwin Porter, que introdujo en América el cine narrativo, usaba ya lo que hoy se denomina «acción paralela», es decir, la alternancia de dos escenas que suceden al mismo tiempo y que están alejadas en el espacio. Pero el que sistematizó todos estos hallazgos y formuló el lenguaje del montaje fue Griffith, el primero en fragmentar una película en escenas y éstas, a su vez, en planos, siguiendo al principio el cronologismo de la acción (articulación de planos haciendo progresar en el tiempo a la acción), y más tarde fragmentando el espacio escénico en planos de diferente valor (plano medio, general, tres cuartos, primer plano...). Su película *Intolerancia*, cima de sus esfuerzos, influiría de manera decisiva en la escuela soviética.

La segunda revolución de la estética del montaje la llevó a cabo la escuela soviética posterior a la Revolución de Octubre. Hay que tener en cuenta la importancia fundamental que tenía en los años veinte el cine, junto con la radio, únicos medios técnicos de comunicación de masas, en una Rusia con un 80 por 100 de analfabetismo. Pero la escasez de material para hacer cine era tan grande que obligó a los rusos a agudizar el ingenio en el máximo aprovechamiento de las cintas. Cuatro grandes figuras destacan entre los teóri-

cos soviéticos en el campo del montaje: Kulechov introduce la fórmula mecanicista del director-ingeniero y el concepto de «geografía ideal», consistente en crear un espacio homogéneo y coherente a partir de espacios heterogéneos e incoherentes en sí mismos. Pudovkin dio un paso más allá. También tecnólogo, formuló la necesidad del guión-hierro, es decir, de una rígida previsión escrita de cómo ha de ser el montaje, descrito en todo detalle. Pudovkin inauguraría así la polémica entre la escuela que sostiene que el guión lo es todo, a la que se adscribirán Hitchcock, René Clair, Jacques Tati..., y la que lo considera tan sólo como una pauta a seguir, y considera que la película se hace cuando el director, en el escenario, entrevé la acción (propuesta del neorealismo italiano, por ejemplo).

En oposición a estas concepciones mecanicistas del montaje se sitúa, dentro de la escuela soviética, la figura gigantesca de Eisenstein. Marcado también por el cientifismo, Eisenstein abordó en una primera etapa el montaje desde una perspectiva fisiológica («el montaje ha de ser un estimulante agresivo-emocional»), para después enriquecer su teoría inspirándose en los pictogramas de la escritura jeroglífica japonesa y sostener cómo de la interacción dialéctica de dos signos (planos), se genera un concepto simbólico, sin imágenes. Finalmente, Dziga Vertov introdujo la utopía del Cine-Verdad, que luego tomarían los franceses en 1961 (el *Cinéma Vérité*). Este mito, que pretendía la absoluta fidelidad a la realidad filmada, sigue siendo defendido todavía hoy por algunos teóricos que rechazan todo lo que es ficción o puesta en escena.

Cuando en 1927 llegó el cine sonoro, todos aquellos esfuerzos y aquella hermosa melodía visual del cine mudo, con su plena libertad en el montaje, se derrumbó. Las películas se convirtieron en bandas sonoras ilustradas y la imagen se hizo modesta sirvienta de la palabra hablada. Todo lo cual condujo, por un lado, a un mayor estatismo y condicionamiento de los planos, sacrificando la libre movilidad de las imágenes y, por otro, a la construcción de espacios más homogéneos y cohesivos en los que la cámara podía entrar y moverse. El cine-poesía se hizo cine-prosa y se entró en un nuevo capítulo de la historia de este arte.

## IMPORTANCIA DE LOS GENEROS

Siguiendo a Umberto Eco, aceptamos la definición del cine como un complejo de fenómenos comunicativos en el que intervienen códigos diversos de lenguajes diversos, es decir, códigos verbales y no verbales. Hay así en el cine códigos gestuales, escenográficos, vestimentarios, fotográficos, etc., que remiten a matrices culturales diferentes. Es la pluricodicidad precisamente lo que define al cine.

Los diferentes códigos que regulan la expresión cinematográfica son de tres tipos: genéricos, específicos y particulares. Mientras los genéricos tienen validez más allá del cine (el verbal, común al usado en la novela o en el teatro, o vestimentario, el escenográfico), los específicos sí son peculiares del cine y constituyen el repertorio de normas, elaboradas por la práctica de una serie de convenciones, como son, por ejemplo, el encadenado, el fundido en negro, el *travelling*. Algunas de estas convenciones son imitativas de la Naturaleza (el *zoom* de acercamiento a un objeto); otras son arbitrarias (el fundido encadenado o el fundido en negro, para expresar el paso del tiempo).

Los códigos particulares están referidos a tres grandes «provincias» del cine: los géneros, las escuelas y el cine de autor. El género, concepto anterior y externo al cine, es un modelo cultural rígido basado en normas fijas y repetitivas. El cine sintió con mayor necesidad que otras artes la estructuración en géneros, por su gran incidencia en el aspecto comercial e industrial. En la industria del cine se hace patente la ley de cómo la oferta genera la demanda. El *western*, por ejemplo, se implantó en la historia del cine cuando la primera película de este género obtuvo un gran éxito comercial.

Al mismo tiempo, las fluctuaciones de la demanda reorientan las transformaciones o extinciones de determinados géneros. Asistimos hoy al letargo, si no muerte, del *western*, quizá debido a la erosión que de dicho género ha producido su excesivo uso por la televisión, o quizá también a que es un género que no puede despertar demasiado interés en

nuestro mundo actual, cada vez más urbanizado y alimentado de mitos futuristas. De hecho, los dos grandes pilares de la industria del cine en Hollywood son el llamado *star system* y la vertebración de una política de géneros.

En nuestros días está muy de moda el cine de ciencia ficción, cuya idea motriz es la glorificación de la ciencia y la tecnología en un momento de una difusa conciencia ecologista y de un sentimiento generalizado de que la Tierra está siendo envenenada y destruida por el modelo de sociedad avanzada. Para reforzar tal convicción se glorifica la tecnología en lo que ésta tiene de más rutilante y seductor y se nos venden signos de poder en forma de astronaves o rayos láser, revestidos escenográficamente con una estética de discoteca.

También se expande el cine catástrofica, complementario del anterior, en el que la Naturaleza se muestra maligna y amenazadora (terremotos, maremotos y grandes catástrofes) y se nos enseña cómo hay que dominarla con la técnica. En ambos géneros el protagonismo del ser humano cede su lugar al efecto especial de la máquina o al acontecimiento desastroso. Los personajes son secundarios. Lo importante es la espectacularidad. Junto a estos géneros está hoy también muy de moda el cine de terror, extendido cada vez con mayor perfidia desde que lo relanzó hace unos años *El exorcista*. Y es que el cine de terror no sólo refleja los fantasmas colectivos de la sociedad y ofrece un sensacionalismo de alto voltaje, no permitido en la televisión, sino que además el escalofrío producido por el terror funciona como un sucedáneo del escalofrío erótico. Las estadísticas demuestran que este género figura entre los preferidos por las mujeres. Y cuando salimos de ver una película de terror, la realidad recobra su aspecto confortable y agradable. Por contraste, se nos devuelve la seguridad de lo real.

También está de moda el género de la saga familiar, muy promovido hoy en Estados Unidos, bajo el cual subyace una ideología conservadora, que va dedicado a un público familiar, conformista y televisivo. Películas conocidas de este género son *Ordinary People*, *Kramer contra Kramer*, *En el estancque dorado...*, de

gran éxito comercial. Y en contradicción con el cine del establishment estaría el pornográfico, género atípico por excelencia, a caballo entre lo documental (fisiológico) y la ficción.

Otra «provincia» del cine es la del llamado cine de autor, que en rigor hay que considerar también como género: hablamos del cine de Fellini o de Bergman, por ejemplo. Se trata de un género que se consume principalmente en salas de arte y ensayo, por un público limitado y más minoritario (estudiantil, burguesía culta), lo que encarece su producción.

Vemos, pues, cómo cada género posee su propia iconografía, su capital semiótico y sus cánones narrativos. Así en una película de terror un muerto puede resucitar y convertirse en zombi, lo que no se admitiría en otro género.

Queda referirse muy brevemente a los códigos de escuela y a los códigos de autor. Una escuela es un conjunto o corriente de películas que aparece en un país y en un momento determinados: el neorrealismo en los años 1945-50, el expresionismo alemán, o la *Nouvelle Vague* en Francia, en el 59. En una escuela hay siempre una cierta coherencia temática y estilística que define a ese *corpus* de películas. La escuela suele nacer como reacción y negación de una tradición inmediata.

Aunque el sujeto de la producción cinematográfica es siempre un colectivo de personas que unen sus esfuerzos para hacer posible una película, ocurre, a veces, que la personalidad de un director es tan grande que imprime un sello muy peculiar a toda su producción. Así reconocemos, por ejemplo, una película de Orson Welles como reconocemos un cuadro de Picasso.

Finalmente, cabe concluir con que el cine no se acaba con el imperio de lo narrativo. Hay un cine a-narrativo, descriptivo, que no tiene por qué ser documental; e incluso hay un cine a-representativo, cuyas imágenes no representan una realidad verosímil, creíble (*El perro andaluz*, de Buñuel); o, en el caso extremo, el cine icónico (no figurativo, abstracto). El cine no es sólo ese mundo de fantasía que nos suele ofrecer la industria cinematográfica, sino un medio de comunicación que admite un amplísimo universo de formas.