

TEORÍA Y ESTÉTICA DEL CINE

La personalidad, el carácter del espectador, influye en él a la hora de ver películas. LA EXPERIENCIA ES LA BASE DE TODA TEORÍA.

Las **características intrínsecas, tecnológicas**, también influyen. Es un espectáculo.

En un principio, esto lo aleja del mundo teatral, pero se intenta legitimar al cine de manera intelectual. Este hecho ayuda a fijar un lenguaje específico cinematográfico. Algunos de los primeros teatreros confirman unas normas o características únicas del cine que no se comparten con otros medios de expresión, propiciando en la década de los 20 una idea de que el cine es un arte nuevo.

Esto ocurre con la vanguardia francesa de los años 10 y 20, con autores como Delluc, Dulac, l'Herbier, Gance o Epstein. Estos se centran en las cuestiones que tiene el cine y no otras manifestaciones.

Peculiaridades tales como la **FOTOGENIA** solo pertenecen al cine. Se trata de dar una valoración moral y estética de las cosas, cuando estas pasan por el tamiz del cine.

Estos elementos, al pasar por la óptica del cine, revelan que tienen características que no tienen en la realidad: **el cine distorsiona la imagen bidimensional y, además, se usa el montaje.**

Estos primeros teatreros de la vanguardia francesa, fueron llamados IMPRESIONISTAS y los rusos FORMALISTAS, pues intentan buscar las peculiaridades específicas del cine para dotarlo de un lenguaje específico que lo diferencie de las demás formas de representación. Ellos también observan que el cine no deriva de otras artes, (pues) necesita un perfeccionamiento técnico para que exista. Si no, no hubiera sido posible representar el movimiento, que es la característica esencial del cine.

Las vanguardias francesas **comparan e interrelacionan** el cine con otras artes.

Las PECULIARIDADES del cine pueden ser abordadas desde diferentes **puntos de vista**:

- **Tecnológico:** si hablamos de **la maquinaria** necesaria para producir cine.
- **Lingüístico:** como lenguaje. El arte el fragmento, entradas y salidas de campo, **un lenguaje que es propio de este medio**, que otros medios de expresión no tienen.
- **Histórico:** en cuanto a los **orígenes del cine**, los artificios iniciales que permitieron su nacimiento, como el zootropo quinetoscópico, la cámara oscura... hasta la llegada del cinematógrafo.
- **Institucional:** el cine tiene una entidad colectiva, no individual. Es **comercial**.
- **Procesos de recepción:** espectadores juntos en una sala: surge una **teoría sociológica**. Pero además, el cine es también individual, con lo que surge una **teoría psicológica**.
- **Narración:** desde el pdv de los personajes que aparecen en él. El cine se muestra diferente de la literatura: en la novela es un nombre, en el teatro está entre medias por ser un papel encarnado periódicamente en un actor de teatro, y en el cine el guion no existe para el público (no como en el teatro o la literatura). El personaje solo existe en la pantalla, una única vez, pues una vez grabado no cambia (solo en caso de remake).
- **El realismo:** es la base de la representación cinematográfica por sus condicionantes técnicos. Esto le perjudica a la hora de hacer una estética y para considerarlo arte, pues otras artes para ello se alejan de la realidad. Esto les hace pensar en una arte nuevo.

El cine nace en un momento privilegiado, cuando el arte realista entra en una fase de crisis. Hay una crítica a la mitosis apoyando a lo que el artista puede aportar particularmente. Por ello, se plantea la **questión de**

si el cine debe volcarse en la realidad o la abstracciÃ³n. Este debate se darÃ¡ antes de la IGM.

Los **formalistas** huirÃ¡n de lo mimÃ©tico, y la otra posiciÃ³n, la de **Bazin, dirÃ¡ que el cine ya nace con un lenguaje especÃ–fico basado en la realidad**, aunque tiene que ser algo mÃ¡s que una mera trasposiciÃ³n de la realidad, un mero documental.

La **genealogÃ–a del cine** no es algo gratuito, los artilugios prefiguran tÃ©cnicas posteriores, ni lo son los tÃ©rminos con los que son denominados esos artilugios que aluden a sus caracterÃ–sticas: la luz, el sonido, el movimiento... hasta llegar al cinematÃ³grafo de LumiÃ®re, que serÃ–a el resultado concluyente de trabajos cientÃ–ficos sobre 3 cuestiones:

-estudio del movimiento

-registro del movimiento

-reproducciÃ³n en pantalla de ese movimiento.

G. MORIN: realizÃ³ una teorÃ–a en los aÃ±os 50: *"El cine o el hombre imaginario"*. El se pregunta: Ã;no existe en todas esas invenciones una base de magia, poÃ©tica, onirismo, que tambiÃ©n estÃ¡ presente junto a ese avance tÃ©cnico y que tambiÃ©n estÃ¡ en la esencia del cine? Hay fuertes dosis de subjetividad en el cine y la fotografÃ–a.

El cine no es la realidad, es una realidad subjetiva. La tecnologÃ–a, los distintos aparatos que dieron lugar al nacimiento del cine, como el quinetoscopio, el fusil fotogrÃ¡fico..., asÃ– hasta el cinematÃ³grafo, que serÃ¡ la mejor patente de todas.

Para Morin, el cinematÃ³grafo es una mÃ¡quina que produce lo imaginario, y tiene una gran capacidad para implicar al espectador, pues la fotografÃ–a nos hace sacar nuestro mundo subjetivo, porque nos ayuda a recordar cosas que hemos visto, cosas pasadas, personas que ya no estÃ¡n con nosotros...

Para la subjetividad, Ãl dice que la fotografÃ–a tiene sentido porque alguien se lo da, **depende de la mirada de quien lo coge**, liberando los impulsos mÃ¡s hondos del alma.

El cine permite una participaciÃ³n del espectador inusitada hasta ese momento: participaciÃ³n afectiva, ya que desata nuestros sentimientos, nos implica. Las tÃ©cnicas para lograr esto son no solo p.e. el movimiento de la cÃ¡mara, sino tb la mirada desde la que se toma.

Morin ve el cine como una simbiosis, pues une lo cinematogrÃ¡fico y la mente del espectador, dÃ¡ndose la **identificaciÃ³n con la historia**.

A partir de una serie de fenÃ³menos, busca hacerlos conceptos, realizar una teorÃ–a del cine. Para ello, hay que ver el cine con cierto alejamiento.

El cine suscita **atracciÃ³n** en las personas:

- Primero, se habla de la pasiÃ³n suscitada por el cine de un modo en el que se intenta **observar, conseguir atrapar la realidad del mundo** y hacerla disponible a todos, conocer lo que no conocemos y participar de esa realidad. Esto es vÃ¡lidlo para el mundo real, pero tambiÃ©n para decorados que nos llevan, nos transportan a otros mundos o Ã©pocas. El mundo de sueÃ±os y obsesiones tambiÃ©n va a aparecer, sacando elementos de nuestro mundo privado, y lo muestra haciÃ©ndolo accesible a los demÃ¡s.
- Otra atracciÃ³n: **hay un tiempo que se inscribe en lo cotidiano.** La pelÃ–cula estÃ¡ndar tiene una

duración estandar y simula que pasa en nuestro tiempo aunque no lo sea, aunque sea ficción.

- Otra atracción es **la modalidad temporal y la forma de representación**. La película no dura un día, ni es un acontecimiento único como el teatro. El cine es una experiencia con unos límites muy precisos temporales (+ o - 2h.). En otros espectáculos, como p.e. el teatro, este tiempo puede ser algo flexible. Las películas tienen el tiempo junto pero a la vez separado. Esto es una peculiar modalidad de representación, porque la peli es doble ficción: por una parte es un argumento que se interpretan por los actores, que no están allí, como en el teatro. Por ello, es doble ficción, realizada en otro tiempo. Las pelis crean un mundo paralelo que simula al nuestro, que puede ser cercano o no, que no existe, que no ha existido... En este mundo paralelo todo será siempre verosímil, aunque sea lo más fantástico del mundo. Si tu peli está bien construida, es verosímil, y nos lo creemos aunque sea pura fantasía. Es un mundo paralelo contado, narrado, y puede ser lineal, alterno, paralelo, convergente... Lo normal es que cuente una historia, y esta se puede contar de muchas formas.
- Otra atracción: **experiencia del espectador**. Este necesita cambiar impresiones. El espectador intenta prolongar la experiencia fílmica y hacer de la peli un objeto de discusión. Además, a partir de la experiencia del espectador, el cine se muestra como un objeto de debate pero con el fin de encuadrar el fenómeno cinematográfico, es decir, racionalizar el hecho de ver las películas, teorizar surgiendo así las teorías sobre el cine (debates sobre la relación con otras artes, sus fundamentos, esencia...). La primera teoría del cine fue la de los formalistas, que dieron al cine un lenguaje propio.
- Otra atracción: el **cine aparece relacionado con lo eficaz**, aparece ligado a la realidad a través de la **fotografía**, lo que le separa de las artes tradicionales, que más bien son transgresoras de esa realidad. De ahí el debate de que el cine tenía que tener un lenguaje propio que lo separara de las demás artes. Además, eran elitistas, y el cine nació como entretenimiento de masas, del pueblo.

Rápida/realismo

Cercanía

CINE: Cotidianidad

Separación

¿FUE POSIBLE REALIZAR UNA TEORÍA DEL CINE? ¿ES POSIBLE REALIZAR UNA ÚNICA TEORÍA DEL CINE?

En las artes, se han ido creando teorías desde el s. XVIII, cuando el arte comienza a ser autónomo y a compararse entre sí, de modo que nace la literatura artística...

El cine, por circunstancias, **dificulta el planteamiento teórico**. Esas dificultades serían, p.e.:

- Experiencia espectatorial: terreno personal, subjetivo. Hay que buscar cómo hacerlo objetivo. Hay que reflexionar sobre el mismo hecho de ver películas.
- Sentido claro de ilegitimidad cultural con la que nació el cine: no tenía un lenguaje específico, etc. Era ilegítimo tanto cultural como artísticamente. Primero interesó como algo científico y no artístico. En sus primeros días de existencia pudo ser de uso solo científico o una distracción ferial, un sistema documental. En principio las películas no tenían la función de contar historias, no se buscaba eso. (Lumière dijo que era un invento sin porvenir). Además, era despreciado por las clases altas, era una diversión del pueblo.

En estos primeros años surgen los **primeros teóricos**, como **CANUDO**. (Comienza a escribir en 1907-08). A decade que habría que sacar el cine del mundo científico, ferial... y perseguir una serie de cuestiones

que estaban ahí-, en la esencia del cine. En 1913 funda una de las primeras revistas especializadas en cine: *Montjoie*, y también crea el primer cine-club, llamado *El súoptimo arte*, pues es él quien acuña este término, dejando claro por dónde van sus pensamientos. Para él, el cine es la culminación de las demás artes, pues domina el tiempo y el espacio.

En 1900 realiza su manifiesto, siendo el primero que intenta dar una dimensión artística al cine. Se movía por los círculos intelectuales franceses, y estudió el cine cuando este era aún un espectáculo de feria: Canudo ya había descubierto que el cine era una forma poética en potencia. Canudo dice que es la fusión de las artes del espacio y del tiempo, siendo un arte integral.

Canudo observó que en el cine que se hacía en esos años, como el **film d'art**, estaban pesando **tradiciones literarias y teatrales del s. XIX que estaban alienando el verdadero lenguaje del cine**. Esto él lo ve como un error, por lo que intenta que el cine busque otros parámetros más espontáneos (en EE.UU se estaba haciendo eso, porque la tradición no pesaba tanto).

- A lo largo de la historia del cine se observa un diálogo permanente entre el cine y la literatura, la búsqueda de historias en la literatura se remonta a los orígenes del cine. En esos inicios no había distinción entre documental y películas argumentales, y quizás se recurre a guiones literarios para dotar de ficción al cine.
- El **film d'art** es el intento de las clases altas por interesarse por el cine, tanto artística como económicamente, sacándolo de ese sentido de feria para dignificarlo, realizándose una alienación, es decir, dan un barniz artístico al cine pero por medio de lenguajes que no son afines al cine. En 1908, la **Pathé** fundó la **Sociedad cinematográfica de actores y gentes de letras**, de la que saldría el film d'art, para producir películas basadas en textos clásicos y del s. XIX. *El asesinato del duque de Guisart* fue su primera producción de este tipo, cuya proyección fue precedida de la lectura de un poema y un ballet. Esto no solo aconteció en Francia. En EE.UU, la **Famous players** lo hace igual; en Italia, el **film d'arte**, tb en Alemania...en España, **El Barcino-grafo**. Esto lo critica Canudo, que decía que se pretendía llevar al cine todo el repertorio literario. Este proyecto "literario", apenas dura unos años, pues suponía grandes costes de producción y fracasa porque supone un cine acartonado con un relativo éxito popular, que no llegaba a explotar el propio lenguaje cinematográfico. (Ej: fragmentación del espacio, el tiempo -pues se colocaba una cámara fija delante del escenario, como en el teatro-, ni se sacaba partido a las posibilidades de la cámara: travelling, planos...) La única buena característica de este arte sería la pretensión educadora del pueblo, al enseñarles obras cumbres de la literatura, aunque no se hizo para ellos, sino para enganchar a la burguesía al cine.
- En los años 50, habrá una corriente cinematográfica llamada **Principio cinema**, que trata de investigar los elementos narrativos cinematográficos propios que están presentes en la literatura anterior a la creación del cine. Un teórico de esta corriente es **L'Eglise**, que estudia el primer canto de *la Eneida*, donde encuentra cierto carácter cinematográfico. Más tarde lo harán otros, encontrando por ejemplo el flashback en la literatura helenística, al igual que panorámicas, zoom... No se puede decir que esta literatura anterior al cine esté influida por ello, ellos ponen en relación el lenguaje filmico con el literario anterior, encontrando muchas coincidencias. Por ello, autores del s. XIX influyeron en el punto de partida de ese lenguaje cinematográfico. **Eisenstein** dice que el cine bebe de los grandes escritos de **Dickens**, por ejemplo, y esto lo hace haciendo referencia a **Griffith**, quien utilizó a estos escritores para realizar sus primeros cortos: fragmentación del espacio, planos, planos detalle... La fragmentación del tiempo consiste en contar varias historias a la vez, convergiendo al final en un punto. Esto fue utilizado por ejemplo por Dickens en algunas de sus obras, es decir, en buena medida, los procesos narrativos del cine se hallan en algunos autores y novelas del s. XIX. Esto es totalmente distinto del film d'art, que no sacaba provecho del cinematógrafo, sino que volvía a lo antiguo, a lo teatral.

En un principio, encontramos la **vanguardia cinematográfica francesa, impresionista**. Buscan hacer arte por medio del cine con un carácter poético, onírico, y no tanto como plasmación de la realidad.

- ◆ **DELLUC** serÁ; sobre quien se vertebre esta vanguardia, y cuyos escritos luego aprovechan los formalistas rusos. Era un literato y periodista y llega a ser director. AcuÁ±a dos tÁ©rminos, uno de ellos es la **fotogenia**, que para los formalistas rusos serÁ; el elemento que separa el cine de las otras artes. Para Delluc, la forma de los objetos era importante. A travÁ©s del tapiz del cine nos revela caracterÁ—sticas que en la realidad no podemos ver, pues podemos obtener una nueva visiÁ³n usando el lenguaje cinematogrÁ¡fico: planos, luces, sombras... Otro tÁ©rmino es el **visualismo**, que es el conjunto de instrumentos propios del lenguaje cinematogrÁ¡fico, como el montaje, decorados, el tiempo usado dramÁ¡ticamente...
- ◆ **DULAC** era una mujer militante feminista (1882-1942). Primero se muestra afÁ—n a las tesis surrealistas y hace pelÁ—culas como *La Caracola y el clÁ©rigo*, de 1927. SerÁ; partidaria del **cine puro**, que consiste en comunicar acciones a travÁ©s de ritmos y armonÍas visuales, con juegos de luces y sombras, ritmos... por tanto es partidaria de un cine abstracto que tiene mucho que ver con la mÁ³sica, uniendo formas abstractas con ritmos musicales. Ella propone que se rechace todo elemento que sea narrativo, dramÁ¡tico, todo elemento que sea deudor de la tradiciÁ³n literaria.
- ◆ **G. FAURE** es el primer especialista en estÁ©tica que se interesa por el cine. Á 1 quiere hacer **cine-plÁ¡stica**, quiere hacer cine plÁ¡stico que va muy acorde con el momento. En la pintura, p.e., triunfa lo abstracto, y Á©l busca eso, valores plÁ¡sticos no narrativos. Poco a poco la imagen va cogiendo autonomÍa sobre la realidad, va cogiendo plasticidad. Es posible manipular una imagen al igual que en pintura el artista manipula los materiales para consumar su obra, pero no acercÁ—ndose a la realidad. Busca realizar un arte que hallara su esencia, su condiciÁ³n artÁ—stica, no en un cine sometido a la narraciÁ³n y a la representaciÁ³n, (lo que Á©l llamaba **cine-mÁ—mesis**), sino de ese carÁ—cter de cine-plÁ¡stica, dando asÁ— margen al directo y a poder representar algo diferente de la realidad, siendo mÁ;s o menos libre a la hora de realizar su trabajo, profundizando en la realidad y mostrando lo que no es perceptible por el ojo humano, siendo la realidad movimiento en su esencia
- ◆ Otro teÁ³rico del momento es **J. EPSTEIN**, la personalidad mÁ;s madura de la vanguardia francesa. **Pretende establecer los parÁ—metros del cine del lado de la creaciÁ³n poÁ©tica del director**. Por eso cumplÁ—a la fotogenia su definiciÁ³n, porque el director es capaz de sacar la fotogenia de las cosas, mediante las posibilidades del cine. Vive en 1897-1953, es literato, y escribe obras importantes como *La esencia del cine* o *EspÁ—ritu del cine* (pÁ³stumo), y llega a ser director con pelÁ—culas como *La caÁ—da de la casa Custo*, 1927, *El cartel*, 1924, o *La tempestad*. Á 1 deseaba hacer pelis sin argumento donde nada sucediera, habiendo muchas proximidades con el surrealismo. No desdecÁ—a la realidad, sino que le quitaba el argumento, para ir mÁ;s allÁ¡ de la realidad. Para Á©l es fundamental que el cinematÁ³grafo permita estirar el tiempo, al igual que el sueÁ±o puede desarrollar su propio tiempo, diferente del cotidiano. A Á©l le gusta manipular el tiempo real mediante las posibilidades de la cÃ¡mara: ralentÁ—, cÃ¡mara rÃ¡pidamente... quiso dar autonomÍa a la cÃ¡mara, los planos una vez liberados de su carga narrativa, descriptiva, van a gozar de una autonomÍa que va a convertir al cine en lenguaje. Esto se logra mediante la utilizaciÁ³n de la cÃ¡mara subjetiva, angulaciones extraÁ±as a la realidad, montajes cortos, primeros planos, planos que no tienen correlaciÁ³n con lo anterior, que no vienen a cuento. Á 1 amplÁ—a el concepto de fotogenÃ—a, que estÁ; muy cerca del movimiento. NingÁºn otro arte puede representar el movimiento mejor que el cine. Esta vanguardia pierde fuerza hacia 1925.

En **Rusia**, tras la revoluciÁ³n, se multiplican los manifiestos sobre el cine, asÁ— como las revistas, periÁ³dicos...

- En 1915-30 surgen aportaciones en el llamado **Círculo lingüístico de Moscú** y **La sociedad para el estudio del lenguaje poético de Petrogrado**. Aquí se acercan al cine primero desde el campo literario, al ser lenguísticas, lo que primero se acerca a la fundamentación del cine con base formalista: el cine alcanza su estatus lingüístico y de arte, siendo aceptado como nuevo arte.
- Despós de la IIGM, sus teorías parecen oscurecerse frente a otro tipo de cine, más anclado a la realidad, y en los años 60 y 70 sus teorías van a ser relanzadas en el campo del lenguaje y de la lingüística.

Todos estos teóricos de los primeros años buscan la **esencia** del cine, tanto los formalistas como los impresionistas.

El formalismo ruso teórico va a dar al cine un gran contexto filosófico, dando propuestas más científicas, ya que habían estudiado la lingüística y la literatura. El corpus técnico son escritos de 1927 que se reúnen bajo el nombre de **Poética-Kino**, donde escribe por ejemplo **Eikhembau, Kazanski, Skolovski, Protrovski y Tynianov**. Todos ellos tratan de teorizar sobre el cine, construyendo un enfoque riguroso para la totalidad de los fenómenos artísticos.

La **metodología formalista rusa**, que comenzó en la literatura y que quisieron traspasar al cine, consiste en:

-Reivindicar una **independencia del lenguaje poético**.

-Establecer que el **lenguaje poético es independiente a su significado**. Hay que mostrar lo que no es perceptible por el ojo humano, siendo la realidad movimiento en su esencia.

Los formalistas rusos introducen el concepto de **ZAUM**: mensaje transmundo que proviene de la poesía = fotogenia.

La lengua poética en general a veces no tiene un significado que va más allá, solo tiene sentido en sí misma, alejada de la realidad. (Ej. Canciones de niños, palabras mágicas...)

Todos los medios de expresión pueden tener usos múltiples, pero una única propiedad material de ese medio determina que sea poética, y esta propiedad reside en su estructura, y no en el significado que viene del lado no real, sino de su propia estructura combinatoria. (Ej: la danza: gestos tomados de la realidad pero que no participan de nuestros gestos cotidianos. Interpretación imprevista y distanciada). El valor de la palabra poética está en ella misma, en esa capacidad transmunda. En la pintura se configura como arte, como un medio poético en sí mismo, cuando destaca su estructura, que es un plano bidimensional, y usando elementos formantes como los colores, formas grotescas, deformadas (cubismo, abstracción...) se rechaza copiar la realidad, la mimesis. En el caso de la poesía, rechazan el uso automático de la palabra, y buscan matices simbólicos, sonoros... **Esto es lo que lo convierte en arte, no su significado, sino su estructura**.

Cuanto más se deslinda la imagen cinematográfica de la realidad, cuanto más se vuelve sobre sí misma, más se vuelve arte. Aunque el cine representa la realidad, ellos buscan una manera distorsionada, grotesca... y ahí aparece la **fotogenia**, que revela características y cualidades de los objetos que no tienen en la realidad; **es un principio de distanciamiento para el cine**.

Para los formalistas rusos, el cine va a desafiar las demás artes, planteando preguntas a todo el campo artístico.

El cine, para los formalistas rusos que vienen del campo de la lingüística, tiene dos contradicciones

principales:

- Contradicción que resulta de su carácter fotográfico, analógico: su **naturalismo**. La deformación de lo real que es condición sine qua non para lograr la visión nueva del arte. Esto, a priori parece contradictorio con el carácter analógico del cine. La reproducción del movimiento mediante la fotografía de la realidad es lo que lo condiciona.
- Hay **diferencias perceptivas** entre realidad e imagen filmada, y esto hay que diferenciarlo. El cine está acotado por un enfoque, la realidad, no. El cine es en b/n, la realidad tiene matices de colores. El cine es bidimensional, la realidad tiene 3D...Estas son las diferencias perceptivas que buscan para ver que las imágenes cinematográficas no llevan una realidad, no lo son.

Con estas **diferencias perceptivas** va a investigar **ARNHEIM**, quien dirá que el cine no copia nada de la realidad, sino al revés. Cuanto más se profundice en esas diferencias de percepción, más cerca del arte se estará. Para manipular la realidad, se usan una serie de convenciones, tales como la bidimensionalidad, el color...que ya se usaban en pintura y que se llevarán al cine, para transformar y deformar la realidad, de modo a convertir el cine en arte.

GESTALT: Es una escuela filosófica. **Plantea teorías de la percepción** durante esos años que se pueden traspasar al cine. Uno de sus representantes principales es **MÁSTENBERG**. Las teorías de la Gestalt se dan también en el **Ámbito del formalismo**, pues es el momento de este tipo de teorías. **La Gestalt ve la percepción como como la relación entre estímulos y respuestas**. Para ellos, la mente humana dota a la realidad de sus propias características físicas que la realidad no tiene, y la mente se lo aplica a través de experiencias anteriores. Lo más importante es que todo lo que percibimos por los sentidos crea el mundo en que vivimos. Es la mente la que elabora esa idea de realidad. Por lo tanto, los objetos del mundo son el resultado de nuestra visión, que es una actividad creadora de nuestro espíritu. Por ello, todos somos un poco artistas, al ser nuestra mente la que crea la realidad cuando proyectamos nuestras categorías mentales sobre la realidad.

El cine tomado como extensión de las categorías mentales, será; asumido como arte. Esto es así porque los mecanismos del cine son los mismos que tiene la mente cuando trabaja con la realidad.

Ej: una categoría psicológica es la atención. Cuando algo llama nuestra atención, lo miramos y lo aislamos de lo demás, igual que hace el cine con los primeros planos.

Es decir, el cine para Māstenberg depende de la mente, actúa como ella transformando la realidad del mismo modo que el cine. La realidad en sí misma no tiene sentido, sino que somos nosotros con la mente o el cine quien se lo da. Por eso, el cine es un arte. Además, la imagen cinematográfica está fingiendo tener unas características que parece tener esa realidad, pero somos nosotros quienes dotamos de esas cualidades a la imagen al verlas.

Māstenberg es un filósofo, psicólogo, fundador de la psicología moderna, y es tomado como el primer teórico del cine. A él no le interesaba el cine, nunca había ido a él, se interesa por él desde el punto de vista de la percepción. Verá películas durante un corto periodo de tiempo para realizar su libro *Fotoplay. Un estudio psicológico*, de 1916. Es una aproximación psicológica al cine, y una aproximación estética desde los postulados neokantianos.

Para Māstenberg., **la mente humana tiene diferentes categorías mentales**, y estas son (de menor a mayor importancia):

- **Sentido de movimiento**: la más baja. **No existe en la realidad**, lo damos nosotros, es una creación de nuestra mente. Esto lo aplica al cine diciendo que la ilusión de imágenes móviles viene dada por la mente del hombre, por una propiedad del cerebro llamada **fenómeno PHI**. Este fenómeno convierte lo

que en realidad es un movimiento intermitente en un movimiento continuado. En el cine el movimiento es intermitente (fotograma-fundido en negro-fotograma), pero nosotros vemos un movimiento continuado. Esto lo hace el fenómeno Phi, y no la resistencia retiniana. Para apoyar esta teoría se basa en filosofos como Weithemer, que experimentó con la percepción del movimiento, y para ello colocó focos de luz que iban siendo iluminados de manera alternativa, y esto produce en el hombre una idea de iluminación continua y también de movimiento. **Estas categorías no solo dan movimiento, sino tb sentido.**

- La segunda categoría es la **atención**. Para él es el primer proceso de ordenación, pues con ella creamos una realidad que tiene sentido. Podemos aislar algún elemento cuando ponemos atención sobre él, como p.e. con un primer plano, que centra nuestra atención en un objeto.
- La **memoria** y la **imaginación** son categorías que permiten darnos cuenta de la idea de tiempo, de un flashback...mediante el montaje, el realizador trabaja como nuestra memoria: saltos adelante, atrás...para extraer un significado de la realidad.
- Las **emociones**: es la capacidad más elevada. En el cine es una manipulación: tiene su propio tiempo, causalidades...el cine expresa una historia manipulada porque su objetivo fundamental es crear emociones.

♦ Por otra parte, los **avances tecnológicos** para Münsterberg son algo secundario. En general, son secundarios para los formalistas porque estos avances nos acercan más a la realidad, y ellos no entienden que esa sea la vocación del cine. Cuanto más cerca de la realidad, menos cine será.

Dentro de la Gestalt encontramos también a **ARNHEIM: El cine como arte**, 1932. Él dice que nuestra visión no solo se da por la estimulación de la retina, sino que es un fenómeno mental que implica un campo más amplio de recuerdos, de percepciones, asociaciones...como ocurre con el objetivo de la cámara, que funciona como el ojo, aunque nuestro ojo va más allá, ya que permite reconocer y corregir lo que vemos en la fotografía y el cine, siendo por lo tanto una representación de la realidad y no su reproducción. Somos nosotros quienes reconocemos la realidad, aunque la fotografía y el cine, aunque la fotografía o el cine no nos den todas las claves para poder reconocer esa realidad que nos muestran. Por tanto, nosotros vemos más que nuestros ojos, pues la aplicación de las categorías mentales nos hace reconocer las cosas plasmadas en una foto o en el cine.

Ej: si en una foto vemos un objeto más pequeño que otro, nuestra mente traduce esa diferencia de tamaño en un alejamiento en el espacio. O, el cine tiene dos dimensiones, pero nosotros le damos sentido tridimensional mediante la perspectiva artificialis, que no deja de ser un convencionalismo más.

Arnheim busca los rasgos propios de la imagen fotográfica y cinematográfica que lo separan de la imagen del ojo humano, y ve que es el espectador quien le proporciona realidad a la película. **El artista puede manipular tanto la imagen fotográfica como la cinematográfica, y es por ello por lo que éstas son arte**. La base material del cine es que es un medio irreal, que se nota en su limitación para representar la realidad. Esto se acerca a los formalistas rusos. Busca las diferencias entre nuestra percepción ante la realidad y la realidad que crea la imagen fotográfica.

Él dice que **las diferencias entre el cine y la reproducción de la realidad son:**

- El cine tiene **dos dimensiones**, su imagen es plana, y la realidad no es así-. La imagen procura una total alternancia de tamaños, formas...y es la mente la que reconstruye la realidad.
- La imagen fotográfica se reduce a la **perspectiva**, es un medio de representación convencional. La utilización de distancia focal diferente y enfoques diferentes produce perspectivas diferentes a la normal.
- Desde que se instala la cámara frente al mundo, se **reduce el campo de visión**, habiendo una subjetividad a la hora de elegir ese campo de visión, echando fuera lo que no nos interesa, encuadrando, enfocando...=todo se manipula en el cine.

- La **alteración de un objeto** por la iluminación, el color...distorsiona la realidad.
- La **relación espacio-tiempo** del cine. En la realidad cualquier cosa pasa en un espacio-tiempo continuo, y en el cine se pueden dar saltos mediante las elipsis, pudiendo representar acciones adelante y atrás en el tiempo.
- El cine es algo abstracto en sí mismo, **solo da datos a la visión y al oído**, pero el gusto, olfato y tacto no están en su campo. (Hubo experimentos en torno a esto, pero fallidos).

Por tanto, para Arl, cuanto más se restituya la representación de la realidad, el cine será más un arte, pues somos nosotros quienes damos esa realidad y podemos manipular para llegar a ella. Si solo atendemos al contenido, a los objetos, el cine no será una arte, pues son su manipulación lo que hace del cine un arte.

Arnheim rechaza conscientemente los avances tecnológicos que van a dar mayor realidad al cine, como el color, la pantalla ancha...

Todas estas ideas son básicamente comunes en Arnheim, Münsterberg y los formalistas.

Para Arl, el medio fílmico puede ser manipulado al ser irreal, y sus **limitaciones** son la materia prima de su estética. Esto va a dar lugar a las llamadas **Cartillas gramáticas estéticas**, fórmulas técnicas que hacen o crean la estética del cine.

Se distorsiona la imagen pero para ellos no hasta el punto del no reconocimiento, pues es propio del cine representar emociones.

CINE: NO REALIDAD-MANIPULACIÓN

DEBE RECONOCERSE

ARTE-SI MANIPULAMOS SU ESTRUCTURA (ESTÉTICA).

NOEL BURCH: “*Praxis del cine*” (+ o - 60 min.), donde habla del campo y el fuera de campo. Campo es lo que vemos y fuera de campo es lo que no vemos. Esto se puede usar de manera creativa, lo que va forjando la gramática del cine y su respuesta en el campo estético, a la vez que permite la transformación del cine hacia un arte con un lenguaje propio que no provenga de otras artes. Los formalistas venen el lenguaje cinematográfico como un lenguaje poético.

Los pasos para la superación de la realidad en el cine, para buscar un lenguaje específico del cine, son:

- **Fotogenia:** en un principio reducida a una serie de objetos o rostros que, pasados por el filtro del cine, tienen cualidades singulares que no tienen en la realidad. Formalistas=**zaum**: lenguaje transmisible que depende del director y que tiene valor en sí mismo.
- **La visualización:** *el hombre visible*, terminado acuñado hacia 1924-25 por un teórico belga llamado BELA BALASZ.
- **Diferencias perceptivas** auxiliadas por la cámara?
- **El montaje.**

Ellos consideran el cine desde la literatura, y al mismo tiempo los nuevos procedimientos del cine obligan a replantearse los lazos existentes entre las artes, pues el cine tiene peculiaridades únicas como su carácter técnico, social, su eficacia, su proximidad al espectador...

Se reconoce el habla como el sistema subyacente en la película, sea en los planos o en la relación entre planos. Se trata de definir la esencia del cine por su **heterogeneidad**, por la presencia de la palabra en un medio catalogado como visual.

Buscan la materia prima del cine, quieren hacer una teoría-ontológica del cine, transformando la realidad hacia una realidad estética, y esto se hace a través del montaje. De este modo, el cine llega a ser arte.

Se acercan al cine a través de la lingüística, disciplina exterior al cine, pero que puede ser dirigida y manipulada para realizar una teoría del cine. Por esto están realizando una aproximación metodológica, usando los medios de la lingüística para llegar a la materia prima del cine.

Estas teorías se retoman en los años 50 y 60, apareciendo **METZ** para realizar una teoría específica del cine.

BANFI: “Cine y sociedad”. Se apoya en el cine neorrealista, que es un cine que busca la transformación de una nueva realidad.

La capacidad de **movimiento** la habían estudiado Münsterberg y los formalistas. Ahora surge otra nueva corriente: **LA CORRIENTE DE LA FILMOLOGÍA**. Es una corriente surgida en Francia en 1946.

Pretendía investigar las diferentes facetas que tiene el cine al mismo tiempo, y para ello se basan en categorías exteriores al cine como la **psicología** (fotocopias Chomínski). Determinan que no era la persistencia retiniana la que daba movimiento, sino el efecto ilusorio que nace de la cercanía de dos imágenes seguidas: el **fenómeno Phi**. Sin embargo, esta teoría no es tan radical como Münsterberg o la teoría Gestalt, que decía que en la naturaleza no hay movimiento.

El movimiento inducido: un objeto se percibe en movimiento cuando varía su relación con lo que le rodea, como referencia. En una película se mueve el automóvil y no el paisaje pues este es el punto de referencia: esto lo hace el fenómeno Phi. La mente del espectador colabora colabora con los dispositivos cinematográficos, lo que también sucede con el espacio.

Sabemos que el cine no es capaz de reproducir las 3 dimensiones, es bidimensional, pero a la hora de percibirlo, nosotros vemos la imagen en perspectiva y lo vemos en 3D gracias a categorías mentales como la imaginación...

La filmografía dice que **el cine tiene indicios de la tercera dimensión**, con los movimientos de cámara al entrar en diferentes espacios, por la colocación de los objetos en el espacio para dar profundidad. La **estereocinesis** es la sensación de profundidad que da un objeto al moverse en un plano que sirve de referencia.

El auxilio de la psicología en los años 60 y 70 ayudaría a la aplicación **del psicoanálisis en el cine**, pues el cine suscita en la mente del espectador una serie de pensamientos que le hacen regresar a la infancia y sacar el subconsciente al ver la peli.

La copresencia de la imagen y el sonido (apuntes), le da al cine un volumen sonoro, hecho que no ocurre ni en la novela ni en la pintura, y que nos ayuda a acercarnos a la realidad.

SONIDO IN: vemos de dónde viene.

SONIDO OFF: no vemos de donde viene.

SONIDO ENVOLVENTE: nos permite obtener una 3D en el sonido.

Esta impresión sonora tiene la misma fidelidad fenomenal que el movimiento. (Las cosas suenan cuando tienen que sonar. Ej: cuando se cae un libro, hay ruido).

Al mismo tiempo, sin tecnologÃ–a (aparte de sin el espectador), es dÃ–cil que funcione el cine. Por su propia estructura tÃ©cnica, es un producto comercial, una industria, tambiÃ©n un medio de conocimiento masivo...

ASPECTO

PSICOLÃ–GICO+TÃ–CNICO+SOCIOLÃ–GICO+ECONÃ–MICO+POLÃ–TICO+HISTÃ–RICO: TODO ELLO HACE QUE EL CINE FUNCIONE. SI ALGO FALLA, EL CINE NO EXISTIRÃ A.

MCLUHAN DIJO EN SU LIBRO "La comprensiÃ³n de los medios", de 1961, que el cine no se limita a procedimientos tÃ©cnicos, sino que es tb un acto comunicativo. Al mismo tiempo, en el cine hay algo de peculiar por su carÃ¡cter innegable de espectÃ¡culo. Por ello se produce un salto cualitativo, al introducirse el nivel participativo del espectador, algo que hasta entonces era inÃ©dito, la relaciÃ³n entre el espectador y el cine.

La **teorÃ–a industrial del cine**, desde el pdv econÃ³mico, es una clara operaciÃ³n financiera que da un producto, que es una peli, y por eso depende de una industria y un comercio (exhibiciÃ³n y distribuciÃ³n), y esto puede afectar al producto artÃ–stico, a su estÃ©tica y a su destino comercial, pues puede cambiarse algo de la pelÃ–cula para garantizar su comercializaciÃ³n. La industria del cine es como cualquier otra industria, y hay muchos libros hablando de teorÃ–as de esta industria. Destaca la industria de EE.UU, que se desarrolla paralelamente al desarrollo de la sociedad (en un principio, los miles de inmigrantes llegados de fuera, usarÃ¡n el cine como medio de comunicaciÃ³n, ya que era un entretenimiento universal, al ser mudo y al retratarse en la sociedad, lo que le da popularidad. En un segundo momento hay avances tecnolÃ³gicos, como la adiciÃ³n del sonido, que trastoca todo esto, y que no estÃ¡ impulsado por algo estÃ©tico, sino por puras leyes del mercado).

Por lo tanto, todos estos aspectos estÃ¡n actuando a la vez, y por ello hay que profundizar en ellos.

A partir de **1922** aparece el **sonido**. No hay problemas en incorporar el sonido a la imagen, pero tardan unos aÃ±os en incorporarlo porque habÃ–a un rechazo por parte de las grandes productoras de EE.UU. Dos industrias de ese momento, la **ATT** y **RCA**, habÃ–an ideado cuestiones interesantes desde el pdv de los micrÃ³fonos y altavoces, y estudian dotar a las grandes salas de cine de aparatos para reproducir el sonido. A principios de los 20, un pequeÃ±a productora, la **Warner**, se interesa por esos avances. El invento de la ATT consistÃ–a en el llamado **sound-on-disc**, y comenzaron a experimentar con los ballets que salÃ–an en los prÃ³logos de las pelÃ–culas, no con las pelÃ–culas. AsÃ–, abarataban los costos, porque en vez de contratar ese ballet, lo querÃ–an filmar y registrar con mÃºsica de orquesta y proyectarlo. Para ello, se usaban grandes discos que contenÃ–an la mÃºsica, que se procuraba sincronizar con la imagen proyectada. El experimento tuvo Ã©xito y desembocÃ³ en 1926 en la pelÃ–cula "Don Juan", de la Warner, que tenÃ–a una mÃºsica ambiental durante toda la pelÃ–cula. La pelÃ–cula tuvo una gran distribuciÃ³n porque se abarataban los costos. Un aÃ±o despuÃ©s, sale "El cantor de jazz" 1927, que tuvo un gran Ã©xito y que hizo que en 5 aÃ±os se transformaran las pelÃ–culas mudas en sonoras.

Las primeras productoras pequeÃ±as, como la Warner o la Fox, se habÃ–an dedicado a hacer noticiarios y les incorporan el sonido, teniendo gran Ã©xito. Estos noticiarios incorporan el **Movietone**: el sonido colocado en la propia cinta. Esto deriva de la ATT, y la RCA quedÃ³ aislada fundando su propia productora, llamada **RKO**.

Surge despuÃ©s de la IIGM una inclinaciÃ³n hacia el realismo. En 1948 se produce la llamada **Anti-trust**, que busca eliminar el monopolio de las grandes productoras, que tenÃ–an en sus manos todos los pasos de la producciÃ³n, distribuciÃ³n y exhibiciÃ³n, y habÃ–an caÃ–do en la realizaciÃ³n de pelÃ–culas sin calidad.

AdemÃ¡s, llega la **televisiÃ³n**, que competirÃ– con el cine desde la segunda mitad de los 40 y principios de los 50.

Al mismo tiempo, la técnica del cine sigue evolucionando: pantallas más anchas en las salas...

Habrá más adelantos, como el **cinerama**, el **todd-ao** o el **scope**.

- **Cinerama:** fue un sistema de efecto que permitía envolver el espectáculo. Consistía en 3 objetivos de 27mm. Dispuestos ante una pantalla semicircular. Era costoso porque triplicaba el gasto de la película. Una peli es "La conquista del oeste", pero no era rentable y se relegó³.
- El **todd-ao** consistía en la utilización de un objetivo de 12.5 mm., que se proyectaba sobre una película de 70 mm. Este objetivo permitía tener una gran visión total de la peli. Ej. "Oklahoma". Era costoso tb.
- **Cinemascope:** es el mejor sistema, y de costes bajos. Se usa un único objetivo con doble capacidad. A la hora de filmar, tiene un campo visual muy grande, pero lo plasma en un fotograma comprimido de 35mm. Al filmar, es como un gran angular, pero el efecto final es como lo normal. Un objetivo normal de 50mm. Se puede adaptar a un gran angular aplicando un cope que lo transforma en 35 mm. El gran angular agranda los objetos en primer plano, y empequeñece los que están en el último lugar. El espacio no es real, pero un mascope es un gran angular al tener una gran amplitud de campo, pero los tamaños son de un objetivo normal. Se hicieron grandes producciones donde la cámara quedaba quieta y las masas de personas eran las que se movían. Ej: "Lola Montes" usa eso para un primer plano. "La dolce vita" de Fellini (1959) lo usa también para captar los ambientes de la Roma de la época, y también los detalles.

Este formato hará que a la gente le gusten las grandes producciones con gran pantalla.

El peso de la técnica, industria y sociedad nos muestra al cine como un nuevo lenguaje, un espectáculo de masas. Es un nuevo tipo de espectáculo nacido en un momento determinado.

Hay una serie de consideraciones plasmadas a principios de los **50** por **A. BANFI**, quien escribe una ponencia en 1952 llamada "Cine y sociedad". Banfi era un filósofo del arte ("Filosofía del arte"), que se interesa por el cine y analiza la naturaleza de ese espectáculo. Con el debate de la posguerra (la esencia del cine como nuevo arte y espectáculo), **NO** va a ir del lado de los formalistas, sino que la dimensión reproductora será; ahora la esencia. Es la única manera de que el cine se encuentre a sí mismo. Los formativos habían logrado fijar un lenguaje del cine gracias a la transformación de la realidad. Luego, después de la II Guerra Mundial, cuando ya se considera al cine como arte, se intenta profundizar en la analogía con la realidad para encontrar la esencia del cine. (Ej: pelis neorrealistas: "Roma, ciudad abierta", "El ladrón de bicicletas", 1948). El lenguaje de estas pelis es novedoso con respecto de lo anterior.

Otro técnico que destaca en esta época es **C. ZAVATTINI**, periodista, guionista (de "El ladrón de bicicletas"), escenógrafo, director... habla de que después de la II Guerra Mundial, se había impuesto la idea de mostrar la realidad actual (noticiarios sobre la guerra...). El cree que hay que **juntar el cine con la realidad actual**, lo que se puede hacer de **dos maneras: insertando fragmentos documentales en las pelis, o contar la realidad como si fuese una historia**. Se empieza a valorar lo corriente, lo que tenemos delante de los ojos, profundizando en la realidad (esto se acerca a los formalistas, que hablaban de una superrealidad). Esto a veces se logra con la anulación del montaje, la utilización de tiempos muertos que aparentemente no vienen a decir nada, pero que sirven para mostrar la densidad de lo real, viendo la multiplicidad de significados, como lo que ocurre en la realidad. Cada fotograma es intenso, no existe lo banal, y esto da un nuevo tipo de realidad más real.

Vuelve ese sentido documental que el cine había tenido en sus principios, con los hermanos Lumière, y así se solidariza con lo que está ocurriendo en el mundo. Esto cala más en Italia, apareciendo el **neorealismo**.

En general, vuelta al documentalismo que tiene el cine, rechazo de las fórmulas preexistentes para favorecer

al hombre auténtico. Esto piensa el neorrealismo, Zavattini quiere seguir al hombre con la cámara. El cine aparece como explorador del mundo, de la realidad.

Bazin, cuando vió El ladrón de bicicletas, dijo que era uno de los mejores ejemplos de cine puro, pues aparentemente no había actores.

Características de las películas neorrealistas:

- **Rechazo de los elementos tradicionales** que vienen a amplificar la narración.
- **Actores no profesionales** y espacios y gente real.
- **Rechazo narrativo**. Las acciones se enmarcan en un tiempo cercano a su duración real. La narración se cambia por la descripción y la inserción de los espacios muertos.

Estos pasos son seguidos por todos los técnicos, pero unos hacen hincapié más en un paso que en otro.

- Ej: **Märkstenberg**: filósofo y psicólogo que no se dedica al cine, en un momento dado se fija en él y dice que la percepción humana puede asemejarse a la actividad creativa. Trata de sacar a la luz la naturaleza intrínseca del arte, y por ello se fija en la materia prima, pero lo hace a través de la psicología, por medio de la teoría de la Gestalt. Por ello, utiliza unos métodos que no tienen nada que ver con el cine. Dice que el cine proviene de la percepción humana. El director se apropió del tiempo, el espacio y la causalidad que no provienen de la realidad, sino de la mente humana. Para él, la forma fundamental es la narración que lleva consigo la emanación. El está en contra de las películas documentales, pues el cine debe transformar la realidad, y las películas que tienen una narración tienen una finalidad en sí mismas.
- Otro ejemplo: **Arnheim** ("Cine como arte"). Él se fija en que la base fotográfica del cine no puede reflejar la realidad porque no es real. Él se fija en su estructura, y por ella no puede ser real. También se fija más en la materia prima.
- Otro ej: **Bazin**: su énfasis está en la materia prima, para él el cine es un espectáculo que es la captación de la realidad, y por eso la materia prima será la fotografía. Se muestra contrario al uso del montaje porque falsea la realidad, mientras que hay técnicas que ayudan a plasmar esa realidad, como es la utilización de los planos angulares, donde todos los elementos están a la vista, hay una gran visión de campo que deja ver todo para que sea el espectador quien elija el fragmento más significativo. También el plano secuencia, que implica una continuidad en el tiempo y en el espacio, no hay fragmentación, lo que significa que es más respetuoso con la realidad. Para él, el cine como arte y con una dirección realista, dará la bienvenida a nuevas técnicas que nos acercan a esa realidad, como el sonido, el color, las pantallas grandes... Las películas neorrealistas son su ideal y afianzan toda su teoría, lo mismo que ciertos documentales o las películas de grandes directores como Orson Welles.
- Otro ej: **Kracauer** ("El cine, una redención de la realidad física"). Para él hay una traslación desde las teorías ontológicas a teorías metodológicas. Para él la materia prima del cine es la base fotográfica, y la realidad para él no está tan afianzada en una metodología ontológica como en una posibilidad de teoría metodológica, pues para él tanto el cine como la fotografía poseen características propias, como como la realidad no escenificada y no compuesta... y si el director se sujeta a esas características hará un producto más estético, ahí es donde se halla la verdadera estética del cine. Para él, si el fotógrafo sigue todos estos métodos va a captar mejor la realidad, por ello si la fotografía es espontánea será más estética (por ello está en contra de los fotomontajes).
- Otro ej: **Filmología**: los técnicos que lo forman han aceptado la materia prima del cine, no la discuten sino que profundizan en la dimensión psicológica que ata cine y espectador, pues el trabajo del espectador es fundamental en la creación del movimiento aparente (fenómeno Phi), y el cine tiene esa impresión de realidad. Se apoya en la psicología, por ello hace hincapié en los métodos formas. ¿Sí?
- Otro ej: **los formalistas rusos**: su empeño es determinar la esencia del cine. Para ellos, el cine no nace

como arte, es preciso construirlo, y para ello se fijan en la materia prima. Sus mÃ©todos y tÃ©cnicas serÃ¡n el montaje (el hombre visible) y la fotogenia. La disciplina al margen del cine de la que se valen es la lingÃ¼Ã±stica. Ellos provienen de ella y aplican la metodologÃ;a de la lingÃ¼Ã±stica al cine, acercÃ¡ndolo a la poesÃ¡a.

- Otro ej: **Metz**: en los 60-70 recoge la influencia de los formalistas rusos, pero no se fija en la materia prima; es su punto de partida, pero se fija en lo que es la propia pelÃ—cula, donde aplicarÃ¡ su semiÃ³tica, el estructuralismo, y lo hace siguiendo un mÃ©todo basado en la lingÃ¼Ã±stica y semiÃ³tica. Por eso se centra en el mÃ©todo que usa para estudiar el cine como medio de expresiÃ³n, pero tambiÃ©n habla de pelÃ—culas que nos hacen comprobar la lingÃ¼Ã±stica del cine.

El **3º estadio, formas y finalidades**, son las **teorÃ—as de campo** (ver texto de Cassetti).

Se parte de una serie de preguntas hechas anteriormente que pueden estar relacionadas con el cine o no (ej. Feministas). **Lo que surje no es la esencia, ni la utilizaciÃ³n del mÃ©todo (la pertenencia), sino un campo de preguntas o una problemÃ¡tica**. Algunos se acercan al cine para evaluar sus formas de expresiÃ³n, otros se preguntan sobre el papel del espectador, otros sobre la valÃ—a de la polÃ—tica en el cine... Una vez analizado el campo, se generan preguntas diferentes entre sÃ—, que se intentan responder.

Si nos centramos en el **espectador** para ver la evoluciÃ³n desde los mÃ©todos hasta las formas y finalidades:

El espectador ha creado una disyuntiva. El espectador es tomado por las teorÃ—as metodolÃ³gicas desde un pdv sociolÃ³gico. Sin embargo, hay otro campo de la investigaciÃ³n que no toma al **espectador como unidad estadÃ—stica**, sino que el espectador se constituye como tal, es **individual**; entra a una sala y ve una peli, ya se le ve desde un pdv psicolÃ³gico (MÃ¼stenberg, Arnheim=fenÃ³meno Phi), pero tb en los aÃ±os 60 el espectador se refiere a circunstancias metapsicolÃ³gicas, es decir, el psicoanÃ¡lisis. Esto ocurre dentro de una sala donde se relaciona el yo con las condiciones especÃ—ficas de la pelÃ—cula.

Esto es abordado de manera diferente por las teorÃ—as en la dÃ©cada de los 60, 70 y 80, que se basaban en las **teorÃ—as del dispositivo fotogrÃ¡fico** (teorÃ—as metodolÃ³gicas, hablan de la pantalla, de la inmovilidad del espectador), es decir, en cuestiones tÃ©cnicas.

En primer lugar estÃ¡n las teorÃ—as que consideran al **espectador desde el pdv del psicoanÃ¡lisis**, y la consideraciÃ³n del **espectador construÃ—do por el texto fÃ—lmico (A)**. A partir de los 80 y 90 **se rompe con la homogeneidad del espectador, se rompe con el texto fÃ—lmico (B)**. Ahora es mÃ¡s importante cÃ³mo se consumen las pelÃ—culas, su uso, que el texto fÃ—lmico, es mÃ¡s importante el Ã¡mbito comercial que la propia pelÃ—cula, y se tiende a investigar sobre estas cuestiones, sobre lo que rodea a la peli, rompiÃ©ndose la relaciÃ³n con el espectador.

Analizaremos algunas **teorÃ—as metodolÃ³gicas de los aÃ±os 60, 70 y 80**. Son teorÃ—as modernistas, y practicaban una especie de comuniÃ³n prÃ—ctica y teÃ³rica, se agrupaban en torno a un psicoanÃ¡lisis, semiologÃ—a, o el marxismo en francia, Inglaterra... surge en torno a revistas como Screen, Contracampo... que eran revistas teÃ³ricas.

Los teÃ³ricos practican una **comuniÃ³n teÃ³rica y prÃ—ctica con un claro compromiso polÃ—tico**, una clara crÃ—tica a la ideologÃ—a imperante. VeÃ—an preciso criticar esa ideologÃ—a dominante burguesa.

Un ejemplo de ello son las pelÃ—culas de **GODARD**, que hace pelis que revelan cÃ³mo se construye el cine, su artificialidad; hacen una deconstrucciÃ³n dejando claro que es un producto, no es una realidad, y casi tb critican ese modelo imperante que tb es artificioso.

Ej: El final de la escapada, hace el ella fallos de raccord, de montaje... esos fallos son conscientes. Esto viene dado por **Brecht** en los aÃ±os 40 y 50: criticaba en el teatro la ideologÃ—a dominante.

Cuando la **semiología** comienza a considerarse como una teoría base, se dedica³ al análisis permanente del lenguaje cinematográfico basado en la lingüística. Esta teoría excluye a la **consideración del espectador**, no se tiene en cuenta la posición del espectador, su mirada no llegaba a afectar los signos de las pelis, la peli es autosuficiente y el espectador sigue un camino preestablecido.

BARTHES en los años **70** comienza un cambio sustancial. Comienza a observar un desplazamiento de la semiótica de los códigos cerrados de los textos, comenzando a descubrir una **laguna en el propio texto, que será cubierta por el espectador**, de modo que será considerado como quien articula los códigos, el que articula el trabajo. Es entonces cuando comienzan a proliferar los **análisis textuales de películas**, y se tiende a buscar en ellos las huellas del espectador. Los primeros se centraron en aspectos ideológicos, pero luego se pasa³ a estudiar la relación entre forma y espectador, analizando el análisis filológico y el análisis literario (narratología), hallando convergencias, como por ej. **PROPP**, que analiza cuentos rusos comparándolos con películas.

De aquí salen ideas como que leer es interpretar o volver a escribir (desde el pdv literario).

Todo esto se lleva al cine por gente como **METZ**: “*Lenguaje y cine de los 70*”. En este libro adopta dos posiciones: por un lado insiste en la autonomía del film como texto, pero tb admite lecturas plurales en la peli con interpretaciones diversas, porque no va a poder criticar lo que emana de la película, tomar otro pdv.

BELLOUR hace lo mismo, dice que hay un diseño dentro de la peli que está destinado al espectador, más allá de la estructura propia de la peli. Para él, el espectador es un beneficiario, ya no es un subordinado, sino un interlocutor consciente.

Con todo esto comienza una transición sobre cómo es la visión del texto filológico, dando lugar a la **teoría de la enunciación, a caballo entre las teorías metodológicas y las de campo** en los años **70**, comenzando el espectador a dar sentido al texto, siendo tan activo como el director.

Parte de los textos filológicos para situar la posición del espectador y ver cómo es movilizada por los textos.

Aquí, el punto de partida será la **película como texto**, como algo abierto. Aquí está la teoría de la enunciación. Del análisis textual a la teoría de la enunciación solo hay un paso, esta enunciación se estudia en un número de la revista “*Communications*”, de **Vernet** y **Simon**, quienes en 1983 hablan de esta teoría de la enunciación.

Sin embargo, quien más la estudia es **CASSETTI**, en un libro llamado *El film y el espectador*. Se parte de la estructura de una peli (concebida como texto), para ubicar al sujeto del espectador, y se observa que hay mecanismos enunciativos que van dirigidos a ese espectador. Es más importante para ellos la forma de cómo se cuenta una acción que el propio contenido. El enunciado oculta la narración. La forma como se narra es esencial para enganchar al espectador de una manera u otra.

(El sistema de códigos en la primera semiología pasa a ser el texto en la segunda, algo dinámico donde el espectador será quien de sentido a ese texto)

Esta enunciación se estudia a partir de pelis concretas para determinar esa lógica enunciativa que permite atrapar al espectador, **haciendo hincapié en las formas y finalidades**, aunque estará a caballo entre las teorías metodológicas y las de campo.

El cine es un conjunto de posibilidades expresivas que se materializan en una peli concreta. Son los elementos que permiten la narración, ataúde a cómo se dice más que lo que se dice.

Los **mecanismos de la enunciación** son muy diversos: cuando se organiza una escena, los raccords... todos estos mecanismos se hallan implícitos en el enunciado, en la peli, y el espectador acostumbrado a ver pelis no reflexiona sobre los mecanismos que la forman, que forman el enunciado, el llamado **grado cero** en las pelis clásicas. El montaje clásico hace borrar las huellas de la enunciación a favor del contenido, para presentar las situaciones funcionando por sí mismos como si se tratara de la realidad. El espectador se mezcla con los actores y actúa como si fuera la vida real, como si fuera él el centro de la peli, como si fuera omnipresente. Esta enunciación "ausente" no presupone que lleve algo que atestigüe su presencia, como por ej. los títulos de crédito, que son signo de que esa realidad aparente no es tal, sino que es algo artificial. (Por ej tb se rompe el enunciado cuando el actor se dirige al espectador y le hace un comentario).

El espectador puede tener diferentes miradas: una mirada objetiva, desde fuera, o una mirada implicada en la peli. Por ello **el espectador tiene un papel activo, pero aún no se supera el concepto de homogeneidad dentro del espectador**, se le concibe como un bloque.

En los 70 a finales encontramos **teorías del dispositivo cinematográfico, dentro de las metodológicas**, basadas en **las relaciones entre el cine y el psicoanálisis**.

Vienen dadas por **BAUDRY** en artículos de 1970 y 1975. En 1979, **METZ** tb escribe sobre ello en su ensayo "*El significante imaginario*".

*Fotocopias del psicoanálisis

El espectador, cuando ve una película, desata una serie de mecanismos metapsicológicos que le acercan a ser sujeto del psicoanálisis. Su punto de partida es el **sentido de identificación primaria**, en el cual, según **Freud**, hay una suerte de identificación entre el sujeto que mira y el sujeto observado, creando un vínculo afectivo. El espectador que ve una peli se identifica con su propia mirada, estableciendo una indiferenciación entre el sujeto que mira y el objeto observado (la peli), creando un vínculo afectivo. Esta identificación es inseparable de la denominada **"fase del espejo"**, que es la constitución de un **"yo imaginario"** de la imagen.

LACAN sitúa esta fase del espejo entre los 6 y los 18 meses, lo que se puede extrapolar al cine. Este sería el acceso a lo simbólico, el niño comienza a construir su "yo" a partir de ver su propia imagen, la imagen del semejante, que sería el punto de partida de las relaciones secundarias que van a ir creando la personalidad del sujeto, estas serían relaciones reales con lo que le rodea.

El cine hace que el espectador actúe como si volviera a la infancia, vuelve a la fase del espejo, a esa constitución imaginaria del yo.

Esta fase del espejo, para Lacan, da un **narcisismo primario**, el espectador es narcisista, pero el espectador está ausente. La peli no devuelve la imagen del espectador, no es un espejo, sino que nos sentimos identificados de una manera narcisista: espejo-pantalla-analogías.

Por otro lado, el espectador no se mueve, solo ve y oye en un ambiente oscuro, como ocurre con un niño, que se encuentra en un estado de impotencia motriz.

- Deseo de ver: **ESCOPOFILIA**: cuantos más conscientes somos de que estamos separados de lo que vemos, más deseos tenemos de ver.
- Deseo de identificarse con lo que ocurre en la pantalla: **NARCISISMO**: si cada vez tengo más deseos de ver, más ganas tengo de estar en esa pantalla.

La ausencia del espectador de la pantalla hace percibir lo imaginario, anudando lo real y lo imaginario. Las condiciones en que el espectador ve una peli son iguales que las de la infancia, según Metz (no se puede

mover, etc...)

La teoría estética basada tb en el concepto de **deseo psicoanalítico**. Deseo de escopofilia=deseo de ver, y al mismo tiempo un sentimiento de narcisismo=donde el sujeto y la imagen reflejada se unen. Son mecanismos inseparables en esa fase del espejo, nacen de la visión y se van reforzando el uno al otro, gracias al deseo de poseer lo que aparece en la película.

Todo esto, determina el **yo espectatorial**. Permite acercar el cine al psicoanálisis. La cámara, proyectores, impresión de realidad, etc... enfatiza unos sentidos, el dispositivo cinematográfico asigna una posición psicológica al espectador, y el espectador a su vez se identifica, colabora psicológicamente.

El cine para estos teóricos puede considerarse un aparato que transforma una percepción real en una alucinación. Se plantean unas preguntas, como: ¿Qué tipo de espectador es inducido por el dispositivo cinematográfico?: se viene a decir que cualquiera. Al entrar al cine reencuentra las condiciones que ha vivido en lo imaginario, en las escenas que está viendo. Se activan en él unos mecanismos que hacen que pueda ser estudiado por el psicoanálisis.

Los mecanismos cinematográficos se ponen en marcha antes incluso de la proyección de la película, por el deseo que impulsa al espectador a ver esa película, encerrado en una sala a oscuras. El psicoanálisis se pregunta qué deseo nos lleva a hacer eso: actúa el **deseo de identificación**: cuando entramos al cine vamos a llevar una especie de **situación de soledad** y por el sentido de identificación, la elección de esa película no se puede separar del sujeto.

Este sentimiento de soledad habrá sido establecido años antes por Freud. La elección regresa hacia la identificación, **repliegue en el yo**.

Todo esto no sirve para el espectador de T.V., que está menos inclinado a la identificación con lo que ve.

Preeminencia en los años 80 de las **teorías de campo** en el cine, como la **NUEVA HISTORIA**, que critica esa interpretación de un espectador homogéneo que va al cine con un sentimiento de soledad, porque ese espectador aparece aislado de los condicionamientos históricos y sociales en que ha nacido y vivido. Parece como si al espectador se le hubiera aislado de esos condicionamientos.

Para la Nueva Historia, sirve de poco diferenciar las experiencias del espectador rural del que no lo es. **Para esta teoría es difícil creer que el espectador permanezca estable en los diferentes países y tiempos.**

Se hace difícil omitir que la acción de ir al cine tiene que ver con el tiempo de ocio y no tanto por un sentimiento de soledad. Para esta teoría, no se puede prescindir del carácter clasista. La incorporación de la calefacción en el cine fue un importante reclamo, por ej., años que ya no entraban al cine por el deseo de soledad.

Hoy en día, las teorías tendrán en cuenta la diversidad social y la actividad del espectador a la hora de ver las películas.

En las teorías de campo, el investigador se aleja de la metodología tradicional y asume una posición más personal; genera una serie de preguntas.

Por ej., sabemos que hoy en día el cine ha perdido su carácter central, se va dividiendo, y, en buena medida, el contexto audiovisual se halla en los hogares. Este cambio rompe con las características metapsicológicas de las que hablaba Metz, etc... Se rompe con la pantalla blanca, no existiendo la inmovilidad, el espectador es dueño del tiempo de la proyección, etc... además, desaparece el "irrepetible"

momento el visionado de la pelÃ–cula” que se daba en el cine. Ese cambio incide en la pÃ©rdida de las condiciones metapsicolÃ³gicas.

Hay **otro cambio**, el estudio del espectador contemporÃ¡neo remite a las caracterÃ–sticas de las pelis actuales, nos encontramos en un **nuevo marco cultural** que se caracteriza por una ruptura en los discursos. Las caracterÃ–sticas de la sociedad en que vivimos llegan a incidir en la recepciÃ³n e interpretaciÃ³n de las pelis en relaciÃ³n con el espectador. El espectador ha de tener unas destrezas a la hora de interpretar la pelÃ–cula. El cine se extiende a otras disciplinas artÃ–sticas o que tienen un destino comercial. La pelÃ–cula se prolonga e invade el contexto de uso y consumo, algo que a veces es mÃ¡s importante que la peli, y el espectador ha de saber interpretar la peli. Cada espectador interpretarÃ¡ la peli de una forma, segÃºn sea su contexto social, econÃ³mico, etc.

ESTUDIOS SOCIO-CULTURALES: Depende de donde provenga el espectador, para que se interprete de un modo u otro la pelÃ–cula.

El control de los significados no llega a asegurar algÃºn tipo de manipulaciÃ³n sobre los espectadores.

En el psicoanÃ¡lisis, el espectador era siempre igual; con los estudios culturales britÃ¡nicos, como los de **Stuart Hill y D. Morley**, cobran importancia los aspectos sociales del espectador. Determinan unos principios bÃ¡sicos (dentro de las teorÃ–as de campo), en cuanto al estudio del espectador:

- **El espectador debe teorizarse en cada marco cultural, en cada marco histÃ³rico:** La constituciÃ³n del yo espectatorial no viene dada por la peli, sino por el marco social, histÃ³rico...
- **Siempre se crea una dialÃ©ctica entre la estructura de la peli** (transmisora de una ideologÃ–a) y **la situaciÃ³n social del espectador**, que a veces puede establecer una **resistencia**.

MetodologÃ–a de las teorÃ–as socio-culturales: **Observaciones empÃ–riticas.** A travÃ©s de encuestas, entrevistas, etc., que permiten conocer cÃ³mo los espectadores se enfrentan al consumo de las pelÃ–culas. Conceden importancia a las lecturas crÃ–ticas, partiendo de la base de una heterogeneidad propia de las sociedades industrializadas. Dependiendo del lugar social del espectador, Ã©ste tendrÃ¡ una visiÃ³n de la pelÃ–cula.

Se van a dar **3 estrategias o mÃ©todos de lectura:**

- Se puede hablar de una **lectura dominante** cuando el espectador no critica la ideologÃ–a que emana del texto.
- **Lectura negociada.** Combina la ideologÃ–a del texto y las condiciones sociales del espectador.
- **Lectura crÃ–tica.** Divergente de la lectura dominante.

La interpretaciÃ³n de la pelÃ–cula va a estar mÃ¡s condicionada por el contexto de uso y consumo que por la forma de la pelÃ–cula o de las cuestiones psicolÃ³gicas propias del espectador.

Se enumeran hasta 7 tipos de **dimensiÃ³n social de la subjetividad:** el yo, el sexo, edad, familia, clase, naciÃ³n, etnicidad, religiÃ³n, etc. Son fundamentales a la hora de elaborar una u otra teorÃ–a.

Frente a la homogeneidad del espectador, STUART HILL o D. MORLEY se van a fijar en las variables sociales y determinan algunos puntos bÃ¡sicos:

- *El espectador debe teorizarse en cada marco cultural, en cada marco histÃ³rico, pues no es lo mismo un espectador de pueblo que de ciudad...*
- *No hay un Ãºnico significado del texto; ahora la peli se halla en relaciÃ³n con la condiciÃ³n social del espectador, que tiene sus propios gustos y miedos...que hacen que interprete la peli de diferentes*

maneras, dejando lecturas críticas y dejando a un lado la primacía del texto filmico (semiología).

- *Se crea una dialógica negociadora entre la estructura del texto transmisora de una ideología dominante y las situaciones sociales del espectador, que en determinado momento puede poner resistencia a ese texto.*
- *La metodología: el teórico despojado de ella se enfrenta mediante encuestas a los espectadores, lo que permite conocer cómo los individuos responden al consumo de las pelis (ya no es solo ver)*
- *Los estadios culturales dan mucha importancia a lecturas que se consideraban secundarias. Dependiendo del grupo social habrá una respuesta al texto filmico.*
- *Lectura dominante cuando el espectador no critica el texto al texto y su ideología.*
- *Lectura negociada, combinando la ideología inherente al texto con las condiciones específicas sociales del espectador.*
- *Lecturas críticas, opositoras con respecto al texto, su ideología.*

La lectura del texto filmico va a estar más condicionada por el uso y consumo más que por la forma de la peli, por las cuestiones psicológicas propias del espectador.

Ellos ven 7 tipos de dimensión social de la subjetividad:

- yo
- sexo
- edad
- clase
- nación
- religión
- etc.

Las tres formas de lectura se combinan con estas dimensiones sociales y sirven de base a estudios que llegan incluso a la actualidad. La lectura varía según al estrato social y cultural de la persona que ve la peli.

Encontramos tb los movimientos teóricos relacionados con el **Feminismo**, que se aplicarán al cine. El cine es una pieza importante para ellos pues las películas permiten examinar el porqué de la diferenciación sexual del momento, que fue la dominante durante mucho tiempo.

En principio, **parten de ciertos presupuestos cercanos a las teorías metodológicas**, como el psicoanálisis y la semiología, y pronto se dejan de lado atendiendo a conceptos más subjetivos. Dejan de lado esas metodologías pues no encuentran en ellas la posición de la mujer.

En los 70, **ROSE, MELLEN, HASKELL**, son ensayistas que comienzan a preguntarse **qué papel se da a la mujer** en el devenir histórico del cine: las ausencias, las negaciones de los personajes femeninos en el cine tratando de investigar los **mecanismos ideológicos del patriarcado**. Esto les lleva a unas conclusiones tales como que el cine tiene unas dosis de ese sistema patriarcal, y no se han conseguido retratos femeninos profundos, como sólo ocurre con los personajes masculinos (sólo en algunos casos se ha conseguido).

Por eso, ven necesario luchar para que el cine reconozca lo que han llegado a ser las mujeres en la sociedad. Pero el cine no es una realidad, no representa al mundo como es, por eso la patriarcalidad no trasciende del todo; el cine no trata realidades sino signos, apoyándose en la naturaleza lingüística del cine.

Ellas critican el tipo de cine que hacen PAM COOK y C. JOHUSTON en un texto llamado “Cine de

mujeres como cine de oposición" .

Realizan pelis y tb hablan del poco cine realizado por mujeres, y se preguntan por quÃ© y en quÃ© consiste ese **arquetipo femenino** en el cine, y por quÃ© se usa tanto, y por quÃ© es menos profundo y mÃ;s continuo que el arquetipo masculino (Cassetti dice que los masculinos son los que mueven la acciÃ³n, el argumento, y los femeninos son mÃ;s pasivos. AdemÃ;s el arquetipo masculino estÃ¡ bien definido y el femenino son personajes mito (novia, madre...) y son un modelo de representaciÃ³n Ã³nica y aparecen fuera de la historia).

Piensan que la mujer estÃ¡ destinada a que se hable de ella sin que ella hable, por eso es necesario **criticar esa lectura dominante masculina** que se ha dado a lo largo de la historia del cine. Ellas buscan que se profundice en los personajes femeninos, saliendo de esos retratos banales de las mujeres.

Esto acontece a partir de los aÃ±os 80 y 90 en pelis que tiene carÃ;cter fantÃ;stico: terror, thriller...y que determinan una mayor actividad de los personajes femeninos, siendo ellas las que llevan adelante la acciÃ³n.

CLOVER se dedica a este tipo de estudios en el **Cine-slasher** fantÃ;stico, en un ensayo (ver photocopias). Pelis de los 70 en las que la mujer adquiere mayor protagonismo: *Carrie*, *Psicosis*, *Los pÃ;jaros*...en ella la mujer alcanza cierto protagonismo, pero enseguida es eliminada mediante el asesinato, una visiÃ³n sÃ;jdica...

A partir de los 80, con *Pesadilla en Elm Street* o *La matanza de Texas*, la mujer pasa a ser una Caperucita posmoderna para enfrentarse a un asesino, siendo pelis de final de chica; es una figura femenina un poco masculinizada, aunque las pelis siguen siendo patriarciales, pues la mujer adopta el papel que antes habÃ;a tenido el hombre y viveversa. Este no es el buen camino, aunque al menos es un cambio.

Otra aportaciÃ³n vendrÃ; de la mano de **LAURA MULVEY**, en su artÃ–culo "Placer visual y cine narrativo" aparecido en 1975 en la revista *Screen*, en el que se empeÃ±a en el anÃ;lisis de **establecer una mirada espectatorial femenina**. Primero se basa en el psicoanÃ;lisis, pero enseguida lo abandona, pues la mirada femenina provoca una paradoja, ya que en la gran mayorÃ;a de pelis el hombre es activo y la mujer es pasiva, y por eso la espectadora femenina debe pasar por lo masculino de la representaciÃ³n.

(Mulvey habla de la) **TeorÃ–a del dispositivo cinematogrÃ;fico del psicoanÃ;lisis**: existe en el sentido del psicoanÃ;lisis del deseo y el narcisismo de vernos reflejados en la pantalla, pues es el hombre quien observa y la mujer quien es observada, el hombre controla los acontecimientos y la mujer solo estÃ¡ presente, Ã©l mueve la narraciÃ³n y ella queda fuera. Por eso, el espectador elige al hÃ;roe como objeto de identificaciÃ³n. Esto significa que el espectador, sea hombre o mujer, tiene que pasar el ojo del hombre para conseguir lo que se desea de la peli, que es la mujer. Por eso el cine estÃ¡ hecho para hombres, y por eso la mirada espectatorial femenina se turba.

VÃ©rtigo, La ventana indiscreta...aquÃ– el personaje femenino es colocado de manera voyeurista, como objeto de contemplaciÃ³n.

En *El Ã;ngel azul*, de **Steinberg**, se prescinde de la misoginia y el voyeurismo por un fetichismo sobre el cuerpo de la mujer. Estas dos vÃ–as son el escape del hombre y su castraciÃ³n.

MULVEY adopta una posiciÃ³n radical: ve a la mujer como pasiva y al hombre como activo. Cree que la mirada mÃ;sculina es la que mueve la acciÃ³n.

Si se sigue a **Freud**, la mujer que se ofrece ante la mirada masculina, es para él algo fascinante, para su goce, pero también se ofrece como una presencia amenazante, una fuente de angustia, pues su cuerpo evoca en el hombre el cuerpo de la madre como amenaza de castración, pues ese cuerpo carece de pene. Por eso tiene dos caminos para huir de esa angustia:

- ◆ Puede **desmitificarla**, restarle valor con el **voyeurismo, el sadismo...**
- ◆ Puede **hacerla objeto de culto**, idealizarla, sublimarla: **fetichismo**.

Para **Mulvey** se hace preciso alejarse de las teorías del psicoanálisis y tener en cuenta al personaje femenino y darle opción a entrar en la trama, y así implicar la mirada espectatorial de la mujer, y que ella pueda implicarse.

HANSEN analiza las pelis de **Rodolfo Valentino** y las reacciones del público femenino. Observa que el actor contribuye a crear un personaje ambiguo que puede llegar a complacer a la visión femenina.

CASSETTI resume los interrogantes que surgen de todo esto en: *¿el público femenino está siempre obligado a comportarse como el masculino frente a las películas?*

Para **MULVEY**, la mujer tiene 2 naturalezas, pues desde la infancia tenemos rasgos masculinos que se van abandonando con el tiempo, pero que subyacen en nuestra personalidad, por eso no nos cuesta ponernos en el lugar de un hombre.

KUHU se plantea si existen condiciones específicas de visiones femeninas, y genera una polémica diciendo que aún no se ha logrado que el espectador sea asexuado, que el sexo esté por encima de ello.

***HASTA AQUÍ ES EL RESUMEN DE LAS TEORÍAS DE CAMPO QUE SE BASAN EN ESTUDIOS SOCIOLOGICOS.**

TEORÍAS ONTOLOGICAS

BAZIN viene a sustituir el predominio anterior de las llamadas teorías formativas, y adquiere una **posición multidisciplinar**: formalistas rusos, vanguardias francesas...

Con la IIGM, y después del debate del cine que va del lado de la dimensión reproductiva del cine, como el Neorealismo y otros presupuestos teóricos donde se va a valorar la base fotográfica del cine, surgen otras teorías como:

La teoría intrínseca, llamada así pues los autores parten de la crítica del cine y del fenómeno del cine. Un ejemplo de ello es lo esbozado por **BAZIN** en su libro *"¿Qué es el cine?"*, que es una acumulación de críticas de la época, elaborando una **teoría ontológica** del cine en los años 40 y 50. Para ello, parte de **fenómenos preliminares**, como que desde sus orígenes el cine es un fenómeno identificable, nace con un lenguaje específico y nace como arte (lo contrario que piensa Banfi ¿?). El cine cuenta con una serie de aspectos que le permiten ser identificado. **BAZIN** pone el énfasis en el primer punto para conformar una teoría en la materia prima. Su libro centra la atención en la **naturaleza misma del fenómeno**, atiende a los caracteres fundamentales para el fenómeno del cine, y por eso es una teoría ontológica, pues se centra en la esencia y también es intrínseca, nace del propio cine y disciplinas exteriores al cine, como la lingüística... se ven como secundarias desde el pdv de la esencia.

Sus seguidores son críticos que después realizarán películas, es decir, que están reconocidos en el mundo del cine, no como los formalistas.

Á 1 decÃ–a que el cine habÃ–a nacido con un lenguaje especÃ–fico que le es propio, y por eso piensa que en un primer momento se viera alienado por otra serie de enfoques que no le eran especÃ–ficos, como eran los modelos teatrales. TambiÃ©n critica otra alienaciÃ³n que ya se habÃ–a criticado por otros formalistas en los 20 y 30: son las tÃ©cnicas utilizadas para enmascarar el lenguaje puro, que es la capacidad que tiene el cinematÃ³grafo para mostrar trozos de vida.

Para Ál, el **cine nace con un lenguaje especÃ–fico que es la representaciÃ³n de la realidad de una manera Ãºnica gracias a su base fotogrÃ¡fica**, por lo que critica la alienaciÃ³n con otras artes, como los textos literarios... Para Ál, el **montaje** vendrÃ–a a disfrazar lo que es el lenguaje imaginario del cine en aras de una pretendida artisticidad.

Esto vino a **contrastar con las teorÃ–as formalistas**, que hasta ese momento dominaban en el panorama cinematogrÃ¡fico. Á 1 ahora **quiere dar mayor importancia al contenido que a la forma** (formalistas al revÃ©s), o al menos dar una igualdad entre ambas.

No es extraÃ±o que sea partidario del llamado “**cine de la transparencia**”, donde las huellas de la producciÃ³n fueran invisibles al espectador, que fuera un producto natural como si fuera la realidad: Por eso quiere el **montaje imperceptible**, en el sentido de un predominio de las tomas largas en el tiempo: **planos secuencia** que son mÃ;s respetuosos con la relidad, pues la cÃ¡mara rueda en continuidad y se mueve en el espacio, busca la profundidad lograda por la utilizaciÃ³n de grandes angulares...en definitiva, un tipo de cine que muestra una homogeneidad, donde el montaje no condujera al espectador hacia a algÃºn lugar determinado, sino que todo estuviera a la vista del espectador y Ál pudiera determinar lo que fuera mÃ;s o menos importante.

El **montaje** (ver photocopies), se puede ver desde diferentes pdv. En un sentido amplio es considerado como una operaciÃ³n tÃ©cnica destinada a organizar los planos que forman la pelÃ–cula (ver apuntes sobre el montaje), y trata de dar continuidad a la discontinuidad propia de las pelis.

Existen **dos posiciones opuestas en el cine** (tb apuntes), que a partir de 1910 se han ido oponiendo constantemente:

- ◆ **TeÃ³ricos formativos/formalistas**, que van a **valorar el montaje como fÃ–n**, como elemento dinÃ¡mico del cine. Para ellos, es un principio estÃ©tico fundamental=imagen=palabra poÃ©tica.
 - ◆ Fotogenia
 - ◆ Hombre visible
 - ◆ Diferencias perceptivas (teorÃ–a Gestalt)
 - ◆ Montaje
 - ◊ La **desvalorizaciÃ³n del montaje como tal** y la sumisiÃ³n estricta a la realidad para tratar de dar una impresiÃ³n de realidad a la historia que narra la peli, tratando de solventar la discontinuidad propia del cine. El montaje sometido a lo narrativo, transparente, que trata de borrar las huellas del montaje.

Este antagonismo alude a la formaciÃ³n de **dos grandes filosofÃ–as del cine**: una desde el lado de la **representaciÃ³n**, y la otra desde el lado de la **significaciÃ³n**.

Nos podrÃ–amos preguntar: *¿CuÃ¡l de estas dos fue la respuesta vÃ¡lida para determinar el cine como medio de expresiÃ³n con lenguaje propio? ¿CuÃ¡ndo entrÃ³ la narraciÃ³n a formar parte indisoluble del sistema cinematogrÃ¡fico?*

Para ello, hay que acudir a un libro de **S. MARINIERO**: “*El cine y el fin del arte*”, donde prueba claramente como la posiciÃ³n de **Griffith**, inspirada por **Kuleshov**, **impulsÃ³ la importancia de la narraciÃ³n**. En un principio, el montaje no estaba sometido a lo narrativo,

pues trataba de extraer significado a cosas sacadas de la realidad que de por sÃ— no tienen significado. Las pelis de **Griffith** profundizan en la realidad intentando sacar sentimientos que a primera vista no existen, intenta acentuar, dramatizar la realidad en una serie de puntos. Esta es la finalidad del montaje, y no la de dar la impresiÃ³n de realidad a la historia contada: la finalidad es buscar significados ocultos.

En definitiva, tendrÃ—amos que estar mÃ¡s de acuerdo con los que toman el lenguaje como fin, y no lo que piensa Bazin, (textos del libro de Marinero), que habla de los experimentos de **Kuleshov** de 1917-18.

El efecto Kuleshov no quedÃ³ en un Ã¡mbito experimental, sino que serÃ¡ desarrollado por otros cineastas de los aÃ±os 30 como **Pudovkin**. Para pudovkin se puede hablar de un montaje simbÃ³lico. En el caso de **Eisenstein**, Ã©ste va mÃ¡s allÃ¡, llegando a un montaje simbÃ³lico, intelectual, donde el espectador participe. Usan el montaje con sentido dramÃ¡tico, lo cual ya fue hecho por Griffith, pero ellos van mÃ¡s allÃ¡.

En 1916 **Pudovkin** escribe “El director y la materia fotogrÃ¡fica”, y en 1918 “El director del film y el argumento del film”. Para Ã©l, el montaje es el estilo, es el medio de expresiÃ³n para el director, determina la orientaciÃ³n estÃ©tica, expresiva de las pelis. El montaje tiene como funciÃ³n determinar ciertos procesos psicolÃ³gicos en el espectador, es decir, para pudovkin el montaje no tiene tanto una finalidad estÃ©tica o intelectual como para **Eisenstein**, sino que tiene que actuar sobre los sentimientos del espectador. La composiciÃ³n de las imÃ¡genes puede presentar un carÃ¡cter poÃ©tico, pero es un mero aÃ±adido, pues lo mÃ¡s valioso es actuar sobre el espectador, sobre sus sentimientos.

En otro libro llamado “Sobre la tÃ©cnica del film”, **Pudovkin** dice de que forma se puede dominar psicolÃ³gicamente al espectador: el director tiene la ventaja de poder seleccionar fragmentos de la realidad en el tiempo y en el espacio, que se eligen y combinan para dar un dramatismo que no existe de por sÃ— en la realidad. Reduce la realidad a lo esencial, saca lo significativo de ella mediante la superposiciÃ³n de fragmentos de la realidad. En definitiva, el montaje transfigura la realidad, sacando de ella lo esencial, subrayando cada detalle, pues los detalles para Ã©l permiten ahondar en la realidad, para volverla mÃ¡s significativa (con diferentes angulaciones, planos...).

Este montaje impone al espectador una visiÃ³n de la realidad determinada por el director.

“La madre”, de **Pudovkin**: la secuencia final muestra todo lo dicho: modela la realidad mediante un montaje dramÃ¡tico y tb simbÃ³lico. Son dos escenas paralelas que se dan en la misma franja temporal, pero que ocurren en diferentes lugares y luego convergen; son fragmentos de la realidad que continuados permiten profundizar en el dramatismo que ya de por sÃ— tienen esas tomas elegidas de la realidad; las escenas serÃ¡n unidades significativas con carÃ¡cter simbÃ³lico. La peli trata de una huelga en una gran fÃ;brica de San Petersburgo: hay una manifestaciÃ³n y la fuga de la cÃ¡rcel del joven al que han encarcelado por la huelga. El personaje del joven y la madre, aunque son tratados como personajes individuales, son tomados como arquetipos, tienen un sentido simbÃ³lico, asumiendo un sentimiento de expresiÃ³n dentro de la colectividad (esto es una nota caracterÃ—stica de las pelÃ—culas rusas del momento, el individuo se pierde dentro de la colectividad. Esto ocurriÃ—a al revÃ©s en el cine Europeo y americano del momento). TambiÃ©n hay una actitud simbÃ³lica en planos sacados de la naturaleza: por ej., hay planos de regueros de agua que se entremezclan con planos de la manifestaciÃ³n; esta fusÃ³n de planos es real, pues incluso los manifestantes pisaron esos regueros, pero tb tiene un carÃ¡cter simbÃ³lico, serÃ—a el sÃ—mbolo del empuje de esa colectividad que quiere cambiar estructuras sociales y

políticas. Esta utilización de la naturaleza es algo nuevo, antes la naturaleza era algo meramente situacional, pero aquí tiene un significado mayor.

Los temas de Pudovkin de por sí tienen un gran impacto, los selecciona valorando la capacidad reproductora que tiene la fotografía, pero acentúa ese impacto mediante el montaje. El tiempo y el espacio los subordina a la explicación del argumento, y no hay ningún elemento sacado de contexto, tiempo o espacio: todo se subordina a la acción.

Eisenstein introduce imágenes abstractas introduciendo planos sacados del contexto de la película, de su tiempo y espacio.

Eisenstein: principio de colisión: introduce planos que causen impacto en el espectador. Ve en los planos elementos formales que van a causar impacto en el espectador, siendo la película como una pintura abstracta. (Fotocopias del Acorazado Potemkin). Esos planos a veces no guardan relación con la película. En **Pudovkin**, el valor de la toma es válido como dimensión reproductora de la realidad/en **Eisenstein** la toma no es un fragmento de la realidad, sino más bien un marco; la imagen tiene valor en sí misma, y esto puede crear significados diferentes.

Eisenstein introduce planos que, por sus valores formales y expresivos, causan impacto. Esto se realiza mediante el montaje, y estas imágenes no tienen relación entre sí, e incluso pueden estar fuera del tiempo y el espacio del film (a través del principio de colisión). Es decir, Eisenstein juxtapone imágenes impactantes que al unirse entran en conflicto; el conflicto viene de la oposición de esas imágenes, y la oposición puede venir por una iluminación diferente, por el propio contenido, por la diferente escala de planos, por direcciones de fuerza, por el número de personas, la dirección de las miradas, introducción de imágenes que están fuera del contexto de la película, como si fueran una metáfora.

Esto va dirigido a los sentimientos del espectador, que se ve atraído por esas formas. De esa estimulación, el espectador va a deducir una serie de lógicas maestras de desarrollo, para que ninguna lógica se va a someter al argumento, es decir, se juega con una igualdad absoluta, se abole la jerarquía de las películas convencionales, donde el texto es lo esencial. El espectador toma esa serie de lógicas y crea un todo con todos los elementos del montaje, como el movimiento, la luz... así se crea una idea final de enfrentamiento/lucha en el espectador, es decir, más allá de un obvio sentido narrativo podemos hallar un sentido abstracto, intelectual, que es propio de las grandes películas artísticas.

Ej: "El acorazado Potemkin": juega de manera consciente con los fallos de raccord. Para que no es tan importante seguir ese raccord, lo más importante es determinar al espectador para que desde todos los puntos de vista asile una idea de fraternidad. De cada plano en El Acorazado Potemkin se pueden sacar 3 interpretaciones:

- ◆ La representación de la realidad
- ◆ Sentido acorde con la película
- ◆ Sentido oculto-simbólico.

La idea fundamental es la transformación de un elemento formal en una idea general, que aquí es la idea de fraternidad, de triunfo de la revolución.

Diluye el contenido textual para conseguir un contenido simbólico, ayudado para ello por la utilización de elementos formales como el círculo, cuadrado, direcciones de las fuerzas,

de las miradas...

Se le considera un poeta-montador, aunque en el momento se le criticaba diciendo que desorientaba a los espectadores, que no llegaban a comprender ese sentido metafísico camuflado en la peli. A lo rompedero con todos los cánones establecidos, y para romper esa crítica publica un escrito explicando su peli "El Acorazado Potemkin" (fotocopias), para exponer todo ese trabajo reflexivo que realiza durante el montaje.

No le interesa tanto el discurso narrativo como el discurso formal, por eso repite escenas, porque eso no es lo esencial para él.

Estas son formas diferentes de usar el montaje: las posiciones de **Kuleshov** y **Eisenstein** son distintas y tienen que ver con la **teoría-a ontológica**, formulada después de la IIGM. (Estaban hablando en clase de la **teoría-a ontológica intrínseca de Bazin** y eso ha derivado a estas cuestiones del montaje)

El opuesto a este montaje es el **montaje transparente** de **Bazin**, que busca dar la impresión de realidad a la peli, el montaje se supedita al texto filmico.

Para **Bazin**, el montaje se basa en **2 tesis complementarias**:

- ◆ En el mundo real, ningún acontecimiento tiene sentido a priori, la realidad es ambigua. La **realidad** es una continuación espacio-temporal y nada está previsto, es **ambigua**.
- ◆ **El cine para Bazin**, por su dimensión existencial, **está obligado a representar y respetar esa ambigüedad**, tiene que reproducir el mundo real en sus acontecimientos, y el montaje tiene que estar adecuado a realidad ambigua. Por ello, lo esencial es la **unidad de la imagen**, que tendrá la misma densidad que la realidad, y no la fragmentación de la realidad que nos da el montaje. Por ello, este será lo que se puede utilizar en sus momentos precisos. **EL CINE TIENE UN LENGUAJE TRADICIONAL Y DEBE REPRODUCIR EL MUNDO REAL EN SU CONTINUIDAD FÍSICA**.

Para usar el montaje siguiendo unos momentos precisos, hay tres pautas a seguir:

- ◆ La idea de **montaje prohibido**; el montaje no se puede usar cuando el sentido de la acción dependa de la presencia simultánea en la imagen de dos o más factores fundamentales para la acción: la lucha de un hombre contra una bestia... No se puede poner a un lado al hombre y al otro al animal y montarlo para que parezca que están juntos, deben aparecer en la misma imagen = es suprimida la fragmentación.
- ◆ **Cuando la acción depende de la continuidad física** y no depende de la presencia simultánea en la imagen de dos o más factores fundamentales, **se puede usar el montaje, pero de la manera menos visible posible**. Para él, lo esencial es la situación: si ésta es como la vida misma, no debe haber montaje, y si esto no puede ser, el montaje tiene que estar lo más enmascarado posible, y esto se hace mediante un discurso transparente, usando los raccords correctamente, para acercarse lo más posible a la realidad. No obstante, para Bazin hay algunos tipos de genio donde es la utilización del montaje, como por ej., los **documentales**, pero con unas condiciones:
 - ◊ Que no trate de engañar al espectador
 - ◊ Que la reconstrucción de una continuidad no sea contradictoria con la naturaleza del acontecimiento (Ej. Crecimiento de una flor en un segundo. Esto es lo cito porque la puesta en escena no contradice el acontecimiento, sino que clarifica un hecho escondido al ojo del espectador.). En este tipo de genios, el director tiene que tener una ética, una moral. Los acontecimientos no previstos por el guion deben

ser ordenados para conseguir su explicación clara, revelándose entonces el lenguaje específico que tiene el cine desde sus inicios, que es representar la realidad.

◊ **Rechazo del montaje fuera del raccord.** No admite fallos en el raccord, rechaza la existencia de fenómenos del montaje que salieran fuera de un plano y otros planos fuera de contexto. Es partidario del uso de los grandes angulares, que tienen una amplia profundidad de campo, y en el que todos los elementos se ven con la misma nitidez, este plano respeta la unidad de la imagen. También es partidario de la utilización del plano secuencia, que da continuidad y muestra más trozo de la realidad en un solo plano, lo que es más respetuoso con la realidad.

Los discípulos de **Bazin** participan de estas ideas:

KRACAUER escribe en 1960-61 el libro *xxx¿?*. Toma una posición realista del cine algo diferente: él no toma una teoría ontológica, sino más bien metodológica.

Bazin fue un hombre peculiar, católico, le gustaba hablar en público. Fue uno de los grandes iniciadores de los cine-clubs, y participaba en revistas como *Cinéma*. Murió joven, en 1958, y además no recogió todo lo que dijo a lo largo de su vida y de sus múltiples conferencias. (Su pensamiento es de después de la IIGM)

Su realismo en el cine tiene un carácter esencial, y la raíz de esa esencialidad viene dada por pensar que la existencia del objeto filmado participa de la existencia del modelo. De este modo, se da una relación ontológica entre la fotografía, lo filmado y el modelo. Es decir, el cine existe en tanto en cuanto existen los hombres y objetos que aparecen en la peli. La fotografía permite que la existencia/esencia de las cosas que aparecen en ella perdure en el tiempo y en el espacio, resucitan de nuevo una y otra vez. **Identidad ontológica entre modelo y película.**

Kracauer es más **metodológico**, es importante la **funcionalidad** con respecto al fundamento fotográfico de las películas. Usando más todos técnicos busca profundizar en la realidad. Su realismo no es existencial, sino funcional y documental, pero no hay un grado de participación como el de Bazin.

***Bazin**: fotocopias de su libro “*¿Qué es el cine?*”: primer capítulo: “Ontología de la imagen fotográfica”. Para Bazin, en el nacimiento de las artes plásticas hay una lucha contra el paso del tiempo que corrompe las cosas, tratando de vencer a esa degradación mediante la fijación de las cosas o personas, pudiendo detener el tiempo, es decir, el objeto estático, pintura, escultura... esconde esa obsesión psicológica de vencer el tiempo mediante su plasmación, el instinto de salvar al ser mediante la apariencia. Esto es un **realismo psicológico o existencial**. Para Bazin hay varias clases de realismo: para él, cuando nace el cine y la fotografía llega a su cumbre, surge este deseo de perdurar, y esto es así – porque es una reproducción mecánica de la realidad de la que está excluido el hombre, es objetiva al ser un proceso técnico. Esto da dos puntos importantes:

◊ La fotografía, por su objetividad tiene un alto componente de realidad, de veracidad, mucho más que una pintura o una escultura.

Realidad=verdad=realismo estético

◊ El surgimiento de la fotografía y el cine permite que otras artes plásticas se liberen de esa condición de realismo que tienen desde el s. XV y XVI, desde que nació la perspectiva, y que han convertido al realismo en un **realismo ilusorio**. Cuando nace la fotografía y el cine, el arte se libera de ese realismo ilusorio impuesto y por fá - va a ir encaminándose hacia su propia realidad estética, se libera de la obsesión de plasmar la realidad, de parar el tiempo, pues la fotografía lo hace mucho más fielmente.

*Ver todas las fotocopias, en las que habla del origen de las artes plásticas

Para Bazin el cine es imagen en movimiento, la imagen de las cosas en su duración. El cine prolonga la realidad, es activo, forma parte de la existencia de la realidad, no la sustituye, la reproduce. No ilustra el mundo, no lo documenta, pues posee tal acercamiento al mundo real que puede ser su extensión.

*Ver fotocopias de Bazin en las que habla de pintura y cine.

El espacio fílmico es diferente al espacio pictórico, pues no trabaja con un marco, sino con una ventana. La pintura se opone a la realidad misma gracias al marco, que polariza el espacio hacia dentro, mientras que la pantalla lo hace hacia fuera.

El cine supone una revolución espacial frente a la pintura, y tb una revolución espacial en el sentido de ser una ventana abierta al mundo, y tb supone una revolución temporal respecto a la pintura.

*Texto de Bazin sobre “Misterio de Picasso” en esta peli se va a poder observar el proceso creativo, lo que hay detrás de un cuadro terminado. Esto será una revolución temporal: se puede ver a Picasso haciendo un cuadro, se muestra la realidad que hay detrás de un cuadro.

Bazin emplaza al cine dentro de su lenguaje inicial y siempre buscando la realidad.

Para Bazin, se dan **situaciones circulares**, donde la realidad se mezcla con el cine, y el cine con la realidad, se contaminan mutuamente dada la cercanía que tienen, su íntima relación. Dado este realismo existencial, el cine tiene momentos prohibidos pero también momentos cumbre, que hacen que realidad y cine se fundan

Según la teoría intrínseca, lo verdadero es la imagen ontológica (la esencia, lo esencial) y la imagen fotográfica.

Su realismo es ontológico pues para él lo verdadero es la imagen fotográfica, por tanto vuelve a la esencia del cine, a los trágicos ontológicos de la época de comienzo del cine.

Parte de experiencias marginales, pues cree que su manera de ver y hacer el cine es difícil de llevar a cabo y de que se entienda. Su sueño captaba la esencia del cine pero no lo aplicaba en películas.

Lo que él veía estallar después con aparatos como el super 8, y luego el video... con los movimientos de los 60, que hacían un tipo de cine espontáneo,

donde la cámara se mueve y sale a la calle tratando de captar la realidad in situ.

Por eso, para Cassetti Bazin es un profeta de los pensamientos posteriores, donde el cine desaparece y se entremezcla con la vida, lo cual es uno de los rasgos que caracterizan al cine de hoy.

- Bazin: aproximación a la realidad desde el existencialismo = realidad existencial.
- Kracauer: aproximación a la realidad desde la metodología, busca unos matices adecuados para transmitir una mayor o menor cantidad de realidad. Esos matices son propios de la fotografía y, en consecuencia, del cine. Para Kracauer, todo medio de expresión tiene una visión estética concreta, tiene que estar entre dos lados marcados. La fotografía o el cine realizados dentro de esos lados serían más satisfactorios. Estas propiedades básicas hacen obtener diferentes grados de verosimilitud, y esas propiedades básicas del cine y la fotografía son: (*teoría metodológica*)
- **La realidad no escenificada**
- **El carácter fortuito**
- **El carácter interminable, de infinitud**
- **La indeterminación y la posibilidad de establecer múltiples significados.**

Estas son las propiedades de la fotografía y también del cine, que añade una más: **el movimiento.**

- No preparada de antemano, representa la realidad captada de manera espontánea, sin que los que hayan salido en la foto se den cuenta de que se les ha hecho una foto. Kracauer permite la intervención del fotógrafo, Bazin no.

Los que cultivan el retrato preparan la foto para captar la esencia de ese personaje. Kracauer eso lo ve bien, el fotógrafo ayudaría a sacar nuestra propia forma de ser, descubrir la naturaleza. Sin embargo, no debe intervenir en la composición, ya que cuando el fotógrafo pone demasiado de su parte borra la similitud.

- Se quiere plasmar lo que está a nuestra vista, lo que ocurre de repente a nuestro alrededor. Plasman la vida urbana, las multitudes callejeras. Esto es un poco motivado por los impresionistas.
- La foto plasma fragmentos y no totalidades, su marco establece un lado provisional, y su contenido se refiere a un contenido más general, la visión de fragmentos nos presupone que hay algo más allá, de ahí la visión de lo inacabado. Analogía entre el matico fotográfico y la investigación científica.
- Por la multiplicidad de significados: La foto es así, depende de quien la mire y del paso del tiempo, que va borrando unos significados y dando otros. Se pueden extraer multitud de significados de las fotografías. Depende de quien la vea, verá unos significados u otros. De este modo, plasma la realidad sin definirla. Son registros de realidad sin significado, cada persona diferente le dará un significado propio.

Con el paso del tiempo las fotos se vuelven documentos, nos ayudan a revivir momentos pasados. Es un realismo documental que tiene multitud de significados dependiendo de quien lo mire.

La fotografía tiene siempre un **peso de belleza**, y cuanto más se ajuste al hecho fotográfico, más capacidad de ser arte tiene, más capacidad de ser hermosa.

El ve la fotografía como una **exploración-documentación** respecto al mundo: **el deseo de conmover y la belleza se unen entre ellas**.

Por tanto, para **Kracauer**, la fotografía realista es la más estética, y será arte cuando nos devuelva la naturaleza en vivo, y lo mismo puede aplicarse al cine, y por eso el cine que persiga el realismo será más estético, pues la tendencia formativa tiene que someterse a la tendencia realista. (P.ej, Las pelis alemanas de los años 20 son consideradas comúnmente como arte por su paralelismo con la pintura, pero Kracauer piensa que esto es un error.) También la adaptación de grandes obras de la literatura nos hace pensar en esas pelis como arte, pero no lo son (para Kracauer), porque estamos valorando la peli a través de temas ajenos al cine, extrapolamos otras cuestiones que no se corresponden con la verdadera eficacia artística del cine y de la foto.

Para Kracauer, el **montaje es una característica básica que no tiene la fotografía**, es solo del cine. **No niega el montaje** como lo hizo Bazin, pues para él, el montaje determina una clara capacidad de documentar la duración de la realidad. El director hace desaparecer la puesta en escena auxiliándose por el montaje, usado para introducir una mayor ambigüedad dentro de la realidad, que ya es ambigua de por sí.

En las pelis hay una **doble cuestión**: acciones, movimiento, escenario, objetos...puestos allí – para ayudar al desarrollo de la narración, pero al mismo tiempo, todos esos elementos escapan de esa función y forman parte de una realidad, una verosimilitud.

El montaje tiene que apuntar hacia esa ambigüedad, todo tiene que aparecer indeterminado en su significación, en su diversidad de significados.

El montaje:

- Cada toma tiene un significado relacionado con el argumento, el montaje se **somete al argumento**.
- Por otra parte, el **director** puede querer enseñar la realidad en sí misma, dando **múltiples significados a esa realidad**. (Ej: Kuleshov: rostro impasible del actor, que no muestra nada y a la vez muestra todo).
- El montaje se puede usar para proporcionar multitud de significados, y esto se consigue colocando un plano de un elemento que no aporta nada a la intriga, por ej: un primer plano de una pistola, que evoca lo que va a ocurrir luego, pero pueden pasar muchas cosas con ella. En esos momentos se multiplican los significados, por eso es posible

introducir la narración. Las **tomas ambiguas**: lo son en un primer momento, luego tiene un significado concreto: Griffith ya las usaba, tb Pudovkin.

Es posible escapar de la tiranía del relato mediante el montaje.

Resumen Bazin/Kracauer: parten de la misma idea: la materia prima del cine es la realidad.

Bazin: realismo existencial/no montaje/teoría ontológica.

Kracauer: realismo material/síntesis de montaje/teoría metodológica.

- MATERIA PRIMA: TEORÍAS ONTOLÓGICAS
- MÁS TODOS Y TÁCNICAS: TEORÍAS METODOLÓGICAS. Estudia el cine en las diferentes facetas, por eso usan más de todo que provienen de fuera del cine. Cuestiones psicológicas, lingüísticas, semióticas... (años 60-80)
- FORMAS Y FINALIDADES: TEORÍAS DE CAMPO. El cine es el objeto que centra el estudio. Se parte del estudio de las películas, se las analiza desde dentro. Puede dar lugar a análisis subjetivos. (80 en adelante). La enunciación, semiopráctica, atracción social.