

INTRODUCCIÓN

El cine tiene un lenguaje autónomo, que supera el registro de la realidad visual. El comienzo de toda teorización reside en el cine. Esta es la principal base de las dos corrientes del cine sobre su estética. Acuña el termino de 7º arte (1911): Manifiesto des Septs Arts. Hace un planteamiento que compara el cine, la pintura, con la aparición del color, el artista cinematográfico lo asemeja con la pintura. No llega a conceptualizar el corpus teórico.

Louis Delluc (1919) cinema y cie fotogenio, cineasta. El cine es el hijo de dos conceptos unidos: El hombre y la maquina. Acuña los términos fotogenia aspecto poético de las cosas y las personas a través de un nuevo lenguaje cinematográfico/ Film lugar en el que se integran en una síntesis.

Ricciotto Canudo (1911) / André Bazin crean el concepto de cineasta.

Formalistas /realistas: son aquellos que ven el cine como un concepto de la realidad o una mera imagen.

1. TEORÍAS FORMALISTAS

Vinculados con el formalismo ruso Círculo Lingüístico de Moscú, hacen un planteamiento sobre la forma del propio lenguaje a lo que se suman todos los teóricos del cine.

El realismo socialista acabó con todos los planteamientos formalistas.

Cinco planteamientos formalistas:

- La materia prima del cine y lo que eleva la categoría de arte, no es para ellos la realidad sino la técnica que es capaz de separar el arte de la pura representación o reproducción de la misma. Esto se observa en el montaje, las diferencias de la reproducción cinematográfica, el tema fílmico, el 1º plano y el encuadre.
- Consideran que el cine es un arte, la manipulación por parte del director creativo de la materia prima.
- No son partidarios de los avances tecnológicos que pueden aproximar la reproducción perfecta de la realidad.
- La forma es más que el contenido. Experiencia cinematográfica irreal y abstracta.
- No percibimos las cosas como reales. Relación arte–mundo percepción no es imitativa.

Arnheim:

Afirma que la ilusión imperfecta de la realidad es el cine. Esto la sitúa en la cabeza de la tradición formalista.

Todos los defectos de la mimesis, facilidad para la manipulación. Al sobrepasar el concepto de mimesis el cine es como un arte autónomo. Efectos artísticos por limitaciones:

- Bidimensional.
- Reducción de tamaño y sensación de profundidad.
- Ausencia de color.
- Encuadre como límite.
- Ausencia de continuum espacio–tiempo. El cine lo rompe o lo puede romper.
- Carencia de sentidos deferentes a la vista.
- Controlar la ilusión de la realidad. Desconfianza de los avances tecnológicos. El cine debería de mantenerse al margen de los avances tecnológicos.

El cine es algo ajeno a la realidad. El sonido hace que sea todavía un arte más ajeno aún, no reproduce la realidad.

Dentro de la corriente formalista encontramos a Meliès, considerado el padre de los efectos especiales (1905) está vinculado a un cine de entretenimiento, especie de actuación semiteatral.

Eisenstein:

Conjuga un corpus teórico con una amalgama. Teorización que abarca un conjunto de saberes impresionantes.

- Contra el realismo consustancial de la imagen: toda su teoría se levanta contra el ideal del realismo como algo consustancial a la imagen. Le interesa el espectador como se sitúa ante la imagen, en la que se transmite una serie de valores. Formula sus principales teorías que pretende anular el dualismo razón– sentimiento (realidad – arte) justo después de realizar el Acorazado Potemkin.
- Cine intelectual: síntesis entre emoción – documental.
- Principio dinámico: donde la idea no se expresa a través de la sucesión de elementos sino que los elementos entren en colisión como se decía en la teoría marxista.
- Tipaje: como continuación crea el tipo que tiene que ver con el actor, este pierde importancia para ser sustituidos por un tipo.
- Guión: reformula el concepto de guión que solo es una de las fases que está en mitad del camino entre la realización audiovisual y la elección del tema, es un esquema argumental.
- Integración avances tecnológicos. Color. sentido: señala que los avances que se incorporan, deben hacerlo como nuevas variables expresivas y por tanto el director aumenta la creatividad.
- Sonido como contrapunto. Concatenación disonante: cuando aparece el sonido tiene la capacidad de enfrentar ideas, hacer el contrapunto con lo audiovisual.
- Transferencia – sinestesia: intenta crear un efecto sinestésico que a través de la visualización afecte a todos los sentidos. Trata de provocar al espectador.
- Toma – montaje.
- Montaje como yuxtaposición: principio de yuxtaposición dos tomas contiguas en vez de buscar una continuidad en la narración, lo que pretende es provocar en el espectador una idea con el choque de imágenes. Dos tomas no son la suma sino el producto.
- Montaje como ideograma (jeroglífico): choque como conflicto como colisión de dos planos que hace surgir un nuevo concepto irrepresentable (en forma de idea).
- Montaje y música: en sus textos es frecuente encontrar un lenguaje musical. Existe una línea argumental que actúan alrededor de la línea dominante, actúa directamente sobre el espectador y las complementarias son estímulos secundarios que afectan a la imagen y al espectador.
- Tipología del montaje: grabación de continua complejidad: métrico, rítmico, tonal (atmósfera dominante que envuelve el film), armónico, intelectual (disposición compleja de las restantes estrategias).

Las fuentes que más le influyeron son contrarias a su pensamiento:

- ♦ Teatro de Stanislavsky: creación de personajes vivos que se incorporan.
- ♦ Cine de Griffith: montaje.
- ♦ Colonia Artística de Moscú: cuando ingresa en ella, se propugnaba que el director debía tener a su disposición toda la materia prima necesaria para la construcción de una obra de arte, para construir un lenguaje propio, ajeno y de subjetividad máxima.

2. TEORIAS REALISTAS

- Especial forma de reproducción de apariencias ópticas. Al producir la representación en imágenes.
- La reproducción fotoquímica del mundo es una ilusión de aprehensión de lo real.

- Italia y el cine de posguerra. Cesare Zavattini: aniquilar la distancia entre arte y vida. Convertir la realidad en una historia.
- Democratización del cine. Zavattini reclama una democratización que viene dado que la realidad debía de llegar a toda la sociedad. El cine puede captar cualquier tipo de historia.
- Guido Aristarco defensa de un realismo crítico. Además de representar la realidad debe revelar cuales son los conflictos sociales. Esto es un síntoma de la lucha antifascista llevado al cine.
- Lukas: toda imagen cinematográfica es vivida como mimesis de una realidad que es auténtica porque nace de la fotografía. Universo de ficción vivido como real. Es posible crear un mundo de ficción que el espectador lo puede considerar como real, por tanto es real.
- Espectador: constituye mediante procesos mentales una estructura semejante a la del objeto.
- La imagen presenta unos índices de realidad (movimiento, color, espacio) Proceso mental de identificación.
- Jacobson: objetivo reproducir la realidad con fidelidad y verosimilitud. Hay que procurar que sea lo mas real posible.
- Origen en el documental de los Lumière. Cine que presenta una realidad escenificada al contrario que el documental que no tiene planteamiento argumental. Tres modelos de documentales:
 - ◊ Noticiero.
 - ◊ Documental propiamente dicho (científicos)
 - ◊ Películas de arte.
- Las críticas:
 - ◊ El cine se considera una falacia. Una puesta en escena es contraria al realismo.
 - ◊ El director mediante el encuadre solo nos hace ver una parte.
 - ◊ Esta teoría no es posible por que siempre hay un elemento subjetivo que lo impide.

Sigfried Kracauer:

- Principio básico: el cine es un instrumento científico para la exploración de lo real. Para el cine representa la realidad tal y como es.
- Materia prima el mundo visible.
- Toda imagen fotográfica conserva el carácter de reproducción obligada.
- Contrario a la crítica de Arnheim.
- Enfoque cinematográfico: enfoque realista del arte fílmico. Rechazo cine de vanguardia: argumento marcado y que en el montaje hace una especie de collage.
- Filme de argumento, si moviliza la atención del espectador. Una idea básica para que el espectador quede conmovido.
- Escala de aceptabilidad: cine teatral, de aceptación (cine que se quiere parecer a las novelas) y de argumento encontrado (señala que son los argumentos que se pueden describir en la materialidad física, que no se puede inventar). Ejemplo: el ladrón de bicicletas.
- En relación con las artes imitativas de la tradición occidental. Todos los valores morales y pensamientos de Kracauer desembocan en una visión humanista.
- Interés por el potencial de alienación y liberación de los medios de comunicación de masas. Pesimismo activista que provoca una duda del sistema.
- Conocer la realidad para cambiarla. Las películas mostraban las ensoñaciones y deseos reprimidos de la sociedad. Kracauer hablaba de la función ideológica.
- De Calligari a Hitler. ¿Qué dicen las películas de la sociedad? Las películas reflejan la psique nacional que son producciones colectivas no individuales por que están dirigidas y movilizan a una masa de público a través de lo implícito, lo inconsciente, los deseos impronunciados.
- Lo que cuenta es la popularidad de sus motivos narrativos y pictóricos.
- Capacidad de registrar la realidad material: especie de realidad, realmente, real, realidad natural.
- La vocación del cineasta es la de iniciar al espectador en el conocimiento apasionado de la existencia y su crítica.

- Post hoc ergo propter hoc. Del efecto a la causa. Predisposición del pueblo alemán a aceptar el autoritarismo.

André Bazin:

- El cine es el arte de lo real. El cine es capaz de registrar el espacio y la especialidad.
- Registro mecánico de las apariencias del mundo. La forma de representar la imagen es a través de un instrumento, la cámara.
- El material que conforma el cine no es la realidad sino los trozos que esta deja en el celuloide y que no necesitan descifrarse.
- Se desprende el axioma de la imagen fotográfica como asíntota (término geométrico) de la realidad.
- Naturaleza objetiva de la fotografía le dota de credibilidad ausente en otras formas de creación de imágenes.
- Se capturan imágenes sin la intervención del hombre. El fotógrafo necesita trabajar con modelos = vínculo ontológico entre representación cinematográfica y lo que representa: la imagen fotográfica es e objeto en sí mismo, el concepto liberado de las condiciones de tiempo y espacio. La fotografía es el primer soporte en el que se pudo conseguir una imagen sin la necesidad de la aportación del hombre. El cineasta al igual que el fotógrafo siempre necesitan un referente.
- El cine debe privilegiar las operaciones de simple registro frente a las manipulaciones. Rechazo a las técnicas antinaturalistas y al cine abstracto donde reina la convención.
- Defiende una estética de cine neutro que se componga de los elementos que él escoge de la realidad. Se muestra lo que es y luego que cada uno interprete como quiera. Apuesta por el plano secuencia con una profundidad de campo y rechazo del montaje interpretativo. Lumière, Flaberty, Murnau, Welles, Wyler, Neorrealismo italiano.
- Contrario al montaje formalista por que consiguen la creación de un sentido que las imágenes no contienen objetivamente y que procede de sus mutuas relaciones.
- Montaje psicológico (Hollywood). El fraccionamiento de la acción en el montaje invisible, tiene como fin mostrar el suceso según la lógica material y dramática de la escena. El espectador se identifica con lo que el director presenta. El montaje pasa inadvertido.
- El mito del cine total. El cine es el sueño de una época, una recreación del mundo a su propia imagen.
- Defensor de los avances tecnológicos que consiguen mayores cotas de representación de la realidad.

3. CULTURA DE MASAS

Idea del espectáculo:

La cultura de masas es la que se desarrolla a partir del siglo XX, va a ir dirigida al disfrute y la diversión del espectador. Esto hace que tengamos que detenernos en la idea de espectador dinámica de deseo y satisfacción por la vía de la fascinación que entronca con los rasgos de la cultura de masas relativo al hedonismo, narcisismo y disfrute con la esencia de la economía del consumo masivo. El espectador consiste en:

- Fascinación. La capacidad de fascinar a través de la exhibición de la capacidad de satisfacer un deseo.
- La ausencia de una perspectiva temporal, momentánea o inmediata. No hay recorrido histórico.
- Implicación del espectador al espectáculo que opera sobre la interpelación constante.
- La idea de participación del público, pero este es masivo puesto que el receptor (espect) lo considera como hacer. La idea del espectáculo consigue un desplazamiento de todo aquello que tenga un significado.
- Pasividad para el público del espectáculo.
- Desplazamiento del significado por la técnica de realización. La fascinación no se basa tanto en el qué sino en el como de la producción y realización de los contenidos.
- Simplicidad y esquematismo.
- Base experiencial: el espectáculo apela y se constituye en experiencia directa del público. Mas que contemplarse al espectáculo se experimenta, se vive.

- El espectáculo se funda en la emoción directa del espectador.
- La esencia del espectáculo es esencialmente transferible a otros ámbitos de la experiencia cotidiana como marco de interpretación podemos vivir nuestra experiencia de forma espectacular.

En estas gramáticas se señalaba una terminología parecida: un plano es igual a una palabra, varios planos serían una frase.

Se utilizaban los términos lingüísticos para señalar o determinar la forma del cine. la imagen equivale a una o varias frases y una secuencia.

No se puede establecer un paralelismo para realizar unas determinaciones referidas al cine. Una palabra evoca una idea. Ejemplo: vaca (palabra) nos evoca la imagen de dicha vaca.

Martin:

Señala que la idea de lenguaje cinematográfico va ligada al descubrimiento de los conocimientos de expresión filmicos. Todos los procedimientos expresivos en un film es lo que abarca el concepto de lenguaje cinematográfico. Señala en el caso de Lumiere que el simple doble de la realidad es absolutamente primogénita la diferencia clásica de lenguaje cinematográfico y la lengua es su aspecto tan poco sistemático. Todas las unidades significativas mínimas no tienen un significado estable y universal.

Cualquier representación coincide de manera exacta y unívoca con la información conceptual que lleva. Esto conlleva que toda la realidad que aparece en pantalla nunca es neutra siempre es signo de algo más.

Cuanto más evidente es el objeto mas se inhibe su significado. En este caso las imágenes cinematográficas están condenadas a la opacidad de un sentido rico y a la claridad de un sentido pobre (Martin).

Es una de las características fundamentales de la expresión lingüística y es la que determina la relación entre el espectador y la película. Esta relación va desde la creencia ingenua de la realidad de lo representado hasta la recepción intelectual de los signos implícitos.

Christian Metz:

Comienza a teorizar de una forma más seria. Se pregunta si el cine es un sistema lingüístico.

¿Empleamos la lingüística para estudiar el sistema lingüístico?

¿Existe una gramática específica para el cine?

¿Cómo se produce el significado en un filme?

Parte de un concepto es aceptado por todo el mundo. Lo primero que considera es la percepción humana que es adquirida y variable según la cultura. El reconocimiento de identificación de los elementos visuales sonoros.

Determinadas connotaciones y símbolos que conocemos son también fijos.

Las estructuras narrativas son elementos de carácter cultural.

Todo el conjunto del sistema cinematográfico que dan su carácter específico al cine son los que proporcionan al espectador según la combinación son los que proporcionan un valor.

Plantea las siguientes cuestiones:

- Diferencia entre cine y filme:

Cine es una institución cinematográfica entendida como hecho sociocultural multidimensional que incluye acontecimientos anteriores al filme (infraestructura económica, sistema de estudios tecnológicos), posteriores al filme (distribución, exhibición e impacto social o político del filme) y ajenos al filme (el espacio de la sala de proyección, el ritual social de asistir a esta).

El filme por su parte hace referencia a un discurso localizable, un texto; no el objeto físico contenido en una lata, sino el texto significante. El filme es al cine lo que una novela a la literatura, o una estatua a la escultura.

- Comparación entre plano y palabra:

- Los planos son infinitos en número, a diferencia de las palabras que ya existen en el léxico.
- El plano ofrece una enorme cantidad de información y riqueza semiótica.
- El plano es una unidad tangible a diferencia de la palabra que es una unidad virtual.
- El cine no constituye un lenguaje disponible en tanto código para todo el mundo, no así el idioma en el que todo el mundo es capaz de producir frases. La capacidad de producir enunciados fílmicos depende de la formación, el acceso a la formación de las películas.
- Hablar una lengua es emplearla, mientras que hablar la lengua cinematográfica supone inventarla.
- El film puede ser lanzado de repente en una dirección distinta por medio de procedimientos estéticos innovadores o procedimientos posibilitados por una nueva tecnología. La lengua natural en cambio presenta una inercia más poderosa y está menos abierta a la iniciativa y la creatividad individuales.
- El lenguaje literario por ejemplo, es el conjunto de mensajes cuya materia de expresión es la escritura. El lenguaje cinematográfico es el conjunto de mensajes cuya materia de expresión consiste en 5 pistas o canales:
 - la imagen fotográfica en movimiento.
 - el sonido fonético grabado.
 - Los ruidos grabados.
 - El sonido musical grabado.
 - La escritura (títulos de crédito, ínter títulos, materiales escritos en el plano).
- Podríamos llamar lenguaje a cualquier unidad definida a partir de su materia de expresión.
- El cine es un lenguaje no solo en un sentido metafórico amplio sino también en conjunto de mensajes basado en una materia de exposición dada y en tanto lenguaje artístico, como discurso o práctica significativa caracterizada por condiciones específicas o procedimientos de ordenación.
- La verdadera analogía entre cine y lenguaje consiste en su naturaleza sistemática común. Al pasar de una imagen a dos el cine se convierte en lenguaje. El lenguaje selecciona y combina fonemas y morfemas para formar frases. El cine selecciona y combina imágenes y sonidos para formar sintagmas, es decir unidades de autonomía narrativa donde los elementos interactúan semánticamente.
- El cine no es una lengua sino un lenguaje porque manifiesta una sistematicidad semejante a la del lenguaje.

Intertextualidad:

Un director de cine toma como ejemplo la fotografía de un fotógrafo 40 años atrás ejemplo de intertextualidad, lo toma como referente, lo homenajea, lo hace para conseguir mayor verosimilitud con la historia (introducir un elemento real, aporta mayor verosimilitud).

Son dos textos que se relacionan entre si, la intertextualidad procede de la literatura, lo aporta Bazin como Dialogismo.

- Dialogismo: necesaria relación, tiene un enunciado como otros enunciados (nada surge de nada).

Dialogismo baziano: relacionan enunciados con otros enunciados, todo texto forma una inserción de superficies textuales.

Influencia: fuente, similitud, serie.

Género.

Interdisciplinar: la intertextualidad no se limita solamente a un medio, la interdisciplinariedad está latente en la intertextualidad. Esto significa que tiene posibilidades infinitas, abiertas, el concepto de intertextualidad supera en muchas ocasiones al género.

Gerard Genette:

Palimpsestes 1982.

Crea el concepto de transtextualidad que hace referencia a todo aquello que pone referencia a un texto con otro texto.

Componentes de la transtextualidad según Genette:

- Intertextualidad: cuando existe una co-presencia de dos textos en forma de cita, alusión a plagio.
- cita: inclusión de un clip.
- Alusión: adopta forma educaciones visuales o verbales de otras películas. Ejemplo: godard – el desprecio en ocasiones puede ser un actor el que encarna la alusión.
- Plagio: es la más conflictiva. Utilización de una imagen o secuencia que es copiada exactamente igual que el original (copia literal del referente).

Modalidades de intertextualidad:

- intertextualidad de las celebridades: un personaje aparece dentro del film, un personaje conocido aparece actuando de sí mismo dentro del film.
- Intertextualidad genérica: el hijo de un actor o actriz aparece dentro de una película como su evocación de su padre o madre.
- Intertextualidad autocita: el film se autocita reflexionando sobre si misma o cuando un director cita una película suya anterior en la película.
- Falsa intertextualidad: se construye un discurso que se intenta hacer pasar como verdadero. Ejemplo: forest gump cuando se está dando la mano con el presidente del EE.UU.
- Paratextualidad: es todo aquello que se encuentra en el relato fílmico. Ejemplo: merchandaising, dedicatorias, trailers
- Hipertextualidad: un texto que se utiliza para elaborar otro texto. Adaptaciones, remakes.
- Arquitextualidad: títulos, como el título se relaciona con el propio film. Disposición o renuncia a caracterizarse en su título. Esto no suele ser muy frecuente, donde mejor se puede ver es en las adaptaciones literarias.

Harold Bloom:

Diferentes estrategias que los artistas emplean para sus distintos referentes:

- Clinamem: Truffant, poco a poco se desmarca de la base donde comienzan los primeros pasos en la cinematografía. el cine de papá.
- Tessero: Brian de Palma y Hitchcock, un director quiere terminar la obra de su antecesor.
- Kenosis: Godard. Se rompe con determinadas formas cinematográficas.
- Daemonization / mistificación: Tarantino con Godard o Allen con Bergman, siempre desde un punto de vista elogioso.
- Askasis: vanguardias & sistema de Hollywood. Rechazar de partida a diferentes formas fílmicas.
- Apophrades: Truffant – Renoir, directores que filman de manera similar a otros directores que admiran.
- Apropiacionismo: coger la obra de otro director e introducirla directamente en la obra de uno mismo.

Género:

Binomio cultura–naturaleza (civilizado–salvaje, jardín–desierto)

Cambios:

Comportamientos de los personajes que caracterizan al género que van cambiando conforme avanzan los años.

Dos sentidos concepto de género:

- toda película debe pertenecer a un género.
- Serie B de Hollywood.

Este concepto pertenece más a la empresa cinematográfica. Normalizaron y conceptualizaron alguno de los géneros (serie B).

Análisis que divide los géneros para reestablecer el orden social: western / cine negro trataban de mostrar cual era el poder de la ley.

Horizontes de expectativas genéricas. El género hacía que se hiciesen películas en cadena, frente a esto hay elementos que va cambiando esto, se va a introducir elementos novedosos en las películas; se plantea un enfoque semántico y sintáctico.

Esto supone que bajo la apariencia sintáctica de un género se encuentran otras cosas.

Simultáneamente varios géneros se van uniendo y estos al final forman uno, y las películas pueden tener características de uno u otro.

Los críticos son los que crearon los géneros para poder simplificar los elementos a los cuales agarrarse. El género presenta problemas:

- La propia extensión del término. Ejemplo: dentro de la comedia se pueden encontrar subgéneros.
- Tratar de normalizar a priori una película por que está limitándose a utilizar elementos característicos de un género.
- Idea política de que las películas tienen que estar dentro de un género.
- la propia evolución de los géneros, llega un momento en el que aparece un declive en el que se acaba parodiando al propio género.

El género se ha convertido en una plataforma creativa para cambiar determinados conceptos de manera más sutil, el director puede partir de elementos narrativos, para determinar las diferentes estructuras

Análisis textual:

Film como discurso significativo.

Sistema textual: estructura, organización o red de significados.

Análisis textual: explora la malla de códigos cinematográficos y no cinematográficos. El film no se considera solo como simple mensaje, sino que actúa como ámbito en los que se producen los complejos entrelazamientos de los códigos, las fórmulas, los significantes. El análisis textual en muchos casos son solo la observación del empleo de los códigos utilizados por el realizador, todos estos códigos que se analizan tienen como fin a dotar de sentido todo aquello que se quiere contar.

Búsqueda continua del sentido a través de nuevas prácticas significantes.

Metz: Desarrollo el término de sistema textual, estructura, organización red de significados que incumbe a un film que tiene o no que ser coherente para que existan. Conceptos de productividad, desplazamiento y escritura.

- Productividad: Discurso narrativo, no es un ente objetivo y perfectamente delimitado, anclado a un sentido estable, sino como un ámbito en el que se pone en funcionamiento el lenguaje, es un ámbito de productividad contemplado como un todo dinámico en un continuo hacerse.
- Desplazamiento: no es el listado de sus códigos operativos, sino más bien la labor de constante reestructuración y desplazamiento mediante la cual, la película escribe su texto, modifica y combina sus códigos volviéndolas a oponer unos a otros, y así constituye un sistema.
- La escritura cinematográfica: proceso mediante el cual la película trabaja con los códigos para constituirse a sí misma como texto para elaborar los propios códigos. Lenguaje filmico: ensamblaje de códigos.

Novedades del análisis textual:

- El análisis del film es un método y no una ideología, es una forma de análisis sobre cine abierto a distintas influencias, distintas coordenadas de pensamiento.
- Incremento en la sensibilidad respecto al significante filmico y a los elementos formales específicamente cinematográficos, a diferencia de los enfoques tradicionales emplazados en personajes y tramas.
- Simultaneidad entre análisis del texto tratado y metodología empleada.
- Rechazo de los términos evaluativos de la crítica cinematográfica a favor de un nuevo vocabulario.
- Imposibilidad de decirlo todo sobre una película.
- El film como mensaje de uno o varios códigos cinematográficos. Se trata del estudio del lenguaje cinematográfico o de una de sus figuras. Ejemplo: el montaje de Griffith en intolancia. Este estudio debería poner en relación práctica el montaje de un film dado con otros filmes que representan configuraciones próximas.
- Proceso textual que estudia el sistema peculiar de un film, ejemplo: el papel del montaje paralelo de

intolerancia, no como figura de lenguaje cinematográfico sino en relación a las otras configuraciones significantes de la obra en el mismo film y en el sentido que engendran.

Teoría del autor:

Toma como criterio de referencia al autor.

La autoría es el proceso analítico de elegir la creación artística del factor personal como criterio de referencia (Bazin).

Truffaut el arte cinematográfico el papel del director era el que marcaba el estilo o la línea de la película. Buscar quien es el papel que tiene un protagonismo mayor.

Los teóricos ante la necesidad de reivindicar todos los rasgos de los directores resaltaban las características mas importantes dejando a un lado lo que no resultaba interesante e impertinente, a esto lo llaman ruido, todo lo referido al estilo del director.

Esta teoría desvió los hábitos de la producción cinematográfica: donde trabaja su estilo para ellos el director es como el creador de significado.

Otra cuestión: los límites aceptados por la innovación de la estética. El productor rechaza esta cuestión.

Otra pregunta: la propia recepción del público a la teoría en un determinado momento flores rotas.

El autor pasa de ser un sujeto originario del texto para ser integrado en un proceso más amplio en el que se engloba su lectura y creación.

Otras teorías que surgen en países en vías de desarrollo rechazan la teoría del autor.

Boris Tomasenski:

Distingue entre dos tipos de autores:

Autores sin biografía: las películas sin biografía el público las desconoce y no constituye ningún tipo de personajes fuera de estas, el espectador desconoce quien es el autor.

Autores con biografía: son figuras públicas, marketing, que superan los valores cinematográficos, leyendas cinematográficas.

La semiótica en un primer momento Prestó poca atención de cómo el cine puede ser una nueva forma de expresión, poca atención de cine como valor. De ahí surge el autor estructuralista que conciben al director de cine como a un director de orquesta transmiten códigos que trascienden lo individual. No interesa el individuo como tal.

Dentro de esta tendencia surgen: Roland Barthes (ha muerto el autor, ha nacido el lector), para él la obra es algo físico que pertenece al espectador, y Foucault. La autoría es algo efímero que está abocado al anonimato de la autoría. El autor deja de ser originario para quedar integrado en un proceso más amplio que engloba su lectura y creación. Surgen también otras teorías en cinematografía 3º mundistas mucho más colectivistas que rechazan toda la teoría del autor.

4. CINE Y NARRACIÓN

Narrativa es el objeto o justificación de cualquier narración, es contar una historia coherente (real, artificial o imaginario).

Historia: conjunto de hechos y acontecimientos que más tardes serán representados.

Implica que el desarrollo de la historia está en potestad del que la cuenta y que este personaje puede contar con una serie de trucos para conseguir una serie de efectos.

El que cuenta la historia establece un reglamentado (codificado que sea entendible por todos). El cine no estaba destinado a convertirse en un hecho narrativo, sino más destinado a hecho científico, como una prolongación de arte o una actuación circense. Está considerado como un registro de imágenes fotomecánica del referente. Circunstancialmente lo que se convierte en narrativo:

- Propia esencia figurativa de la imagen móvil, el propio hecho de representación ya en sí mismo hace que trascienda al objeto. Estamos mostrando así una narración.
- La propia esencia en cine la imagen en movimiento, implicación temporal, movimiento, tiempo en el que transcurre ese movimiento, esa acción.
- La búsqueda de una legitimidad, el cine cuando nace es considerado como materia de expresión con un componente artístico. Esta consideración la dota de un valor artístico, estético, que nos acerca a la narración.

Todo relato nos cuenta una serie de hechos interconectados entre sí que se desarrollan según una serie de relaciones de sucesión o causalidad que se integran en una trama o red más compleja. Esto hace que aparezcan frente al espectador como una propuesta aparente e integrada.

Formas fílmicas consideradas como no narrativas:

- No puede existir ningún film que no sea narrativo. Cine no narrativo imposibilidad.
- Aunque sea cine abstracto tiene una vinculación figurativa aunque no lo sea.
- Todo film es un film de ficción, trata de representar una historia, todo cine tiene una doble irrealdad por que representa una ficción o por la manera en la que la representa.

El cine tiene la capacidad de ausentar lo que nos presenta de dos maneras, ausencia de tiempo y espacio.

Dentro del texto fílmico se dan tres instancias:

- Relato: el enunciado en su materialidad, cine: sonido, imágenes, palabras todo enunciado se presenta como un discurso que enfrenta a un enunciador y a un lector-espectador.

Todos los elementos se organizan según las exigencias del enunciador a través de una gramática para que el espectador pueda comprender esas acciones y un orden en el relato. En el relato ha de existir una coherencia interna que va en función del estilo, género, época

Existe un orden en el relato que proporciona una lectura con unos límites de duración, un relato fílmico tiene principio y fin, esto es un factor determinante a la hora de articular toda la estructura narrativa.

Se tiene que manifestar de forma inmediata y total: al final queda cerrado el relato.

- Narración: relación entre enunciado – enunciación. Es la que articula una expresión (discurso) con un contenido (historia). Según Genette no es un suceso o conjunto de sucesos sino el acto de narrar en sí mismo. Hay una persona o narrador (yo), otra a quien se le habla (tu) – receptor, personaje de quien se está hablando (él).

En todo este proceso hay un autor real y un espectador, estos son elementos externos de la propia narración.

El autor real hace posible que exista un narrador pero no aparece narración, figuras internas. Pero sin embargo hay un autor implícito o sujeto implícito presente en el discurso, que no necesariamente se corresponde con el autor real, es el que articula el relato desde distintos puntos de vista, este autor implícito es el responsable de lo que se cuenta como se cuenta y es quien mueve los hilos de la narración y deja patente en la enunciación su intencionalidad narrativa cuando el narrador queda oculto ante el espectador aparece con una naturalidad y verosimilitud que le da realidad al relato.

Receptor implícito: no hay corporeidad para el que se ha realizado este discurso. Umberto Eco lo denomina como lector modelo que está capacitado para tener cooperación interpretativa moviéndose a lo largo del texto de la manera que ha previsto el enunciador.

En ocasiones podemos encontrar dentro del propio film un receptor que sirve como nexo de unión entre narrador y espectador creación de intermediarios narrativos.

Narrador: su presencia se debe a razones estructurales para producir un determinado efecto en el receptor.

<i>Figuras internas:</i>
Autor real externo al discurso
Autor implícito narrador
Discurso
Receptor implícito narratorio
Receptor real externo al discurso

– Diégesis: valor semántico, la historia comprendida como el universo ficticio. Universo diegético: lo que provoca en el espectador, la historia va más allá: ambiente, narraciones morales, valores

Utilización: paralelismos (flash back/ flash forward), cambio de color y B/N dependiendo de la secuencia, paraliza la imagen a modo de fotografía y aporta verosimilitud a la historia, música (otro elemento narrativo, sube de intensidades, se paraliza durante los diálogos, durante toda la narración crece y decrece en intensidades).

5. CINE Y ESPECTADOR

Espectador: población. El estudio / análisis se realizaría a través de datos estadísticos, datos sociológicos, pero lo que nos interesa es el espectador como individuo, como sujeto espectador. Eisenstein tomaba al espectador en función de cómo ese montaje intelectual operaba en el interior del espectador.

En todas las teorías hay algo que vinculan al espectador.

Hugo Munsterberg:

- Estudia las teorías desde el punto de vista psicológico desde el año 1916.
- Su teoría: como opera el cine en la esfera mental.
- El cine es:
 - un arte de la atención en el sentido en que se produce un registro.
 - Memoria e imaginación: en el cine existe una percepción espacio temporal ajena a la realidad pero nuestra mente lo puede comprender.

- Arte de las emociones: afecta al espectador a través de las emociones.
 - ◆ Insiste que la película solo existe en el interior, en el espíritu humano del espectador.
 - ◆ El cine nos viene a contar las emociones exteriores (causa efecto) y por lo tanto ajusta ese mundo exterior al interior.
 - ◆ Señala que el cine desde el punto de vista del espectador siempre es abstracto.

Arheim:

- Analiza la percepción.
- No estimulación de la retina, si estimulación mental: percepciones, asociaciones, memorizaciones
- El film lo que hace es reproducir una sucesión de series análogas que afectan a nuestra percepción visual.
- Toda la percepción real afecta a los elementos físicos: forma, color, luminosidad, contraste
- Algo que coinciden todos es la semejanza de los elementos utilizados, son iguales y transmiten sentimientos similares.
- Se plantean interrogantes: ¿como a partir de la representación fílmica se pueden introducir emociones? ¿Cómo influye en el espectador?

Eisenstein teorizó sobre el condicionamiento del film sobre el espectador para transmitirle sentimientos.

Griffith no teoriza, el montaje influye al espectador.

Kulechov:

- Efecto Kulechov en los años 20:
- Determinados elementos fílmicos afectan a la psicología del espectador.
- Existe una imposición de un sentido a la secuencia de imágenes.
- Pone un actor inexpresivo junto a una serie de planos en función del espacio donde se desenvuelve, crea unas reacciones en el espectador u otras.
- Evidencia que el cine ejerce una influencia en el espectador.

Después del parón ocasionado con la II Guerra Mundial se retoma: los estudios filmológicos se interesaron por las condiciones psicológicas de la percepción de las imágenes del film test que permitían observar las reacciones de un espectador en determinadas condiciones y las percepciones diferenciales de acuerdo con las categorías del hombre. A partir de ahora se va a estudiar como impresiona un film.

Surge el hecho espectadorial: todo hecho subjetivo que pone a funcionar la mente del espectador.

Edgar Morin:

- En 1956 publica el cine o el hombre imaginario.
- Para él toda percepción es una imagen, una vez vista pasa al recuerdo otra imagen. El cine es una imagen de otra imagen, el cine hace reflexionar sobre lo imaginario de la realidad de la que partimos.
- Retomamos las tesis de Sartre: imagen como presencia-ausencia del objeto. La presencia es vivida (algo que conocemos) sobre una ausencia que es real (recuerdo).
- Enlaza con lo antropológico: los pueblos primitivos, los niños no discernían imágenes
- Señala que la percepción fílmica presenta todas las características mágicas en las cuales ellos no distinguen del objeto real a su imagen = proyección-identificación.
- Concluye señalando que se produce una proyección- identificación en el espectador: al espectador se le proyectan imágenes con las que luego se identifica.

Años 70 cuestiones:

- ¿Qué busca el espectador en el cine? En esta teoría psicológica se señala que sufrimos una regresión reglamentada y aceptada. Toda realidad percibida pasa por la forma–imagen que luego renace en el recuerdo, es decir, es una imagen de la imagen.
- ¿Qué tipo de espectador está inducido por el cine? La teoría psicológica señala que el espectador sufre un sentimiento de exclusión sobre cualquier acto de escena. Identificación de personajes sintiendo esa exclusión. Identificación por que la situación que se nos presenta es reconocible por nosotros.
- ¿cual es el régimen metapsicológico del sujeto espectador durante la proyección de la película? En el fondo el espectador se encuentra en un estado parecido al sueño, a la hipnosis.
- ¿Cómo se involucra el espectador en el film? ¿Cómo se involucra el film en el espectador?

Identificación espectador–personaje:

- Identificación primaria: el espectador a través de su propia mirada se identifica con lo que tiene delante, no solo con el personaje sino tambien con el lugar.
- Identificación secundaria: el espectador se identifica con el relato, esto se debe a nuestra fascinación por todo lo narrativo.
- Identificación con el personaje como figura semejante en la ficción: muchas veces hay un deseo personal por parte de nuestras carencias, por lo que nos sentimos fascinados e identificados psicológicamente.
- Identificación con el personaje por sus connotaciones psicológicas.
- Identificación parcial: nos identificamos con alguna de sus características, un único elemento que nos llama la atención.
- Identificación tipológica: más estereotipadas, se suele ver más en las series de televisión.
- Identificación con la situación: esto es más por estructura que por psicología, nos trasladamos a ese lugar hipotéticamente.

Mecanismos de identificación en la superficie del film (planificación):

- La multiplicación de los puntos de vista: reforzar los puntos de vista para que nos sintamos identificados con el personaje. Ejemplo: planos.
- Variación en la escala de planos. Ejemplo: un 1º plano suele tener más afectividad que un plano más general.
- La aproximación o lejanía es el elemento más fundamental para manipular al espectador frente al personaje.

Ahora el espectador se considera como un sujeto activo y crítico (construye también el texto), se empieza a considerar que los efectos sobre el espectador son inseparables de sus deseos, experiencias y conocimientos que el espectador ha conseguido históricamente.

El espectador es algo extracontextual: los textos de los mass media no poseen un significado unívoco, sino que son leídos de diferentes formas por distintas personas.

David Hall:

Señala que todo texto fílmico es susceptible de establecer distintas lecturas basadas en una serie de contradicciones políticas e ideológicas, el espectador ante estas ideologías realiza tres posibles lecturas:

- lectura dominante: se produce por un espectador que acepta la ideología dominante y la subjetividad que produce.
- lectura negociada: el espectador acepta la ideología dominante pero cuya situación en la vida real le

produce una serie de críticas ante lo que se emite.

- lectura resistente: el espectador por su conciencia social, se sitúa frente a la ideología dominante que transmiten los medios de comunicación.

La mayoría de la población pertenece al 1º o 2º grupo.

David Morley añade otra cuestión relativa al momento en el que el espectador lo es. Hay que considerar como ha cambiado nuestra forma social de ver el cine.

Percepción fílmica:

- La percepción se desarrolla a través de relaciones entre estímulos, factores internos y externos que en ella intervienen.
- Proceso mediante el cual, el receptor extrae de los estímulos que llegan a sus órganos sensoriales una información.
- Importancia y condicionamiento por recuerdos, sensaciones, experiencias perceptivas, ambiente
- Dentro de lo fílmico debemos considerar que el cine es un arte y por lo tanto:

– Percepción artística / fílmica. Imagen externa / afección interna. Cognoscitivo (conocimiento, relación con los objetos para extraer información) / connativo (actitud frente a lo que ocurre delante nuestra).

- Proceso fílmico: proceso cognoscitivo de extracción de información y connativo en el que interviene la emoción, la atención, la memoria y la imaginación. Similar a cualquier acto perceptivo. Diferente intensidad.
- Un film convierte en imaginario la realidad que se presenta como imagen.
- Cuando vemos una imagen se produce un proceso de memorización, de activación en el recuerdo de imagen.
- Un film no deja de ser un universo imaginario en el que se relacionan imágenes, percepción e imágenes mentales.
- El cine se mueve con estos elementos, toda imagen fílmica es sentida y percibida como estímulo externo, como percepción, no como imagen mental, se fusionan pero se diferencian.

Sensación fílmica:

- Es de naturaleza psíquica y de causa física.
- Preguntas que pueden surgir: ¿Cómo se relaciona un hecho psíquico con otro físico?, ¿Cómo se cuantifica? ¿las variaciones que se producen en un individuo son iguales a las de otro individuo?...
- La imagen fílmica es un proceso perceptivo, físico, interno y objetivo. Sensaciones internas y subjetivas ligadas al que experimenta.
- Cuantificación fisiológica. Cuantificación de la causa que la provoca física y objetiva.
- La causa provoca un efecto, la causa es algo objetivo y por lo tanto se podría medir el estímulo. La sensación fílmica no se puede medir por que hay un yo que es subjetivo.
- Imposibilidad de determinar el valor de la fuerza perceptual o energía emocional.
- La sensación visual puede durar más que el estímulo.

Emoción fílmica:

- El espectador experimenta un estado emocional por la acción del film (externo).
- Sensación-emoción (psicología fisiológica) / causa-efecto. En muchos casos la emoción puede conducirnos a un estado de sensaciones.
- Emoción factor parecido a la sensación.
- Categorías de los actos emocionales:

– provocados por acontecimientos: los actos emocionales receptivos son afectados por un hecho o un acontecimiento del mundo real.

– los actos emocionales anticipan el futuro como previsión indiferente o emocional.

– Espontáneos: querer, desear, anhelar,

- Emociones en el espectador:

– integrativas: amor, amistad, simpatía

– segregativas: miedo, odio, temor

- Carácter innato o aprendido:

– hay determinadas emociones innatas (miedo, ira, amor)

– hay una parte aprendida.

- Existe una emoción dirigida. Realización en función de las posibles relaciones emocionales del espectador.
- Pertinencia de los estados emocionales y ubicación en la cadena narrativa.
- Dificultad de cálculo.
- Fuente de deformación.

Atención fílmica:

- Actitud activa centran la atención.
- Competencia de la imagen. Objetos predominantes, ignorancia de los secundarios.
- Puntos de atención combatientes: estructura interna de la imagen.
- Atención voluntaria: atención consciente y contracorriente sin entrar en el juego emocional.
- Atención involuntaria: el espectador sigue la voluntad del creador. Puesta en escena que generan líneas conductoras de las que es difícil escapar.

Imaginación:

- La imaginación enriquece la imagen, aporta información y proporciona carácter de realidad.
- Imaginación–percepción: interno–externo.
- Freud: Recuperación del pasado.
- Sartre: liberadora, creadora, superación del individuo. Ubicación en el pasado – ubicación en el futuro. Imaginación es un acto creativo no reproductivo. Influencia de las experiencias pasadas en el pensamiento imaginativo.
- Imaginación en el film: establecen nuevas relaciones, fenómeno de anticipación y significación.
- Metz: tiene todos los rasgos pertinentes y comparten gran número de codificaciones específicas, lo que le permite tratarlo como si poseyeran un lenguaje único, es decir, son dos versiones tecnológica y socialmente distintas con su mismo lenguaje.
- Umberto Eco: sobre el directo, la toma directa no funciona en la reproducción de la realidad. El directo participa también de una actividad electiva e interpretativa ejercida sobre la realidad. Todo lo que aparece en pantalla es una operación de selección, lo que implica un montaje que no por ser simultáneo con el acontecimiento e improvisado deja de participar de la escena organizadora de tal operación.

- Eco sugiere que el que determinadas imágenes se transmitan a determinadas horas, a través de una pequeña pantalla y destinadas a un público que se encuentra en condiciones psicosociológicas diferentes a las del cine es lo que caracteriza el discurso televisivo.
- La televisión no es un género artístico sino un medio técnico de comunicación a través del cual se puede hacer llegar al público diversos géneros de discurso comunicativo: cine, teatro, publicidad, información, deportes
- Los estudios psicosociológicos tienden a subrayar el aspecto de entrega pasiva por parte del espectador ante el flujo icónico, junto con el hecho de que la televisión secunda, cuando nos determina el gusto medio de la audiencia, adecuándose a las reglas de la oferta y la demanda, no respecto al público sino respecto a los empresarios.
- Eco: descodificación aberrante, el emisor organiza el mensaje televisual mediante los códigos propios de la cultura dominante que trata de reforzar, pero determinados espectadores proceden a una lectura no prevista en un principio por el discurso. No sabe, no contesta no quiere decir la no comprensión del mensaje sino también puede ocultar una oposición ante un sistema de contenido impuesto unilateralmente igual. La no uniformidad de una cultura de masas cambiante bajo la misma presión de los modelos que ella misma propone.

La programación televisiva:

- Construcción de su sistema sobre la expropiación de los hallazgos de otros medios.
- Los programas emitidos son estructuras autónomas unificadas bajo una instancia o estructura superior que vendría a funcionar como una especie de supermontaje capaz de producir toda una serie de connotaciones a partir de la pura ordenación de los elementos (los programas manejados).
- Neutralización por que al acceder a la parrilla televisiva todos los programas se constituyen bajo el efecto de una unificación de las diferencias para someterlas a una especie de mínimo común denominador. Cualquiera de esos espectáculos (cine, teatro, deportes) ve alterada su peculiar manera de entrar en contacto con el público. Por tanto es una conversión, vía neutralización en televisión.
- La neutralización permite integrar coherentemente la multiplicidad fragmentaria del discurso televisivo y permite entender que el sentido de los mensajes transmitidos por la televisión no puede entenderse como la mera agregación de los contenidos de los diversos programas, sino como el hecho de que la televisión engendra la sensación de que toda realidad está en campo, al alcance del telespectador en el interior de su cuarto de ver.
- Realidad presentada con todos los atributos del espectáculo: el hecho de que algo ha sido seleccionado para salir en televisión le confiere una dimensión singular, pasar a ser considerado digno de formar parte del imaginario, individual social.