

## Cine y educación en el mundo de hoy (II)

FRANCISCO JAVIER ARÁNTGUI

«El cine es un lenguaje de imágenes con su vocabulario, su sintaxis, sus flexiones, sus elipsis, sus convenciones y su gramática» (ALEXANDRE ARNOUX).

### EL CINE COMO LENGUAJE

En nuestro artículo anterior\* resumíamos en cinco puntos los principales objetivos de la educación cinematográfica.

«Iniciar a los chicos al 'lenguaje cinematográfico' que nos brinda la oportunidad de añadir una nueva dimensión a nuestro espacio mental, y una nueva forma de expresión», era el enunciado del cuarto objetivo.

Está claro que, por debajo de esta formulación, yace, que el cine, como forma de expresión que es, tiene un lenguaje propio y característico, *es un lenguaje*.

Recuerdo las palabras, ya citadas, de A. Goldmann: «El cine es un medio de expresión específico que utiliza imágenes, movimientos, personajes, ritmos, organiza el tiempo y el espacio, crea una forma»<sup>1</sup>.

Por ello, para hablar del cine como lenguaje, seguiré este breve esquema:

- I. Análisis comparativo.
- II. Lo específico de este lenguaje.

\* Cf. *Sinite* 14 (1973) 447-467.

<sup>1</sup> A. GOLDMANN, *Cine y sociedad moderna*, Fundamentos, Madrid, 1972, p. 14.

- A) Elementos esenciales.
- B) Elementos integrales.

### III. Contenidos y aprendizaje de este lenguaje.

Al hablar del cine como lenguaje, procuraremos ver primero las analogías comunes que comparte con otros tipos de lenguaje (análisis comparativo), para estudiar después lo específico de este lenguaje (elementos esenciales e integrales). Y concluir nuestro artículo con un intento de mostrar los contenidos propios de este lenguaje y de cómo se puede llevar a cabo su aprendizaje (contenidos y aprendizaje).

#### I. ANÁLISIS COMPARATIVO

R. Pagès afirma: «El lenguaje no desempeña un papel particularmente cognitivo y guarda relación tanto con... la afectividad como con... el conocimiento. El lenguaje no tiene por primera función designar los objetos y razonar sobre ellos; en cambio se le atribuye una carga afectiva secundaria». Y Sommerfeld observó que «la lengua bruta, la más primitiva de las que conozco, tiene como característica expresar solamente acciones y estados, no objetos, ni siquiera cualidades objetivamente representadas»<sup>2</sup>.

El lenguaje no es más que un sistema de signos arbitrarios; las palabras-signos, por su contenido, son símbolos ricos de presencia afectiva. En realidad, las palabras, son símbolos totales cargados de la presencia nombrada, son proyecciones humanas, que condensan fragmentos del cosmos, son intermediarios ántropo-cosmomórficos. La frase primitiva, ántropo-cosmomórfica por naturaleza, designa la idea por medio de la analogía, es decir, la imagen y la metáfora.

El lenguaje del cine conoce la misma continuidad dialéctica que el lenguaje de las palabras, pero está mucho menos diferenciado. Por eso se parece al lenguaje primitivo. El uno se expresa por imágenes (metáforas analógicas) y el otro está hecho de imá-

<sup>2</sup> Citado por E. MORIN, *El cine o el hombre imaginario*, Seix Barral, Barcelona, 1972, p. 216.

genes. Los dos ponen en juego, de una manera particularmente viva, los procesos ántropo-cosmomórficos. El lenguaje primitivo está profundamente determinado por esquemas rítmicos. A la menor ocasión o exaltación, se hace canto. Del mismo modo, el film es rítmico-musical, según la expresión de Ombredane. Se envuelve en música y se ordena en ritmo. Se encadena en secuencias y emplea tanto el flash-back como el cut-back.

Sin embargo, no hay que olvidar las diferencias.

El cine no dispone prácticamente de vocabulario convencional.

El cine, si tiende al concepto, está privado de *conceptos* en el sentido nominalista del término. Si las palabras son cosificaciones arbitrarias, el lenguaje del film sabe muy poco de cosificaciones: permanece fluido. La fluidez que diferencia al cine del lenguaje de las palabras lo acerca a la música.

Como dice E. Morin: «Todo lo que hace al cine más próximo al lenguaje primitivo que al lenguaje ordinario, es en el fondo lo que hace al lenguaje primitivo más próximo a la música: ritmo, leit-motiv, reiteraciones. Y además: fluidez, intensidad, simultaneidad...»<sup>3</sup>.

El *objeto* es lo que diferencia al cine de la música y también del lenguaje de las palabras, pues la música no representa objetos. La música parte del alma y, aunque es descriptiva, no llega a las cosas. Mientras que el cine parte de los objetos y va al alma.

En un sentido, el cine es más rico que el lenguaje de las palabras.

«Se puede decir casi todo con la imagen y el sonido. No se puede decir casi nada con la palabra», decía Robert Joseph Flaherty. En otro sentido es más pobre: Flaherty no podía expresar esta idea más que con la palabra.

El lenguaje del cine se sitúa entre el de las palabras y el de la música: por eso ha logrado atraérselas y asociarlas en una polifonía expresiva que utiliza el canto desencarnado del alma (música) como vehículo de comunicaciones intelectuales (palabras).

Apela a todos los lenguajes, porque es el sincretismo en poten-

<sup>3</sup> E. MORIN, o. c., p. 218.

cia de todos los lenguajes: éstos se hacen contrapunto, se apoyan el uno en el otro, constituyen un lenguaje orquesta. Sin embargo, aunque comunica con la música y la palabra, aunque emplea una y otra, conserva su originalidad. El lenguaje del cine, en su conjunto, está fundado, no en las cosificaciones particulares, sino en procesos universales de participación.

## II. LO ESPECÍFICO DE ESTE LENGUAJE

El lenguaje fílmico está formado por diversos elementos que tienen como función el constituirlo como tal, diferenciándolo de otros lenguajes y distinguiéndolo de su objeto.

Así encontramos unos elementos esenciales, sin los cuales no puede existir el lenguaje cinematográfico con entidad propia:

- la imagen:
  - composición:
    - la escala (planos)
    - el ángulo
    - la iluminación
  - movimientos de cámara
- el montaje:
  - puntuación:
    - encadenados
    - sobreimpresión
    - fundidos
    - elipsis

y otros elementos integrales, que se incorporan a los esenciales, constituyendo no la esencia del lenguaje fílmico, pero sí su perfección técnica y artística:

- el sonido
- el color.

Analicemos, ahora, esos elementos esenciales que constituyen al cine como cine.

### A) *Elementos esenciales*

La imagen es una abstracción: unas formas visuales.

Esas formas visuales son suficientes para reconocer lo representado. Son *signos*. Pero, más que signos, son símbolos. La imagen representa: restituye una presencia. El símbolo es en cierta manera una abstracción concreta.

Cualquier cosa, en un momento dado y según la óptica con la que se le considere, puede convertirse en símbolo. La imagen es simbólica por naturaleza, por función.

Pero es que, además, el cine potencia el simbolismo que tiene la imagen de por sí, al añadirle un contenido significativo y simbólico. Cada imagen fílmica viene condicionada por una planificación precisa que resalta unos valores. A esto contribuye también de forma eficaz, tanto el ángulo de toma de esa imagen, como la iluminación, pues ayudan a resaltar determinados simbolismos o significados.

Así, cada plano se convierte en un símbolo particular.

Nuevos simbolismos se superponen al de la imagen: el del fragmento (primer plano, plano americano, contracampo), el de la pertenencia (objetos antropomorfizados, rostros cosmomorfizados), el de la analogía (olas rompiendo contra las rocas, que pueden simbolizar la tempestad de un cerebro), el de la música, el de los ruidos...

El plano del cine lleva una carga simbólica de alta tensión que duplica tanto el poder afectivo como el poder significativo de la imagen. El plano acrecienta sus caracteres concretos y abstractos insertándose en una cadena de símbolos que establece una verdadera narración. Cada uno tiene sentido en relación al anterior y orienta el sentido del siguiente. El conjunto ilustra el sentido del detalle y éste alimenta el sentido del conjunto. La sucesión de los planos tiende a formar un discurso, en el seno del cual el plano particular desempeña el papel de signo inteligible.

Sin embargo, como diría Abel Gance, no son las imágenes quienes hacen un film, sino el alma de las imágenes.

«El alma de las imágenes no mora en un solo fragmento, sino en todos los rincones de cada plano, de cada escena, de cada se-

cuencia, de todo el film. Es un alma en movimiento; mejor dicho: en acción»<sup>4</sup>.

Dicho de otro modo, el cine desarrolla un sistema de abstracción, de ideación. Segrega un lenguaje, es decir, una lógica y un orden: una razón.

Las propias técnicas de la cámara y del montaje, los propios planos cargados de afectividad, tienden hacia el signo y la inteligibilidad racional. Cada plano, al mismo tiempo que determina el campo de atención, orienta un campo de significación. Ciertos planos, como el picado y el contrapicado, acentúan el valor indicativo implicado en su cualidad simbólica: el picado, achicando el objeto; el contrapicado, agigantándolo, tienen por función comunicar más que el sentido, todavía no completamente idea, el sentimiento-idea de la decadencia o la grandeza.

De manera compleja, los movimientos y las posiciones de la cámara, suponen y suscitan un lenguaje potencialmente ideográfico, en el que cada plano-símbolo comporta su parte de abstracción, en el que ciertos planos desempeñan el papel de acento tónico o de diéresis, y donde el movimiento de conjunto constituye una verdadera narración.

Ahora bien, para poder llegar a componer una narración lógica y comprensible de una serie de imágenes fílmicas indiscriminadas, necesitamos de una ordenación. Y una ordenación que sea significativa. La utilización del montaje nos dará una ordenación narrativa y rítmica de los elementos objetivos del relato. Porque imágenes sueltas pueden adquirir, al unirse agrupadas, un nuevo significado.

Es más, el montaje llegará a ser la auténtica «puntuación» del lenguaje fílmico. Esta imagen fílmica tan peculiar, unida a un montaje, auténtica fuerza creadora de la realidad cinematográfica, es lo que ha alumbrado, en frase de A. Bazin, «el nacimiento de una sintaxis»<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> M. MARTÍN, *La estética de la expresión cinematográfica*, Rialp, Madrid, 1962, p. 21.

<sup>5</sup> H. AGEL y G. AGEL, *Viaje al cine*, I, Centro nacional salesiano de pastoral juvenil, Madrid, 1967, p. 107.

### B) *Elementos integrales*

Sabemos que el cine, con sus imágenes, nos acerca a la realidad de las cosas. Y observando la realidad nos damos cuenta de que casi todas las cosas que vemos producen un sonido, y que un sonido cualquiera nos sugiere en la imaginación la imagen de aquello que suele producirlo. La realidad nos presenta lo visual y lo sonoro completamente compenetrado.

Por eso, el cine, al darnos la realidad visual en la pantalla, no puede ignorar el mundo sonoro creado por esa realidad visual. El sonido es algo íntimamente unido a la imagen, aunque, de suyo, no es algo esencial e insustituible para «entender» la imagen. Ha llegado a integrarse de tal forma que, hoy lo podemos considerar como un elemento (integral) más del lenguaje del cine.

El sonido permite un mayor realismo, devolviendo al mundo visual, que nos presenta la imagen, los sonidos que le son propios: la palabra, el silencio, la música, los ruidos... entran a formar parte del universo fílmico.

El cine sonoro, mediante la palabra, da realidad al mito de la voz interior (off): una voz del más allá, subjetiva. De esta forma, la voz en off facilita:

- los relatos del pasado
- las manipulaciones del tiempo
- mezcla en la misma temporalidad imaginaria
- economiza enlaces y transiciones.
- acelera el ritmo de las imágenes
- precipita el dinamismo de la participación.

La música desempeña un papel muy concreto de subtítulo: nos da el significado de la imagen: recuerdo, evocación, sueño, deseo, fascinación, suspense... La música une al espectador en una participación amable y lúcida, y al mismo tiempo delata la verdad de las imágenes.

Lo más frecuente es que la música significa la imagen y la imagen significa la música, en una especie de concurso de inteligencia. La música del film, lenguaje inefable del sentimiento, se realiza también como un lenguaje inteligible de signos. Explica, como dice Maurice Jaubert.

Palabras, ruidos y música (elementos del mundo sonoro) hacen función de enlace. Así «el mensaje conceptual (palabra) tiende a convertirse en *cemento* del montaje»<sup>6</sup>.

Por otra parte, toda película se desenvuelve en el tiempo y narra una historia. El color debe, pues, tener un valor «dramático» y no sólo representativo y descriptivo. Esto significa, no que el color no deba ser tan fiel como sea posible a la realidad, sino que debe participar en la acción, seguirla como contrapunto. El color debe «expresar» plásticamente el drama interior de los personajes. Si esto sucede, entonces el color se convierte en un elemento más del lenguaje fílmico. Entonces, y sólo entonces, se hace realidad la frase de Abel Gance: «El cine es la música de la luz».

### C) *Conclusión*

La estructura del lenguaje cinematográfico podemos resumirla en:

1. La imagen: cada una debe su valor expresivo a la combinación de sus componentes plásticos y sonoros. La división en «planos», la iluminación, el color, el encuadre, y la relación entre el sonido funcional y el contenido visual de la imagen, son elementos que desempeñan, cada uno de ellos un papel propio.

Además, por razón de las características que hemos mencionado, cada imagen puede tener un significado especial, que dependerá de lo que podríamos llamar la posición intelectual y espacial del espectador en relación con los personajes y los objetos representados en la pantalla.

Precisamente lo que determina esta posición del espectador es la diversidad de condiciones de la toma de vistas (distancia, altura, ángulo, movimiento de la cámara).

2. El encadenamiento de las imágenes por medio de la «puntuación» (fundido, elipsis, encadenado), como procedimiento para establecer una relación cronológica. Los cambios de sonido pueden también servir para establecer relaciones cronológicas.

<sup>6</sup> E. MORIN, *o. c.*, p. 208.

### III. CONTENIDOS Y APRENDIZAJE DEL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

A juicio de muchos, se puede decir que ver una película no exige esfuerzo intelectual. Y son muchos, también, los que se contentan con ver lo que se les muestra en la pantalla sin preocuparse de lo que les ha querido «decir» el director de la película; en otras palabras, se les escapa el sentido de las imágenes. No obstante, esta superficialidad no es inherente a la naturaleza del lenguaje fílmico, sino que se debe al hecho de que los espectadores no lo conocen suficientemente.

Hay que saber, por ejemplo, que el encadenado, desprovisto de su magia, se hace efecto poético o de sueño, y en otras ocasiones se reduce a una función puramente sintáctica: es el signo de una ilación esencial entre dos planos. O que, la sobreimpresión, efecto mágico al principio (fantasmas, desdoblamiento), se hace simbólico-afectiva (recuerdo, sueño), y luego meramente indicativa. O que, más allá del fundido, del encadenado y de la sobreimpresión, se podría redactar un catálogo de símbolos disecados en signos por el efecto de la repetición: el ramo de flores que se marchita, las hojas del calendario que vuelan, las agujas de un reloj que marchan a toda velocidad, la acumulación de colillas en un cenicero, todas esas figuraciones que comprimen la duración, se han convertido en símbolos y luego en signos del tiempo que pasa. Y estas imágenes-símbolo (en este ejemplo muy sencillas) hay que saber «verlas».

Mucha gente habitual al cine se limita a «mirar» pasivamente las imágenes, sin tratar de descifrarlas. Desde estas líneas, queremos preconizar una actitud *activa*: la de los espectadores que penetran verdaderamente en el mundo creado por el cineasta, gracias al conocimiento del lenguaje fílmico.

Por lo tanto, es indispensable conocer el lenguaje cinematográfico, para comprender plenamente el mensaje que los cineastas tratan de comunicarnos. Cuando un realizador, digno de este nombre, compone una imagen, tiene una intención y un propósito precisos. En ello se basa, principalmente, el arte de un J. Losey, O. Welles o M. Antonioni.

Es necesario un aprendizaje para captar y comprender el ver-

dadero sentido de las imágenes, y este aprendizaje es necesario para todos los espectadores, pero sobre todo, para los niños y jóvenes.

Señalo, seguidamente, los contenidos necesarios para una asimilación adecuada del lenguaje filmico. No es necesario extenderse, pues son fáciles de encontrar en cualquier manual de cine, tratados muy bien y ampliamente. Alguno de los manuales que se pueden utilizar y muy conocidos, son:

- H. AGEL y G. AGEL, *Manual de iniciación cinematográfica*. Para clases de bachillerato superior y curso preuniversitario, Ed. Rialp, Madrid.
- J. M. PÉREZ LOZANO, *Formación cinematográfica*. Metodología del cineforum, Ed. Juan Flors, Barcelona.
- P. M. LAMET; J. M. RÓDENAS; D. GALLEGO, *Lecciones de cine*, I y II, Ed. Mensajero, Bilbao.
- M. MARTÍN, *La estética de la expresión cinematográfica*, Rialp, Madrid.
- G. SADOUL, *Las maravillas del cine*, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires.

#### A) *Contenidos*

Enumerarlos, sin hablar de su significación ni su modo de empleo (explicación, ésta, que se puede encontrar en cualquiera de los manuales citados) es nuestro único propósito.

#### — IMAGEN:

- Escala: ¿qué es y qué significa?

Explicar el contenido y uso de:

- plano general
- plano conjunto
- plano entero
- plano americano
- plano medio
- plano inserto
- primer plano

● El ángulo:

¿Qué es y qué significa?:

- un picado
- un contrapicado
- un ángulo imposible

● Movimiento de cámara:

¿Qué es y qué significa?:

- una panorámica:
  - vertical
  - horizontal
- un travelling:
  - de avance
  - de retroceso
  - vertical
  - lateral
- otros movimientos complejos

● La iluminación:

— las clases de luz:

- natural
- artificial
- difusa
- directa

— estilos de iluminación:

- de manchas
- de zonas
- de masas

● El color:

— usos del color en el cine:

- pictórico
- histórico
- simbólico
- psicológico

— el color y la perspectiva

- Composición de la imagen:
  - el encuadre:
    - narrativo
    - descriptivo
    - expresivo
    - simbólico
  - el equilibrio en la composición
  - medios utilizados
  
- El montaje:
  - el montaje de planos: ¿qué es y qué significa?:
    - una elipsis
    - un fundido
    - un encadenado
    - una cortinilla
    - un barrido
    - un corte
  - las transiciones:
    - mecánica
    - dramática
  - las clases de montaje:
    - analítico
    - sintético
    - narrativo: lineal
      - invertido
      - paralelo
      - alterno
    - expresivo
    - rítmico
    - ideológico
  
- SONIDO:
  - el sonido real
  - el sonido subjetivo
  - el sonido expresivo
  - la música

- los diálogos
- los ruidos

#### B) *Aprendizaje*

- *Cursos orales y demostraciones*

Sería necesario una explicación pormenorizada de todos estos elementos enunciados, por parte del educador. Como elementos auxiliares importantes, además de la palabra y la pizarra, podría utilizar: dibujos, fotografías, diapositivas, discos, que vayan ilustrando todos esos conceptos. Y si en vez de ponerlos el educador, son traídos o creados por los chicos, mejor.

Por ejemplo: es fácil hacer una fotografía que corresponda a un primer plano o a un contrapicado. Después se puede analizar su expresividad, el color, cómo se ha logrado la iluminación, etc...

O, con fragmentos musicales, evocar imágenes: una balada del oeste, una melodía amorosa, un himno militar, etc...

- *Debates o forum*

Se puede proyectar una película, para analizarla lingüísticamente después. Sería interesante, durante el forum, volver a ver alguna secuencia sin sonoro, para estudiar los elementos fílmicos de la imagen: clases de planos, utilización del color, significación de la iluminación, etc...

Tras este análisis, volver a ver la misma secuencia pero con sonoro, para poder apreciar mejor los nuevos elementos que aporta el sonoro.

- *Confección de una escena o secuencia*

Se puede hacer que por grupos piensen alguna escena concreta de su vida cotidiana y estudien la manera fílmica de llevarla a cabo. Que los elementos propios del lenguaje cinematográfico los utilicen en función de un significado expresivo.

- *Realización de una escena*

Si esa escena que se ha estudiado y confeccionado en forma de guión la pueden realizar, sería una experiencia bonita. Más

tarde, al proyectarla, podrían comprobar si los resultados se atienen a lo que ellos habían pensado y preparado.

#### APÉNDICE

¿Cómo se podría hacer el forum de una película, convirtiéndolo en una lección práctica de lenguaje fílmico?

Comprendo que es difícil, pero necesario.

Hagamos un intento.

A finales de 1973 se estrenó en España una película de François Truffaut titulada: *La noche americana*. Toda ella es una continua lección de cine. Truffaut, como maestro genial, nos va mostrando las diferentes fases y partes necesarias para realizar un film.

Le vemos dirigiendo a los actores, viendo en una improvisada sala de montaje, a la luz de la moviola, los últimos «rushes» revelados en el laboratorio, preocupándose por la iluminación, los encuadres, los decorados, etc...

Si se ha explicado, en clases teóricas, el lenguaje cinematográfico, la proyección y visión de esta película es la plasmación tangible de todos esos conocimientos y explicaciones.

Se «ve» directamente en la pantalla cómo se hace un travelling o una panorámica, cómo se utiliza la grúa en la filmación de algunas secuencias, los efectos y trucos de iluminación que se buscan, la grabación del sonido directo, cómo encuadra el cámara cada escena, los trucajes, la audición de los compases musicales compuestos para el film, etc...

En fin, la película en sí, es la realización práctica de todos esos contenidos teóricos que conforman la imagen fílmica y que se han enunciado anteriormente.

La misión del forum, en este caso concreto, se podría reducir a resaltar todos esos factores de lenguaje.

Sin embargo, creo que no es suficiente el quedarse en una explicación meramente técnica de cómo se hacen o manejan estos componentes de la imagen. Hay que ir más allá y estudiar su contenido, su significación.

Saber qué es un travelling de retroceso y cómo se hace, es relativamente fácil. Lo que resulta más complicado es encontrar el significado de ese movimiento en el contexto de la narración. En otras palabras: el director ha proyectado ese movimiento concreto y no otro ¿porque sí o por alguna razón de contenido particular?

Así, por ejemplo, ese travelling hacia atrás puede tener varios sentidos:

- de conclusión
- de distanciamiento en el espacio
- de acompañamiento de algún personaje que avanza
- de transformación moral de algún personaje
- para dar una impresión de soledad, de abrumamiento, de impotencia.

¿Cuál de estos sentidos cuadra realmente con la intención del director al desarrollar ese movimiento de cámara en tal escena concreta?

Creo que éste es el auténtico camino para llegar a una asimilación perfecta del lenguaje cinematográfico como expresión de un contenido.

Podríamos ejemplificar más casos concretos, pero no se trata de eso.

Se trata de señalar algunas pistas, el camino más idóneo, a nuestro juicio, para la justa comprensión y valoración del lenguaje del cine.

No se puede olvidar que la imagen impone a nuestros ojos y oídos un fragmento de la realidad y a este nivel el fondo y la forma son prácticamente indisolubles; no se puede hablar de cualidades estéticas de la imagen de un film, sin considerar su contenido, es decir, lo que representa.

Se puede decir, para terminar, que el cine es un modo de expresión privilegiado por su exactitud y precisión y por sus posibilidades de generalización y simbolización.