



UNICEN

Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires



Capítulo 2

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Equipo de Trabajo	55
Cronograma de actividades	56
Programas comentados, catedras de primer año	58
Realización 1	58
Literatura 1	60
Historia del Cine 1	61
Guión	62
Física	62
Ciencias Proyectuales	64
Tecnologías Audiovisuales	65
Semiótica	65
Materiales Bibliográficos	72
Anexo	143

EQUIPO DE TRABAJO

Mariano Schettino
Marcelo Stipcich
Fernando Lanzini
Ezequiel Larraquy
Gabriela Pedro
Mauricio Gutiérrez
Luciano Barandiarán
Pablo M. Moro Rodríguez
Valeria Arias
Silvio Fischbein
Carla Martínez
Mariana Gardey
Ana Silva
Silvio Torres
María Amelia García
Marisa Rodríguez
Cristina Dimateo
Araceli De Vanna
Virginia Morazzo
Juan Manuel Padrón
Julio Cicopiedi
Gabriel Perosino

Coordinación general: Prof. Marisa Rodríguez y Prof. Virginia Morazzo

Producción Gráfica: Carlos Delgado del C.

CRONOGRAMA DE ACTIVIDADES

Realización Integral en Artes Audiovisuales

Curso Introductorio 2012. Cronograma de actividades discriminado.

1º semana del 5 al 9 de marzo.

Día	Hora	Actividad	Docente coordinador	Espacio asignado
Lunes 5	18.00	Presentación general del Curso	Autoridades de la Facultad	Aula 1
	18.30 a 20.00	Taller de elección de carrera. Entrevista graduado	Marisa Rodríguez – Cristina Dimateo – Carla Martínez – Graduado Fabián Flores	SM1
	20.00 a 21.00	Presentación Centro de Estudiantes	Presidente y demás integrantes – Marisa Rodríguez – Julio Cicopiedi	Aula 1
	21.00	Obra inicial, Ciclo Carne Fresca, Práctica Integrada III: Los poseídos sobre lilas Abierta a ingresantes de RIAA	Decano Mario Valiente Marcelo Jaureguiberry – María Molina Director de la obra: Lucía Salas	La Fábrica
	17.00 a 19.00	Presentación Plan de Estudio. Correlativas. Prácticas artísticas en la carrera	Marisa Rodríguez – Virginia Morazzo Consejo de Carrera (Carla Martínez)	SM 1
Martes 6	19.00 a 20.00	Presentación de Agrupaciones	Agrupación Arte en Plural – Marisa Rodríguez – Julio Cicopiedi	Estudio
	20.00 a 21.00	Presentación Depto de Legales-Relaciones Internacionales	Sec. Académica – Beatriz Lenti – Mariano Pérez	Aula 1
	17.00 a 19.00	Manejo de Equipos – Pañol La Fábrica Grúa de filmación.	Yanina Crescente – Esteban Velazco (La Fábrica) Yanina Crescente – Alejandro Llorens – Eduardo Charlone (Pañol)	Estudio
Miércoles 7	19.00 a 21.00	Funcionamiento del Dpto. de Alumnos Reglamento de Enseñanza y promoción. Orientación al ingresante.	Dpto. Alumnos - Virginia Morazzo – Marisa Rodríguez	Estudio
	21.00	Obra de Práctica Integrada II: Platónov Abierta a ingresantes de RIAA	Director de la obra: Daniela Ferrari – Paula Fernández	La Fábrica
	17.00	PIACI	Maria Amelia García – Araceli De Vanna – Sec. Académica	SM1
Jueves 8	19.00 a 20.00	Presentación Depto de Salud-Deporte – Sec. Bienestar	Sec. de Extensión – Dra. Bandanorriega – Mónica Menchón – José Solimánto – Constanza Albornoz	Aula 1
	20.00 a 21.00	Taller de audiovisuales. Presentación de experiencia en Pajaritos de la Calle.	Juan Manuel Padrón – Claudia Speranza – Mariano Ferro	SM1
	17.00 a 19.00	Presentación de experiencias. Voluntariado Universitario "Taller en la Unidad Penitenciaria de Barker"	Juan Manuel Padrón – Lucía García – Guillermo Salas – Carolina Cesareo	SM1
Viernes 9	19.00 a 21.00	Seguridad e higiene	Secretaría de Extensión– Área de higiene y seguridad	Aula 1

2º semana del 12 al 16 de marzo.

Día	Hora	Actividad	Docente coordinador	Espacio asignado
Lunes 12	17.00	Presentación Historia del Cine I	Mauricio Gutiérrez – Luciano Barandiarán	SM1
	19.00	Proyección: <i>La joven de la perla</i> de Peter Webber	Virginia Morazzo	SM1
Martes 13	17.00	PIACI	Maria Amelia Garcia – Araceli De Vanna	SM1
	19.00	Presentación Guión I	Ezequiel Larraquy – Gabriela Pedro	SM1
Miércoles 14	17.00	Presentación Tecnologías Audiovisuales I	Gabriel Perosino – Silvio Torres	SM1
	19.00	Proyección-Charla: <i>Metrópolis refundada</i> para revalorizar la cuestión de los archivos	Gutiérrez Mauricio – Santiago Suasnabar	SM1
	21.00	Obra: <i>latido sentido</i>	Director de la obra: Belén Errendasoro	SM2
Jueves 15	17.00	PIACI	Maria Amelia García – Araceli De Vanna	SM1
	19.00	Presentación Realización I	Silvio Fischbein – Carla Martínez	SM1
Viernes 16	17.00	Presentación Ciencias Proyectuales I	Silvio Fischbein – Mariano Schettino	SM1
	19.00	Muestra de producciones audiovisuales 2011	Docentes de 1º y alumnos de 2º	SM1

3º semana del 19 al 23 de marzo.				
Día	Hora	Actividad	Docente coordinador	Espacio asignado
Lunes 19	17.00 a 21.00	Presentación Literatura y Proyecciones-Charla: <i>Las zapatillas rojas</i> de Michael Powell	Pablo Moro – Valeria Arias	SM1
Martes 20	17.00 a 19.00	Proyección – Charla: <i>Biutiful</i> de Alejandro González Iñarritu	Mariana Gardey – Ana Silva	SM1
	19.00 a 21.00	Presentación Semiótica	Mariana Gardey – Ana Silva	SM1
	21.00	Obra de Práctica Integrada I: <i>Muestra falsa</i> Abierta a ingresantes de RIAA	Mauricio Kartun – Julia Lavatelli – María Isabel Boggio – Pedro Sanzano Director de obra: Mauricio Kartun	La Fábrica
Miércoles 21	17.00 a 19.00	Presentación Física	Marcelo Stipcich – Fernando Lanzini	SM1
	19.00	Experiencia MDP Celulclip Concurso 48 hs.	Juan Manuel Padrón – Estudiantes	SM1
Jueves 22	17.00	PIACI	Maria Amelia Garcia – Araceli De Vanna	SM1
	19.00	Proyección-Charla: <i>La cantante de tango</i> ganadora Festival de Cine 2011.	Presentada por el productor Pablo Ratto.	SM1
Viernes 23	17	Proyecciones de trabajos sobre de cine y memoria. Cine e historia.	Juan Manuel Padrón – Carla Martinez Dto. Historia – Dto. Audiovisuales	SM1
	A designar	Actividades institucionales UNICEN Día de la memoria, la verdad y la justicia	Autoridades y docentes	A designar

PROGRAMAS COMENTADOS - CATEDRAS DE PRIMER AÑO

Los programas comentados pretenden constituirse en anticipaciones que realiza el docente de la cátedra con respecto a la propuesta pedagógica que desarrollará durante el año. Este tipo de prácticas se constituyen en apoyos al estudiante en la lectura de los programas de cátedra, elementos clave para la ubicación en el plan de estudios y en las acciones cotidianas durante la cursada. Se agregan a modo de ejemplo algunos programas comentados.

Realización 1

Prof. Silvio Fischbein.

El cine es un fenómeno social de gran trascendencia histórica que afecta al desarrollo de la humanidad y que repercute en cada persona en su vida cotidiana. El análisis de estos aspectos fue largamente desarrollado sin que el mismo esté aun agotado. Las repercusiones que tuvo, y que tiene, despiertan nuevas inquietudes imprevisibles.

Los profundos cambios que se vienen registrando en la cultura y la industria audiovisual durante los últimos años, cuya expresión más acabada es la multiplicación de las pantallas de exhibición, cine, televisión, internet y telefonía celular, afectan a las actividades que concurren en la creación, producción, distribución y disfrute de la obra audiovisual. Hasta hace poco se consideraba a las imágenes audiovisuales como reflejo de la realidad que representaban, hoy se comienza a visualizar la tendencia a construir la realidad a partir de las imágenes audiovisuales.

La impresión de realidad, la ilusión de movimiento, la ilusión de profundidad, finalmente la fascinación del espectador ante la imagen proyectada en pantalla era, en un principio, exclusividad del cine. Con los desarrollos tecnológicos esta condición se amplió a otras formas audiovisuales y se constituyó un verdadero abanico de expresiones audiovisuales de las cuales el cine es solo una parte de un amplio espacio que comparte con la televisión, el video, cine digital, atracciones, juegos y la telefonía celular.

Toda expresión audiovisual se sostiene en tres pilares, la ideología que se transmite, la forma que adquiere el film y la economía que produce, que no sólo tiene que ver con el mercado cultural sino también con la generación de trabajo. Desde esta trilogía podemos comenzar a estudiar la relación de los medios audiovisuales con la realidad, sus espectadores, los circuitos de distribución y exhibición, la tecnología y técnicos, la crítica, la censura, el sistema de estrellas, la teoría.

Entre las diversas miradas que este evento permite, nos interesa abordarlo como un acto de diseño atendiendo a todos los aspectos que se involucran en el fenómeno audiovisual.

Una película surge de la mirada proyectante de su realizador y de un equipo que lo secunda. No hay ninguna forma predefinida, surge de una decisión tomada a partir de un objetivo expresivo y que marca la elección de una de las tantas formas que la película puede tener. Es una acción orientada a fines concretos. La

película no surge con una estructura previa, su estructura se conforma a partir del diseño. Los personajes, sus espacios, sus acciones, sus diálogos, sus ropas, colores y texturas se proyectan en la medida que son funcionales a los objetivos del film que se produce.

¿Qué es el cine? ¿Cómo se hace cine? ¿Por qué se hace cine? ¿Por qué decidí hacer cine? ¿Ha muerto el cine?

Son preguntas de un mismo status, que debemos hacernos pero que no debemos buscar respuesta ya que si la tuvieran acabarían con la experiencia abierta de la producción audiovisual, porque la aprisionarían en una jaula canónica establecida.

En este sentido, es relevante que focalicen en las líneas de fundamentación de la materia:

1.- El objetivo fundamental de la producción audiovisual es mejorar la calidad de vida.

El lugar relevante que los medios audiovisuales han adquirido en la sociedad contemporánea abrió un nuevo escenario en la realización y producción audiovisual. La toma de conciencia respecto de los medios audiovisuales como un aspecto esencial del medio ambiente ha hecho que no se pueda eludir su planificación en las políticas de desarrollo.

La producción audiovisual es un problema ambiental y contextual, de su equilibrio depende también el equilibrio “ecológico” del sistema. La proliferación de pantallas en nuestra vida cotidiana nos permite enunciar la idea de un “hipercine”.

2.- La producción audiovisual responde a la voluntad creadora de su realizador, no es fruto ni del azar ni de una captura fortuita.

Toda imagen se produce para ejercer una determinada influencia en el consumidor-público y para sostener una determinada ética y moral. Es inútil inhibirse de la responsabilidad que demanda el lugar del realizador.

3.- La producción imaginaria altera la realidad, produce una transformación.

Dicho de otra forma: crea una nueva realidad, inexistente con anterioridad a su producción. La producción imaginaria es una construcción. En tanto construcción que es, puede ser visualizada con anterioridad a su realización. Se puede prever todo aquello que hace a su realización, se puede planificar. Esta planificación es la que permitirá por un lado el éxito expresivo de la producción y por el otro asegurar los fines industriales o comerciales que se persiguen con dicho producto.

4.- Toda producción imaginaria se realiza con fines de generar trabajo y producir un rédito económico.

La problemática de la convocatoria del público es ineludible en la formación de los estudiantes. En una actividad fuertemente subsidiada por el Estado, como son los medios audiovisuales en nuestro país, no puede quedar fuera de la formación el cuestionamiento ético de la utilización de los recursos mencionados.

5.- La vertiginosa renovación de la tecnología genera incesantemente nuevas posibilidades expresivas.

Los jóvenes que se incorporan a la actividad deberán responder a lo largo de su vida profesional a varios cambios sustantivos, que hacen que lo que hoy se pueda enseñar y/o aprender, con certeza, en este terreno, en un futuro próximo sea

reemplazado por nuevas estructuras tecnológicas. Frente a esta situación es difícil enseñar a producir una imagen definitiva como óptima, pero lo que si se puede es establecer estrategias, que movilicen una determinada forma de pensamiento, tanto en lo expresivo como en lo tecnológico, que conduzcan a la producción imaginaria.

No se trata de transmitir recetas sino una metodología que permita encarar una multiplicidad de problemas audiovisuales.

6.- La actividad audiovisual es una actividad eminentemente colectiva.

El estudiante debe conocer conceptualmente y desde la práctica concreta los diversos roles que intervienen en el proceso de producción de una pieza audiovisual y saber valorar las diferencias y los méritos de las diversas participaciones. De esta forma, podrá encontrar el lugar que prefiera por sus condiciones personales.

Desarrollar una mirada creadora, inteligente, contundente, troqueladora de la realidad, que nos permita tomar aquellos que nos interesa, que responda a nuestros objetivos expresivos, a nuestros deseos e inquietudes, esto es desarrollar una metodología proyectual que conduzca nuestra realización audiovisual y es el espíritu la Cátedra de Realización 1.

Literatura 1

**Pablo Moro
Valeria Arias**

Con el fin de acompañar en la lectura del programa de la cátedra Literatura I iniciamos este texto recomendando la focalización en los criterios establecidos por la cátedra. En este sentido uno de las competencias buscadas es la profundización de capacidades de lectura comprensiva y escritura académica. Los alcances de esta asignatura no estarán orientados tanto al análisis literario por sí mismo, sino como herramienta para conocer los recursos que toda narración utiliza. De esta manera contribuiremos, desde la literatura, a que el alumno asuma criterios, procedimientos y capacidad de análisis para que su desarrollo profesional como realizador audiovisual sea más satisfactorio, en la medida que conoce y aplica los procedimientos básicos de cualquier narración.

La asignatura se orientará especialmente hacia todos aquellos contenidos teórico-prácticos que unen los lenguajes literario y audiovisual, desde los más próximos (como son las estrategias narrativas), hasta los más alejados, como son las ordenaciones discursivas o la utilización de códigos comunicativos diferentes.

Al leer el programa de la asignatura se recomienda prestar especial atención en la discriminación entre objetivos y contenidos, para así comprender la dinámica de cursada que imprime la necesidad de articular lo teórico y lo práctico. De esta manera, la cursada incluye producciones individuales, grupales tanto en la integración parcial de las unidades como en el trabajo final.

Historia del Cine 1

Prof. Adjunto Mauricio Gutiérrez.

Ayudante. Luciano Barandiarán.

En función de la tarea introductoria que nos compete como docentes, ofrecemos estas líneas para una mejor comprensión de los textos relativos al análisis de determinados filmes u otras obras de arte que involucre nuestra actividad visual. En principio, invitamos a los alumnos a centrar la atención en temas relativos a:

a) Adoptar un lenguaje que se precie de técnico para no caer en ambigüedades a la hora de realizar una obra, criticarla o elaborar una estrategia discursiva como respuesta ante una eventual evaluación. Para ello invitamos a construir un glosario o vocabulario referido a ciertos aspectos de la cinematografía y sus técnicas de filmación. Como ejemplo, a seguir en este curso introductorio, tomamos el concepto de **PLANO DETALLE** que llegamos a profundizar de otros mayores o similares como **Plano, Plano Americano, Plano Master, Plano Medio, Plano Secuencia, Plano Total, Plano General y Plano General Lejano**. Para graficar nuestro concepto utilizaremos algunos fragmentos del filme de Michelangelo Antonioni *Blow-up* (1966) en base al cuento *Las babas del diablo* (1959) del argentino Julio Cortázar.

b) Un eje temático a seguir a lo largo del año lectivo será destinado a la **infancia desprotegida** con un tópico especial denominado niños-lobo, para lo cual abordaremos determinados filmes realizados por directores europeos y americanos que han hecho alusión al tema, algunas veces a partir de la literatura fantástica (*Tarzán*, de 1912, de Edgar Rice Burroughs) o de hechos verídicos (*Kaspar Hauser*). Sobre ellos ofreceremos los vínculos de los movimientos cinematográficos contemporáneos con la lectura de los episodios de hallazgos de los niños en situación de salvajismo. En alusión al tema, en este curso introductorio veremos fragmentos de *El Pibe* (1921) de Charles Chaplin como así también de *Mi tío* (1958) de Jacques Tati.

c) Brindaremos una serie de lecturas relativas a la infancia como destinataria de consumos de bienes comerciales en soporte fílmico (Walt Disney) que irán analizando con una guía de lectura. Los textos que utilizaremos como soporte de este tránsito son:

- Juan Manuel Domínguez, *Una revolución en dibujitos* en Revista Ñ, Nº 365, página 18:

- Diego Manso, *Fórmula de la inmortalidad* en Revista Ñ, Nº 365, página 19. Finalmente, al referirnos a la Historia del Cine como disciplina específica ubicaremos estos dos artículos académicos dentro del marco teórico propuesto por Márgara Averbach en su trabajo denominado Las últimas películas de dibujos animados de la compañía Disney: ¿cambios de actitud? del libro *Huellas Imperiales* compilado por Pablo Pozzi y Fabio Nigra de 2003.

A fin de acompañar la lectura de los textos se entregará una guía de lectura en la cual se tendrán en cuenta las siguientes cuestiones:

1. Las definiciones técnicas como tipo de texto (ensayístico, monográfico, etc.).
2. La idea central del artículo.
3. Sus ejemplos fílmicos y sus conclusiones.

Guión

Ezequiel Larraquy

Gabriela Pedro

Esteban Velazco

Hoy en día la relación entre cine y narración parece ser natural e inevitable; la idea de que el cine es un medio exclusivamente destinado a contar historias ha adoptado carácter de axioma. La falsedad del mismo es fácilmente comprobable con un breve estudio de los orígenes del cine, donde la función de *registro* prima-ba, al menos en el imaginario de los “cineastas” pioneros, por sobre la idea de narración.

El cine pudo haber quedado relegado a un uso estrictamente científico, documental, o a la categoría de espectáculo de feria, asombroso por su mera materialidad. Sin embargo adquirió una función casi eminentemente narrativa, impulsada por las particularidades intrínsecas de la imagen en movimiento: la aparente denotación de la imagen figurativa reveló de inmediato su capacidad connotativa, y la variable *tiempo*, por su parte, incluyó la evidencia de una transformación en la imagen – entendible como relato en ciernes.

Esto indica que si bien la relación cine – narración es improbablemente axiomática, existe una fuerte predisposición del medio a ubicarse en el campo de lo narrativo. El conocimiento de la narración cinematográfica se ha vuelto fundamental en la formación de un realizador de cine, video y tv, no sólo a los efectos instrumentales de organizar un relato, sino también porque el nivel de conceptualización que implica la práctica y el estudio del guión cinematográfico tiene una incidencia decisiva en el vínculo que el realizador establecerá con el diseño de la imagen. El plan de trabajo de la materia Guión I se funda en la necesidad de un estudio sistemático de las posibilidades narrativas del cine, con la finalidad de proveer al futuro realizador de una herramienta fundamental para operar en el campo profesional, desarrollando a la vez su capacidad teórica y crítica sobre el medio, entendido como discurso estético e ideológico.

Física

Prof. Adjunto Dr. Marcelo Stipcich

Ayudante Diplomado Dr. Fernando Lanzini

Esta propuesta pedagógica está orientada a alumnos que están comenzando con sus estudios de grado. Para tomar este curso no es necesario que el alumno posea una formación en Matemática superior a la recibida en la escuela secundaria. Durante el desarrollo de los temas se utilizarán algunas herramientas básicas del Álgebra y algo de Trigonometría, prescindiendo del Cálculo Infinitesimal. El objetivo principal es realizar una introducción pormenorizada de dos temas puntuales de Física: Acústica y Óptica. Se presenta un breve formalismo sobre cada tema realizando una exposición clara y acompañándolos con una serie de ejemplos relacionados con aspectos de fotografía, iluminación y sonorización. Durante el desarrollo de la materia, se pretende brindar al alumno un espacio de diálogo permanente donde pueda volcar sus dudas y realizar todo tipo de consul-

tas que considere que sean de incumbencia a la materia. Se busca que cada estudiante pueda ir madurando los conceptos aprendidos en la asignatura durante el desarrollo de la cursada y vaya encontrando, a la vez, puntos de coincidencia entre los temas propuestos y su trabajo cotidiano en lo referente a necesidades de iluminación, sonorización, fotografía, etc.

Como introducción, se realiza una presentación del concepto de *oscilaciones y ondas* en general, para luego pasar a tratar los temas más específicos de *ondas de sonido y ondas electromagnéticas*.

El tema *ondas sonoras* se desarrolla poniendo especial énfasis en los conceptos de la propagación de un sonido y su percepción humana. Se presentan algunos efectos sonoros especiales y se realiza una breve introducción a la relación entre este campo de la Física y la Música. Dentro de la revisión de efectos sonoros, se presta especial atención a lo concerniente a absorción de ondas sonoras y preparación acústica de salas.

Las *ondas electromagnéticas* se trabajan a partir de su relación con el campo de la Óptica; comenzando con el concepto de luz, su propagación y su percepción. Se definen algunos parámetros básicos para el trabajo con fuentes de luz como, por ejemplo, flujo luminoso, intensidad, iluminancia, etc., para a partir de allí, definir conceptos de iluminación y sombras. Se presentan algunos temas de Óptica Física y se pone especial interés en comprender los principios físicos de funcionamiento de algunos instrumentos ópticos (cámara fotográfica, telescopio, microscopio, proyector, zoom, etc.) y del ojo humano. Adicionalmente se hace una revisión acerca de las distintas fuentes de luz, su principio físico de funcionamiento y se realiza una recopilación de sus principales características técnicas. Se busca que el alumno sea capaz de enfrentar un determinado problema con un mínimo de rigor científico y de una manera sistemática, utilizando correctamente las herramientas básicas de cálculo y aplicando los conceptos apropiados. Como objetivos secundarios, durante todo el curso se fomentará la lectura de bibliografía adicional, tanto la sugerida por la cátedra como alguna otra que el mismo alumno considere apropiada, se trabajará para inducir al alumno a utilizar el lenguaje apropiado, el manejo de las herramientas matemáticas básicas y al seguimiento de cada clase habiendo realizado previamente, al menos, un repaso de los temas previos.

Para el desarrollo de esta propuesta pedagógica se prevé brindar a cada alumno una clase teórica y una clase práctica por semana, durante todo el cuatrimestre. Esto hace un total de 16 o 17 encuentros, de acuerdo al calendario académico previsto para este año, durante los cuales se dictarán las clases y se evaluarán a los alumnos.

Mientras que las clases teóricas serán impartidas a la totalidad del alumnado, durante las clases prácticas se considera trabajar con grupos más reducidos. El objetivo es contar con un espacio propicio para la discusión de los temas impartidos en la teoría, lo cual será motivado a partir de dos actividades complementarias: la resolución de las guías de preguntas y problemas propuestas por la cátedra; y la participación en alguna experiencia simple de laboratorio, ya sea mediante la medición o mediante la observación directa de algún tipo de fenómeno físico relacionado con el tema del día.

Para aprobar la cursada, se prevé una instancia de evaluación escrita, la entrega de

un informe de trabajos prácticos y un 80% de asistencia a clases prácticas. La evaluación escrita será una instancia integradora de los contenidos desarrollados a lo largo del cuatrimestre y para que resulte acreditada como “aprobada”, será necesario que el alumno demuestre conocer un 60% de los temas propuestos. El puntaje mínimo para aprobar será cuatro y se brindará una oportunidad de recuperación.

Ciencias Proyectuales 1

DI. Mariano Schettino.

Silvio Fischbein.

A continuación presentamos una breve explicación del programa de la Asignatura Ciencias Proyectuales I. En el mismo hemos seleccionado una breve fundamentación, los objetivos y contenidos a trabajar durante el ciclo lectivo 2011.

Fundamentación:

En el mundo del arte la subjetividad domina habitualmente la producción del discurso proyectual. Las Ciencias Proyectuales procuran objetivizar esta actividad y reducir al mínimo la brecha entre lo que Popper denomina el conocimiento en sentido objetivo y conocimiento en sentido subjetivo, optimizando el estudio de la relación entre el plano del contenido y el plano de la expresión en las Artes Audiovisuales. De esta relación surgen como resultado objetos físicos tales como películas, videos o bandas sonoras que se hace necesario explorar en sus procedimientos y reglas a fin de lograr una actividad performática más competente.

Objetivos generales:

Lograr que el estudiante integre los conocimientos previamente adquiridos mediante una revisión de los conceptos a través de los ejes de reflexión más relevantes del curso. En cada etapa se complejizará su abordaje en función de adoptar como punto de vista la dinámica específica del nivel. La labor también se centrará en el análisis crítico de estructuras semio-narrativas en función de las prácticas operativas adquiridas. Se considera que en esta instancia el estudiante debe ser capaz de producir su propio conocimiento a partir de pautas organizativas que se originen desde la cátedra, como disparadores en trabajos de investigación.

En este sentido, la propuesta de la cátedra busca que el estudiante pueda demostrar el conocimiento de los sistemas retóricos de representación de la realidad en el discurso audiovisual. Así mismo, el estudiante ha de demostrar habilidades para reconocer los diferentes contenidos de la comunicación audiovisual como así también para el análisis crítico de los mensajes audiovisuales y capacidad para realizar proyectos audiovisuales comunicando ideas. Estas cuestiones serán foco de trabajo para el primer cuatrimestre desarrollando las Unidades temáticas 1 a 3.

Para el segundo cuatrimestre, el trabajo académico se focaliza en que los alumnos deben saber COMO COMUNICAR UNA “IDEA”, como hacerla realidad..., realizar todo el plan de ejecución de una idea, desarrollar la creatividad. En este sentido se considera que proyectar es transformar significados ya que proyectando transformamos miradas. Estas cuestiones se abordarán en las unidades 4 a 6.

Tecnologías audiovisuales

PROFESOR: Gabriel Perosino

AYUDANTE: Silvio Torres

La materia Tecnologías Audiovisuales I, es el primer nivel de cuatro dentro de la carrera Realización Integral en Artes Audiovisuales, y como tal, es una introducción a la complejidad técnica y artística de la captura, proceso y realización de imágenes, con intenciones artístico comunicativas.

La materia es de duración anual y de carácter teórico/práctica; cualidad que define su estructura, tanto en el dictado de la asignatura, como así también en la acreditación de la misma.

El dictado de las clases está compuesto de una parte teórica, llevada adelante por el titular de la materia, y de una parte práctica, a cargo del ayudante. Esta estructura de clases no supone división de saberes y tareas, sino al contrario; es un dialogo con los mismos conceptos desde ópticas disimiles pero absolutamente relacionadas. Al mismo tiempo, esta propuesta de dictado de clases no excluye la posibilidad que en su parte práctica se reflexione sobre la teoría y viceversa. Respecto a la modalidad de calificación y acreditación de la asignatura, la materia es de carácter **promocional**, por tanto, el alumno deberá aprobar dos exámenes parciales teóricos con una calificación de 7 (siete) o superior; y la realización y aprobación del total de trabajos prácticos, además de tener una asistencia del 70% a todas las clases de la materia.

Los ejes centrales a trabajar, presentes en el programa analítico son los siguientes:

- **LA LUZ**
- **SISTEMAS OPTICOS**
- **LA IMAGEN ELECTRONICA**
- **EXPOSICION**
- **REGISTRO DE IMAGEN FILMICA**

En la parte práctica se arribará a un trabajo integrador de todos los conceptos vistos durante el año, como así también un examen oral sobre la operación y manipulación del equipo técnico disponible y sus posibilidades artístico/expresivas.

Semiotica

Docentes:

Mariana Gardey.

Ana Silva.

Cecilia Wulff.

Actualmente, la cátedra *Semiotica* está compuesta por una profesora adjunta y una auxiliar de primera. Presta sus servicios también una ayudante diplomada *ad honorem*, quien se dedica a colaborar con las docentes en el diseño de trabajos prácticos, guías de lectura y fichas de cátedra, y a asistir a los estudiantes en las clases prácticas, organizando actividades de apoyo.

Líneas de fundamentación para orientar la lectura del programa.

La enseñanza artística en la Facultad se estructura alrededor de tres componentes: práctico, cultural y técnico-metodológico, cuyas características e importancia cuantitativa se diferencian según los dominios. El componente práctico es el del hacer; el componente cultural es el de los saberes eruditos; y por último, el componente técnico y metodológico interviene para ayudar a la plena puesta en obra de los precedentes cuando se necesita: es el componente del saber hacer. Estos tres componentes actúan constantemente en interacción. Suelen estar imbricados con la puesta en obra pedagógica.

En el dominio de la semiótica del cine, el componente práctico es más bien científico y metodológico; el componente cultural se funda esencialmente en la aproximación a las películas y sus géneros, a los cineastas y sus poéticas, así como a los textos teóricos y los documentos técnicos. Este componente se pretende viviente: directo y sensible en un primer momento; reflexivo y conocedor después. Se esfuerza en poner en evidencia las continuidades, las transiciones, las rupturas, las singularidades. Les ofrece a los alumnos la posibilidad de adquirir conocimientos y referencias históricas, pero también métodos de análisis y de síntesis, espíritu crítico, aptitud para argumentar en un debate de ideas, y para comunicarse utilizando un lenguaje claro, enriquecido con el vocabulario específico adecuado.

Los componentes práctico y cultural se articulan de manera orgánica, se nutren y se enriquecen mutuamente. Son ayudados por el tercer componente, que se pretende tanto técnico (aprender a emplear tal instrumento, tal medio audiovisual, a dominar tal gesto o tal procedimiento) como metodológico (aprender a resolver una problemática, a construir un programa de trabajo, a conducir un proceso de investigación, a localizar y encadenar momentos importantes en una cronología más vasta), y no constituye un fin en sí. Es responsabilidad del docente trabajar estos tres componentes en función del proyecto pedagógico vinculado a los diferentes aspectos del programa, al interés y al nivel de los estudiantes.

Dentro del plan de estudios y en una perspectiva de formación de realizadores, la enseñanza de la semiótica del discurso audiovisual contribuye a la adquisición de las principales nociones teóricas y prácticas en materia de imágenes y de sonidos; al descubrimiento y la comprensión de la noción de escritura de guiones cinematográficos; a la apropiación de diversos métodos y prácticas de análisis de films; al examen de las teorías y los géneros relevantes de la historia del cine; al desarrollo de una actitud crítica, analítica y sensible ante cualquier producto audiovisual; a la realización de proyectos artísticos personales utilizando los medios audiovisuales; al progreso del pensamiento inquisitivo para generar nuevo conocimiento en la investigación aplicada a un objeto semiótico particular.

Un film siempre se analiza en función de presupuestos teóricos. Jacques Aumont y Michel Marie distinguen tres tipos de relaciones entre el análisis y la teoría: el primero puede desempeñar, con respecto a la segunda, el papel de verificación, de invención o de demostración. El análisis de films verifica la teoría cuando se aplica un modelo teórico para apreciar su validez, verificarlo o demostrar que es falso. En cuanto al análisis como invención, puede decirse que el análisis es una forma de teoría: a través del análisis fílmico se crean conceptos, se definen enfoques del cine, se abordan aspectos teóricos inexplorados. Idealmente, el análisis-verificación debe permitir volver a la teoría para completarla o modificarla. A

su vez, el análisis-invención debe dar lugar a verificaciones por medio de otros análisis. Un caso aparte es el del análisis como demostración, en el que no se intenta tanto producir o dar forma a una teoría como exponerla de una manera convincente (promoverla). **Este curso se propone, por un lado, introducir algunas categorías de la semiótica del discurso y del análisis audiovisual, con la intención de deducir la lógica de las películas en su empleo del sonido combinado con el de la imagen. Por otro, quiere presentar una teoría de los géneros cinematográficos y un panorama histórico de las teorías del cine y los cineastas, para integrar en ellas las categorías de análisis y comprender de ese modo su origen, su evolución y su productividad.**

Entendemos el film como una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un texto que fundamentalmente sus significaciones sobre estructuras narrativas, visuales y sonoras, produciendo así un efecto particular sobre el espectador. Esta obra de arte debe insertarse en la historia de las formas, de los estilos y de su evolución (Aumont). Si el análisis del film quiere ser un discurso riguroso y bien fundamentado, debe poseer principios. Adoptamos los postulados por Aumont y Marie: 1) no existe un método universal para analizar films; 2) el análisis del film es interminable, porque siempre quedará, en diferentes grados de precisión y de extensión, algo que analizar; 3) es necesario conocer la historia del cine y la historia de los discursos existentes sobre el film elegido para no repetirlos, además de decidir en primer término el tipo de lectura que se desea practicar. A partir de la idea de contrato audiovisual (Michel Chion), las dos primeras unidades hacen una caracterización teórica de algunos conceptos necesarios para el análisis de películas¹.

La unidad 1 se dedica en parte a situar la semiótica del discurso en las ciencias del lenguaje, y a enunciar sus presupuestos teóricos y metodológicos. La adopción de la perspectiva del discurso en acto (Jacques Fontanille) articula el enunciado y la enunciación, lo sensible y lo inteligible, la expresión y el contenido, transformando el sentido en significación. El desplazamiento del interés hacia los conjuntos significantes hace que la unidad discursiva de análisis sea el texto薄膜ico, en el que debemos reconocer la orientación predicativa que impone la enunciación. El film es una "vasta metáfora" que aumenta nuestro conocimiento del mundo, invalidando la percepción convencional de las cosas y reactivando la sensibilidad que está en el origen de la experiencia estética.

Esta unidad se ocupa también del estudio de la imagen y del sonido. Toda imagen inscribe significaciones; seguimos a Jacques Aumont en el planteo de dos problemas de la teoría de la imagen: la representación y la artificiedad. Las imágenes pueden representar el mundo real como analogías, con distintos grados de convencionalidad, que van de la mimesis a la referencia (Goodman). Las imágenes artísticas –sean abstractas o expresivas- tienen una relativa autonomía, y pertenecen a la esfera de la invención y el descubrimiento. El sonido es un objeto de discurso al que hay que constituir culturalmente, mediante un acto de atención y de nominación. En su abordaje, Chion presenta el sonido por sí mismo y no al servicio de una imagen o de un propósito; lo muestra localizado en el

¹ Este análisis, que pone en funcionamiento el dispositivo teórico ayudando a su comprensión de modo didáctico, se ejercitará en las clases prácticas.

espacio y en el tiempo, y lo considera artificial y no natural.

La unidad 2 sigue exponiendo los fundamentos de la teoría de Chion, para quien los sonidos y las imágenes se transforman mutuamente en la percepción del espectador. Esta transformación no se produce a causa de cierta "armonía natural" entre la imagen y el sonido, sino que se debe al "contrato audiovisual" en el cual las dos percepciones se influyen mutuamente, prestándose sus propiedades respectivas por contaminación y proyección. El sonido –del que la música es un ejemplo- añade valor a las imágenes. La naturaleza del sonido sincronizado induce al espectador a construir una imagen diferente. Por lo tanto, la relación entre sonido e imagen no debe ser descripta simplemente como "asociacionista" sino como "sinérgica": sonido e imagen están estrechamente ligados en la percepción del espectador. Chion distingue, además, los modos de presencia y de relativización de la palabra en el cine.

En cuanto a la perspectiva del relato cinematográfico, se confrontan la aproximación de François Jost, quien ha propuesto desdoblar la teoría de la "focalización narrativa" (Gérard Genette) en punto de vista visual ("ocularización") y punto de escucha ("auricularización"), y la crítica respectiva de Chion, que problematiza y redefine estas nociones. Entre las técnicas del discurso audiovisual se indaga especialmente en el montaje, a través de su caracterización teórica e histórica (Vicente Sánchez-Biosca). El concepto de montaje contiene ciertas claves para entenderlo: la fragmentación y el ensamblaje, el sujeto de enunciación, y la condición mecánica. El recorrido por las teorías del montaje va desde Bazin y Mitrí hasta las posturas de la narratología, la deconstrucción y las teorías textuales de la actualidad. Se analizan la relación entre cine y vanguardia, y la especificidad cinematográfica basada en una poética del montaje. Por último, se examinan la teoría soviética del montaje y el modelo clásico hollywoodense.

Los géneros cinematográficos son estudiados en la **unidad 3**, donde se presenta una teoría semántico-sintáctico-pragmática que reflexiona en un sentido amplio sobre las bases teóricas del concepto de género, con el objetivo de clarificar y estructurar el análisis textual y la historia de los géneros. Tomamos el concepto de género de Rick Altman, quien lo conecta con el proceso de producción, distribución y consumo de la industria del cine. Así, el género cinematográfico es, a la vez, un esquema básico que precede, programa y configura la producción de la industria; la estructura o entramado formal de las películas; la etiqueta o categoría para su distribución y exhibición; y un contrato expectorial con el público. En su cuestionamiento a los supuestos de la teoría tradicional, sostiene Altman que las identidades y fronteras de los géneros no son precisas ni estables; las películas no pertenecen, íntegramente y permanentemente, a un solo género; los géneros son históricos, y no siguen una evolución predecible.

Ahondaremos en el análisis del cine de acción y aventuras, definido por una propensión a la acción física espectacular, una estructura narrativa que envuelve peleas, persecuciones y explosiones, y en adición al despliegue de efectos especiales, un énfasis en la representación de hazañas y proezas atléticas. La naturaleza hiperbólica de este énfasis ha sido a menudo acompañada por un énfasis en los "cuerpos hiperbólicos" y habilidades físicas de las estrellas involucradas: Arnold Schwarzenegger, Sylvester Stallone, Dolph Lundgren, Bruce Willis, Brigitte Nielsen, Linda Hamilton y otros. Con sus raíces inmediatas en el melodrama del siglo XIX

y en una línea principal de la ficción popular, la acción-aventura ha abarcado siempre una serie de géneros y subtipos: westerns, swashbucklers (películas de aventureros), films de guerra, films de desastres, space operas, épicos, films de safari, films de jungla, etc. Como señala Thomas Sobchack, “aunque estos grupos de films, pueden aparecer como un lote dispar, sus patrones de acción y personajes despliegan características que claramente los vinculan juntos y los distinguen de otros géneros”. “En un sentido”, continúa, haciendo eco de Cawelti (1976), todos los films de género no cómico están basados en la estructura de romance de la literatura medieval: un protagonista que tiene o desarrolla grandes habilidades especiales y vence obstáculos insuperables en situaciones extraordinarias para alcanzar exitosamente alguna meta deseada, usualmente la restitución del orden al mundo invocado por la narrativa. Los protagonistas confrontan los poderes humanos, naturales o sobrenaturales, que han asumido impropiamente el control del mundo y eventualmente los derrotan. (Sobchack, [1980] 1988: 9). Situado “en el pasado romántico o en un lugar inhóspito en el presente”, el medio exótico y las “acciones extravagantes de los personajes” en el film de aventuras ofrecen numerosas oportunidades para el espectáculo fílmico (Sobchack, 1988: 10). Su estructura narrativa básica, mientras tanto, da origen a dos variaciones características. “Una se focaliza en el héroe solitario -el aventurero, el explorador que busca el ídolo de oro, el gran cazador que conduce la expedición, el señor de la selva”. La otra, la forma de “supervivencia”, que aparece más en los films de guerra, de prisión y de desastre, “se focaliza en un héroe que interactúa con un grupo microcósmico, el sargento de una patrulla, el líder de un escuadrón, la persona que conduce un grupo de naufragos fuera de peligro y de vuelta a la civilización” (ibid.: 12). Como señala Marchetti, las tramas en los films de aventuras de todo tipo son usualmente episódicas, “permitiendo amplias variaciones en el tono, la inclusión de diferentes locaciones y de personajes introducidos incidentalmente, y momentos de espectáculo, generalmente involucrando luchas, explosiones, u otros tipos de violencia” (1989: 188).

¿En qué consiste el placer del análisis? La noción de placer es uno de los aspectos de la división técnico-social del trabajo en las sociedades industriales: separar netamente el trabajo del ocio, considerando este, en la ideología dominante, como el lugar exclusivo del placer. En este mundo de ocio y de distracción se ven en general los films. Ahora bien, el análisis de films siempre se caracteriza por obligar a una reflexión y a una re-visión. Estos dos rasgos son totalmente opuestos a los rasgos principales del consumo del film como diversión, que es irreflexivo y único. Si, como señala Barthes en S/Z, releer un libro es siempre una pequeña trasgresión en una sociedad en la que el gesto “normal” es desechar el libro después de haberlo consumido, la práctica del análisis desmonta los mecanismos de la impresión de realidad y del efecto-ficción, obligando a percibir el lado artificial y reforzando las “defensas cognitivas” del espectador contra el poder de la ilusión que posee todo film. Así, contribuye a desplazar el placer del espectador, convirtiendo el análisis en revelador ideológico, es decir, en placer de saber.

Acerca de los Objetivos generales de la cátedra.

- Analizar, en el nivel enunciativo de los discursos fílmicos, los aspectos cognitivos y sensibles de la producción de significación.

- Interpretar los símbolos culturales que aparecen en los films, reflexionando sobre su función ideológica.
- Entender las teorías cinematográficas desde la perspectiva de las problemáticas exploradas, y de los diálogos y debates generados entre ellas.
- Comunicarse y argumentar empleando el metalenguaje relativo a las teorías y los géneros del cine, y a los mecanismos del discurso audiovisual.
- Asociar estrechamente aproximación cultural y práctica artística, mediante el saber-hacer metodológico.
- Desarrollar el pensamiento crítico de un espectador activo, capaz de informarse y de elegir entre las proposiciones culturales del entorno.
- Ser capaz de trabajar de manera autónoma y de insertarse en un grupo, defendiendo el punto de vista personal y aprovechando la mirada exterior para enriquecer la propia.

Acaezca de la Metodología

La asignatura se plantea desde los puntos de vista teórico y práctico. La metodología del curso será la siguiente:

- *Sesiones teóricas*: clases expositivas con revisión de secuencias de películas; análisis y debate de los contenidos teóricos; visionado de filmografía mínima del curso.
- *Sesiones prácticas*: trabajo individual o en grupo de estudiante. Realización y exposición de una serie de trabajos prácticos en torno a los temas propuestos, que tendrán como fundamento el comentario de textos fílmicos y ensayísticos, y la producción crítica de los alumnos.

Se trata de introducir a los alumnos, en primer lugar, a la comprensión de los procesos de significación que cotidianamente ponemos en marcha a todos los niveles, para dar sentido a nuestro actuar, al mundo material y social, a nosotros mismos, a los textos. Los conceptos y procedimientos fundamentales de la semiótica se aplican a todo tipo de signos y textos, verbales, visuales, audiovisuales. En las clases se partirá siempre de la observación conjunta de uno de estos ejemplos para indagar qué nos lleva a atribuirles sentido. La selección de los ejemplos está orientada de modo que su análisis permita introducir conceptos progresivamente más complejos y críticos. De esta forma se trata de alcanzar el segundo gran objetivo del curso: desarrollar una comprensión articulada de los discursos audiovisuales de los films, así como de los diferentes recursos semióticos de que se sirven, que permita elaborar perspectivas críticas sobre los mismos y sobre los procesos de construcción de sentido y de interpretación implicados en su producción y en su recepción. Se seleccionarán para las clases películas y fragmentos de ellas, como textos-marco a los que aplicar analíticamente los conceptos desarrollados a lo largo del curso.

Acerca de las Actividades, la Evaluación y la Acreditación

La cátedra supervisará el proceso de aprendizaje de los estudiantes mediante las siguientes evaluaciones: trabajos prácticos grupales (uno por cada unidad), dos parciales domiciliarios (a mitad y fin del cuatrimestre), y una monografía individual. Cada *trabajo práctico grupal* implica la lectura y comprensión de todo el contenido bibliográfico y audiovisual referido a los temas de la unidad, y la aplica-

ción de la metodología propuesta en el análisis de un film pertinente.

La monografía, que constituye el trabajo final de la cursada, tiene que incluir en su redacción:

1. Una *introducción* donde se anuncie el objetivo del trabajo, la película a analizar, una breve presentación de su director/ género al que pertenece, la metodología que se va a emplear, y el contenido de la monografía (los pasos a seguir en su desarrollo).
2. Breve *introducción a la poética del género/ director, y ubicación de la película elegida* en la evolución del género/ en la producción de su director.
3. *Análisis* de la película: los temas, la acción, la pasión, los personajes, la imagen, el sonido, la música, el ruido, la audiovisión, la palabra, las técnicas cinematográficas, los procedimientos del género, los puntos de vista y de escucha, la cognición.
4. *Conclusiones.*
5. *Bibliografía.*

Evaluación y acreditación

Los estudiantes aprobarán la materia como regulares cumpliendo con:

- la *asistencia reglamentaria* (al 75 % de las clases prácticas),
- la aprobación de los trabajos prácticos,
- la superación de dos *parciales* domiciliarios,
- la presentación de un *trabajo monográfico* (una semana antes de rendir el examen final),
- un *examen oral*, en la fecha elegida dentro de las opciones del calendario académico.

Como alumnos libres, acreditarán la asignatura aprobando:

- un *trabajo monográfico* (entregado una semana antes de rendir el examen final),
- un *examen escrito* y uno *oral*, en la fecha elegida dentro de las opciones del calendario académico.

¹ Este análisis, que pone en funcionamiento el dispositivo teórico ayudando a su comprensión de modo didáctico, se ejercitara en las clases prácticas.

MATERIALES BIBLIOGRAFICOS

TECNOLOGÍAS AUDIOVISUALES I

Docentes a cargo:
Gabriel Perosino
Silvio Torres

UNA FABULA FANTASTICA

Un rey infame se enfrenta a decididos asesinos en el film chino "Ying xiong" ("Héroe"), dirigido por Zhang Yimou y fotografiado por Christopher Doyle (HKSC). El extracto aquí resumido refiere al diario de rodaje de esta película y fue publicado el Sr. Doyle bajo el título: "34 de Rojo 38 de Verde 25 de Azul". "Héroe" le permitió a Doyle ganar su quinto premio a la Mejor Fotografía de la Academia de Cine de Hong Kong. "Héroe" también fue nominada para el Oscar como mejor filme hablado en idioma no-ingles.

Dice Doyle:

"Esta película es una alegoría de la verdad y la percepción. Es un cuento épico que revela su historia con colores. Un rey ambicioso, llamado Qin, intenta unir a diferentes cantones chinos en guerra. Tiene muchos enemigos que desean atentar contra su vida. Un potencial asesino del rey le cuenta la historia que, sus principales enemigos, no son una gran amenaza. El rey escucha esta conjectura y, a partir de esta, el film es contado de diversas maneras. Cada elaboración posee un sistema de color propio. Establecimos el blanco, rojo, azul y verde. Algunos intentarán explicarme acerca de lo que esos colores significan. Estas elecciones las hice por gusto personal y conveniencia."

Blanco

"Elegimos el blanco para representar la secuencia mas verdadera y el rojo para sugerir que la pasión puede ser una verdad diferente. La concepción de los chinos asocia al color con elementos, partes del cuerpo y sonidos: el verde es madera, rabia y representa a los ojos. El rojo es fuego, las venas y la alegría. El amarillo es la tierra y el deseo. El blanco es el metal, la piel, el cabello y la tristeza. Nuestro color básico, el negro, representa al agua y el miedo."

Negro

"Negro como la plata. El palacio del rey es negro, madera negra, baldosas negras, superficies negras. Como cuando la luz transforma la plata en una emulsión aquello que será negro en la copia. Ningún efecto especial en cámara. Mas o menos como debe ser una charla entre un rey y un guerrero. Movimientos y composición apropiados."

Rojo

"El rojo es muy chino. Como hacer que algo tan clásico se vea "nuevo"? -me pregunte si quería filmar en blanco y negro- No, ese hubiese sido el camino mas haragán. Debemos ser menos intrusivos. Encuadres fijos y mas cortes que movimientos. La cámara deberá moverse cuando alguna idea o alguien de la historia lo motive. Fuentes mezcladas? Una vez allí, hazlo y por Dios! Ninguna cámara en Mano!. Exteriores saturados y brillantes. Interiores contrastados y oscuros. Amor = pasión = conflicto de interés = final sangriento. El riesgo del clasicismo es difícil de evitar. El rojo es primario en el mundo Chino. El rojo demanda. El rojo se toma todo para el mismo. El rojo en "Héroe" tendrá que tener un toque de azul que lo relacione con la parte azul del film. tendrá que ser suavizado pero no contaminado nuestras hojas Hu Yang que son tan amarillas y claras. Nuestro rojo

no podrá tocar el verde que es el pasado y las partes soñadas. Tendrá que ser el rojo de un héroe. tendrá que significar decisión."

Azul

"Transparente. Montones de cielos. Irreal. Hacerlo hermoso, como una idea. Y tan delgado como una acuarela. Montones de tomas en alta velocidad. El movimiento de cámara sigue al guión. Lo menos posible al comienzo. Luego los movimientos serán más evidentes.."

Blanco

"Generalmente nos hallamos filmando las secuencias blancas al atardecer, cuando la luz es más cálida, lo que le da al vestuario un tono cremoso. Lentes largos, muy en tele y luego, de repente, planos abiertos, muy abiertos. Muchos contrapicados. Cámara fija. Ningún movimiento de cámara. Los actores se mueven dentro del cuadro. Usar cortes y cambios de angulación para efectos. Me gusta el blanco con un toque de azul. Así trabaja mejor en la mayoría de las emulsiones. Pero aquí tenemos amarillo dentro del blanco. El color de algunas flores. El color de la mayoría de mi piel (ugh!). El magenta hace blanca a una piel amariconada, por lo tanto, tratamos de iluminarla en algún lugar entre el azul y el calido -el blanco que da resonancia a las pieles asiáticas, el blanco por el que están trabajando las copias japonesas y Fujifilm.

Verde

Derek Jarman dijo: "El verde es un color que existe en la narrativa. Siempre vuelve".

El color es un personaje más en esta película. Estuvimos cerca en la mayoría de los casos, pero creo que elegimos ese particular verde medio apurados, por lo tanto fallé en comprender el tipo de luz que teníamos que utilizar en esa parte de la película. Hoy, se ve menos evocador que los rojos y los azules y los blancos de otras secuencias. El único recurso que me quedaba era la corrección digital de color. Atlab en Australia corrigió ese verde hacia uno más sólidó. Lo hicieron dentro de su casa de post, lo que logró más control y menos ansiedad de mi parte.

Amarillo

El amarillo del oro es el color más difícil de reproducir en película. Por la propia estructura del negativo la luz se contamina generalmente de verde. Como ofrecer a una audiencia la verdadera experiencia de estar dentro de un templo chino si el amarillo de las túnicas de los monjes no es puro, al ser rendereado en un negativo? Se da por sentado que el amarillo tiene la saturación de color más brillante del espectro de color, aunque en nuestras películas este siempre peleando contra el azul. En la pintura, la piel se ve violeta en un contexto amarillo. En cine, el amarillo da sombras azules. Tratamos de tapar los agujeros de sombras en nuestros bosques, intentando bloquear el azul en las sombras. El azul del vestuario de Emi Wada salta de la pantalla. En cada lugar donde el rojo parece sólido, el amarillo parece efímero. O sólo es la impresión que dan las hojas secas al viento y las ramas desnudas de los árboles?

Van Gogh y otros artistas tuvieron problemas de salud que les hacían ver a los colores de una manera diferente. Todos los artistas modernos tendrían que sufrir esas enfermedades. Todo el arte moderno nos muestra sus flores y sillas amarillas. Es muy triste que lo que vemos acerca del amarillo en nuestra vida diaria se refiera a bordes de caminos, curvas peligrosas y pozos en la carretera. Y muy poco de lo que el propio color invita a mirar.

Héroe ha sido filmada en Súper 35mm, ampliada a 2.35:1 por el laboratorio Atlab, Sidney Australia. En parte colorizada digitalmente por el mismo laboratorio.

Se usaron lentes Cooke y Angenieux. cámaras Arri 535 y 435 ES. Se filmó sobre negativo Fuji Súper F-250T 8552 y Kodak Vision 320T 5277.

CHRISTOPHER DOYLE (HKSC)

Jacques Loiseleur

La luz en el cine

Cómo se ilumina con palabras
Cómo se escribe con la luz

Colección dirigida por Joël Magny



preámbulo

Tanto al filmar como al proyectar una película, la luz hace visible la imagen.

Sin luz, no hay imagen.

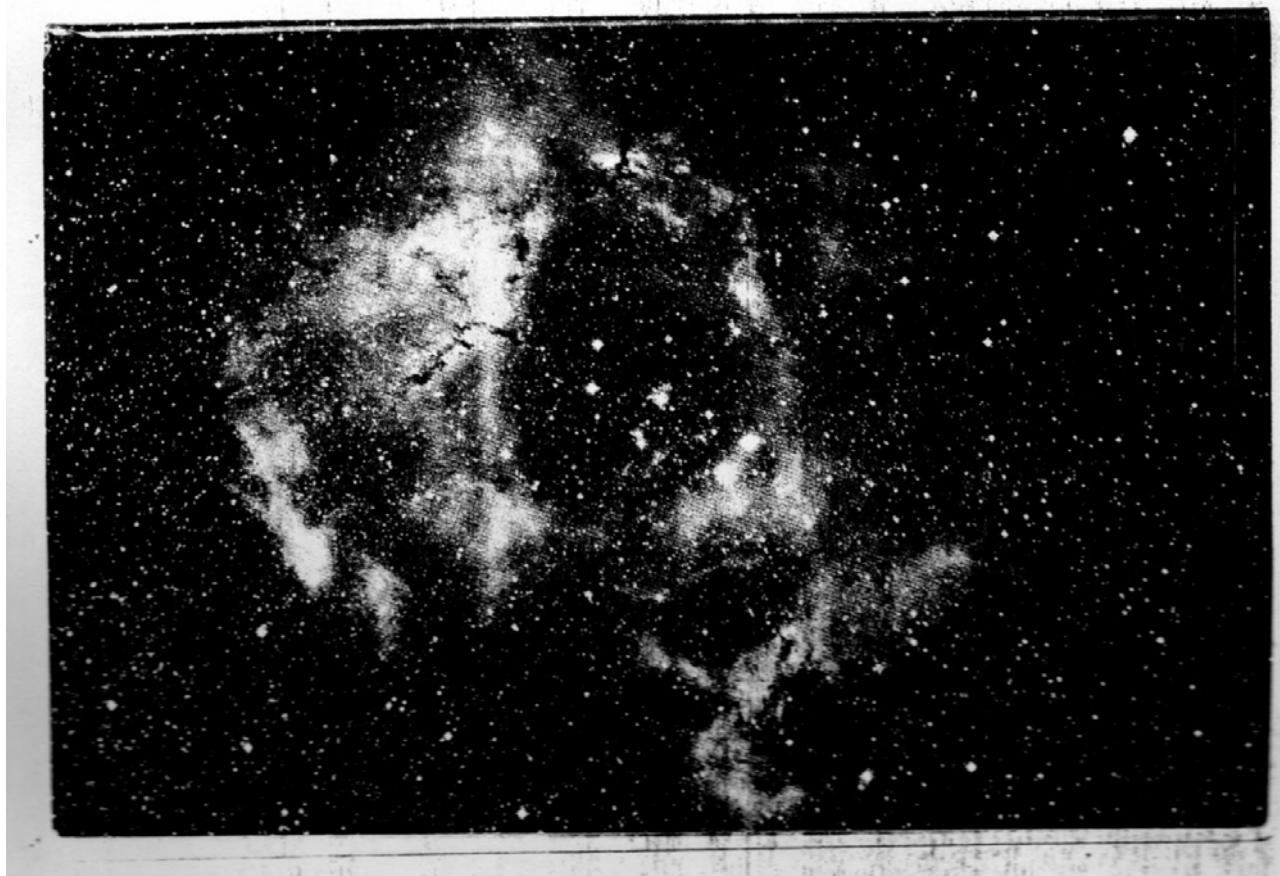
Esto en cuanto al aspecto físico.

La luz tiene otra función: la de dar sentido a la imagen mediante el modo en que ilumina el tema y por la atmósfera emotiva que genera, haciendo que los seres y objetos aparezcan no sólo bajo su aspecto estético más favorable, sino también con plena coherencia para cada película.

El cine nació de la conjunción de varias disciplinas e inventos que se remontan a un pasado lejano: el espejo, el estenope, la cámara oscura, las lentes de cristal, el descubrimiento de la persistencia retiniana, el praxinoscopio y el fenakistoscopio, la fotografía... En todos los casos, los inventores siempre se han servido de y han jugado con las propiedades físicas de la luz y de sus percepciones por parte del ojo.

Este dominio del vínculo sutil que une técnica, ciencia y arte estaba ya presente en la pintura. Se podía considerar a esta última como una representación de la emoción que la luz produce. Los pintores, los fotógrafos y más tarde los cineastas han explorado las distorsiones a las que puede someterse la luz para elaborar esta emoción. Ese universo de la **iluminación** es el que vamos a desarrollar aproximándonos al trabajo específico de la luz en el cine.

La nebulosa Rosetta.



Tres luces,¹ una definición física y emocional

Auguste y Louis Lumière

Nacidos en 1862 y 1864

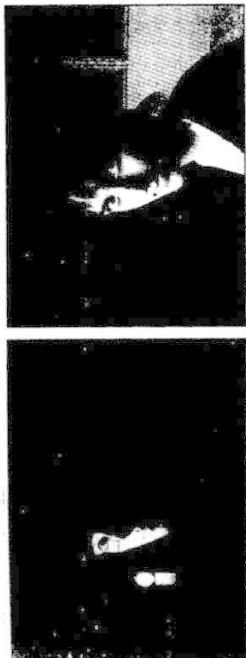
Inventores del cinematógrafo en 1895



percepción que de él tendremos dependerá, por tanto, del carácter de la luz que lo revela a nuestra vista.

Luz. n. f. lat. *luminaria «llana»*, en lat. eccl. «luz», de *lumen*, *luminis «luz»*.²

Puede ser natural (sol) o artificial (lámpara o arco). Por su naturaleza, su origen, su intensidad, su color, modifica el aspecto de las cosas que ilumina y las emociones que nos hace sentir en ellas.



Dos motivos idénticos bajo dos luces distintas.

Luz: (científ.) Radiaciones compuestas de fotones que se propagan a muy alta velocidad (300.000 kms por segundo), que presentan simultáneamente un aspecto corpuscular y ondulatorio y que el ojo humano percibe dentro de ciertos límites. Dichas radiaciones oxidan los componentes químicos de las superficies fotosensibles.

En primer lugar (y se hizo la luz...), la naturaleza, los seres, las cosas son visibles gracias a la luz del sol.

Nuestro ojo está hecho para percibir y diferenciar los rayos que nos reflejan los objetos afectados por esa luz.

El arco iris nos muestra que la luz del sol, llamada «luz blanca», está constituida por un conjunto de longitudes de onda que determinan unos colores en el espectro visible.

La parte de este espectro restituida por un objeto iluminado por dicha luz determinará su color. La

Si esta luz varía en su calidad, cantidad u orientación, rendremos una percepción distinta y, por tanto, otra emoción al contemplar dicho objeto. En la oscuridad, ese mismo objeto iluminado por una vela se percibirá también de forma distinta, etcétera.

En cine, la luz puede ser vista como una representación cultural de las variaciones emotivas que nos hace sentir en la realidad. Felizmente, con la luz llega la sombra. Esta dualidad dialéctica es la materia prima de la imagen cinematográfica.

La experimentación de la fotografía y, sobre todo, del cinematógrafo ofrece un terreno de juego ideal para los curiosos que sientan la tentación de dominar la luz como modo de expresión.

1. En el original francés, esa «tercera luz» a la que abude el título es, naturalmente, la del apellido de los hermanos Lumière. (N del t.)

2. Enténdase la etimología en relación con el término original francés *lumière* (el castellano *luz* deriva, en cambio, del latín *lux*, *luctus*. (N del t.)

Primera parte

Capítulo 1

Una técnica al servicio de la emoción

El cine y su «puesta en luz»

El término «luz» en cine abarca tres significados estrechamente interrelacionados:

El primero es **técnico**. Es la cantidad y la calidad de los rayos luminosos del sol o de una fuente artificial que calificamos con ayuda de unos términos precisos: la luz es *clara, medida, colorada, dirigida, degradada, polarizada* (ver más adelante), la dominamos y a menudo la *esperamos*, la capturamos. Nos referimos a la luz en sí, la luz que llega a la naturaleza, los seres y las cosas a una velocidad de 300.000 kms/s, y que es la luz que impresiona la película.

La segunda significación es de orden **psicológico**, porque es posible considerarla como la representación de las variaciones emocionales que ella misma nos induce en la realidad. Si existe una verdad de la luz en el cine, es que nos da a ver, nos commueve y nos hace comprender. En cine, «crear la luz» es participar en el desarrollo de la historia.

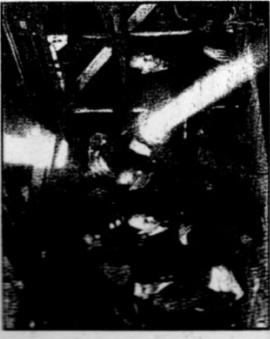


Mes petites amoureuses (1974), de Jean Eustache. Director de fotografía: Néstor Almendros.

colorados, interponiendo un filtro coloreado en la cámara o filtrando directamente uno o varios proyectores con una «gelatina adecuada».

...Dirigida:

Elegimos el origen, el punto de partida de un haz-luminoso, el ángulo desde el cual iluminará el «tema», a fin de que revele con mayor o menor intensidad aquellos aspectos que deseamos que perciba el espectador. Esta construcción de la imagen con la luz es la función principal del director de fotografía.



Jack Cardiff supervisa el efecto producido por este «proyector de seguimiento» en la película de Michael Powell *Las zapatillas rojas* (The red shoes, 1948).

Una historia de tiempo

Una película es un relato arrancado a la oscuridad, pero también es pasado registrado en el presente por la cámara. La luz lo fija, imagen a imagen, en ese material sensible que es la película y de nuevo lo revela a nuestro ojo en la pantalla de cine. El movimiento de los cuerpos, la apariencia de vida, la evidencia de las imágenes impresas por la luz en la memoria de la película no son en realidad sino **tiempo**, capturado y restituído por la luz en el cine.

En este vínculo entre duración y luz es donde quizás encontraremos la distinción fundamental entre fotografía cinematográfica y fotografía en general. Dos principios intervienen en ella: un principio físico, la persistencia retiniana, y un principio mecánico, el de la «biela».

En primer lugar, la persistencia retiniana o remanencia (del latín *remenere*, permanecer) es ese fenómeno consistente en que la retina conserva una sensación visual tras la desaparición de la excitación objetiva. La duración de esta persistencia es de, aproximadamente, 1/20 de

«Manifesto de las 7 artes», por Ricciotto Canudo - 1921

(fragmentos)

«...El 7º arte representa para quienes formada por el ensanchamiento del nervio óptico. Si el ojo cifra la posibilidad de alianza entre la continuidad de la luz y la discontinuidad de la su- ción de fotogramas es gracias a un segundo principio activo en la cámara, el de un mecanismo dentado accionado por una biela. Dicho me- canismo es el que trans-

formá un movimiento circular continuo en movimiento rectilíneo alter- nativo. Fue pensando en la máquina de coser de su madre y en el avance del tejido bajo la prensilla como Louis Lumière inventó el mecanismo dentado que permite el avance entrecortado, 16 veces por segundo en aquel entonces, de cada imagen durante la toma y durante la proyección. Un obturador rotativo enmascara la entrada de luz durante el desplazamiento de la pel- lícula para la impresión o la proyección sucesiva de las imágenes, lo que dará la ilusión de continuidad del movimiento (patente depositada el 13 de febrero de 1895 por Louis y Auguste Lumière).

Nuestra persistencia retiniana es, pues, lo que nos da la sensación de

segundo. La retina (del latín *retin*; red) es la mem- brana sensible del ojo,

así lo denominan la poderosa síntesis moderna de todas las artes [...] 7º arte porque la Arquitectura y la Música, las dos artes su- premas con sus "complementarias" Pa- ra. Escultura, Poesía y Danza, han comfor- mado hasta hoy el corazón hexa-rítmico del sueño estético de los siglos. [...] He aquí por qué el cinematógrafo, que resume estas artes, que es el arte plástico en movimiento, que participa de las "artes del espacio" y sobre todo de las "artes del tiempo" (según Schopenhauer) [...] es el 7º ... El ci- ciencia y del arte de los hombres modernos para expresar la vida con mayor intensidad. [...] Nació para ser la representación total de almas y cuerpos, un cuento visual hecho madre y en el avance del de imágenes, pintado con pinceles de luz.»

tejido



toria que el realizador cuenta dominando las emociones producidas por la luz, su efecto sensible en los cuerpos y los rostros, en los decorados y los objetos. En esta fase del trabajo ya no hablamos de cantidades, sino del valor emocional de la luz. La memoria afectiva es nuestro guía para crearla, mientras que para ponderarla observamos el sujeto/objeto situado bajo esa luz y unos «adjetivos» califican la unidad de medida de la emoción. Para iluminar un cuerpo o un decorado «trabajamos» esa luz, intervenimos en su dirección, su intensidad, su suavidad, su dureza, su relación con la sombra que delinea.

Y con ello estamos ya contando la historia de la película.

El tercer significado de la palabra «luz» en cine es **cultural**. Para construir la luz de una escena, el director de fotografía apela a su cultura estética, a sus referencias a la pintura, a la foto, a la literatura, e incluso a la música, al lenguaje y a la arquitectura. Se rodea así a la luz con palabras que pueden tener varios niveles de sentido y que tratan de hacerlos imaginables y transmisibles a todos los colaboradores en la creación. La luz de una película no es un azar, es una elección de la que participan todas las articulaciones posibles entre percepción, emoción y conocimiento.

...Elección:
Podemos elegir, en una localización, el horario y la orientación del sol para un rodaje en exteriores o en decorados naturales, o bien podemos

optar por la calidad, la cantidad, la potencia y el emplazamiento de los proyectores en estudio o en un decorado natural oscuro. Por supuesto, será en estudio, partiendo de la oscuridad, donde el operador gozará de mayor libertad, puesto que allí puede inventarlo todo.

...Medida:

Con ayuda de fotómetros (célula fotovoltaica, spot meter, medidor de brillo, luxómetro...), para conocer la cantidad de luz (lux, candelas por pie cuadrado) que ilumina el tema (directamente o por reflexión). Con ello podremos controlar las variaciones entre distintos puntos de la imagen y conocer su posición dentro de la curva sensitométrica de la película empleada. De manera global, y tras algunas correcciones estilísticas y de orden sensitivo, y por lo tanto no racionales, las indicaciones del fotómetro nos permiten determinar el diafragma que seleccionaremos en el objetivo.

También medimos la temperatura de color con ayuda de un termocolorímetro para determinar las cualidades cromáticas de la luz.

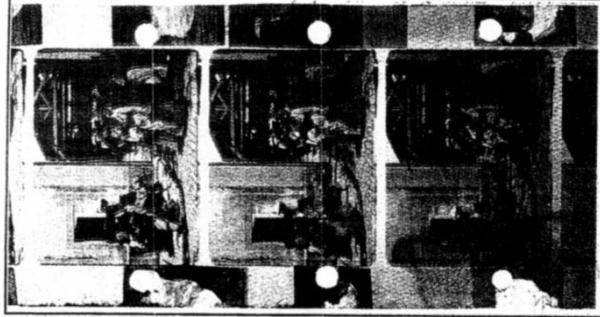
...Coloreada:

El color es la resultante de la luz sobre la materia. El control de la temperatura de color de la luz determinará la representación de los colores en la imagen. Podemos modificar el aspecto de los colores en la imagen mediante filtros



A esta carta de color se la denombra a veces LUT (véase la página 93).





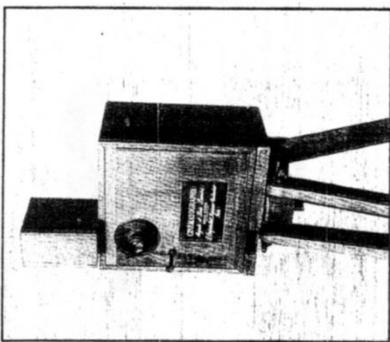
fusil fotográfico de Jules Marey es la última etapa antes del cine.

Si proyectamos la primera película del cinematógrafo, *La salida de la fábrica Lumière* (1895), de unos 50 segundos de duración, a la cadencia correcta de 16 imágenes/segundo idéntica a la de la toma, contemplaremos 50 segundos de la vida de las obreras y los obreros saliendo de la fábrica hace más de cien años.

Se trata, pues, de tiempo, tiempo vivido y observado, tiempo pasado y continuamente presente, tiempo que la cámara de los hermanos Lumière habrá capturado para la eternidad. Las imágenes de esta primera película nos son mostradas por la luz de hoy, pero es la luz de hace cien años la que las inscribió en la película. Estas imágenes capturaron la realidad y poseen un valor «documental» en el sentido literal del término (fundamentado en la realidad de una acción).

Supongamos que filmamos, a 6 imágenes por segundo, a un hombre andando. Proyectamos la película a 24 imágenes por segundo. Lo veremos caminar cuatro veces más aprisa, agitado, ridículo y frenético. Risas. Hemos comprimido el tiempo, escapado de la realidad, modificado el «sentido» al jugar con el tiempo. Acabamos de inventar el cine de «ficción» (basado en la imaginación, la invención de una acción). Y a los cinéastas les corresponderá jugar con él... (Méliès...).

La fotografía cinematográfica aparece como resultado visible, pero aun-

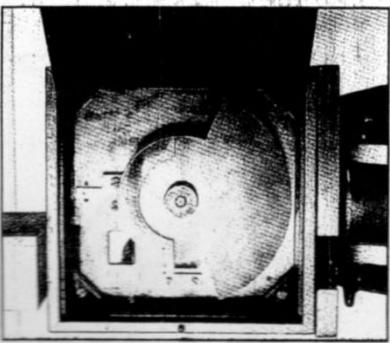


La primera «cámara Lumière», 1895. El obturador, que abría a un ángulo de 20° (a la izquierda). Lista para rodar (a la derecha).

seguir percibiendo la imagen en la pantalla mientras el obturador la enmascara (durante 1/32 de segundo).¹ La luz, al hacernos percibir instantáneamente, por su velocidad, la imagen siguiente, nos restituirá el movimiento registrado, dándonos la impresión de continuidad.

Esta invención se denominó primeramente cronofotografía (de Chronos: tiempo) antes de denominarse cinematógrafo.
Para inventar el cine, fue necesaria la fotografía. La cronofotografía, etapa científica indispensable para espolear la investigación, permitió mostrar lo que no veíamos a simple vista. El galope del caballo, por ejemplo. La fotografía permitió fijar la realidad de un instante del movimiento. Bastaba con que los fotogramas se sucedieran rápidamente para poder seguir su desarrollo. El

1. La velocidad o cadencia de filmación y de proyección de 16 imágenes por segundo corresponde a 1/32 de segundo de exposición con un obturador rotativo abierto a $\approx 180^\circ$. Esta cadencia se definió en la época como el umbral mínimo necesario para que la persistencia retiniana nos haga percibir las imágenes sucesivas sin una discontinuidad molesta. Hoy el cine, más exigente, ha normalizado la cadencia de toma y de proyección en 24 imágenes por segundo y en 25 para la televisión, es decir, 1/48 y 1/50 de segundo con un obturador a 180° .



15

—No, nunca seré tan ágil como él al arponear una morsa, nunca podré caminar tan rápido sobre el hielo, ni remar a esa velocidad...»
Consternación seguida de un estallido de risas: la proyección moderna a 24 imágenes por segundo aceleraba los movimientos del viejo Nanuk, ya que la película se había rodado a 18 imágenes. Pero Adami, que admiraba tanto a su heroico abuelo, estaba convencido de que el hombre poseía una agilidad fuera de lo común que le hizo célebre en el mundo entero. Finalmente Adami aceptó «interpretar» el papel de Nanuk, y lo hizo con mucho talento a 24 imágenes por segundo: todavía se ríe de ese engaño del cinematógrafo...

Archivos de luces

La luz es ese farmañada que esculpe el mundo a nuestro alrededor, des- de nuestra infancia. Con ella aprendimos a leer la realidad. Su ausen- cia nos aleja un tanto del mundo.

Está la **luz de la realidad**, la que podemos observar en la vida, la luz del mundo, natural o artificial, en la que nos bañamos y que marca nuestro inconsciente, al albur de las situaciones y desde nuestro naci- miento. El día y la noche, la luz y la sombra también dicen el calor y el frío, la calma y el miedo... Cada día nos construimos emotivamen- te en torno a una suerte de «vocabulario luminoso», íntimo y perso- nal, cuyas palabras no cesaremos de utilizar a lo largo de nuestra vida. Luego están las **luces culturales**, que encontramos en la pintura, la fo- tografía, el teatro, la arquitectura. Todas estas creaciones son temas de observación, indispensables para reflexionar sobre la luz interpretada. La luz de los pintores trasciende la realidad, asumiendo sus propios medios, que son inferiores a la realidad, y sobrepasándola pese a todo. El cine puede hacer otro tanto: puede arribar a la luz metafísica, hasta el *Desnudo azul* de Nicolas de Staél.

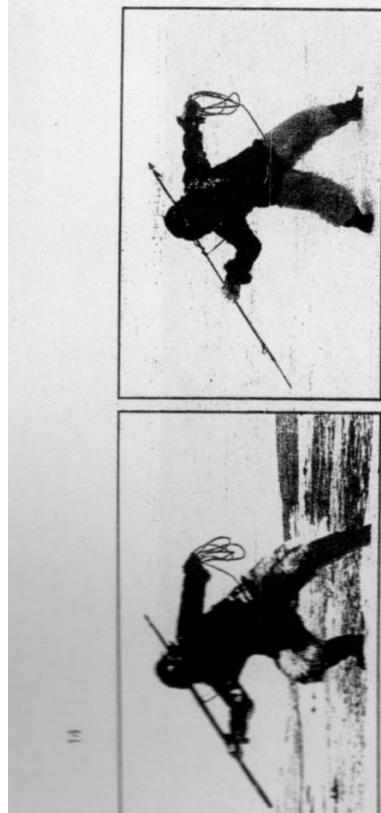
También la literatura evoca la luz. Las palabras y los sentimientos se implican en situaciones donde la luz descrita refuerza el sentido.



A la izquierda, Nanuk en 1921 en la película de Robert Flaherty *Nanuk el esqui- mao*. A la derecha, Adami Inukpuk interpretando el papel de Nanuk en *Kabloonak*, en 1992.

que posea una función creadora por la calidad de la luz que transmite, lo que conserva es tiempo, y estos dos principios, luz y tiempo, están indisolublemente ligados. El cine es tiempo que podemos «observar» a lo largo de una duración determinada por el autor en aras de su relato. El autor, tanto en documental como en ficción, es el amo del tiempo. Me gustaría evocar una anécdota que a mi juicio concentra estos dos aspectos: para convencer a Adami, el nieto de *Nanuk el esquimal* (Nanook of the North, 1920-1921) de que aceptara interpretar el papel de su abuelo en la película *Kabloonak*, realizada por Claude Masson, se organizó una proyección en el cine del pueblo de Iqualuit. Fue presentada una soberbia copia en 35mm de la película de Robert Flaherty. Todo el pueblo acudió para volver a ver esta película mítica, que siempre les había hecho reir mucho. Adami salió de la proyección absolutamente perplejo. Durante varios días se reservó su respuesta y terminó diciendo que no. El productor en persona se desplazó hasta allí y le preguntó a Adami por qué se negaba. ¿Era una cuestión de dinero? «—No, no es por eso. Yo nunca seré capaz de hacer lo que hacia mi abuelo.

—Pero la caza es tu oficio —insistió el productor— sólo tienes que hacer lo que haces normalmente.



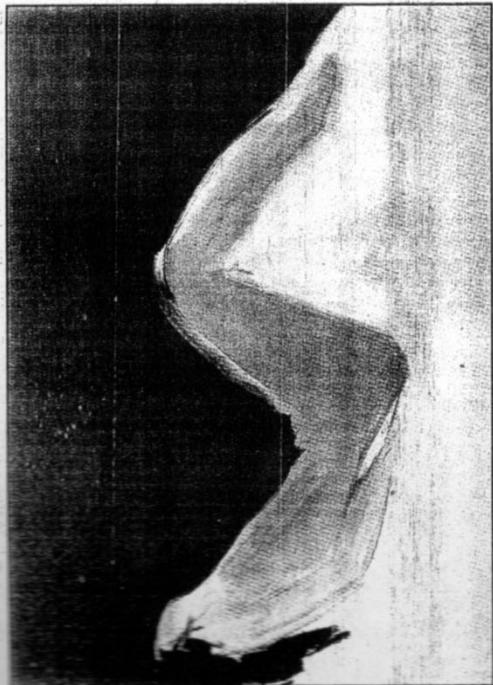
luz en pintura, dar con expresiones tan justas, es un regalo de la literatura a la pintura, pero también una valiosísima enseñanza para un director de fotografía, un Enriquecimiento del lenguaje que nos permite traducir las emociones de la luz.

Bruscamente las tinieblas se desgarran como una nube de tormenta, se deshilachan, se deshacen, se funden, y Manessier despliega sus astros, sus soles, su cielo ante el tragahuz de nuestra celda abierta a todos los vientos, a todos los engaños. Mil ramificaciones, mil diminutas raíces se adueñan de los tonos, se infiltran entre los azules, los naranjas, los animan, los despiertan, los dotan de un armazón maravillado. ¿Acaso el vitral no procede igual? Una tela de Manessier extrae su luz no de lo que tiene de lante sino de lo hay detrás, como el vitral que sólo puede existir gracias a la luz del exterior, capta su fuente más allá del cuadro, más allá de la invención del pintor; en resumen, el cielo la visita.

Asociada a uras palabras, unos olores y unos sonidos, la luz es capaz de resurgir en las imágenes para devolvernos lejanos recuerdos unidos a sentimientos. Eso es lo que debemos trabajar de un modo más consciente.

La observación de la luz es una ocupación primordial que todo director de fotografía desarrolla según su propio gusto. Uno se va creando progresivamente una especie de «mnemoteca de la luz», una colección de sentimientos y de emociones ligados a impresiones luminosas.

Al asociar ciertas luces significativas largamente observadas con situaciones reales o incluso imaginadas, tratamos de conservar su recuerdo. Cuando más tarde, en el momento de construir la luz de una escena, revisamos las expresiones con que el director define lo que quiere, las palabras y las imágenes luminosas resurgen y reencuentramos la luz asociada a esas palabras. Lo cual nos ayuda a visualizar la luz que vamos a fabricar.



El Desnudo azul de Nicolas de Staél. Un Éxtasis iluminado.
Las descripciones de la luz en la novela de Georges Bernanos, *Bajo el sol de Satán*, adaptada al cine en 1987 por Maurice Pialat, son modelos del género.

«He aquí la hora del atardecer... He aquí el horizonte que se deshace: una gran nube marfileña en el ocaso y, del cenit al sol, el cielo crepuscular, la soledad inmensa, ya helada, henchida de un silencio líquido... He aquí la hora del poeta que desflaba la vida en su corazón para extraer su esencia secreta, embalsamada, emponzoñada. Ya se remueve la tropa humana en la sombra... Y él, acodado en la mesa de mármol, contemplaba la noche alzándose, como un lirio.»

La crítica que Jean Cayrol hace de las «Pasiones» de Alfred Manessier en la colección Musée de Poche es una obra maestra. Hablar así de la

Capítulo 2

Las fuentes

La luz solar

El primer maestro en el aprendizaje de la luz es el sol...

La primera fuente de luz observable es la del sol. En su ausencia, tenemos la noche, de la que hablaremos más adelante.

Durante el día, las condiciones de iluminación solar varían y son identificables en función de:

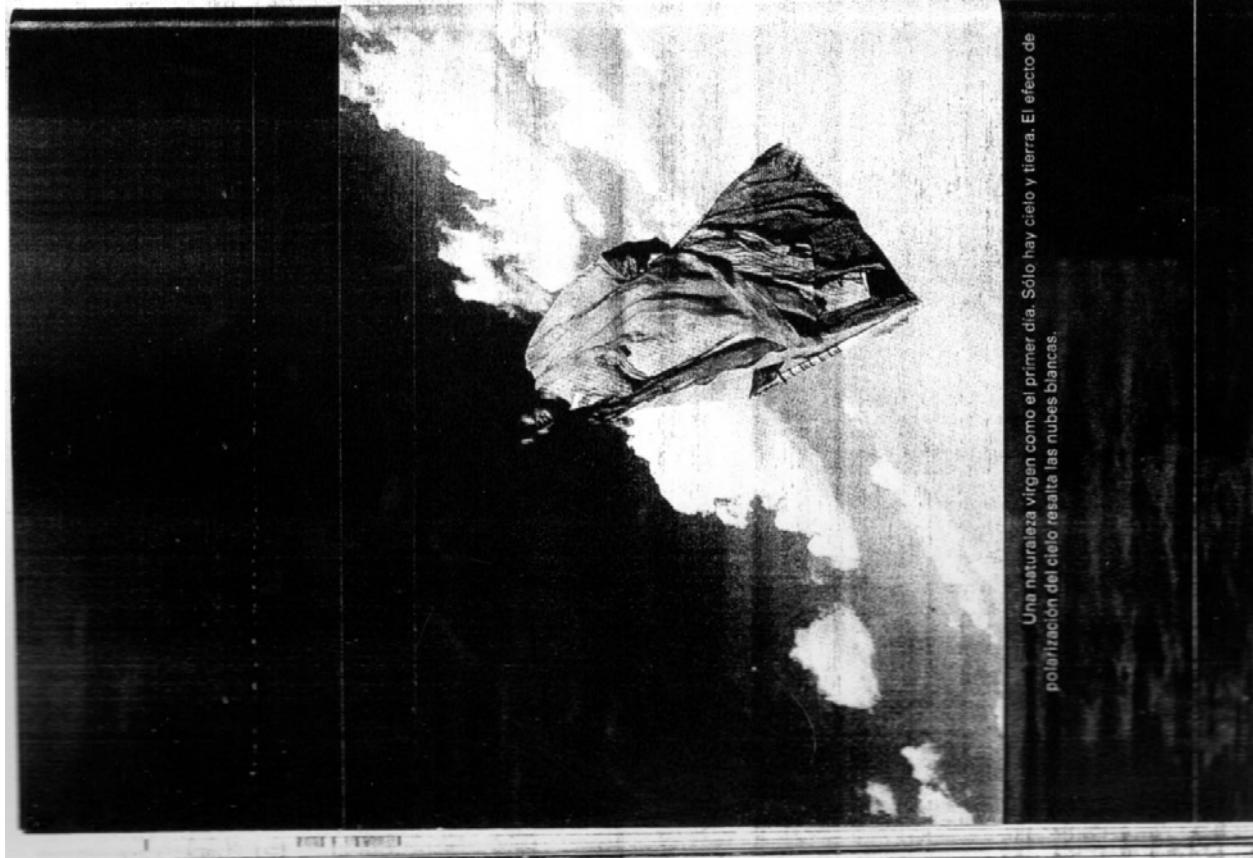
— El lugar de la Tierra donde nos encontramos (Ecuador, zona templa, polo).

— La estación (verano, invierno).

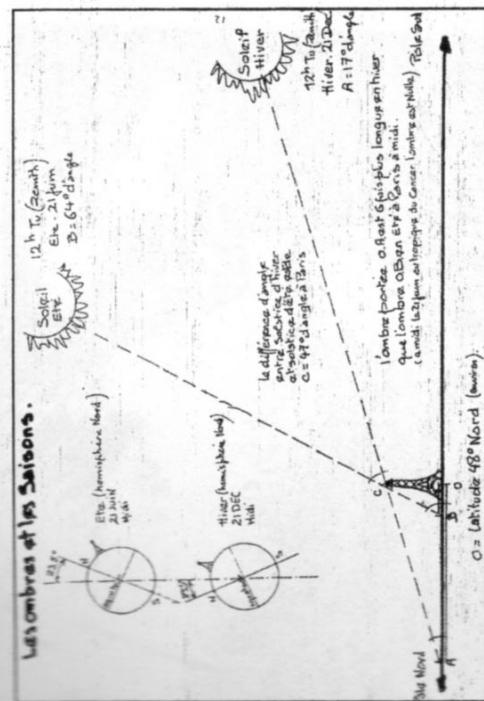
— La hora del día (amanecer, cenit, crepúsculo, noche).

Las condiciones de iluminación también varían sensiblemente según las condiciones atmosféricas (bruma, niebla, nubes, lluvia, nieve...).

Todas estas variaciones influyen en nuestra percepción visual y por ende en nuestras emociones. Cuando el boletín meteorológico nos anuncia un hermoso día de sol o un tiempo gris y desapacible, sobrepasa el aspecto científico de la meteorología para calificar el aspecto psicológico de los cambios de tiempo.



Una naturaleza virgen como el primer día. Sólo hay cielo y tierra. El efecto de polarización del cielo resalta las nubes blancas.



Declinación del sol que modifica la longitud de las sombras entre el verano y el invierno.

Además de todas esas condiciones generales, hay que tener en cuenta un factor preponderante, el *atmósfera*. Éste modifica, en efecto, la reflexión de la luz, y por lo tanto la calidad de las sombras y del contraste, elementos importantes de la construcción plástica de una imagen. Toda construcción luminosa se concibe por tanto en referencia a la luz solar.

Es esta luz natural, comúnmente vivida e intuitivamente registrada por la memoria de todo ser humano, la que sirve como base de reflexión a todas las interpretaciones luminosas, sea en fotografía o en cine. La paleta expresiva de los efectos luminosos del ritmo solar permite al cineasta comunicar, provocar emociones en el espectador. La luz pasa a ser un lenguaje a su disposición para expresar su visión del mundo. Los cineastas, como los pintores, se han servido naturalmente con talento de los efectos de la luz solar. La serenidad de un pálido sol de primavera a través de una niebla leve; la tensión dramática de una luz previa a la tempestad, macilenta, baja, sin sombras; la luz asfixiante de un sol central que hiere los ojos deslumbrados del héroe de sombras duras...

Desde los inicios del cine, los operadores se han apropiado de la luz del sol para traducir estéticamente los deseos de los realizadores.

Primero en blanco Y negro... Trasponiendo los colores naturales a una gama de grises, del blanco puro al negro profundo, la película panorámica blanco y negro de la época contribuyó a formar nuestra percepción interpretada de la naturaleza. Un tema banal filmado en blanco y negro es ya más bello, desprende un matiz de misterio, introduciendo una dimensión artística. El blanco y negro invita a la interpretación y a la transposición. Grandes operadores han cultivado este arte: véanse las imágenes del gran Gabriel Figueroa para Nazarin (1958) o El ángel exterminador (1962), de Luis Buñuel. Esos cielos negros con nubes blancas, obtenidos con un filtro rojo, dan una impresión de profundidad infinita y de gran pureza.

Las imágenes de Serguei Urusevski en Soy Cuba (1964), de Mihail Kalatozov, filmada en película infrarroja tirada en blanco y negro, o los bosques de palmeras húmedas que parecen «escharchados» bajo un sol de plomo entre un cielo y un mar casi negros. Esos áboles blancos transforman en paraíso una selva aplastada por un calor húmedo en la que a los competidores resulta duro sobrevivir.

Y luego las luces del color... Las de Néstor Buñuel. Director de fotografía: Gabriel Figueroa.



Las sombras marcadas en Nazarin (1958), de Luis Buñuel. Director de fotografía: Gabriel Figueroa.

23

rectamente en la fuente de luz, siendo ésta el sol directo o las nubes que lo cubren y que actúan como difusores. Son también las luces secundarias de la reverberación del sol o del entorno. Si se puede, sin embargo, elegir el momento, la estación, el lugar, el punto de vista, el campo, el entorno. Se trata de hacerse con los medios de alcanzar unas condiciones meteorológicas favorables, aunque a veces sea preciso someterse a la imprevisibilidad de la luz.

En este sentido, el siguiente recuerdo del rodaje de *Sigane ta dormie* (1987), de Jean-Luc Godard, es revelador de lo que se pone en juego con cada «gesto» cinematográfico. Rodábamos una escena en el compartimento de un tren rápido de día. Dos personajes (Jacques Villieret y Rufus) estaban sentados frente a frente, junto a la ventana. La cámara estaba colocada en una plataforma de espaldas a la puerta, los dos personajes en plano medio y, por la ventana, un paisaje inundado de sol desfilaba alternándose con bosques sombríos. Estábamos en julio



Las palmeras «escurcadas», bajo un sol de plomo y un cielo negro, los cueros de bronce pulido, en las imágenes casi surrealistas de Serguei Unusevski para *Soy Cuba* (1964), de Mihail Kalatozov.

Almendros para Terence Malick en *Días del cielo* (*Days of heaven*, 1978), entre natural y sobrenatural (más verdaderas que la naturaleza). O las de Luciano Tovoli para *El desierto de los tartaros* (*The Desert of Tartary*, 1976), de Valerio Zurlini.



El desierto de los tartaros (1976), de Valerio Zurlini.

Con un sentido artístico indiscutible, estos operadores han sabido aliarse con y apropiarse de los efectos de la luz natural del sol. Para estas películas rodadas principalmente en exteriores, resulta imposible intervenir direc-



Una imagen pictórica del gran Néstor Almendros para *Días del cielo* (*Days of heaven*, 1979), de Terence Malick.

22

24

y a las 9 de la mañana el sol ya estaba muy alto. Nos desplazábamos hacia el este, la cámara encuadraba en dirección sur. El director me había pedido que empleara únicamente luz natural, sin ninguna luz de apoyo.

En la imagen así constituida, tenía diferencias de 11 diafragmas entre las grandes porciones de cielo azul y las partes más sombrías en el interior del compartimiento. La película de la época permitía hasta 7 diafragmas de diferencia entre luz y sombra, pero 11... ¿Debía permitir yo que la sobreexposición invadiera la imagen para tratar de obtener detalle en los personajes de dentro, o bien exponer para el exterior y dejar a los personajes en silueta?

Opté por la solución de unos personajes ligeramente densos (oscuros) sin dejar que las altas luces extendieran su velo lechoso a todo lo que las rodeaba. Lo que más me preocupaba eran las grandes variaciones en el nivel de luz, pero también las variaciones cromáticas en función de los colores del paisaje que el tren iba atravesando. Todo era sumamente excitante, y el tren desfilaba, indiferente a mis penurias.. «¡Rodando!»... Mientras yo, con la mano en el anillo del diafragma, trataba subrepticiamente de compensar las diferencias de luz, de golpe entramos en un túnel. Nós quedamos prácticamente a oscuras, salvo por la lámpara de seguridad que daba brillo a una barra cromada que atravesaba la ventana, hacia la mitad de la imagen. Pasaron diez segundos, el tren salió del túnel y los actores

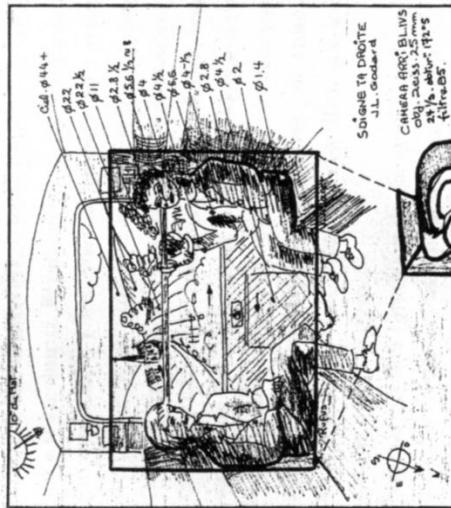
siguieron actuando sin inmutarse. Veinte segundos después, el director dijo «¡Corten!». De inmediato le comu-

25

nique mis inquietudes diciéndole que dentro del túnel «me había quedado sin diafragma». Se tomó su tiempo para responder, y luego me dijo, tan tranquilo: «En el cinematógrafo, siempre hay un diafragma»... Ésa había sido una de las primeras preguntas que me había planteado al empezar en ese oficio, y ahora aparecía de nuevo. Efectivamente, **siempre** hay un diafragma, basta con saber qué estamos filmando y por qué. Es sencillo...

En la escena, ese momento ensordecedor a oscuras hacia aún más incomodo, y hasta violento, el viaje de un refugiado político reconducido a la frontera de su país por un policía frío y sin sentimientos. Desde luego, eso era más interesante que mis problemas de subexposición. (Felizmente, aceré el diafragma.)

Es verdad que también podemos elegir el tipo de película cinematográfica (blanco y negro o color, inversible o negativa) durante la filmación, intervenir en el revelado, elegir el positivo para el tiraje, modificar el cromatismo y el contraste en el etalonaje, momento crucial de la relación entre la superficie sensible (película/émulsion). (Observese, en mi croquis de rodaje, que en los dos extremos de la curva, las luces no producirán detalle en los negros (sobrexpo- sición) ni en los blancos (sobreexpoci- ón), ya que caen fuera de la latitud de exposición.



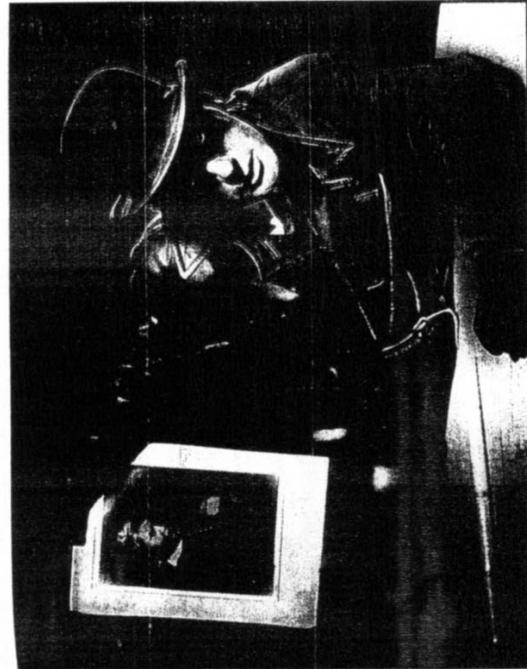


UNICEN

Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires



26



sión) y la luz (iluminante), de lo cual hablaremos más tarde. Todos estos parámetros variables, aplicados con criterio, permiten interpretar de manera muy amplia la representación de la luz solar y de las sombras. Todo esto siempre a partir de la luz del sol para una finalidad propia del cine: la proyección en una gran pantalla.

Luz artificial

Es el término empleado para designar toda luz producida con energía eléctrica...

Es, en primer lugar, la luz de todos los lugares habitualmente iluminados tanto de día como de noche en nuestra vida cotidiana. Puede estar producida por toda clase de fuentes de todos los colores.

Como con la luz solar, ciertas luces artificiales «designan» ciertos lugares. Todos reconocemos, en una película, la luz de una feria en el primer plano de un niño que mira un carrusel girando en la noche, el ambiente de un pasillo en el metro o de una reverberación de sonido (anaranjada) en una zona portuaria, sin necesidad de ver el conjunto del decorado.

Estas luces existen y ya son referencias en nuestra memoria visual. Existe un determinado cine que capta con talento, tal y como es, esa luz artificial y utiliza su sentido.

La tecnología, sin embargo, ha puesto en manos de los creadores los medios para librarse de las restricciones de la luz cotidiana y éstos han aprovechado en gran medida y con ingenio las fuentes de luz artificiales desviadas de su uso y adaptadas, y han participado en la creación de obras memorables de la historia del cine.

Desde el principio, el problema de la luz no ha dejado de plantearse. Los primeros estudios estaban cubiertos por una cristalera sometida a las variaciones de la luz diurna.

Los fotógrafos ya habían empezado a utilizar el magnesio para iluminar sus composiciones fotográficas. Pero el cine necesitaba luces durante

Fritz Arno Wagner recurre a la dualidad luz sombra para crear tensión en el drama de Fritz Lang *M. el Vampiro de Düsseldorf* (M, 1931).

raderas y fue el arco eléctrico el primero en utilizarse para reemplazar a la luz diurna. Rápidamente, la tecnología de las lámparas de vacío evolucionó y los cineastas empezaron a recurrir a estos nuevos instrumentos para inventar formas inéditas de iluminar.

Desde la aparición de estos medios, los operadores partieron de la oscuridad y se beneficiaron de esta libertad para crear luces, para inventar nuevas formas de crear la luz. Esta locución (*faire la lumière*) posee varios sentidos, pero el que se aplica a esta actividad concreta del cine pone de manifiesto su vertiente creativa y un tanto megalomaniaca: la de ser, de forma total y absoluta, el artifice que hará venir la luz a un mundo que es el suyo...

Los más grandes directores de fotografía no han dejado de explorar todas las combinaciones posibles para escapar a las referencias de la

26

realidad y crear sentido con la luz artificial. Muy probablemente, ha sido gracias a esas fuentes como las más bellas imágenes del cine han impresionado nuestras retinas...

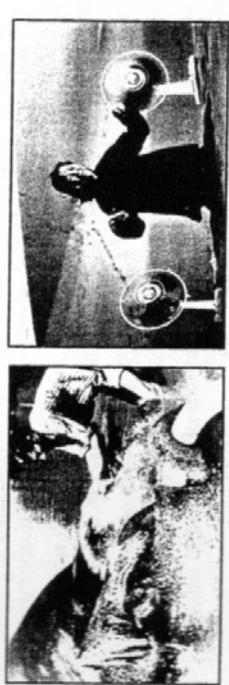
El campo creativo abierto por la luz artificial es tan amplio que todavía no cesa de ser explorado y progresar incluso hoy día, cuando los rodajes en estudio son cada vez más raros y con ellos es cada vez menos frecuente la oportunidad de realizar luces libremente interpretadas. Pero no por ello las imágenes que surgen en estos casos son menos admirables (véase la 2^a parte).

Luz natural

Esta expresión designa el tipo de luz que se encuentra en todas partes, en la naturaleza. Se trata en esencia de la luz producida por el sol, captada sin aportación visible de otras luces.

El autor puede «elegir» esta luz y «utilizar» sus variaciones para expresar emociones. Ya hemos visto las condiciones de variación de la luz solar y su influencia en la fotometría y en el sentido.

El cine documental, por ejemplo, basa la significación de su imagen en la expresión natural de la luz, por razones prácticas y económicas, pero también por razones éticas y estéticas. Es el caso de numerosos filmes ejemplos.



Aldo Tonini, para *India* (1959), de Roberto Rossellini, aplasta con una luz cenital el refrescante baño del elefante.
Como director de fotografía, he esperado el sol del atardecer para captar la luz amarilla y horizontal del ocaso de donde iba a venir el viento en *Une histoire de vent* (1989), de Joris Ivens.

plares en esta categoría. Citemos, entre muchos otros: *Nanùs el esquimal*, de Robert Flaherty, *Fantôme* (1946), de Georges Rouquier, *Une histoire de vent* (1988), de Joris Ivens, o *India* (1959-1960), de Roberto Rossellini.

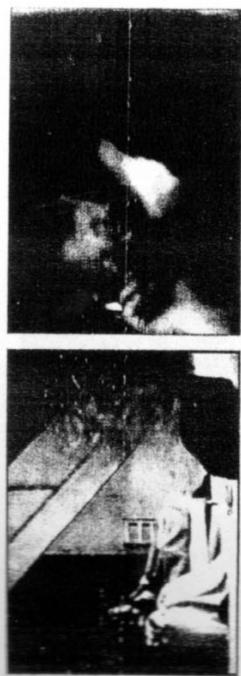
La luz natural inscribe el relato en los elementos naturales. La imagen capta la atmósfera elegida sin recrearla o modificarla, reintegra la narración a los elementos de la realidad transmitiéndole su fuerza, su verdad. Se da una resonancia entre el relato y el mundo. El sentimiento que de ella se desprende hace que resurjan las emociones comúnmente ligadas a esa luz. El término luz natural no sólo quiere decir «ausencia de sentido añadido», sino que contiene en sí una suerte de aproximación a la verdad del mundo tal y como es.

Por estas mismas razones, el cine de ficción se aprovecha de las referencias de la luz natural, ya sea utilizándola directamente o imitándola con ayuda de medios artificiales o mixtos (naturales y artificiales combinados).

Ya sea en documental o en ficción, a menudo un cineasta elegirá, por razones de ética, nodar con luz natural, sin añadir ninguna otra luz, para no alterar exageradamente el medio en el cual se sumergirá su película. La intervención de proyectores y de material para generar luz artificial, con frecuencia ruidosos, voluminosos y de engoroso manejo, altera el entorno e hipoteca las opciones de captar esa «espontaneidad» que, en ciertos casos, es la materia fundamental del relato.

Aunque a veces la ausencia de luz adicional constituya una restricción técnica, debe ser superada si lo esencial es captar la verdad de un lugar del mundo.

Si no queremos añadir luz natural para compensar la ausencia o escasez de luz natural, habrá que resignarse a rodar con una película de índice elevado (500 a 800 ISO) y con diafragmas muy abiertos, por lo tanto sin profundidad de campo. Además del mayor riesgo de «puntos desenfocados», la falta de profundidad de campo modifica la lectura de la imagen y, por tanto, su comprensión. El director deberá



Les baisers de secours (1989), de Philippe Garrel; la escenografía ha sido largamente preparada durante las localizaciones para adaptarse a la luz natural de los decorados.

La película de Philippe Garrel *Les baisers de secours* (1989) es un ejemplo de rodaje de «ficción» sin ninguna luz de apoyo.

Sucede a veces que nos vemos obligados a «forzar» la película en el revelado para obtener todavía más sensibilidad (relativa). En tal caso, también será necesario tener en cuenta el antiestético incremento del «grano» que afecta a la nitidez de la imagen (favorecido por algunos directores para «hacerla más real», pero esto son casos extremos), y sobre todo la aparición del «velo» en las bajas luces, que dificulta la obtención de negros puros y, por tanto, de contraste y sensación de profundidad. El realizador deberá tenerlo en cuenta para ahorrarse una desilusión durante la proyección. La luz natural también se puede realizar con ayuda de medios artificiales, es decir, en decorado de estudio o en decorado natural oscuro. Se trata entonces de un concepto y un estilo. Volveremos a ello.

Queda el caso del decorado natural¹ que incluye aberturas que permiten filtrar el interior con vistas al exterior (o viceversa). En tal caso, el decorado está sometido a las variaciones de la luz natural. Es el caso más rico y más complejo pero el más restrictivo. Será necesario adaptarse a las variaciones de la luz natural y respetar su estilo.

Esta situación impone el uso de luz artificial, cuyo origen no deberá contradecir el efecto realista de la luz natural. Dicha luz adicional deberá permanecer invisible al ojo del espectador. Será necesario entonces armonizar los contrastes (cantidad relativa de luz entre luces y sombras), la orientación (altura, dirección), la temperatura de color (T°), la naturaleza del haz (direccional como el sol o difuso como en días cubiertos). También podrán integrarse variaciones «accidentales» del tipo «nubes que pasan», que son efectos observables en la realidad.



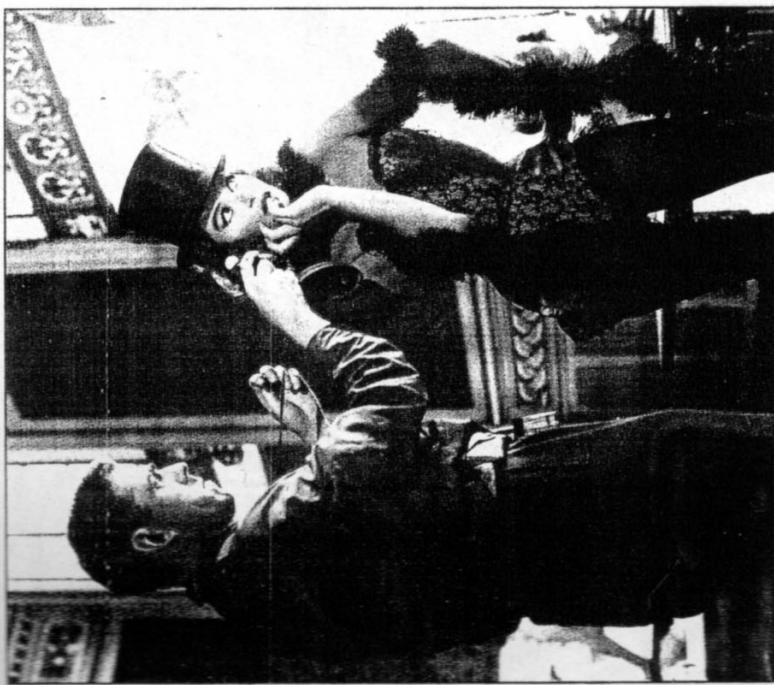
La marquesa de O (La marquise d'O, 1976), de Éric Rohmer. La realidad de la luz natural creada por Néstor Almendros pone al espectador en estado de indiscreción ante este abandono.

«luz natural» se construye esencialmente a partir de fuentes básicamente unidireccionales, que traducen un efecto realista en la lógica natural del decorado. Esta luz aparentemente simple, referenciada a la realidad, puede no obstante ser difícil de realizar, pero a cambio genera mucho sentido. Bien utilizada, puede asimismo ser muy estética. El rigor de las soluciones de iluminación en este caso es una restricción que a menudo resulta muy creativa, sobre todo si la puesta en escena participa en el descubrimiento de soluciones, o incluso lo anticipa. Con frecuencia el decorado es el que sugiere las primeras claves, cosa que permite preiluminar antes de haber instalado la escena. El director podrá basarse en esa luz como en un elemento más del decorado para ultimar su escenografía al introducir a los actores.

Faltarán entonces completar la luz y aportar las correcciones necesarias tras observar los ensayos. Esta alternancia entre la construcción lumínica y la interpretación de los actores a menudo resulta altamente productiva. Las indicaciones a los actores son minas de valiosa información a la hora de «crear la luz».

El decorado natural abierto, más complejo, ya iluminado naturalmente por la luz del día, es más difícil de dominar. Pero su complejidad a menudo genera ideas originales. La dificultad estriba en mantener la unidad de luz cuando la luz del día participa de la construcción, ya que ésta varía en el transcurso de la jornada, imponiendo constantes reajustes, costosos en términos de tiempo.

En estudio, la calidad de este estilo de luz responde a la libertad de crear una luz autónoma, aparentemente no sometida a la escenografía, lo bastante encauzada como para ser «actriz», una luz significante, creativa en términos plásticos y funcionales y reveladora de los elementos de la historia.



Raoul Coutard mide, en el rostro de Anouk Aimée, la luz añadida a la luz natural. En esta construcción luminosa, el punto de lectura es todo un arte. *Lola* (1960), de Jacques Demy.

La luz natural en tanto que «estilo» es un concepto bastante moderno de la luz. Sobre todo en el cine francés, que se inspiró mucho en el teatro y durante largo tiempo mantuvo los hábitos de una luz «interpretada», multidireccional y poco natural, sofisticada incluso. El «estilo

Capítulo 3

Los efectos de la luz

Del día a la noche americana...

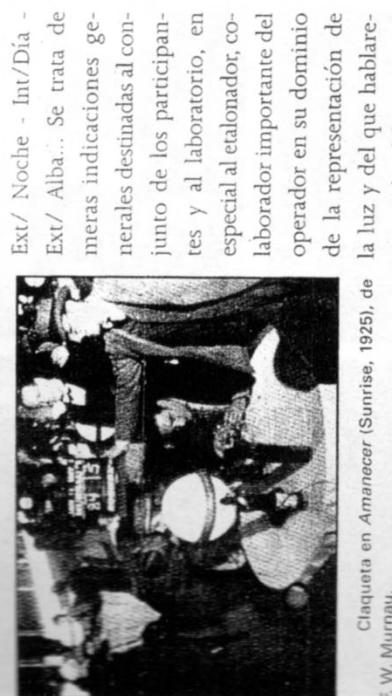
A - El raccord

Cierto número de términos definen eso que llamamos «efectos de luz». Estos efectos los decide el autor-director en el momento de pasar del guión literario al guión técnico. Se eligen para servir la credibilidad del relato o en función de la realidad de las situaciones. No son específicos de la luz natural, sino de todas las naturalezas de la luz. Tienen reservada una casilla en la claquéta que durante el rodaje se usa para identificar cada plano. Cierto número de términos consagrados ofrecen una indicación espacial y temporal que determina el ambiente. Cuando leen el guión técnico, todos los participantes del rodaje son informados del efecto luminoso del plano.

Distinguimos entre los efectos **día, noche, atardecer** (noche con luz artificial), **alba, crepusculo y noche americana**. Asociadas a «Exterior» o «Interior», encontramos en la claquéta las indicaciones:



Composición lumínica inspirada en los grabados de Gustave Doré realizada por Henri Alekan para *La bella y la bestia* (La Belle et la Bête, 1946), de Jean Cocteau.



Claqueta en *Amanecer* (Sunrise, 1925), de F.W. Murnau.

Ext/ Noche - Int/Día -
Ext/ Alba... Se trata de
meras indicaciones ge-
nerales destinadas al con-
junto de los partici-
pantes y al laboratorio, en
especial al etalonador, co-
laborador importante del
operador en su dominio
de la representación de
la luz y del que habla-
mos más adelante.

Una de las principales dificultades es la de mantener la coherencia de
efectos y la credibilidad de la luz de la imagen a lo largo del rodaje,
principalmente cuando se rueda en exteriores o en decorados natura-
les interiores abiertos.

Una película se rueda a lo largo de un período de entre 6 a 14 sema-
nas para contar una historia de un promedio de 120 minutos. Una es-
cena de 5 minutos puede estar fragmentada en 15 planos y requerir
3 o 4 días de rodaje en decorados naturales. La luz deberá ser cohe-
rente durante toda la escena, los 15 planos deberán tener raccord
(véase «El etalonador», pág. 89). Pero, durante 3 o 4 días, de la ma-
ñana a la noche, la luz natural que intervenga variará y por lo tanto
deberá ser compensada, como mínimo mediante filtros, reflectores y,

probablemente, mediante luces de apoyo adaptadas. Por numerosas
razones, los planos que constituyen la escena a menudo no se ruedan
en el orden cronológico, lo cual complica aún más el dominio de la
continuidad lumínica.

Si se ha elegido un efecto, hay que mantenerlo durante toda la esce-
na. Los medios para lograrlo son diversos. Por ejemplo, en exteriores,
se rodará el o los grandes planos abiertos que integran un decorado

amplio y numerosos personajes a la hora ideal del efecto elegido. A
continuación se rodarán planos más cerrados orientándolos de un
modo favorable con respecto a la luz ideal. Por último se rodarán los
planos medios y los primeros planos con luz artificial de apoyo, sobre
fondos mejor orientados y creíbles.

Puede emplearse una gradación de filtros que corrigen las variaciones
de temperatura de color, pero es preciso preverla desde que se rueda
el primero de los planos de la escena. También pueden taparse las di-
fíciles luces del sol en su centit con grandes bastidores de tela blanca o
negra, y entonces se reconstruye artificialmente el efecto de dirección
de la luz solar directa en primer término para así poder controlarlo a
lo largo de todo el rodaje de la escena.

Pero también es posible que se dese una evolución de la luz en el
transcurso de la secuencia. Esto no facilita el control de la situación,
por lo que será preferible rodar en el orden de los planos. Se hará evo-
lucionar la luz de plano a plano para pasar, por ejemplo, del sol al nu-
blado claro, luego al nublado sombrío y luego a la lluvia.
Un admirable efecto de dominio de la progresión lumínica puede
observarse en el *Cyrano de Bergerac* (1990), de Jean-Paul Rappeneau,
iluminada por Pierre Lhomme (véanse las págs. 70 y 71). En la es-
cena de la muerte de Cyrano, vemos una caída progresiva del día
para acabar casi de noche, en una sutil gradación, casi impercepti-
ble de plano a plano, que acompaña la agonía de Cyrano hasta su
muerte.

Señalemos de paso que, además de dominar la técnica, se necesita un
carácter decidido y fuerte para ser capaz de imponer en el rodaje las
restrictiones impuestas por los medios, por fuerza pesados, que se
precisan para lograr este dominio de la luz. Ya que antes ninguna otra
persona, salvo el director de fotografía, puede afirmar la necesidad de
tales restricciones. El director de fotografía necesita contar con la con-
fianza y el respeto de los «monstruos» del plató...

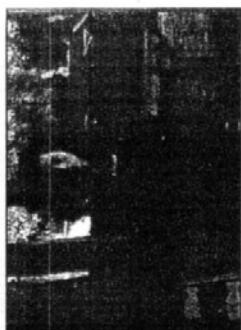
Ya sea en exteriores, en decorado natural o en estudio, no hay imágenes sin luz, por lo que siempre es necesario iluminar, incluso para evocar la noche...

El primer paso es encontrar una justificación creíble a la presencia de la luz indispensable y adecuada al estilo de la película. Las referencias no serán las mismas para todos los estilos de película. Las interpretaciones de la noche serán distintas según se trate de una película policiaca, una comedia o un drama histórico. Es posible representar la noche con un plano muy iluminado, siempre que seamos capaces (mediante la puesta en escena) de convencer al espectador de que es de noche. Si el postulado de base es un relato realista, será difícil compartir la realidad de una noche en el campo iluminada por proyectores en todas direcciones. Los espectadores no se lo creerán y la luz habrá resultado contraproducente.

Por ejemplo, para una película dramática contemporánea, cuando la escena transcurra en un bosque nocturno, tanto si se rueda en decorados naturales (reales) como si se reconstruye en estudio, cabrá elegir entre varias soluciones que habrá que proponer al director.

La primera sería el **claro de luna**. Este efecto, muy utilizado, ya ha dejado referencias en la memoria colectiva y requiere un mínimo de medios técnicos. A menudo se representa

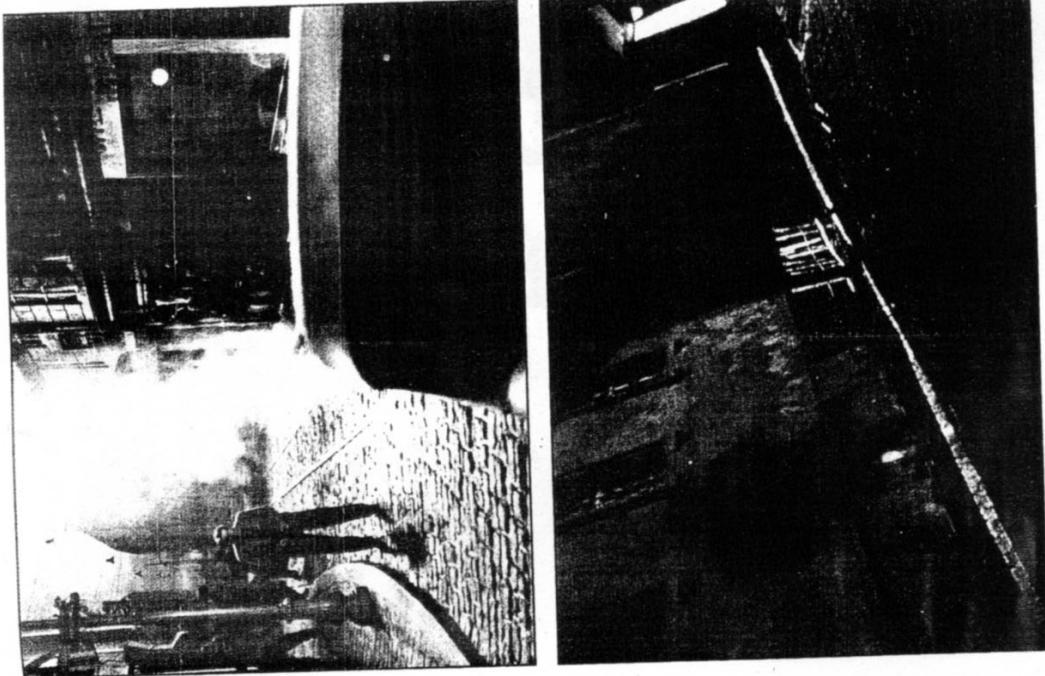
mediante un «contraluz» bastante marcado. La luz, situada en un punto bastante alto de la ciudad, un piano nocturno de *El amigo americano* (Der Amerikanische Freund, 1917), de Wim Wenders. Director de fotografía: Robby Müller. El director ha dicho: «Quisiera que mis películas hablaran del tiempo en el que se hacen, de las ciudades, de los objetos, de todos los que trabajan en ellas, de mí».



Una notable progresión de la «caída de la noche» realizada a lo largo de 4 días y 50 planos por Pierre Lhomme para *Cyrano de Bergerac* (1989), de Jean-Paul Rappeneau.

B - La noche

Representar la noche en cine siempre ha planteado un delicado problema de interpretación. Una imagen de la noche nunca será otra cosa que una visión interpretada por una luz que la representa, la sugerir o la sublima.



elevado e iluminando a los actores desde atrás, recorta a los personajes sobre unos fondos oscuros. Quedará por dosificar (con sutileza) una difusa luz frontal para obtener un efecto que continua siendo muy cinematográfico... Una dificultad la plantean los suelos, que reflejan los contraluces y tracicionan un tanto la intención.

La segunda solución es la **luz artificial**, justificada en las ciudades por la iluminación pública en exteriores, o de fuentes eventualmente visibles en la imagen o justificadas en un decorado interior.

La tercera es la **noche** deliberadamente interpretada, teatralizada para determinado estilo de película, únicamente preocupada por dar con una estética favorable a la narración.

Demasiada luz en un efecto noche o claro de luna modifica la forma de interpretar de los actores, que tendrán tendencia a actuar como en pleno día. Existe una dualidad entre la búsqueda de imagen, e incluso de profundidad de campo, y la credibilidad de la interpretación de los actores en una supuesta oscuridad (es el problema de la «noche americana», evocado más adelante). Es preferible, por lo tanto, emplear poca luz y elegir una película muy sensible, no sólo por razones prácticas sino también de sentido, sobre todo si se trata de una película realista. Hoy existen unos globos de tela blanca inflados con helio, más ligeros que el aire y que pueden llevar en su centro tubos de cuarzo o tubos H. M. I. de hasta 6 kW de potencia. Situados lo bastante arriba —son ascensionales hasta el límite del peso del cable de alimentación arrastrado, esto es, entre 20 y 25 m— producen un «efecto luna» muy creíble en una gran superficie, partiendo de un solo punto de luz y con un ángulo que genere la impresión buscada.

Arriba. En la calle reconstruida en estudio por Alexandre Trauner en la obra maestra de Marcel Carné *Quiui des brumes* (1938). Eugen Schüfftan utilizará un potente contraluz para hacer brillar el pavimento mojado y dramatizar la muerte del protagonista (Jean Gabin). Abajo. Idéntica dramatización para *El tercer hombre* (The third man, 1949), de Carol Reed. Brillantes líneas de fugaz y sombra que se escapa. La luz de Robert Krasker alimenta el suspense.

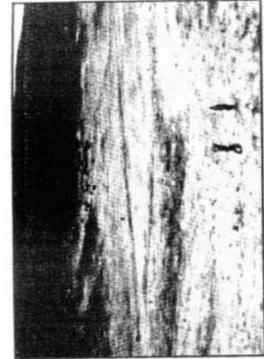
luz producida por lámparas que llevan los actores (si el escenario lo sugiere). También, quizás, los haces de los faros de un automóvil en el campo de la cámara. O, incluso, la luz de un lugar visto con anterioridad en la historia y que justificará una luz «fuerza de campo»... Todas las justificaciones están en función de referencias realistas y creíbles en el guión. Si se trata de una película fantástica o de un filme de terror, la paleta de elecciones será mayor, al ser la luz menos realista y no estar necesariamente justificada.

En la búsqueda de justificaciones para la luz, hemos visto que los ambientes cotidianos son identificables y designan lugares precisos porque han dejado huella en nuestra memoria. En este territorio también existen, sobre todo para la noche, referencias culturales ya impuestas por el cine, sobre todo para el blanco y negro: un interior de habitación de hotel, en la ciudad, de noche, una amenaza que llega, la luz de la habitación que se apaga. Sólo permanece el parpadeo de un neón en la calle, que ilumina con intermitencia el decorado y a la actriz presa del pánico... Este efecto dramático forma parte de nuestra cultura visual y el cine es el que lo ha impuesto en nuestra memoria. El riesgo, al reproducir estos efectos, es caer en la «cita». Aunque ¿por qué no?

C - La noche americana

La noche americana es, como la noche real iluminada por el cine, una representación transpuesta de la noche. Es un efecto de noche rodado de día (*day for night*). Esta técnica permite filmar grandes espacios, imposibles de iluminar por la noche a causa de sus dimensiones.

Técnicamente, consiste en subexponer la imagen alrededor de 2 diafragmas durante la toma, ya sea diafragmando o filtrando. Se usan filtros degradados neutros o azules para densificar y reforzar el efecto azul noche y el contraste. Si el cielo es azul, interesa buscar su valor

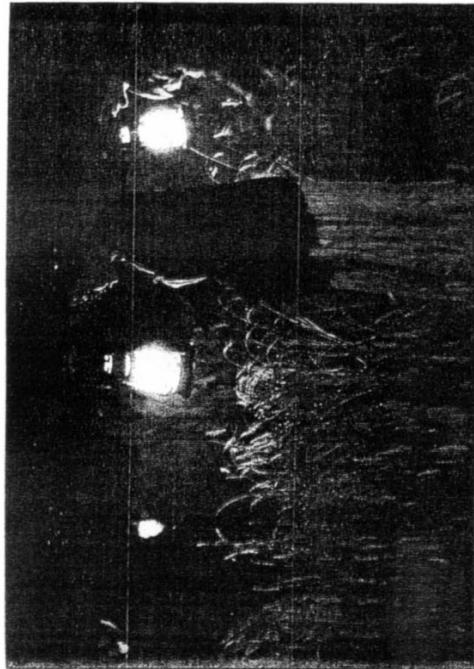


más oscuro con ayuda de un filtro polarizador. Para ciertas películas, también se puede crear una difusión ligera en los brillos de la imagen con ayuda de tramas negras o difusores negros en cámara. Se recomienda equilibrar discretamente los rostros en los planos cercanos, mediante una luz difusa.

Atención a los reflectores brillantes, muy potentes y muy económicos, pero que traicionan el efecto y son un suplicio para los ojos de los actores. Hay dos clases de noche americana: la que se rueda a pleno sol y la que se rueda en días cubiertos.

En tiempo soleado es posible obtener un efecto de claro de luna. La luz direccional del sol hará las veces de luna (su órbita aparente es la misma). Será preferible orientarse a contraluz y equilibrar los valores «frontales» mediante una fuente de apoyo. En este caso, la intensidad de la luz solar favorecerá la profundidad de campo, lo cual puede ser una ventaja en los grandes espacios, pero difícilmente permitirá percibir la luz de una lámpara, los faros de un coche o una ventana iluminada.

Horizontes de grandeza (*The Big Country*, 1958), de William Wyler. Una noche americana justificada...



Días del cielo (*Days of heaven*, 1978), de Terrence Malick. Director de fotografía: Néstor Almendros.

minada. Para distinguirlos, será necesario «trucar» las fuentes mediante una gran potencia eléctrica.
En días cubiertos, solución preferible si se desean percibir luces artificiales (lámparas, faros, ventanas iluminadas, fuego, cómo se enciende un cigarrillo...). Habrá que poner cuidado en evitar, tanto como sea posible, filmar con el cielo como fondo (cosa que no siempre resulta fácil), ya que los cielos blancos e incluso grises siempre son demasiado claros y difíciles de neutralizar sin aberrar completamente la imagen.

El equilibrio de la luz «frontal» debe realizarse mediante luz artificial con la temperatura de color adecuada. Se procede entonces como con el sol, mediante subexposición y filtraje azul para aumentar el nivel de contraste. Con luz difusa el filtro polarizador es inoperante. La subexposición podrá ser de 1 solo diafragma en la toma, para dejar al etalonaje la máxima latitud a la hora de armonizar la densidad y la dominante de color de todos los planos de la secuencia. Ya que esta solución del «día tapado» permite el rodaje de una larga secuencia incluido durante varios días, si se elige bien la estación. Es la segunda ventaja. A cambio, perderemos algo de contraste, tendremos menos la impresión de claro de luna. La lejanía será más difusa a causa de la bruma. Estaremos más dentro de la «convención».
En los dos casos subsiste el problema de la interpretación de los actores.

Las luces especiales de la noche

En cine es frecuente incorporar fuentes de luz a la imagen. A veces estas fuentes son móviles, como las lámparas de petróleo, las velas, las antorchas encendidas, los fuegos de leña e incluso los incendios. Estas fuentes tienen la particularidad de producir una luz fluctuante, en movimiento, cuyo efecto vacilante es característico. Algunas de estas fuentes, además, pueden ser «portadas» por los actores (por ejemplo,

un personaje que se desplaza en la oscuridad con una vela o un quinqué en la mano).

Al estar la fuente presente «en imagen», la luz que aporta poseerá una dirección específica difícil de reproducir o de reforzar. El caso de la vela en la mano (que en el pasado inspiró a De La Tour...), sobre todo si el personaje se desplaza, es de los más apasionantes de resolver y las soluciones varían en función de cada caso.

A menudo, la fuente (una vela) no es lo bastante intensa para ser naturalmente filmable sin un apoyo de luz para dar un resultado satisfactorio. Nos veremos entonces obligados a añadir una o varias fuentes artificiales cuya calidad (temperatura de color y naturaleza del haz) se adapte al tema.

Reforzar esta clase de luz implica respetar cierto número de principios. Una vela, por ejemplo, sostenida en la mano por un perso-

fuente (la vela). Toda fuente de apoyo deberá proyectar su sombra fuera de campo para no arruinar el efecto. Por otra parte, una vela emite una luz cuya intensidad decrece rápidamente porque se dispersa en todas direcciones. A menudo, en un decorado es necesario reforzar el ambiente general cuidando de no aniquilar el efecto vela.

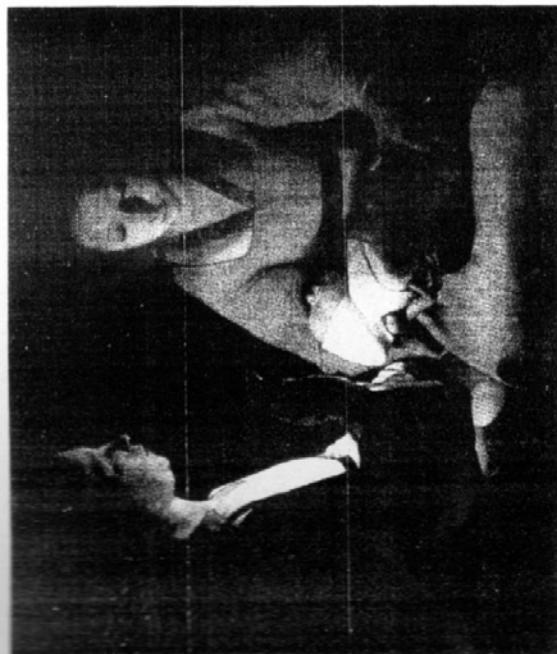
Uno de los métodos empleados es una cantidad suficiente de velas situadas fuera de campo ante un reflector y que restituyen la temperatura de color correcta y, sobre todo, el efecto vacilante de esa luz tan especial.

No puedo dejar de citar con admiración las incontables astucias (que los habituales del plató denominan bidouilles, «chapucillas») inventadas por los jefes de eléctricos y maquinistas para realizar o trucar tales efectos. Para las llamas, citaría las chochotus (pedazo de tejido rasgado que se agita ante un proyector para los efectos de llama), las «gondolas» (reflector retorcido que se hace pasar en reflexión ante un proyector para los efectos de televisión), los «torniquetes» (cilindro horizontal recubierto de papel brillante que se sitúa en reflexión ante una chimenea para acentuar su efecto), entre las decenas de maravillas de esa industria artesanal que es el cine, aumentado por el placer de activarlas «inteligentemente» durante la toma de imágenes...

Otras luces, portadas en mano o móviles, a menudo están presentes en el campo de la imagen. La potencia, hoy muy incrementada por la tecnología, de pilas y bombillas permite filmar sin trucajes el haz de los accesorios de iluminación.

El efecto «dramático» del haz de las lámparas-antorchas que iluminan tan sólo una parte del decorado y dejan en la sombra lo desconocido y el peligro ha sido clave para el cine de acción moderno.

Los efectos de interior de un automóvil que circula de noche también permiten luces muy inventivas. Los métodos son innumerables, según el estilo de película.



El recluta nacido, de Georges de La Tour (1593-1652). Reconstruir esta luz en el cine, un ejercicio escolar para aprender a transponer mejor.

naje en imagen, emite una luz que irradia en todas direcciones a partir de la llama. Esta luz decrece con la distancia y del mismo modo en todas direcciones. La iluminación de una vela es esférica. Las sombras proyectadas se construyen a partir de esta fuente única y desde un único ángulo. Surgen aquí dos dificultades. Primero, la gradación en la disminución de intensidad lumínica en función de la distancia, que, si ha de ser trucada, debe decrecer en proporciones aceptables para no traicionar la presencia de una luz de apoyo.

En segundo lugar, está la dirección de las sombras, que deben ser «francas» y proyectarse en la dirección exactamente opuesta a la de la

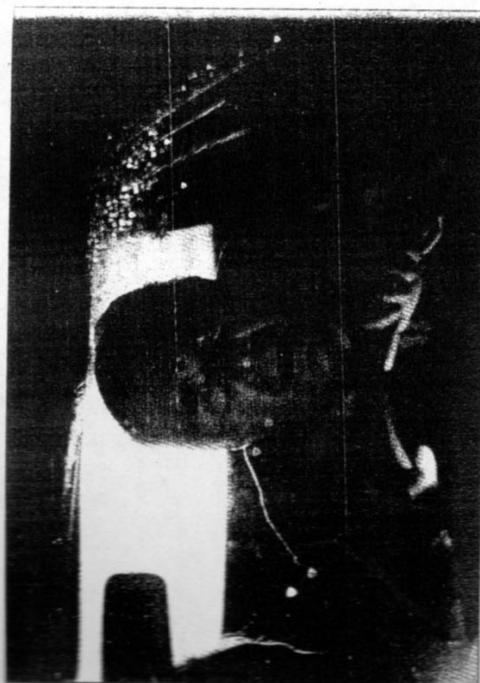
interior los dos Michel continúan dialogando irónicamente sobre la situación mientras su vehículo se desliza a lo largo del arcén, arrojando un chorro de chispas...

Esta escena, no realista pero creíble, precisó la cooperación de seis eléctricos y cinco maquinistas: en un plató de paredes negras, el coche inmóvil fue depositado sobre cámaras infladas de neumático de camión, que lo levantaban por encima del suelo para que las ruedas no lo tocaran. Esto permitía, con ayuda de una palanca, hacerlo «bambolearse» a cada acrobático golpe de volante con que Piccoli se escabullía entre el tráfico. Delante del coche, la cámara estaba montada en un travelling lateral y se desplazaba por toda la anchura del vehículo, siguiendo los golpes de volante.

Los dos actores, relajados, eran filmados de frente a través del parabrisas y de perfil a través de los cristales de las puertas. Dos sistemas de iluminación giratorios, por encima del parabrisas, producían unos reflejos que simulaban el iluminado urbano, dando autenticidad al desplazamiento del vehículo bajo la reverberación de la ciudad.

Dos eléctricos empujaban unos carritos, que nos habían prestado en el supermercado de la esquina, en los que se encontraba una batería de acumuladores que alimentaban dos faros y un interruptor «faro/código» que accionaban al adelantar, proyectando una luz sobre los protagonistas. Otros carritos cruzaban con faros que iluminaban y deslumbraban a los actores de frente y simulaban los semáforos en rojo alejándose...

Fue un gran momento de rodaje, de resultado plenamente convincente y en el que los actores, con cierta comodidad, pudieron explorarse a sus anchas y con el talento que todos conocemos.



Mon beau-frère a tué ma soeur (1986), de Jacques Rouffio. O como «jugar» con la luz para hacer creíble una escena de comedia manteniendo rastros de realismo, sin atemperar el delirio.

Sin excluir las tomas en travelling sobre loader (plataforma baja) con o sin luces adicionales (que son posibles en ciudad o en carreteras muy iluminadas con películas de 500/800 ISO), el medio más líquido y que mejores resultados da es la reconstrucción en estudio. Recuerdo un rodaje de esta clase para una película de Jacques Rouffio, *Mon beau-frère a tué ma soeur* (1986), con Michel Piccoli y Michel Serreau. Comedia poco realista y en ocasiones delirante, en ella los dos actores vestidos de académicos circulaban a tumba abierta, de noche, y terminaban volcando el coche.

Evidentemente, no se podía pensar en rodarlo de un modo «realista» con los actores. Para las tomas exteriores, fue Remy Julianne quien dio la vuelta de campana, pero para las escenas del interior del automóvil todo se hizo en estudio, incluyendo el coche volcado, en cuyo

Capítulo 4

Crear la luz

Palabras para iluminar

En igualdad de condiciones con los diálogos, los decorados, el vestuario, el sonido, la música, la planificación, el montaje, el encuadre, el sonido... la luz es un medio de expresión a disposición del director para que éste exprese una idea con el cinematógrafo.

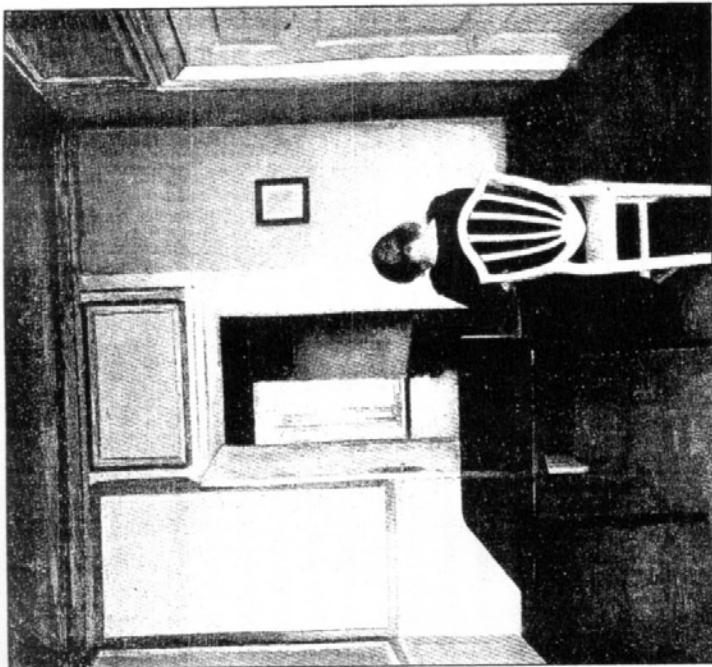
Usar de un modo particular la luz en un plano o una secuencia para inspirar un sentimiento es hacer que la luz participe del relato.



Pasolini escucha a Tonino Delli Colli explicarle que para obtener el sutil efecto de luz que le pide, sería necesario que consentiera a desplazar los actores hacia el fondo... sólo un poco... La luz también es diplomacia y en estos dos aspectos Tonino es grande.



Las luces crudas de 'Accatone' (1961), de Pier Paolo Pasolini. Director de fotografía: Tonino Delli Colli.



Open Doors (1900). Pintura de Vilhelm Hammershøi.

Por desgracia, no abundan los autores-directores (artífices únicos, responsables de todas las ideas fundamentales) que recurran a este medio en su gramática cinematográfica. Las actuales imposiciones que dictan la primacía del guión como forma «cuasi»-literaria únicamente preocupada por los diálogos agota toda la energía de los autores, y el guión se convierte en un fin en sí mismo: abandona el cine a la palabra. El cine ya no es más que un juego de palabras ilustradas. La luz sólo sirve para mostrar a «los que dicen»; todo lo más, es una luz de situación.

El ambiente luminoso de una película empieza a construirse desde el inicio de la escritura del guión o de la adaptación cinematográfica en la cabeza del autor. A la génesis de la idea de la película se le asocian desde el principio unas «imágenes» que en ocasiones sobreviven hasta la pantalla. Incluso entonces hace falta que el autor-director haya sabido encontrar las palabras para transmitir sus imágenes mentales a sus colaboradores (de ahí la importancia de la elección de un equipo por parte del director, al menos de los principales «colaboradores de creación»: decorador, director de fotografía, ingeniero de sonido, montador), y que estos colaboradores hayan sabido transponerlas o que la producción les haya otorgado los medios para hacerlo.

Para el director de fotografía, la construcción luminosa empieza con la primera lectura del guión o, mejor aún, desde el primer encuentro con el director a propósito de la película.

Personalmente, yo procuro que el director me cuente la historia de la película antes de leer el guión. Esto me evita errores de interpretación, así como la «visión» de imágenes falsas que a veces me cuesta borrar y que son como parásitos en mi trabajo. Las primeras imágenes mentales suscitadas por la explicación del realizador son fundamentales y la fuente de ideas creativas más justas.

No siempre la luz es la principal preocupación del director. En las películas llamadas «de actores», la intervención de la luz es esencial-

mente estética. No es un problema pequeño, volveremos a ello. Pero a veces el autor-director pone en escena la imagen como un medio que participa del relato. En tal caso, está obligado a comunicarse con su director de fotografía, con el lenguaje, para obtener lo que desea. Expressar la luz con palabras en la terraza de un café o en una oficina donde se está llevando a cabo la preproducción no es tarea fácil. Cada realizador recurre a medios distintos para calificar la luz.

Las dos referencias más habituales son la evocación de una escena fámosa de una película, revisada a fondo y escrita minuciosamente con adjetivos precisos, y la cita de cuadros conocidos, a veces incluso con una reproducción en mano. La pintura es una referencia de gran riqueza en términos de descripción. Se puede hablar de «alegría de vivir», de «vivacidad popular», de «armonía con la naturaleza» en el caso de Renoir, o bien de luz del Norte, de rigor, de frialdad, de misterio y de mística en la profundidad de campo en el de Vilhelm Hammershoi.

Ante la reproducción de un cuadro que uno puede observar durante largo tiempo, es posible profundizar y prolongar la idea buscada y las palabras para definirla. Es una herramienta de trabajo que a menudo permite expresar con mucha precisión aquello que uno desea como luz para una película. Pero también hay que saber salirse de esa imagen. Tampoco se trata de reproducir una pintura. Aunque... Luego, está la referencia a la fotografía y los términos especializados que suscita. La fotografía editorial en todos sus dominios, moda, paisajes, retratos, arquitectura, prensa... es un medio bastante utilizado para hablar de luz.

Objeto práctico, una copia fotográfica es un soporte para que converjan las miradas. Cuando un realizador te muestra una foto que ha elegido para hablarte de luz, multitud de indicaciones preciosas brotan de la observación en común y de las palabras que la acompañan: «contraste violento, gama de grises, casi monocromo, sombras aclaradas, finura del grano, total nitidez, suavidad de tonos, contraluz no compensado, silueta, ausencia de profundidad de campo, fondos desenfocados, cielos cargados, brillos en las miradas...».

Una vez el autor-realizador ha descrito las grandes líneas del ambiente lumínico, da comienzo el trabajo del director de fotografía. Es un trabajo sobre el guion y las localizaciones, sobre la adaptación de la luz al sentido de cada escena y las limitaciones del decorado.

Si se trata de un decorado en estudio, la colaboración con el decorador a menudo es muy importante y productiva. Es un momento creativo que sugiere multitud de posibilidades a la puesta en escena, al tiempo que se nutre de sus limitaciones.

Si se trata de decorados naturales, a menudo las soluciones son más restrictivas, pero cuando se consigue resolver las dificultades, por lo general la solución es creadora de sentido. Evidentemente, esto sólo es posible si el realizador y el decorador participan en la búsqueda de soluciones.

Otra dificultad importante sólo puede ser superada con la cooperación del realizador: es la realidad económica de la película.

Realizar la luz requiere una gran energía (energía eléctrica, pero también de los hombres, de los especialistas). Y eso cuesta dinero. Si el director «se ausenta» en el momento de las discusiones con el director de la producción, la cosa se vuelve difícil. ¿Cómo realizar la imagen deseada por el director si carecemos de los medios para ello? O aceptamos otra imagen u obtenemos los medios necesarios. Esta ecuación sólo puede resolverse con ayuda del artifice de la obra.

Hay luces que se imponen con certeza durante la lectura del guion o en la voluntad del realizador. Si el estilo general de luz se establece correctamente desde el principio, estas certezas serán otros tantos puntos de referencia. Una película es una continuidad narrativa coherente en todos sus medios, con posibles rupturas; una lógica, sin embargo, se instaura. En el interior de un estilo general, realista, reatralizado, dramatizado, naturalista... todo está por construir. Las posibilidades son innumerables. Y a mí entender, cuantas más limitaciones, cuantas más dificultades, mejor aflorarán las buenas soluciones.

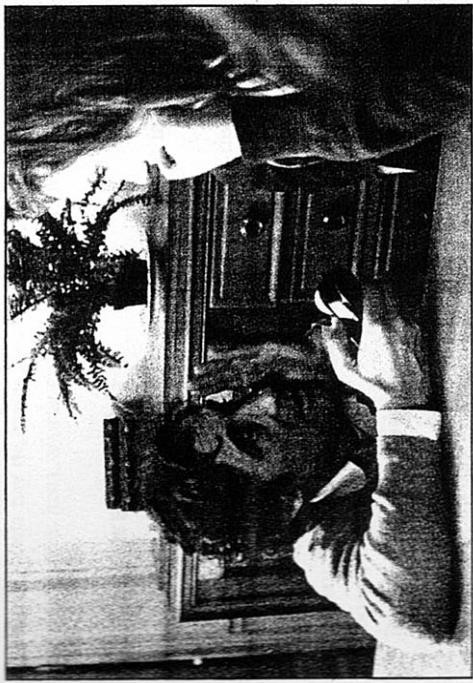
Históricamente, las películas más grandes son aquellas que han tenido que vencer las mayores dificultades. La experiencia me hace pensar que esto es así. Una película se «spule» cuando choca con los inevitables problemas que plantea su producción, evaca sus escorias, pierde su grasa, como decía Pialat («¡Hay que quitar la grasa!»).

La luz no escapa a esta regla, la libertad no es ausencia de limitaciones, es la elección de los medios para resolverlas. Felizmente, con la luz las restricciones no faltan, sean artísticas, técnicas o económicas, el único inconveniente es tener que elegir...

Cada película es un laboratorio de investigación, un prototipo, una pieza única. Esta noción es válida para todos aquellos que intervienen en el proceso creativo y éstos son numerosos en ese momento «compartido» que es el rodaje de una película. En el caso del director de fotografía, es preciso encontrar la buena luz para cada plano sin perder de vista el anterior y el siguiente, el todo en la coherencia del conjunto. Tras definir el estilo general, habrá que adaptarlo a las situaciones de cada escena, teniendo en cuenta la interpretación de los actores, apoyar esa interpretación o matizarla, no hacer pleonasmos subrayando con excesiva insistencia una actitud, una expresión.

El trabajo de la luz con los actores es muy productivo. Ofrecerle a un actor una luz en la que se sienta bien, que le inspire confianza, o proporcionarle por el contrario un obstáculo mediante la luz, una resistencia que él pueda utilizar en su actuación, es una actividad muy beneficiosa para una película y que uno descubre a base de experiencia. Si le mostramos a un actor el efecto producido por una luz particular, él o ella encontrarán la mejor manera de sacar partido de esa luz, del mismo modo que al mirar a un actor que ensaya en el espacio del decorado nosotros encontramos ideas para retocar y afinar la luz. Escuchar las indicaciones de los directores a los actores constituye una provechosa fuente de elementos creativos para la luz. En especial, en el momento en que se dispone por primera vez una escena, sea planificada o en plano secuencia, este diálogo director/actor es una fuente de gran utilidad para construir la luz. Estas indicaciones permiten estar más en sintonía o en oposición con la «interpretación» y hacer visible su sentido de un modo más sutil.

La luz puede influir en el punto de vista del espectador. Por ejemplo, en *A nuestros amores*, de Maurice Pialat, la escena del homenaje que reúne a Sandrine Bonnaire y a Maurice Pialat, que interpreta a su padre. Al principio de la escena, el encuadre en plano medio se centra en el padre que trabaja cosiendo pieles de zorro para hacer un abrigo. Sólo está encendida la luz de trabajo de encima de la mesa. Al fondo, el resto de la habitación está en sombras. Se enciende entonces la luz de la entrada, llega Sandrine Bonnaire para decirle buenas noches a su padre. La chica vuelve del cine y se ha retrasado un poco. Sigue una discusión padre/hija que trata de la relación con los chicos. La casa está en silencio, la luz concentra la atención en los actores, la oscuridad de los fondos refuerza esa intimidad propia de las «confesiones». Realmente uno tiene la impresión de que es de mardragada. Esta escena no habría tenido el mismo sentido en una habitación totalmente iluminada. Aquí el espectador está sumergido en la



Sandrine Bonnaire atenta a las indicaciones sobre luz que le da Jacques Loiseleur durante el rodaje de *A nuestros amores* (A nos amores, 1983), de Maurice Pialat.

La luz del día, evolutiva, impone ya de por sí un clima. Los medios de dominar este fenómeno y de sacar partido de él son de dos órdenes: una opción sería tapar el máximo de luz direccional natural interponiendo grandes bastidores de tela negra por encima de las entradas de luz, para luego añadir fuentes artificiales que simularán la dirección principal de la luz que penetraría por las ventanas. La otra opción sería arriesgarse a mantener la luz existente especulando sobre su evolución, equilibrando con luz artificial y haciendo todo lo posible por rodar en el momento adecuado.

Éstas son las dos grandes opciones. Hay numerosas variantes. Cuando una película está muy planificada, se puede prever iluminar «en racord» los planos más cercanos, a condición de no descubrir el exterior a través de las ventanas.

Como un pintor que retrocede para juzgar su trabajo sobre la tela, en el último ensayo, el director y el director de fotografía observan desde el punto de vista elegido el decorado y los actores iluminados, lúmines, como decía Henri Alekan en el IDHEC (hoy el FEMIS). Es el momento en que el efecto producido por la luz se superpone a la visión que uno se había forjado de la escena. Ambos deben coincidir en todo lo posible. Una construcción mental, concebida a partir de palabras, de ejemplos, se convierte en una realidad. Es una cuestión de impresiones y de sensaciones. Es, también, el momento en que las cosas se complican un poco...

La imagen que hemos construido está destinada a ser vista en una pantalla de cine. La luz que observamos a simple vista impresionará el negativo en la cámara, que posteriormente será transferido a una película positiva. Y sólo al final del proceso, la luz del proyector nos restituirá la imagen en la pantalla. La luz que hemos observado a simple vista sobre los actores en el decorado experimentará cierto número de tratamientos y de interpretaciones antes de ser restituída ante los espectadores. Los agentes de transposición son numerosos.



La escena del hoyuelo en *A nuestros amores*.

hora... Nada hay de excepcional en esta luz, simplemente puede decirse que es justa, acorde con la situación al favorecer la intimidad.

Luz para escribir

Crear la luz de una escena de cine es un momento importante del rodaje que concierne al director de fotografía.

Están las etapas de preparación, las localizaciones de los escenarios, la elección del material de cámara e iluminación, los ensayos de los actores, de maquillaje, de cámara y de película. Después viene el rodaje. El plan de trabajo distribuido a cada uno indica la escena que ha de rodarse ese día.

Estamos en un decorado natural acondicionado. Sabemos que las condiciones climáticas y los horarios de rodaje según las estaciones desempeñarán un papel muy importante en las decisiones artísticas.

En primer lugar está el tipo de película negativa elegida, la calidad del objetivo en la cámara, eventualmente el o los filtros situados ante el objetivo, el diafragma escogido y aplicado, la calidad del revelado del negativo, el tipo de luz aplicada por el etalonador para el tiraje del positivo (que puede hacer variar considerablemente la naturaleza del resultado), el tipo de película positiva y su revelado (poco variable) y, por último, la calidad de la proyección (proyector, óptica, lámpara, pantalla).

Todos estos parámetros son variables pero controlables. Esto significa que crear la luz de un plano es, en gran medida, integrar todos estos parámetros para obtener lo que deseamos en la pantalla. Será preciso, por tanto, interpretar con conocimiento de causa lo que vemos en el set. Lo importante es el resultado sobre la pantalla (de cine o de televisión) al término de la cadena. Incluso después de cuarenta años de oficio, el pequeño instante de trac antes de la proyección de los rushes jamás nos abandona. Ya que, por más que dispongamos de células foteléctricas, spotmeters, medidores de brillo, luxómetros, termocolorímetros, frecuencímetros, tablas, curvas, cartas de gris y de color y hagamos tests... la imagen continúa siendo latente. No podemos verla de inmediato. Uno tiene que confiar en sus conocimientos y enviar la película «a ciegas» al laboratorio. En esta alquimia entre la técnica y las sensaciones, a través de todas estas etapas tan frágiles, ¿qué vamos a ver? ¿Se sentirá satisfecho el director?

Y sin embargo, no cambiaremos por nada del mundo ese momento, esa subida de adrenalina eminentemente creativa. Rodar una película, exponer película, es exponerse uno mismo, es, también, tener la confianza del director, de los actores, de los demás colaboradores. Este riesgo genera creación, está íntimamente ligado al proceso artístico. Nos mantiene despiertos, permanentemente concentrados en nuestros conocimientos y nuestras emociones. Con todos los sentidos despiertos. La proyección es el punto de convergencia de las miradas. La

luz se funde con los demás medios de expresión y se convierte en escritura de la emoción. Contribuye a «contar», superando así su estatuto de simple técnica.

Muchos de los componentes de la luz se convierten en otra cosa en la película proyectada. El juego consiste, sobre todo, en utilizar, en beneficio del sentido, estas propiedades.

Uno de los principales parámetros es el contraste de una película. La distribución de los negros, de los grises y de los blancos depende de él. La curva de contraste de una película depende de su constitución y del tipo de revelado. Es una «respuesta» a la luz que ilumina el tema y cuyo contraste también puede modularse en gran medida. Es posible crear una luz muy suave o muy dura (contrastada). Según la película utilizada, el aspecto de la imagen será muy distinto.

Otro parámetro que influye en la reproducción fotográfica es la densidad. La densidad está en función de la cantidad de luz que ilumina el tema y la cantidad de luz que el diafragma dejará penetrar para que impresione la película (en función de la sensibilidad).¹ El resultado producirá una imagen más o menos densa, es decir, más o menos clara u oscura. Señálemos que la cantidad de luz que determina cierto diafragma influirá en la profundidad de campo. Este elemento, muy importante en cine, también implica la luz y el sentido.

Quedan la dirección de la luz y la calidad del haz (puntual, difuso, direccional, polarizado...), que no se ven modificados por estas diferentes etapas.

La construcción de la luz para una película puede depender, como vemos, de numerosos factores. Entre otros, que iluminar una película rodada en planos secuencia² y otra planificada en

1. La variante tiempo usada en fotografía es fija en cine en razón de la cadencia invariable de 24 imágenes/segundo (1/48) en la mayoría de los casos. La temperatura de color también es un parámetro variable (véase más adelante).

2. Un plano secuencia puede abarcar toda la dura-

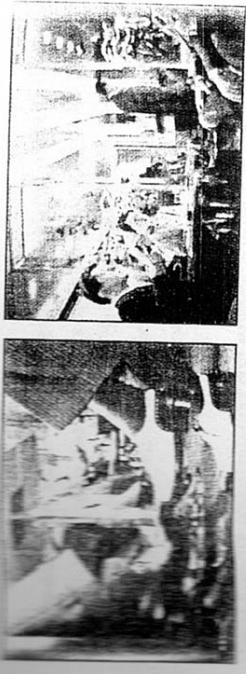
tilo de la película. La elección del estilo de luz para una película debe hacerse teniendo en cuenta el estilo de **planificación** adoptado por el realizador (plano fijo no quiere decir plano sin movimientos, sino plano sin cambios de eje a lo largo de su duración, en travelling lateral por ejemplo).

El control de la continuidad estética de la luz también depende de la **puesta en escena**. La **planificación** tiene, por tanto, una importancia extrema en las decisiones relativas a la luz de una escena.

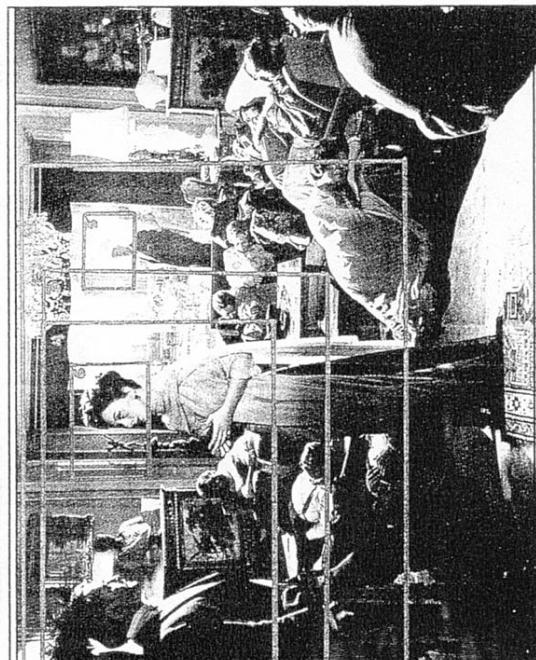
La planificación se materializa en forma de un documento que indica el modo en que una escena, unidad de lugar o de acción, va a filmarse. Esta escena o secuencia puede rodarse en un solo plano (plano secuencia) con movimientos, pero sin cortes. O también puede **des-**

luz y el resultado podrá diferir mucho en cada caso. Resulta mucho más cómodo dominar perfectamente los valores en un plano fijo incluso si los actores se desplazan en el interior de ese plano. Si el plano secuencia incluye movimientos de cámara (grúa, travelling con cambios de eje...) o importantes movimientos de actores alrededor de la cámara que requieran panorámicas, las repercusiones sobre la luz serán considerables.

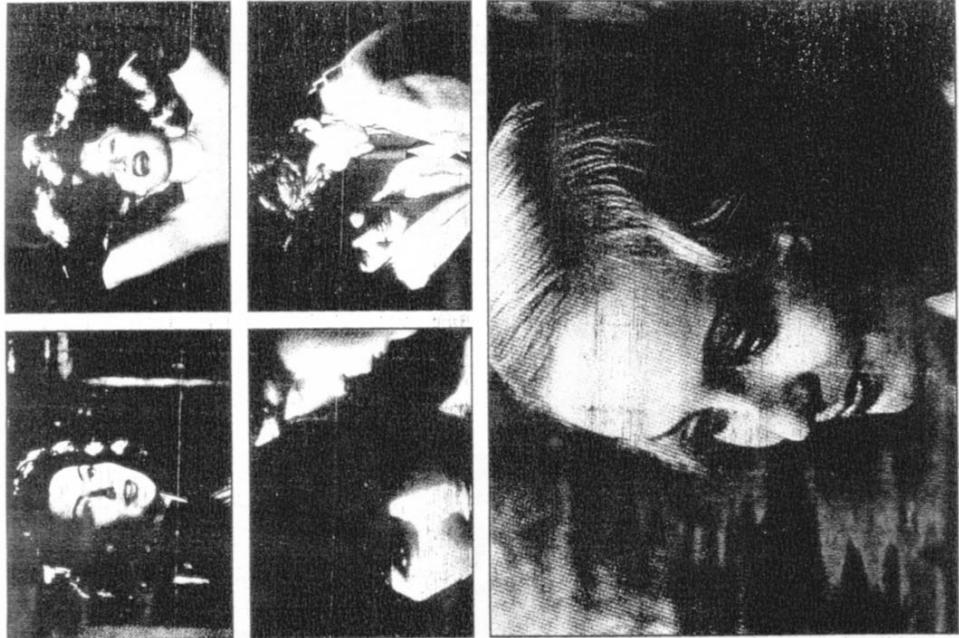
Es muy difícil, y a veces hasta imposible, mantener ciertos efectos a causa de los cambios de eje a lo largo de un plano en movimiento. El ángulo de ataque de la luz sobre los personajes es favorable bajo un ángulo preferencial, sobre todo si se trata de una luz muy **modelada**, procedente de una dirección muy marcada. Si la cámara se desplaza es preciso adaptar la luz, lo que sólo puede hacerse con grandes dificultades en el transcurso del plano. Nos veremos obligados entonces a consentir una luz más envolvente, menos direccional, menos modelada por tanto y quizá contradictoria con el es-



1. Foco al primer término está enfocado.
2. El foco se extiende hasta el fondo.
De la influencia de la profundidad de campo en el sentido del plano.



El ángel exterminador, de Luis Buñuel. Valores relativos de los encuadres:
1. Plano general. 2. Plano medio. 3. Plano americano. 4. Plano corto. 5. Primer plano. 6. Primerísimo primer plano.



Ava Gardner; Rita Hayworth; Louise Brooks; Dita Parlo.

componerse en varios planos, respetando cierto número de reglas (acuerdos) así como una cierta jerarquía en el tamajío de los planos, e indicando asimismo la duración de cada plano. Estos diferentes planos serán reunidos en el **montaje**, asegurando su continuidad, para reconstruir la secuencia de un modo fluido y ritmado en función del relato.

En el caso de una secuencia con múltiples planos, la luz podrá evolucionar en función de los ojos y los tamaños de plano (la jerarquía de planos más habitual es: plano general - plano de conjunto - plano medio - plano corto - primer plano - primerísimo primer plano).

En la mayoría de casos, al pasar de un **plano general** que integra varios personajes en un decorado a un **plano corto** o a un **primer plano**, no, modificaremos la luz.

Los medios empleados para iluminar el primer plano no serán los mismos que los del plano general, en aras de un perfeccionamiento estético.

Esta adaptación de la luz en el primer plano del rostro puede llegar hasta el límite del **falso racord visual** cuando queremos subrayar particularmente la expresión de una actriz o un actor. Hemos visto que la interpretación del actor constituye también una motivación del efecto lumínico, más allá de la apariencia plástica o estética del personaje. Los ejemplos de esta práctica abundan y a menudo son notables.

Para un director de fotografía llega a ser una de las actividades más absorbentes, pero también es muy gratificante.

Proyección de Tecnologías Audiovisuales 1



Título original: La joven de la perla - Girl With a Pearl Earring.

Dirección: Alejandro González Iñárritu.

País: Reino Unido - Luxemburgo

Año: 2003.

Duración: 91 min

Director: Peter Webber

Guion: Olivia Hetreed

Música: Alexandre Desplat

Fotografía: Eduardo Serra

Reparto: Scarlett Johansson, Colin Firth, Tom Wilkinson, Cillian Murphy, Judy Parfitt, Joanna Scanlan, Essie Davis, Alakina Mann, Chris McHallem, Gabrielle Reidy, Anna Popplewell

Productora: Archer Street Limited

Premios: 2003: 3 nominaciones al Oscar: Mejor fotografía, vestuario, dirección artística“2003: 2 nominaciones al Globo de Oro: Mejor bso, actriz dramática (Scarlett Johansson)“2003: 7 nominaciones BAFTA, incluyendo mejor fotografía, maquillaje, vestuario“2003: Nominada al Goya: Mejor película europea“2003: Nominada al David de Donatello: Mejor película europea“2003: National Board of Review: Reconocimiento especial“2003: Asociación de Críticos de Los Angeles: Mejor fotografía“2003: Festival San Sebastián: Mejor fotografía

Género: Drama | Siglo XVII

Sinopsis: Delft, Holanda, 1665. La joven Griet entra a servir en casa de Johannes Vermeer que, consciente de la intuición de la joven para la luz y el color, irá introduciéndola poco a poco en el misterioso mundo de su pintura. Por otro lado, Maria Thins, la suegra de Vermeer, al ver que Griet se ha convertido en la musa del pintor, decide no inmiscuirse en su relación con la esperanza de que su yerno pinte más cuadros. Griet se enamora cada vez más de Vermeer, aunque no está segura de cuáles son los sentimientos del pintor hacia ella. Finalmente, el maquiavélico Van Ruijven, consciente del grado de intimidad de la pareja, se las ingenia para que Vermeer reciba el encargo de pintar a Griet sola. El resultado será una magnífica obra de arte, pero, ¿qué precio deberá pagar Griet?

CIENCIAS PROYECTUALES

Docente a cargo:
Mariano Schetinno

METODOLOGIA DEL PROCESO DE DISEÑO

Cuando en esta cátedra se planteó la necesidad de hacer un acercamiento a la problemática sobre métodos de diseño, se estaba frente a una primera definición de un problema. Se sabía que existía una necesidad real y concreta: introducir al alumno en dicha temática.

Hubo que investigar sobre el tema a desarrollar. Esto es, buscar todo el material posible, ya sea bibliografía, apuntes sobre charlas, conferencias, experiencias personales o de terceros, etc.

También debió tenerse en cuenta a quién iba dirigido: sus intereses, su rango socio-cultural, sus actitudes.

Luego hubo que analizar toda esta información, interpretarla, jerarquizarla, ver qué era lo más importante, qué lo que más interesaba, organizarla, sacar conclusiones. Esto no permitía ver cuál sería exactamente su fisonomía final, pero sí establecer ciertas pautas de cómo encarar el trabajo, la dirección hacia la cual se dirigía, inscribirlo dentro de un marco de referencia.

Enseguida, se plantearon cuáles, exactamente, eran los objetivos de este trabajo, cuál era su alcance, cuál era el mensaje a transmitir: si se trataba de una simple introducción a la temática en cuestión o si se quería generar en el alumno una metodología propia de trabajo.

Surgió entonces la duda de cómo encararlo. En primer lugar había que ver si se trataría de una teórica, de un apunte, de un audiovisual, un trabajo práctico o alguna combinación de las anteriores. Si sería una mera enunciación de puntos concretos, una recopilación de partes de distintos escritos ya elaborados de autores reconocidos, o tal vez algo donde el receptor pudiera participar un poco más.

Una vez decidida la forma de encarar el trabajo, hubo que ver la manera justa de que el alumno fuera partícipe y no un receptor completamente pasivo, para lo que debían tenerse en cuenta distintas formas de didáctica. También había muchas posibilidades: dando ejemplos a medida que desarrollara el tema, por medio de un cuestionario que generara muchos interrogantes, realizando un planteo donde el mismo lector pudiera ir vivenciando toda la problemática y opinando a la vez, etc. Hasta aquí sólo se ha planteado un listado de los pasos a seguir en una primera etapa de todo proceso de diseño, que se corresponde con lo referido al análisis y definición de un problema.

Como puede verse, en todo trabajo de diseño (por qué no considerar como tal la generación de un apunte) existen infinidad de variables que siempre deben ser tenidas en cuenta. En realidad, lo que se está haciendo no es otra cosa que descomponer un problema en sus distintas facetas o subproblemas, cada uno con características particulares y

con una gran variedad de posibles soluciones. Por esto, la recopilación de datos y el análisis de los mismos debe hacerse de la manera más exhaustiva posible. Así, la tarea más difícil —que justamente es la de encontrar la solución óptima para cada uno de los subproblemas y su posterior coordinación— tomará un camino que irá delineando la configuración final.

Recién a partir de aquí e intentando aglutinar algunos de los subproblemas se podrá co-menzar a trabajar en los primeros bosquejos.

En esta etapa de proyección habrá que tener en cuenta además de todo lo hasta ahora enunciado, los aspectos básicos para toda pieza de diseño: desde la imagen con sus distintas posibilidades en cuanto al lenguaje (si va a ser fotográfico o ilustrativo, si va a ser realista o no, por planos o lineal, etc.) hasta la tipografía y sus variables, pasando por la relación entre una y otra, el encuadre, la puesta en página de los distintos elementos, la estructura básica de la pieza, las tensiones, etc. También el soporte con su correspondiente formato, su textura y, por supuesto, los métodos mecánicos o no con los que luego se reproducirá la misma.

Finalmente, existe otra etapa que tiene suma importancia y que es la de evaluación. Esta no es una simple verificación del resultado final, sino que por el contrario está presente a lo largo de todo el desarrollo del trabajo, puesto que cada una de las diferentes etapas debe ser verificada volviendo cada vez a la raíz y al paso anterior como para no perder de vista la intención inicial. Esto no quiere decir que no pueda variarse el planteo básico –precisamente para eso se ha realizado todo el estudio descripto y a partir de él se tomará un camino u otro– pero ocurre que muchas veces se corre el riesgo de desvirtuar totalmente el concepto a transmitir. Las variables tenidas en cuenta para la realización de este escrito fueron basadas principalmente en el siguiente cuadro, en el que Jorge Frascara intenta sintetizar los pasos más constantes:

- 1- Encargo del trabajo por el cliente
(primera definición del problema)
- 2- Recolección de información sobre el cliente, producto, competencia, público
- 3- Análisis. Interpretación y organización de la información
(segunda definición del problema)
- 4- Determinación de objetivos:
 - a. Determinación del canal
 - b. Estudio de alcance, contexto y mensaje
 - c. Análisis de prioridades y jerarquías
- 5- Especificaciones para la visualización
(tercera definición del problema)
- 6- Desarrollo de anteproyecto
- 7- Presentación al cliente
- 8- Organización de la producción
- 9- Implementación
- 10- Verificación

Ningún método de diseño es de por sí una receta única. Lo que sí puede asegurarse es que de un modo u otro todos tienen puntos en común y una correlación lógica.

Bruno Munari plantea el siguiente punteo como una metodología básica:

- 1- Problema
- 2- Definición del problema
- 3- Definición y reconocimiento de subproblemas
- 4- Recopilación de datos
- 5- Análisis de datos
- 6- Creatividad

7- Materiales - Tecnología

8- Experimentación

9- Modelos

10- Verificación

11- Dibujos constructivos

12- Solución

Puede observarse que ambas metodologías proponen una profunda investigación y análisis, a partir de los cuales se comienza la tarea proyectual. Coincidentemente con esto se manifiestan Norberto Chaves y Joan Costa en sus libros sobre imagen corporativa, con las particularidades que posee este tipo de tarea.

Sin embargo, ninguna metodología de diseño debe ser rígida y completamente racional, por el contrario, según Jorge Frascara, la intuición y la imaginación, educadas y basadas en una aguda sensibilidad relacionada con todos los aspectos de la vida humana, son componentes más que necesarios para llevar a cabo cualquier pieza de diseño.

También agrega que usando la misma metodología, nunca sería posible llegar a cubrir todo el espectro necesario de requerimientos humanos, ya que hay en la vida componentes no cuantificables ni enumerables, que son indispensables en el entorno.

Sobre este punto John Christopher Jones postula que con el método racional se tiene la impresión de que puede resolverse el problema de diseño con matemática certeza, pero que, en realidad, lo bueno es combinar racionalidad e intuición, algo mucho más difícil que ser solamente racional o solamente creativo.

Jones agrega que lo realmente bueno acerca de los métodos de diseño es que se debe ser más consciente de cómo organizar el propio proceso de diseño y no verse confundido por él.

Por esto, por más racional y lógico que sea un método siempre será particular para cada trabajo, ya que deberá combinar otro tipo de variables mucho más afines con la sensibilidad porque cada problema se presenta en situaciones muy distintas unas de otras.

Con esto se pretende decir que no existe una única metodología pero sí que sea cual fuere el problema a resolver se debe organizar un "modus operandi" que responda a las necesidades propias de dicho trabajo, estableciendo un organigrama con tiempos muy bien definidos para cada etapa y teniendo en cuenta la importancia que poseen una investigación por demás detallada y extensa, una profunda experimentación y una constante verificación.

Bibliografía

- Frascara, Jorge "Diseño gráfico y comunicación". Ediciones Infinito.
- Munari, Bruno "Cómo nacen los objetos". Colección GG Diseño.
- Jones, John Christopher "Diseñar el Diseño". Colección GG Diseño.
- Costa, Joan "Imagen Global". Enciclopedia del Diseño.
- Chaves, Norberto "Imagen Corporativa". Colección GG Diseño.

REALIZACION I: FICCION

Docentes a cargo:
Silvio Fischbein
Carla Martínez



3. El nuevo lenguaje

el nacimiento del film, que comienza donde aquéllos acaban. Los nuevos principios son los siguientes:

1. Distancia variable entre el espectador y la escena dentro de la misma. De ello resulta un tamaño variable de la escena, que encuentra su lugar en un marco y en la composición de la imagen.
2. División de la escena en planos separados.
3. Encuadre variable (ángulo y perspectiva) de las imágenes detalladas dentro de la escena.

El film desarrolla, desde los primeros años de su existencia, nuevos personajes, un estilo nuevo, en definitiva: un género artístico. ¿Qué es pues lo que me permite afirmar que no era otra cosa que la copia fotográfica, técnicamente evolucionada del teatro?

¿Cómo y cuándo pasa la cinematografía a ser un arte independiente, con métodos esencialmente distintos a los teatrales y que habla un lenguaje completamente nuevo? ¿No se trata en ambos casos de imágenes vivientes proyectadas sobre una pantalla? ¿En qué fundamento el que una forma sea únicamente la reproducción técnica del teatro al aire libre y la otra una categoría independiente de las artes gráficas?

Un principio formal del teatro indica que el espectador debe ver la escena representada sin divisiones espaciales. Ve pues el espacio completo donde se desarrolla la escena. Es posible que en el escenario sólo aparezca un rincón de una sala. Sin embargo, el espectador ve este rincón entero durante la escena y todo lo que en él sucede dentro de un mismo marco.

Como consecuencia del segundo principio básico del teatro, el espectador ve la escena desde una distancia determinada e inviolable.

En el teatro fotografiado se han tomado escenas desde distintas distancias, pero aquélla no varía durante de ellas.

El tercer principio formal lo vemos en la posición (ángulo de visión, perspectiva) invariable del espectador. El teatro fotografiado varía la perspectiva de escena en escena, pero dentro de una misma escena el ángulo varía tan poco como la distancia.

Estos tres principios formales del teatro guardan entre sí una relación natural y pertenecen a los principios originales de la forma de expresión artística y del estilo de la representación, con independencia de que la contemplemos directamente del escenario o como reproducción fotografiada. No importa que sean escenas imposibles de representar en un escenario y que se recurría a la ayuda de la técnica fotográfica en la naturaleza.

Estos principios básicos del arte dramático pierden su sentido con

creó una base completamente nueva para el desarrollo artístico. Su cuna fue Hollywood, en Estados Unidos. Este cambio decisivo producido a principios de la Primera Guerra Mundial se lo debemos al genio de David Wark Griffith. No sólo creó obras maravillosas; con él se inició por completo un arte nuevo.

Es específico del arte cinematográfico no sólo el ver imágenes seleccionadas de la escena completa, los átomos de la vida desde cerca (una vida que nos muestra sus secretos más íntimos), sino también la conservación de la intimidad de los detalles. Este ambiente no es dominado por la impresión de conjunto del cuadro general, aún visible.

No fueron los huracanes en los mares y los volcanes en erupción los sorprendentes nuevos temas, visibles gracias a los medios de expresión del arte cinematográfico. Lo más oculto salía a la luz del día: el destello de la lágrima, que en el escenario jamás podía adquirir su conmovedor significado.

El director del film no nos permite contemplar libremente la escena según nuestro humor o la simple casualidad. Fuerza nuestros ojos a pasar de detalle en detalle de la escena, siguiendo el orden prescrito por el montaje. A través de esta sucesión, el director está en disposición no sólo de mostrar el film, sino además de interpretarlo. Aquí aparece en primer plano la personalidad del creador del film. Dos películas exactamente iguales en su acción reflejan dos personalidades distintas por completo, dos imágenes del mundo diferentes, por tanto, dos films.

SEMIÓTICA

PRECISIONES

identidades

Docentes a cargo:
Mariana Gardey
Ana Silva

*es algo, desde
alguien para alguien.*

El sentido hecho significación

LA MIRA DE LA SEMIÓTICA

OSCAR QUEZADA M. (*)

El sentido es una propiedad común a todos los conjuntos significantes (llámenlos *texto, discurso o relato*)¹. El concepto de *sentido* es indefinible. Greimas asevera que es difícil hablar del sentido y decir algo sensato acerca de él. Intuitiva o ingenuamente son posibles dos accesos al sentido: puede ser considerado ya sea como lo que permite las operaciones de *transposición*, ya sea como lo que fundamenta la actividad humana, en cuanto *intencionalidad*.

Primeroy sentido y, luego, negociación, intercambio de sentido en interacciones (de las cuales la interacción comunicativa es sólo una instancia). Así, el sentido nunca está establecido sino, más bien, en proceso: el sentido emerge, y esta emergencia deviene en *productividad* mediante continuas transposiciones.

En consecuencia, hay que pasar a un nivel distinto de *interpretación* para que haya sentido. Al respecto, la epistemología semiótica tiene como primera tarea elaborar la *tipología de transposiciones* del sentido en las diversas prácticas discursivas.

La gama de transposiciones es grande y variada: la descripción, la paráfrasis, el comentario, el análisis, la comprensión, la interpretación son técnicas transpositivas. Una película tiene sentido para mí porque salgo del cine, me encuentro con alguien y le cuento algo acer-

ca del filme. Es decir, *transpongo* el sentido del lenguaje cinematográfico al de mis palabras.

Fontanille, en un gesto más fenomenológico, postula que el sentido es, primamente, una *dirección*: decir que un objeto o una situación *tienen sentido* es, en efecto, decir que *tienden hacia* alguna cosa (o que *quieren decir* algo). Se trata, entonces, de un efecto de *dirección* y de *tensión*, más o menos cognoscible, producido por un objeto, una práctica o una situación cualquiera.

El sentido es imaginado, pues, como materia prima en tensión, en transposición permanente. El sentido no está en algo. Más bien algo *hace sentido hacia* algo. Se trata de un fenómeno emergente, fluido, casi aleatorio. El sentido se hace y deshace gracias a relaciones y operaciones en cualquier materia.

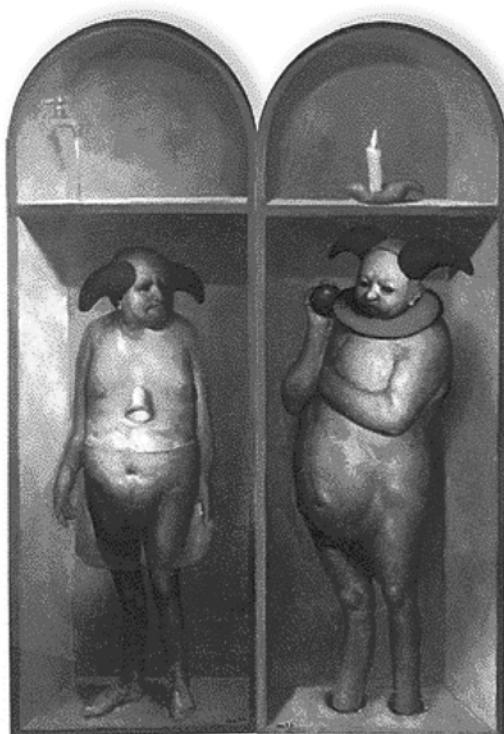
Esta materia del sentido puede ser de naturaleza física, psicológica o social. Pero no por ello se trata de una

materia sometida exclusivamente a las leyes del mundo físico, psicológico o social pues esta atravesada por tensiones y por direcciones.

La condición mínima para que una materia cualquiera produzca un efecto de sentido identificable es, entonces, que esté sometida a eso que llamaremos una *intencionalidad*, una orientación hacia algo.

La identidad de algo consigo mismo, expresada en la tautología ("una rosa es una rosa") no compete a la semiótica; para que haya sentido, algo debe estar por algo, sostener una relación de alteridad ("una rosa significa amor... u

En sus inicios, la semiótica se presentó como una serie de investigaciones sobre los distintos sistemas de signos de una sociedad. En la actualidad, el nuevo rumbo que ha tomado este proyecto científico destaca la importancia de la percepción, el punto de vista del sujeto –ante todo corpóreo– que percibe el mundo. En consecuencia, la significación es un proceso, presente en un discurso.



(*) Óscar Quezada Machiavello es doctor en filosofía por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y decano de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Lima. Recientemente publicó *El concepto-signo natural en Ockham*, donde destaca la preeminencia de la semiótica sobre el signo en la semiótica actual.

PRECISIONES

identidades

otra cosa").

Si se postula que el sentido "está" en los objetos, como el caracol en su concha; entonces los objetos aparecen componiendo "signos" ("significados" recubiertos y descubiertos por "significantes" fijos). Al superar ese modelo del signo, la semiótica asume el discurso como acto orientado a *hacer sentido*.

Esto quiere decir, para seguir con la metáfora animal, que el sentido es más afín con la luciérnaga o el fénix, animal difícil de aprehender, al que procuramos por lo menos entender y que no tiene la costumbre de permanecer inmóvil en un sitio determinado, detrás de algún significante manifiesto que le serviría de concha protectora y, al mismo tiempo, reveladora.

Las palabras, las imágenes, los gestos cambian siempre de sentido más allá de los esfuerzos institucionales por crear convenciones estables, fijas, seguras. Por eso, el campo de ejercicio empírico de la semiótica es hoy el *diseño y no el signo*.

Landowski nota, con suma lucidez, que, en verdad, la propia palabra "sentido" parece haber sido inventada para dar lugar a los más variados juegos y problemas semánticos. Primero, y dependiendo de la forma en la que se utiliza, el "sentido" de esa palabra, al menos en español, se transforma, o incluso se invierte.

Cuando aparece como sustantivo toma aproximadamente el valor de simónimo de la palabra "significación". En compensación, cuando se lo utiliza en su función verbal –por ejemplo, cuando se relata lo que "ha sido sentido" por alguien en tal circunstancia– pasa a designar casi lo opuesto: no ya lo que el sujeto entendió, sino lo que sintió: *grosso modo*, su "sensación". Hasta que, en el límite, será posible "haber sentido" positivamente que, en lo que se sintió, no "había sentido" alguno...

Añade Landowski que la confusión terminológica aumenta cuando, por un lado, están los *sentidos* –mirar, tocar, etc.– que "sienten"; y, por el otro, el *sentido* –la significación– de aquello que así ha sido "sentido" y que escapa al alcance de los llamados "sen-



tidos". Coexistirían, independientemente una de otra, dos maneras de relacionarse con el mundo: una, a través de los sentidos pero sin sentido; y la otra, con sentido pero más allá de los sentidos.

La primera manera se justifica a través del carácter inmediato de los objetos referenciales presentes al alcance de nuestro aparato sensorial. Cuando se trata de explicar la segunda, la única capaz de dar a ese mundo sus contornos de universo inteligible –es necesario postular además la existencia de una competencia de otro orden, específicamente humano, en oposición con las facultades movilizadas por el nivel precedente. Estas últimas, por ser "meramente sensoriales", son también comunes a casi todo el reino animal.

Operando de acuerdo con su propio régimen de producción de conocimiento, e interviniendo, se supone, "después" del sentir, "más allá" de lo sensible o "fuera" de los sentidos, es esa competencia singular la que nos permite aprehender "semánticamente" lo real (captación semántica) y reconstruirlo "conceptualmente" –es decir, hacer significar las cosas.

Lo que encontramos aquí,

y no por casualidad, es una célebre dicotomía: al "cuerpo" (a los sentidos) le pertenece todo el dominio –pero sólo el dominio– de lo sensitivo; el "alma" (la parte del sujeto que, supuestamente, funciona "más allá de los sentidos", cualquiera que sea el nombre que se escoja para nombrarla) nos re-

mite a lo cognitivo.

Eas distinciones inscritas "espontáneamente" en la lengua, reaparecen en la mayor parte de teorías "científicamente" elaboradas al respecto, en las que se traducen, en forma de un desdoblamiento funcional del sujeto, como dos instancias jerárquica y casi axiológicamente articuladas.

Una de ellas considerada no sólo funcionalmente como la primera, sino concebida, además, como la más "primaria", lleva al sujeto a "empezar" por experimentar a través de los cinco sentidos variadas sensaciones; la otra, de orden superior, es la que permite que esos datos sensoriales de base sean "ulteriormente" reelaborados e interpretados: se dice que de las simples sensaciones se pasa, entonces, al nivel de la percepción. Pero la semiótica clásica nos muestra que toda sensación y, por ende, todo pensamiento, está mediado por signos: "nada hay en el intelecto ni en la sensación que no haya estado previamente en un signo", diríamos, parafraseando la máxima aristotélica.

En ese marco, se ve bien cuál es el lugar del "sentido": llega, por así decir, ya construido o dado de modo semiótico en la fase de la elaboración perceptiva, en el momento en el que el sujeto reconoce y nombra los objetos que tiene delante de sí. La competencia cognitiva en juego es, por lo tanto, una competencia básicamente lingüística gracias a la cual se atribuyen a las unidades referenciales, perceptibles en el mundo exterior, "sus" significaciones; por lo general, aquellas que ya están codifica-

1 Empleo el término "conjunto significante" para hacer referencia a cualquier conjunto de mensajes que funcione de modo unitario; o sea, como totalidad estructurada y autónoma. Así, una película, una ceremonia, una canción, un acto deportivo... devienen en conjuntos significantes en cuanto magnitudes que pueden ser construidas como objetos de análisis. Desde la posición del receptor, dichos conjuntos significantes se hacen inteligibles, esto es, pueden ser "leídos" y entendidos en distintos niveles. Eso nos permite hablar del *conjunto de lo significado* por ellos.

das en la lengua.

Así seremos conducidos, por otro camino, a una concepción típicamente semiológica del sentido, es decir, anclada en la tradición del signo estabilizado. Si la adoptásemos, nos alejaríamos de nuevo de cualquier posibilidad de aprehender el fenómeno mismo de la emergencia del sentido. Dejaríamos de abordar la significación como acto proveniente de la efectiva presencia del mundo ante el sujeto, así como de la presencia reciproca del sujeto ante un mundo indisolublemente inteligible y sensible, en el cual lo cognitivo no se opone a lo sensitivo sino que nace, crece y muere en él: un mundo donde no hay sentido fuera de los sentidos, ni allá más allá de los cuerpos.

Además, si nuestro cuerpo se desconectase de esta realidad específicamente humana y social que es el sentido, quedaría reducido a un conjunto de contenidos: así, se habla siempre de la "significación de... algo".

Se dirá, en consecuencia, que la significación, por oposición al sentido, está siempre articulada. En efecto, pues no es reconocible más que por segmentación y conmutación, solo se la puede captar a través de las relaciones que la unidad aislada mantiene con otras unidades, o que su significación mantiene con otras significaciones disponibles para la misma unidad.

Tal como la noción de dirección es indispensable de la del sentido, la de articulación está, por definición, ligada a la de significación. Dicho con brevedad, el sentido es la materia prima de la significación. A la inversa, todo conjunto significante constituido por operaciones y relaciones articuladas está siempre dirigido, orientado, desde una posición enunciativa (emisora) hacia otra (receptora).

En conclusión, el sentido aparece articulado como significación: es algo, desde alguien para alguien. Cuando decimos "algo" y "alguien", no necesariamente hablamos de "cosas" por allá y de "personas" por aquí. Nos referimos a términos de relaciones y operaciones inteligibles en un discurso que se puede manifestar en textos de diversa índole material (oral, escrito, radial, televisivo, cinematográfico, etc.). Por ello, la pertinencia semiótica es más lógica que ontológica o psicológica.

Una película tiene sentido para mí porque salgo del cine, me encuentro con alguien y leuento algo acerca del filme. Es decir, transpongo el sentido del lenguaje cinematográfico al de mis palabras.



Proyección Semiótica



Título original: *Biutiful*.

Dirección: Alejandro González Iñárritu.

País: España, México.

Año: 2010.

Género: Drama.

Guión: Alejandro González Iñárritu, Armando Bo y Nicolás Giacobone.

Web: www.biutiful-lapelicula.es.

Distribuidora: Universal Pictures.

Productora: Universal Pictures, FocusFeatures, Mod Producciones, ChaChaCha.

Productor ejecutivo: David Linde.

Productores asociados: Alfonso Cuarón y Guillermo del Toro.

Dirección artística: Brigitte Broch.

Fotografía: Rodrigo Prieto.

Montaje: Stephen Mirrione.

Música: Gustavo Santaolalla.

Reparto:

Uxbal Javier Bardem.

Marambra Maricel Álvarez.

Ana Hanaa Bouchaib.

Mateo Guillermo Estrella.

Tito Eduard Fernández.

Igé Diaryatou Daff.

Ekweme Cheikh Ndiaye.

Hai Cheng Tai Shen.

Liwei Luo Jin.

Samuel George Chibuikwem Chukwuma.

Li Lang Sofia Lin.

- Comentá la significación de los temas siguientes en *Biutiful*:
Paternidad – inmigración – corrupción – muerte – vida – amor – belleza – dignidad – compasión – perdón – redención.

Podés guiarte por estos fragmentos de entrevistas a Alejandro González Iñárritu:

“Mis películas siempre son un testimonio de mi experiencia vital. Proceden de los miedos, las cosas que de alguna forma me inquietan, me provocan, me ilusionan. El cine que hago supone una extensión de mí mismo. No es un proceso científico o intelectual. Nace de lo que me quema en el estómago. Hago un cine que es una especie de pedazo de vida. Es una necesidad. Sería difícil explicar de dónde viene un proceso como ese. Esta película no es un proyecto calculado o racional, científico, metodológico que lo pueda explicar o racionalizar. Es una especie de vómito espiritual.”

“Todas mis películas tratan acerca de padres e hijos. Es una obsesión mía. Todos somos hijos de alguien y eso nos marcará la vida; y otros además hemos tenido la posibilidad de ser también padres, una de las cuestiones existenciales más complejas del ser humano. Aquí, en la película, hay un padre ausente que es el de Javier (Bardem) que nunca lo conoció y a su vez un padre (el propio Javier) que está obsesionado por cómo será su ausencia respecto de sus hijos. Esa angustia y esa necesidad de poner todo en orden y esa nostalgia es algo que todos tenemos. *Biutiful* es una historia de amor entre un padre y sus hijos, al igual que el chino es un padre de familia y la senegalesa lo es. Es la historia de personas que harían todo para poder darles de comer a sus hijos. Este es el tema central, lo que une todo esto.”

“Durante los años sesenta, Franco apoyó la emigración a Cataluña de cientos de miles de personas procedentes de toda España en un intento de romper la cultura catalana y reforzar la prohibición de hablar catalán. En medio de una tremenda recesión económica, personas de habla castellana, en su mayoría de Extremadura, Andalucía y Murcia, se convirtieron en emigrantes en su propio país. Se les ordenó vivir en un extrarradio de Barcelona llamado Santa Coloma y se les llamó ‘charnegos’, una palabra despectiva para describir a los emigrantes pobres y a sus hijos. Con el auge económico de los ochenta y noventa, los charnegos empezaron a dejar Santa Coloma y fueron sustituidos por emigrantes procedentes del mundo entero. Aunque El Raval, también conocido como ‘Barrio chino’, es famoso por ser el barrio más diversificado de Barcelona, me enamoré de Santa Coloma y la cercana Badalona. En esas dos zonas conviven en paz senegaleses, chinos, paquistaníes, gitanos, rumanos e indonesios; cada uno sigue hablando su idioma sin necesidad de integrarse a la cultura española. Y para ser sincero, tampoco parece que la sociedad esté muy interesada en integrarlos.”

“La situación de la inmigración en España es una realidad a la que mucha gente no le da ninguna importancia, pero para mí, estas nuevas comunidades de inmigrantes que se están haciendo en los suburbios de todas y cada una de las ciudades europeas son algo que me resulta sumamente interesante y de una complejidad humana y de una gran profundidad. Son un caldo de cultivo de historias brutales que nos enseñan lo peor y lo mejor de los seres humanos, porque estos se encuentran en unas circunstancias límites.”

“La supervivencia que están llevando las comunidades chinas y africanas, por poner algún ejemplo, es una supervivencia que se está llevando a tres minutos de los

barrios residenciales más exquisitos de Europa. Cuando observé esto de cerca y además en Barcelona, que es una ciudad que quiero muchísimo, no pude dejar de pensar un minuto en todo esto y la investigación fue profunda: me recreé y viví con muchas de estas comunidades y fui testigo de muchas tragedias. Basta leer el periódico todos los días. Cuando vivía en Barcelona había prácticamente una página en el periódico contando este tipo de sucesos diariamente. Y eso me pareció muy interesante para que conformara el contexto del personaje de Uxbal."

"Todos sabemos que la polarización económica que han creado la economía, el capitalismo y la globalización es algo que sufren todos los países del tercer mundo. Es intolerable la riqueza extrema acumulada en el primer mundo, en ciertas partes del primer mundo, y por otra parte la gran y extrema pobreza del otro polo, que ha creado la necesidad de un movimiento humano inevitable en busca de trabajo y de dignidad. Yo creo que esta película retrata ese desequilibrio, esa injusticia que supone la explotación humana. Es algo que ocurre también en los Estados Unidos, donde yo vivo. El abuso y la utilización de los seres humanos como materia de trabajo desecharable. Y en ese sentido creo que en la película se retrata la realidad y no existe ninguna grandilocuencia en lo que se retrata. Es una película de una ordinaria brutal y eso es lo que la hace impactante."

"Creo que la condición de los inmigrantes hoy es una condición dura porque se mantienen al margen de la sociedad, como una comunidad invisible. Son ignorados, y en muchos casos explotados. Y su condición ilegal hace que el ser ignorados o explotados sea como algo casi normal o legal dentro de una sociedad. Y es un tema tan incómodo, tan complejo, que hace que la sociedad los vea pero no los mire, los lea pero no los sienta y no los integre. Leen sobre ellos todos los días en los periódicos pero dicen: 'Qué raro, esa Barcelona ¿dónde está?'. Y yo digo: 'Es que no es Barcelona, es Berlín, es Londres, es Madrid, es París.' Nada más hay que voltear tantito hacia un lado y ahí está, no la tuve que ir a buscar."

"En los inmigrantes descubrí la enorme paciencia y sorprendente dignidad que tienen. Uno muchas veces tiende a tenerles lástima. Y cuando uno convive un poco más de cerca con ellos te das cuenta de que ellos no sienten ninguna lástima por ellos mismos, ni necesitan nuestra misericordia. Por lo menos la comunidad senegalesa que es con la que más cercanamente conviví, o la china, por ejemplo, tienen una gran felicidad de vivir en condiciones que para uno serían terribles. Lo agradecidos que son por un par de euros que ganan al día, por las condiciones y comida y techo que tienen, tienen una dignidad de trabajar y de vivir de esa forma, ganándose la vida con sus manos. Los senegaleses son de una limpieza y de una elegancia y de una dignidad... Hay una fuerza, y hay una paciencia, y hay una confianza en ellos mismos que me sorprendió al sentirla tan cercana. Están necesitados pero no están pidiendo limosna. Vienen a trabajar. Y eso tiene mucha más dignidad que quienes pueden trabajar y no quieren trabajar. Eso me pareció brillante."

"La inmigración es un fenómeno mundial. Es la esclavitud del siglo XXI, es poder explotar legalmente a quienes determinamos que son ilegales. Es una aberración decir que hay niños ilegales hoy en día. Todo emigrante parte de la misma raíz que es el dolor; nadie se va de su país por su propio gusto, hay una razón política, económica, social o religiosa. Todos parten del mismo dolor y todos son víctimas del abuso o, peor, de la invisibilidad. Las sociedades primermundistas actúan como

si estas sociedades fueran invisibles y no importantes. Esa es la parte más trágica del asunto.”

“Barcelona es una ciudad muy consciente de sí misma, tiene un poco el complejo de la modelo exitosa, y en verdad es bella y admirable. Sin embargo, como casi toda ciudad europea, los suburbios han sido poblados por una comunidad fascinante de inmigrantes que viven en situaciones límite. A mí en verdad me atrae y me interesa más como artista explorar esa humanidad que la pasteurizada clase alta.”

“La obsesión de maquillar la realidad y de observar la parte chabacana de la belleza es un poco *naif*. Yo decidí mostrar la parte olvidada de Barcelona, la de los inmigrantes ilegales que luchan por sobrevivir, un lado que es igual o más bello que el que ya conocemos. Pero la película no es sobre Barcelona, sino sobre la inmigración ilegal. Es muy complejo, no hay buenos ni malos en el mundo. Detrás de todos los personajes hay una cierta belleza porque todos están convencidos de que están ayudando al prójimo.”

“*Biutiful* es para mí una reflexión acerca de nuestra breve y humilde permanencia en esta vida. Nuestra existencia, tan rápida como el parpadeo de una estrella, sólo nos revela su inefable brevedad al sabernos cerca de la muerte. A últimas fechas he pensado en mi propia muerte. ¿Adónde vamos? ¿En qué nos convertimos cuando nos morimos? En la memoria de los otros. Esta es la angustiante y vertiginosa carrera contra el tiempo que Uxbal enfrenta. ¿Qué hace un hombre con sus últimos días de vida? ¿Se dedica a vivir o a morir? Tenía razón Kurosawa cuando decía que nuestros sueños de trascendencia eran eso, una ilusión. Sin embargo, desde un principio yo no estaba interesado en hacer una película sobre la muerte, sino una reflexión sobre la vida mientras inevitablemente la perdemos.”

“Muchas personas me dicen: ‘Esta película es muy dura, muy negra, muy deprimente. Habla de la muerte.’ Pero para mí, esta película habla de la vida desde el punto de vista de la muerte. Pongo la cámara en el final del camino. Entonces se ve la vida diferente, y el viaje diferente. Y es la celebración de una vida que encuentra el sentido, el amor, la compasión, el perdón, en los momentos más oscuros. Es una vida que realmente te importa. A mí me parecen duras, deprimentes, las películas donde hay treinta, cuarenta muertos, en vías del entretenimiento, y que nadie da nada por esas vidas.”

“Me parece que es una película muy luminosa. Invita al auditorio a poder ver la belleza de lo sórdido, y a ver a un personaje iluminándose mientras cae en el oscuro pozo de la muerte. Esa es la apuesta de la película. Lo luminoso de la película es el amor, la dignidad, la compasión, la ternura, el perdón, la conciencia y la redención. Desde *Medea* hasta el *Rey Lear* y *Macbeth*, toda tragedia, como género, está construida con los mismos elementos con los que yo deliberadamente construí *Biutiful*. Está más cerca de la tragedia clásica aunque suceda en tiempos modernos. Cuando el destino juega en contra de un personaje trágico, este mantiene su verticalidad de manera digna y se purifica, rescatando la luz de la oscuridad profunda. Eso es *Biutiful* para mí.”

“Hago películas para la gente que desea ver su humanidad reflejada en la gran pantalla, algo poco habitual hoy en día. El cine está lleno de superhéroes de cómic, remakes, el cinismo de los asesinos *cool*, el humor irónico... Toda esta superficialidad ha invadido una industria que está diseñada para niños de doce años. Me preocupa pensar de dónde sacarán las nuevas generaciones sus referentes de

humanidad. *Biutiful* apela a explorar cosas que para mí son normales, como la muerte. Algunos piensan que la muerte es un tema extremo, pero no se dan cuenta de que es lo más seguro que tienen en la vida.”

“En las sociedades occidentales, al tratar de evitar el dolor constantemente, también se está negando la posibilidad de la alegría y del placer. Le tenemos tanto miedo al dolor que negamos la posibilidad del placer. A mí las películas que contienen una dosis de dolor me gustan, porque me parecen más vitales. Hay muchas cosas que tenemos todos los días, pequeñas cosas muy intensas y no somos capaces de vivirlas con cierta importancia porque nos creemos eternos. En ese sentido, y aunque parezca increíble, me parece que es una película divertida. Si tuviera que etiquetar la película en un género, este sería el de la tragedia clásica. Es la caída libre de un hombre. Hay gente a la que le divierten esos juegos extremos y a mí me divierten. Me enganchan y me llenan de adrenalina.”

“Uxbal es un personaje contradictorio, es un hombre primitivo pero con una delicada naturaleza espiritual o metafísica; es un hombre que depende de todos, pero todos dependen de él; es un personaje que lucha contra la corrupción de la sociedad pero también con la que existe dentro de él mismo, física y moralmente. Es un personaje dual, bidimensional, que hace cosas terribles y sublimes al mismo tiempo y en el mismo día, como tú, como yo. *Biutiful* es la historia de un hombre que descubre el amor y el sentido de la vida en los momentos más difíciles.”

“Yo creo que Uxbal es un hombre ordinario, es un personaje como cientos de miles o de millones de personas que hoy pasan por un momento duro, que viven en los suburbios, que están también conviviendo con una sociedad como es la de los inmigrantes que viven un momento todavía más duro. Y finalmente, todos somos proclives a sufrir una enfermedad, a tener una relación rota, a ser un padre de familia. Entonces la ordinariedad de esta persona hace que él sea cercano. No es un rey, no es un héroe, no es nadie extraordinario. Más bien es la vida simple de un hombre en una circunstancia extraordinaria, en un mundo muy complejo.”

“En *Biutiful* quise entender la imagen de un hombre que visita al doctor, que es la parte más tenebrosa después de los cuarenta. Cada vez que vas con un dolor hay una idea en la cabeza de que puedes salir de ahí con un reloj corriendo en tu contra. Y esa posibilidad, esa pregunta de qué haría uno si tuviese setenta y cinco días de vida, fueron elementos importantes para realizar la película.”

“Uxbal se lanza a un cuestionamiento ético y moral cuando se sabe al borde de la muerte. Cae y trata de ascender. Tanto el africano como Uxbal son padres de familia que sobreviven en una situación límite, en una sociedad corrupta, intoxicada, tratando de hacerlo lo mejor posible.”

Mariana Gardey. Ana Silva.

LITERATURA 1

Docentes a cargo:
Pablo M. Moro Rodríguez
Valeria Arias

Texto literario y texto cinematográfico

Semejanzas y diferencias

Celia Romea Castro cromea@ub.edu

Resumen

El texto literario y el cinematográfico cobran carta de identidad desde el punto de vista didáctico por sus naturalezas distintas. Ambos permiten lecturas por separado: aisladas, conjuntas, comparadas, de acuerdo con los objetivos que nos propongamos porque las necesidades o los intereses pueden ser tantos como temas acoge la literatura y el cine y su recepción tan polifónica como los puntos de vista que deseen tratarse. Su función está dentro de la educación formal y la no formal.

Palabras clave: Literatura y cine, lectura comparada, adaptación literaria al cine, lectura audiovisual.

Introducción

En educación preocupa la presencia envolvente de imágenes virtuales que nos rodean por doquier. Con frecuencia se considera una situación que entorpece, más que facilita, los deseos de mirar, ver, leer, comprender la imagen arbitraria de la palabra escrita. Se lee poco o no se lee. El Informe PISA corrobora esa aseveración. Nuestros niños y niñas, adolescentes y -por qué no- adultos, están pegados a las pantallas –grandes, pequeñas, medianas- para distraerse, informarse, aprender, emocionarse, etc. La realidad es ésta y con frecuencia produce satisfacción, aunque otras veces resulte vergonzante porque se infravalora respecto a la cultura que ofrecen los libros, la fuente culturizadora por excelencia, comúnmente aceptada y reconocida. Pero la realidad dinámica en la que nos movemos nos deja educativamente en la cuneta si sólo pensamos en una cultura libresca, que, lamentablemente, es la que, todavía, predomina en las escuelas. No faltan deseos de cambio por parte de muchos docentes que hacen verdaderos esfuerzos, individuales y colectivos, para conseguirlo, pero, la estructura y los medios escolares distan tanto de la realidad exterior que, con frecuencia, no pueden permitirse grandes piruetas para que la situación mejore más que excepcionalmente.

¿Qué entendemos por texto literario y por texto cinematográfico?

El término literatura proviene de littera. Su acepción está relacionada con la fijación de la palabra, con la escritura. De ahí, una serie de cuestiones: Tomado el significado al pie de la letra toda película, ya sea documental, de ficción o publicitaria, tiene o ha tenido como base un guión previo, más o menos elaborado, que estructure el relato: a partir de una noticia, un cómic, un informe, etc., por lo que todo texto cinematográfico proviene de otro literario anterior. Es éste un tema de interés digno de ser tenido en cuenta desde el punto de vista didáctico, para desarrollar habilidades de lectura y de escritura en sentido amplio, relacionadas con las tipologías y las diversas formas de representación textual.

Por otra parte, la palabra cine proviene del término κίνε ω, ‘mover’, o κινησιζ, ‘movimiento’, y su significado está ligado con la representación de figuras en acción. Podemos incluir como tal, en una primera clasificación -seguro que discutible-,

todas las imágenes cinéticas que aparecen en las pantallas, independientemente del grupo al que pertenezcan, por su longitud (los largos, medios o cortometrajes) o por su género (ficción, documental o publicidad) y todas las aleaciones que puedan generarse con estas combinaciones iniciales. Sin embargo, seguir este criterio nos obligaría a clasificar como literario todo el cine que se produce, y no es exactamente así. Para acotar el ámbito, nos centraremos en el cine que parte de una historia literaria en sentido más estricto, (término, también, con límites borrosos que permanentemente deben volver a considerarse, porque para que una obra se incluya en la literatura canónica necesita, además de ser leída y estimada por los lectores, el reconocimiento de la crítica y el merecimiento de los expertos con capacidad para dirimir, encumbrar o rechazar). El asunto es arduo y controvertido, porque las novedades literarias son constantes y una inclusión o exclusión requiere sosiego para conseguir el reconocimiento con criterios objetivos, aspecto éste, también difícil de evaluar, porque el valor adjudicado a unas obras o la desgracia en que caen otras necesita ser sancionado por el paso del tiempo, cuando algo más poderoso que el marketing de un momento determinado permite dar a cada obra el valor justo.

Una película: la consecuencia de relecturas

Entrando un poco más en el tema, parece evidente que la literatura y el cine se expresan en dos lenguajes distintos y por medio de artes, también distantes, que se complementan. La literatura es verbo: es la palabra que, leída, se convierte en imágenes mentales de acuerdo con las percepciones, conocimiento del tema, experiencias relacionadas, etc. del lector, y es su mejor película. El entusiasmo por una novela leída -uno de los géneros más representados- suele decaer al contemplar su adaptación al cine. En el acto de la lectura se recrean mentalmente las características físicas de los personajes, los ambientes, las formas, por lo que es muy difícil que una imagen mental concuerde con la plástica, creada para el cine. A pesar de esa percepción, que puede considerarse subjetiva, hay un gran número de películas que mejoran las novelas en las que están basadas, sobre todo si la obra literaria es reducida y con mucho por decir en su texto. Buena parte de los filmes de Alfred Hitchcock y de Luis Buñuel, dos de los más grandes cineastas de la historia, provienen de obras poco reconocidas como *Psicosis* o *Bella de día*. Pero la calidad en cine tiene menos que ver con la fidelidad o trasgresión del original que con el resultado como película en sí misma. Una adaptación es una obra autónoma, aunque provenga

de otra anterior, y la resultante puede entenderse como una forma de lectura y una manera de interpretar el texto inicial. Los problemas para conseguir resultados óptimos son muchos y uno importante es la extensión de la novela original. Sin embargo, tenemos grandes películas basadas en buenas novelas: *El Nombre de la Rosa* (1986)¹, *Paris, Texas* (1985)², *El señor de los anillos: la comunidad del anillo* (2002)³, o, anteriormente, *Muerte en Venecia* (1971)⁴ y *Lolita* (1962)⁵, por citar algunas. Es frecuente que novelas importantes se conviertan en realizaciones

¹ Dirigida por Jean-Jacques Annaud y basada en la novela del mismo nombre de Umberto Eco.

² Dirigida por Win Wenders, y basada en la obra de Sam Shepard, *Crónicas de motel* (1989).

³ Dirigida por Ralph Bakshi y basada en la novela de J. R. R. Tolkien, *El señor de los anillos: La comunidad del anillo*.

⁴ Basada en la novela del mismo nombre de Thomas Mann y dirigida por Luchino Visconti.

⁵ Novela de Vladimir Nabokov y película llevada a la pantalla por Stanley Kubrick con guión del propio autor.

mediocres, como Crónica de una muerte anunciada (1987), de García Márquez (película de Francesco Rosi), o La Tregua (1996), de Mario Benedetti (película también de Rosi). Juan Marsé6 ha mostrado reiteradamente su descontento por los resultados de la mayoría de sus obras, llevadas a la pantalla. Muchos autores han sido maltratados por el cine, como Edgar Allan Poe o H. P. Lovecraft. Recientemente, dos obras de gran calidad fueron un fracaso cinematográfico: Beloved (1998), de la Premio Nobel estadounidense Tina Morrison, dirigida por Jonathan Demme, y Espíritu salvaje (All the Pretty Horses, 2000), la emotiva épica de Conrad McCarthy, dirigida por el actor y ahora director Billy Bob Thornton.

Resulta fácil criticar una mala adaptación, pero conseguir resultados óptimos parece una tarea de titanes, si analizamos la complejidad del proceso. El paso del texto literario al cinematográfico es la consecuencia de sucesivas lecturas, hechas por muchas personas, que culminan con la forma plástica del cine:

- En principio, un productor o director decide traducir un texto que le interesa -por el tema, por el tratamiento, etc.- al lenguaje filmico. Además de preocuparse por su financiación, encarga o elabora el guión.
- La historia literaria inicial se adelgaza, se depura de lo redundante, de lo exento de interés cinematográfico, de lo no representable en una pantalla y, como contrapartida, se le añaden aspectos que generen expectación o puedan tener un atractivo audiovisual. Los cambios –el guón- en ocasiones pueden ser pocos, como en La lengua de las mariposas (1999)⁷, o en Soldados de Salamina (2002)⁸; pero otras veces las diferencias son evidentes y sólo hay referencias o alusiones al original, ya que cambian los espacios, el tiempo, el número o las características de los personajes, etc. La Odisea de Homero, por ejemplo, presenta el mito de Ulises literaturizado, retomado en La Eneida por Virgilio dentro de la épica latina y, dando un salto en los tiempos y en las formas, se reescribe en el Ulises (1920) de Joyce, situado en el Dublín de principios del siglo XX, llevado a la pantalla por Joseph Strick (Ulises, 1967) y por Camerini (Ulises, 1955). Luego están El polizón del Ulises (1987), basado en la novela homónima de Ana María Matute, La mirada de Ulises (1995), de Theo Angelopoulos, O brother, where art thou? (2000), dirigida por Joel Coen, Son de Mar (2001), de Bigas Luna, basada en la novela del mismo título de M. Vicent, etc. Todas toman, bajo distintas formas, el mito de Ulises⁹.
- Se eligen unos actores y actrices. A veces, leen la obra original, además de leer el guón literario, y corroboran o discrepan respecto el punto de vista de la dirección. Con toda la información y el asesoramiento técnico de quien dirige la película, visualizan la historia en forma de interpretación –cada cual la suya– que han de conjugar a modo de canto coral para que el resultado tenga armonía.
- La actuación, modulada por la mirada de la cámara, aumenta o diluye la expresividad de la interpretación de los personajes, dándole uno u otro sentido y creando, nuevas fidelidades o traiciones, al original.

⁶ Autor de Últimas tardes con Teresa, Si te dicen que caí, El embrujo de Shanghai o Rabos de lagartija, entre otras.

⁷ Dirigida por José Luis Cuerda a partir de los cuentos La lengua de las mariposas, Un saxo en la niebla y Carmiña, reunidos en el libro de relatos ¿Qué me quieres amor?, del escritor gallego Manuel Rivas. Rafael Azcona, elabora una historia situada poco tiempo antes del levantamiento militar de 1936.

⁸ Dirigida por David Trueba y basada en la novela homónima de Javier Cercas.

⁹ El significado de un mito se reitera, de forma sintética, a lo largo de toda la narratología popular y de autor, adoptando formas variadas, para interpretar un hecho considerado ejemplar, por parte de los destinatarios de una época, con la finalidad de unificar, reafirmar y consolidar la ética y el proceder moral de una sociedad.

- Los diálogos son un elemento importante en el ajuste para la interpretación de un texto inicial; es la parte verbal más importante. El cine es acción, generada por la propia vida de los personajes que, además, hablan. Lo que dicen se toma de los diálogos literarios, pero depurados, sintetizados, reorganizados: el guión diseñado ha elegido unas partes y ha desestimado otras de la historia literaria original. La palabra en el cine ha de limitarse a complementar lo que no puede expresarse por otros medios, aunque tampoco eso sea una regla general; existe un cine con reminiscencias literarias en el que los personajes hablan sin parar; y la expresividad de sus largas peroratas, presentadas en planos cortos, con caras, miradas y sonrisas significativas, es su principal atractivo. Son las películas de Woody Allen¹⁰ (de personajes que hablan atropelladamente, se interrumpen unos a otros, se explican sentimientos, vivencias y hasta grandes intimidades) o de Eric Rhomer (recordemos su serie de Cuentos morales o Cuentos de las cuatro estaciones: Primavera, Verano, Otoño e Invierno, entre otros de su larga filmografía).
- El espectador ha de entender lo que dicen los personajes y darle el significado adecuado por las formas –entonación, gestos faciales, aspectos kinésicos y proxémicos.
 - La planificación del encuadre nos obliga a mirar de una manera determinada lo que en el texto literario era descripción o narración de hechos, matizados por medio del punto de vista con que se presentaban. Un plano general o conjunto da importancia al contexto del personaje que habla. La imagen tendrá un valor descriptivo, inserta en un espacio y en un tiempo concretos. El personaje se vuelve más expresivo en la medida en que la mirada de la cámara olvida su entorno para centrarse en el plano de medio cuerpo –que atiende a la acción-, o en un primer plano de la cara o de algún detalle del locutor, sensible a su expresividad y a la importancia de lo que siente. Es entonces cuando más resalta lo que dice el personaje y sus palabras tienen importancia para la evolución de la historia.
 - El ángulo de mirada de la cámara ayuda a entender el lugar físico y/o psíquico del personaje con su interlocutor dentro de la narración. El picado presenta la acción por encima del personaje observado que está o se siente en un estadio más bajo, ya sea porque lo requiere el lugar físico que ocupa, o porque se infravalora su situación en ese momento de la historia. Lo contrario se produce con el contrapicado, en el que el interlocutor del personaje que habla y, como consecuencia, también el propio espectador, están por debajo del personaje, aunque todavía no se haya hecho explícito.
 - El vestuario y el maquillaje tienen también importancia connotativa porque la caracterización exterior de los personajes predispone para esperar de ellos una determinada estética de actuación. El atrezzo adecuado a una época, un estatus, una edad, una psicología, un género, etc., ayudan a dar credibilidad al relato, de acuerdo con unos tópicos y estereotipos concretos, estereotipos conocidos por todos unas veces, y otras, como en los relatos distantes históricamente, desconocidos para la mayoría, pero que exigen una revisión de archivos, pinacotecas, museos, etc. por parte del figurinista para diseñar, junto a la persona responsable de la escenografía y de la realización, un vestuario creativo, acorde y respetuoso

¹⁰ Todo lo demás (2003), Un final made in Hollywood (2002), La maldición del escorpión de jade (2001), Granujas de medio pelo (2000), Cachitos picantes (2000), Acordes y desacuerdos (1999), Celebrity (1998), Desmontando a Harry (1997), Todos dicen I Love You (1996), entre las últimas.

con el marco que quiera representar.

- El espacio evidencia fácilmente lo igual y lo distinto y ubica la escena. La escenografía, aunque sea austera, con frecuencia puede ser un regalo para la vista y de gran expresividad narrativa Además de su valor espacial, contempla el temporal. Su valor es expresivo y connotativo. La representación del tiempo histórico parte del espacio en el que se ubica la acción de la historia contenida, así como el discurrir del tiempo representado, percibido por medio de la acción de los personajes.
- La luz dura o suave, el tono de los colores y la decoración dan una temperatura concreta al ambiente. De todos es sabido que los contrastes fuertes se utilizan para producir miedo, generar angustia o una gran tensión emocional. Son los que con frecuencia se utilizan en el cine negro. Del mismo modo, los colores relacionados con rojos o anaranjados acercan a situaciones cálidas, que pueden llegar a ser violentas, mientras que los predominios de azules o verdes sugieren paz o frialdad, real o metafórica. La luz ha de parecer natural. De acuerdo con la hora del día o de la noche representada ha de poner de relieve lo característico del espacio exterior o interior y ha de resaltar el valor de los puntos de la escena que se muestren.
- La iluminación crea ilusión de volumen a unas figuras planas y da profundidad de campo a la escena, a la que añade un valor más. El sector más iluminado de la escena atrae la mirada y centra la atención del espectador, por lo que los puntos de mayor interés son más luminosos que los que pretenden esconderse o son poco relevantes. En ocasiones, sin embargo, se utiliza el efecto contrario y aparece la imagen de la persona central oculta por la oscuridad como una forma de crear misterio, temor o expectación. Normalmente, el uso de la luz tiene una función significativa específica.
- La banda sonora determina y concreta muchos de los efectos que percibidos sólo con la vista serían ambiguos, al carecer de un anclaje necesario para dar un sentido coherente al conjunto que se muestra. Los ruidos y los efectos sonoros ambientales apoyan la palabra o los hechos que permiten el discurrir de la historia. Tienen un carácter narrativo o diegético porque su razón de ser está en el seno de la propia historia si algún personaje de la escena (in) canta, toca un instrumento musical o está oyendo un foco sonoro (ruidos de la calle, voces en la habitación contigua, fondo de circulación de vehículos en una ciudad, etc.) o en un espacio exterior (off), que hace presentir una situación determinada, tanto si la melodía está en la pantalla (in), o en off, -en un espacio sugerido pero no visible-. Sin embargo, la mayoría de las veces la música cinematográfica es extradiegética, porque su presencia no tiene un valor dentro de la historia (over) ni la perciben los personajes del relato, aunque da ritmo al conjunto y crea un clima determinado – ilusión, emoción, miedo, etc.- en el espectador. Es una función habitual de la música en los productos audiovisuales. Si pensamos en los relatos de 15 ó 30 segundos contenidos en los anuncios publicitarios televisivos, ¿cuántos carecen de música? ¿En cuántos, los personajes del relato oyen la música que les acompaña? ¿Esa música que como espectadores oímos, tiene algún significado para ellos? ¿Qué pretende transmitir esa música? ¿Sería igual el anuncio con otro acompañamiento musical? Como contrapunto, el silencio utilizado adecuadamente tiene, también, un valor expresivo para apuntalar una secuencia o llamar la atención en algún sentido. Ya en una situación extrema, ¿quién no mira la pantalla de televisión si durante unos segundos no hay efectos sonoros en una producción que aparentemente

mente no nos interesaba?

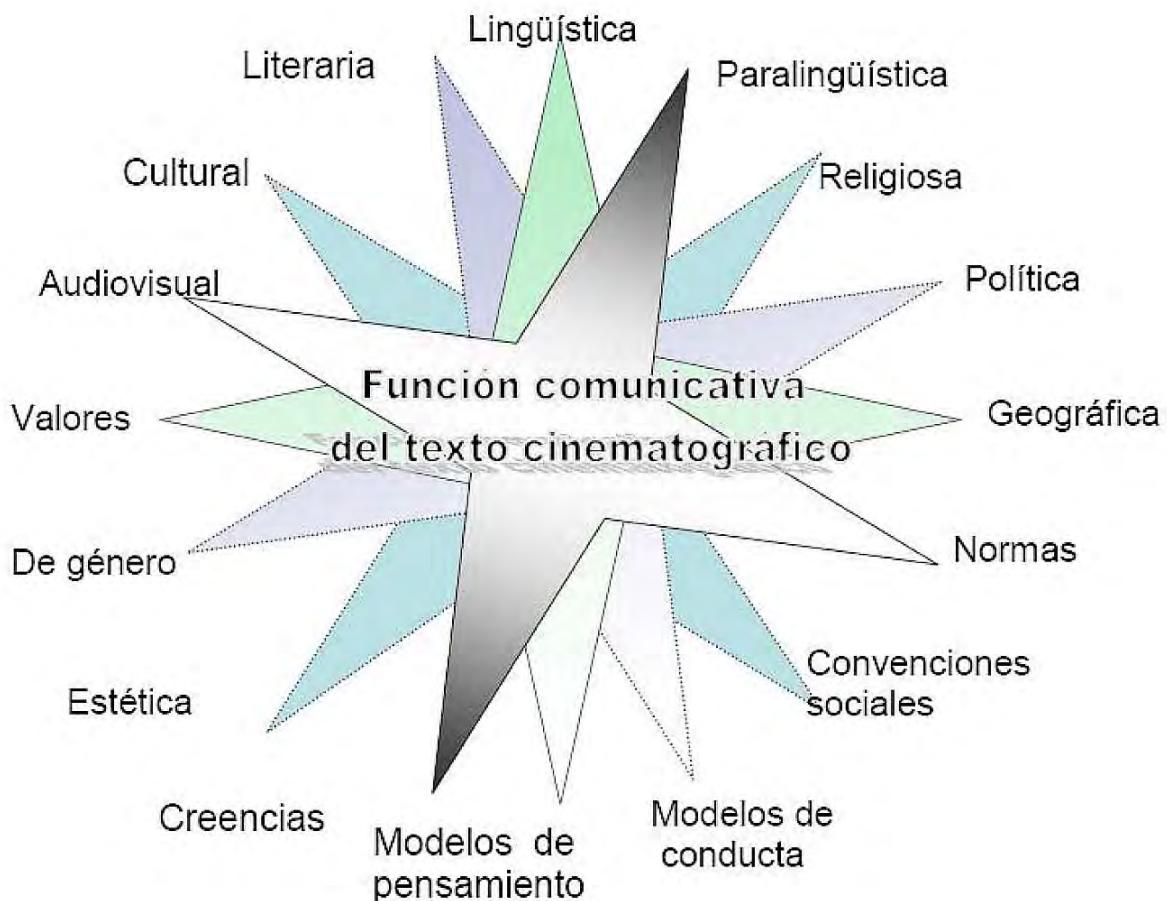
- La composición del encuadre tiene una función informativa y expresiva por lo que ha de organizar y estructurar jerárquicamente los puntos de interés de la imagen para destacar la acción de los personajes dentro de un espacio y de un tiempo. Es preciso organizar colores, tonos, texturas, luces y sombras, profundidad de campo, ubicación en el encuadre –derecha, izquierda, arriba, abajo...–, movimiento y, por definición, todo estímulo visual conseguido mediante el tratamiento de imágenes, ya sea por encuadre, por iluminación o por cualquier otra técnica de carácter mecánico que permita conseguir la imagen final pretendida. Para que una composición sea acertada, ha de desechar la ambigüedad de las formas y ha de presentar sólo lo significativo para percibir la narratividad del relato contenido con la máxima nitidez. Lo que aparece ha de ser significativo para no perder al espectador. Además, ha de saber que cada composición tiene su ritmo: el ritmo interno de la propia escena, conseguido por medio del encuadre de los elementos allí reunidos y el ritmo del conjunto de la historia representada. Un ritmo visual rápido se produce por el enfoque en planos expresivos con cambios vertiginosos de encuadre, por la visión de campos y contracampos alternativos, por la presencia de elementos que lleven al desequilibrio, etc., en cooperación con los efectos sonoros de dentro o fuera de la escena.
- La postproducción finaliza el proceso. Compone y recompone, con el fin de ocasional el mayor impacto, seleccionar la mejor toma, generar el efecto que puedan producir determinadas imágenes, etc. A todo, ello se le añaden la música y los efectos para que el conjunto sea lo más atractivo, terrorífico, romántico, divertido, trepidante, etc., posible.

Al ser el cine un trabajo en equipo, sujeto a muchas variables, interacciones y situaciones imprevistas, casi parece una entelequia sospechar que, finalmente, todo el conjunto resultante pueda tener algo o mucho que ver con la versión original de un texto literario inicial y más que dos lecturas de un mismo texto puedan tener acuerdos que parezcan bien a varios lectores.

Lecturas literarias y visiones cinematográficas

Aquí es dónde el texto literario y el cinematográfico cobran carta de identidad desde el punto de vista didáctico. Ambos permiten lecturas por separado (aisladas, conjuntas, comparadas) de acuerdo con los objetivos que nos propongamos, porque las necesidades o los intereses pueden ser tantos como temas acogen la literatura y el cine y su recepción tan polifónica como los puntos de vista que deseen tratarse. Su función está dentro de la educación formal y de la no formal. En la educación formal, de acuerdo con las áreas y con los contenidos que pretendan tratarse a partir de un relato literario y cinematográfico: Lengua y Literatura, Ciencias Sociales, Ciencias Experimentales, Música, Ética, etc. En cualquier caso es mucho mejor si se realizan actividades globalizadas o interdisciplinarias y se atiende a la edad de los destinatarios, ya que hay temas y tratamientos en cine y literatura que interesan desde las edades más tempranas, a lo largo de toda la escolaridad y en la edad adulta. En la educación no formal, cine y literatura pueden tenerse en cuenta cuando se requieran momentos de distracción, de información, de reflexión,

de aprendizaje. Sirvan de ejemplo aquellos relacionados con la Educación Social, el Trabajo Social, la Pedagogía, la Psicopedagogía... Una película, planteada sobre todo para disfrutar de lo que se ve en la pantalla, permite iniciar conversaciones que pueden llevarnos tan lejos como pretendamos. Si además, contamos con Revista Textos de Didáctica de la lengua y la Literatura Número 40 (julio-agosto-septiembre) 2005 una obra literaria relacionada que amplíe la información, el conocimiento, interiorice más, o más explícitamente, la psicología de los personajes, justifique su conducta, ayude a entender, a conocer; a veces a reconocer o a reconocernos mejor. En épocas o lugares con escasa libertad de expresión, el cine-fórum ha sido, con frecuencia, una válvula de escape, una posibilidad de comunicarse, de hablar sobre muchos aspectos de la vida y de la situación política, económica, social, etc., es decir, de ese momento, a partir de la mirada inicial de una película... Por su capacidad de adaptación, los temas que elijamos han de estar relacionados con motivaciones y con una funcionalidad concreta. Seguramente, la mayoría de argumentos que podamos imaginar, ligados a situaciones de la vida, han sido tratados en literatura y en cine.



Bibliografía

- MENDOZA FILLOLA, A. (1994): *Literatura comparada e intertextualidad*. Madrid. La Muralla.
- PUJALS, G. y C. ROMEA, Coord. y edic. (2001): *Cine y Literatura. Relación y posibilidades didácticas* Barcelona. Ed. ICE/Horsori.
- ROMEA, C. (1998): “La narración audiovisual”, en MENDOZA FILLOLA, A. (Coord.) *Conceptos clave en la DLL*. Barcelona. Ed. SEDLL/ ICE/ Horsori. Pp. 347-359.
- ROMEA, Celia (2001): “Lectura a cinco bandas. La lengua de las mariposas”, en *Comunicar. Revista Científica de Comunicación y Educación*, nº 17.
- ROMEA, Celia (2004) “El embrujo de Shanghai. Impacto de relecturas”, en Letras Peninsulares, V. 16.1 Estudios sobre cine peninsular. In memoriam Paco Rabal. Davinson Collage USA
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2000): De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación. Barcelona. Paidós.
- SEGER, L. (1993): El arte de la adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas. Rialp, Madrid.
- VANOYE, F. (1996): Guiones modelo y modelos de guión. Barcelona. Paidós.

Extraído de Revista Textos de Didáctica de la lengua y la Literatura. Número 40 (julio-agosto-septiembre) 2005

Cuento

Los zapatos rojos

de Hans Christian Andersen

Érase una vez una niña muy linda y delicada, pero tan pobre, que en verano andaba siempre descalza, y en invierno tenía que llevar unos grandes zuecos, por lo que los piececitos se le ponían tan encarnados, que daba lástima.

En el centro del pueblo habitaba una anciana, viuda de un zapatero. Tenía unas viejas tiras de paño colorado, y con ellas cosió, lo mejor que supo, un par de zapatillas. Eran bastante patosas, pero la mujer había puesto en ellas toda su buena intención. Serían para la niña, que se llamaba Karen.

Le dieron los zapatos rojos el mismo día en que enterraron a su madre; aquel día los estrenó. No eran zapatos de luto, cierto, pero no tenía otros, y calzada con ellos acompañó el humilde féretro.

Acertó a pasar un gran coche, en el que iba una señora anciana. Al ver a la pequeñuela, sintió compasión y dijo al señor cura:

- Dadme la niña, yo la criaré.

Karen creyó que todo aquello era efecto de los zapatos colorados, pero la dama dijo que eran horribles y los tiró al fuego. La niña recibió vestidos nuevos y aprendió a leer y a coser. La gente decía que era linda; sólo el espejo decía:

- Eres más que linda, eres hermosa.

Un día la Reina hizo un viaje por el país, acompañada de su hijita, que era una princesa. La gente afluyó al palacio, y Karen también. La princesita salió al balcón para que todos pudieran verla. Estaba preciosa, con un vestido blanco, pero nada de cola ni de corona de oro. En cambio, llevaba unos magníficos zapatos rojos, de tafilete, mucho más hermosos, desde luego, que los que la viuda del zapatero había confeccionado para Karen. No hay en el mundo cosa que pueda compararse a unos zapatos rojos.

Llegó la niña a la edad en que debía recibir la confirmación; le hicieron vestidos nuevos, y también habían de comprarle nuevos zapatos. El mejor zapatero de la ciudad tomó la medida de su lindo pie; en la tienda había grandes vitrinas con botas y zapatos preciosos y relucientes. Todos eran hermosísimos, pero la anciana señora, que apenas veía, no encontraba ningún placer en la elección. Había entre ellos un par de zapatos rojos, exactamente iguales a los de la princesa: ¡qué preciosos! Además, el zapatero dijo que los había confeccionado para la hija de un conde, pero luego no se habían adaptado a su pie.

- ¿Son de charol, no? -preguntó la señora-. ¡Cómo brillan!

- ¿Verdad que brillan? - dijo Karen; y como le sentaban bien, se los compraron; pero la anciana ignoraba que fuesen rojos, pues de haberlo sabido jamás habría permitido que la niña fuese a la confirmación con zapatos colorados. Pero fue.

Todo el mundo le miraba los pies, y cuando, después de avanzar por la iglesia, llegó a la puerta del coro, le pareció como si hasta las antiguas estatuas de las sepulturas, las imágenes de los monjes y las religiosas, con sus cuellos tiesos y sus largos ropajes negros, clavaran los ojos en sus zapatos rojos; y sólo en ellos estuvo la niña pensando mientras el obispo, poniéndole la mano sobre la cabeza, le

habló del santo bautismo, de su alianza con Dios y de que desde aquel momento debía ser una cristiana consciente. El órgano tocó solemnemente, resonaron las voces melodiosas de los niños, y cantó también el viejo maestro; pero Karen sólo pensaba en sus magníficos zapatos.

Por la tarde se enteró la anciana señora -alguien se lo dijo- de que los zapatos eran colorados, y declaró que aquello era feo y contrario a la modestia; y dispuso que, en adelante, Karen debería llevar zapatos negros para ir a la iglesia, aunque fueran viejos.

El siguiente domingo era de comunión. Karen miró sus zapatos negros, luego contempló los rojos, volvió a contemplarlos y, al fin, se los puso.

Brillaba un sol magnífico. Karen y la señora anciana avanzaban por la acera del mercado de granos; había un poco de polvo.

En la puerta de la iglesia se había apostado un viejo soldado con una muleta y una larguísima barba, más roja que blanca, mejor dicho, roja del todo. Se inclinó hasta el suelo y preguntó a la dama si quería que le limpiase los zapatos. Karen presentó también su piececito.

- ¡Caramba, qué preciosos zapatos de baile! -exclamó el hombre-. Ajustad bien cuando bailéis - y con la mano dio un golpe a la suela.

La dama entregó una limosna al soldado y penetró en la iglesia con Karen.

Todos los fieles miraban los zapatos rojos de la niña, y las imágenes también; y cuando ella, arrodillada ante el altar, llevó a sus labios el cáliz de oro, estaba pensando en sus zapatos colorados y le pareció como si nadaran en el cáliz; y se olvidó de cantar el salmo y de rezar el padrenuestro.

Salieron los fieles de la iglesia, y la señora subió a su coche. Karen levantó el pie para subir a su vez, y el viejo soldado, que estaba junto al carro, exclamó: - ¡Vaya preciosos zapatos de baile! -. Y la niña no pudo resistir la tentación de marcar unos pasos de danza; y he aquí que no bien hubo empezado, sus piernas siguieron bailando por sí solas, como si los zapatos hubiesen adquirido algún poder sobre ellos. Bailando se fue hasta la esquina de la iglesia, sin ser capaz de evitarlo; el cochero tuvo que correr tras ella y llevarla en brazos al coche; pero los pies seguían bailando y pisaron fuertemente a la buena anciana. Por fin la niña se pudo descalzar, y las piernas se quedaron quietas.

Al llegar a casa los zapatos fueron guardados en un armario; pero Karen no podía resistir la tentación de contemplarlos.

Enfermó la señora, y dijeron que ya no se curaría. Hubo que atenderla y cuidarla, y nadie estaba más obligado a hacerlo que Karen. Pero en la ciudad daban un gran baile, y la muchacha había sido invitada. Miró a la señora, que estaba enferma de muerte, miró los zapatos rojos, se dijo que no cometía ningún pecado. Se los calzó - ¿qué había en ello de malo? - y luego se fue al baile y se puso a bailar.

Pero cuando quería ir hacia la derecha, los zapatos la llevaban hacia la izquierda; y si quería dirigirse sala arriba, la obligaban a hacerlo sala abajo; y así se vio forzada a bajar las escaleras, seguir la calle y salir por la puerta de la ciudad, danzando sin reposo; y, sin poder detenerse, llegó al oscuro bosque.

Vio brillar una luz entre los árboles y pensó que era la luna, pues parecía una cara; pero resultó ser el viejo soldado de la barba roja, que haciéndole un signo con la cabeza, le dijo:

- ¡Vaya hermosos zapatos de baile!

Se asustó la muchacha y trató de quitarse los zapatos para tirarlos; pero estaban ajustadísimos, y, aun cuando consiguió arrancarse las medias, los zapatos no salieron; estaban soldados a los pies. Y hubo de seguir bailando por campos y prados, bajo la lluvia y al sol, de noche y de día. ¡De noche, especialmente, era horrible!

Entró bailando en el cementerio abierto, pero los muertos no bailaban. Tenían algo mucho mejor que hacer que bailar. Quiso sentarse en la tumba de los pobres, sobre la cual crecía la amarga hierba de Santa María, pero para ella no había ni interrupciones ni reposo, y cuando, bailando, avanzó hacia la abierta puerta de la iglesia, vio allí a un ángel con largos vestidos blancos, con alas que descendían de sus hombros hasta el suelo, y con rostro grave y severo. Empuñaba el la mano una ancha espada. EL ángel le dijo:

-Bailarás, bailarás sobre tus zapatillas rojas hasta quedarte blanca, fría, hasta que la piel se te encoja como sobre un esqueleto. Bailarás de puerta en puerta y, en los sitios donde viven niños soberbios y vanidosos, golpearás, a fin de que te oigan y de que es causes miedo. Bailarás, bailarás...

-¡Perdón! –gritó Karen.

Pero no oyó lo que le contestó el ángel, porque las zapatillas la arrastraron por el portillo a los campos, a los caminos y a los senderos, y siempre tenía que bailar. Una mañana pasó bailando delante de una puerta que ella conocía muy bien; en el interior de la casa resonaba un canto de salmos, y sacaron de ella un ataúd adornado con flores. Karen comprendió entonces que la anciana señora había muerto, y le pareció que estaba abandonada por todo el mundo y maldita del ángel de Dios.

Bailó, se vio obligada a bailar; bailó en la noche sombría. Las zapatillas la llevaron sobre tocones y espinos, y quedó arañada hasta derramar sangre; bailó por la landa hasta llegar a una casita aislada. Sabía que vivía allí el verdugo; golpeó con los dedos en el cristal y dijo:

-¡Sal, sal! No puedo entrar porque estoy bailando.

Y el verdugo contestó:

-Sin duda tú no sabes quién soy. Corto la cabeza a la gente malvada, y noto que mi hacha se agita.

-No me cortes la cabeza –dijo Karen-, porque entonces no podré arrepentirme de mi pecado, pero córtame los pies con las zapatillas rojas.

Y confesó su pecado. EL verdugo le cortó los pies con las zapatillas rojas; pero las zapatillas se marcharon bailando con los piececitos y entraron en el bosque profundo.

Y el verdugo le preparó unas piernas de madera y unas muletas, y le enseñó un salmo, el que cantan todos los pecadores. Ella le besó la mano que había manejado el hacha y se fue por la landa.

-Ahora he sufrido bastante por los zapatos rojos –dijo-; voy a ir a la iglesia para que me puedan ver.

Con un paso bastante rápido, se dirigió hacia la puerta de la iglesia, pero cuando llegó allí, las zapatillas rojas bailaban delante de ella, y Karen se asustó y se volvió. Toda la semana estuvo desolada y vertió amargas lágrimas, pero, cuando llegó el domingo, dijo:

-Vamos, ya he sufrido y luchado bastante. Creo que valgo tanto como muchos de esos que están en la iglesia y llevan la cabeza bien alta.

Y se dirigió allí con bastante ánimo, pero, apenas llegó a la puerta, vio a las zapatillas rojas bailando delante de ella, y escapó, espantada, arrepintiéndose de su pecado en la más profundo de su corazón.

Se dirigió a la rectoría y preguntó si no podría entrar de criada en algún sitio. Sería trabajadora y haría todo lo que pudiese. No quería sueldo, sino un sitio donde dormir y que fuese en casa de buenas personas. Y la mujer del pastor se apiadó de ella y la contrató. Se mostraba trabajadora y atenta. Escuchaba pensativa cuando el pastor leía la Biblia por las noches. Todos los niños la querían mucho, pero cuando hablaban de adornos y de atavíos y de que era bella como una reina, Karen denegaba con la cabeza.

Al domingo siguiente, todo el mundo fue a la iglesia, y le preguntaron si quería ir, pero ella miró sus muletas tristemente, con lágrimas en los ojos, y los demás partieron para oír la palabra de Dios mientras ella se retiraba sola a su habitacioncita. Ésta era lo bastante grande para una cama y una silla, y Karen se sentó con su salterio; y cuando estaba leyendo con espíritu piadoso, el viento le trajo los cantos del órgano, y ella levantó su rostro, mojado en lágrimas, y dijo:

-¡Oh, que Dios me ampare!

Entonces, el sol brilló más luminosos, y justamente delante de ella apareció el ángel de Dios con blancos vestidos, el que ella había visto a la puerta de la iglesia una noche, pero ya no empuñaba la espada afilada; llevaba una hermosa rama verde cubierta de rosas, con la cual tocó las paredes, que se apartaron; y ella vio el órgano, que tocaba, y los viejos retratos de pastores y de mujeres de pastores, y los fieles, que, sentados en las adornadas sillas, leían su salterio y cantaban... Era la iglesia misma que había venido a encontrar a la pobre muchacha en su estrecha habitacioncita, o quizás ella misma había ido allí; estaba sentada con las demás personas de la rectoría, que, una vez acabado el salmo, alzaron los ojos y le hicieron una señal con la cabeza y le dijeron:

-Has hecho bien en venir, Karen.

-Ha sido el perdón –repuso ella.

Y el órgano resonó, y las voces de niños se alzaron deliciosamente en el coro. Por la ventana, el sol lanzaba sus rayos hacia el banco donde estaba sentada Karen; ella tenía el corazón tan lleno de sol, de calma y de alegría, que le estalló; su alma emprendió el vuelo por un rayo de sol hacia Dios, y allí no hubo ya nadie que le hablase de las zapatillas rojas.

Proyección de Literatura 1



Ficha técnica:

Dirección y Guión: Michael Powell y Emerich Pressburguer.

País: Gran Bretaña

Año: 1948

Duración: 133 minutos

Reparto: Anton Walbrook, Moira Shearer, Marius Goring, Leonid Massine, Albert Basserman, Robert Helpmann, Esmond Knight, Frederick Ashton, Ludmilla Tcherina

Sinopsis:

Una joven bailarina y un joven compositor empiezan a trabajar en una compañía de ballet con el apoyo del experto y exigente director de la compañía. El director decide preparar un ballet adaptando un cuento de Hans Christian Andersen que servirá de trampolín a sus nuevos valores. Pero entre los dos jóvenes empieza a surgir algo muy especial y el director le plantea: o la danza lo es todo o no es nada.

HISTORIA DEL CINE 1

Docentes a cargo:
Mauricio Gutiérrez
Luciano Barandiarán

En principio, mediante este texto, ofrecemos un acercamiento a una unidad del programa de la asignatura Historia del Cine I para aproximarnos a la imagen desde conceptos abstractos, como son los aportados por teóricos como Miguel Rojas Mix o Leonardo Boff, para luego poder interpretar el inicio de toda imagen cinematográfica como es la imagen fotográfica.

En esta unidad hacemos especial hincapié en dos posturas frente al evento o persona fotografiados acercando nuestra mirada al autor de las fotografías: tomamos dos casos paradigmáticos de fotoperiodismo que tienen medio siglo de distancia uno de otro pero que mantiene al ser humano como eje preponderante de los intereses de estos autores.

La unidad que tratamos es la referida a la posición de la cámara, la postura, la distancia, la altura frente al niño o niña fotografiada y sus consecuencias a partir de ensayos realizados por el realizador, cineasta y fotógrafo argentino Raúl Beceyro. El encabezado de la que estamos comentando nos indica sus posibles diferencias:

El instante crucial en Cartier-Bresson y el fotodocumentalismo en Lewis Hine son parte de las fuentes donde leer el cotidiano europeo y americano.

Para obtener mayores recursos y herramientas de análisis recurrimos a la siguiente Bibliografía obligatoria:

Raúl Beceyro: Ensayos sobre fotografía, Paidós, Buenos Aires, 1999.

Marie-Loup Soguez: Fox Talbot, impulsor de la fotografía, Revista Descubrir el ARTE, Madrid, Agosto de 2001.

También podrán acudir a nuestra Bibliografía complementaria al momento de profundizar algunos de los temas de esta unidad, como por ejemplo:

Keim, Jean: Historia de la fotografía, Oikos, Barcelona, 2001.

Finalmente, al acercarnos a las lecturas de autores teóricos podremos ubicar en tiempo y espacio tanto a los autores fotográficos como sus entornos culturales. Como ejemplo ofrecemos esta capítulo denominado Las Artes, para acceder a la detección de relaciones entre movimientos políticos y artísticos en: Historia del Siglo XX de Eric Hobsbawm, Siglo XXI, Buenos Aires, 1995.

Algunas ideas sobre la imagen.

Los autores tratados a continuación nos ofrecen un marco desde donde podemos profundizar la mirada sobre la imagen. Aparecen con negrita para resaltar el vínculo entre sus ideas y sus nombres con el fin de facilitar su relación y proporcionar ele-

mentos a la hora de comparar sus perspectivas. Son ideas tomadas de libros que compilan gran parte de su producción como autores como El Imaginario de Rojas Mix, por ejemplo.

Este autor chileno afirma que el estudio de los medios visuales es importante para determinar el modo en que la imagen ha llegado a desempeñar un papel primordial en la vida moderna. Las imágenes visuales tienen éxito o fracasan en la medida en que podamos interpretarlas satisfactoriamente.

La lectura de la imagen requiere familiaridad cultural, que se desarrolla con la constancia. Esta constancia en los artistas y en los resultados de las culturas lleva al estilo, continúa el autor.

Al hacer historia nos asevera que a lo largo del siglo pasado, más que las grandes teorías políticas han sido las manipulaciones de las imágenes que han realizado tanto los regímenes totalitarios, como los autoritarios y las democracias.

Para él, a nivel doméstico, las imágenes tienen multivalencias. El ejemplo de la violencia en la t.v. acarrea una doble lectura: hay quien la trivializa o domestica, la torna natural e incita a la imitación (mimesis), mientras que para otros purga al espectador de su propia violencia o lo lleva al estadio de la catarsis.

Con respecto a esto también podemos asegurar, junto con Miguel Rojas Mix que cada imagen contiene un discurso. La imagen discursiva puede ser generada por oposición, juntando y comparando dos imágenes. Es el caso de las fotos del cadáver de Ernesto Che Guevara que la prensa de los años sesenta asoció al Cristo del pintor renacentista Mantegna, concluye el autor.

A MANERA DE CONVITE A LA REFLEXIÓN...

Manteniendo este esquema teórico, en los últimos años hemos agregado mayores conclusiones sobre las fotos del cadáver donde comparamos la posición y perspectiva del fotógrafo para obtener un documento donde dos casos contrapuestos nos indican las intenciones de los autores. Uno de ellos es Fredy Alborta y su fotografía clásica y el otro Mohamed García y su foto para la prensa estadounidense y la Central de Inteligencia Americana, C.I.A.

Lo importante es que el valor documental de la imagen radica en que ilustra importantes aspectos ideológicos del mundo exterior y capta el espíritu de época.

Por último, volviendo a la imagen del Che y del Cristo muerto, el teólogo brasileño Leonardo Boff nos señala que para evangelizar América Latina los católicos europeos prefirieron diseminar la imagen del cristo doliente que caracteriza al servidor, pasivo y resignado a la conquista. Quizás nuestro beato Ceferino Namuncurá se corresponda con esa tradición de sumisión, paciente e inmóvil, todo lo contrario de lo que nos contaron sobre los pobladores originarios americanos...

FÍSICA

Docentes a cargo:
Marcelo Stipcich
Fernando Lanzini

DEPARTAMENT DE DISSENY I IMATGE UNIVERSITAT DE BARCELONA; Programa de doctorado Art i tecnología de la Imatge. Para optar al título de doctor en BELLAS ARTES. Barcelona, 2005. España

1^a PARTE: IDEAS Y MITOS DE LA LUZ Y DE LA SOMBRA

1.2. ¿QUÉ ES ENTONCES LA LUZ?

Ronchi, en el resumen del último capítulo de su obra dedicada a la historia de la luz, comienza diciendo que en la escuela donde se forman las mentes de los jóvenes y la opinión general. Ahora (refiriéndose al año 52 cuando el reedita esta obra de 1936) se impartía la noción inconclusa e indiscutible de que la luz era un complejo de ondas de longitud variable de 0,4 a 0,8 micras y que estas singulares ondas de la más corta a la más larga constituyan la escala de los colores del arco iris desde el violeta hasta el rojo.

Esta afirmación sostenía la teoría de los newtonianos con la única variación de que los corpúsculos de diversas dimensiones eran sustituidos por ondas de diferente longitud. La opinión general estaba acostumbrada a la idea del rayo newtoniano: un rayo rojo era como unos polvillo rojos propagados a la velocidad de 300.000 km por segundo, (exactamente a 299.792 km por segundo) esto es que los colores fuesen siempre un polvillo. Cuando las ondas desentronizaron a los corpúsculos, una concepción materialista del color se volvía directamente grotesca, pero ahora la costumbre de considerar el rojo como alguna cosa física, externa al observador se volvía así profunda y natural, igual que si hablamos de ondas rojas, o amarillas, verdes, azules o violetas. Con mucha más razón pues la longitud de onda se podía medir fácilmente, o sea que el color era una característica física de la luz; mientras en la teoría corpuscular era una pura hipótesis porque nadie había medido las masas de los diferentes corpúsculos, ahora en cambio era una constatación experimental.

Sabiendo pues que la luz y el color son fenómenos físicos de los cuales se conocen perfectamente sus mecanismos, de manera quese puede predecir el más pequeño detalle. Se realizan cada vez experimentos más complicados, el estudio sobre la luz y el color prosigue infatigable para definir siempre mejor la naturaleza de la luz y de sus leyes.

Ronchi dice que para explicar mejor el desarrollo de su indagación la dividirá en tres partes: Una que sigue los estudios sobre «la naturaleza de la luz»; otra sería sobre «la medida de la luz»; y por último «la medida del color».

La naturaleza de la luz

En la primera mitad del siglo XIX las ondas de Fresnel eran ondas elásticas, transversales. El medio en el que se propagaban era el éter, aquel misterioso fluido inalcanzable, que rellena todo el universo y penetra los cuerpos materiales.

Un cambio profundo ocurre en la segunda mitad del siglo que nos referimos. El desarrollo de los estudios electromagnéticos culminó, en la teoría de Maxwell, que en 1873 llegó a considerar las ondas luminosas como ondas electromagnéticas idénticas, a parte de la longitud de onda, de todas las otras ondas obtenibles por radiaciones de circuitos dotados de las oportunas características inductivas y de capacidad. Las experiencias de Hertz en 1888 señalaron el principio de la «óptica de las ondas electromagnéticas» así llamada porque estas ondas fueron obtenidas con un oscilador electromagnético. Fue posible observar la reflexión, la refracción, la difracción, la interferencia, la polarización, verdaderamente con las mismas leyes que en la óptica habían sido definidas para la luz.

Así desaparece toda consideración hacia la naturaleza elástica de las ondas luminosas y es sustituida por el modelo electromagnético.

En 1900, por obra de Max Planck, se instauró el concepto cuántico de la energía. En 1905 A. Einstein con su teoría de la relatividad ponía bajo el proceso los conceptos de tiempo y de espacio, destruyendo toda aquella euforia que en el siglo XIX suscitó tanta confianza en la búsqueda científica y en la indagación experimental.

La medida de la luz

Es evidente que el propósito de «medir la luz» sólo pudiera nacer en la mente de una persona convencida de que la luz era una entidad mensurable; pero para ser medida, debía ser objetiva, externa al observador; por lo que si alguien hubiera considerado la luz como una entidad subjetiva, psíquica, no se habría propuesto medirla con medios físicos.

En otro campo de la física tenemos la prueba de lo que estamos diciendo. En la térmica se hace una distinción bien clara entre caliente o frío. El calor y el frío son entidades subjetivas, son sensaciones sentidas por un observador. Hay quien las siente de un modo, hay quien las siente de otro; uno siente calor cuando otro siente frío y aun siendo el mismo agente externo, el mismo observador a veces siente calor a veces siente frío. Esto es lo que no interesa a la física. La física se ocupa solamente de aquello que existe en sí, independientemente del observador. Nos encontramos aquí que el hombre, como revelador o indicador del calor es un instrumento muy incierto y muy restringido. La medida de la temperatura se ha dejado a los termómetros; del calor y del frío en física no se ha hablado nunca.

Ésta es la manera justa de razonar de los físicos. Lo extraño en cambio es que para la luz (y también para el sonido) este método claro e inequívoco no se había aplicado nunca. Para esto nació y se desarrolló la fotometría.

La fotometría fue una ciencia indefinida, provisional durante mucho tiempo. Hasta el tiempo de Bourguer¹¹ el método de medida fotométrica fue el «método de cero»¹², porque se había constatado que a ningún observador se le podía pedir un juicio sobre el informe de intensidad luminosa que diese alguna confianza.

Se pensó entonces en crear un ojo ficticio, establecido por convención y por consiguiente invariable. Para no depender de las variaciones fisiológicas y psicológicas de el ojo humano.

Por mucho tiempo se habló de fotometría en luz blanca, y de fotometría en luz monocromática y de fotometría electromagnética. La verdadera era la que se hacía en la luz blanca. Pero faltaba la definición de «luz blanca». Ésta fue definida por convención mediante ciertos patrones llamados iluminantes.

En la fotometría de la luz blanca, se definieron los patrones de intensidad y las magnitudes de las unidades fotométricas: cantidad de luz, flujo, intensidad y resplandor. Centrándonos en las magnitudes, ¿qué quiere decir «cantidad de luz»? Está definida como el flujo luminoso multiplicado por el tiempo para que suceda la distribución. Y ¿el «flujo»? Es la intensidad multiplicada por el ángulo sólido en el que se produce la emisión. Y ¿la «intensidad»? Es el número de candelas de una fuente, determinado mediante la comparación con el patrón.

Ronchi se pregunta: pero, si fuera de nosotros lo que vemos son ondas, o corpúsculos, o fotones, ¿es eso la luz?

Este es un punto crucial. La fuente emite ondas o fotones, es decir expulsa: esto no es «luz», es movimiento, es energía. Para que exista la luz tiene que llegar al fondo del ojo impresionarlo y hacer transmitir los impulsos nerviosos al cerebro, a una psique. Esto es igual para el rojo, para el verde, el violeta y también para el blanco. Aquí es donde está el error del *“rubrifico al rosso”* de la newtoniana memoria que fue el origen de una equivocación que ahora ya dura siglos que mina los fundamentos de la fotometría.

Hoy aunque la fotometría está consolidando sus propias bases, antes de llegar a las conclusiones definitivas, conviene hacer una breve reseña de la evolución de la colorimetría.

La evolución de la colorimetría

Sin resumir el largo y difícil trabajo de los antiguos en torno al concepto del color, arrancamos de las demostraciones del P. Grimaldi donde los colores no son algo distinto de la luz y no están en los cuerpos, «ut vulgo putatur», como generalmente

¹¹ BOURGUER, Pierre. Nace en 1698 en Croise, Bretaña, y muere en Praga en 1758. Fue considerado el científico que después de Newton, obtuvo mayores resultados en el estudio de las propiedades de la luz.

¹² El método «medida de cero» consistía en medidas en las cuales variando uno de los elementos a comparar, ver si es igual a aquel otro, de manera que al observador sólo le queda decidir si la igualdad se alcanza o no, y no debe hacer ninguna valoración de las eventuales diferencias restantes.

se cree.

Esta afirmación es importantísima. Él avanzó la idea de que los colores fuesen debidos a una vibración de las partículas constituyentes de la luz; anticipando así el embrión del concepto que después se afirmó en la teoría ondulatoria.

Pero fue uno de los grandes métodos de Newton el haber encontrado la correspondencia entre la refrangibilidad de los variados rayos y su color. El descubrimiento de la dispersión del prisma y la rica cosecha de experiencias lleva con éxito su análisis complejo de la luz.

Newton en la Proposición VII, Libro I, Parte II, escribe:

En todo este tratado, cuando digo color, debes siempre entender aquel que tiene origen efectivamente en la luz. Bien no son en efecto aquellas que tienen origen en otra causa: como cuando por fuerza de la imaginación vemos en los sueños los colores delante de nosotros; o al loco le parece ver aquello que no existe; o cuando a uno, por un golpe sobre un ojo, ve como un fuego; o como cuando comprimiendo el flanco de los ojos, mientras se vuelve la mirada a otro lado, vemos los colores que llamamos la luneta de la pluma de pavo real. Cuando estas causas u otras afines no intervengan, cada color corresponde siempre a la especie o a las especies de los rayos, de los cuales está compuesta la luz.

En los primeros años del siglo XIX encontramos una persona que tiene el coraje de hablar mal de Newton.

Merece ser señalado a este propósito el gesto extraño de W. Goethe¹³, famoso letrado, que en 1810 publica un grueso volumen de 1.400 páginas "Zur Farbenlehre" («Sobre la teoría del color») para arrojarse violentamente contra Newton y para vindicar la naturaleza subjetiva del color, contra la prepotencia de los newtonianos que la habían reducido a un simple mecanismo físico y que no toleraban ninguna duda o reserva a su propósito, oprimiendo en un absoluto silencio a todo aquello, y no era poco, que pudiera molestar a su manera de considerar las cosas. La convicción de Goethe debía ser muy profunda, y él mismo debió haber sentido la necesidad de combatir en esta batalla como el solo vidente en un pueblo de ciegos, porque solamente así se explica y se justifica su gesto. No podía tener ningún beneficio para él dedicar tanto tiempo y tanta actividad, a escribir un volumen de tal tamaño. Él que era un autor famoso en el campo literario, y que por otra parte, en la lucha contra Newton, se encontraba ciertamente en gran inferioridad en el campo de la ciencia.

Si él lo hizo, debe haber estado empujado por la convicción de ser él solo para poderlo hacer y quien lo debía de hacer.

Efectivamente él estaba solo pensando de aquel modo. Su voz fue escuchada y

¹³ GOETHE, Wolfgang Johann. Nace en Frankfurt en 1749 y muere en Weimar en 1832.

comprendida solamente por otro ilustre filósofo, Schopenhauer¹⁴, éste remacha los conceptos de Goethe en un pequeño volumen “*Ueber das Sehen un die Farben*” («Sobre la visión y los colores») en 1816¹⁵.

El efecto de la protesta goethiana fue muy modesto. Porque ésta era una llamada al pasado, era un retorno al subjetivismo, en una época en la que imperaba el objetivismo. El retorno al pasado en el siglo XVIII y XIX estaba visto con commiseración, como la cosa más estúpida que se pudiera imaginar.

Young que había estudiado medicina y tenía un espíritu rebelde y anti-dogmático, se vuelve decididamente anti-newtoniano.

A Young se debe el concepto fundamental de la tricromía, es el inicio de la moderna colorimetría.

El fenómeno fisiológico tomaba la delantera al físico. Young avanza la hipótesis que en la retina existen tres especies de receptores, atentos a responder cada uno a los tres colores fundamentales.

Una de las conclusiones más interesantes de la Comisión Internacional de la Iluminación es precisamente que cada color se caracteriza por su brillo, por el tono del color y por la saturación. El brillo es aquella característica de un cuerpo por la cual se dice que es más claro o más oscuro, pero teniendo el mismo color, como cuando se ilumina más o menos; el tono de los colores es aquello que se expresa con los consiguientes términos de rojo, verde, amarillo, etc.; la saturación es el elemento por el cual un rojo difiere de un rosa, un verde puro de un verdecito claro. Cada color ha sido considerado como la mezcla de un color puro o espectral, o «saturado», y de una cierta dosis de «blanco», que atenua la saturación. Dado un color complejo cualquiera, se llama «longitud de onda dominante» a aquella del color espectral correspondiente.

Para que los que medían el color, partieran con el objeto de «medir el color de un cuerpo», independientemente del observador, como debe hacer cada persona que opere con sentido físico, se tuvo que concluir que el efecto cromático, aquello que uno ve cuando mira un cuerpo, depende de tres elementos:

- 1º la composición espectral de la luz iluminante;
- 2º las propiedades físicas (de reflexión, o de transmisión) del cuerpo en examen.
- 3º las propiedades sensitivas del aparato visual del observador.

¹⁴ SCHOPENHAUER, Arthur. Nace en Danzica en 1788 y muere en Frankfurt en 1860.

¹⁵ En el capítulo sobre el arco iris, concretamente en la parte referente a los románticos y en “colores prismáticos y armonía”, comento la separación que acontece al conocerse las ideas de Newton entre los románticos y sus antecesores.

Porque el detector óptico y en definitiva la visión o el proceso visual de cada observador no puede ser objetivo. Ronchi no cree que se pudiera medir el color:

Y era inevitable que se llegara a esta conclusión. Porque el color como la luz no es una entidad física, y no se puede medir con medios y con métodos objetivos.

Ronchi acaba así su trabajo:

pero la luz es un “quid” muy evanescente. Hasta el punto que si uno insistiese en la pregunta: ¿qué es entonces la «luz»?, estaríamos constreñidos a confesar que no hay nada definido, a lo que se pueda razonablemente dar este nombre.

Porque, excluido que este nombre se pueda dar al agente externo que se debe llamar «radiación», no creo que sea verdadera luz la manipulación que puedan hacer los “fotometristi” de la radiación, para sus fines experimentales y técnicos, y que debemos buscar en el mundo psíquico el “quid” al que dar este nombre.

En el mundo psíquico que aquí miramos nos encontramos solamente con esto: fantasmas dotados de un brillo dado, de un tono de color dado y de una cierta saturación. No hay nada que fluya, entre psique y fantasma, que pueda llamarse luz.

Así que a esta palabra no queda más que el significado de «ausencia de vacío»; aquel mismo significado que le habían atribuido los filósofos de dos milenios antes. Siendo así, luz significa solamente que la psique no está inactiva y crea sus fantasmas.

Acaso, solamente en sueños¹⁶.

Texto extraído de:

“EL SENTIDO DE LA LUZ. Ideas, mitos y evolución de las artes y los espectáculos de luz hasta el cine.”

Tesis doctoral presentada por IGNACIO JAVIER CASTILLO MARTÍNEZ DE OLCOZ y Dirigida por Dr. CARLES AMELLER FERRETJANS.

¹⁶ RONCHI, op. cit. pág. 282.

PROYECCIONES



Ficha Técnica:

Elenco: Con Eugenia Ramirez Miori , Bruno Todeschini, Oscar Ferrari, Andres Ramirez, Pieter Embrechts, Juan Otero, Dora Baret, Patrick Descamps, Alfredo Piro

Dirección y Fotografía: Diego Martinez Vignatti

Guion: Diego Martinez Vignatti con la colaboración de Luc Jabon

Edición: Marie-Helene Mora

Sonido: Gilles Laurent, Thomas Gauder

Arte: Patrick Colpaert

Vestuario: Tim Van Steenbergen

Producción: Pablo Ratto/ Trivial Media (Argentina), Joseph Rouschop / Tarantula (Bélgica), Delphine Corniault /Mobilis Production (Francia), Tomas Leyers/ Minds Meet (Bélgica), René Goossens/ De Productie (Holanda), Annemiek Van Gorp /De Productie (Holanda), Arlette Zylberberg/ RTBF (Bélgica).

Año: 2009

Duración: 102 minutos

Formato: 35 mm.

Sinopsis: Helena, una talentosa cantante de tango, se encuentra profundamente enamorada. Cuando consigue presentarse en un prestigioso teatro de Buenos Aires, su carrera parece despegar. Pero justo en ese momento la alcanza la tragedia: el hombre que ella ama ya no está enamorado de ella. Obsesionada y torturada por su pérdida, no puede recuperarse de su ruptura y lentamente se convierte en una sombra de la mujer que solía ser. Pero ¿Y si dejara atrás la pena y se atreviera a una nueva vida en un país distinto? Quizás así Helena podría también dejar atrás el dolor y, lentamente, aprender a vivir y amar de nuevo.



Ficha técnica:

Dirección: Evangelina Loguercio, Diego Panich, Laura Tusi, Sebastián Yablón

Guión: Evangelina Loguercio, Diego Panich , Laura Tusi, Sebastián Yablón

Estreno (Argentina): 23 Abril 2011

Género: Documental

Origen: Argentina

Año: 2010

Sinopsis: En junio de 2008 la arqueología cinematográfica era noticia en todo el mundo: las escenas de Metrópolis (Fritz Lang, 1927) perdidas por más de ocho décadas habían reaparecido en Buenos Aires. Metrópolis Refundada recorre el aza-roso camino de la copia íntegra que llega a Argentina en 1928 y los avatares de su supervivencia hasta su descubrimiento en el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken de la ciudad de Buenos Aires.

ANEXO

Manual para el correcto manejo de equipos

Area Técnica
Tel: 440631, interno 102
panol@arte.unicen.edu.ar



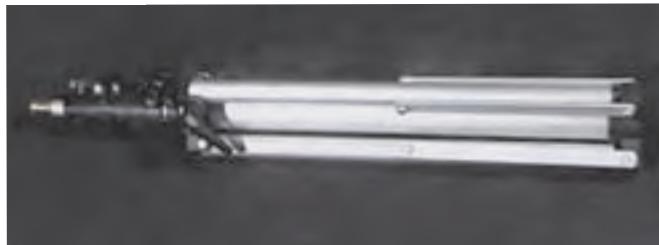
MANUAL
PARA EL
CORRECTO
MANEJO
DE
EQUIPOS

IDEA: ANABEL PAOLETTA-YANINA CRESCENTE-ALEJANDRO RAMÍREZ LLORENS
DISEÑO GRÁFICO Y EDICIÓN: YANINA CRESCENTE

El equipo deberá devolverse exactamente en las mismas formas y condiciones en que fue entregado

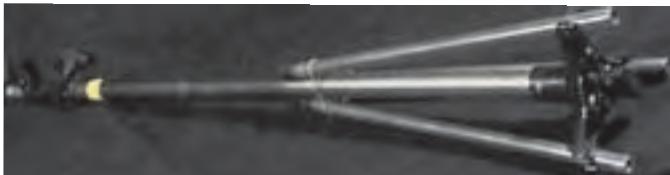
GRIP

Trípodes de luces



Trípode Chico de Aluminio

Debe quedar bien plegado y con las mariposas ajustadas para que no se abran las extensiones.



Trípode Mediano



Las patas articuladas deben quedar para arriba con una banda elástica para que no se abran. Las mariposas que ajustan las extensiones deben quedar bien ajustadas y con las extensiones cerradas, tal como se observa en las imágenes detalladas.



Trípodes grandes

Contamos con dos clases de trípodes grandes, en ambos casos deben quedar plegados como se observa en las imágenes y con las mariposas de ajuste alineadas en un mismo lado, para facilitar su guardado en depósito.

EN TODOS LOS CASOS, LOS TRÍPODES DEBERÁN APOYARSE DE MANERA HORIZONTAL MIENTRAS ESTÉN PLEGADOS PARA EVITAR CAÍDAS Y POSIBLES ROTURAS.



Pinza Pelícano

Las pinzas se deberán entregar cerradas y ajustadas



Brazo Mágico y Super Clamp

Ambos deberán ser entregados dentro de sus correspondientes cajas.



Brazo Articulado

Devolver tal como se muestra en la imagen y con las mariposas ajustadas



Portatelgopor

Entregar con mariposas ajustadas y su correspondiente cubo para trípode.

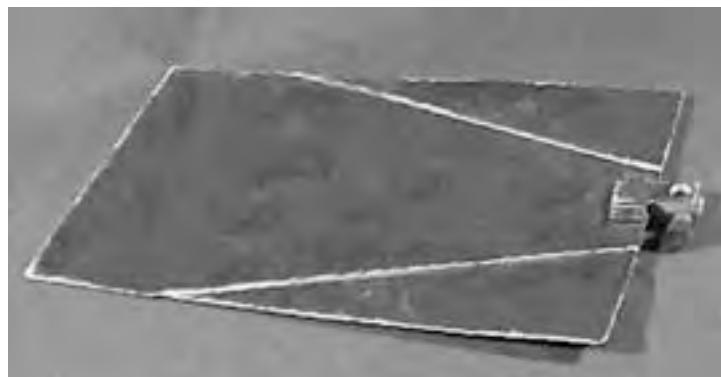


Como puede observarse en la imagen el cubo del portatelgopor es diferente a los cubos de las luminarias por lo cual no debe ser extraído para ser utilizado en otro artefacto.



Cubos de Luminarias para Trípodes

Si bien los cubos pueden sacarse para colocar las luminarias en otros artefactos, deberán ser devueltos junto con las mismas, tal como es entregado.



Banderas



Los cubos de las banderas no se pueden sacar

SONIDO



Auriculares

Los auriculares deben ser entregados dentro de su respectivo estuche, con el cable enrollado y colocado en la parte posterior del mismo, tal como se observa en las imágenes.

Cables

Todos los cables se deberán entregar correctamente enrollados como se observa en las imágenes de cada uno de los mismos.

Para conectar y desconectar hacerlo desde la ficha y no desde el cable.



Cable Plug-Plug



Cable 2Plug-1Mini Plug



Cable 2Plug-1Mini Plug



Cable 2RCA-2RCA



Cable "2RCA-1Mini Plug"



Cable RCA-Cannon



Cables Cannon-Cannon



Nótese que dichos cables poseen una traba en la ficha, la cual debe ser presionada para la desconexión.



Consola de Sonido

La consola deberá ser entregada con las protecciones de telgopor y el cable desconectado, tal como se observa en la imagen, dentro de su correspondiente caja.



Micrófono AKG C-1000

Debe ser entregado dentro del estuche tal como se observa en la imagen, sin la batería incorporada



Micrófono SGC 568

Debe ser entregado dentro del estuche tal como se observa en la imagen, sin la batería incorporada



Micrófono AKG 880

Debe ser entregado dentro del estuche tal como se observa en la imagen.



Micrófono Corbatero

El Micrófono Corbatero deberá ser entregado tal como se observa en la imagen, sin las baterías incorporadas y con cada uno de los componentes, perfectamente ubicados, dentro de sus respectivos lugares.



Aquí se pueden observar, detalladamente, cada uno de los accesorios y su respectiva disposición dentro de la valija.



FOTOGRAFÍA



Cámara Panasonic NV-MD1000GC

La Cámara debe ser entregada de forma que todos sus accesorios se encuentren correctamente ubicados dentro de la caja. Sin batería incorporada, ni piastra.

A continuación algunas imágenes detalladas de los accesorios y su correcta ubicación



Bajo el lente, el cable de 220v.



Junto a la tapa de la cassettera, una de las baterías



A la izquierda de la parte posterior de la cámara, el micrófono, sin la batería incorporada.



A la derecha de la parte posterior de la cámara, el cable de fuente y otra batería.

Cables de Video

Todos los cables de video se deberán entregar perfectamente enrollados.
Recordamos que para conectar y desconectar se debe proceder desde la ficha y no desde el cable propiamente dicho.

Cable BNC-RCA



Cable RCA-RCA video



Cable Super video- Super video



Cable 3RCA-3RCA





Trascodificador Pal N-Pal B y viceversa

Deberá ser entregado dentro de la caja, con el transformador desconectado.



Monitor I

El monitor se deberá entregar tal como se observa en la imagen.



Conversor Analógico-Digital

Se deberá entregar dentro de la bolsita, con el cable fire wire correctamente enrollado, perfectamente ubicado dentro de la caja.



Trípode de Cámara

El trípode deberá ser entregado plegado y con la piastra incluída



Piastra lista para colocar en cámara



Piastra colocada en trípode de cámara.

ELÉCTRICO

Luminarias



Fresnel 650W

Se deberá entregar con las viseras cerradas, el cable correctamente enrollado y el cubo para trípode colocado.



Fresnel 350W

Se deberá entregar con las viseras cerradas, el cable correctamente enrollado y el cubo para trípode colocado.



Minipanorámico 1000W

Se deberá entregar con las viseras cerradas, el cable correctamente enrollado y el cubo para trípode colocado.



Dimmer

Se entregará con el cable correctamente enrollado



Zapatilla

Deberá ser entregada con el cable perfectamente enrollado y el interruptor en “off”.