



**COMPRENDER**

**el**

**CINE**

**y las**

**IMÁGENES**

**René Gardies (comp.)**



**la marca**  
editora

**COMPRENDER**

**el**

**CINE**

**y las**

**IMÁGENES**

**la marca**  
editora

# BIBLIOTECA DE LA MIRADA

dirigida por Guido Indij

## NOTA DE ENVÍO

La biblioteca de la mirada surge en 1995 con la intención de agrupar aquellos textos que pasan por el escritorio de **la marca editora**, y que, a pesar de pertenecer a diversos géneros discursivos —paper, ensayo, arte, crítica, pop, antología, teórica, fotográfica, manifiesto, revista, etcétera— pueden ser ordenados en una misma categoría: son capaces de hacernos reflexionar sobre nuestro lugar como lectores.

Esta colección se propone informar con el fin primordial de formar en el lector un mirada activa, no inocente, un ojo capacitado para abordar analíticamente la compleja trama generada por la cultura.

### LIBRO-OJO (Λιβρο Οξο)

Si existe un común denominador para los libros que integran esta biblioteca, resultará inútil buscarlo en el formato, o en los criterios de diseño, o de color de tapa...  
Éstos no refieren necesariamente (al menos no en forma directa) a los medios, pero son herramientas esenciales para el desarrollo de una reflexión crítica y de la supervivencia en la sociedad del espectáculo, en una sociedad de la información.

Su objetivo es político, en tanto apunta a reponer protagonismo en el rol del receptor y procuran señalar —de las más diversas maneras— los mecanismos de la percepción.

la marca editora

Listado © 1995-2010

**COMPRENDER**

**el**

**CINE**

**y las**

**IMÁGENES**

**Bajo la dirección de René Gardies**

**Prefacio de Michel Marie**



**la marca**  
editora

Título original	<i>Comprendre le cinéma et les images</i>
Edición original	Armand Colin
Título en español	<i>Comprender el cine y las imágenes</i>
Traducción al español	Víctor Goldstein
Colección	Biblioteca de la mirada
Director de colección	Guido Indij
Coordinación editorial	Brenda Wainer
Corrección	Luz Azcona y Vanina Escales
Maquetación	Hugo Pérez
Tapa	Brenda Wainer
Editorial	<b>la marca editora</b>
Oficina	Pasaje Rivarola 115 (1015) Buenos Aires, Argentina
Fax	(54-11) 4 383-5152
Tel	(54-11) 4 383-6262
E-mail	lme@lamarcaeditora.com
W <sup>3</sup>	www.lamarcaeditora.com
Imprenta	Elías Porter
Taller	Plaza 1202, Buenos Aires
ISBN	978-950-889-236-2
Fecha de impresión	Mayo de 2014
Lugar de impresión	Buenos Aires, Argentina. <i>Printed in Argentina</i>
Depósito de ley	11.723
©	<b>la marca editora</b>
<i>Cet ouvrage, publié dans le cadre du Programme d'Aide à la Publication Victoria Ocampo, bénéficie du soutien du Ministère des Affaires Étrangères et du service Culturel de l'Ambassade de France en Argentine.</i>	
Esta obra, publicada en el marco del Programa de Ayuda a la publicación Victoria Ocampo, cuenta con el apoyo del Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia y del servicio cultural de la Embajada de Francia en la Argentina.	

Gardies, René

Comprender el cine y las imágenes. - 1a ed. - Buenos Aires : la marca editora, 2014.

336 p. : il. ; 22x15 cm. - (Biblioteca de la mirada / Guido Indij)

ISBN 978-950-889-236-2

1. Cinematografía. I. Título

CDD 778.5

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

Prefacio .....	15
Introducción .....	19
<b>PRIMERA PARTE</b>	
<b>Analizar el cine</b> .....	25
<b>1. El encuadre y el plano</b> .....	27
1. Plano, encuadre y puesta en escena .....	27
1.1 La cuestión del plano .....	27
1.2 Denominaciones.....	27
1.3 La escritura electrónica: la imagen, no el plano.....	28
1.4 El todo y el fragmento, o la diversidad de las unidades fílmicas .....	29
2. Encuadre y cuadro .....	31
2.1 La imagen, un espacio de representación .....	31
2.2 El encuadre: un proyecto y un todo .....	31
3. Encuadre y puesta en escena.....	33
3.1 La puesta en escena.....	33
3.2 Un espacio diegético y plástico.....	35
4. Un juego de distancias .....	37
4.1 Profundidad de campo y planitud.....	40
4.2 El plano secuencia .....	41
4.3 Encuadre y enunciación.....	42
5. Una dinámica visual y temporal .....	43
5.1 Una composición inestable y un espacio tensional.....	43
5.2 Dinámica de la imagen en movimiento.....	44
5.3 Dinámica campo-fuera de campo .....	45
6. Encuadre y duración .....	48

<b>2. Poética del montaje</b> .....	51
1. Dar sentido.....	51
1.1 Los lazos narrativos.....	53
1.1.1 El montaje crea unidad.....	54
1.1.2 El montaje crea rupturas.....	57
1.2 Los lazos de contenido.....	58
1.3 Los lazos sensibles.....	58
1.4 Los lazos temporales.....	61
2. Dar ritmo.....	62
2.1 La duración de los planos.....	62
2.2 Los puntos de montaje.....	63
2.3 Los empalmes.....	63
<b>3. Las relaciones entre imágenes y sonidos</b> .....	65
1. ¿Qué es el sonido audiovisual?.....	65
2. Reseña histórica rápida de las técnicas sonoras en el cine.....	66
3. Localización de los sonidos.....	68
4. Recepción del sonido.....	71
4.1 El cine como acontecimiento.....	71
4.2 Abordajes psicoanalíticos y feministas de la recepción del sonido.....	72
4.3 Recepción y cognitivismo.....	74
5. Conclusión.....	80
<b>4. Puntos de vista</b> .....	81
1. Puntos de vista físicos.....	82
1.1 El punto de vista real.....	82
1.2 El punto de escucha real.....	83
2. Puntos de experiencia contruidos por el film.....	85
2.1 El punto de vista óptico.....	88
2.2 El punto de escucha.....	91
2.3 Dialéctica punto de vista/punto de escucha.....	92
3. Conclusión: del punto de vista perceptivo al punto de vista moral.....	95
<b>5. Narratología y cine. El relato en la pantalla</b> .....	101
1. El relato como entidad autónoma.....	102
1.1 Precisiones terminológicas.....	102
1.2 El relato mínimo.....	102
1.3 De Greimas a Barthes.....	103

2. Especificidades audiovisuales del relato fílmico.....	105
2.1 El mundo diegético.....	105
2.2 Narración, ficción y factual.....	106
3. El personaje.....	107
3.1 Una figura compleja.....	109
4. El espacio.....	109
4.1 Un dispositivo estructurante.....	111
4.2 Espacio y lugares.....	111
4.3 El espacio narrativo.....	112
5. La temporalidad.....	112
5.1 La temporalidad según Genette.....	113
5.2 El tiempo en el cine.....	113
6. Ver y saber.....	114
6.1 ¿Quién habla? ¿Quién ve?.....	114
6.2 Mostrar, narrar: localización, mostración, polarización.....	115
7. Las voces del film.....	117
7.1 ¿Acaso ‘eso habla’?.....	118
7.2 El donador del relato.....	119
7.3 Relato, discurso.....	119
<b>6. Historia y cine.....</b>	<b>121</b>
1. Modos de abordaje.....	121
1.1 Texto y contexto.....	121
1.2 Lugar y función del film en el espacio y el tiempo.....	122
1.3 Problemáticas y corpus.....	127
1.3.1 Objetivos.....	127
1.3.2 Elección de las fuentes.....	127
1.3.3 Archivos.....	131
2. Tratamiento documental.....	132
2.1 Ante todo ver los films: el rol del análisis.....	133
2.2 Cruzamientos documentales: el rol de las fuentes.....	135
3. El uso del film por los historiadores.....	136
3.1 Films-documentos: testigos y agentes.....	136
3.1.1 La lectura del mundo.....	137
3.1.2 Las representaciones y el imaginario social.....	140
3.2 Producción de una historia fílmica.....	141
3.2.1 La falsa verdad de los films de archivos.....	143
3.2.2 “Reconstituciones, a falta de otra cosa... a falta de otra cosa.....	145



SEGUNDA PARTE

**Analizar las imágenes** 153

**7. Un abordaje cultural de la imagen**..... 155

1. ¿Qué es ver? ..... 155

2. Proceso de la interpretación ..... 158

2.1 La imagen y su contexto ..... 158

2.2 El estatuto del autor..... 159

2.3 La mezcla de los géneros ..... 160

2.4 El régimen indicial de la imagen ..... 162

2.5 El régimen icónico de la imagen..... 164

3. Las prácticas culturales..... 166

3.1 La imagen del arte ..... 168

3.2 La imagen de los aficionados..... 172

3.3 Las imágenes de entretenimiento ..... 176

3.3.1 El público como comunidad imaginaria..... 176

3.3.2 El público como comunidad de debate ..... 178

3.3.3 El público como comunidad de fans ..... 178

3.4 La imagen comercial..... 180

3.5 La imagen de información ..... 181

3.6 Las imágenes eruditas ..... 185

4. Conclusión ..... 187

**8. El abordaje de las imágenes en lo atinente al lenguaje**..... 189

1. ¿Qué es un lenguaje? ..... 189

2. La cuestión de la intencionalidad ..... 191

3. Arte y lenguaje..... 192

4. Del lenguaje a los lenguajes..... 193

5. La cuestión de las unidades y los códigos..... 195

6. El papel del contexto..... 197

7. Las funciones del lenguaje..... 198

8. El abordaje atinente al lenguaje en cuestión..... 200

9. Conclusión ..... 202

**9. La estética de las imágenes animadas**..... 205

1. La estética, por el lado del análisis ..... 208

2. La estética, por el lado artístico ..... 211

3. La estética, por el lado de la sensación ..... 214

4. Conclusión: para una estética impura.....	218
<b>10. El espectador</b> .....	221
1. El espectador como objetivo: economía, sociología .....	221
2. El espectador representado .....	225
2.1 Figuración .....	225
2.2 Interpelación .....	227
2.3 Dirección.....	228
3. El espectador analizado .....	229
3.1 Gestalttheorie y gestaltismo .....	229
3.2 Filmología .....	230
3.3 Psicoanálisis.....	231
3.3.1 Dispositivo – Identificaciones .....	232
3.3.2 Sueño .....	234
3.3.3 Pulsión escópica, voyeurismo, fetichismo .....	235
3.4 Pragmática.....	236
3.5 Cultural studies .....	237
3.6 Cooperación textual.....	238
3.7 Cognitivismo.....	239
4. Espectadores singulares: escritores, críticos, analistas, teóricos .....	239
<b>11. Analizar la televisión</b> .....	243
1. Los mundos de la televisión .....	244
1.1 El mundo real.....	244
1.2 El mundo ficticio.....	245
1.3 El mundo lúdico.....	246
2. La comunicación televisiva.....	249
2.1 El etiquetado de los programas.....	249
2.2 El programa como objeto de comunicación .....	249
2.3 La promesa del canal.....	251
3. Los géneros televisivos.....	253
3.1 Una herramienta de regulación .....	253
3.2 Un indicador de éxito .....	254
3.3 Un instrumento de análisis .....	254
3.4 Un cuadro necesario para la interpretación.....	256
4. La programación.....	257
4.1 Temporalidad de los canales, temporalidad de los telespectadores.....	257
4.2 La adaptación de los programas a la vida cotidiana.....	258

4.3 El papel de la publicidad en la programación .....	260
<b>12. Las imágenes interactivas</b> .....	265
1. La imagen.....	265
1.1 ¿Qué imagen? .....	265
1.1.1 Una identidad lógica.....	265
1.1.2 Una imagen incompleta.....	266
1.1.3 Una imagen latente.....	267
1.1.4 Una imagen fértil.....	268
1.2 ¿Qué representación? .....	269
1.2.1 Mundos nuevos .....	269
1.2.2 Mundos potenciales.....	270
2. El espectador .....	272
2.1 Un espectador ‘interior’ .....	272
2.1.1 Un corte ‘imagen/lector’ difuminado .....	272
2.1.2 Una postura sugerida al interactuante .....	273
2.2 Una lectura compleja .....	274
2.2.1 Una meta-mirada.....	274
2.2.2 Una inteligencia espacial.....	274
3. El encuadre.....	277
3.1 Un pensamiento del encuadre.....	277
3.1.1 Un efecto de cierre.....	278
3.1.2 Un efecto de apilamiento.....	278
3.1.3 Mecanismos compensatorios.....	279
3.1.4 Un cuadro dinámico.....	281
3.1.5 Un fuera de campo impugnado.....	282
4. El punto de vista.....	283
4.1 Una imagen-objeto .....	283
4.1.1 Una diversidad de vistas.....	283
4.1.2 Un universo de interacciones .....	284
4.2 Una ampliación del campo de los posibles .....	285
4.3 Una multiplicidad de centros.....	286
4.4 ¿Una abolición de la mirada?.....	287
<b>13. Ícono-textos, el juego de las imágenes y las palabras: prensa y publicidad papel</b> .....	289
1. Sobre las paredes de las grutas .....	289
2. Ícono-textos.....	290

3. Un lector panóptico.....	294
4. Primer abordaje teórico: anclajes y relevos.....	295
5. Del escrito librado a sí mismo.....	296
6. Seis funciones de apuntalamiento aplicadas al mensaje publicitario.....	297
6.1 Función de corroboración.....	298
6.2 Función de enunciación.....	298
6.3 Función de figuración.....	299
6.4 Función de explicitación.....	299
6.5 Función de elucidación.....	299
6.6 Función de invalidación.....	300
7. Escrituras de prensa y ‘mitografías’.....	302
8. La imagen de primera plana: colisiones y colusiones.....	303
9. Condensaciones y desplazamientos.....	305
10. Proceso de ‘elaboración’.....	307
11. Para concluir: ícono-textos en régimen ‘espectacular’.....	308
Conclusión.....	311
Bibliografías.....	313
Índice de nombres propios.....	329

la marca  
editora

La enseñanza universitaria del cine y el audiovisual tiene ahora más de treinta años. Se desarrolló en Francia y un poco en todas partes en el mundo a comienzos de los años '70. Hemos bosquejado su historia en nuestra reciente *Guide des études cinématographiques et audiovisuelles*, editada por Armand Colin. Nos permitimos remitir a ella al lector de este libro.

*Estética del cine*,<sup>1</sup> coescrito con Jacques Aumont, Alain Bergala y Marc Vernet y publicado en 1983, señala esta primera época. El libro tuvo un éxito ininterrumpido desde esa fecha, pero 'pasó su cuarto de hora'. En una generación, la búsqueda sobre el cine y los medios audiovisuales tuvo una expansión espectacular en múltiples direcciones disciplinarias, tanto en Francia como en numerosos países donde la enseñanza del cine pudo encontrar un anclaje institucional sólido.

Fue en el seno de la AFEECAV,<sup>2</sup> asociación que reúne a los docentes e investigadores en 'cine y audiovisual', donde René Gardies puso en marcha un proyecto más ambicioso y más actual. Los 'cuatro mosqueteros' iniciales dieron paso a un equipo más surtido de doce especialistas procedentes de los cuatro rincones de la Francia metropolitana, por lo menos de las universidades en las que se enseñan estas disciplinas: Aix-Marseille, Caen, Lión, Metz, Nanterre, Niza y, por supuesto, París. El equipo reúne a veteranos y a 'cuarentones' más personales, y hasta a veces un poco mordaces. El lector podrá apreciar los cambios de tono y de registros a lo largo de la obra, así como el desarrollo de ciertos ejemplos puntuales, como el breve análisis de *El odio* de Mathieu Kassovitz (1995), o del estatuto histórico de *Roma ciudad abierta* de Roberto Rossellini (1945).

1 Hay versión en español: *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*, trad. de Núria Vidal, Barcelona, Paidós Ibérica, 1995. Nota: dado que no todos los libros citados aparecen en la sección bibliográfica, aquellos que tienen traducción al español serán indicados siempre a medida que se los nombra por primera vez, ya sea en notas al pie de página, ya en las mismas bibliografías.

2 *Association Française des Enseignants et Chercheurs en Cinéma et Audiovisuel*, Asociación francesa de docentes e investigadores en cine y audiovisual. [N. del T.]

La primera parte le saca el polvo a importantes aspectos de la literatura sobre el cine: las cuestiones de encuadre, de montaje, de relaciones entre sonidos e imágenes. Y también ofrece todo su espacio a la dimensión audiovisual sonora y musical del film. El capítulo 4 hace el balance del conjunto de las investigaciones internacionales que, en veinte años, decodificaron la pista sonora del cine en todos sus componentes, tanto en términos de grabación como de reproducción.

Se completa con una síntesis en torno de la cuestión del relato, puesto que, más que nunca, los films narran historias, siempre poco más o menos las mismas, pero siempre de otro modo. La narratología floreció desde hace unos buenos cincuenta años, bajo el ala protectora de los estudios literarios. Hoy ofrece un cuerpo de nociones sólidas y diversificadas, utilizadas muy ampliamente en los análisis fílmicos y en los talleres de escritura de guiones que proliferan en todas las escuelas profesionales y en las universidades.

Desde hace algún tiempo dio paso a los abordajes surgidos de la historia del arte, sobre todo de las artes plásticas y de la estética filosófica. Entonces se pasó del período llamado 'semio-lingüístico' al de la 'figura' y lo 'figural', de la imagen-movimiento y la imagen-tiempo. Los filósofos y los historiadores reemplazaron a los semiólogos de los años '70. Lo cual hizo que la literatura teórica se enriqueciera de modo considerable. Recientemente, el concepto cardinal de 'puesta en escena' fílmica fue objeto de la atención de los investigadores, tanto en los Estados Unidos como en la Francia metropolitana.

Un sector de esta investigación especializada concierne a la historia y el estatuto histórico de la imagen. Las cuestiones a las que pasa revista el capítulo 6 alimentan los artículos de prensa cuando un film renueva un problema histórico, como por ejemplo el valor testimonial de la imagen registrada en condiciones particularmente dramáticas. Las referencias a la Segunda Guerra Mundial se ubican en esta herencia ideológica y se inscriben a su manera en el mundo contemporáneo, el de la posguerra fría y la proliferación de los conflictos bajo otras formas. Más que nunca, la imagen está en el centro de las luchas por el poder y por la dominación de las multinacionales de producción de esparcimientos. La imagen vale oro. Es el nuevo patrón del valor mercantil.

Pero el gran mérito de este nuevo libro es sobre todo proceder a un *des-tablicamiento* del cine, integrarlo en el conjunto de las imágenes, las de ayer y las de la televisión catódica y estatal, y las de hoy, producidas por las pequeñas cámaras digitales, al alcance de todos y difundidas por Internet.

En efecto, es metodológicamente absurdo analizar la imagen fílmica aislandola de su contexto de producción y recepción. Estos contextos fueron

radicalmente modificados en los últimos veinte años. Varios capítulos importantes de este libro se esfuerzan por luchar contra esta autonomización elitista y anacrónica del campo cinematográfico. La imagen de cine no puede ser percibida sino en su dimensión económica, antropológica y cultural. Todas las recientes teorías que analizan el comportamiento del espectador de film lo demuestran.

Realmente se trata de comprender mejor el cine y la televisión en la hora de todas las imágenes, y las imágenes contemporáneas en la herencia del cine de nuestra juventud común y de su cinefilia bien específica.

MICHEL MARIE

Profesor en la Universidad  
de París-3 Nueva Sorbona

la marca  
editora

## *Introducción*

Hoy en día todos van al cine, miran la televisión, navegan por Internet: estas prácticas no compiten entre sí sino que se complementan.

Sin embargo, si bien muchos libros están consagrados al cine, son raros aquellos que tratan del análisis de estas imágenes en su conjunto.

Esto es lo que nos gustaría proponer en estas páginas, que por lo tanto persiguen dos ambiciones complementarias.

Establecer un 'estado de los saberes' sobre el análisis de las imágenes: tanto el cine y la televisión como las imágenes interactivas y los ícono-textos. Esto significará:

- 'sintetizar' las 'nociones' y los 'métodos' propios a sus 'abordajes' cultural, narrativo, y aquellos atinentes al lenguaje y a la estética, dando cuenta tanto de las adquisiciones afirmadas como de las problemáticas recientes;
- 'establecer puentes' entre cada uno de estos medios y cada uno de sus abordajes.

Proponer 'procedimientos metodológicos' para apropiarse y reutilizar esos mismos saberes.

Esta obra quisiera ofrecer al cinéfilo los medios para encarar la televisión o las imágenes interactivas y, a la inversa, al apasionado de imágenes interactivas aquellos para acercarse al cine y a la televisión.

### **Primera parte: el cine**

La primera parte trata acerca del cine. Arte reconocido y componente insoslayable de la cultura contemporánea, éste tiene ya tras él varios decenios de publicaciones que establecieron un sustrato nocional de referencia. Nos hemos preocupado por presentar una visión clara y estructurada de esto.

Un primer conjunto de capítulos (capítulos 1 a 4) trata acerca de la expresión fílmica bajo entradas familiares al lector: encuadre, montaje, relaciones entre imágenes y sonidos, puntos de vista.

'El encuadre' es así encarado a partir de una puesta a punto sobre las



nociones de plano y de puesta en escena, antes de insistir en lo que funda su dinámica constitutiva. ‘La poética del montaje’ (capítulo 2) muestra cómo continuidades y rupturas garantizan, en diversos niveles, relato, ritmo y sensaciones. A partir de una evocación de las teorías más recientes, los capítulos 3 y 4, ‘Las relaciones entre imágenes y sonidos’ y ‘Puntos de vista’, dan cuenta, uno, de la localización recíproca de los sonidos y las imágenes así como de la recepción sonora, y el otro, de los puntos de vista y de escucha construidos por el film y determinados por las condiciones materiales de la experiencia fílmica.

Desde el origen, la reflexión sobre el cine anudó –y sigue manteniendo– relaciones con otros campos disciplinarios, en particular con la Narratología y la Historia. Así, la teoría del ‘Relato fílmico’ (capítulo 5) se apoyó mucho, en sus comienzos, sobre los avances de la narratología literaria antes de construir su espacio propio: referente a las nociones de personaje, de espacio, de enunciación, de ver y de saber, veremos qué herramientas específicas supo establecer para traducir cómo narra un film.

Los lazos entre ‘Historia y cine’ son también el ejemplo de un encuentro fructífero, ya que, si las historias del cine se modificaron en profundidad al contacto con la evolución de los objetos, las concepciones y los métodos de la Historia, esta última, por su parte, descubrió lo que podía aportarle el estudio de los films.

## **Segunda parte: las imágenes**

La segunda parte expone los abordajes relativos a la televisión, a las imágenes interactivas y a los ícono-textos, y analiza la especificidad de cada uno de estos medios.

Prueba de su madurez, la reflexión sobre las imágenes se opera en adelante según diversas perspectivas: cultural, atinente al lenguaje o a la estética. Cada una de ellas aporta su iluminación particular sobre la manera en que las imágenes hablan a los espectadores.

Espectadores que, por lo demás, ocupan en adelante un importante lugar en el interior de estos abordajes, así como el contexto social e intertextual de las imágenes. Ya que las teorías y los análisis asisten a un retorno de lo social, en un sentido amplio que engloba las representaciones, los marcos de producción, los usos de recepción-interpretación, hasta la dimensión histórica. Lo verificaremos muy particularmente en los capítulos 7, 8 y 9.

‘Un abordaje cultural’ especifica los factores que pesan sobre la interpretación y explicita los procesos por los cuales el sentido acude a las imágenes. Luego esclarece su estratificación en función de las prácticas culturales, desde la imagen artística hasta la imagen erudita, apelando de paso a una rehabilitación de aquellas que se consagran al entretenimiento.

El capítulo 8 detalla los conceptos y el cuestionamiento que están en obra en un ‘abordaje atinente al lenguaje’ y semiológico, recalcando la necesidad de tener en cuenta todas las formas sociales de la imagen y el papel primario que desempeñan las determinaciones externas.

Del mismo modo, ‘la estética de las imágenes animadas’ pretende romper con el punto de vista inmanente, con demasiada frecuencia a la orden del día en este campo. Ésta es reubicada en el marco del debate contemporáneo sobre la naturaleza y las relaciones de lo artístico y de lo estético y aboga en favor de una estética integrativa, donde lo sensible volvería al primer plano y se enriquecería con el aporte de las disciplinas sociológicas e históricas.

‘El espectador’, lo acabamos de decir, también se ubica en el corazón de las preocupaciones actuales. El capítulo 10, que le está consagrado, bosqueja un amplio panorama del interés que le dedican a la vez las corrientes históricas del análisis fílmico y los recientes desarrollos de las teorías feministas, culturales, pragmáticas o cognitivistas. Presente en el interior de los abordajes cultural, atinente al lenguaje y a la estética ya evocados, también lo encontraremos cuando las imágenes, en los tres últimos capítulos, sean examinadas en cada medio.

El método desarrollado en el capítulo 11, ‘Analizar la televisión’, constituye una herramienta óptima para dar cuenta de esta última en su complejidad y su evolución. Allí veremos cómo la comunicación televisiva articula los mundos de referencia de programas y de géneros en permanente evolución con la interacción canales-públicos, tanto como con los actores y las estrategias de programación.

En cuanto a las ‘imágenes interactivas’ (capítulo 12), incompletas, latentes y fértiles, éstas mantienen con su usuario (su ‘espect-actor’) una doble relación en la que se interpenetran el acto de ver y el de actuar y producen modalidades particulares de representación, de encuadre, de punto de vista y de relación con el mundo.

Por último, la imagen fotográfica de la prensa y de la publicidad introdujo un desplazamiento fundamental en sus intercambios con la lengua, generando una nueva modalidad expresiva, los ‘ícono-textos’ (capítulo 13), donde imágenes y palabras se mezclan, contaminan su sentido y, al son de la actualidad cotidiana y para el júbilo del lector, prodigan regocijantes hallazgos.

## **Por una didáctica de las imágenes**

Repitémoslo una vez más: lo que quisimos hacer aquí fue reunir y comparar saberes sobre las imágenes, que ordinariamente están dispersos.

Como veremos, algunos pasajes del texto fueron visualmente puestos de manifiesto.

Algunos desempeñan el papel de ‘zooms informativos’. Tratan acerca de una cuestión amplia (“¿Qué es una imagen verdadera?”, pp. 144-145), por ejemplo, resume los elementos de un problema recurrente), o de una iluminación útil sobre un aspecto más puntual.

Otros están consagrados a la ‘metodología’.

Más específicamente, responden a una preocupación didáctica que nos pareció esencial. Se trata de abrir pistas, sugerir procederes, para aprender a apropiarse o a transmitir. Así, para el cine, cómo utilizar los recursos del DVD (pp. 36-39), llevar a cabo un análisis de secuencia (pp. 77-79) o incluso comparar dos secuencias (pp. 97-99).

Estos pasajes favorecen varios regímenes de lectura.

Se podrá volver a ellos por simple curiosidad personal o para establecer recorridos y acercamientos. También podrán convertirse en el punto de partida de análisis personales y servir de apoyo a los docentes para construir actividades de aprendizaje.

Al ofrecer un estado estructurado y sintético de los conocimientos sobre las imágenes y de su problemática actual, y al proponer procedimientos metodológicos para analizarlos y utilizarlos, este libro querría dar paso a una ‘didáctica de las imágenes’.

En consecuencia, se dirige a todos aquellos que tienen la preocupación de comprender cómo funcionan las imágenes actuales, ya sean espectadores, estudiantes o docentes.

la marca  
editora

## Los autores

Esta obra surge de una empresa colectiva llevada a cabo por un equipo de docentes-investigadores (en su mayoría reunidos en el seno de la Asociación francesa de docentes e investigadores en cine y audiovisual - AFECCAV), con el objeto de sacar provecho de la especialización de cada uno.

### Lista de los autores y sus colaboraciones:

- AMIEL, Vincent (Profesor en la Universidad de Caen), “El montaje”.
- BARNIER, Martin (Profesor en la Universidad de Lyon III), “Las relaciones entre imágenes y sonidos”.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre (Profesor en la Universidad de Lyon II), “Un abordaje cultural de la imagen”.
- GARDIES, André (Profesor emérito en la Universidad de Lyon III), “Narratología y cine. El relato en la pantalla”.
- GARDIES, René (Profesor emérito en la Universidad de Provenza), “El encuadre y el plano”.
- JOST, François (Profesor en la Universidad de París III), “Analizar la televisión”.
- JULLIER, Laurent (Profesor en la Universidad de París III), “Puntos de vista” y “La estética de las imágenes animadas”.
- LAGNY, Michèle (Profesora emérita en la Universidad de París III), “Historia y cine”.
- LÉON, Paul (Profesor de conferencias en la Universidad de Niza), “Ícono-textos, el juego de las imágenes y las palabras: prensa y publicidad”.
- MASSOU, Luc (Profesor de conferencias en la Universidad de Metz), “Las imágenes interactivas”.
- ODIN, Roger (Profesor emérito en la Universidad de París III), “El abordaje de las imágenes en lo atinente al lenguaje”.
- VANOYE, Francis (Profesor emérito en la Universidad de París x Nanterre), “El espectador”.

Los autores agradecen muy particularmente a la AFECCAV, a la Sra. Claude-Isabelle Brelot y a la Misión Científica Universitaria por la ayuda aportada a esta empresa.

En cuanto al coordinador, quisiera expresar su gratitud hacia Michel Marie, que lo sostuvo de manera constante, a Laurent Jullier, a François Jost y muy particularmente a Michèle Lagny, que relejeron el manuscrito y favorecieron ampliamente su evolución.

la marca  
editora



**PRIMERA PARTE**

**Analizar el cine**

**la marca**  
editora

## **1. Plano, encuadre y puesta en escena**

### **1.1 La cuestión del plano**

Al igual que la de puesta en escena, la noción de plano ocupa en gran medida el imaginario del cine. Ahora bien, la cuestión no es tan sencilla como lo da a entender un término familiar a todos y la sobrevaloración de que es objeto en los escritos y las representaciones cinéfilas. Recordemos que el plano constituye una unidad técnica de toma de vistas y de montaje. Si en el momento del rodaje comprende las imágenes y los sonidos que fueron captados entre el desencadenamiento y la detención de la acción y de su filmación, en el film que ve el espectador corresponde a lo que fue mantenido en el montaje, y la diferencia de longitud entre uno y otro puede ser notable. Así considerado, por lo tanto, constituye un fragmento espacio-temporal homogéneo.<sup>3</sup>

Encarado en el marco del análisis fílmico, suscita varios órdenes de problemas.

### **1.2 Denominaciones**

El primero concierne a sus denominaciones tradicionales. Para designar los diferentes tamaños del plano, nos referimos al lugar que ocupa el cuerpo humano en la porción de espacio encuadrado. Desde el Plano general, que ahoga a un personaje en el seno de un vasto paisaje, encontramos sucesivamente, estrechando el espacio filmado: Plano general, Plano medio, Plano americano, Plano cercano, Primer plano y Primerísimo primer plano, al que una sola parte del rostro alcanza para llenar. El conjunto de estos tamaños de plano, como se sabe, constituye la escala de los planos.

Fuera de que las denominaciones de planos fluctúan de un texto o de una

<sup>3</sup> Por otra parte, como se sabe, el plano —en otra acepción del término tomada de la pintura— remite a un escalonamiento espacial en profundidad. Se habla entonces de primer plano, de plano medio y de segundo plano.

cinematografía a otra, semejante escala no funciona de manera globalmente satisfactoria sino para la representación fílmica del cuerpo humano (en efecto, ¿qué pasa con un ‘primer plano’ en la superficie de la luna?). Más allá de la relatividad de los términos, el análisis prestará atención a la ilusión de proximidad o de alejamiento, generadora de sentido y de afecto, producida por el encuadre.

---

## PRIMER PLANO

---

La teoría del cine siempre concedió un interés excepcional al primer plano. En los años ‘20, Epstein en Francia,<sup>4</sup> Eisenstein en la Unión Soviética, entre otros, vieron en él la exasperación de los poderes ideales y sensibles del cine.<sup>5</sup> Edgar Morin, a su vez, insistirá en los efectos de antropomorfismo de las cosas y de cosmomorfismo de las personas que produce el cine, y ve el primer plano como el coronamiento de estos intercambios.<sup>6</sup> Más cerca de nosotros, en los años ‘80, Gilles Deleuze volvió sobre esto, vinculando el primer plano con la noción de afecto: “La imagen-afecto es el primer plano, el rostro...”; “no hay primer plano de rostro, el rostro es en sí mismo primer plano, el primer plano es por sí mismo rostro, todos son el afecto, la imagen-afecto”.<sup>7</sup>

A manera de ejemplo, recuérdese un film que utiliza admirablemente el primer plano: *La pasión de Juana de Arco* (1928) de Carl Dreyer.

---

### 1.3 La escritura electrónica: la imagen, no el plano

La creencia en la imagen, debido a que se funda en la correlación fílmico-profílmico,<sup>8</sup> en adelante se ve malograda por el recurso a la digitalización, que permite transformar fácilmente la imagen, retocar sus colores, introducirle lo que nunca se encontró ante la cámara, y, en el caso de la imagen digital, generarla únicamente mediante el cálculo. El problema no es nuevo, puesto

4 Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, París, Seghers, 1974-1975.

5 Philippe Dubois (dir.), “Gros plan”, *Revue belge du cinéma*, nº 10, invierno 1984-1985.

6 Edgar Morin, *Le Cinéma ou l’homme imaginaire*, París, Éditions de Minuit, 1956. [Hay versión en español: *El cine o el hombre imaginario*, trad. de Ramón Gil Novalis, Barcelona, Paidós Ibérica, 2001.]

7 Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L’Image-mouvement*, París, Éditions de Minuit, 1983, pp. 125 y 126. [Hay versión en español: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, trad. de Irene Agoff, Buenos Aires, Paidós, 2005.]

8 Profílmico: destinado a ser filmado. Término incorporado por Étienne Souriau en su introducción a *L’Univers fílmique*, París, Flammarion, 1953.

que Méliès, desde los comienzos del cine, construyó su ilusionismo sobre los efectos especiales (detenciones de cámara, sustituciones, superposiciones...) y porque estos jalonan toda la historia del séptimo arte: escondrijos, maquetas, transparencias... Pero lo digital le confiere otra amplitud por la facilidad y la rapidez con que se puede intervenir sobre cualquier punto de la imagen, sin que las modificaciones introducidas sean localizables.

Además, en el caso de que la imagen electrónica mezcle o superponga varias imágenes en el interior de un mismo cuadro, su naturaleza heteróclita le prohíbe funcionar según la referencia antropológica a nuestra experiencia del mundo, experiencia que por la semejanza perceptiva funda la noción de punto de vista y de escala de planos. Ante un espacio visual que a su vez es una suma de varios espacios que difieren a la vez por su sujeto y su densidad, la mirada del espectador ya no puede identificarse con un punto de vista y una distancia. ¿Qué hacer a partir de entonces con el sentimiento de un espacio-tiempo único que se vincula con la noción de plano? ¿Qué ocurre con este último, en su realidad perceptiva y su delimitación material?

Ante varios espesores de imagen que se apilan en una suerte de 'hojaldrado' visual, el espectador se inscribe en otra relación con el referente: una conciencia de imagen, un 'efecto imagen' específico se superpone al efecto de analogía.<sup>9</sup> "Al realismo perceptivo humanista de la escala de los planos del cine, el video opone así un irrealismo de la descomposición/recomposición de la imagen. A la noción de 'plano', espacio unitario y homogéneo, el video prefiere la de 'imagen', espacio multiplicable y heterogéneo".<sup>10</sup>

#### 1.4 El todo y el fragmento, o la diversidad de las unidades fílmicas

Pero es sobre todo en el marco del análisis fílmico donde hay que cuidarse de tomar el plano por la unidad única del film, como tendería a hacerlo creer su realidad técnica. Ocurre aquí como en todo medio de expresión: un elemento no toma valor de unidad sino en referencia a un ejemplo de lectura dado y si el plano, en el nivel material, aparece como una pieza de mecano

9 Jean-Christophe Averty fue en la televisión el precursor de semejante escritura vuelta hacia una puesta en página de la pantalla. La creación de video, a su vez, se desarrolló sobre semejantes pistas de exploración de la imagen animada y, en el campo institucional del cine, Peter Greenaway recurrió a ella para experimentar nuevas modalidades narrativas (*Prospero's books*, *The pillow book*).

10 Philippe Dubois, "La question vidéo face au cinéma : déplacements esthétiques", en Frank Beau, Philippe Dubois, Gérard Leblanc (dir.), *Cinéma et dernières technologies*, París/Bruselas, INA/De Boeck Université, 1998, p. 200.



Hay que cuidarse de tomar el plano por la unidad única del film.

para girar y montar, y se convierte en un fragmento entre muchos otros en el marco de las lecturas a las que se prestará el film acabado.



### Efecto imagen

*Las muñecas rusas* (Cédric Klapisch, 2005).

Varios espacio-tiempos se entremezclan visual y narrativamente.

Al interrogarse sobre su vida, el personaje (Romain Duris) rememora las actividades de entrevistador que ejerció durante un tiempo.

### *Análisis filmico: unidades variables*

Debido a que, una vez más, no se concibe sino en el interior de una cadena significativa, a su vez función de la pertinencia privilegiada por el análisis, la noción de unidad abarca realidades muy diversas y alcanza a la cuestión de la segmentación.<sup>11</sup>

En efecto, ¿cómo segmentar un film? Si se estudia la acción dramática, la primera y más corriente manera de encararlo, la escena, la secuencia o un conjunto de secuencias se convertirán en unidades. Pero si se quiere poner de manifiesto el sistema del color, el procedimiento se complica puesto que uno deberá mostrarse atento tanto a una dominante coloreada que atraviesa una, varias o la totalidad de las secuencias, como a la elección de los trajes, un

11 Véase el capítulo “El abordaje de las imágenes en lo atinente al lenguaje”.

objeto o un motivo. La construcción dramática, el ritmo de una secuencia, una figura de montaje, hasta la obra de un cineasta: otros tantos objetos virtuales de análisis y otras tantas unidades. O más precisamente, elementos, de naturaleza y amplitud cada vez diferentes, que se constituyen en unidades, inferiores o superiores al plano. Dicho lo cual, respecto de una pertinencia determinada, nada impide que un plano se vuelva unidad a su vez, como ocurre con el *dé-coupage* en cuadro, en uso en Méliès y en los films de los primeros tiempos del cine mudo, hasta 1908, que confundían el plano y la escena.

## 2. Encuadre y cuadro

### 2.1 La imagen, un espacio de representación

Se llama ‘encuadre’ al acto, así como al resultado del acto, que delimita y construye un espacio visual para transformarlo en ‘espacio de representación’.

Acta de nacimiento de toda imagen mediática, el encuadre no produce una copia de lo real, aunque la índole analógica de la imagen tiende a hacer olvidar que ella no es el mundo sino un discurso sobre el mundo. Transforma en su naturaleza misma lo que registra. En un plano cognitivo, este estatuto de representación inscribe lo filmado en el interior de un relato (la imagen narra), o de un discurso (la imagen explica y demuestra), al mismo tiempo que, por el lado de lo sensible, induce emociones por el tema (la risa y las lágrimas) y por los significantes (formas plásticas, calidad de la actuación de un actor, ritmo...).

### 2.2 El encuadre: un proyecto y un todo

En materia de intención como de resultado, el término de encuadre remite así al conjunto indisoluble que forman el cuadro y lo que allí se instala y se organiza: el ‘campo’.

Encuadrar es ante todo excluir e instituir. A esta primera y decisiva línea divisoria entre lo que conserva y lo que separa el acto mismo de encuadrar se añaden las elecciones que operan para representar y dar sentido. Lo que concierne al sujeto, pero también la densidad del cuadro, la luz, etcétera, todo se vuelve significativo, y esto en diversos niveles de análisis: informativo, narrativo, axiológico, sensible y estético.

El encuadre remite al conjunto indisoluble que forman el cuadro y el campo.



### Composición, puesta en escena, apertura

Comienzo de *El joven Lincoln* (John Ford, 1939).

Composición en profundidad, gracias a un escalonamiento en diagonal que guía la mirada: troncos, carro, pequeños grupos dispersos, punto de fuga materializado por los árboles, casa y por último personaje sobre quien va a centrarse la acción en los siguientes planos (el político local que hace un discurso y presentará a Lincoln).

Un plano de apertura con una función narrativa e ideológica:

- cuadro posible inmerso en una luz idílica;
- tranquila introducción de Lincoln en el relato;
- naturalización de otro momento venidero de la primera escena (en el carro de la derecha que entra en el campo Lincoln descubrirá un libro fundamental para su destino).

Lincoln podrá aparecer como el elegido predestinado, 'natural', de la tierra y el pueblo norteamericanos.

(Véase también pp. 148-149).

la marca  
editora

En cuanto a las modalidades del pasaje entre el proyecto de encuadre,<sup>12</sup> el encuadre tal y como es imaginado, y su implementación, difieren según el contexto económico y cultural y las coerciones materiales, pero también en función de los creadores y de los géneros de pertenencia. En el campo profesional del cine y la televisión se podrá pasar de una imagen rigurosamente pensada de antemano, hasta dibujada por los *story-boards* del film publicitario, a encuadres que se adaptan con flexibilidad a la realidad fáctica: documentales o programas realizados en estudio. Si nos interesamos ahora en la personalidad de los creadores, el rigor de preparación del encuadre en Hitchcock se opondrá a los métodos de cineastas como Cassavetes o Rivette, que hacen fluir su cámara sobre la actuación de los actores.

Un 'cuadro objeto' refuerza en ocasiones los límites de la imagen. La pintura, el dibujo o la estampa dan el ejemplo. Cuadros más o menos trabajados sirven para valorizarlos, pero todavía más para afirmar su estatuto de obra artística. Una vez colgada en un lugar destacado de una galería, la fotografía, a su vez, significará su pertenencia al mundo del arte.

### 3. Encuadre y puesta en escena

#### 3.1 La puesta en escena

El término abarca varias realidades vecinas que requieren verse especificadas, porque el halo subjetivo que las baña no deja de acarrear cierta vacilación conceptual.

En un primer sentido, remite a la manera en que un realizador, en el momento del rodaje, organiza los elementos profílmicos, decorados, iluminación, actuación y evolución de los actores..., en correlación con su encuadre. Las huellas de estos actos complejos, que, como se sabe, requieren la intervención de numerosos colaboradores, están destinadas a fundirse en una realidad única donde lo que fue filmado no existe sino en y por un encuadre, un todo indivisible con el que se confronta el análisis.

12 Guillaume Soulez (dir.), "Penser, cadrer : le projet du cadre", en *Revue Champs visuels*, n°s 12-13, París, L'Harmattan, enero de 1999.

## CUADRO Y FORMATO

El cuadro de una imagen se impone ante todo como 'formato', es decir, como relación relativa entre el ancho y la altura de sus 'límites visibles'.

En el cine hoy se distinguen dos formatos dominantes para la proyección en sala en 35 mm: el 1,85 y el 1,66. A título informativo, estos formatos variaron mucho: el 1,33 del cine mudo se convirtió en 1,37 tras el pasaje al sonoro, mientras que los años '50 vieron surgir diversas dimensiones de formato *scope*.

El formato desempeña el papel de una forma pregnante en la medida en que ofrece recursos expresivos potenciales. Cada uno de nosotros, en el momento de fotografiar un paisaje o una escena, sabe decidir si encuadra su foto según la horizontal o la vertical

### *Análisis filmico: estudiar un encuadre*

Con demasiada frecuencia, en una imagen figurativa, la intensidad del tema (el drama figurado sobre esa foto de prensa, la acción que me transporta en un film, etc.) tiende a ocultar la disposición formal que participa en su sentido, ya que la analogía visual y la implicación del espectador oculta el hecho de que la imagen es una construcción. A la inversa, encarar a ésta según un abordaje que no quiera ver en ella más que un conjunto de motivos, de masas, de líneas, de colores y de tensiones, sólo se justifica según una pertinencia específica.

Porque si la imagen mediática, como todo discurso, habla gracias a formas, éstas, más fuertemente todavía que las palabras, remiten a lo viviente: a gente que da testimonio por su palabra, su situación, su cara, de sus alegrías o sus sufrimientos, a personajes que aman, que actúan, que mueren y que nos arrastran en sus aventuras y sus emociones. Así, el campo de la imagen se ve atravesado por una infinidad de 'líneas' dramáticas, emocionales, axiológicas, plásticas, y por referencias, narrativas, culturales, intertextuales, que se leen en la iluminación de un rostro, en un estremecimiento de piel o en la lentitud de un gesto, en una oposición de sombra y luz, un brillo o un degradé de color.

Estudiar un encuadre es tener en cuenta todo cuanto lo constituye en un espacio delimitado y organizado. Si bien el sentido debe ser buscado en

varios niveles, sólo existe en su interacción. Separarlos es legítimo en un proceder analítico, pero a condición de restablecer *in fine* la unidad indisoluble que es la suya.

Por otra parte, en la actividad de análisis de un film, el término de encuadre designa en ocasiones el acto de aislar un fotograma para esclarecer sus méritos y sus secretos. El proceder es fructífero, pero todavía convendrá no olvidar que es en su misma transformación, y solamente por ella, por lo que todo encuadre encuentra su verdad.

En un sentido igualmente corriente, la puesta en escena caracteriza la especificidad de una escritura fílmica, y entonces vale como un equivalente del estilo en literatura o de la manera en pintura (se hablará de la puesta en escena de Hitchcock o de Kiarostami).

Por último, el término se ve cargado de una connotación mayor: cumple, en el espacio cultural contemporáneo, la función esencial de conferir al cine un estatuto artístico. Como lo dice Jacques Aumont: “Abusivamente quizá (para los diccionarios de etimología), con seguridad eficazmente, la puesta en escena se ha convertido por lo tanto, en los usos críticos en lengua francesa (y también inglesa, ya que la palabra pasó tal cual [*mise-en-scène*] al vocabulario anglosajón), en la noción central, la moneda de cambio, el equivalente general del arte del film”.<sup>13</sup>

Separar los niveles de análisis sólo es legítimo a condición de restablecer *in fine* su unidad indisoluble.

### 3.2 Un espacio diegético y plástico

El decorado, la iluminación y el color disponen signos diegéticos, narrativos y estilísticos que, como dijimos, remiten a niveles de interpretación múltiples: época y medio representados, elementos significativos de la acción, intenciones o valores de un personaje, género, etcétera.

Encararemos este campo sugiriendo un método de análisis particular (véase el recuadro a continuación).

13 Jacques Aumont, “La mise en scène: de la correspondance des arts à la recherche d’une spécificité”, en *La Mise en scène*, J. Aumont (dir.), Bruselas, De Boeck Université, 2000, p. 9. Para una reseña histórica de la palabra, véase también en la misma obra: François Albéra, “Mise en scène et rituels sociaux”.

### ***Análisis filmico: DVD y estudio de puesta en escena***

Analizar la puesta en escena obliga a interrogarse sobre un conjunto de elecciones que se ejercen sobre todos los parámetros de un encuadre. Con la ayuda que suministra desde hace largo tiempo el análisis de secuencia escrita,<sup>14</sup> puede añadirse en adelante una nueva herramienta: los documentos (los 'bonus') que a menudo acompañan los films en sus mejores ediciones en DVD, y muy en particular los *making of*.

Estos últimos ofrecen la oportunidad de llevar a cabo el análisis filmico de un encuadre mediante la puesta en relación de un plano y de su preparación. Al sumergirse en el corazón del trabajo de realización, esto responderá en primer lugar a una curiosidad del 'cómo está hecho', que comparten el gran público y los cinéfilos, pero sobre todo, dará paso a un proceder comparativo entre el resultado, el plano tal como el espectador lo descubre en el film, y lo que el documento muestra de los medios implementados para obtenerlo.

#### ***Saraband, de Ingmar Bergman (2003)***

A manera de ejemplo, nos apoyaremos aquí en el *making of* de *Saraband*, de Ingmar Bergman (2003), en el DVD de las ediciones MK2.

Las sugerencias que daremos no tienen otra ambición que trazar algunas pistas, que convendrá variar y desarrollar en función de cada documento y en relación con cada estilo de autor. Lo esencial, repitémoslo, es superar el nivel inmediato de curiosidad hacia las bambalinas del rodaje para convertirlo en un instrumento al servicio del análisis.

#### *Procedimiento 1: del film al making of*

Consiste en analizar primero un fragmento del film para luego examinar lo que aporta el fragmento de *making of* correspondiente (lo que sin embargo no excluye recurrir a documentación escrita: entrevistas, artículos, libros).

Un ejemplo, la secuencia 2: 'Casi una semana más tarde' (minutos 18 a 34 del film).

Se trata de un diálogo en un interior. En la cocina Karin, perturbada, confía a Marianne sus dificultades con su padre y el enfrentamiento violento que tuvo la misma mañana con él.

14 Jacques Aumont y Michel Marie, *L'Analyse des films*, París, Nathan, 1988; Armand Colin, 2005. [Hay versión en español: *Análisis del film*, trad. de Carlos Losilla Alcalde, Barcelona, Paidós Ibérica, 2002.]

Entre otras cosas, la escena podría ser la ocasión de examinar el papel del ‘decorado’.

En esta perspectiva estudiaremos, en el film:

- cómo todo converge para sugerir un interior reducido, cálido y otoñal;
- cómo ese marco concuerda con la intimidad de la conversación entre las dos mujeres y con la intensidad psicológica creciente de sus intercambios.

Luego veremos en el *making of* cómo fue necesario proceder para que los decorados contribuyeran a producir las significaciones y las emociones que acabamos de descubrir en el pasaje precedente. Véanse minutos 5, 6 y 21 del *making of*.

#### *Procedimiento 2: del making of al film*

‘El color’, o todo detalle tiene su importancia:

- las exigencias de Bergman para la gama de colores de la ropa (*making of* min. 3); las hojas una a una manchadas de herrumbre con pintura (*idem* min. 12), preparación de la escena de la fuga de Karin a través del bosque (min. 23 del film), etcétera.

Ampliar el estudio del color, comparando la declinación de la gama de colores dominante según las secuencias.

Tres pistas más de estudio:

- ‘El encuadre’: todo se ordena y se modifica en el interior de un cuadro: regulación del tamaño del cuadro y del lugar exacto de los actores respecto de los elementos de decorado y de la evolución de la acción; seguido de las tomas sobre monitor (min. 7, 18, 19...).

- ‘La dirección de actores’: cómo indica Bergman, actuándolos él mismo, sus gestos y sus desplazamientos a los actores (min. 9, 23, 26, 38 del *making of*); la relación humana con estos últimos: cómo convence a Julia Dufevnus (que interpreta a Karin) que no hay que retomar una escena (min. 27).

- ‘Un creador’: su proyecto y sus opciones. Bergman reúne al equipo antes del rodaje para explicarles sus intenciones (min. 16); las modificaciones improvisadas (min. 38), etcétera.

---

#### **4. Un juego de distancias**

Encuadrar más o menos ceñido y según un eje dado equivale a colocar al espectador a una distancia perceptiva e imaginaria de lo representado. Ésta



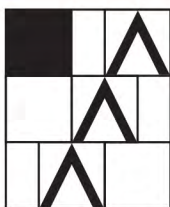
¿Disfrutaste el libro que comenzaste a leer?  
Podés adquirirlo en [www.lamarcaeditora.com](http://www.lamarcaeditora.com) y en cientos de  
librerías.

Gracias por apoyar con tu lectura y recomendaciones este proyecto  
editorial.

La marca editora es una editorial independiente argentina que desde hace más de 25 años publica libros vinculados a la cultura visual: ensayos sobre cine, fotografía, música; fotolibros; libros-álbum infantiles; proyectos innovadores; filosofía, estética, rock, poesía, flipbooks, libros de artista, libros de arte.

Detrás de nuestro catálogo hay muchos nombres. Una editorial independiente es el proyecto de un editor, pero la concreción de muchos otros: artistas, poetas, escritores, fotógrafos, traductores, diseñadores, ilustradores, correctores, imprenteros, maquinistas, encuadernadores, fotocromistas, administrativos, vendedores, cobradores, libreros, colegas, amigos.

Nuestro catálogo es el documento que referencia el recorrido que todos nosotros comenzamos hace 25 años. Porque editar no es una odisea, pero sí un viaje. Un catálogo es, entonces, además de una bitácora de la imaginación al servicio de lo que otros editores aún no han imaginado o un inventario de aquellos libros por los que no hubieron decidido su apuesta, un diploma al mérito que puede significar la subsistencia en tan grata actividad. Porque editar no es editar un libro, editar es seguir en este viaje.



**la marca**  
editora