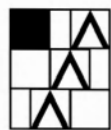


**DICCIONARIO**  
teórico y crítico  
del  
**CINE**

**A-Z**

**Jacques Aumont**  
**Michel Marie**



**la marca**  
editora

**Diccionario**

**teórico y crítico**

**del**

**CINE**

**la marca**  
editora

Espectáculo / Z.A.T. / Video-Vigilantes / Hipermedia / Internet / Ocio / Regímenes escópicos de la Modernidad / Universo Online / Policía / Plano / Psicodelia  
Wais / O.J. Simpson / Homero Simpson / Movicom / Chomsky / Dinero digital / MTV / TV Interactiva / Plotter / Vertov / Apple / Windows / Seguridad /  
McLuhan / Red / Capitalismo Mundial Integrado / TCI / Ante Garmás / Soporte magnético / Midi / Ecología / Copyright / Estética / SIDA / Anti-Copyright /  
Control Remoto / Testigo-Victima / Wired / CD / Antena Parabólica / Secuencia / Operación Tormenta del Desierto / Autopista de Información / Fetiche / CAD  
Gopher / Universidad / Nicholas Negroponte / 800MIL caracteres / EightBall / Casilla Electrónica / ADN / Laser / Hiperrealismo / Gutenberg / Literatura /  
Rodney King / Isla de Edición / Docu-this, Info-that / Voyeur / Ciudad / Warner / Milli Vanilli / Ideología / Nahuelito / Asesinos Seriales / Mediocracia /  
TeleConferencia / Moda / VideoTexto / Modem / Metáfora / Utopía / Publicidad / DDI / Filosofía / Virus Electrónico / Holzer / Big Brother / Pager / PADS /  
Foros / BBS / Radares Militares / Scanner / Acceso Digital / Intel Inside / Telintar / Menem / Estimuladores Cerebrales / Redial / Projectores LCD / FAQs /  
QuarXPress / PhotoC / Gates / Prototipos /  
watch / Teleprompt / Rom / Devenir Cyborg  
Segmentación de la / Alarmas electrónicas /  
MIT Media Lab / @ / osfera / Monitoreo de  
Vigilancia / Multimec / Comunidad Virtual  
TCP/IP / Almacenam / Neoconservadurismo  
PCMCIA / ShareWa / Interzona / Mercado  
Escritura electrónica / del Libro / Inteligencia  
Artificial / Satélite / Te / : / Espectáculo / Z.A.T.  
Video-Vigilantes / H / : / Wais / O.J. Simpson  
Homero Simpson / Red / ad / McLuhan / Red /  
Capitalismo Mundial / ht / Control Remoto /  
estigo-Victima / Wir / che / CAD / Gopher /  
Universidad / Nichol / eratura / Rodney King  
Isla de Edición / Do / cia / TeleConferencia /  
Moda / VideoTexto / ' Foros / BBS / Radares  
Militares / Scanner / jarXPress / PhotoCD /  
ASCII / Nanotecnolo / atch / Teleprompter /  
Stephen Hawking / C / / Segmentación de la  
Oferta / VideoJuegos / MIT Media Lab / @ /  
Tanque de ideas / Ed / iliancia / Multimedia /  
Gigabytes / Cyberpui / P/IP / Almacenamien-  
to de datos / Shopp / adurismo / PCMCIA /  
ShareWare / Texto / / Mercado / Escritura  
electrónica / Fotogra / / Inteligencia artificial  
Satélite / Tecnocraci / táculo / Z.A.T. / Video-  
Vigilantes / Hiperme / Wais / O.J. Simpson /  
Homero Simpson / I / d / McLuhan / Red /  
Capitalismo Mundial / ht / Control Remoto /  
estigo-Victima / Wir / che / CAD / Gopher /  
Universidad / Nichol / eratura / Rodney King  
Isla de Edición / Do / cia / TeleConferencia /  
Moda / VideoTexto / ' Foros / BBS / Radares  
Militares / Scanner / jarXPress / PhotoCD /  
ASCII / Nanotecnolo / atch / Teleprompter /  
Stephen Hawking / C / / Segmentación de la  
Oferta / VideoJuegos / MIT Media Lab / @ /  
Tanque de ideas / Ed / iliancia / Multimedia /  
Gigabytes / Cyberpui / P/IP / Almacenamien-  
to de datos / Shopp / adurismo / PCMCIA /  
ShareWare / Texto / / Mercado / Escritura  
electrónica / Fotogra / / Inteligencia artificial  
Satélite / Tecnocraci / táculo / Z.A.T. / Video-  
Vigilantes / Hiperme / Wais / O. J. Simpson /  
Homero Simpson / N / an / Red / Capitalismo  
Mundial Integrado / rol Remoto / Testigo-  
Victima / Wired / CD / Gopher / Universidad  
Nicholas Negropo / Rodney King / Isla de  
edición / Docu-this, I / Conferencia / Moda /  
VideoTexto / Modem / BBS / Radares Militares  
Scanner / Acceso D / s / PhotoCD / ASCII /  
Nanotecnología / Fa / leprompter / Stephen  
Hawking / Género / ntación de la Oferta /  
QuarXPress / Robot / edia Lab / @ / Tanque  
de ideas / Edición / N / ultimedia / Gigabytes  
Cyberpunk / VCR / ' / acenamiento de datos  
Shopping Center / / A / ShareWare / Texto  
Imagología / Prygo / electrónica / Fotografía  
digital / DAT / Inaiár / / Satélite / Tecnocra  
spectáculo / Z.A.T. / cia / Plano / Psicodelia  
Wais / O.J. Simpson / ndows / Seguridad /  
McLuhan / Red / Tes / DA / Anti-Copyright /  
Control Remoto / Cap / nación / Fetiche / CAD  
Gopher / Universida / tenberg / Literatura /  
Rodney King / Isla d / riales / Mediocracia /  
TeleConferencia / Mc / other / Pager / PADS /  
Foros / BBS / Radare / roectores LCD / FAQs /

## biblioteca de la mirada

dirigida por Guido Indij

# NOTA DE ENVÍO

*La biblioteca de la mirada surge de la intención de agrupar aquellos textos que pasan por el escritorio de*



la marca

y que a pesar de pertenecer a los más diferentes géneros

(paper, ensayo, arte, crítica, pop, antología teórica, fotografía, manifiesto, revista, etcétera) nos sirven para reflexionar sobre el urgente lugar de la recepción.

## Libro-Ojo (Λιβρο Οξο)

Si existe un común denominador para los libros que integran esta biblioteca, resultará inútil buscarlo en el formato, los criterios de diseño, el color de tapa...

Los textos no hablan necesariamente (al menos directamente) de los medios. Su objetivo es político, en tanto intentan señalar –de las más diversas maneras– los mecanismos de la percepción.

la marca  
e d i t o r a

**Diccionario**

**teórico y crítico**

**del**

**CINE**

**Jacques Aumont**

**Michel Marie**

la  
marca  
e d i t o r



la marca

Título original	<i>Dictionnaire théorique et critique du cinéma</i>
Edición original	Nathan, 2001
Título en español	<i>Diccionario teórico y crítico del cine</i>
Autor	Jacques Aumont / Michel Marie
Traducción al español	Victor Goldstein / Marina Malfé
Colección	Biblioteca de la mirada
Director de colección	Guido Indij
Corrección	Belén Dezzi / Eduardo Bisso
Diseño	Cutral Ediciones   Aymará Petrabissi
Tapa	Aymará Petrabissi
Editorial	<b>la marca</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	La Cuadrícula
Taller	Santa Magdalena 635
ISBN	950-889-132-7
Fecha de impresión	Mayo de 2006
Lugar de impresión	Buenos Aires, Argentina
Depósito de ley	11.723
©	<b>la marca</b>

*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.*

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. Y con ayuda del Centro Nacional del Libro del Ministerio de Cultura de Francia.

No se permite la reproducción parcial o total de este libro ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste mecánico, electrónico, por fotocopia, grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del *copyright*.

El cine, a partir del momento en que se impuso como espectáculo masivo, suscitó el interés de filósofos, sociólogos, psicólogos y también de algunos críticos de arte o periodistas más visionarios que otros. Un poco más tarde, los propios cineastas continuaron a su vez con estas reflexiones, desde su propio punto de vista, pero a menudo con la misma o una mayor fuerza teórica. A lo largo del tiempo, tanto unos como otros utilizaron e impusieron un vocabulario especializado, proponiendo incluso a veces palabras nuevas o utilizando conceptos antiguos con un sentido inédito. Quisimos dar cuenta entonces de este nuevo léxico, desde sus orígenes hasta nuestros días.

Este libro es un diccionario y no una enciclopedia. Relevamos cerca de cuatrocientas palabras o nombres propios, y adjudicamos los sentidos que le fueron dados por distintos autores y según distintos enfoques disciplinarios. Estas entradas son relativamente cortas (algunas se reducen a unas pocas líneas), y resulta evidente que no tuvimos ninguna pretensión enciclopédica. El lector deseoso de proseguir y profundizar estos conocimientos deberá indagar en las numerosas reseñas bibliográficas que se indican a continuación de cada artículo y que están enumeradas al final de la obra.

Por otro lado, este diccionario se limita a los enfoques teóricos y críticos del cine; no es un diccionario general de cine, de los que ya existen varios y de gran calidad. Sólo mencionamos a las personalidades (directores, críticos, teóricos) o los acontecimientos históricos (especialmente géneros) que produjeron o suscitaron una reflexión crítica o teórica más o menos profunda y continua. En cuanto a las nociones seleccionadas, pertenecen a todos los campos disciplinarios: estética, semiología, psicología, historia del arte y de las representaciones, etc. Un índice temático, al comienzo de la obra, agrupa los artículos por campos disciplinarios (historia del cine, estética, narratología, etc.), permitiendo así una lectura más especializada.

Fuimos especialmente cuidadosos de no privilegiar ninguna teoría en particular, sino de dar un testimonio, en la medida de nuestros conocimientos, de la diversidad de enfoques teóricos propuestos durante un siglo de cine. Evidentemente, algunos se desarrollaron y sistematizaron más que otros, y engrosaron en mayor medida nuestra lista; algunos resultan más familiares en Francia y en nuestra cultura teórica y crítica; nuestro esfuerzo intentó compensar tanto como nos resultara posible los conceptos más alejados. Intentamos ser exhaustivos y limitarnos a un volumen razonable.

De este modo, en cada artículo, quisimos conceder *a priori* la misma importancia a cada uno de los sentidos o de los usos señalados, aunque algunos 'pesen' más que otros (la bibliografía afirmará entonces nuestra sensación en cuanto a la importancia respectiva de los distintos autores o escuelas). Cada artículo está seguido por sugerencias de correlación

intelectual ( ) y por una bibliografía ( ) de forma muy sintética: nombres y fechas de libros ordenados todos alfabéticamente en la Bibliografía final, que tratamos de hacer lo más copiosa posible, dado el tamaño de la obra.

Este diccionario quiere poner de manifiesto el estado actual de los estudios cinematográficos, su riqueza pero también su historia, que acaba de cumplir un siglo. También intenta poner de manifiesto su carácter internacional, ya que a partir de 1910 autores alemanes, italianos, ingleses, norteamericanos, comenzaron a expresar opiniones que fueron demasiado eclipsadas por la luz que irradiaba la cinefilia francesa (y la rareza de las traducciones). Este libro está dirigido entonces a los estudiantes de cine, y de manera más amplia a todos los cinéfilos que deseen reflexionar en torno de su objeto elegido.

J.A. & M.M.

la marca  
editora

Índice temático .....	11
Diccionario .....	15
Referencias bibliográficas .....	227
Índice onomástico .....	247
Índice de películas citadas .....	253

**la marca**  
editora



Las entradas del diccionario fueron agrupadas por nociones y por campo disciplinario. Algunas figuran en varias rúbricas.

### **Crítica**

*Cahiers du cinéma*, *Cinéthique*, Crítica, Macmahonismo, Revistas de cine, *Star system*.

### **Estética**

Abstracto, Acción, Actor, Acusmático, Analogía, Arte, Asignación, Atracción, Autor, Campo, Cine de poesía, Cine sonoro, Cine total, Cinematismo, Cinematógrafo, Cinematurgia, Color, Composición, Continuo y discontinuo, Contracampo, Contrapunto orquestal, Correspondencia de las artes, Corte móvil, Cuadro, Cuerpo, Deconstrucción, Desencuadre, Distanciamiento, Drama, Duración, Efecto, Efecto de realidad, efecto de real, Efecto-pantalla, Emoción, Encuadre, Escena, Escenografía, Espacio, Estética, Estilo, Éxtasis, Factores de diferenciación, Fascinación, Figura, Figuración, Figural, Figurativo, Forma, Formalismo, Fotogenia, Fragmento, Fuera de campo, Fuera de cuadro, *Gag*, Iconografía, Iconología, Ilusión, Imagen, Imagen mental, Imaginario, Impresión de realidad, Interpretación, Intervalo, Lugar, Materia, Material, Métrico, Migración, Mirada, Modo de representación, Montaje armónico, Montaje cubista, Montaje de atracciones, Montaje intelectual, Montaje prohibido, Mudo, Música, No actuado, *Obraznost'*, Orgánico, Pantomima, Patético, Perspectiva, Perspectiva temporal, Pintura, Plano secuencia, Poético, Política de los autores, Presencia, Puesta en cuadro, Puesta en escena, Puesta en gesto, puesta en juego, Representación, Reproducción, Ritmo, Sublime, Teatro, Teatro filmado, Tema, Transparencia, Visible, Visual.

### **Filmología**

Afílmico, Creatorial, Diégesis, Efecto-pantalla, Efecto phi, Espectatorial, Film, Fílmico, Filmofónico, Filmográfico, Filmología, Gran imaginero, Impresión de realidad, Movimiento aparente, Percepción, Profílmico.

### **Géneros, escuelas**

Aventura, Barroco, *Burlesque*, Caligarismo, Caligrafismo, Cine clásico, Cine de poesía, Cine estructural, Cine moderno, Cine puro, Cine verdad, Cinematógrafo, Comedia, Directo,

Divismo, Documental, Drama, Épico, epopeya, Escuela, Espanto, Experimental, Expresionismo, Fantástico, Formalismo, Futurismo, Género, *Gore*, Impresionismo, Letrismo, Manierismo, Melodrama, Naturalismo, Negro (cine), Neoformalismo, Neorealismo, Parodia, Policial (cine), Política de los autores, Posmoderno, Pre-cine, Primitivo, Realismo, Teatro filmado, *Underground*, *Western*.

## Historia del cine

Animación, Autor, Cámara estilográfica, Cine clásico, Cine dentro del cine, Cine nacional, Cinefilia, Efecto Kulechov, Historia del cine, Vanguardia.

## Institución

Arte y ensayo, Autor, Caverna (alegoría de la), Cine nacional, Dispositivo, Documental, Ideología, Institución, Política y cine, *Star system*.

## Narratología

Actuante, Adaptación, Alternancia, Anclaje, Autor, Cine en el cine, Cita, Descripción, Diégesis, Disnarrativo, Duración, Efecto-ficción, Elipsis, Enunciación, Escritura, Espacio, Espectador, Espectatorial, Especular, Especularidad, Estilo, Fábula, Ficción, *Flashback*, Focalización, Historia, Implante, Intertexto, Intriga, Lectura, Mimesis, Modalidad, Monólogo interior, Mostración, Narración, Narratología, Ocularización, Palabra, Papel, Parámetro, Paramétrico, Personaje, Plano subjetivo, Poética, Puesta en abismo, Punto de vista, Reflexividad, Relato, *Remake*, Sinopsis, Sujeto, *Suspense*, Tema, Verosímil, Voz, Vuelta atrás.

## Filosofía/ciencias humanas

Analogía, Antropología, Caverna (alegoría de la), Corte móvil, Cristalino (régimen), Cuerpo, Deconstrucción, Dialéctica, Diferencia, Doble realidad (de las imágenes), Efecto phi, Emoción, Fenomenología, Filosofía del cine, Gestalt, Hermenéutica, Huella, Imagen acción, Imagen afecto, Imagen mental, Imagen movimiento, Imagen percepción, Imagen pulsión, Imagen tiempo, Interpretación, Marxismo, Ontología, Pensamiento, Percepción, Psicología, Realidad, Real, Sociología, Teorías del cine, Tiempo.

## Psicoanálisis

Bloqueo simbólico, Cinefilia, Cuerpo, Especular, Especularidad, Fantasma, Feminismo, Fetiche, Fetichismo, Hipnosis, Identificación, Ilusión, Mirada, Otro campo, Psicoanálisis, Pulsión escópica, Realidad, Real, Simbólico, Sueño, Sutura.

## Realizadores

Brakhage, Bresson, Dulac, Eisenstein, Epstein, Frampton, Godard, Hitchcock, Kulechov, Pasolini, Pudovkin, Rocha, Rohmer, Rossellini, Ruiz, Tarkovski, Vertov.

## Semiología/lingüística

Análisis textual, Analogía, Banda de imagen, Banda de sonido, Cinematográfico, Código, Connotación, Contenido, Deíctico, Demarcación, Denotación, Discurso, Discursivo, Enunciación, Escritura, Especificidad, Estilo, Estructuralismo, Expresión, Forma, Gramática, Gran sintagmática, Ícono, Identificación, Índice, Indirecto libre, Lenguaje cinematográfico, Lingüística generativa, Material, Materias de la expresión, Metáfora, Metonimia, Modalidad, Mostración, Otro campo, Paradigma, Pertinencia, Polisemia, Pragmática, Puntuación, Referente, Reflexividad, Retórica, Rema, Segmentación, Semántica, Semiología, Semiótica, Significación, Significante/significado, Signo, Símbolo, Sintagma, Sistema, Texto.

## Técnica

Acusmático, Banda de imagen, Banda de sonido, Cámara, Cine sonoro, Contracampo, Corte seco, Créditos, *Découpage*, Desfile, Efectos especiales, Empalme, Empalme falso, Escala de planos, *Establishing shot*, Film, *Flashback*, Fotograma, Fuera de campo, Fuera de cuadro, Fundido, Geografía creadora, *Insert*, *Jump cut*, Montaje, Montaje armónico, Montaje de atracciones, Montaje intelectual, Movimiento de cámara, Mudo, Observador invisible (exterior), Otro campo, Paralelo, Perspectiva, Plano, Plano de exposición, Plano secuencia, Plano subjetivo, Primer plano, Profundidad de campo, Proyección, Regla de los 180°, Ritmo, Salto, Secuencia, Sinopsis, Sobreencuadre, Sobreimpresión, Sonido, Trucaje, Vertical.

## Teóricos

Arnheim, Balázs, Barthes, Bazin, Bellour, Bordwell, Burch, Cavell, Chion, Colin, Deleuze, Faure, Grierson, Kracauer, Laffay, Lindsay, Lyotard, Metz, Mitry, Morin, Münsterberg, Schefer, Worth.

la marca  
editora

# A

## ABSTRACTO

Que resulta de una abstracción, es decir, de una operación mental que toma en cuenta una cualidad de una cosa haciendo a un lado las otras. En literatura, un estilo abstracto expresa ideas evitando la descripción de los objetos, personajes o sucesos concretos.

Por analogía, se habló de pintura abstracta –y en menos ocasiones de cine abstracto– sobre las obras que evitan la representación de objetos, reales o imaginarios; la primera pintura ‘abstracta’ (Kandinsky, Malevich) aspiraba a expresar ideas de manera directa; las realizaciones de cine ‘abstracto’ pretenden sobre todo expresar de manera directa las sensaciones.

📍 arte, experimental, poesía, vanguardia  
📖 Brakhage, 1963; Ghali, 1995; Lemaître, 1952; Turim, 1985

## ACCIÓN

1. (Antiguo) La sucesión de los acontecimientos en un drama. La acción de una obra o de una novela es una serie de acontecimientos ficticios ligados por relaciones de causalidad, creando una intriga que goza de un comienzo, un desarrollo y un desenlace. En este sentido, debe entenderse el término en la regla clásica de la ‘unidad de acción’.

2. La mayoría de los films consiste en la representación de actos, llevados a cabo generalmente por seres humanos. La acción es entonces, en cierto sentido, el componente filmico más elemental. Fuera de los enfoques narratológicos –para los que la acción se de-


fine principalmente por su contenido y por su resultado desde el punto de vista del avance del relato– no existen muchas reflexiones generales sobre la acción como actuación, como movimiento orientado y deliberado de un cuerpo. Se han esbozado dos grandes direcciones con miras a una teoría de la acción (y del actor, es decir, del cuerpo soporte de la acción):


– una dirección empírica, indagadora de métodos generales para el desempeño de los actores en el cine. El camino más claro es el del analitismo, que descompone cada acción o secuencia de acciones en gestos y afectos elementales que el actor, supervisado por el director, debe ensamblar de manera expresiva. En esta senda, la herencia teatral, especialmente la de la escuela rusa de Stanislavski, permitió instituir verdaderas tradiciones de actuación, sobre todo en los Estados Unidos, donde el Actors Studio de Lee Strasberg formó gran cantidad de actores de primera línea; de manera más radical, los mismos principios fueron luego reelaborados por Nicholas Ray. Pero el primer intento, tanto teórico como experimental, fue en la URSS, el del estudio de Kulechov, a principios de los años veinte;

– una dirección reflexiva, que tiende más bien a la descripción y comprensión de las acciones en los films. La reflexión en este terreno depende de los enfoques analíticos que se adopten; en la tarea emprendida por Kulechov, era en cierta manera lo inverso del método de actuación. En un terreno puramente teórico y

## ACTOR

crítico, puede llevar ya sea a una definición de estilos de actuación, eventualmente ligados con ciertos actores (Moulet), o a la proposición, más fundamental, de funciones elementales del desempeño actoral (Brenez).

 actuante, ficción, historia, puesta en escena

 Brenez, 1998; Cocteau, 1958; Hitchcock, 1966, 1995; Kessler, 1998; Kulechov, 1920, 1923; Kracauer, 1948; Moulet, 1993; Pudovkin, 1926; Ray, 1992

## ACTOR

El término designa en primer lugar al personaje de una obra a comienzos del siglo XVII (del latín *actor*). El sentido moderno concierne al artista cuya profesión es la de desempeñar un papel en el escenario, luego en la pantalla. Se distingue del comediante o del intérprete, que insisten en la habilidad, la práctica escénica del profesional.

Históricamente, se oponen dos categorías de actores: el actor 'sincero', que siente y revive todas las emociones de su personaje, y funciona por empatía; a la inversa, el actor capaz de dominar y de disimular sus emociones, 'títere maravilloso de cuyos hilos tira el poeta, indicando en cada línea la forma verdadera que debe adoptar' (Diderot, *Paradoxe du comédien*, 1775). El cine no hizo sino ampliar esta tipología de origen teatral oponiendo dos grandes familias de actores, los monstruos sagrados y los actores camaleónicos. Los primeros provienen a menudo de la escena teatral, como Émil Jannings, Harry Baur, Louis Jouvet o Gérard Philipe. Los segundos, de talento no tan oculto, pueden adaptarse a universos de autores muy diversos, como por ejemplo Conrad Veidt, Spencer Tracy, Charles Vanel o Alain Delon.


El cine aporta a esta clasificación un nivel suplementario, ya que puede recurrir a actores no profesionales. Éstos son entonces juguetes del director, que explota la naturaleza física del intérprete (cuerpo, gestos y voz) en el sentido que desea. En este caso tam-

bién existen niveles muy distintos unos de otros, desde el aficionado que interpreta un papel (los actores aficionados de Jacques Rozier o de Éric Rohmer) hasta el que interpreta su propio papel (los 'personajes reales' utilizados por Godard y Fritz Lang en *Le Mépris*, o Raymond Devos en *Pierrot le fou*, o los personajes del cine en directo, como los pescadores de Saint-Laurent en *Pour la suite du monde* de Pierre Perrault).

El estilo de interpretación del actor permite entonces definir evoluciones estilísticas en la historia del cine. El cine arte o cine de autor marca la primera entrada de los actores de teatro en la escena filmica, luego la puesta en escena propone intérpretes especialmente formados para el uso cinematográfico, oponiéndose así a una teatralidad considerada como impura. De este modo, Robert Bresson, a partir de *Un condamné à mort s'est échappé*, se niega a utilizar para su 'cinematografía' a actores de carrera y opta por 'modelos' elegidos por su voz, su cuerpo o su docilidad.

Finalmente, se propuso privilegiar el papel de los actores en el suceso dramático, luego la lectura de los films, llegando hasta sustituir la 'política de los autores' por una 'política de actores' (Luc Moulet), donde el actor tomaría la delantera sobre el realizador simplemente haciendo valer su interpretación.

 acción, Kulechov, *star system*

 Balázs, 1924; Brenez, 1998; Dyer, 1979; Eisenstein, 1933-1946, 1974; Gauteur & Vincendeau, 1993; Kulechov, 1920; Lindsay, 1915-1922; McGilligan, 1975; Morin, 1956; Moulet, 1993; Pavis, 1980; Pudovkin, 1926; Ray, 1992

## ACTUANTE

A diferencia del 'actor' y del 'personaje', 'actuante' designa la estructura narrativa


\* Véase al final de la obra el **Índice de películas citadas**, con las versiones de los títulos en la Argentina y en España. [T.]

profunda de una unidad en el seno del sistema global de las acciones que constituyen un relato (Propp, 1926; Greimas, 1966).

Esta noción permite modificar profundamente la concepción dominante sobre el personaje de la novela y del film, concepción que asimila al personaje de ficción a un ser psicológico que la mayoría de las veces goza de cierta autonomía, de carácter propio, o que está ligado con una entidad metafísica. El actuante, según Vladimir Propp o Greimas y en toda la tradición narratológica posterior (Hamon, Vernet, etc.), se define por la esfera de acciones con las que está ligado, existe a partir del texto e informaciones textuales provistas en la novela o en el film. Esta noción permite entonces disociar la lógica de las acciones de la de los personajes: una función actancial puede ser llevada a cabo por varios personajes; a la inversa, un personaje puede involucrar a varios actuantes.

Greimas, siguiendo a Étienne Souriau, reduce los siete actuantes de Propp en seis funciones principales; éstas se reúnen por pares en un 'esquema actancial' según tres ejes: el eje destinador-destinatario, que corresponde a los valores y la ideología del relato; el eje sujeto-objeto, que es el de la trayectoria del relato, de la búsqueda del héroe, de su intención (y también el eje dominante); el eje coadyuvante-oponente, que facilita o impide la realización del proyecto que el sujeto se ha fijado. Este último eje agrupa las circunstancias de la acción y no necesariamente es representado por personajes.

El esquema actancial, por su alto grado de generalidad, tuvo bastante acogida en las tentativas de interpretaciones narratológicas de las novelas, de las obras teatrales y los films. Contribuyó ampliamente a minimizar la interpretación psicologizante, siempre riesgosa, de los personajes de los films.


 espectador, narratología, personaje, relato

 Lagny y otros, 1979; Odin, 1990; Vernet, 1983

## ACUSMÁTICO

Este adjetivo de origen griego, que al principio designaba las palabras del filósofo disimulado detrás de una tela, fue retomado por el creador de música concreta Pierre Schaeffer (1966), para caracterizar todos los sonidos cuya fuente no vemos ya que se encuentra disimulada.

El sonido filmico es acusmático por naturaleza, ya que el espectador lo percibe separadamente de la imagen, por medio de los altoparlantes disimulados detrás o al costado de la pantalla (Chion, 1982, 1990 y 1998). El sincronismo es el proceso que consiste entonces en 'desacusmatizar' el sonido, relacionarlo con una fuente visual, encarnar la voz en un cuerpo. Sin embargo, el cine sonoro juega tantas veces como puede con la virtualidad acusmática del sonido filmico (voz en *off*, música no diegética, alucinaciones auditivas, etcétera).

 anclaje, campo, *off*, sonido, sonoro

 Chion, 1982, 1990, 1998

## ADAPTACIÓN

La noción de adaptación se ubica en el centro de las discusiones teóricas desde los orígenes del cine, ya que está relacionada con la de especificidad y la de fidelidad. La práctica de adaptación es también tan antigua como los primeros films. *L'arroseur arrosé* (Lumière, 1895) adapta una serie cómica anteriormente publicada por la prensa escrita; en 1908 el cine arte o cine de autor marca el comienzo de una larga serie de adaptaciones cinematográficas de obras de teatro y de novelas famosas.

En este sentido, la adaptación es una noción fluida, poco teórica, cuyo principal objetivo es evaluar o, en el mejor de los casos, describir y analizar el proceso de transposición de una novela en guión y luego en película: transposición de los personajes, los lugares, las estructuras temporales, la época donde se sitúa la acción, la sucesión de acontecimientos relatados, etc. Esta descripción a

menudo evaluativa permite apreciar el grado de fidelidad de la adaptación, es decir, de señalar el número de elementos de la obra inicial que la película respeta.

Las primeras críticas de cine, durante los años veinte, pusieron el acento en la especificidad del arte cinematográfico, condenando las obras surgidas de adaptaciones demasiado directas, especialmente de obras de teatro. En la escuela de los *Cahiers du cinéma* después de la guerra, por el contrario, se defendió la adaptación como manera paradójica de reforzar la especificidad cinematográfica (Bazin, 1948); para esto, la adaptación debe evitar la búsqueda de 'equivalentes' filmicos de las formas literarias y, por el contrario, debe permanecer lo más cerca posible de la obra de partida (Truffaut, 1954).

La crítica, desde entonces, admitió la posibilidad de la adaptación, y los films se dividen entre literalidad más o menos absoluta y búsqueda de 'equivalentes' que transponen la acción, ya sea transportando la acción a otros lugares o épocas (*La Lettre*, Oliveira, 1999), ya sea transformando los personajes (*Mort à Venise*, Visconti, 1970; *Le mépris*, Godard, 1963), ya sea finalmente buscando un medio filmico para expresar incluso la escritura (*Le Temps retrouvé*, Ruiz, 1999).

La noción de escritura filmica desempeñó un papel preponderante en la modificación de la problemática tradicional de la adaptación, al poner el acento en los procesos significantes propios de cada uno de los medios de expresión considerados: las palabras para la novela, la representación verbal y gestual para el teatro, las imágenes y los sonidos para el cine. La narratología, y luego la lingüística generativa, ofrecen a la adaptación una nueva situación teórica: ésta se concibe entonces como una operación de transcodificación.

📌 clásico, diégesis, especificidad, ficción, narración, tema

📖 Bazin, 1948a, 1958-1962, vol. 2; Bluestone, 1957; Chatman, 1978; Colin,

1985; Eisenstein, 1933; Fuzellier, 1964; Gardies, 1980; Gaudreault, 1988a; Guity, 1977; Herman, 1952; Kracauer, 1948; Ropars-Wuilleumier, 1970; Serceau, 1989; Truffaut, 1954; Vanoye, 1979.

## AFÍLMICO

"Que existe en el mundo usual, independientemente de toda relación con el arte filmico, o sin ningún destino especial y original en relación con este arte" (Souriau). Según la perspectiva de la escuela de filología, es particularmente el gran criterio distintivo del documental, que representa "seres o cosas que existen positivamente en la realidad afílmica", a diferencia del cine de ficción, que representa una realidad profílmica.

📌 filología, profílmico  
📖 Souriau, 1953

## ALTERNANCIA

La alternancia es primero un principio general. En una película comienza cuando se repite, con cierta regularidad, un plano o un grupo de planos según la estructura de base ABABAB, etc. Esta estructura muy simple, utilizada clásicamente para representar una persecución, puede complicarse haciendo variar hasta el infinito los datos espacio-temporales de los planos considerados. Así, la persecución supone cierta continuidad espacial (el espacio del perseguido no debe estar muy alejado del perseguidor) y una relación temporal de simultaneidad. Es el esquema de alternancia el que dio lugar a las primeras figuras del montaje cinematográfico. David W. Griffith lo ha desarrollado sistemáticamente con el objeto de producir e intensificar el '*suspense*' cinematográfico.

Debe distinguirse el montaje alternado del paralelo. La clasificación propuesta por Metz (1968) en su cuadro de sintagmas filmicos permite distinguir claramente tres tipos de alternancia a partir de tres criterios:

- las series sin relación cronológica se llaman ‘sintagmas paralelos’;
- las series cronológicas que expresan relaciones de simultaneidad son los sintagmas descriptivos;
- las series cronológicas que expresan relaciones de sucesión son los sintagmas alternados propiamente dichos.

En la poesía clásica, el término designa el entrecruzamiento regular de rimas masculinas y femeninas. Como un lejano eco a esta regla, Bellour propuso el término de ‘rima’ para nombrar el juego sobre las alternancias y las repeticiones de series de imágenes en el cine clásico norteamericano.

♀ bloqueo simbólico, *découpage*, gran sintagmática, montaje, paralelo

♂ Bellour, 1969; Burch, 1990; Metz, 1968

## ANÁLISIS (TEXTUAL)

Analizamos una película cuando producimos una o varias de las siguientes formas de comentario crítico: la descripción, la estructuración, la interpretación, la asignación. El objetivo del análisis es siempre llegar a una explicación de la obra analizada, es decir, a la comprensión de algunas de sus razones de ser. También es tanto el hecho del crítico atento a desplegar su juicio como el del teórico deseoso de elaborar un momento empírico de su trabajo conceptual; pero incluso puede constituir, por sí mismo, una actividad autónoma, paralela a la crítica pero sin tener un carácter evaluativo.

Se cita comúnmente como primer ejemplo histórico el análisis, por el director mismo, de un fragmento de catorce planos de *El acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1934), trabajo que efectivamente, a pesar de las limitaciones debidas a su relativa brevedad y a su visión apocalíptica, esbozaba al menos tres direcciones de análisis prometedoras de un buen desenlace:

– el análisis del montaje y de los efectos secuenciales que, para la semiología estruc-

tural, representaría lo esencial (Bellour, Kuntzel, Chateau y Jost);

– la descripción plástica de los planos y de la composición, en un sentido casi musical, de las relaciones del plano a plano, una preocupación que retornaría, transformada, en los años ochenta y noventa;

– finalmente, el deseo de los directores más ‘teóricos’ (o simplemente conscientes de su arte), de ilustrar su concepción del cine con ejemplos analíticos, desde Hitchcock a Godard (quien transformó sus autoanálisis en verdaderos ensayos filmados).

Salvo estos casos de algunos cineastas, que resultan totalmente excepcionales, el análisis fue siempre –entre otras razones por el tiempo que exige– una actividad de investigadores profesionales; de ahí la razón por la cual fue considerado muchas veces como variante de la actividad teórica. Esto explica también que el método analítico, e incluso la reflexión metodológica, se hayan ubicado paralelamente a la evolución de las ideas dominantes en teoría. El análisis de Eisenstein, aunque lo negara, estaba profundamente impregnado de las ideas de los formalistas rusos sobre la obra de arte. En Francia, los primeros análisis amplios y específicos de Raymond Bellour (1969, 1975) acompañaron exactamente la elaboración de una semiología estructural del cine: la película, recortada en forma de lexías (en el sentido otorgado por Barthes, 1970) era considerada una actualización particular de códigos más generales (Kuntzel, 1973); el análisis intentaba constituir un sistema ‘textual’ de la película, poniendo en correlación los diferentes niveles codificados (véase, por ejemplo, el análisis de una película entera, *2001 Odisea del espacio*, de Stanley Kubrick, por Dumont y Monod, según esta visión totalizadora, y haciendo expresa referencia a uno de los iniciadores del estructuralismo, Claude Lévi-Strauss).

Este ideal estructuralista (surgido, mucho tiempo antes y sin que esto haya sido percibido en su momento, del precursor de



la explicación de texto en el sentido moderno, Schleiermacher) perduró a partir de entonces, en diversas formas, a veces más o menos negadas. Lo reencontramos también en los análisis narratológicos (Vernet, Vanoye), en el análisis de las variaciones del punto de vista (Jost), incluso en las grandes encuestas descriptivas de los 'neoformalistas' (Bordwell-Staiger-Thompson). Tanto en su vertiente autoral como en su vertiente sociologista, el análisis de los films sigue consistiendo, la mayoría de las veces, en buscar en el texto mismo, en su estructuración y en su relación con las condiciones de su génesis, la explicación de la forma y de su relación con el espectador.

Paralelamente, se fueron desarrollando otras corrientes analíticas. Primero, surgido del enfoque semiológico, un deseo interpretativo que adoptó la forma de una inspiración psicoanalítica más o menos estrictamente freudiana (teñida, por lo general, de cierto lacanismo), y llevó a los análisis a presentarse de manera claramente interpretativa (véanse los análisis de los films de Hitchcock por Bellour, 1975, 979), conservando a veces la noción de sistema textual (véase el gran texto de S. Heath sobre *Touch of evil*). La interpretación pasó también a un primer plano en numerosos trabajos –a veces más preocupados por el estilo que por la metodología– de inspiración más o menos 'deconstruccionista' (Ropars, Conley, Leutrat), en los que ya no se intenta explicar la película según sus propias reglas sino según las de una instancia 'escritural' que pone en juego tanto al análisis como al texto analizado.

Recientemente, y bajo la influencia primero de Jean Louis Schefer, luego de investigadores inspirados por él (especialmente Brenez, Didi-Huberman, Dubois), el análisis se preocupó por tratar los poderes de lo figurativo, y no solamente de lo narrativo o representativo, en los films. Esta vía muy fecunda, sin embargo, inspiró más análisis que teorizaciones generales.

Finalmente, como la crítica y el análisis de las obras de arte en general, el análisis filmico también fue, durante todas estas épocas, y en círculos en los que la teoría no preocupa demasiado, un ejercicio proyectivo, donde el analista, que a veces se da aires de exégeta (véase Douchet, 1967, sobre Hitchcock), se vuelve un 'hermeneuta', en el sentido tan particular que esta palabra ha adquirido en una corriente filosófica surgida del existencialismo (Ricoeur, Gadamer)

🔍 código, estructuralismo, gran sintagmática, hermenéutica, interpretación, lexía, psicoanálisis, semiología, sistema, texto

📖 Aumont, 1996; Bailblé-Marie-Ropars 1974; Barthes, 1970a, 1970c, 1973; Baudry, 1971; Bellour, 1978, 1985; Bordwell, 1981; Bouvier-Leutrat, 1981; Brenez, 1998; Browne, 1975; Burch, 1979; Dubois 1993a, Dumont & Monod 1970; Eisenstein, 1945a; Ferro, 1975; Lagny, 1979; Leutrat, 1988, 1990a & b; Ropars-Wuilleumier, 1981, 1990; Simon, 1979; Thompson, 1981, 1988

## ANALOGÍA

Semejanza parcial entre dos cosas que no se asemejan en su aspecto general.

### 1. Analogía e historia de las imágenes

El valor analógico de las imágenes siempre les fue consubstancial, desde los primeros grabados o dibujos parietales paleolíticos: el hombre siempre buscó, entre otras cosas, evocar en sus producciones de imágenes la semejanza con lo que ve a su alrededor. Sin embargo, en todas las producciones 'primitivas', este valor de semejanza es raramente el más importante, y la imagen (el dibujo, la escultura, la incisión) se utiliza generalmente con fines mágicos, religiosos o, más ampliamente, como un medio para interpretar el mundo y la presencia humana en el mismo (Schefer, 2000).

El hecho de asignar a las artes representativas la función de reproducir alguna cosa de la experiencia visible no significa renunciar a otros valores; pero la representación

en Europa occidental elaborado desde el Renacimiento, y aún más a partir del siglo XIX, un canon de 'fidelidad' a las apariencias visibles. Las etapas más conocidas e importantes de esta historia son la invención de la perspectiva lineal a principios del siglo XV (Alberti), las diversas experiencias sobre la representación de los efectos luminosos en los siglos XVI y XVII, y las tentativas del siglo XIX para fijar el instante que pasa (instantánea fotográfica, impresionismo).

El cine fue inventado inmediatamente antes del momento histórico en que la pintura abandonaba la analogía como valor supremo, y recogió en gran medida la herencia de esta tradición. Apoyándose en la comprobación empírica de la fuerte impresión de realidad producida por el film, varios teóricos vieron en él el último término de una historia de las artes representativas concebida siempre como una aspiración a un mayor grado de analogía (Bazin, 1946). A partir de la misma comprobación, pero con presupuestos inversos, otros criticaron la tendencia del cine a ir en el sentido de la analogía y de un realismo limitado a la reproducción fiel de las apariencias, ya sea en nombre de una concepción 'materialista' (Eisenstein, Vertov, Comolli, Bonitzer), ya en nombre de una concepción del cine como discurso (Eisenstein), como apropiación de estructuras (Burch), como estilización de la realidad (Arnheim), como arte abstracto y plástico (Brakhage).

## 2. Analogía y convencionalidad

La analogía no es un fenómeno natural: toda representación es un artefacto que descansa en convenciones, incluso en el caso de representaciones que parecen reproducir automáticamente la realidad, como es el caso de las imágenes foto-, cine- o videográficas. Siempre podemos actuar sobre una representación, modificando algunos de sus parámetros (en fotografía, el diafragma o el tiempo de exposición, pero también el encuadre, la distancia, etc.). Sin embargo, todas estas convenciones no ocupan el mismo lu-

gar, algunas parecen más 'naturales' que otras (Gombrich); la perspectiva lineal puede entonces parecer más natural (en cuanto a la cercanía del 'mecanismo' de la visión) que la organización simbólica del espacio en los íconos bizantinos.

Siendo artificial y convencional, la analogía no es ni perfecta ni total. Existe lo que podemos llamar los *indicios* de analogía, algunos más universales que otros. Estos indicios pueden ser de orden perceptivo (y están entonces más cerca de lo absoluto: es el caso de la perspectiva, pero también del movimiento aparente en el cine) o de orden cultural (y son más relativos: citemos el ejemplo masivo de la reproducción de los colores).

La analogía, entonces, nunca es producida 'a todo o nada', sino por grados, dependiendo de la cantidad de indicios de analogía que se ponen en juego, y de su calidad (esta idea fue expresada, en el vocabulario semiológico, en términos de combinación de códigos de analogía, véanse Metz, Bergala, Gauthier). Por ejemplo, el daguerrotipo, que en su invención (hacia 1840) fue recibido como mucho más perfecto analógicamente que la pintura, sólo lo es desde el punto de vista de ciertos indicios (la perspectiva, la precisión de los matices de luz, por ejemplo); por el contrario, lo es mucho menos si consideramos la reproducción de los colores, y esa imagen gris no es aceptable como analógica sino: 1. gracias al poder de los otros indicios; 2. gracias a la existencia de una tradición cultural de la imagen en blanco y negro (grabado, dibujo).

Del mismo modo, el cine produce indicios de analogía importantes (porque son directamente de orden perceptivo), que muchas veces hicieron olvidar que otros de esos indicios de analogía son totalmente convencionales (color, montaje).

🔍 ideología, ilusión, impresión de realidad, perspectiva, realismo, representación, reproducción

📖 Arnheim, 1932; Bazin, 1958-1962;

Bergala, 1978; Bonitzer, 1971; Comolli, 1971-1972; Gauthier, 1989; Kracauer, 1960; Metz, 1968; Schefer, 2000; Vertov, 1972

## ANCLAJE

Anclar significa afianzar, fijar sólidamente. Barthes (1964) propuso el término de anclaje para designar una de las funciones del mensaje lingüístico con relación al mensaje icónico. Cualquier imagen, al ser polisémica, implica una 'cadena flotante de significados', entre los cuales el lector puede elegir unos e ignorar los otros. En el cine, las imágenes que califica como 'traumáticas' están ligadas con una incertidumbre, o con una inquietud sobre el sentido de los objetos o de las actitudes. El mensaje lingüístico tiene como función principal *fijar* la cadena flotante de significados.

La función denominativa corresponde a un anclaje de los sentidos posibles del objeto, recurriendo a una nomenclatura. Por ejemplo, frente a una imagen publicitaria, la leyenda ayuda a elegir el buen nivel de percepción. En un nivel más simbólico, el mensaje lingüístico guía ya no la identificación sino la interpretación. El texto dirige al lector entre los significados de la imagen, haciendo que evite algunos y reciba otros. El anclaje es entonces una especie de control, implica una responsabilidad, frente al poder proyectivo de las figuras, sobre el uso del mensaje.

Esta función de anclaje es frecuente en la fotografía de prensa y en publicidad; se distingue de la *función de relevo*, donde la palabra y la imagen están en una relación de complementariedad. Esta palabra-relevo se vuelve muy importante en el cine, donde el diálogo no tiene una función simplemente de elucidación sino que hace avanzar la acción disponiendo en la sucesión de las imágenes, sentidos que no se encuentran en la imagen misma. Incluso en el cine mudo, los intertítulos y cualquier mención gráfica contribuyen a anclar las significaciones visuales en la diégesis y a veces incluso en el nivel

alegórico del mensaje visual, como por ejemplo en Griffith o Gance.

📌 banda de imagen, banda de sonido, Barthes, significación

📖 Barthes, 1964; Joly, 1994; Metz, 1977<sup>a</sup>

## ANIMACIÓN

Este término se utiliza para designar formas cinematográficas en las que el movimiento aparente se produce de otro modo que la simple toma analógica. La técnica más frecuente consiste en fotografiar, uno a uno, dibujos cuyo encadenamiento producirán automáticamente la impresión de movimiento, en virtud del 'efecto *phi*'. El mayor problema de la industria del 'dibujo animado' fue la de hacer estos encadenamientos tan suaves como los del cine 'fotográfico', con una intención fundamentalmente realista. Para esto se imaginaron diversas técnicas, entre las cuales la más importante es la del dibujo sobre hojas de celuloide superpuestas (*cel técnico*), que permite conservar algunos elementos de un fotograma a otro y modificar sólo las partes móviles. Esta técnica a menudo fue rechazada por los artistas de animación, porque el sentido realista queda muy marcado; y en cambio prefirieron técnicas que subrayan más el pasaje de una imagen a otra (véase Robert Breer), o que requieren un trabajo manual más esencial (como la 'pantalla de alfileres' de Alexandre Alexeieff).

El film de animación a menudo fue considerado por los teóricos, por un lado, como una especie de laboratorio figurativo, llevando al máximo las posibilidades de la imagen en movimiento, y por otro, como un revelador ideológico del cine en general (particularmente en la medida en que el género 'dibujo animado' tiene fama de estar destinado a los niños).

📌 analogía, efecto *phi*, movimiento aparente

📖 Eisenstein, 1941-1946; Joubert-Laurencin, 1999; Thomas & Johnston, 1984; Thompson, 980

## ANTROPOLOGÍA

El hecho de recurrir a la antropología dio lugar, por lo menos en Francia, a dos enfoques del cine muy diferentes, uno ligado con una tarea general de carácter más bien epistemológico (socioantropología de Edgar Morin), el otro mucho más pragmático, centrado en los usos del film como medio de investigación etnológica (escuela de Jean Rouch, Claudine de France).

1. Morin (1956) intentó un 'ensayo de antropología sociológica'. Su tesis principal dice que, para estudiar el cine, no hay que separar el aspecto artístico del aspecto industrial. En efecto, el cine es una máquina industrial muy particular, ya que es una máquina productora de imaginario. Plantea a la antropología, en cuanto modo de producción de sentido y de emociones, problemas específicos porque a menudo se la vive como modo de intensidad alucinatoria. Morin se preocupa en primer lugar por el carácter mágico del cine, carácter que los estudios sociológicos clásicos, realizados sobre la base de encuestas, de estudios de público, de contenidos temáticos, etc., no encaran de ninguna manera. Para él, el universo cinematográfico moderno rescata el universo arcaico de los dobles gracias a la técnica fotográfica de la reproducción del movimiento. En este sentido, el cine rescata al hombre imaginario, ya que libera precisamente su realidad de imagen. Es entonces el lugar ideal para la confusión y captación de lo real y de lo imaginario, de relación entre la modernidad y el arcaísmo: "Allí, en, por y para el cine está el maravilloso mundo arcaico de dobles, fantasmas, sobre la pantalla, poseyéndonos, embrujándonos, viviendo en nosotros, por nosotros, nuestra vida no vivida, alimentando nuestra vida vivida de sueños, deseos, aspiraciones, normas; y todo este arcaísmo resucita bajo la acción totalmente moderna de la técnica maquinista, de la industria cinematográfica, y en una situación estética moderna".

2. La perspectiva antropológica de la Escuela del Museo del Hombre es muy distinta. Bajo la influencia de autores anglosajones, promueve una antropología cultural que tiene como objetivo el estudio comparativo de las diferentes culturas. El punto de partida de la antropología visual podría estar caracterizado por una declaración de Pasolini citada por Marc Henri Piault: "Toda la vida, en el conjunto de las acciones, es un cine natural y vivo: en este sentido es lingüísticamente equivalente a la lengua oral en su momento natural o biológico" (1976). El cine antropológico, practicado desde los comienzos del cinematógrafo, es una empresa dedicada a discernir las especificidades de comportamiento y a promover un estudio comparativo sistemático de las actitudes físicas y del movimiento. Tal como lo indica Rouch: "a principios del siglo XX, la pasión era racionalista y positiva. El estudio de las sociedades 'primitivas' permitía observar los comportamientos humanos en los diferentes estadios de la historia de la humanidad: los 'sobrevivientes de la edad de piedra', en Australia o en el desierto de Kalahari; las 'civilizaciones recolectoras' en los pigmeos de la selva; los clanes 'paleonegríticos' de los cazadores somba o lobi; los pastores y nómades pules o tuaregs; los feudos medievales de mosi o hausa...". Reconocemos aquí proposiciones sobre los estadios de la civilización hechas por Lewis Henry Morgan, luego retomadas y modernizadas de una manera menos evolucionista y jerarquizante por André Leroi-Gourhan. Tal es el programa del cine de la antropología visual, de los etnólogos brasileños (films de Major Reis, como *Sertões do Mato Grosso, 1913-1914*, primera película realizada entre los Pareci y entre los Nambikuara), australianos (films de Ian Dunlop, *People of the Australian Western Desert, 1966-1969*) y norteamericanos (films de Sol Worth sobre los Navajos, véase artículo 'Worth').

♀ ideología, Morin, sociología, Worth

## ARMÓNICO (MONTAJE)

Colley, 1992; De France, 1979; Dunlop, 1967; Hockings, 1975; Morin, 1956; Piault, 2000, Worth, 1972, 1981

### ARMÓNICO (MONTAJE)

En su tipología teórica del montaje, que data de finales del período mudo, Serguei M. Eisenstein opone tres grandes tipos de construcción fílmica por medio del montaje:

- una construcción meramente formal, 'métrica' o 'rítmica', que sólo pone en juego la sensación experimentada por el espectador;
- una construcción emocional, 'tonal' o 'armónica', la primera orientada por un tema único, la segunda con una amplia resonancia;
- finalmente, una construcción intelectual, en la que el cine se vuelve capaz de producir directamente conceptos.

Extraído de una analogía musical frecuente en la época (en Gance, en Vertov, en los Formalistas), el término designa por tanto la forma que adopta, en ese momento, una preocupación constante en Eisenstein: combinar el poder conceptual y el poder emocional de las imágenes en movimiento y de su montaje.

🔑 Eisenstein, montaje, patético

📖 Eisenstein, 1929

### ARNHEIM (RUDOLF)

Psicólogo, filósofo, historiador de arte, crítico de cine y de los medios de comunicación en general, Rudolf Arnheim es autor de numerosos artículos y de un libro (1932) que, en la época de aparición del cine sonoro, proponía una estética y una psicología del cine.

Algunos pasajes de este libro resultan hoy anticuados, especialmente los que se refieren al 'contenido' de los films. Por el contrario debemos destacar la tesis de los 'factores de diferenciación': si el cine puede ser un arte, lo es con la condición de superar la desventaja inicial que constituye su capacidad de reproducción fotográfica, es decir, automática, de lo real; hay que evitar absolutamente

cualquier ilusionismo y naturalismo, y los medios artísticos del cine, por el contrario, deben buscarse en aquello que lo diferencia de una simple reproducción del mundo visible. Ausencia de color, ausencia de sonido, ausencia de continuidad espacio-temporal, limitación física de la imagen, etc.: todas estas limitaciones son los factores que permiten e incluso obligan a que el cine se convierta en arte.

Lógicamente, Arnheim se opuso violentamente al cine sonoro, que surgió poco antes de la aparición de su libro, y que tenía en su contra el defecto insanable de volcar al cine hacia una analogía chata. Emigró a los Estados Unidos en 1938 y siguió allí la carrera universitaria de historiador y psicólogo de arte, pero ya no volvió a escribir sobre cine. Sin embargo, tradujo su libro al inglés, en una versión revisada que endulza considerablemente las tesis y lo hace entonces menos interesante (desgraciadamente, la que se traduce luego al francés es esta versión tardía).

En todos sus trabajos, Arnheim defiende una concepción gestáltica de los fenómenos perceptivos y psicológicos: si el cine puede producir sensaciones análogas a las que afectan nuestra vista, lo hace sin el paliativo de los procesos mentales, porque tiene que ver, en estado bruto, con lo que es materialmente visible y no con la esfera propiamente humana de lo visual.

🔑 Bazin, Cavell, correspondencia de las artes, factores de diferenciación, Gestalt, Kracauer, palabra

📖 Arnheim, 1932, 1934, 1938, 1974; Stephenson y Debrix, 1965

### ARTE

Existen varias maneras de definir en general la noción de arte, pero al menos tres pueden resultar pertinentes tratándose del cine:

- una definición institucional, que reconoce como artística una obra aprobada por una institución calificada para ello, o por un amplio consenso social;
- una definición intencional, que atribuye

ye calidad artística a obras elaboradas por un artista (alguien que tiene la intención de hacer arte);

– una definición estética, que relaciona el valor artístico con el hecho de provocar sensaciones o emociones de un tipo particular.

Al reivindicar muy pronto la naturaleza de arte, el cine demostró una vez más, por si era necesario, el carácter arbitrario o por lo menos fuertemente convencional de estas definiciones. Desde el cine foráneo europeo hasta el *nickelodeon* norteamericano, el cine era esencialmente una diversión popular, en una época en que ni siquiera los artistas de vanguardia se imaginaban que podían dirigirse al pueblo. Las instituciones encargadas de definir el arte, y especialmente la crítica (literaria, teatral), tuvieron en principio reacciones muy negativas hacia el cine. En respuesta, el cine buscó entonces su legitimidad a través de la importación de formas de arte ya aceptadas: el Film de arte francés o la Serie de Oro rusa, hacia 1910, no son sino una aclimatación de obras de arte reconocidas con la intención de contagiarse también de un poco de su aura; sucede lo mismo con el Expresionismo en el cine alemán de 1920, que busca un poco el prestigio de la pintura vanguardista.

No obstante, inmediatamente después de la Primera Guerra mundial, varios críticos europeos buscaron definir y promover un arte cinematográfico específico, que no imitara las artes tradicionales; sin embargo, en sus comienzos, esta tentativa no pudo arreglárselas sin hacer referencia a ellas, y al definir el cine como séptimo arte (luego de las artes del espacio, pintura, escultura, arquitectura y las artes del tiempo, poesía, música, danza), Canudo (1927) retomaba el sistema de las bellas artes heredado de la estética clásica. Del mismo modo, cuando Eisenstein desarrolla la idea de que el cine es una 'síntesis' de las otras artes, cumpliendo el ideal del *Gesamtkunstwerk* posromántico, lo refiere incluso a la tradición.

Fue a partir de ideas radicalmente diferentes como pudo buscarse realmente una especificidad. Para Arnheim, son sus propios 'defectos' los que definen al cine como arte, y sobre ellos hay que trabajar para desarrollarlo como arte original. Muy lejos del formalismo de Arnheim, Bazin lo acerca a la cuestión de la especificidad y define al cine como arte de lo real (cuya historia no es otra cosa que su aprovechamiento del realismo). Luego, la crítica europea buscó definir al cine como el arte de la puesta en escena. La reivindicación artística se debilitó más tarde en el seno del cine industrial, que generalmente se conformó con ser considerado artístico, aprovechando la duda, sin intentar decir cómo ni por qué. En la crítica actual ya no hay duda de que un cineasta es un artista, pero esta aseveración antes polémica se volvió casi carente de sentido por la atribución que, a la inversa, concede la condición de artista a todo el mundo, incluso a los realizadores más desprovistos de inventiva personal o de talento particular para las imágenes móviles. De esta forma, finalmente, el cine se une a la historia del arte de su siglo; en efecto, el destino del arte en general resulta absolutamente paralelo: todo se convierte en arte.

📍 factores de diferenciación, formalismo, puesta en escena, realismo, especificidad  
 📖 Arnheim, 1932; Bazin, 1958-1962, vol. 1 y 2; Brakhage, 1964-1980; Canudo, 1927; Chiarini, 1965; Cocteau, 1973 a y b; Creton, 1999; Drever, 1959; Dulac, 1924, 1925, 1926; Eisenstein, 1980, 1986; Godard, 1980, 1985, 1998; Leutrat, 1988, 1998; Perkins, 1972; Rohmer, 1955; Schefer, 1997, 2000; Seldes, 1924-1957; Tarkovski, 1970-1986

## ARTE Y ENSAYO

Noción jurídica utilizada para definir la naturaleza de algunas salas de cine en Francia. Estas salas reciben una ayuda del Estado y tienen como tarea programar films elegidos sobre una lista basada en cinco criterios:



## ATRACCIÓN

- films que presentan una calidad indiscutible pero que no encuentran público;
- films que presentan un carácter de investigación y novedad;
- films que dan a conocer la vida de un país con producción limitada;
- cortometrajes que presentan un carácter de investigación;
- reestrenos de films clásicos.

Este estatuto jurídico de Salas de Arte y Ensayo data de 1961, pero es la consecuencia de un movimiento cuyos orígenes se remontan a los años veinte: 'Cineclub' de Louis Delluc, 'Club des Amis du 7<sup>e</sup> Art' de Ricciotto Canudo, 'Amis de Spartacus' de Léon Moussinac. La expresión 'sala de ensayo' aparece a principios de los años cincuenta, ligada con la expansión de los cineclubs después de la Liberación. Estas salas poseen ventajas concedidas por el Estado: libertad de precio para la entrada, subvención automática calculada con relación a la tasa especial que surge de los ingresos de la sala.

A partir de los años ochenta, la cantidad de salas clasificadas es superior a 850, es decir, en Francia una sala de cada seis. Esta clasificación 'Arte y Ensayo' es propia de la explotación francesa de los films. Se trata de un concepto económico y jurídico que distingue radicalmente las nociones de cine arte, cine sobre arte y el cine de artista, como las nociones de cine-ensayo o cine de investigación propiamente dicho.

📍 cine arte, economía del cine, ensayo, institución, vanguardia

📖 CNC Infos (boletín trimestral); Léglise, 1980

## ATRACCIÓN

1. El término fue utilizado por Serguei M. Eisenstein en su teoría del 'Montaje de atracciones' –primero en el teatro y luego en el cine– para definir, en su sentido corriente, al music-hall o el circo. Allí defendía un cine donde el montaje pasa, de manera deliberadamente contrastada, de una atracción a

otra, es decir, de un momento fuerte y espectacular, relativamente autónomo, a otro, en lugar de buscar la fluidez y la continuidad narrativa. Se trataba entonces de plantear las premisas de un cine discursivo y político, opuesto al cine narrativo 'burgués'.

2. Con otra perspectiva pero la misma definición (momento fuerte y autónomo del espectáculo), el término se retoma (Gaudreault y Gunning, 1989) para designar uno de los dos sistemas de representación que se distinguieron en el cine de la primera época, el sistema de 'atracciones exhibitorias' (opuesto al sistema de 'integración narrativa', que a largo plazo iba a predominar en el cine clásico).

3. Gilles Deleuze (1983) retoma la definición eisensteiniana (leída como "inserción de imágenes especiales, ya sea representaciones teatrales o escenográficas o representaciones esculturales o plásticas, que parecen interrumpir el curso de la acción") para hacer del montaje de atracciones una forma de pasaje de una a otra de las variedades de imágenes-acción (de la 'gran forma' a la 'pequeña forma'), y de creación de figuras.

📍 figura, función primitiva, imagen-acción, montaje de atracciones, narración

📖 Aumont, 1979; Deleuze, 1983; Eisenstein, 1923; Gaudreault y Gunning, 1989

## AUDIOVISUAL

Adjetivo y, más a menudo, sustantivo, que designa (de manera muy vaga) obras que implican al mismo tiempo imágenes y sonidos, sus medios de producción y las industrias o artesanos que las producen. El cine es por naturaleza 'audiovisual'; tiene que ver con las 'industrias de lo audiovisual'. Sin embargo, éste no es su carácter más singular ni más interesante. Desde el punto de vista teórico, este término desempeñó a menudo un papel confuso, y la teoría generalmente se dedicó primero a cuestionarlo y esclarecerlo.

📍 Arnheim, contrapunto, institución, palabra, sonido

☞ Chion, 1990; Daney, 1988, 1991; Eisenstein, 1945a; Sorlin, 1992; Worth, 1981

## AUTOR

La noción de autor en cine es y fue siempre problemática. En otros campos artísticos, el autor es aquel que produce la obra, escribe un libro, compone una partitura, pinta un cuadro. El cine es un arte colectivo, y la creación estrictamente individual resulta escasa (como ciertos films experimentales en los que el cineasta cumple todas las funciones, desde la producción hasta la proyección). Una película de ficción realizada en estudio supone un equipo, pero lo mismo ocurre con el documental de bajo presupuesto. La noción de autor de films emergió lentamente a lo largo de la historia, y todavía permanece fluctuante según los países y los modos de producción.

Por analogía con el arte teatral, primero se consideró que el autor de la película era el autor del guión, y el realizador no era más que un simple ejecutor técnico. En el marco de la producción anónima de los estudios, en Pathé anterior a 1914 o en Hollywood (1920-1960), es el mismo estudio como entidad colectiva e imagen de marca el que puede considerarse la instancia responsable de la creación de la obra.

La noción de autor está estrechamente ligada con las etapas de lucha entre intelectuales y artistas por el reconocimiento de la película como obra de arte, expresión personal, visión del mundo propia de un creador: David W. Griffith luego de su periodo Biograph y el éxito de *Nacimiento de una nación* (1915), la primera vanguardia francesa (Delluc, L'Herbier, Gance), la *Nouvelle Vague*. Es decir, que la condición de autor en el cine está siempre amenazada por la relación de fuerzas entre el cineasta y las instancias de producción y de difusión (véase el caso de los cortes publicitarios y del coloreado de los films en la televisión).

Si nos atenemos a la primera definición

del término: "persona que es la primera causa, en el origen de un producto o de una obra, aquel de quien depende un derecho", el autor se identifica con el productor, y por eso, en la mayoría de las legislaciones que rigen la propiedad de los films, los derechos de autor corresponden a la firma de producción; los guionistas y los realizadores sólo tienen derechos morales o simbólicos. La libertad de creación del cineasta es siempre relativa, y resulta entonces paradójico afirmar su paternidad con respecto a la obra o reconocer su firma personal en el contexto de una producción estandarizada (ésta es la originalidad de la 'política de los autores' preconizada por el equipo de los *Cahiers du cinéma* en los años cincuenta). Podemos considerar por ejemplo que David O. Selznick es tanto el autor de *Rebecca* (1940) como Alfred Hitchcock, quien firma la realización, y más allá de la marcada personalidad de este cineasta.


La condición de autor también resulta problemática por otra razón. La película es un medio de expresión heterogéneo que combina varias materias: la imagen, los diálogos, la música, el montaje, etc. Privilegiar solamente la puesta en escena implica entonces una toma de partido discutible. En muchos casos, el realizador se atiene a una simple ejecución y no tiene ninguna responsabilidad ni iniciativa en la elección del guión, de los diálogos, de los actores, del montaje, de la música, etc. Existen varios films caracterizados por la parte creativa del guionista o del dialoguista (por ejemplo, *Marius*, realizada por Alexandre Korda en 1931 a partir de la famosa obra de Marcel Pagnol), o incluso del actor principal (los realizadores de los films de Greta Garbo o de Brigitte Bardot en general nunca tuvieron mayor importancia).

Desde un punto de vista estrictamente teórico, es imposible concentrar la figura del autor en la persona del realizador. Es una instancia abstracta, a la vez múltiple (la combinación



de aportes de los colaboradores de creación) y fragmentaria (la parte creativa semilúcida y semiintuitiva de cada uno de estos colaboradores). El autor de una película es entonces en términos semióticos un 'centro virtual', un 'gran imaginero' (Laffay), un 'enunciador', el sujeto del discurso fílmico. Desde un punto de vista estético, se pudo considerar que el autor es una instancia que supera la obra unitaria y obliga a adoptar sobre ella un punto de vista que la atraviesa (Wollen). Hay que insistir además en la parte inconsciente del proceso de creación artístico, donde el realizador de cine opera en el seno de un entorno muy coercitivo y normalizado. Por todas estas razones, las declaraciones recogidas en las entrevistas con los cineastas deben ser manejadas con precaución metodológica, como un testimonio de gran interés pero carente de veracidad.

 crítica, política de los autores


 Bazin, 1948-1957; Bergman, 1990; Bordat, 1998; Dmytryck, 1984; Dreyer, 1959; Edelman, 1973; Guitry, 1977; Hitchcock,

1966, 1995; Laffay, 1964; Leblanc & Devismes, 1991; Mourlet, 1965; Prédal, 1999; Ray, 1992; Rohmer, 1984; Sarris, 1962, Tarkovski, 1970-1986; Truffaut, 1954; Wollen, 1968

## AVENTURA

La aventura es lo que ocurre, lo que va a pasar. El término, antiguo en nuestra lengua (siglo xi), designa un género primero literario –y desarrollado en el siglo xix por autores como Julio Verne, Fenimore Cooper o Jack London–, luego cinematográfico. Sin embargo, a diferencia de géneros como el *western*, el *gore*, la ciencia ficción, cuya definición es relativamente simple, resulta difícil asignar límites precisos a una película de aventuras, que no se define ni por un decorado específico, ni por un tipo de personajes, ni por una relación particular con la adaptación, etc. Sin duda, también es uno de los géneros menos teorizados, salvo en una versión un tanto particular, la del film antropológico.

 acción, género

 Brownlow, 1979; Cawelti, 1976

la marca  
editora

# B

## BALÁZS (BÉLA)

(1884-1949)

Critico, poeta, dramaturgo húngaro (entre otros, libretista del *Castillo de Barba azul*, de Béla Bartók), Balázs es el teórico clásico del cine por excelencia, a medio camino de las concepciones de los alemanes Kracauer y Arnheim. Para él, el material del cine, el 'sujeto filmico', no se encuentra en la realidad, sino que ya es una lectura, una transformación, en el sentido de las posibilidades intrínsecas del lenguaje cinematográfico. El cine es incapaz de reproducir la 'simple realidad'; sólo puede leerla, interpretarla; simétricamente, en su relación con la literatura, el cine sólo podrá apropiarse de manera válida de aquello que en ella ya es cinematográfico (y que resulta más fácil de encontrar en obras literarias menores).

En todas sus fases, el cine es entonces producción de un sentido: la cámara, para Balázs, es 'productiva', las tijeras son 'inventivas', el ojo 'husmea', etc. Esta idea culmina, a partir de su primera obra (1924), con la noción de una fisonomía que otorgaría el cine a lo que filma, animado o inanimado. Exiliado en Moscú a fines de los años treinta, Balázs ya no renueva sus tesis y sus temas, y sus dos obras posteriores (1930, 1946) se limitan esencialmente a adaptar y resucitar los ejemplos.

 fisonomía, interpretación, realismo  
véase en Bibliografía, Balázs

## BANDA DE IMAGEN, BANDA DE SONIDO

Técnicamente, la banda de imagen es el soporte en película de la imagen sola, no combinada, pero sincronizada con un sonido separado (*image track*, en inglés). La banda de sonido es el soporte en película de la pista de sonido sola, óptica o magnética, separada de la imagen (*sound track*). La banda sonora o banda de sonido puede presentarse en forma de una banda perforada (como el soporte de imagen) o de una banda lisa no perforada. En el sistema llamado 'de doble banda', la banda de sonido y la banda de imagen desfilan juntos sincronizadamente, y cada longitud de imagen corresponde a la misma longitud de sonido.

En el plano teórico, Christian Metz (1971) retomó la noción de banda de imágenes (que escribe en plural) para definir la especificidad del film. Él la define como un texto parcial, compuesto de imágenes (sin los sonidos) que agrupa cierta cantidad de codificaciones: los rasgos de iconicidad visual, los códigos extraídos de la plástica, los códigos de la analogía. Pero la iconicidad no alcanza para definir la imagen cinematográfica. Hay que agregar lo que tiene que ver con la duplicación mecánica, que reencontramos en el conjunto de imágenes figurativas obtenidas por vía mecánica (como la fotografía). Además, la imagen cinematográfica es múltiple, se pone en secuencia consigo misma. Por último, es móvil, y lo es doblemente, por el movimiento de la

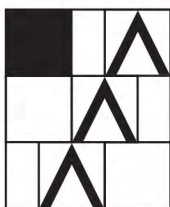
¿Disfrutaste el libro que comenzaste a leer?  
Podés adquirirlo en [www.lamarcaeditora.com](http://www.lamarcaeditora.com) y en cientos de  
librerías.

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**  
e d i t o r a