

ESTADO DEL ARTE
INVESTIGACIÓN EN SEMIÓTICA DEL CINE

MARIO ORLANDO GÓMEZ CRUZ

MARTHA LIGIA SASTOQUE VELASQUEZ

PATRICIA HURTADO BELLO

ANDREA TERESA GÓMEZ

CORPORACIÓN UNIVERSITARIA “MINUTO DE DIOS”

FACULTAD DE EDUCACIÓN

HUMANIDADES Y LENGUA CASTELLANA

BOGOTA D.C 2010

TABLA DE CONTENIDO

| | PÁGINAS |
|---|-----------|
| 1. INTRODUCCIÓN..... | 5 |
| 1.1 OBJETIVO GENERAL..... | 6 |
| 1.2 OBJETIVO ESPECÍFICO..... | 6 |
| 1.3 JUSTIFICACIÓN..... | 6 |
| 1.4 METODOLOGÍA..... | 8 |
| 1.5 RESULTADOS..... | 8 |
| 2. INVESTIGACIONES SEMIÓTICA DEL CINE..... | 11 |
| 2.1.1 SEMIOLOGÍA DEL CINE..... | 12 |
| 2.1.2 MÉTODO..... | 13 |
| 2.1.3 TÉCNICAS DE INVESTIGACIÓN..... | 14 |
| 2.1.4 TALLER DE APLICACIÓN..... | 14 |
| 3. EL CINE Y LA MÚSICA..... | 18 |
| 3.1. OBJETIVO..... | 18 |
| 3.2 PROYECTO INVESTIGATIVO..... | 18 |
| 3.3 MÉTODO DEL PROYECTO..... | 19 |
| 3.4 CONCLUSIONES..... | 20 |
| 4. TRAYECTOS EN SEMIÓTICA FÍLMICA/TELEVISA..... | 21 |
| 5. SEMIÓTICA Y COMUNICACIÓN..... | 29 |
| 5. 1.UN VISTAZO DESDE HJELMSLEV..... | 29 |
| 5.2 ESTRUCTURA DEL SIGNO HJELMSLEV..... | 30 |
| 5.3 EXPRESIÓN Y CONTENIDO EN EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO..... | 30 |
| 5.4 PREDOMINIO DE LAS FORMAS..... | 31 |
| 6. CINE Y REALIDAD SOCIAL EN MÉXICO..... | 32 |

| | |
|--|-----------|
| 7. GUIA BIBLIOGRAFICA SOBRE TEORÍA Y ANÁLISIS CINEMATOGRAFICO.. | 38 |
| 8. LA TEORÍA DE ANDRE BAZIN..... | 41 |
| 9. HACIA UNA RECEPCIÓN CRÍTICA CINEMATOGRAFICA..... | 47 |
| 10. ESTÉTICA Y SEMIÓTICA DEL CINE..... | 53 |
| 10.1 Elementos y niveles del lenguaje cinematográfico..... | 53 |
| 10.2 Naturaleza de la narrativa fílmica..... | 54 |
| 10.3 La significación cinematográfica..... | 54 |
| 10.4 El léxico del cine..... | 55 |
| 10.5 Los problemas de la semiótica y las vías del cine contemporáneo..... | 56 |
| 11. SEMIÓTICA DEL CINE: UN RECORRIDO POR LOS PRINCIPALES IDEÓLOGOS..... | 57 |
| 12. EL ESTADO DEL ARTE (INVESTIGACIÓN)..... | 61 |
| 12.1 ¿Qué es el estado del arte?..... | 61 |
| 12.2 OBJETIVO GENERAL..... | 61 |
| 12.3 OBJETIVOS ESPECIFICOS..... | 61 |
| 12.4 JUSTIFICACIÓN..... | 62 |
| 12.5 METODOLOGIA DEL ESTADO DEL ARTE..... | 62 |
| 12.6 BÚSQUEDA DE INFORMACIÓN..... | 62 |
| 12.7 RECURSOS DISPONIBLES..... | 62 |
| 12.8 ORGANIZACIÓN DE LA BÚSQUEDA..... | 63 |
| 12.9 CONSIDERACIÓN DE ESTILO..... | 64 |
| 13 INFORME FINAL DEL ESTADO DEL ARTE..... | 65 |
| 13.1 ASPECTOS SOCIALES..... | 66 |
| 13.2 ASPECTOS TEORICOS..... | 68 |
| 13.3 ASPECTOS TECNOLÓGICOS..... | 71 |

| | |
|------------------------------------|-----------|
| 13.4 ASPECTOS INTERPRETATIVOS..... | 73 |
| 13.5 ASPECTOS COMUNICATIVOS..... | 76 |
| 14. OTROS APORTES..... | 79 |
| 15. CONCLUSIONES..... | 83 |
| 16. FICHAS TÉCNICAS..... | 84 |
| 17. BIBLIOGRAFÍA..... | 96 |

AGRADECIMIENTOS

El poder mirar cada día con ojos nuevos, reconociendo que el de hoy es un día de satisfacción personal, pues nos damos cuenta que hoy culminamos una meta de muchas que debemos alcanzar, no sin antes andar por el camino del entusiasmo y la fe que nos posibilitaron obtener unos resultados satisfactorios, reflejo del sacrificio y entrega que cada uno ha puesto. Hemos caminado juntos con la mano de Dios dando lo mejor de sí, obteniendo de esta manera ganancias y oportunidades que se ven reflejadas en cada uno de nuestros logros.

Es la oportunidad de expresar nuestros más sinceros agradecimientos a nuestros maestros quienes con su paciencia, amor, tolerancia y respeto nos enseñaron a vivir y amar profundamente nuestra vocación para poder servir a nuestra sociedad y de esta manera contribuir al crecimiento personal, familiar y social de nuestros estudiantes. Es el caso del Profesor Alfonso Soriano que creyó en nuestras capacidades y nos dió la oportunidad de pertenecer al grupo de investigación del Programa de Humanidades, también a la Profesora Sonia Sánchez que ha estado pendiente de nuestra formación; y a todos aquellos que sin nombrarlos están ahí en nuestro corazón representando su mayor esfuerzo y decirles que tenemos una partecita de ellos en nuestro ejercicio docente.

Fueron muchas las situaciones enfrentadas que sin la ayuda de aquellos que creyeron en nosotros no hubiéramos logrado lo que hoy estamos alcanzando, por ello aprovechamos este espacio, para exaltar a estas personas que estuvieron a nuestro lado dándonos el ánimo suficiente para cumplir con los objetivos propuestos y culminar la carrera que escogimos como medio para mejorar nuestra calidad de vida. Sobre todo Dios y nuestras familias que acompañaron este proceso y por medio de sus sacrificios están ahora recogiendo los frutos sembrados durante todo este tiempo transcurrido.

Y terminamos con una cita de Vogabande que manifiesta lo logrado hasta hoy: “El mundo entero dejará el paso libre a quienes saben para donde van y está absolutamente seguro de llegar”.

1. INTRODUCCIÓN

En los últimos años el interés por estudiar el potencial de comunicación y representación de las imágenes en los discursos ha venido proliferando en las instituciones académicas y entre los profesores y estudiantes que ven en ello otras alternativas de pensar el lenguaje. Por este motivo, la Licenciatura en Educación Básica con énfasis en Humanidades y Lengua Castellana de la Corporación Universitaria Minuto de Dios, ha propuesto la investigación “Elementos para un análisis semiótico del discurso fílmico”, que se desarrolla actualmente. Consecuencia de ello es que el plan de estudios de la licenciatura ha acogido en su última versión asignaturas que abarcan dicha temática.

De esta manera, el grupo de investigadores ha buscado integrar a su proyecto a auxiliares de investigación que aporten un cuerpo teórico que brinde herramientas para la interpretación del discurso cinematográfico.

Para el caso que nos ocupa, el grupo de auxiliares se encargó de realizar el Estado del Arte referente a la semiótica del cine, lo cual conllevó la realización de una exhaustiva búsqueda de información sobre investigaciones y textos que aportan diferentes visiones en torno a la temática mencionada.

Esto generó una clasificación y un análisis ordenado de la información, con el fin de construir un cuerpo teórico que sirva como base de datos, y a su vez aporte elementos teóricos para la construcción de un nuevo modelo de interpretación del discurso cinematográfico que permita reflexionar acerca de cada uno de los signos visuales que hacen parte de la realidad social.

Tras esta experiencia de trabajo investigativo podemos concluir que el Estado del Arte en una investigación se constituye como un elemento fundamental en la labor investigativa, fortaleciendo los procesos de enseñanza- aprendizaje en cada uno de los proyectos en el ámbito educativo.

1. INVESTIGACIÓN DE SEMIÓTICA DEL CINE

1.1 OBJETIVO GENERAL

Establecer el Estado del Arte en la investigación en la semiótica del cine.

1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- ✓ Consultar referencias bibliográficas que contengan información sobre aspectos como semiótica, educación y cine.
- ✓ Establecer propuestas teóricas y metodológicas que se han llevado a cabo hasta el momento con relación a la semiótica del cine.
- ✓ Analizar cada una de las investigaciones de semiótica del cine para elaborar un banco de datos a través de un resumen analítico educativo (RAE)
- ✓ Elaborar un informe final que dé cuenta de la clasificación y sistematización de la información seleccionada.

1.3 JUSTIFICACIÓN

Partiendo de la necesidad por estudiar el potencial de comunicación y representación de las imágenes, en las instituciones académicas se empieza a tomar conciencia de la importancia del lenguaje, y las implicaciones que tiene para formar parte de la cultura, una nueva metodología que resalta los signos visuales como integradores de los discursos, tal como ocurre en los textos fílmicos.

“Al considerar el texto fílmico como un signo complejo debemos ver allí tres aspectos del signo: la parte material (significante), en nuestro caso, según la materialidad del significante, se bifurca en tres grupos: a) signo auditivo, el producido por significantes de naturaleza sonora; b) signo visual, producido por significantes de naturaleza visual; c) signo audiovisual en sí, producido por la combinación de los anteriores. Los otros dos componentes los constituyen el contenido (significado) y la

renitencia al objeto (referente). Descubrir las relaciones que contraen los tres niveles en distintas películas será el trabajo de una semiótica del cine, la cual, al trabajar con los distintos signos, puede identificar en ellos intencionadas construcciones culturales” (Praxis Pedagógica, no, 8 /2007 pag.148)

Por este motivo, el Programa de Humanidades y Lengua Castellana de la Facultad de Educación de la Corporación Universitaria Minuto de Dios convocó a un grupo de estudiantes de último semestre para realizar el Estado del Arte de la investigación “Elementos para un análisis semiótico del discurso fílmico”, con el fin de aportar y vincular una serie de datos de manera analítica que permita el diseño de un nuevo modelo de análisis semiótico.

Es así como el grupo auxiliar de investigación seleccionó un buen material que pudiera aportar a este proyecto, puesto que se ve un requerimiento explícito frente a la nueva metodología que brinde herramientas para la interpretación del discurso cinematográfico, de hecho, estos aportes corresponden a tres campos específicos tal como son: la educación, el cine y la semiótica que se ha realizado para impulsar una metodología que sea aplicada en el plan de estudios del programa de Humanidades.

Este modelo pedagógico quiere “romper” en cierta forma con la pedagogía tradicional que está centrada en el libro, en el discurso oral y escrito y darle prioridad por tanto, a otros sistemas simbólicos que nos permiten ver la comunicación desde otra perspectivas en función del contexto actual permitiendo a la escuela valerse de ello, para que el estudiante de forma crítica y reflexiva logre que exista una dinámica con la cultura, la sociedad y el mejoramiento de la calidad educativa.

1.4 METODOLOGÍA

Esta metodología tiene como objetivo central describir en forma concisa el proceso que se llevó a cabo en la realización del estado del arte de la investigación “Elementos para un análisis semiótico del discurso fílmico”.

1. Delimitación del campo de investigación: en este aspecto se define cuál es la temática a tratar y se enfoca a nivel de educación, semiótica y cine.
2. Búsqueda de textos bibliográficos caracterizados por reunir los tres criterios presentados en el paso anterior. La búsqueda se realizó en diferentes medios: bibliotecas, universidades, medios magnéticos, y otros.
3. Selección de un corpus de textos de referencia.
4. Análisis de cada uno de los textos seleccionados. Durante dicho proceso, los auxiliares de investigación analizan la información clasificada y construyen una reseña (RAE).
5. Elaboración de un informe final. En él se clasifica, sistematiza y presentan los conceptos fundamentales mediante analogías y aportes significativos de los textos.

1.5 RESULTADOS

Los resultados obtenidos durante el proceso de la realización del Estado del Arte, aportaron de manera significativa a la investigación “Elementos para un análisis semiótico del discurso fílmico” referencias bibliográficas, educativas, académicas y pedagógicas.

1. Conocer los estudios que se han realizado sobre el análisis semiótico del cine.
2. Elaboración y revisión de por lo menos 10 resúmenes analíticos sobre documentos relacionados con semiótica del cine.
3. Sistematización de informaciones y organización rigurosa, en un cuerpo teórico con respaldo en fuentes documentales.

4. Elaboración de base de datos.
5. Tomar cada una de las investigaciones como base para el desarrollo del nuevo modelo de análisis semiótico proyectado en el ámbito educativo.
6. Establecer una memoria tanto documental, como magnética de lo que se realizó en el proyecto de investigación

INVESTIGACIONES

SEMIÓTICA DEL CINE

2. TEMA: SEMIOLOGIA DEL CINE**AUTOR: YANETH LIZARAZO ORTEGA****TITULO: ESPECIALIZACIÓN EN LA ENSEÑANZA DEL ESPAÑOL Y LA LITERATURA****INVESTIGACION: EN LA UNIVERSIDAD DE PAMPLONA (N.SANTANDER)****AÑO: 1997**

El autor plantea que el cine es un hecho social y estético, éstos al entrelazarse pueden afectarse, por tanto se debe asumir estos aspectos con gran importancia en el análisis cinematográfico.

De acuerdo a lo establecido en el plan de estudios sobre el conocimiento que se debe reflejar a los estudiantes frente a los sistemas de comunicación como son la radio, la televisión entre otros. Ha permitido que los docentes de Licenciatura en Humanidades y Lengua Castellana planteen estrategias metodológicas, como son talleres que faciliten un conocimiento en cuanto a la estructura y función social de los sistemas simbólicos.

A raíz de lo anterior la licenciada Yaneth ortega plantea un método de estudio del cine, a partir de un sustento teórico llevado luego a la práctica en donde se manifiesta que:

“El cine nos habla, nos habla con muchas voces que van formando cadenas muy complejas, éstas requieren de una lectura y un análisis que no se quede en la superficie sobre la que actúan sistemas de significación, si no que cobre su dimensión como signo, que debe ser transportado al encuentro de una actividad productiva, como enunciado que parece junto a otros y que pone de

manifiesto sus características diferenciales con respecto a las demás, facilitando una formulación discursiva”.¹

Es así como en las producciones fílmicas se trabajan realidades significativas como son el color, el movimiento, la expresión, el sonido etc., Que nos permiten interpretar y abordar posturas frente a lo que observamos. Por tanto el cine es un espacio que le permitirá a los estudiantes comprender y conocer sobre este sistema de comunicación, mediante talleres los cuales son herramientas para la exploración y la investigación.

Para tal efecto el autor plantea tres objetivos dentro de su investigación que son:

- ❖ Determinar el carácter semiótico presente en el estudio fílmico con relación a su organización social.
- ❖ Precisar la funcionalidad del lenguaje cinematográfico, hacia un análisis crítico de la enseñanza del español.
- ❖ Manejar los recursos teóricos en función de problematizar el campo semiótico del film como herramienta pedagógica.

2.1.1 METODO

CINE FORO

El método para abordar el análisis del film se da debido a la inquietud que se origina en la década de los 70, de establecer programas educativos que respondan al ritmo de los medios de comunicación que ya se imponían como son cine, televisión y radio; gracias a entidades como CEDUCI (Centro de educación cinematográfica y a CINEDUC (Cine y educación para América latina quienes plantean objetivos mediante este método como son:

- ❖ Investigar la actitud del niño

¹ Ortega lizarazo, Y. (1997) .Semiología del cine .Universidad de pamplona, Santander.Pág 1-45.

- ❖ Utilizar las imágenes visuales como medio para educar dada las condiciones de ese tiempo.
- ❖ Orientar a los niños en el lenguaje fílmico.

Con base en este método el autor de la investigación manifiesta que este recurso pedagógico le posibilitaría adentrar a sus estudiantes al mundo del cine, en el cual podrían explorar, indagar y a su vez tomar una posición crítica como espectadores, generando discursos o diálogos enriquecedores y facilitar así la confrontación del mundo del estudiante con el fenómeno cultural que enfrenta en la pantalla.

Por tanto, el cine foro debe ser un espacio de DIALOGO es decir debe convocar a la “lectura” desde múltiples miradas: lectura textual, de la imagen, del contexto, de la música, de los sonidos, de los gestos, de la significación, entre otros.

Algunas de las técnicas de discusión utilizadas en el “CINE FORO” tienen como finalidad los siguientes factores:

- ❖ Desarrollar sentimientos que expresen su propia realidad
- ❖ Enseñar a pensar activamente
- ❖ Desarrollar autonomía, intercambio y creación.
- ❖ Enseñar a escuchar de modo positivo y comprensivo.
- ❖ Crear sentimientos de seguridad, vencer temores e inhibiciones
- ❖ Favorecer las relaciones sociales del educando.

2.1.2 TÉCNICA DE INVESTIGACIÓN

La técnica abordada por la autora de la investigación en las encuestas, examina cómo puede implementar el método como modelo de análisis en los diferentes grados de educación preescolar, básica y media vocacional.

La autora propone una encuesta sobre televisión en la cual se dan resultados altamente positivos, para ella pues la mayoría de los niños concentran su

interés en este medio. Facilitando el trabajo de análisis no sin antes realizar una previa conceptualización teórica de éste con los mismos.

Algunas preguntas de la encuesta aplicada son:

¿Cuántas horas le dedicas a la televisión al día?

¿Señala por orden de importancia los tres programas de televisión que prefieres?

¿En que franja horaria miras televisión?

Lo anterior le permitió a la investigadora desarrollar una guía de aplicación de análisis de un programa de televisión para que sus compañeros docentes la realizaran con sus respectivos grados.

2.1.3. TALLER DE APLICACIÓN

Nombre, Grado, Número de estudiantes.

1. Ficha técnica :(Título del programa, Género al que pertenece, fecha y hora de emisión).
2. Planteamiento del programa: (estructura del programa es decir es una serie, documental)
3. Presentadores o actores en general :(Quienes son, como es su imagen, pertinencia del personaje en el programa, papel o rol que desempeñan).
4. Decorado-ambiente: (se utilizan colores, efectos que producen)
5. La publicidad: (es la apropiada o es excesiva).
6. Valoración del público: ¿a que clase de público va dirigido?
8. Opinión personal:(comentario por parte de los estudiantes).

Este esquema o modelo de pautas para el análisis de programas realizado por la investigadora permitió que los estudiantes cambiaran la modalidad de solo estar observando imágenes y pasar hacer analizadores de cada una de las escenas del film estableciendo una mayor atención para la socialización de éste.

¿COMO HACERLO?

Teniendo en cuenta lo establecido por la investigadora inicia una propuesta pedagógica por medio del método "CINE FORO". Con base en las competencias comunicativas del estudiante con respecto a la forma de abordar el conocimiento.

Titulo de la propuesta:

DESPERTAR AL MUNDO MAGICO DEL CINE

Grados: Preescolar y Primaria.

COMEPETENCIA

Lo que se pretende en estos grados es que el estudiante al ver la película despierte la inquietud por la imagen animada que la conozca por medio de lo lúdico y la imaginación. De igual manera a partir de los documentales geográficos, naturales e históricos el estudiante se aproxime a una lectura de imágenes con soporte de texto escrito.

En estos niveles se debe tener en cuenta el aspecto sensorial buscando en el estudiante un acercamiento frente:

- ❖ Dar sentido a lo más impactante.
- ❖ Cuál es el sentido de la música que se escucha.
- ❖ Describir los personajes y escenas más importantes.

COMPETENCIA

Grados: Sexto y Octavo

Se pretende que el estudiante mediante el film pueda identificar problemas y formular preguntas que permitan una socialización, cabe resaltar que no es un análisis de texto de la película, si no evidenciar en ella la visión de mundo.

COMPETENCIA

Grados: NOVENO Y ONCE

En estos grados se pretende que el estudiante aborde el film como expresión de dominio de una temática de carácter religioso, social, económico o político, etc., que permita la formulación de problemas a partir de interés propios siendo consientes de su argumentación, acercando así al estudiante al lenguaje cinematográfico.

Lo que se pretende con esta propuesta es desarrollar en los estudiantes las competencias comunicativas en cada uno de los niveles anteriormente señalados.

EL DISCURSO O DIALOGO

Como estrategia pedagógica se presenta el “FORO” como método para fomentar la expresión oral en cuanto a la discusión o dialogo de un tema del film. Para que este proceso se lleve con la mejor organización se debe elegir un moderador del discurso quien expone las ideas más relevantes del tema, un secretario que se encarga de tomar nota, para al final sacar conclusiones.

JUICIO VALORATIVO

Se presenta dentro de la investigación como de los recursos más importantes pues se analiza el impacto que tuvo el film y el foro con el fin de precisar las

fortalezas en el manejo del análisis y las posibles fallas que pueden ser organizativas o de contenido.

3. TEMA: EL CINE Y LA MÚSICA

AUTOR: HANNS EISLER.

TITULO: EL CINE Y LA MUSICA

INVESTIGACION: POR EL INSTITUTO LA NEW SCHOOL

AÑO: 1940

3.1 OBJETIVO

El proyecto investigativo tiene como finalidad aplicar al film el material musical, de manera que este tenga una correlación entre las técnicas escénicas y fotográficas del cine generando así una relación entre la imagen y la música.

3.2 PROYECTO INVESTIGATIVO

En primer lugar, el interés se inclinaba más hacia los experimentos prácticos que hacia la teoría. Una vez realizado el proyecto se consideraron sus resultados desde el punto de vista teórico.

El proyecto se realizó en un principio con alta independencia de la industria cinematográfica, lo cual permitió tener en cuenta más lo objetivo y no lo comercial, hasta que se interesaron por dicho trabajo varios cinematógrafos, poniendo así a su disposición diversos materiales destinados a la experimentación musical.

Por medio de este material se produjeron dificultades como:

- Escenas procedentes de films de ficción que perdían su finalidad porque éstas estaban separadas de su contexto. Es decir, perdían su auténtica significación.
- La acción desde el momento que se encuentra en el dialogo éste se combina difícilmente con la música generando partes dispersas dentro del film.

- Al estudiar el film de ficción se llega a la conclusión que enormemente se parece al del documental por tanto, se utiliza este material para experimentación artística, buscando así soluciones musicales para las secuencias del film de ficción basadas en ideas dramáticas.

3.3 MÉTODO DEL PROYECTO

El trabajo práctico se articulo en los siguientes aspectos:

- ❖ Composición: Se experimenta con partituras nuevas realizadas por el autor de la investigación, que se añaden a cada una de los films disponibles.
- ❖ Grabación: el trabajo consiste en tener en cuenta directores calificados para le ejecución de la música.
- ❖ Cutting, mixing y editing: procesos del film aplicados a la experimentación.

Para tal efecto se utilizaron las secuencias de acuerdo a un determinado tiempo mediante:

- ❖ Escenas infantiles: La vida en un campamento por medio de aspectos como el juego, trabajo disputas, comida, sueño y actividades con animales (22minutos).
- ❖ Escenas de la naturaleza: Desde las formas idílicas hasta las secuencias más dramáticas (tormenta, erupción de un volcán, derrumbamientos este materia posibilita diferentes caracteres específicos (18minutos).
- ❖ Las catorce maneras para describir la lluvia: gran variedad de efectos en el documental lluvia de JORIS IVENS en lluvia de Ámsterdam.(14 minutos)
- ❖ Extractos de noticiarios: escenas de guerra (14 minutos).
- ❖ Secuencias de films de ficción:

Nota: el tiempo de la ejecución global de la música compuesta era de ochenta y cinco minutos.

3.4 CONCLUSIONES

- ❖ La función o mejora de la música en cine debe ser abalada por los cinematográficos de acuerdo a las tendencias dominantes, pues si la industria no permite que lo novedoso se involucre esto ocasionará una serie de resistencias.
- ❖ La conformidad de los espectadores en la composición musical en cada una de los film de adolescentes y niños no ha permitido que esto tenga un mayor avance.
- ❖ El cine hablado ha sido superado por el film musical, pues el espectador al tiempo que ve, escucha y experimenta nuevas sensaciones evocadas desde la imagen.
- ❖ La música del cine no se puede separa del film pues si esta técnica se afecta modifica la significación.
- ❖ La intervención de la música en el cine debe ser una consecuencia de motivación de tipo objetivo, solo en un principio no es acorde introducir música al film. Pero luego esto se ve necesario dentro de la composición filmica.

4. TEMA: TRAYECTOS EN SEMIÓTICA FÍLMICA/TELEVISA

AUTOR: RAFAEL DEL VILLAR MUÑOZ

TITULO: TRAYECTOS EN SEMIOTICA FÍLMICO/ TELEVISA

INVESTIGACIÓN: SANTIAGO DE CHILE.

AÑO: 1984.

La introducción del capítulo 2 “*semiótica del cine*” del libro de Rafael del Villar Muñoz *Trayectos en semiótica fílmica/televisa* es una investigación en Santiago de Chile en el año 1984, la intención del autor es sintetizar “la narratividad del cine contemporáneo en función de contrastarla con la narratividad clásica estudiada por Metz”. Se trata aquí de hacer un análisis de los procesos socioculturales que se expresan en el objeto fílmico y exclusivamente a la narratividad.²

La narratividad del cine contemporáneo y su transgresión de la narratividad clásica: consideraciones para su inteligibilización

Dentro de este postulado se muestra la diferencia entre el cine contemporáneo con la narratividad clásica. Se toma como base para este estudio las investigaciones de Christian Metz (1968 sobre la narratividad del cine clásico), y del Villar (1984 sobre la narratividad contemporánea en “Pink Floyd: The Wall”).

El desarrollo de la exposición se centrará en sintetizar- en primer término- los conocimientos adquiridos sobre la forma de encadenamiento de la imagen cinematográfica clásica desde un punto de vista semiótico (la narratividad clásica del cine).-en segundo lugar- (sobre la narratividad del cine contemporáneo).

² Narrativa fílmica es un manual que estudia el arte del relato audiovisual a través de la técnica de escritura del guión, deduciendo de ello un método y, en último término, una teoría del guión. Esta teoría hunde sus raíces en postulados provenientes de la Narratología y la Dramaturgia y se basa en un método analítico que, en lugar de valorar la mayor o menor calidad de los guiones individualmente, extrae del conjunto de textos los elementos narrativos y dramáticos más originales, creativos y aceptados, esto es, el conjunto de reglas prácticas cuyo empleo producen un determinado tipo de relato audiovisual..(www.agapea.com/libros/NARRATIVIDAD-F-MICA-isbn-8424510976-i.htm)

Analizar el cine narrativo clásico en su globalidad implicaría describir ciertos códigos, pero en este caso la descripción lograda no sería más que un modelo interpretativo. La semiología del cine, hoy, ha dejado de lado la preocupación de los primeros analistas de establecer una equivalencia teórica y metodológica entre el signo visual y signo lingüístico: si antes se trataba de buscar unidades mínimas distintivas visuales análogas a los grafemas y fonemas de la lengua, hoy se reconoce que es una tarea inútil e improductiva. Por tanto, hoy es comúnmente aceptado que lo más importante es aprehender los enunciados visuales.

Frente a ello, las posiciones de Passolini (la SEMIOLOGIA del Cine como una Semiología de la Realidad, en tanto que la imagen visual expresa lo real) quedaron atrás. Metz habla de que más allá de la analogía era preciso aprehender la imagen en secuencia (1968). Eco (1968-1974) habla de que era necesario distinguir entre los códigos de reconocimiento de la realidad y los códigos de cada práctica significativa de "representación" visual, además de los sistemas de traducción entre ambos, pero esto sólo a nivel de la teoría de la producción de signos visuales que tomará al signo visual como una totalidad.

Lo anterior, queda establecido como una reconstrucción macro significativa a nivel visual, donde se establece que la unidad mínima distintiva era inútil. Puesto que las imágenes permiten un mejor análisis e interpretación.

Uno de los intentos de reconstrucción más importantes fue el desarrollado por Christian Metz quien trató de aprehender la estructura del lenguaje cinematográfico a lo que él llamó: "la gran sintagmática del cine". Distinguiendo entre análisis estructural de filme, cuyo objetivo es la reconstrucción de un filme concreto (donde interviene una pluralidad de códigos), y la semiología del cine cuyo fin último es interpretar la gramática (al mismo tiempo retórica), Metz opta por esta última. Sin embargo, es al estudio de la forma de encadenamiento de la imagen desde el punto de vista de la significación a lo que dirige sus esfuerzos, éstos constituirán "su gran sintagma del cine".

La reconstrucción de esta gramática, es una tarea que debe partir de la interpretación empírica de los subconjuntos del discurso cinematográfico. Concretamente por lo investigado por Metz, el cual plantea que la imagen de la novela del siglo XIX son filmes narrativos clásicos. Pero, hay un límite de géneros en los cuales no se encuentra la narratividad estos filmes son los pedagógicos y documentales entre otros. Además existe un límite estructural: los filmes modernos, “tienen como objetivo enriquecer, modificar, suplir y diversificar esta gran sintagmática. Esto significa que las estructuras están situadas en la historia y que hay entonces en el cine una diacronía”.

Ejes de la reconstrucción narrativa cinematográfica

El estudio de la narrativa cinematográfica es el estudio de las formas de encadenamiento de las imágenes según la diégesis del filme, es decir del relato mismo como también del tiempo y el espacio de la ficción implicados en y a través de ese relato, por consiguiente; los personajes, los paisajes, los acontecimientos y otros haceres narrativos.

De este modo las formas de encadenar la imagen en función de la diégesis son dos a la vez: una gramática y una retórica. La gramática, asegura la interpretación de la intriga visual a través de la forma de organización de la imagen. Y la retórica que se basa en elementos sintagmáticos de gran dimensión (secuencias), liga a la composición del filme con su ordenamiento narrativo (el dispositivo de la retórica clásica).

Descripción sintagmática del Filme narrativo según Metz

El estudio realizado por Metz fue el resultado de una encuesta empírica para un periodo definido, primera manifestaciones del cine moderno en Francia en 1955, y para un género concreto: el filme narrativo. Partiendo de la noción de secuencia profundiza y ve que recubre varios tipos de encadenamiento de la imagen en oposición de unas con las otras. De allí que las organice en un

código y cambie su denominación por la de sintagma. Debe tenerse en cuenta que el análisis fue realizado hasta la saturación del corpus.³

Así se distingue ocho tipos secuenciales que expresan diferentes formas de relación espacio-temporal entre las imágenes sucesivas al interior de un mismo episodio lo que permite que tenga una intriga clara y única.

La denominación de los segmentos autónomos son los siguientes:

- Los sintagmas son todos formados por varios planos.
- Los planos autónomos se caracterizan por que un solo plano expone un episodio de la intriga.
- Los sintagmas son varios planos juntos que pueden tener una ligazón
 - Los sintagmas a cronológica (cuando la relación temporal entre los hechos no es precisada por el film) ó cronológica (cuando si lo están).
 - Los sintagmas cronológicos pueden ser descriptivos (cuando los elementos aparecen simultáneos y se diferencian de la relación temporal debido que los hechos son presentados de forma precisa.
- Los sintagmas narrativos lineales pueden ser escenas (cuando la consecución es continua puede haber cortes, pero se mantiene espacio y tiempo, semejándose a una escena de teatro).
- Secuencias cuando existe un salto de la imagen en el espacio o tiempo.
- Secuencia de escenas se dan por episodios las cuales tienen un objetivo y están organizadas y se debe tener en cuenta el espacio y el tiempo.
- Secuencias ordinarias cuando los saltos de la imagen son desordenadas.

³ corpus: Conjunto lo más extenso y ordenado posible de datos o textos científicos, literarios, etc., que pueden servir de base a una investigación. Microsoft® Encarta® 2007. © 1993-2006 Microsoft Corporación. Reservados todos los derechos.

Algunos problemas de la descripción sintagmática del Filme narrativo según Metz

La descripción de la sintagmática del filme narrativo clásico no deja de tener problemas en su interpretación, donde se destacan dos tipos:

1. Estatus del sintagma alternante (perseguidores/perseguidos) que termina por eliminarlo al nivel de los sintagmas cronológicos y dejarlos en Acronológico como sintagma paralelo.
2. Diferencia entre el plano autónomo y los sintagmas.

Con relación de la gramática de la imagen, la diferencia entre un sintagma a cronológico y uno cronológico es que en uno la relación temporal de la imagen presentada no es precisada y en el otro sí. Es el anterior del cronológico donde se da la oposición entre descripción y narración, donde hay consecución de elementos significantes y simultaneidad de significados encontramos descripción, y donde hay consecución de significantes y consecución de significados encontramos la narración.

La diferencia entre los sintagmas y los planos autónomos se basa en la ausencia o no de corte de imagen. Allí el plano autónomo se opondrá a los sintagmas en la medida que los sintagmas se plantean a nivel denotativo, es decir corresponderán a la lógica del relato, ya que los sintagmas cronológicos y a cronológicos se articulan teniendo como base sintagmas narrativos.

El parecido entre los sintagmas radica en una narrativa denotativa. El plano autónomo, en cambio será planteado a nivel de connotación. En otras palabras, se tratara de un desarrollo de la imagen que no pertenece al universo denotativo de la intriga.

Existe una redefinición de la gramática de la imagen, desde esta perspectiva, la gran sintagmática narrativa clásica estará fundamentalmente basada en sintagmas y no en planos autónomos, Del Villar propone que la reformulación propuestas permita abrir vías analíticas para incorporar el código de los

movimientos de cámara y del montaje como autónomo (obviamente articulado con los otros); a su vez, permite interpretar en el cine narrativo clásico como un cine fundamentalmente narrativo a nivel de denotación , a nivel de los sintagmas; que forman parte de los postulados de Metz.

La narratividad en el cine contemporáneo

Teniendo en cuenta a Metz hay muchos lugares comunes para singularizar el cine contemporáneo y/o moderno: muerte del espectáculo, muerte del teatro, cine de improvisación, cine de la dramatización, un realismo fundamental, un cine cerebral, un cine de cineastas, entre otras. En estas singularidades se encuentran filmes clásicos y modernos que caben en algunas categorías. Quizás el lugar común de más peso es el que la narrativa contemporánea niega la sintaxis tradicional, si es cierto que la trasgrede usándola, pues el mundo posible de la narratividad fílmica contemporánea no nace de la nada, en una agramaticalidad absoluta. De allí entonces que para aprehenderla sea necesario referirse a filmes concreto, específicamente a sus casos polares.

Los casos polares los constituyen las narrativas fílmicas de Woody Allen, Alan Parker, Saura, etc. Ese evidente que una vez interpretada ambos casos polares, la narrativa clásica y la narrativa contemporánea, es posible entender casos menos polares que se manifiesten entre ambas.

La narratividad toma como ejemplo la película *The Wall* de Alan Parker, desde el punto de vista de la reconstrucción de la gramática de la imagen, la cual es una construcción evidentemente connotativa. Podría pensarse que el desarrollo de la historia es transgredido en su linealidad sintagma nominal/sintagma verbal, en otras palabras la historia es transgredida por espacios simbólicos, homólogos, a brochazos de motivos, muestras típicas de un mismo orden de realidad, omitiendo situarlas en un antes y en un después. Sin embargo no es así. A través de los planos autónomos se cuenta a su vez una historia interrumpida, es cierto pero al fin una historia. Existe en ella una narratividad, pero una narratividad transversal, asociativa: retazos de historia que se van

componiendo como una melodía que se desarrolla en varios niveles, en varios planos, hasta construir una historia completa.

Ejes semánticos para la descripción diferencial

El objetivo es establecer algunos ejes semánticos que permitan el estudio del análisis del filme para su interpretación, es claro que existen dos ejes semánticos

La vectorialidad⁴ o linealidad y el enclave múltiple o estructura espacial de ligazones. Si la vectorialidad de la historia es lo definitorio de la gramática de la imagen del cine narrativo clásico, la transgresión de la linealidad es lo significativo en la narrativa contemporánea. Si la estructura enclavada de retazos que van desarrollando unas historias en otras es propia del cine contemporáneo, la inexistencia de ella salvo como en ensoñaciones específicas a nivel denotativo, es lo propio del cine narrativo clásico

Por otra parte, la linealidad del cine narrativo clásico no tendrá una expresión en la imagen más que como predominancia de sintagmas y dentro de ellos de sintagmas narrativos lineales, y dicha no- linealidad del cine narrativo contemporáneo no se expresa en la imagen más que como presencia predominante de los planos autónomos.

La estructura de ligazones narrativas de la imagen del cine contemporáneo es similar en la descrita en *The Wall*, esto es, de historias insertas en otras historias que se van recomponiendo en retazos conformando así una sola historia mientras que en el cine narrativo clásico las expresiones visuales no se articulan por tanto están ausentes.

Como reflexión sobre la diferencia no es más que desarrollar hipótesis posibles en la explicación de la existencia de estas dos gramáticas descritas, reflexión

⁴ Vectorialidad ó linealidad: es cuando sigue un orden continuo y homogéneo la estructura del filme. Narratología y [Técnicas](http://www.monografias.com/) de Film. www.monografias.com/

que hace falta en la semiótica del cine y que se ha desarrollado en la semiótica literaria, ya que esta última se manifiesta como irrupción del deseo que transgrede la vida y que niega las estructuras: es la lógica del sueño puesta en acto, de lo ilógico, del inconsciente, del deseo que se niega hacer encarcelado en la linealidad de una historia vivida y que se niega hacer gramatical para ser agramatical, es decir, el sujeto individual que desea que sueña e imagina.

5. TEMA: SEMIÓTICA Y COMUNICACIÓN

AUTOR: PEREIRA VALAREZO ALBERTO.

TITULO: SEMIOTICA Y COMUNICACION

INVESTIGACION: ECUADOR.

AÑO: 2002.

El capítulo 2 “*Las demandas semióticas de la educomunicación: un acercamiento desde lo cinematográfico*” del libro de Alberto Pereira Valarezo *semiótica y comunicación* es una investigación del año 2002, en Ecuador. La intención del autor es demostrar que el filme narrativo es y será la nueva forma de expresión comunicacional pues, el lenguaje cinematográfico es un invento que ha transformado y transforma el mundo de hoy y que se enriquece de una manera acelerada por los nuevos formatos audiovisuales y tecnologías sofisticadas.

En este medio se conjuga la música, danza, pintura, escultura, teatro, arquitectura por lo que se le denomina séptimo arte. Para ello Alberto Pereira Valarezo ha tomado como base los postulados de Louis Trolle Hjelmslev para reformular su teoría.

5.1 UN VISTAZO DESDE HJELMSLEV

“Louis Trolle Hjelmslev junto con Saussure y Chomsky revolucionaron las ciencias del lenguaje y dieron un impulso determinante a la reflexión semiótica, desde la vertiente lingüística estructural”.⁵ Estas teorías dan la posibilidad de entender mejor la estructura del lenguaje cinematográfico

La lingüística estructural: La aparición de la lingüística estructural a principios del siglo XX cambió radicalmente la forma de acercarse al hecho lingüístico. El estudio de la lengua en sí misma, entendida como un sistema social y abstracto (Saussure, 1916) proporcionó un marco teórico de gran productividad. El sistema lingüístico se concibe estructurado en niveles (fonológico, morfológico, sintáctico y semántico) y el análisis de las unidades de cada nivel se realiza a partir de criterios formales (paradigmáticos) y funcionales (sintagmáticos). WWW.aportes.educ.ar/.../la_lingueistica_estructural.php

Se parte que un lenguaje es un sistema de signos con el cual nos podemos comunicar entre quienes comparten el código. Cuando se habla de lenguaje audiovisual se habla de una sustancia (acústica y visual), cuyas codificaciones y decodificaciones son reconocidas por los usuarios y es factible el proceso de significación y comunicación.

5.2 ESTRUCTURA DEL SIGNO HJELMSLEV

Hjelmslev emplea el término signo de la siguiente manera: expresión y contenido y cada uno de estos compuestos de una sustancia y una forma; elementos que a su vez están envueltos por una materia.

La expresión: su sustancia es fonética (sonidos) y la forma; fonológica (vocales y consonantes).

El contenido: su forma es morfológica (partes de la oración) y la sustancia; sintaxis⁶ (sintagmas, oración) y semántica (significado y sentido), según Hjelmslev en la sustancia del contenido se encuentra la información cognitiva, emocional, ideológica, propia de cada lengua; mientras en la forma se estructuran las concepciones gramaticales de unidades significativas como los monemas y las palabras que al articularse nos remitirá a los significados y sentidos del sistema lingüístico.

5.3 EXPRESIÓN Y CONTENIDO EN EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO.

De acuerdo con el postulado propuesto por Hjelmslev. Alberto Pereira Valarezo intenta una explicación en torno de la estructura el lenguaje cinematográfico, que se constituirán en la matriz del lenguaje audiovisual, temático que intenta evidenciar para una mejor comprensión de la realidad.

El montaje cinematográfico comprende dos elementos la expresión y el contenido que a su vez lo conforman una sustancia y un contenido.

⁶ Sintaxis: Parte de la gramática que enseña a coordinar y unir las palabras para formar las oraciones y expresar conceptos. Microsoft® Encarta® 2009. © 1993-2008 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.

La sustancia de la expresión cinematográfica se divide en:

1. Sustancia visual (imagen en movimiento secuencial a colores o blanco y negro, la iluminación y trazos del lenguaje verbal).
 - Sustancia auditiva (lenguaje oral, música, sonidos naturales o artificiales).

Sustancias contenidas en un tiempo y un espacio.

2. La forma de la expresión cinematográfica es compleja, puesto que se deben organizar o estructurar la sustancia sobre los ejes paradigmáticos y sintagmáticos⁷, para así hacerlos reconocibles o decodificables.

El contenido de la expresión cinematográfico se divide en:

1. La forma del contenido; es decir, los distintos planos o tomas, los ángulos, la intensidad y forma de la iluminación
2. La sustancia del contenido; es todo el conjunto de emociones que se generan al construir una nueva realidad, utilizando todas las formas del contenido

5.4 PREDOMINIO DE LAS FORMAS

Hjelmslev, tenía toda la razón cuando afirmaba que la lengua es forma y no sustancia pues, cualquier sistema de comunicación, lo que busca es la percepción y el consumo de mensajes, al final de cuentas quienes reciben o consumen mensajes lo que quieren es informarse, saber que es lo que desean transmitirles otras personas, que significa tal cual señal de tránsito, etc.; que lo verdaderamente importante es la sustancia del contenido y no tanto las formas.

⁷ eje paradigmático: basado en palabras o, directamente, en significantes. Eje sintagmático : una cadena de significantes con un posible significado en común que le da sentido elies.rediris.es/elies14/cap34.htm

6. TEMA: CINE Y REALIDAD SOCIAL EN MÉXICO**AUTOR: ROZADO, ALEJANDRO****TITULO: CINE Y REALIDAD SOCIAL EN MÉXICO****INVESTIGACION: UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE ENSEÑANZA CINEMATOGRAFICA.****AÑO: 1991**

El cine es desde luego, una de las más visibles figuraciones sociales: constituye un enorme ventanal de la historia reciente, cuyo propósito es definir estrategias de nueva visibilidad, que hagan uso del cine para apreciar sociológicamente los conflictos significativos y rasgos históricos que enmarcaron el espíritu de una época.

El cine es parte de la ideación colectiva de una sociedad, y no obstante, se presenta al mismo tiempo como algo ajeno. Como toda representación social, existen los creadores y simultáneamente no son dueños de ella; las películas cobran vida propia y establecen relaciones entre sí constituyendo un entramado de realizaciones objetivas que se adicionan a la realidad social y frecuentemente la constituyen. Durante este siglo han surgido sociedades (culturas) gracias al cine, es decir situaciones históricas en las cuales la contribución del cine a la construcción social de la realidad ha sido decisiva.

El cine como el ser humano esta hecho de la misma sustancia pues forman parte de la realidad social. La verdad desglosada por una película no depende para la sociología de la fidelidad realista que reproduce al mundo, ni de la posible coherencia racional de sus proposiciones fílmicas, mucho menos depende del alineamiento ideológico que asume frente a los conflictos sociales particulares, depende en cambio, de la coherencia entre los valores que dramatiza y el marco social que los propicia. Por ello, toda creación narrativa (film, novela) tiene una vocación intrínseca de verosimilitud social, y su

influencia cultural relativa deriva precisamente de haberla realizado con plenitud. El cine es un generador de la realidad social.

Por tanto, el autor plantea, que cuando se estudia al cine como representación de la realidad, el investigador es un yo socializado que genera el mismo rango de conocimientos que los producidos en forma cotidiana por cualquier otro yo. El yo que investiga al cine es yo justamente porque existe aquello-el cine- y ellos- los realizadores y espectadores- a quienes estudia. Pero al mismo tiempo yo también formo parte de ellos, de quienes experimentaron vivencias cinematográficas de una época dada; desde otro punto de vista, ellos y yo formamos un nosotros, ya que es un tejido de realidades intersubjetivas ordenadas bajo la forma de sentido común. La película que se trate no altera su configuración material no dramática; lo que cambia es la visión que socialmente se tiene de ella.

El propósito que tiene el autor es investigar acerca de la contribución que hace el cine de una sociedad histórica concreta para la formación de ese conocimiento social, y por tanto, para el afianzamiento o debilitamiento de las relaciones sociales. Hay momentos históricos en que suceden profundos cambios en el orden social de un país, ahí es cuando las expresiones culturales como el cine influyen con mayor decisión en la conformación del conocimiento cotidiano, las creencias y hábitos de vida que son, literalmente, la realidad de los hombres. Es una expresión cultural.

El cine ha sido actor principal en la configuración definitiva de un lenguaje simbólico por medio del cual las creencias ya establecidas como realidad se legitiman, al tiempo que también otras creencias nacen y se adaptan. El lenguaje simbólico que el cine ha construido está instalado ya en las formas habituales del entendimiento humano de este siglo y es un medio esencial de la realidad social. Al ser socializado el cine con cualquier público, éste ya tiene una información previa con la cual puede experimentar emociones, voliciones o racionamientos y expectativas del propio film, efectuando una absorción

especial, un conocimiento asimilado por medio de identificaciones afectivas que sitúan a cada individuo dentro del todo social.

Dentro de la estructura icónica y narrativa del film, los tiempos básicos de este proceso social que instaura a la realidad como un conocimiento; se trata de un tiempo no cronológico sino, de momentos cinematográficos, que corresponde a niveles de la realidad. Se afirma que el cine presenta tres niveles superpuestos de realidad social:

- Nivel de realidad internalizada, son fragmentos y apuntes de realidad que escapan a las intenciones más o menos conscientes de quienes son sus creadores directos. Todo film, es un registro del mundo por el mero hecho de fotografiar y grabar fenómenos concretos que remiten de inmediato a la realidad objetiva.
- Se trata de una realidad adicional, ya sea por vía de la fundación de una nueva visión del mundo donde los realizadores ponen en juego buena porción de su energía artística para concebir nuevos contenidos y formas, ya sea por la vía de la legitimación e institucionalización del orden admitido. aunque susceptible de ser modificado. Es un proceso ordenador de las experiencias, siempre en la búsqueda de un sentido significativo y propositivo.
- El cine presenta un nivel más de realidad social que, propiamente, alcanza si concreción fuera del cine, esto es, fuera del conjunto de imágenes que dan cuerpo a una película, ocurre en la construcción de la realidad en la conciencia de los espectadores y su entorno social. De hecho, al consumarse esta interiorización, los roles sociales ya son apropiados, pertenecen a la conciencia moral de los individuos de quienes el resto de la sociedad espera conductas precisas.

A través de un vehículo objetivador por excelencia –el lenguaje cinematográfico- el cine se convierte en un producto material tangible o visible

como lo es la cinta, una pantalla o el desarrollo audiovisual de la anécdota, tanto como un producto inmaterial portador de valores y significados humanos. Estas características materiales e inmateriales dan cuerpo al producto y lo hacen objetivo: Un producto cultural.

Como producto social objetivada, cada film supone la culminación de un proceso previo de socialización de la realidad cultural, esto es, de integración de las estructuras sociales vigentes en la conciencia de quienes crean las películas: integración interior de un orden valorizado gracias a que es, simultáneamente un orden objetivo; interiorización social a tal grado que los valores sociales que rigen culturalmente a la época histórica se identifican con suficiente plenitud con el individuo que los hace suyos en un proceso "Natural", al mismo tiempo, integración anterior a la filmación misma y que reproduce sus ineludibles creencias en infinidad de detalles, a través de presencias valorativas fragmentarias. En este sentido, no es que el cine refleje a la realidad sino que ésta vive en aquel como condición y anima con sus imperturbables latidos fundamentales cualquier esfuerzo de reorganización del material fílmico para dar forma a la anécdota.

De todo el panorama de la producción cinematográfica mexicana en la década de los 40, la obra dirigida por Emilio Fernández destaca por las resonancias trágicas que adopta en el espíritu fílmico de conflicto de la modernización que no ha dejado de vivir este país desde los comienzos de la era republicana. Fernández se aparta de la representación melodramática, cuya tradición es extraordinariamente vigorosa en Hispanoamérica y se interna en un espacio donde el conflicto de valores genera una experiencia de conocimiento, Fernández se desarrolla en un reiterado replanteamiento de las luchas entre los valores tradicionales de "La comunidad mexicana" y los valores del progreso; ambos valores corresponden a formas de desarrollo social enfrentadas que tienen igual pertinencia social en la formación mexicana.

La fuerza poética que intensifica las historias narradas por Fernández, desde *Flor Silvestre*, *Pueblerina*, *María Candelaria* y *Salón México*, evoca un tiempo concreto de resonancias rituales que se vasta así mismo y que establece el único puente entre la sociedad y la vivencia dramática de este cine.

La unidad diacrónica se resuelve en unidad sincrónica, donde no hay principio ni fin, sino semejanzas relacionadas. Cada factor constitutivo de este cine se pliega a la unidad de destino que impera en la atmosfera de las películas. Nada sobra en este ceremonial fílmico: ceremonial moderno y, por lo mismo, melancólico de un verdadero sentimiento de naturaleza que vive en el pasado. Pero lo que el cine revive en realidad es el sentimiento- conservador y moderno a la vez-del paisaje- ese compendio emocional de figuraciones fragmentarias de la naturaleza continua que las reúne en un nuevo todo, unitario, que vale por encima de sus partes componentes y sus significados aislados. En fin, la imagen poética: la que se expresa sin decirlo; lo que cunde por los sentidos sin saberse; aquello que, lejos del entendimiento racional, accede a la intuición estética que palpita en el espectador.

El ritual social que representa esta cinematografía se orienta a hacer de los casos particulares de la vida cotidiana su inscripción en una forma tipificada que proyecta y trasciende la relevancia individual en un sistema nómico. Pero este esquema no es más que la traducción de la mecánica social, ya que toda sociedad, para existir supone cierta negación del individuo. Lo que distingue el Discurso de Emilio Fernández es que su galvanización religiosa intensifica esta negación en la anulación del placer físico.

La cinematografía de Fernández, y con ella la de toda la década, se descubre a si misma como un edificio protector contra los estados colectivos e individuales de marginalidad espiritual. Por otra parte, se habla de un cine empeñado en hallar el verdadero rostro y cuerpo de la nación.

La teodicea que el autor propone a la nación pretende explicar desde el progreso las desigualdades existentes de poder y privilegios; ofrece al pobre un

significado cósmico para su pobreza. Elaboración sin duda pre teórica y vulgarizada, esta teodicea es sumamente prolífica en momentos catárticos que insisten en trasladar la trascendencia del ser individual a un campo de significaciones en cuyo centro está la identificación completa con la colectividad.

Atendiendo al lenguaje visual de estas películas, pueblo e individuo no se rechazan ni se excluyen: uno es la matriz del otro (y el otro absorbe y hasta devora al uno). Ambos se compenetran en armonía originaria y se desgarran dolorosamente, pletóricos de significaciones. El individuo se distingue de su colectividad por suerte de delegación de virtudes, no por delirios de redención individualista.

7. TEMA: GUIA BIBLIOGRAFICA SOBRE TEORÍA Y ANÁLISIS CINEMATOGRAFICO

AUTOR: Lauro Zabala

TITULO: GUIA BIBLIOGRAFICA SOBRE TEORÍA Y ANÁLISIS CINEMATOGRAFICO

INVESTIGACION: UAM Xochimilco

Datar: 2001

Página en internet <http://coneicc.org.mx/investigacion/alvarado-castellanos.html>

La diferentes teorías cinematográficas están relacionadas con otras teorías en particular, las filosóficas, las científicas, artísticas y literarias que con el análisis y el disfrute de las películas mismas. Esta bibliografía tiene tres aproximaciones generales. En primer lugar encontramos los estudios del cine a partir de los intereses de una disciplina humanística (especialmente la historia, pero también la sociología, el psicoanálisis, la filosofía, la ética, etc.). En segundo lugar encontramos los estudios acerca de lo específicamente cinematográfico (como el caso de los estudios sobre la estética cinematográfica, es decir, sobre la experiencia particular de cada individuo al ver una película en un contexto histórico específico). Y por último, las aproximaciones sobre las teorías del cine (modelos meta teóricos que proponen agrupar los modelos teóricos a partir de lógicas taxonómicas: Ciencia que trata de los principios, métodos y fines de la clasificación. Y tipológicas: Estudio y clasificación de tipos que se practica en diversas ciencias, en la Lingüística es la actividad, y resultado de tal actividad, consistente en comparar las lenguas para clasificarlas y establecer entre ellas relaciones, genealógicas o no, según las afinidades que se adviertan entre los rasgos de sus sistemas fonológico, morfológico y sintáctico).

La virtualidad posmoderna en las teorías del cine está marcada por una multiplicación de los paradigmas, cada uno de los cuales está fragmentado en numerosas propuestas, tendencias y objetos de estudio. Tan sólo los estudios de recepción cinematográfica tienen un espectro lo suficientemente amplio para abarcar la propuesta inclasificable de Gilles, la narratología de los géneros clásicos en recomposición permanente, y los rigurosos modelos apoyados en la ecología de la mente o una fenomenología atravesada por la teoría de la metáfora de Paul Ricoeur (en Dudley Andrew), entre muchos otros.

Durante la última década del primer siglo del cine se desarrollaron con gran fuerza tres grandes tendencias teóricas: el cognitivismo de David Bordwell, el feminismo de corte psicoanalítico (con el concepto lacaniano de *sutura* ocupando una posición central) y las estrategias de análisis posmoderno. El interés común a estas propuestas teóricas es, sin duda, la experiencia estética de los espectadores de cine. Y los estudios de recepción cinematográfica están a su vez ligados a los estudios de recepción en otros campos de la producción simbólica, como la literatura, la música, el diseño urbano, los museos y la arquitectura de las salas de proyección.

Por supuesto, las fronteras de la teoría cinematográfica están en el estudio de las nuevas tecnologías audiovisuales, si bien éstas, desde el video casero hasta los sistemas DVD y la simulación de realidad virtual plantean problemas teóricos específicos, no necesariamente compartidos por la teoría cinematográfica.

Esta bibliografía es sólo una guía para comprender los modelos, taxonomías y tipologías de origen filosófico del estudio sobre las tendencias teóricas de Francesco Casetti, quien propone pensar en tres grandes tendencias teóricas, a las que él llama, respectivamente, teorías ontológicas (sobre la realidad, lo imaginario y el lenguaje), metodológicas (sociológicas, psicológicas, semióticas, psicoanalíticas) y de campo sobre la ideología, la representación, la identidad de género y sobre el cine como testigo de la historia).

Hay un registro general de algunas aproximaciones a las principales teorías del cine, como feminismo, psicoanálisis, semiótica, recepción (cognitivism, fenomenología, intertextualidad, neo formalismo, audio visión, hermenéutica, desconstrucción), narratología, retórica y genología (teoría de los géneros narrativos). Otros meta- modelos, como el de Dudley Andrew o el glosario de Robert Stam y su equipo, proponen identificar conceptos estratégicos, tales como *representación*, *identificación* e *interpretación*. Y otros más, como Warren Buckley, proponen distinguir entre las estéticas formalistas y las realistas, y a partir de ahí repensar términos comunes, como estructura, autor, género y recepción.

8. TEMA: LA TEORÍA DE ANDRE BAZIN.**AUTOR: DUDLEY ANDREW****TITULO: LA TEORÍA Y METODOLOGIA DE ANDRE BAZIN.****INVESTIGACION: ARGENTINA****AÑO: 2002.****Página en internet <http://www.documentalistas.org.ar/teoria.shtml>**

Los textos de André Bazin son indiscutiblemente los más importantes de la teoría cinematográfica realista, como los de Eisenstein son los más importantes de la teoría formativa. Igual que Eisenstein, Bazin nunca construyó un claro sistema deductivo, pero sus ideas poseen una sólida lógica y coherencia, que por su misma diversidad y complejidad les dan una riqueza y un impacto cultural.

André Bazin fue el primer crítico que efectivamente desafió a la tradición formativa. Era sin discusión la voz más importante e inteligente que haya propuesto una teoría y una tradición cinematográficas basadas en la creencia en el poder desnudo de la imagen registrada mecánicamente y no en el poder adquirido del control artístico sobre tales imágenes

Entre 1945 y 1950 la voz de Bazin se hizo más y más notoria en la crítica cinematográfica europea. Su exposición teórica sobre el cine realista coincidió precisamente con el apogeo del neorrealismo italiano. Las teorías de Bazin ganaron su popularidad junto a esos films y al mismo tiempo las condujeron hasta su público adecuado. En 1951, él y Jacques Doniol-Valcroze iniciaron Cahiers du Cinéma, la revista crítica más influyente en la corta historia del cine.

El procedimiento habitual de Bazin era examinar un film de cerca, apreciando sus especiales valores y notando sus dificultades o contradicciones. Entonces suponía la "clase" de film que era o que quería ser, ubicándolo dentro de un género o fabricándole uno nuevo. Llegaba a formular las leyes de ese género, volviendo constantemente a ejemplos tomados de ese film y de otros similares a él. Finalmente, tales "leyes" eran vistas en el contexto de toda la teoría del

cine. Así, Bazin comienza con los hechos más específicos que sean asequibles, los del film que está ante sus ojos, y a través de un proceso de reflexión lógica e imaginativa llega a una teoría general.

Su teoría bajo las cuatro categorías de control son: materia, medios, forma y objetivos, entendiendo entre tanto que mucho de la "cualidad" de su teoría se escapará de este enfoque. No es casualidad que los teóricos más fértiles (Bazin y Eisenstein) se resistan notablemente a una descripción fácil. Como se ha visto, *Theory of Film*, de Kracauer, parece un modelo de investigación y de erudición, ningún otro lado es esto más visible que en el intento de Kracauer por mostrar que la fotografía y el cine existen para explorar y exponer una materia prima de realidad en bruto. La discusión de Kracauer sobre esta cuestión básica se debilita con problemas y es a lo sumo simplista.

Bazin se esfuerza en clarificar lo que entiende por realidad. Hablamos de muchas clases de realidad, pero el cine depende primero de una realidad visual y espacial: el mundo real del físico. Así, el centro del realismo cinematográfico no es ciertamente el realismo del tema o el realismo de la expresión, sino ese realismo del espacio sin el cual las imágenes móviles no constituyen el cine, sino ante todo el arte de lo real, porque registra la espacialidad de los objetos y el espacio que ocupa.

La tesis básica del realismo cinematográfico es un realismo físico que no tiene en cuenta al espectador. Pero la segunda tesis de Bazin apunta a la experiencia del cine y podría ser denominada tesis psicológica del realismo. Comienza con un análisis del realismo psicológico de la fotografía, a la que diferencia de la pintura.

Por tanto dice el autor: "Por primera vez, entre el objeto original y su reproducción interviene el instrumentalismo de un agente no vivo. Por primera vez, la imagen del mundo es formada automáticamente sin la intervención

creadora del hombre... Todas las artes se basan en la presencia del hombre y sólo la fotografía saca ventaja de su ausencia.

En el cine, por tanto, toca dos clases de sensaciones realistas. Primero, el cine registra el espacio de los objetos y entre los objetos; segundo, lo hace automáticamente, es decir, inhumanamente. Para Bazin toda fotografía comienza por afectarnos con un ímpetu psicológico primitivo, derivado de que está vinculada a la imagen que representa por medio de una transferencia fotoquímica de propiedades visuales.

Aunque la tecnología pueda llevar al cine hasta aproximaciones más y más cercanas a la realidad visible, y aunque la mente humana pueda estar preparada para conceder a la fotografía una realidad, la imagen cinematográfica no es, obviamente, lo mismo que la realidad de la que surge. En una serie de metáforas brillantes y sugestivas. Procuró explicar la diferencia entre la fotografía y su objeto, diferencia que, según él, la mente está dispuesta a borrar. Llamo a la fotografía "un molde en luz". La fotografía toma una "impresión" del objeto, como "el vaciado de una mascarilla de un muerto", No se trata del objeto real, sino de su "trazo" real y verificable, de su "huella digital".

Bazin, aportó un término más exacto tomado de la geometría. El cine, dijo, es una asíntota (Línea recta que, prolongada indefinidamente, se acerca de continuo a una curva, sin llegar nunca a encontrarla) de la realidad, que se acerca más y más a ella y que depende siempre de ella. Él tenía horror por una estética prescriptiva que determina qué es y qué no es forma cinematográfica. Como existencialista creía que "la existencia del cine precede a su esencia", y que los teóricos deben describir y explicar lo que ha sido hecho en cine, en lugar de deducir, desde algún sistema abstracto, lo que debe hacerse. Bazin poseía un talento singular para discernir el género de un film (su forma y el impacto psicológico de la forma), y para descubrir después las leyes estilísticas que dominan esa forma.

Hay dos formas principales en las que el cine puede hablar un lenguaje convencional. Primero, el realizador tiene la capacidad de manipular diversos aspectos formales de la imagen para dar la forma deseada a la imagen de la realidad. Segundo, el realizador puede dar a sus imágenes el contexto que desee, a través de un proceso formativo de compaginación conocido como montaje. En el primer caso manipula el registro de luz, los grises, la composición dentro del cuadro la insinuación del relieve, la aislación del sentido de la vista en relación con los otros sentidos, etc. En el segundo caso "construye" el significado discursivo o narrativo de imágenes ya "estilizadas". Controlando su ritmo y el contexto en que aparecen

Para Bazin la situación estaba clara: o un realizador utiliza la realidad empírica para sus fines personales, o explora la realidad empírica por sí misma. En el primer caso el realizador está convirtiendo a la realidad empírica en una serie de signos para apuntar o crear una verdad estética o retórica, quizás elevada y noble, quizás prosaica y envilecida. En el segundo caso, sin embargo, el realizador nos acerca a los hechos filmados, buscando el significado de una escena en los trazos desnudos que ha dejado la película.

Bazin defiende por tanto de los teóricos cinematográficos convencionales en dos importantes aspectos. Primero, fijaba un objetivo para el cine que está fuera del dominio de nuestra habitual concepción del arte: la del cine como una "llave" hacia universos desconocidos; la del cine como un sentido nuevo, tan confiable como nuestros sentidos naturales, que nos da el conocimiento sobre una realidad empírica que de otra manera nos sería inasequible. La otra diferencia mayor que distingue a Bazin de los otros teóricos, es su creencia en que el lenguaje cinematográfico es algo más que una lista o diccionario de las posibilidades de abstracción, de que incluye también todas las posibilidades de la imagen sencilla y de la escena sin montaje.

Así Bazin veía el problema: al tratar de hacer un film significativo, el realizador debe confrontar la realidad cruda de su material con sus propias capacidades de abstracción. El estilo y la forma de su film son el resultado de esa confrontación. Podemos ver a ésta en dos sitios: en la plástica (es decir, la cualidad) de la imagen y en el montaje (es decir, el ordenamiento) de imágenes.

Bazin nos da muchos pasajes en los que muestra que la arquitectura de un teatro, junto a su decorado, enfoca las mentes hacia el drama que allí se representa. El vestuario, el lenguaje, las candilejas, etc., lo colocan en un universo abstracto y absoluto. Como contraste, el cine aparece como una ventana. Como trucos teóricos posteriores, Bazin distinguía el marco de una pintura y el marco de una pantalla. Denominaba a los bordes de la pantalla "una pieza de enmascaramiento que entrega sólo una parte de la realidad".

Las prolongadas reflexiones de Bazin sobre estas diferencias entre teatro y cine se concretan en una de sus más complicadas y bellas analogías. La fuerza del teatro es centrípeta (Que se mueve hacia el centro o atrae hacia él), y allí todo funciona para atraer al espectador como a una polilla hacia la luz. La fuerza del cine, por el contrario, es centrífuga (Que se aleja del centro o tiende a alejar de él. Máquina que separa los distintos componentes de una mezcla por la acción de la fuerza), desplazando el interés hacia un mundo ilimitado y oscuro que la cámara procura continuamente iluminar)

La realidad perceptual es, para Bazin, la realidad espacial; es decir, fenómenos visibles y espacios que los separan. Un estilo realista de montaje, en su nivel básico, es un estilo que mostraría un hecho que ocurre en un espacio integral. Específicamente, el estilo cinematográfico realista es el que conserva la autonomía de los objetos, dentro de lo que Bazin llamaba la homogeneidad de espacio indiferenciada. En general, el realismo espacial queda destruido por el

montaje y conservado por la así llamada toma en profundidad, en la que el foco universal paga su tributo al espacio entre objetos.

La tesis de Bazin puede ser aceptada hasta aquí: en la historia del cine, hasta ahora, el montaje es utilizado como una forma abstracta de presentar un hecho. La profundidad de campo, por otro lado, permite que el hecho se desarrolle por sí mismo y nos señale así que la imagen que estamos mirando está estrechamente ligada al hecho filmado. Bazin nunca condenó enteramente el montaje. Lo redujo no obstante a una posición más humilde en la jerarquía de las técnicas cinematográficas.

La fe casi religiosa de Bazin en el poderío y en el sentido de la naturaleza le hizo abogar por formas y medios realistas. Pero debemos cuidarnos de descartarlo por completo como únicamente un realista. Su práctica de definir una forma cinematográfica, primero por sus intenciones o efectos, y después por los medios cinematográficos necesarios para tales efectos, puede ser aplicada a todos los tipos de cine. Es cierto que en la mayoría de sus textos desdeña al formalismo y apoya a formas cinematográficas realistas, pero esto puede ser entendido como un correctivo necesario a cierta altura de la historia del cine. Quizá la mayor preocupación de Bazin era establecer un cine amplio y flexible, capaz de obtener incontables objetivos humanos a través de diversas formas cinematográficas

9. TEMA: HACIA UNA RECEPCIÓN CRÍTICA CINEMATOGRAFICA

AUTOR: ROSA MARÍA PALENCIA VILLA

TITULO: HACIA UNA RECEPCIÓN CRÍTICA CINEMATOGRAFICA

INVESTIGACION:

AÑO: 2001

Página en internet ippuaj@blues.uab.es

La mayoría de cine que se consume actualmente, tanto en las salas de exhibición como en la televisión, se trata de cine narrativo. Entendemos por cine narrativo aquel que, utilizando los códigos y los soportes del lenguaje cinematográfico, cuenta una historia mediante una cadena de acontecimientos con relaciones de causa-efecto que transcurren en el tiempo y en el espacio, independientemente de que esta historia esté basada en hechos reales o sea producto de la ficción.

El cine narrativo nace con la vocación de conseguir lo que Noël Burch (1995) llama "el viaje inmóvil". Su objetivo es lograr la introducción del espectador en el espacio que le permita vivir la experiencia de ubicuidad mediante su plena identificación -primaria- con el objetivo de la cámara. La finalidad última de lo que se conoce como el Modo de Representación Institucional (MRI) (Burch: 1995) es conseguir del espectador la percepción de la película como si se tratara de la contemplación naturalista de un trozo de realidad.

En este sentido, la preocupación cada vez más frecuente por parte de padres y educadores por conseguir una recepción crítica del cine, resulta un objetivo legítimo. Esta naturalización de la percepción el cine la consigue, paradójicamente, mediante la puesta a punto de todo un sistema de estrategias artificiales.

Según Burch, la consciencia de que en el proceso comunicativo que el texto fílmico constituye y, al mismo tiempo, pone en marcha, están presentes no sólo los términos de una narración, sino una serie de principios, puntos de vista, un discurso, en fin, dirigido específicamente a una audiencia, tejido con unos materiales (y no otros) que, sin embargo, al satisfacer al espectador, provocan en él la ilusión de su intromisión en un mundo aparentemente ajeno y distanciado de su propio entorno.

Lo cual aclara que esta realidad del discurso cinematográfico, permite al espectador un papel de agente activo del proceso, es la clave de una recepción crítica del mensaje cinematográfico.

La obra cinematográfica constituye un producto demasiado complejo como para atender solamente a sus aspectos formales. La forma y el contenido, lo que dice y como lo dice y, más allá, la forma como el receptor percibe el mensaje, determinada por sus propias características como sujeto activo del proceso, y admite considerar las siguientes categorías:

“Metz (1968), por su parte, propone dos funciones comunicativas de la película: a) la denotativa: que implica las conexiones lógicas del contenido y b) las connotativas que implican los propósitos simbólicos, el aspecto estético de la película. Gracias a los códigos del lenguaje cinematográfico, especialmente del MRI que domina las pantallas, ambos tipos de información aparecen al espectador entrelazado y confundible. La reflexión producto del análisis cinematográfico, induce al receptor hacer conscientes estos dos tipos de información y ser capaz de identificarlos”

Pero aún más allá de su ilusión de realidad, el cine narrativo interpela al espectador de manera que permite su incorporación a la experiencia narrativa que el cine le ofrece, mediante mecanismos de identificación y proyección. Tal y como dice Bettetini (1968:39) "En el cine, la ilusión de realidad que por sugestión crea la pantalla induce en el espectador una atmósfera de credibilidad, una tendencia a la fácil proyección personal en el universo de las

imágenes, un proceso de identificación con los personajes y los sucesos de la película el espectador cinematográfico se encuentra frente a imágenes de hombres y de cosas (que son "verdaderas" en su falsedad reproductiva) y cree todo lo que observa, integrándose gradualmente a la acción fílmica”

Gubern (1979: 19) coincide en esta característica del cine narrativo cuando dice:

"El cine de ficción narrativa tradicional proporciona a sus espectadores unas vivencias emocionales derivadas del proceso de proyección-identificación con los personajes de la fabulación, proceso en el que las respuestas emocionales tienden a eclipsar a las intelectuales. Estas vivencias emocionales que el film proporciona a su espectador son muy similares a las del sueño”

Para Christian Metz (1979) el cine clásico con la novela, involucra cuatro niveles entre los cuales se destaca dos de ellos que son:

- “Desde un punto de vista psicosociológico, se refiere a la relación del cine con su público. Nivel, que además, ha estado presente en el cine desde su creación. Mientras el teatro se dirige a una colectividad, el espectador de cine se encuentra siempre sólo frente a la pantalla, de manera semejante a un lector frente a la novela”.
- “En segundo lugar, el cine se dirige al hombre privado y no al ciudadano. Estas dos afinidades, entre otras, le confieren al cine su gran poder de seducción y, paradójicamente su importante influencia social”.

El cine permite con mayor claridad poner en evidencia la integración de distintas miradas en la estructura funcional de las imágenes gracias a la paradoja de su fragmentación y posterior reconstrucción de la realidad. La realidad, nunca estática es aprehendida en fragmentos congelados que en sí mismos pueden también tener significado y que se completan o transforman.

Pero, cuando se habla de mirada se refiere a esa capacidad que se extiende más allá de la mera función física del ver. Por lo tanto se entiende como la

actividad de un sujeto activo frente a la representación de la imagen. La mirada como elemento constituyente de la imagen misma, que da sentido a la existencia de la imagen. Para Catalá Doménech (1993) "Para mí la imagen, como fenómeno estudiable desde la presente situación, empieza por marcar un punto, en las formas brumosas del inconsciente y, termina, es un decir, en los volúmenes no menos indeterminados de la realidad física. La imagen entendida como objeto -y en algunos casos producto- de la mirada, una mirada reversible y que tanto ve hacia dentro como hacia fuera".

Por eso a la hora de reflexionar sobre la recepción crítica, estudiar el cine no en sí mismo, sino en relación a sus espectadores. Buscar los vínculos que hacen que unas determinadas imágenes "conecten" con una mirada. La complejidad de este análisis reside en esta relación de la imagen concreta con la mirada que le da vida, que la aprehende.

Imagen concreta no solamente en el sentido material, físico, sino en el sentido fenomenológico, conceptual, histórico. Las imágenes no existen en el vacío. Son producto de una construcción humana concreta. Aunque se trate de imágenes mentales, sólo tienen razón de ser, origen y significado para y desde seres humanos concretos que viven en un espacio y tiempo concretos, a partir de un contexto histórico preciso.

La obra cinematográfica, en su discurso, conlleva esa capacidad para dotar de significación su mensaje. Los estudios lingüísticos de Emile Benveniste son el origen del concepto de "sutura" en el lenguaje cinematográfico entendido como el "procedimiento por el que los textos cinematográficos confieren subjetividad a la audiencia"(Silverman 1983). Lo cual logra estar de acuerdo con Catalá Doménech (1993) cuando dice:

"La relación entre el espectador y una determinada organización de las imágenes, y lo que es más, la tendencia a organizar las imágenes en estructuras activas y significantes, son dos fenómenos que el análisis del mecanismo de sutura pone de relieve..." El cine es la extrema sofisticación de

la tecnología "su presunto realismo, su "naturalidad", es fruto de un máximo nivel de artificio que nos seduce haciéndonos creer en una imagen coherente por cuanto perfectamente construida, es decir, doblemente ilusoria" (Colaizzi: 1995)

En este sentido, la recepción crítica cinematográfica pasa por la capacidad de la audiencia para analizar los códigos del lenguaje cinematográfico, tanto los meramente formales como los de contenido en el contexto histórico, tanto de la instancia de la enunciación como del enunciado y del receptor.

Dicen Francesco Casetti y Federico di Chio (1994) "que al igual que se monta y se desmonta un juguete, para saber de qué está hecho, cuál es su estructura interna y mecanismo, igualmente se analiza una película. Es como un recorrido. Para abordar el análisis textual, es necesario un alejamiento, respecto a la forma normal en que percibimos un film. La actitud analítica, sin embargo, parece desmerecer la fascinación que ejercen las imágenes y su sonido, pues de objeto de placer pasa a ser objeto de estudio. No obstante, es posible conseguir una distancia óptima en la que una investigación no excluya una investigación apasionada. Lo cual esta de acuerdo con Casetti cuando al hablar de "metacomprensión" sugiere que, en este sentido, el placer aumenta por la vía de la razón. Producto de este recorrido es el análisis que se compone de la descripción y la interpretación.

Cuyo objetivo es, animar a los espectadores (alumnos) a identificar los códigos cinematográficos de manera que se permitan desvelar la intencionalidad, tanto en la forma como en el fondo, del mensaje cinematográfico. Separar su aspecto más puramente denotativo, de su trasfondo connotativo. Mediante un recorrido que va desde la descripción hasta la interpretación.

También cabe resaltar que el lenguaje audiovisual, el sonido y la imagen se influyen mutuamente gracias al valor añadido recíproco. Según Chion (1990:16) define el valor añadido como: "el valor expresivo e informativo con el que un sonido enriquece una imagen dada, hasta hacer creer, en la impresión

inmediata que de ella se tiene o el recuerdo que de ella se conserva, que esta información o esta expresión se desprende de modo "natural" de lo que se ve, y está ya contenida en la sola imagen". Por eso es tan importante una toma de consciencia del sonido de la película, de la forma como incide en la audio visión que señala Chion (1990), en cómo el sonido nos hace ver de manera distinta y totalmente intencionada la imagen. Revisar la palabra, los ruidos y la música respecto a la imagen y tomar consciencia del valor añadido, es un paso imprescindible del análisis. Parecido.

10. TEMA: ESTÉTICA Y SEMIÓTICA DEL CINE**AUTOR: YURI M. LOTMAN****TITULO: ESTÉTICA Y SEMIÓTICA DEL CINE****NOTAS: PÁGINAS: 45-63; 135-146****AÑO: 1979****10.1 Elementos y niveles del lenguaje cinematográfico.**

Ferdinand de Saussure afirma que en la lengua todo se reduce a diferencias y combinaciones, lo cual permitió comprender, la esencia del lenguaje y la creación de un esquema de comunicación y teorías de los sistemas de signos.

Cuando se habla de cine dichas semejanzas y diferencias permiten ver en la locución cinematográfica la variedad del lenguaje como fenómeno social, lo cual determina la estructura de éste, debido a que cada imagen en la pantalla es un signo que tiene significado, ya que las imágenes reproducen objetos del mundo real creando así una relación semántica. De esta forma el lenguaje cinematográfico permite que el espectador confronte lo visto en la pantalla con el mundo real y con otros Films, es así como la imagen se hace familiar y pierde informatividad.

Por tanto las significaciones cinematográficas se basan en las distorsiones de los aspectos habituales de las cosas, lo que permite establecer paralelos entre el espectador desconocedor del lenguaje cinematográfico y el espectador formado en el cine.

Es así como los niveles de lenguaje cinematográfico puede visto desde diversas perspectivas, ya sean éstas visuales, figurativas, gráficas o sonoras, ya que despliegan una serie de alternativas a la hora de crear un film.

10.2 Naturaleza de la narrativa fílmica.

Los autores, Robert William Paul y Birt Acres en 1894 definieron el cine como “contar historias mediante la proyección de imágenes animadas”, por lo que suponen la narración como acto comunicativo, en el cual intervienen dos elementos propios de ésta. (carta e imagen)⁸

Ambos son fenómenos semióticos porque incluyen sustitutos de objetos por tanto la imagen es tomada no como un hecho artístico sino como imagen icónica.

Es por esto que el cine es la síntesis de dos tendencias narrativas: La figurativa y la verbal las cuales dan lugar a dos tipos paralelos de narración en donde las palabras se convierten en imágenes y el tipo de letra adquiere categoría de significante estilístico. Esto ocasiona que la fotografía adquiera en el cine las propiedades de la palabra.

La reproducción de los juegos de palabras en imágenes son ejemplos claros de cómo la palabra adquiere en el cine rasgos de signo verbal; predominando así en el cine el lenguaje figurativo de la fotografía.

10.3 La significación cinematográfica

El espectador, como receptor activo, es quien realmente da sentido a una película y finaliza la obra cinematográfica al crear los significados. El entendimiento de un film se encuentra mediado por actos trasformativos que incluyen procesos psicológicos automáticos, estratégicos o conceptuales. La información sensorial suministrada por la película ofrece materiales a través de los cuales se construirán significados mediante procesos inferenciales de percepción y cognición.

⁸ Lotman, Y. (1979). *Estética y semiótica del cine*, editorial. página 51. Barcelona.

En cuanto al proceso de creación de significados, las claves textuales ofrecidas por un film pueden ser interpretadas de diferentes maneras dependiendo del espectador; no a todos les llama la atención la misma escena o movimiento de cámara, si no que cada quien se fija tal vez en un elemento distinto. Bordwell dice que existen esquemas conceptuales utilizados por el espectador para comprender e interpretar la información que recibe del film.

10.4 El léxico del cine

El cine tiene su léxico, ya que la fotografía al convertirse en signo, cumple la misión de unidad léxica. Es por esto que durante la transformación de las imágenes fotográficas en signos cinematográficos, el signo fílmico adquiere un significado mas concreto durante el proceso de conversión debido a que la imagen de los objetos se perciben como metáforas, en donde el espectador tiene la oportunidad de realizar interpretaciones que lo pueden llevar a modificar su punto de vista y a su vez realizar comparaciones con otros géneros narrativos como la novela, la pintura o el teatro. Es por esto que el cine no sólo se caracteriza por la manera en que el hombre se presenta en la pantalla, sino también por cómo, con ayuda de ésta, es presentado el mundo.

10.5 Los problemas de la semiótica y las vías del cine contemporáneo

El problema del signo y de la significación radica en la divergencia entre la imagen del mundo cotidiano y la problemática social (cultura de masas).

Es así como el motivo de la fotografía hace mucho más compleja la situación semiótica. La imagen proyectada sobre la pantalla adquiere una función doble, por una parte significa una realidad fotográfica creada por un artista, con relación a esa realidad la fotografía aparece como la reproducción. Por otra parte un film artístico es un texto con respecto al cual la fotografía inmóvil aparece como algo mucho más auténtico e incuestionable, funcionalmente equivalente a la realidad misma.

Por tal razón el cine tiene que dedicarse a retratar las emociones, a crear un texto narrativo al unir diferentes situaciones que en el mundo real nada tienen que ver, mientras que la relación mental que el autor establece con ellos les otorga todo su valor para crear un nuevo mundo gracias a la narratividad. Esto es una manera de superar el mundo real y adaptarlo al mundo interior, a la memoria, la imaginación y las emociones del espectador.

11TEMA: SEMIÓTICA DEL CINE: UN RECORRIDO POR LOS PRINCIPALES IDEÓLOGOS.**AUTOR: CARMEN JAVALOYES****TITULO: SEMIÓTICA DEL CINE: UN RECORRIDO POR LOS PRINCIPALES IDEÓLOGOS****NOTAS: ARTÍCULO MIRADAS REVISTA DEL AUDIOVISUAL****PÁGINA:http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=773&Itemid=93**

El autor del artículo pretende dar a conocer diversos enfoques teóricos que surgen alrededor de la semiótica del cine. Para esto se vale de los aportes que grandes ideólogos han propuesto y que a la vez han servido como punto de referencia para comprender el significativo mundo de la semiótica y estética del cine. Por lo tanto el autor Jean Mitry afirma ¹”En la medida en que el cine es susceptible de enfoques muy diversos no puede hablarse de una teoría del cine propiamente dicha, sino de teorías que se corresponderían a cada uno de estos enfoques”. Es por esto que él plantea la necesidad de construir la teoría del cine desde referentes lógicos, psicológicos, perceptivos y artísticos, demostrando que éstos complementan y nutren las bases teóricas que fundamentan la semiótica y estética del cine. Por esto concibe el estudio del cine como la búsqueda constante por lo estético y placentero tanto para el espectador como para el creador, lo cual se genera atribuyendo a la imagen elementos que permiten visualizarla desde la percepción inmediata de la realidad; permitiendo así la creación de un mundo psicológicamente real e imaginario, es decir en la medida en que el espectador entra en contacto con la pantalla comienza a reconocer un mundo mágico que le permitirá soñar e imaginar mundos diversos, partiendo de las diferentes realidades y temáticas que proporciona el cine.

1. Javaloyes. C. (2001). *Semiótica del cine: un recorrido por los principales ideólogos*, artículo, miradas revista del audiovisual.

En cuanto a los aportes que dan razón de los inicios del cine se encuentra la de Hugo Münsterberg (1916), ya que es la más representativa, porque concibe “el cine como un arte de la mente, el montaje se corresponde con la memoria y la imaginación; ellas son las que se condensan o amplían, el tiempo, los ritmos...La consecuencia de todo ello es que el cine tiene que dedicarse a retratar las emociones, a crear un texto narrativo”. Es por esto que el cine es la puesta en escena de una realidad representada, cargada de significantes semióticos, que crean un discurso complejo que aportan un sentido concreto a cada imagen, para construir un sistema audiovisual de significación, el cual se ve influenciado por el interés del realizador, de esta manera el espectador intenta durante la el rodaje de la película interpretar cada uno de los símbolos y signos que se presentan, de tal manera que sean comprendidos como los soñó el director.

La teoría de Pudovkin y Eisenstein gira en torno al montaje en la cual el primero “Insiste en que con el montaje nace el tiempo cinematográfico, que junto con el espacio fílmico hacen que se diferencie de las otras artes”, de la misma forma el segundo también fundamenta su teoría en el Montaje, distanciándose de Pudovkin, en su ensayo “el montaje de atracciones: el espectador se somete al efecto de una acción psicológica y sensorial mediante una serie de elementos con el fin de producir en él un choque emotivo”. Por lo tanto, el montaje se concibe como la ordenación narrativa y rítmica de los elementos de la película, dentro de un proceso en el cual se escoge, ordena y empalman todos los planos previstos según una idea previa y una secuencia determinada; para dicha elección, el ritmo y el orden van en la búsqueda de dar una significación, ya que las imágenes sueltas pueden adquirir, un nuevo significado, es así como el cine logra captar completamente la atención del espectador y transportarlo al mundo diseñado por el director en el cual busca lograr un encuentro y una relación directa con los personajes y su realidad.

2-3. Javaloyes. C. (2001). *Semiótica del cine: un recorrido por los principales ideólogos*, artículo, miradas revista del audiovisual.

Por otro lado André Bazin y Vertov coinciden en sus teorías al realizar planteamientos sobre la realidad “la imagen muestra dos dimensiones, una estética, en la que ⁴“el modelo se halla trascendido por el simbolismo de las formas y otra que se caracteriza por el deseo psicológico de sustituir el mundo externo por su doble, lo cual crea dos corrientes estéticas: por un lado la corriente estético – expresiva, que va del interior del autor hacia fuera, y la realista, que va de la realidad hacia el autor y del autor al receptor. Ambas modalidades de la imagen se aprovechan de la realidad: el estético expresivo como plasmación simbólica de ideas, sentimientos, la otra como reflejo de la realidad, como sustitución. De igual manera Vertov define el “Cine ojo” en la cual determina que “su tarea fundamental es la explicar el mundo tal y como es, sin esperar la forma del contenido. Su cine es realista e informativo”.

Se trata pues de un significante perceptivo, en el cual el cine como medio masivo influye de manera directa en el receptor a través de la representación de imágenes, en la que se conjugan elementos comunicacionales, transmitidos mediante códigos y símbolos audiovisuales, los cuales presentan una interacción constante con la realidad, por esta razón el hombre piensa en imágenes, realiza contrastes y analiza situaciones, a partir de la noción que tiene de su entorno en el cual se encuentra inmerso.

Es importante también la aportación estética de los formalistas rusos que ⁵“consideran que sólo hay arte y por consiguiente lengua cinematográfica cuando hay transformación estilística del mundo real”

Esto quiere decir que conciben el cine como un elemento dinamizador que permite la transformación de la realidad a partir de elementos estilísticos que conlleven a considerar el film como un arte enriquecedor.

4-5. Javaloyes. C. (2001). *Semiótica del cine: un recorrido por los principales ideólogos*, artículo, miradas revista del audiovisual.

Por último es relevante exponer cómo la visión del mundo real se ve manifestada desde diversos autores y teorías que aunque parecen aisladas apuntan siempre a destacar el contraste que existe entre autor, receptor, ficción y mundo real, la cual se manifiesta desde diversas perspectivas que posibilitan el análisis semiótico del cine, de esta manera, el autor analiza la ilusión de la realidad, los problemas de plano y de montaje, los elementos y los niveles del lenguaje cinematográfico, para lograr introducir al receptor en un mundo fascinante y entretenido que posibilite la capacidad de conocer otros mundos a través de la pantalla.

12. EL ESTADO DEL ARTE

12.1 ¿Qué es el estado del arte?

El estado del Arte es una de las primeras etapas de exploración que se desarrolla en un proyecto de investigación, cuya finalidad es indagar sobre un área temática específica, donde se fijan los criterios para la construcción de un marco teórico, estos conceptos se organizan desde lo general a lo particular, por tanto, es una herramienta que se convertirá en un modelo operativo que engrosará los contenidos a medida que avanza el proyecto, estos referentes se utilizarán para ampliar los procesos investigativos.

12.2 OBJETIVO GENERAL

Comprender la importancia que tiene el estado del arte para la organización y elaboración de un proyecto de investigación.

12.3 OBJETIVOS ESPECIFICOS

- ✓ Explorar antecedentes empíricos, bibliográficos y documentales del proyecto de investigación.
- ✓ Identificar las ventajas, aportes que se realizan en distintas investigaciones para el mejoramiento del proyecto.
- ✓ Analizar los textos que aportan a dicha investigación.
- ✓ Categorizar estratégicamente los documentos pertinentes al proyecto investigativo.
- ✓ Sistematizar la unificación de la información textual obtenida de los diversos documentos
- ✓ Socializar los resultados obtenidos durante el proceso de ejecución del proyecto.

12.4 JUSTIFICACIÓN

El Estado del Arte no sólo se justifica como un estudio exploratorio en un proyecto de investigación, además para reorientar la investigación a fin de que se convierta en la savia alimentadora de todos los demás campos del saber.

12.5 METODOLOGIA DEL ESTADO DEL ARTE

Fase heurística: es la búsqueda de documentos o fuentes de información que puedan ser útiles al proyecto de investigación. Tales como:

- Bibliografías, anuarios; monografías; artículos; trabajos especiales.
- Documentos oficiales o privados.
- Investigaciones aplicadas
- Filmaciones; audiovisuales; grabaciones, multimedios.

Fase Hermenéutica: Durante esta fase cada una de las fuentes investigadas se leerá, se analizará, se interpretará y se clasificará de acuerdo con su importancia dentro del trabajo de investigación.

12.6 BÚSQUEDA DE INFORMACIÓN

Para realizar el estado del arte, el investigador debe realizar un proceso de búsqueda que le permitirá profundizar sobre el tema de investigación, ésta se organizará y almacenará para crear el banco de datos útil para quienes lo quieran consultar.

12.7 RECURSOS DISPONIBLES

Para realizar el proceso de búsqueda se debe hacer uso de las fuentes de información que permiten determinar los términos de búsqueda acordes con la necesidad de información. Algunas de esas fuentes son:

- Los intermediarios (bibliotecólogos referencistas o expertos en el tema)
- Los medios interactivos.
- Los catálogos
- Bibliografías
- Los índices
- Revistas
- Bibliotecas

12.8 ORGANIZACIÓN DE LA BÚSQUEDA

El proceso de búsqueda de información, generalmente se lleva a cabo en seis momentos, a saber: Iniciación, Selección, Exploración, Formulación, Recopilación y Presentación.

- **Iniciación**, conocer el tema a investigar
- **Selección**, es el momento de identificar y seleccionar al área o tópico general que ha de ser investigado.
- **Exploración**, es el análisis de la información seleccionada para lograr así su comprensión
- **Formulación**, la información hallada se categoriza.
- **Recolección**, se almacena la información pertinente al proyecto de investigación
- **Presentación**, recopilación de datos para establecer el Estado del Arte.

12.9 CONSIDERACIÓN DE ESTILO

- ✓ El Lenguaje debe ser claro y conciso. Expresarse de manera clara y evitar adornar innecesariamente.
- ✓ Ser breve e ir directamente al punto.
- ✓ El uso de palabras precisas es clave
- ✓ La terminología técnica tiene significados muy concretos, aprender cómo usarla de manera apropiada.
- ✓ Hoy en día es válido usar primera persona, sin embargo, hay que limitar su uso. Generalmente es más apropiado utilizarlo en la introducción y en la discusión.
- ✓ No usar lenguaje coloquial o modismos.
- ✓ Definir todos los símbolos y abreviaturas

INFORME FINAL

DEL

ESTADO DEL ARTE

13. INFORME FINAL DEL ESTADO DEL ARTE

Cada uno de los textos analizados aporta de manera significativa al proyecto de investigación que se lleva a cabo en la Corporación Universitaria Minuto de Dios llamado: "Elementos para un análisis semiótico del discurso fílmico", en el cual surge la necesidad de articular un cuerpo teórico o base de datos que brinde herramientas para la elaboración de un nuevo modelo de interpretación del discurso cinematográfico en el ámbito educativo.

Por lo tanto, se enunciarán aspectos que coincidan y sean relevantes en los textos analizados, demostrando que los autores citados tienen características comunes y relevancias frente al análisis semiótico del cine, en los aspectos sociocultural, teórico, tecnológico, interpretativo y comunicativo.

13.1 ASPECTOS SOCIALES

Se plantea que el cine es un hecho social y estético, que se constituye como un recuento de la historia, facilitando el conocimiento en cuanto a la estructura y función social de los sistemas simbólicos. De la misma forma, el cine es parte de las ideas colectivas de una sociedad que involucra todas las dimensiones del hombre (intelectual, interpersonal, espiritual, económica, social, emocional), que cobran vida propia y establecen relaciones entre sí, porque tienen una influencia cultural.

"El cine al mismo tiempo un hecho social y estético, y estos dos aspectos se entrelazan puesto que su carácter social puede afectar el arte y sus efectos artísticos pueden afectar a la sociedad".

1. Lizarazo Ortega. Y. (1997) *Seminario de Semiología del cine* pág. 5

"Inteligibilidad esa transgresión no solo como una transgresión a la lengua, sino como una transgresión a la sociedad, al proceso social en él participa en tanto que discurso"

2. Del Villar.R. (1968) *Semiótica del cine* pág.85

“El cine es parte de la ideación colectiva de una sociedad, y no obstante, se nos presenta al mismo tiempo como algo ajeno. Como sucede con toda representación social, somos sus creadores y simultáneamente no somos dueños de ella; las películas cobran vida propia y establecen relaciones entre sí construyendo un entramado de realizaciones objetivas que se adicionan a la realidad y, frecuentemente, la constituyen. Nace de la sociedad, pero también organiza los valores sociales en un horizonte moral que da límite y forma a nuestra conducta. Es como diría Durkheim, un hecho social susceptible de ejercer sobre el individuo una coacción para pensar, sentir y actuar de cierta manera”.

3. Rozado. A. (1991). *Cine y realidad social en México*. Pags. 14-15

“Cuando empleamos la expresión “el cine nos dice”, e intentamos comprender la esencia de su lenguaje específico, descubrimos un sistema original de semejanzas y de diferencias que permite ver en el lenguaje cinematográfico una variedad del lenguaje como fenómeno social”

4. Lotman. Y (1979) *Estética y Semiótica del cine* pag. 45

“El cine se dirige al hombre privado y no al ciudadano. Estas dos afinidades, entre otras, le confieren al cine su gran poder de seducción y, paradójicamente su importante influencia social”.

5. Palencia María (2001) *Hacia una recepción crítica cinematográfica*

“Para los Dadas es imposible realizar una auténtica actividad artística cuando estamos ante una sociedad degradada por el mismo hombre”

6. Carmen J. (2001) Artículo miradas revista audiovisual

13.2 ASPECTOS TEORICOS

Los textos analizados, se basan en sustentos teóricos que permiten a los autores formular sus propuestas metodológicas, en torno al análisis cinematográfico.

Todos los estudios cinematográficos surgen a partir de un sustento teórico. Ya que dichas teorías cinematográficas basan su estudio en las nuevas tecnologías audiovisuales y esto contribuye al campo semiótico del film como una herramienta pedagógica.

“La connotación nos acerca al cine como séptimo arte, apreciación que facilita la relaciones estructurales del nivel connotativo como transmisor de contenidos ideológicos”

7. Metz Ch. (1997) *Semiología del cine* pág.16

“Como base de este estudio hemos tomado la investigación de Christian Metz, sobre la narratividad del cine clásico y Del Villar sobre la narratividad de Pink Floyd. Esto significa que nuestra investigación sobre la narratividad se establece su diferencia de lo contemporáneo con lo clásico descrito por Metz.

8. Del Villar. R. (1968) *Semiótica del cine* pág.72

“El filosofo marxista alemán Georg Klaus escribe: entre los grandes logros de la semiótica deberá ser considerada la teoría de los niveles semánticos. De ella se deduce que existen fenómenos, escancias y relaciones pertinentes a la realidad objetiva que no son por sí mismos signos lingüísticos”

9. Lotman. Y (1979) *Estética y Semiótica del cine* pág. 14

“Al compartir una misma película con el resto del público, el cual posee una información previamente socializada a través del aprendizaje del lenguaje cinematográfico establecido, al compartir con ellos emociones y voliciones o razonamientos y expectativas del propio relato, efectuamos una absorción especial, un conocimiento asimilado por medio de identificaciones afectivas que sitúan a cada individuo dentro del todo social”.

10. Rozado. A. (1991). *Cine y realidad social en México*. Pág. 49

“Llegado a este punto, nos vemos en la necesidad de recurrir a la búsqueda de un fundamentación teórica que nos permita reflexionar en torno de la realidad.”

11. Pereira. A. (2002) *Semiótica y comunicacion* pág.139

“En lo que sigue propongo entender como teoría del cine a toda reflexión general acerca de la especificidad del discurso cinematográfico, mientras el análisis cinematográfico consiste en el diseño de un modelo (o su aplicación) para el examen sistemático de uno o varios fragmentos de una película particular”.

12.Zabala. L. (2001) *Guía bibliográfica sobre teoría y análisis*

“Las diferentes teorías cinematográficas están más relacionadas con otras teorías (en particular las filosóficas, científicas, artísticas y literarias) que con el análisis y el disfrute de las películas mismas. Esta bibliografía, entonces, tiene interés especial para los filósofos, y especialmente para los epistemólogos.

En este terreno hay tres aproximaciones generales. En primer lugar encontramos los estudios del cine a partir de los intereses de una disciplina humanística (especialmente la historia, pero también la sociología, el psicoanálisis, la filosofía, la ética, etc.). En segundo lugar encontramos los estudios acerca de lo específicamente cinematográfico

(como el caso de los estudios sobre la estética cinematográfica, es decir, sobre la experiencia particular de cada individuo al ver una película en un contexto histórico específico). Y por último, las aproximaciones sobre las teorías del cine (modelos metateóricos que proponen agrupar los modelos teóricos a partir de lógicas taxonómicas y tipológicas)”.

12. Zabala. L. (2001) *Guía bibliográfica sobre teoría y análisis*

“Durante la última década del primer siglo del cine se desarrollaron con gran fuerza tres grandes tendencias teóricas: el cognitivismo de David Bordwell, el feminismo de corte psicoanalítico (con el concepto lacaniano de *sutura* ocupando una posición central) y las estrategias de análisis posmoderno. El interés común a estas propuestas teóricas es, sin duda, la experiencia estética de los espectadores de cine. Y los estudios de recepción cinematográfica están a su vez ligados a los estudios de recepción en otros campos de la producción simbólica, como la literatura, la música, el diseño urbano, los museos... y la arquitectura de las salas de proyección”.

13. Zabala. L. (2001) *Guía bibliográfica sobre teoría y análisis*

“Entre los mapas para aventurarse en estos terrenos, me atrevo a sugerir el estudio sobre las tendencias teóricas de Francesco Casetti, quien propone pensar en tres grandes tendencias teóricas, a las que él llama, respectivamente, teorías ontológicas (sobre la realidad, lo imaginario y el lenguaje), metodológicas (sociológicas, psicológicas, semióticas, psicoanalíticas) y de campo sobre la ideología, la representación, la identidad de género y sobre el cine como testigo de la historia”.

14. Zabala. L. (2001) *Guía bibliográfica sobre teoría y análisis*

“La teoría del cine se asimila a menudo al estudio de su estética, pero estos dos términos no abarcan los mismos campos. La estética y la psicología del cine, según Jean Mitry, indiscutible clásico de la teoría del cine prueba, con la multiplicidad y diversidad de sus referencias teóricas,

que su estética no se podría construir sin las aportaciones de la lógica, de la psicología de la percepción y de la teoría del arte”

15. Carmen J. (2001) Artículo miradas revista audiovisual

13. 3 ASPECTOS TECNOLÓGICOS

En este sentido se puede reiterar que el cine tiene como fundamentación la tecnología, puesto que a través de la historia ha tenido una creciente significación en dicho campo, y de allí se desprenden sus mayores inventos para perfeccionar su creación.

Las producciones fílmicas trabajan realidades significativas como son el color, el movimiento, la expresión, el sonido, admitiendo de esta manera que el cine profundiza en este campo para mejorar su calidad, y lograr una mayor realidad de los hechos, por tanto el sonido y la imagen se enriquecen mutuamente. Logrando de esta manera que el lenguaje cinematográfico transforme y enriquezca los formatos audiovisuales y las nuevas tecnologías.

“La industria tiene en cuenta la necesidad de crear la ilusión de la inmediatez en aquella que no es transmitido por mediación de la técnica”.

16. Eisler H,(1940)El cine y la música .fundamentos, Madrid,(p171).

“La expresión musical impresiona en la medida en que se relaciona con los movimientos fundamentales de su obra y las imágenes, es decir con la estructura general del film”.

17. Lizarazo Ortega. Y. (1997) *Seminario de Semiología del cine* pág. 5

“La música de cine debe ser elevada al nivel técnico de la producción. el contraste entre los procedimientos electrotécnicos modernos y los vestigios del más torpe romanticismo utilizado como sustancia musical”.

18. Eisler H,(1940)El cine y la música .fundamentos, Madrid,(p173).

“La television, el vídeo, el CD-rom, la internet. El DVD; dispositivos tecnicos sobre los cuales, aún, no tenemos plena conciencia respecto de su incidencia educativa y socio-economica; pero cuyo estatus expresivo tiene como base o materia prima el lenguaje cinematográfico, que se enriquece y diversifica de manera acelerada con el concurso de nuevos formatos audiovisuales y tecnologías sofisticadas.

19. Pereira. A. (2002) *Semiótica y comunicacion* pág.139

“El estudio de la narrativa cinematográfica es el estudio de las formas técnicas de encadenamiento de la imagen, ya sean las manipulaciones de la cámara, las manipulaciones del montaje, etc.”

20. Del Villar. R. (1984) *Semiótica del cine* pág.75

“El cine es la extrema sofisticación de la tecnología "su presunto realismo, su "naturalidad", es fruto de un máximo nivel de artificio que nos seduce haciéndonos creer en una imagen coherente por cuanto perfectamente construida, es decir, doblemente ilusoria" (Colaizzi:1995)”.

21. Palencia María (2001) *Hacia una recepción crítica cinematográfica*

“El choque entre lo evidente y lo verídico, la imposibilidad de principio de crear unos modelos visuales para ciertas tesis básicas de la física atómica, la radical divergencia entre la imagen del mundo que nos proporciona la ciencia y que nos ofrece la observación cotidiana (en particular todo lo visual), a la vez que la amplia difusión de las ideas científicas abstractas entre un auditorio amplísimo, coloca la semiosis en el centro de la problemática de nuestra época”.

22. Lotman. Y (1979) *Estética y Semiótica del cine* pág. 135

13.4 ASPECTOS INTERPRETATIVOS

Cuando abordamos el aspecto interpretativo, inmediatamente nos referimos a lo connotativo y lo denotativo que interviene todo el tiempo en el cine, puesto que de aquí se basa su función y está determinado por el espectador y el autor ideológico del film, para lograr una mayor integridad en ambos, y de esta manera existe una retroalimentación e identificación.

Por tanto, el cine separa lo descriptivo de la imagen hasta llegar a la interpretación de la misma, con esto se quiere resaltar la importancia que tiene la semiología ya que ella tiene en cuenta la relación del signo visual con el signo lingüístico para una mayor adaptación al contexto.

El film cinematográfico está estructurado por una secuencia, tiempo y espacio. Las secuencias del film tienen un ordenamiento narrativo lógico que permiten al espectador una connotación que permite revivir sus experiencias de manera significativa y propositiva a nivel personal ó colectivo. El film se hace de forma objetiva pero el espectador lo interpreta de manera subjetiva.

Todos los film tienen una intertextualidad. Es decir, se basan en la realidad o de otras fuentes que apoyen su intencionalidad. Lo cual logra que el cine ofrezca una realidad mediante un proceso de transformación analógica.

“Es, ciertamente el conjunto de sentidos que se han producido para construir una realidad, como tantas otras que se construyen con otros lenguajes y sistemas semioticos y que gracias a la interpretación de cada uno de los espectadores, da paso a una realidad singular, en un momento concreto.”.

“Es la lógica del sueño puesta en acto, de lo ilógico, del inconsciente, del deseo que se niega a ser encarcelado en la linealidad de una historia vivida y/o soñada, que se niega a ser gramatical para ser agramatical, es decir, persona, como sujeto individual que interpreta y desea.”

24. . Del Villar. R. (1984) *Semiótica del cine* pág.85

“La música debe seguir todos los detalles del desarrollo de las imágenes y de los cambios de posición y movimientos de la cámara”.

25. Eisler H,(1940)El cine y la música .fundamentos, Madrid,(p148).

“La intervención de la música en el cine debe ser una consecuencia de motivaciones de tipo objetivo.es decir no hay que tratar de insertar fragmentos musicales para rellenar una composición fragmentada”.

26. Eisler H,(1940)El cine y la música .fundamentos, Madrid,(p170).

“La interpretación del cine debe rechazarse por completo o por lo menos quien opina que el derrocamiento de los mecanismos alienados del capital no es condición necesaria para una vida mejor, sino que es la única vida posible”.

27. Eisler H,(1940)El cine y la música .fundamentos, Madrid,(p14).

“El desarrollo narrativo de la expresión fílmica esta determinada y directamente relacionada con todos los acontecimientos. Los del espacio y la acción, al igual que los objetos, muebles o adornos que componen el escenario, que en ningún momento están ajenos al desarrollo del mismo, el dialogo, los comentarios, los ruidos, constituyen elementos significativos de análisis del film”.

28. Lizarazo Ortega. Y. (1997) *Seminario de Semiología del cine* pág. 28

"En el cine, la ilusión de realidad que por sugestión crea la pantalla induce en el espectador una atmósfera de credibilidad, una tendencia a la fácil proyección personal en el universo de las imágenes, un proceso

de identificación con los personajes y los sucesos de la película (...) el espectador cinematográfico se encuentra frente a imágenes de hombres y de cosas (que son "verdaderas" en su falsedad reproductiva) y cree todo lo que observa, integrándose gradualmente a la acción fílmica”

29. Palencia María (2001) *Hacia una recepción crítica cinematográfica*

“En el lenguaje audiovisual el sonido y la imagen se influyen mutuamente gracias al valor añadido recíproco. Chion (1990:16) define el valor añadido como: "el valor expresivo e informativo con el que un sonido enriquece una imagen dada, hasta hacer creer, en la impresión inmediata que de ella se tiene o el recuerdo que de ella se conserva, que esta información o esta expresión se desprende de modo "natural" de lo que se ve, y está ya contenida en la sola imagen".

30. Palencia María (2001) *Hacia una recepción crítica cinematográfica*

“Recordamos que el personaje principal es un fotógrafo dispuesto a “captar la realidad”. En esta etapa la fotografía es un documento. Generalmente el historiador como el criminalista suelen ver su misión en la reconstrucción de la realidad en base a un documento. Aquí la tarea es otra: interpretar por medio de un documento la realidad puesto que el espectador tiene ocasión de convencerse de que la observación directa de la realidad no impiden que se cometan errores”

31. Lotman. Y (1979) *Estética y Semiótica del cine* pág. 140

13. 5 ASPECTOS COMUNICATIVOS

El análisis cinematográfico remite a un proceso comunicativo, el cual es vital para que la sociedad se identifique. Esto quiere decir que tanto emisor como receptor dependen del mismo medio para compartir un mensaje.

Por lo tanto, el film es una nueva forma de expresión comunicacional que no sólo se basa en lo lingüístico, sino que tiene en cuenta otros sistemas simbólicos no verbales que permiten resaltar la imagen como medio de expresión

“Será, entonces el film narrativo el paradigma indiscutido de la realización cinematográfica el que impere como nueva forma de expresión comunicacional

32. Pereira. A. (2002) *Semiótica y comunicación* pág.137

“Nos interesa la imagen en función del relato mismo, como también del tiempo y el espacio de la ficción implicados en y a través de ese relato, por consiguiente: los personajes, los paisajes, los acontecimientos y otros hechos narrativos”

33. Del Villar. R. (1984) *Semiótica del cine* pág.85

“Por naturaleza, el film es un relato, una narración. No fue por Azar que en 1894, Robert William Paul y Birt Acres formularan en su patente la idea del cine con estas palabras: “contar historias mediante la proyección de imágenes animadas”. Toda narración es un acto de comunicación que supone la presencia de: 1. Un transmisor de la información (el emisor). 2. Un receptor de la información (el destinatario). 3. El canal de comunicación, o sea todo lo que facilite la comunicación: el cable telefónico, el lenguaje natural, un sistema de costumbres. 4. El mensaje (el texto)”.

34. Lotman. Y (1979) *Estética y Semiótica del cine* pág. 51

“Podemos definir el cine como una forma de representación estética, al igual que la literatura, que emplea la imagen que es en sí misma y por sí misma un medio de expresión”.

35. Carmen J. (2001) Artículo miradas revista audiovisual

“El hecho de hablar de recepción crítica cinematográfica nos remite a la realidad de un proceso comunicativo en el que, como tal, nos encontramos con un emisor un receptor y un mensaje. La mayoría de cine que se consume actualmente, tanto en las salas de exhibición como en la televisión, se trata de cine narrativo. Entendemos por cine narrativo aquel que, utilizando los códigos y los soportes del lenguaje cinematográfico, cuenta una historia (*story*) mediante una cadena de acontecimientos con relaciones de causa-efecto que transcurren en el tiempo y en el espacio, independientemente de que esta historia esté basada en hechos reales o sea producto de la ficción”

36. Palencia María (2001) *Hacia una recepción crítica cinematográfica*

“La obra cinematográfica constituye un producto demasiado complejo como para atender solamente a sus aspectos formales. La forma y el contenido, lo que dice y como lo dice y, más allá, la forma como el receptor percibe el mensaje, determinada por sus propias características como sujeto activo del proceso, nos llevan a considerar las siguientes categorías que resultan también útiles en esta reflexión. Moles (1958) discutiendo obras de arte en general y a partir de su teoría de la información, diferencia la información semántica (contenido, traducible, conexiones lógicas que preparan las acciones), de la información estética (intraducible, que moldea estados mentales). De manera muy semejante Metz (1968), por su parte, propone dos funciones comunicativas de la película: a) la denotativa: que implica las conexiones lógicas del contenido y b) las connotativas que implican los propósitos simbólicos, el aspecto estético de la película. Gracias a los códigos del lenguaje cinematográfico, especialmente del MRI que domina las pantallas, ambos tipos de información aparecen al espectador entrelazado y confundible. La reflexión producto del análisis

cinematográfico, permite al receptor hacer conscientes estos dos tipos de información y ser capaz de identificarlos”.

37. Palencia María (2001) *Hacia una recepción crítica cinematográfica*

14. OTROS APORTES

Además de los aportes ya señalados anteriormente, en los cuales varios autores de manera independiente coinciden en una misma idea, existen otros aportes o temáticas específicas que son presentadas de manera individual en cada uno de los artículos reseñados, por tal razón es necesario presentar

Teniendo en cuenta los textos analizados para dicha investigación, se identificó que cada artículo tiene unos aspectos relevantes, esto quiere decir, que cada reseña desarrolla una temática específica que aporta de manera significativa al proyecto de investigación. A continuación se mencionarán dichos aspectos:

El cine foro es un espacio que aporta, múltiples miradas, como son: lectura textual, de imagen, de contexto, de la música, del sonido, de los gestos, los cuales conllevan al espectador a una significación.

“Lo importante del cine foro es buscar la manera de acercarnos a los estudiantes mediante un dialogo enriquecedor y de alguna manera desarrollar con ellos un sentido critico como espectadores”.

38. Lizarazo Ortega. Y. (1997) *Seminario de Semiología del cine* pág. 41

La música debe adecuarse en cada una de las escenas para lograr una mejor interpretación.

“La acción desde el momento que se concentra en el diálogo se puede combinar difícilmente con la música”.

39. Eisler H,(1940)*El cine y la música .fundamentos, Madrid,(p142).*

La narratividad del cine clásico y la narratividad del cine contemporáneo se distinguen por: el texto lingüístico (clásico) y la imagen (contemporáneo) que se conjugan a nivel narrativo y denotativo.

“A su vez, permite inteligibilizar al cine narrativo clásico como un cine fundamentalmente narrativo a nivel de denotación y a nivel de los sintagmas”

40. Del Villar. R. (1984) *Semiótica del cine* pág

La expresión cinematográfica comprende unas sustancias (auditivo, visual) y una forma (contenido).

“Cuando hablamos de lenguaje audiovisual, entonces, estamos aceptando que existe un sistema en el que se funden dos sustancias expresivas (acústica y visual), cuyas codificaciones están plenamente reconocidas por los usuarios; operaciones mediante las cuales son factibles los procesos de significación y comunicación.”

41. . Pereira. A. (2002) *Semiótica y comunicación* pág.140

El cine como elemento social entrega al espectador un producto final, del cual el espectador tiene algún conocimiento previo que lo relaciona con su contexto.

Todas las teorías cinematográficas están relacionadas con alguna ciencia (filosófica, científica, artística y literaria) y con algunas disciplinas (historia, sociología, psicoanálisis y ética).

“El cine propone pensar en tres grandes tendencias teóricas, teorías ontológicas (sobre la realidad, lo imaginario y el lenguaje), metodológicas (sociológicas, psicológicas, semióticas, psicoanalíticas) y de campo sobre la ideología, la representación, la identidad de género y sobre el cine como testigo de la historia).”

42. Zabala. L. (2001) *Guía bibliográfica sobre teoría y análisis*

“Cada imagen en la pantalla es un signo, tiene significado, es portadora de información. Este significado puede tener un carácter doble. Por una parte las

imágenes de la pantalla reproducen los objetos del mundo real; entre estos objetos y sus imágenes en la pantalla se establece una relación semántica”

43. Lotman. Y (1979) *Estética y Semiótica del cine* pág. 45

“Según sea el sentido en que evoluciona el arte de la época, ya sea en cine que tiende a la máxima cinematograficidad, o el que intenta abrirse paso en el mundo del arte hacia la realidad, así adquirirán significación bien unos, bien otros elementos del lenguaje cinematográfico”

44. Lotman. Y (1979) *Estética y Semiótica del cine* pág. 46

El cine, a lo largo de su historia, ha desarrollado diferentes teorías para comprender su estructura y significación, pues no solo hay un modo correcto de comunicar, también se puede condicionar la interpretación que haga el receptor de ese mensaje, teniendo en cuenta la visión que éste tenga de la realidad. Por lo tanto el film encuentra complejidad en la comunicación y en los factores que condiciona la codificación y descodificación de los mensajes en el cine.

45. Carmen J. (2001) Artículo miradas revista audiovisual

“Para abordar el análisis textual, es necesario un alejamiento, respecto a la forma normal en que percibimos un film. La actitud analítica, sin embargo, parece desmerecer la fascinación que ejercen las imágenes y su sonido, pues de objeto de placer pasa a ser objeto de estudio. No obstante, es posible conseguir una distancia óptima en la que una investigación no excluya una investigación apasionada. Estamos así de acuerdo con Casetti cuando al hablar de "metacompreensión" sugiere que, en este sentido, el placer aumenta por la vía de la razón. El análisis es como un recorrido que incluye en primera instancia el reconocimiento y la comprensión. Reconocimiento entendido como la capacidad de identificar lo que sucede en la pantalla. En cambio, la comprensión,

significa la capacidad de insertar lo que sucede en la pantalla con elementos concretos identificados, el mundo representado y por qué ha sido representado así. Producto de este recorrido es el análisis que se compone de la descripción y la interpretación”.

46. Palencia María (2001) *Hacia una recepción crítica cinematográfica*

“Bazin se esfuerza en clarificar lo que entiende por realidad. Hablamos de muchas clases de realidad, pero el cine depende primero de una realidad visual y espacial: el mundo real del físico. Así, el centro del realismo cinematográfico no es ciertamente el realismo del tema o el realismo de la expresión, sino ese realismo del espacio sin el cual las imágenes móviles no constituyen el cine”. Bazin se traslada más allá de la estética material de Kracauer, la estética del contenido y la técnica realistas, hacia una estética del espacio. El cine es ante todo el arte de lo real, porque registra la espacialidad de los objetos y el espacio que ocupan. Pero la segunda tesis de Bazin apunta a nuestra experiencia del cine y podría ser denominada tesis psicológica del realismo. Comienza con un análisis del realismo psicológico de la fotografía, a la que diferencia absolutamente de la pintura”

47. Dudley Andrew (2002) *Teoría y metodología de Andrew Bazin*

15. CONCLUSIONES

De acuerdo a la realización del Estado del Arte de la Semiótica del cine pudimos establecer que:

1. La semiótica nos permite relacionar cada uno de los signos verbales y no verbales en un contexto determinado
2. La importancia del cine en la educación como medio para mejorar la calidad de las competencias comunicativas, partiendo del lema: “Una imagen vale más que mil palabras”.
3. Los signos visuales permiten al espectador una mayor interpretación remitiéndolo a realidades específicas según su entorno.
4. En el aula, tomar como herramienta al cine es darle importancia a las nuevas tecnologías que nos proporcionan elementos para mejorar los niveles de pensamiento de los estudiantes, dando como resultado un razonamiento más crítico, reflexivo y analítico.
5. La semiótica genera en el estudiante una capacidad crítica frente a la confrontación de lo cultural, social, político e ideológico de su contexto.
6. El cine es una “ventana” que narra sucesos o hechos históricos trascendentales que le permiten al espectador identificar sus vivencias.
7. La semiótica del cine se considera una nueva perspectiva de exploración y comunicación en los diferentes sistemas simbólicos

" FICHAS

TECNICAS"

INVESTIGACIONES SEMIÓTICA DEL CINE

INVESTIGACIONES SEMIÓTICA DEL CINE

16. ESTADO DEL ARTE

FICHAS TECNICAS O BIBLIOGRAFICAS

INVESTIGACIONES SEMIÓTICA DEL CINE

BIBLIOTECA: LUIS ANGEL ARANGO

SECCIÓN: ARTES Y HUMANIDADES (4 Piso)

1. INVESTIGACIÓN

Número fotográfico: 791.43L49S.

Autor: Lizarazo Ortega Yaneth

Título: SEMIOLOGÍA DEL CINE.

Editorial: Pamplona, Universidad de pamplona. Especialización en metodología de la enseñanza del español y la literatura.

Año: (1997)

Descripción física: 45H: il128cm

Notas: Incluye bibliografía.

Materias: Cine-Análisis

Símbolo en el cine.

Semántica y cine

BIBLIOTECA: LUIS ANGEL ARANGO

SECCIÓN: ARTES Y HUMANIDADES (4 Piso)

2. INVESTIGACIÓN

Número Topográfico: 782.85A36C

Autor: Theodor w. Adorno Hanns Eisler.

Título: "EL CINE Y LA MUSICA"

Editorial: Fundamentos. Madrid. Investigación Técnica musical cinematográfica.

Año: 1940.

Descripción física: 140-180pág

Notas: Incluye bibliografía.

Edición: 7976.1981

BIBLIOTECA: LUIS ANGEL ARANGO

SECCIÓN: ARTES Y HUMANIDADES (4 Piso)

3. INVESTIGACIÓN

Número Topográfico: 302.32V45T

Autor: Rafael del villar Muñoz

Título: TRAYECTOS EN SEMIOTICA FILMICO/ TELEVISA

Editorial: Dolmen Ediciones, Santiago (chile)

Año: Investigación (1984) Primer Capitulo.

(Junio-1997) Primera Edición Impresa.

Descripción física: 12-223 Pág.

Número de inscripción: 95830

Notas: Incluye bibliografía.

Materias: Semiótica del cine

Video clip- semiótica

Video, Educación-Semiótica

Publicidad-semiótica.

Semiótica/ fílmico aplicada

Cultura Audiovisual.

BIBLIOTECA: CORPORACION UNIVERSITARIA MINUTO DE DIOS

SECCIÓN: BIBLIOTECA GENERAL CALLE 80 (4 Piso)

4. INVESTIGACIÓN

Número Topográfico: 401.41 P37s.

Autor: Pereira Valarezo Alberto.

Título: "SEMIOTICA Y COMUNICACION"

Editorial: Feducom. Ecuador.

Año: 2002.

Descripción física: 139-144pág

Notas: Incluye bibliografía.

Edición: 2002

BIBLIOTECA: LUIS ANGEL ARANGO

SECCIÓN: ARTES Y HUMANIDADES (4 Piso)

5. INVESTIGACIÓN

Número Topográfico: 791.430972R69C

Autor: Rozado, Alejandro

Título: CINE Y REALIDAD SOCIAL EN MÉXICO

Editorial: Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Centro de investigación de enseñanza cinematográfica.

Año: (1991) Colección Ensayo 1.

Descripción física: 170pág; 21cm

Notas: Incluye bibliografía.

ISBN: 9688951447

Materias: Fernández Emilio (1904-1986)

Cine –México

Cine- Ensayos

<http://coneicc.org.mx/investigacion/alvarado-castellanos.html>

6. INVESTIGACIÓN

Autor: Alvarado Castellanos

Título: TEORÍA DEL CINE

Notas: Incluye bibliografía.

6. INVESTIGACIÓN

Página en internet <http://coneicc.org.mx/investigacion/alvarado-castellanos.html>

Autor: Lauro Zabala, profesor investigador del Departamento de Educación y Comunicación UAM

Título: GUIA BIBLIOGRAFICA SOBRE TEORÍA Y ANÁLISIS
CINEMATOGRAFICO

Año: 2001

Ciudad: México

Descripción física: p 399-885

Notas: Incluye bibliografía.

7. INVESTIGACIÓN

Página en internet <http://www.documentalistas.org.ar/teoria.shtml>

Autor: ANDRE BAZIN.

Título: TEORIA Y METODOLOGÍA DE ANDRE BAZIN

Año: 2002

Ciudad: Argentina

Notas: No incluye bibliografía.

Materia: Movimiento de documentalistas Teoría y metodología

8. INVESTIGACIÓN

Página en internet: ippuaj@blues.uab.es

Autor: Rosa María Palencia Villa

Título: HACIA UNA RECEPCIÓN CRÍTICA CINEMATOGRAFICA

Año: 2001

Notas: Incluye bibliografía.

Editorial: Comunica, revista de la asociación internacional de jóvenes investigadores en comunicación

BIBLIOTECA: PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

SECCIÓN: BIBLIOTECA GENERAL: SÓTANO 1

9. INVESTIGACIÓN

Número Topográfico: 791.43 L 67

Autor: Lotman, M Yuri

Título: "ESTÉTICA Y SEMIÓTICA DEL CINE"

Editorial: Gustavo Gili, S. A., Barcelona

Año: 1979

Descripción física: 45-63; 135-146 Pág.

Notas: Incluye bibliografía.

ISBN: 84-252-0923-4

10. INVESTIGACIÓN

Página en internet:

http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=773&Itemid=93

Autor: Carmen Javaloyes

Titulo: SEMIÓTICA DEL CINE: UN RECORRIDO POR LOS PRINCIPALES IDEÓLOGOS

Año: 2001

Notas: Incluye bibliografía.

Editorial: Artículo miradas revista del audiovisual

BIBLIOTECA: VIRGILIO BARCO.

SECCIÓN: SALA GENERAL (1 Piso)

1. INVESTIGACIÓN DEL ESTADO DEL ARTE

Número Topográfico: 370.72B64X.

Autor: Bojacá Acosta, Jorge.

Título: "XYZ INVESTIGACION PEDAGOGICA, ESTADO DEL ARTE, SEMILLEROS"

Editorial: Logos editores. Bogotá: Colombia.

Año: 2004.

Descripción física: 57-67, 111, 120- 225 pág.

Notas: Incluye bibliografía.

Edición: 2004.

http://docencia.udea.edu.co/bibliotecologia/seminario-estudios-usuario/unidad4/estado_arte.html

1. INVESTIGACIÓN DEL ESTADO DEL ARTE

Autor: Universidad de Antioquia.

Título: "UNIDAD 4. ORGANIZACIÓN Y ELABORACION DE PROYECTOS DE ESTUDIO"

Año: 2003.

BIBLIOTECA: LUIS ANGEL ARANGO

SECCIÓN: ARTES Y HUMANIDADES (4 Piso)

2. INVESTIGACIÓN ESTADO DEL ARTE

Número Topográfico: 370.78B51e

Autor: Rosa Blanco Guijarro

Título: ESTADO DEL ARTE SOBRE LAS INNOVACIONES EDUCATIVAS

Editorial: Convenio Andrés Bello

Año: 2000. Santiago de Chile

Descripción física: 15-40 pág.

Notas: Incluye bibliografía.

COD. 370.78

BIBLIOTECA

1. Barthes, R. (1974). La semiología. Tiempo contemporáneo.
2. Bettetini, Gianfranco (1968) "*Cine: lengua y escritura*", Fondo de Cultura Económica, México 1975.
3. Blanco, D. (1989). Claves semióticas. Universidad de Lima.
4. Bojacá Acosta, J. (2004). *Xyz investigación pedagógica, estado del arte, semilleros*. Editorial Logos. pp. 57-67, 111, 121, 217-225. Bogotá, Colombia.
5. Bordwell, David & THOMPSON, Kristin (1995) "*El Arte cinematográfico*". Editorial Paidós, Barcelona 1995.
6. Burch, Noël. (1995) "*El tragaluz del infinito*". Editorial Cátedra. Col. Signo e Imagen, Barcelona, 1995.
7. Català Domènech, Josep M. (1993) "*La violación de la mirada*", Fundesco, Madrid 1993.
8. Casetti, Francesco Y DI CHIO, Federico (1994) "*Cómo analizar un film*" editorial Instrumentos Paidós. Barcelona.
9. Colaizzi, Giulia. (1995) "Introducción" en "*Feminismo y Teoría Fílmica*", Giulia Colaizzi Ed. Colección Eutopías/Maior. Ediciones Episteme, S. L, Valencia
10. Chion, Michel (1990) "La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido". Paidós Comunicación. Barcelona, 1993. Traducción de Antonio López Ruíz.
11. Gubern, Román y PRAT, Joan (1979) "Las raíces del Miedo. Atropología del cine de terror" Tusquets Editores, Barcelona 1979, pp. 18-27.

12. Hjelmslev, L. (1971). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Gredos
13. - Lotman, M Yuri (1979) "*Estética y semiótica del cine*". Páginas 45- 63; 135-146 Barcelona.
14. Metz, Christian (1979). "*El cine clásico entre el teatro, la novela y el poema*" en Video-Forum, No. 4 Noviembre. Madrid.
15. Metz, Christian (1968) "*Essais sur la signification au cinema*". Collection d'Esthétique (3), Paris.
16. Moles, Abraham (1958) "*Information Theory and Esthetic Perception*", London 1966.
17. Ortega Iizarazo, Y. (1997) .*Semiología del cine* .Universidad de pamplona. pág. 1-45. Norte de Santander.
18. Rosa Blanco, G. (2000). *Estado del arte sobre las innovaciones educativas*. Convenio Andrés. . pp. 15-40. Bello. Santiago de Chile.
19. Rosas Gutiérrez, A. (1999). *El uso de la tecnología de la información entre investigadores mexicanos: un estudio preliminar*. En: Investigación Bibliotecológica: archivología, bibliotecología e información. Vol. 3, no. 27; pp. 41-68. México.
20. Sanz Casado, E. (1994). *Manual de estudios de usuarios*. Editorial Pirámide. pp. 111-188. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
21. Silverman, Kaja, (1983) "The subject of semiotics" Oxford University Press, New York. *Rosa María Palencia es profesora del departamento de Comunicación Audiovisual y de Publicidad de la Universitat Autònoma de Barcelona.

