

"Prolegómenos para una gramática fílmica en clave pedagógica"

Jesús Jimenez



Rx

A partir de los paralelismos y correspondencias entre las gramáticas del lenguaje oral y del lenguaje fílmico que se analizan en el artículo, el autor propone la utilización del cine para revitalizar la enseñanza de lengua y literatura.

INTRODUCCION

El cine, es indudablemente, un medio de expresión que comunica pensamientos, deseos, que cuenta historias reales o de ficción, etc. Para ello se vale de una estética propia a base de imágenes que reproducen la realidad o la ficción, el deseo o el pensamiento. En el film las imágenes tienen por objeto narrar algo, de manera que éstas se organizan en sistemas de signos o símbolos constituyendo una especie de lenguaje específico o de pseudolenguaje propio. En consecuencia resulta obvio decir que, como todo lenguaje, consta de una serie de elementos necesarios para establecer esa comunicación tales como: Un emisor, un receptor, un mensaje (directo o latente), unos códigos y subcódigos que el cine comparte unas veces con la fotografía, otras con el "comic" y la fotonovela, y otros que, son específicamente propios, como los movimientos de cámara, el montaje, el ralentí, los encadenados, etc. - precisamente lo que llamamos estilos cinematográficos no son sino distintas maneras de entender los códigos por los diferentes directores-, un encodificador y un decodificador, entendido el primero como la realización a nivel morfosintáctico del film por parte del director, y el



segundo como la traducción semántica de ese universo de imágenes por parte del receptor. En ese sentido, se dice que para el emisor audiovisual lo primero es el significado y después los significantes icónicos, mientras que para el receptor, o público en general, lo primero serían los significantes, es decir las imágenes ordenadas con miras a una significación determinada. Siempre sin olvidar que la significación de ese producto fílmico que es la película se produce gracias al conocimiento del código. Por último, el canal es el soporte por el que circulan los mensajes audiovisuales. En el caso del cine podemos destacar la misma película, el proyector, la pantalla, los altavoces. En general, los canales de comunicación -el aire en una conversación, el hilo en un diálogo telefónico, las ondas hertzianas en la radio, etc.- son como las habilidades motoras del encodificador y como las habilidades sensoriales del decodificador.

Ahora se me ocurre que si queremos entender el cine bien como medio de expresión, bien como lenguaje o lengua universal, bien como arte -recordemos lo que decía C. Metz: "La especialidad del cine es la presencia de un lenguaje que quiere hacerse arte en el seno de un arte que quiere hacerse lenguaje"- podemos examinar sus estructuras formales de manera análoga a como estudiamos los lenguajes verbales, es decir mediante la constitución de una gramática, en este caso, cinematográfica. Y así como las estructuras gramaticales de una lengua se componen de sustantivos, adjetivos, verbos, etc y éstos se unen formando oraciones; de la misma manera una película se compone de un conjunto de planos que se reagrupan formando las secuencias.

MORFOLOGIA FILMICA

Dentro de lo que llamamos morfología del cine el plano es la unidad mínima del discurso fílmico. Cada vez que la imagen se fragmenta para dar paso a otra, aunque la nueva imagen apenas difiera de la anterior, ha terminado un plano y comienza otro. El plano, que se produce por una selección del espacio y del tiempo, es el equivalente del sustantivo en el lenguaje verbal. Los nombres sirven, como nos enseñaban de pequeños, para designar a todos los seres que existen, aunque también tienen un nombre ciertos objetos o cosas fruto de nuestra imaginación individual o colectiva. Sin embargo, sustantivo viene de *sub-stare*, es decir, lo que está debajo de, se supone que el sustantivo está debajo de cualidades o accidentes a los cuales sirve de soporte. En ese sentido, el sustantivo tiene una existencia real y propia. Platón los denominaba "esencias quietas". Apreciemos, pues, cómo el cinematógrafo expresa estas esencias.

La terminología de los planos se establece de conformidad con la figura humana en relación con la dimensión vertical de la pantalla. Se puede decir que los planos generales son descriptivos, los planos medios son narrativos y los primeros planos expresivos. En el tipo de plano, pues, el realizador nos está indicando su valor dentro de la secuencia. Por ejemplo, el primer plano traduce una gran afectividad y



aunque su utilización debe ser prudente, ya que debe recurrirse a él siempre en contraste con otros planos, sin embargo Dreyer en "La Pasión de Juana de Arco" lo utiliza en demasía con resultados *sorprendentemente positivos*. G. Deleuze en su libro *La imagen-movimiento* (Deleuze, 1985) lo considera como un exponente de lo que él denomina "la imagen-afección" junto a Bergman y Bresson "...donde el encuadre afectivo logrado por Dreyer en esta película -dice Deleuze- hace triunfar la perspectiva temporal o incluso espiritual: aplastando la tercera dimensión, pone al espacio de dos dimensiones en relación inmediata con el afecto, con una cuarta y una quinta dimensión, Tiempo y Espíritu".

No quiero omitir reseñar que el primero que recurrió al primer plano fue Edwing S. Porter, en 1903, en "Asalto y robo de un tren", pero todavía se trataba de un recurso efectista, en cambio con Griffith su utilización está dentro de los recursos narrativos de la gramática audiovisual.

Bien, una vez estudiados los nombres en nuestra nueva gramática, examinemos ahora los adjetivos. La función del adjetivo es acompañar y modificar al sustantivo, en consecuencia lo que hace el adjetivo es restringir el significado del sustantivo al que acompaña. El adjetivo, por tanto, informa de las cualidades del sustantivo. El adjetivo se escribe en las imágenes cinéticas mediante la angulación del encuadre. Veamos: tomando como referencia la figura humana cuando el eje de la cámara está a la altura de los ojos se habla de ángulo normal; cuando la cámara se coloca por encima de la altura del ojo y se inclina hacia abajo para hacer las tomas se habla de Picado, el cual denota empequeñecimiento del personaje, fragilidad, vulnerabilidad del mismo, por ejemplo en "El proceso Paradine" llega un momento en el que el abogado de la acusada está desarmado totalmente, pero no por su incompetencia sino por el testimonio de su cliente, Hitchcock entonces nos presenta un picado en vertical cuando el abogado sale de la sala del tribunal, mostrándonos así su postergación más absoluta. Cuando la cámara se ubica por debajo del ojo y se inclina hacia arriba se habla de Contrapicado, el cual expresa la fuerza, la potencia, el triunfo o la seguridad del personaje, por ejemplo en "Ciudadano Kane", de Welles, la cámara casi siempre se sitúa a ras del suelo adjetivando de ese modo la voluntad de poder y fuerza de Kane.

También se utiliza el plano aberrante o inclinado, aquél en el que la cámara se inclina lateralmente, huyendo de la horizontalidad. Su significado es el de inquietud, ansiedad, inestabilidad, por ejemplo Elia Kazan en "Al Este del Edén" lo utiliza cuando el padre de James Dean reprocha a éste que le haya traído dinero robado según él. Dean se siente angustiado, sólo, impotente, al ver que no le ha servido para nada, después de haberlo ganado honradamente. Kazan con esta angulación de cámara expresa el estado psíquico de J. Dean.

Todavía existen más angulaciones como el plano cenital que es el resultado de llevar el ángulo picado a la vertical absoluta, y el plano nadir, resultante de llevar el contrapicado, también, a la vertical absoluta.



El director de la película es quien predica o califica los distintos hechos o personajes de acuerdo con las angulaciones de los planos, de esa manera nos va clarificando el relato.

Dentro de la morfología fílmica llegamos al verbo. ¿Qué expresa el verbo en nuestro lenguaje verbal?. Platón ya indicaba que las "esencias en movimiento", frente a los nombres. En efecto, así como los sustantivos designan objetos y los adjetivos cualidades de esos objetos, está en el verbo la expresión de los cambios, movimientos o alteraciones de esos objetos en relación con el mundo exterior. Ahora bien, la acción -el verbo- en cine se expresa mediante los movimientos de cámara. Existen básicamente tres: la panorámica, el travelling y la grúa.

La panorámica consiste en un movimiento de rotación de la cámara sobre su mismo eje, sea horizontal sea verticalmente. Obsérvese que aquí la cámara permanece fija, y se identifica con la visión de una persona inmóvil, girando la cabeza a derecha e izquierda o bien hacia arriba o hacia abajo. La panorámica, como dice Marcel Martín (1990), puede tener un valor descriptivo, expresivo o dramático, por ejemplo en "M, el vampiro de Dusseldorf" de F. Lang hay un plano resuelto en panorámica horizontal muy lenta, que expresa con acentos dramáticos y ante la angustiada mirada del asesino, el insólito y sórdido tribunal de delincentes dispuesto a juzgarle. Cuando la panorámica se hace de una manera brusca se trata de un Barrido, y su efecto es de violencia.

El travelling consiste en el desplazamiento físico de la cámara. Puede tratarse bien de una toma rodada desde un coche, tren, barco, etc. como hizo Promio ya en 1899 en "Le gran Canal á Venice", que fue el primer travelling de la historia del cine; o bien desde una plataforma montada con raíles sobre los que se desplaza la cámara. Los travellings pueden ser de avance, como en "Recuerda" de Hitchcock, que nos introduce en la intimidad del personaje, en este caso en el sueño del protagonista Gregory Peck; de retroceso, como el plano final de "Mamá cumple 100 años" de C. Saura, expresando distanciamiento o, hablando de planos finales, el plano último de "El ángel azul" de Sternberg también se resuelve con un travelling de retroceso, expresando la absoluta soledad del profesor que muere en el aula vacía; vertical, como la secuencia de "Ciudadano Kane" de Welles en la ópera, en la que canta Susan Alexander, y la cámara en vertical se aleja del escenario subiendo entre bastidores hasta encuadrar a dos maquinistas, que unánimemente desaprueban su arte.

Los travellings, como todos los movimientos de la cámara, tienen una función narrativa o descriptiva en el lenguaje fílmico, además con ellos el espectador participa más en la acción. Víctor Erice en "El Sur", en el plano secuencia que comienza y termina en travelling sobre un tocado de primera comunión, hace que la cámara nos envuelva de tal manera que nos sintamos embriagados por esa atmósfera tan sutil que identifica a la niña con su padre.

El zoom o travelling óptico, por otra parte, es una especie de procedimiento técnico de naturaleza focal, mediante el cual se producen efectos de acercamiento o alejamiento respecto al objeto encuadrado, sin



necesidad alguna de mover la cámara. El zoom se utiliza mucho en el campo del documental y del reportaje, en los que la obtención de tomas depende de circunstancias imprevisibles.

Por último, la grúa permite un desplazamiento simultáneo de la cámara en las tres dimensiones. Recuerdo a propósito la secuencia del parque de "La noche americana" de F. Truffaut -el cine dentro del cine- y también las tomas "volantes" de "Sed de Mal" de O. Welles.

Como dice Antonio Costa (1988), Pasolini utilizando como modelo los modos verbales distingue una caracterización activa y otra pasiva en el cine. La primera se produce cuando la cámara es la que se mueve, entonces la cámara "manda" y el objeto "obedece", por ejemplo los films líricos de los años 60; en la segunda, en cambio, la cámara está fija y no se nota, mientras que el objeto real se mueve, en este caso es el personaje el que manda y la cámara se limita a registrar su acción, típico de los films realistas.

Y es que al principio, al igual que cuando un niño comienza a hablar, en el cine las tomas eran fijas y los planos espaciales y la mayoría inmóviles. No había lenguaje filmico todavía, todo se reducía a un intento de contar algo, pero sin utilizar los movimientos de cámara. Las oraciones sólo tenían nombres y adjetivos; faltaba un elemento esencial: el verbo. El nuevo arte comenzaba balbuceando. Pero, poco a poco, surge la cámara móvil, se inventa el montaje y es, entonces, -como veremos a continuación- cuando el cine muestra ya su lenguaje.

SINTAXIS FILMICA

Pasemos a continuación a la sintaxis. ¿Qué representa la sintaxis en nuestra gramática?. *Recordemos*: la sintaxis nos enseña el modo de enlazar las palabras entre sí, formando, de esta manera las oraciones, y también el modo de unir unas oraciones con otras. Bien, la sintaxis en el cine se expresa por medio del montaje. El montaje es un procedimiento filmico mediante el cual se unen los distintos planos formando escenas y secuencias, y éstas últimas darán lugar a la película. Mediante el montaje, como dice J. Mitry, los planos actúan en la secuencia a la manera de las palabras en la frase, donde sujeto, verbo y adjetivo sólo significan al entablar relación entre sí. Para expresar estas funciones de enlace el montador utiliza una serie de transiciones o puntuaciones como éstas:

El *Corte seco*, consiste en la sucesión de dos planos distintos unidos por simple yuxtaposición; es la transición más simple y la más brusca, en eso se basa su fuerza expresiva.

El *Encadenado* (Fundido-Encadenado), se produce cuando un plano se va desvaneciendo, poco a poco, a medida que va apareciendo el siguiente. Sugiere un cambio espacial o temporal, por ejemplo en "Ciudadano Kane" la gira de Susan Alexander, en la que una serie de encadenados se superponen entre su rostro, los titulares de los periódicos y la cara del profesor de canto indican sus diversas actuaciones.

El *Fundido*, se basa en un oscurecimiento progresivo de la imagen. Denota una pausa prolongada de la misma manera que los capítulos de



una novela. Aunque normalmente se funde a negro se puede fundir a cualquier otro color, por ejemplo Bergman en "Gritos y Susurros" utilizó el fundido a rojo; mientras Hitchcock en "Recuerda" cuando el actor bebe un vaso de leche, el líquido va cubriendo la pantalla hasta fundir en blanco, en un original plano subjetivo.

La *Cortinilla*, es un procedimiento en el que la imagen de la pantalla va desapareciendo con la presencia de una imagen nueva, que no se mezcla con la primera sino que la sustituye. Indica un cambio de lugar. En "El golpe", de George Roy Hill, película de 1973, aún se utiliza este signo de transición, que era de uso común en los films mudos.

Si se pudiese resumir brevemente el significado del montaje, podríamos decir que es el resultado de dos operaciones: la selección y la combinación de planos con vistas a la continuidad del relato. Existe una anécdota, relatada a menudo en los manuales de cine, referida al montaje con el nombre de "Efecto Kulechov", consiste en esto: Kulechov tomó de una vieja película de su maestro Geo Bauer un primer plano del actor Iván Moszhukin, cuya mirada reflejaba conscientemente una total inexpresividad; se hizo con tres copias de dicho plano y los combinó sucesivamente con un plano de un plato de sopa; otro, que mostraba un cadáver y un tercero en el que se apreciaba una mujer desnuda en actitud erótica. A continuación mostró el resultado a los inadvertidos espectadores, quienes atribuyeron de manera unánime al rostro de Moszhukin, las expresiones de hambre, dolor y deseo. Es obvio que los espectadores veían lo que no existía en realidad. El cine empezaba un largo camino como arte de la sugestión. El montaje se estaba constituyendo, no sólo como un principio estético, sino como un instrumento lingüístico del nuevo arte.

Son dos los tipos básicos de montaje, con sus consecuentes subdivisiones, según los autores: el montaje narrativo y el montaje expresivo. El primero, no tiene otro objetivo que el de contar una historia y asegurar la continuidad de la acción. Dentro de este tipo destaca el montaje paralelo, en el cual las acciones que se muestran alternativamente no son simultáneas en el tiempo de relato; un ejemplo es "Intolerancia", película en la que Griffith se esfuerza en reunir una serie de acontecimientos alejados en el tiempo como son la caída de Babilonia, la Pasión de Cristo, la noche de San Bartolomé en Francia, siglo XVI, y la condena a muerte de un inocente en América para, mediante un alarde magistral de montaje en su época, demostrar que la intolerancia es una constante histórica.

Dice al respecto, Deleuze (1985): "Griffith concibió la composición de las imágenes-movimiento como una organización, un organismo, una gran unidad orgánica. Su hallazgo fue ése. Es falso reprocharle haberse subordinado a la narración; por el contrario, es la narratividad la que emana de esta concepción del montaje". De esta manera, Griffith, que no es el inventor del montaje, acaba con esa costumbre de la linealidad del relato cinematográfico, influyendo decisivamente en la posterior novela anglosajona desde Faulkner y W. Woolf, hasta incluso James Joyce, con su estilo acronológico lleno de variaciones en el tiempo y en el espacio.



El segundo, (el montaje expresivo) es aquél que, prescindiendo del interés por el relato, consigue expresar por sí mismo una idea, gracias a la yuxtaposición de dos o más imágenes sin nexo común alguno; un ejemplo de este tipo es el montaje intelectual o de "atracciones" de Eisenstein. Ahora bien, aún cuando el término atracción pueda entenderse bien en un sentido espectacular, bien en un sentido asociativo, lo cierto es que Eisenstein se propuso determinar en el espíritu del espectador una idea, mediante el choque de dos imágenes. "Del choque de dos factores nace el concepto". "Es el cine puñetazo", "... el cine soviético debe partir los cráneos" (Eisenstein, 1958).

Eisenstein en "La Huelga", alterna la represión sangrienta de la policía zarista con imágenes de reses sacrificadas en el matadero y en "Octubre", asocia una imagen de músicos tocando el arpa con otra de un dirigente antibolchevique pronunciando un discurso, dando a entender el tono somnoliento del mismo. También en "La Huelga", Eisenstein yuxtapone unas imágenes de un capitalista exprimiendo un limón y otras en las que el ejército carga contra los huelguistas en otra clara alusión.

En verdad que Eisenstein sabe estimular el sistema nervioso del espectador, para conseguir, mediante un reflejo condicionado, llevarle de la imagen al concepto, haciendo prevalecer sobre éste la razón dialéctica más que la razón dramática. Por eso mismo sustituye el montaje paralelo de Griffith -que remite, según él, a una sociedad burguesa tal como ella se piensa y se practica- por un montaje de oposiciones. Deleuze (1987) describe así el estilo eisensteiniano: "Desde este punto de vista las imágenes constituyen una masa plástica, una materia signiléctica cargada de rasgos de expresión, visuales, sonoros, sincronizados o no, zig-zags de formas, elementos de acción, gestos y siluetas, secuencias asintácticas. Es una lengua o un pensamiento primitivos o más bien un "monólogo interior", un monólogo ebrio, que opera por figuras, metonimias, sinécdoques, metáforas, inversiones, atracciones...".

RETORICA FILMICA

Por último, nuestro estudio termina con el análisis de las figuras, pues no podemos olvidar que el montaje tiene también una serie de funciones semánticas, es decir relacionadas con el significado de las diferentes imágenes-signo. Las figuras filmicas, como las literarias o las del lenguaje popular, responden a motivaciones tanto estéticas como expresivas. Analizaremos a continuación algunas clases de figuras:

1) Dentro de los tropos están La Metáfora, que consiste en aplicar el nombre de un objeto a otro distinto, por existir entre ellos alguna analogía o semejanza que permita asociarlos, por ejemplo en Literatura se dice: Su boca es un rubí o Sus dientes son perlas. En cine existen numerosos casos, como en "Furia" donde F. Lang alterna los planos de mujeres cotilleando y de gallinas cacareando; en "Tiempos Modernos", Chaplin hace lo propio uniendo los planos de obreros que van al trabajo con un rebaño de corderos; en "Napoleón" Abel Gance utiliza varias



veces una larga sobreimpresión en la que muestra a Napoleón y a un águila juntos, conduciendo al espectador hacia la idea del orgullo, de la alta misión a la que estaba destinado por el destino; en "La Madre" de Pudonkin hay una magnífica metáfora dramática, plástica e ideológica al mismo tiempo en la que, en montaje alternado, se observa por una parte una manifestación de huelguistas y por otra el deshielo de un río en primavera, explicando de esta manera que la revolución iba creciendo.

Estos procedimientos son bastante simples y se dan fundamentalmente en la estética del cine mudo y en los primeros años del cine sonoro.

La Alegoría es una cadena de metáforas; en "Octubre" de Eisenstein, una estatua hecha pedazos representa el fin del zarismo en Rusia; en "Un perro andaluz", Buñuel recurre a ella cuando un amante para acercarse a su amada debe arrastrar la pesada carga de dos pianos de cola (comodidad burguesa), en los que reposan los cadáveres de dos asnos (consumo), y que van atados a dos seminaristas (tabúes religiosos), es una interpretación en clave surrealista.

La alegoría está todavía en auge en el cine como lo demuestran los films de Buñuel, Fellini, etc.

La Sinécdoque se produce al dar a una parte el nombre del todo, verbigracia "había allí por lo menos mil almas" (personas), o bien, al dar al todo el nombre de una de sus partes, verbigracia "los mortales" por las personas. Se incurre en ella al extender o restringir el significado de las palabras. Eisenstein en "El Acorazado Potemkin" utiliza esta figura al darnos un plano inserto en el que se aprecian unas gafas -las del oficial médico Smirnov-. El espectador se ha acostumbrado en el film a ver al oficial con sus gafas, y al producirse el amotinamiento en el que se arrojan a los oficiales por la borda, enseguida al visionar este plano, comprende que el oficial ha muerto. Las gafas son puestas en lugar de su poseedor; con esta figura Eisenstein trata de insinuar al espectador la caída de la aristocracia pro-zarista o el régimen que el oficial representa.

2) Dentro de las figuras de pensamiento, las cuales afectan al modo de presentar una idea, tenemos la Hipérbole que consiste en exagerar aquello de lo que se habla, sea con términos que lo engrandecen o que lo disminuyen, para obtener una mayor fuerza expresiva. Ejemplo, "de voces los aires se llenan", o bien, "su llegada fue un cataclismo". En la película "La Ricotta", Pasolini nos muestra esta figura a través del protagonista, que devora comida a una velocidad de vértigo, y por qué no citar como ejemplo también "La Gran Comilona" de M. Ferreri, donde la comida es el "leit motiv" de la acción.

La Personificación, mediante ella atribuimos cualidades humanas a los seres inanimados, verbigracia, "el viento susurra una canción monótona", o bien, "la oscuridad se burlaba de nuestro temor". En algunos momentos de la diégesis fílmica la cámara deja de ser un testigo pasivo, un frío narrador de los acontecimientos para hacerse activa, participar en el desarrollo de la acción, me estoy refiriendo al empleo de



la cámara "subjetiva" como una especie de figura fílmica equivalente a la personificación. Abel Gance ya la empleó en "Napoleón" repetidas veces, utilizando incluso la cámara atada a lomos de un caballo, para que el espectador se sintiera protagonista; Hitchcock, en "Recuerda", lo acentúa de tal manera que cuando el actor Gregory Peck bebe el vaso de leche, la cámara se identifica con él y bebe también el líquido; pero es, en "La dama del lago" de Robert Montgomery donde el recurso se generaliza de modo que se emplea desde el principio hasta el final de la película, la cámara se convierte en un personaje más y el espectador se identifica con ella.

Incluiré ahora, no obstante, algunas figuras de orden sintáctico, pasadas por alto anteriormente, denominadas:

3) Figuras de Construcción, pues afectan al orden de los elementos en la oración. Examinaremos algunas: La Elipsis, en ella se omiten en la oración algunas palabras que, si bien completan la construcción gramatical, no hacen falta para que el sentido se comprenda, verbigracia "lo bueno si breve, dos veces bueno". (Gracian).

En el cine es una figura de uso frecuente, Kubrick en "2001, una Odisea del Espacio" nos pone un ejemplo de elipsis en el tiempo y en el espacio, al emplear un plano de un hueso volando en la época prehistórica y continuar con otro plano en la edad moderna en un cohete espacial; en "Frankenstein" de J. Whale, una de las escenas más recordadas y tensas es aquélla en la que Frankenstein se queda solo con la niña a orillas del lago. Whale se vio obligado a cambiar el guión original, a causa de la rígida indumentaria y el maquillaje del monstruo que impedían a éste ejecutar la acción; de manera que, en vez de arrojar a la niña al lago, introduce una sugerente elipsis: La pequeña ha desaparecido ante el rostro del inconsciente asesino.

El Hipérbaton, consiste en alterar el orden lógico o natural de las palabras en la oración, ejemplo "Del monte en la ladera por mi mano plantado tengo un huerto". (Fray Luis de León). En cine también se altera a veces el orden normal de los acontecimientos de la diégesis mediante, en primer lugar, el Flash-back es decir, la vuelta hacia atrás en la narración; y en segundo lugar, el Flash-forward, es decir, el salto hacia adelante en la historia que se está contando.

El paso de un tiempo a otro debe ser entendido por el espectador, por eso el flash-back es un recurso convencional que se caracteriza bien por el travelling hacia adelante, indicando así el paso a la intimidad del personaje, bien por el fundido encadenado, marcando de esta manera el paso entre el presente y el pasado, lo real y el sueño. La relación de la imagen-actual con imágenes-recuerdo aparece pues, mediante el flash-back. Se trata de un circuito cerrado que va del presente al pasado y que luego nos trae de nuevo al presente. Se me ocurren ejemplos grosso modo, como en "Recuerda", de Hitchcock o "Vivir", de Kurosawa. En la primera, el protagonista al final de numerosos devane-



os dentro de su locura consigue recordar la muerte de su hermano pequeño, atravesado sobre la verja, causada involuntariamente por él; en la segunda, Kurosawa nos cuenta los últimos días de un funcionario condenado a morir de cáncer de estómago, tras su fallecimiento la película evoca el grato recuerdo de las personas que le conocieron, su entusiasmo por la vida, su entrega y solidaridad para con los demás.

Marcel Martin (1990) habla de razones estéticas, dramáticas, e incluso psicológicas en la utilización del flash-back, respecto a las dramáticas afirma que tiene la ventaja de confiarle al espectador, desde el comienzo del film, el desenlace; procedimiento éste que ya es normal -sigue diciendo- desde la tragedia clásica, donde la resolución fatal de Edipo o Antígona ya la conocen los espectadores, pero no por eso deja de producirles un temor sagrado. Termina diciendo M. Martin que Lawrence Olivier y Orson Welles conocían perfectamente todo esto, puesto que iniciaron sus films con la imagen del cortéjo fúnebre de Hamlet o de Otelo.

Buñuel ha sido un maestro en la utilización de hipérbaton fílmico, mientras que Truffaut no lo ha utilizado. Hoy, sin embargo, está pasado de moda, abandonado por el neorrealismo y por el cine moderno.

En cuanto al flash-forward, su uso no es frecuente ni mucho menos, su función consiste en la aparición de una imagen o secuencia que está situada después dentro de la cronología de la historia, pongo por caso a A. Resnais en "Je t'aime, je t'aime" o a R. Polanski en "La semilla del diablo", donde la protagonista vé ya, en sus primeras pesadillas, una casa en llamas que descubrirá al final de la película en el apartamento de los Castevet.

Quisiera terminar con estas palabras de Jean Mitry (1986): "El objeto dado en la imagen es análogo al objeto real, pero el espacio-tiempo cinematográfico no es análogo al espacio-tiempo real. No es su reproducción exacta. Es una estructura nueva, creada, sin duda, "a su imagen y semejanza", pero de acuerdo con coordenadas distintas. De lo que se deduce que las cosas, aunque semejantes a lo que son "en realidad", se nos presentan según relaciones que no existen en nuestro mundo inmediato, y, por tanto, bajo aspectos tanto más reveladores cuanto que nos son extraños. Esta "extrañeza" del mundo en la pantalla es uno de los elementos de la fascinación cinematográfica, así como uno de los fundamentos de la "magia de las imágenes"... El cine da a las cosas el medio de permanecer ellas mismas a través del lenguaje que las nombra, y al hombre el poder de nombrarlas, de volverlas a pensar, sin sustituirlas por una abstracción. El mundo no se "hace" lenguaje; se convierte en elemento de un lenguaje a través de una forma que lo mediatiza. Se convierte, como ya hemos dicho, en el elemento mismo de su propia fabulación".



Referencias

- COSTA, A. (1988): *Saber ver el cine*. Barcelona: Ed. Paidós.
- DELEUZE, G. (1985): *La imagen-movimiento*. Barcelona: Ed. Paidós.
- DELEUZE, G. (1985): *La imagen-movimiento*. Barcelona: Ed. Paidós.
- DELEUZE, G. (1987): *La imagen-tiempo*. Barcelona, Ed. Paidós.
- EISENSTEIN, S.M. (1958): *La forma en el cine*. Buenos Aires, Losange.
- MARTIN, M. (1990): *El lenguaje del cine*. Barcelona: Ed. Gedisa.
- MARTIN, M. (1990): *El lenguaje del cine*. Barcelona: Ed. Gedisa.
- MITRY, J. (1986): *Estética y Psicología del cine*. Volumen II, Madrid, Edit. Siglo XXI.

La enseñanza del cine: "Prolegómenos para una gramática fílmica en clave pedagógica"

Jesús Jimenez Pulido

CL&E, 1993, 19-20, 193-203

Resumen: Este es un estudio de los paralelismos existentes entre la gramática del lenguaje oral y la del lenguaje fílmico. Pues de la misma manera que se estudian las unidades pertinentes a los distintos niveles del estudio de la lengua (fonéticos, morfológicos, sintácticos, semánticos, etc.) puede encontrarse una correspondencia de unidades fílmicas en este esbozo de una gramática del cine. Este intento viene realizándose desde antiguo en estudios demasiado especializados (Semiótica), sin embargo no ha tenido una explotación didáctica como la que se pretende aquí. Las páginas anteriores no son sino una respuesta a cuestiones y problemas planteados por mis alumnos en las clases sobre Comunicación Audiovisual.

Datos sobre el autor: Jesús Jimenez Pulido es profesor de enseñanza secundaria en la especialidad de filosofía, en el centro INBAD-extensión de Alcorcón, Madrid

Dirección: INBAD Extensión Alcorcón. Avda. Polvoraca, 70, 9º Esc. 1º
28921 Alcorcón. Madrid

© De todos los artículos deberá solicitarse por escrito autorización de CL&E y de los autores para el uso en forma de facsímil, fotocopia o cualquier otro medio de reproducción impresa. CL&E se reserva el derecho de interponer acciones legales necesarias en aquellos casos en que se contravenga la ley de derechos de autor.