



Un film es susceptible de múltiples enfoques, todos vinculados a una definición diferente del objeto como tal, desde un punto de vista tecnológico, desde un punto de vista económico como producto de una industria determinada, desde un punto de vista temático, considerando el contenido del mismo, como documento de una época o de un determinado acontecer histórico, como un hecho cultural, reflejo de una determinada sociedad, como una obra de arte que refleja un sentir y una ideología determinada del director del film. Como ejemplo seleccionamos el film “La Lista de Schindler” del director Steven Spileberg.

En cuanto a la realización del largometraje un hecho destacable es la elección de trabajar la mayor parte de la película con escala de grises, reservando el color para el inicio del film, un detalle de color en el medio de la historia y para el final. Esta elección de suprimir el color para relatar una historia de guerra, de muerte y dolor, nos recuerda la elección de Pablo Picasso al realizar el Guernica, también basado en un hecho (bombardeo del poblado vasco Guernica el 26 de abril de 1937 por fuerzas alemanas en un ataque coordinado entre Franco y Hitler).



En este caso particular de análisis del largometraje seleccionado nos centraremos en la composición del encuadre, considerando la imagen en forma análoga a la definida por León Battista Alberti ( 1404 - 1472), en cuanto a un cuadro como una “ventana abierta al mundo”, de este modo definimos un encuadre determinado por las dimensiones de la pantalla.

En cuanto al estudio de un largometraje tomaremos como referencia lo propuesto por Elliot Eisner, en cuanto al abordaje de toda obra artística desde tres dimensiones posibles; la dimensión productiva, en donde estudiaremos la materialización de dicha obra, que procedimientos y materiales se utilizaron para tal fin; la dimensión cultural, en donde nos situaremos en el contexto histórico geográfico que relata la obra y en el contexto histórico geográfico en que se realizó (en algunos casos ambos pueden coincidir, pero en este caso particular de “La lista de Schindler” tendremos dos contextos, el contexto que relata la película Alemania 1938 y el contexto de su realización, esto es Estados Unidos año 1993) y por último una dimensión crítica, en donde elaboraremos un significado de la obra, el cual siempre será de carácter personal, teniendo en cuenta que toda obra artística es polisémica, conteniendo en sí misma un sinfín de significados.

En este caso podemos detenernos a ampliar como un artista logra transmitir los horrores de la guerra mediante un tema específico y como dicho tema puede ser retomado en diferentes circunstancias y trasladarse a vínculos familiares y más específicamente a la relación de una madre con su hijo, introduciéndonos en este caso en lo que Eisner define como la Dimensión Crítica, el análisis de la obra de arte en cuanto a su significación.

También nos centraremos en el posicionamiento del director de cine en cuanto artista, entendiéndolo como un vocero de un grupo social, como el ser comprometido con un sentir popular y que logra transmitir dicho sentimiento y forma de pensar, este artista no está ajeno a su historia de vida, a sus afectos y sentimientos, por tanto en una obra de arte no debemos buscar un documento objetivo que transcriba un hecho histórico, sino todo lo contrario, es una expresión de subjetividad y como tal expresa y comunica ideas y emociones propias del artista.

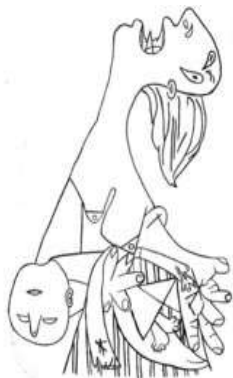




Comenzamos por la Piedad Vaticana, escultura realizada por Miguel Ángel Buonarrotti, entre 1498 y 1499, ubicada actualmente en la Basílica de San Pedro en el Vaticano. Se destaca el momento que el artista selecciona para representar el descendimiento de Cristo desde la cruz, aquí podemos realizar un análisis formal, teniendo en cuenta que se trata de una composición estática, si la visión es frontal puede inscribirse en un triángulo donde el vértice superior estaría sobre la cabeza de la Virgen. Las líneas curvas del cuerpo de Cristo aportan cierto dinamismo a la composición.



Esta misma composición será retomada por Eisenstein (Director de cine de origen Ruso), en el largometraje “El Acorazado Potemkin” de 1925, cuando la madre tiene en sus brazos a su hijo mal herido por las balas disparadas por los Cosacos en contra de la población indefensa, es un film que exalta la lucha del hombre común tratando de romper las cadenas que lo oprimen y de la represión llevada a cabo tratando de silenciar su voz.



No será casual pues la elección de Pablo Picasso al representar el bombardeo y matanza producidos en el poblado Vasco de Guernica en 1937, cuando entre las figuras descubrimos la imagen de una madre con su hijo en brazos, retomando las composiciones anteriormente mencionadas.





De este modo podemos vincular un mismo tema con diferentes épocas de la historia de la humanidad, y comprobar como el artista actúa como un vocero de su tiempo transmitiendo el sentir de un época, es importante en este caso desarrollar la dimensión cultural, planteada por Eisner, analizando de este modo la obra de arte en su contexto histórico, la obra concebida de este modo, es un hecho cultural, reflejo de una ideología.

El análisis que realizaremos se basará en determinados fragmentos de la película, y principalmente será un enfoque formal desde la concepción del encuadre, teniendo en cuenta lo planteado al comienzo del artículo, en cuanto como “una ventana abierta al mundo”





Al comienzo de la película se introducen planos detalles acerca del encendido de las velas, la iluminación del fondo es inexistente, de modo que dichas velas comienzan a iluminar el espacio fílmico.

Este fondo oscuro es una elección propia del director para resaltar aún más el efecto de encender una vela, al cambiar el plano en donde se aprecia el resto de la familia observamos que la pieza estaba iluminada por las ventanas de la habitación. El cambio de plano es directo lo que nos demuestra que estamos en el mismo avance temporal, por el contrario al realizar el primer plano sobre el niño el director realiza un cambio de plano con un esfumado, lo que nos indica un avance temporal (el tiempo ha transcurrido y ahora vemos a la habitación vacía, sin los personajes). El paso del tiempo es remarcado por los elementos seleccionados para tal fin.





Los cambios de planos sucesivos siguen siendo fundidos y las velas continúan consumiéndose lo que nos indica el paso del tiempo, a medida que el encuadre se vuelve más detallado se va centrando exclusivamente en dos velas con sus respectivos candelabros, terminando esta escena en dos velas con una vista frontal y el recorte de la línea de la mesa cumpliendo con la ley de los tres tercios en una composición de ubica en el tercio inferior, es sobre esta línea y entre las dos velas que aparece el nombre del largometraje. De este modo esta escena previa es una introducción de lo que tratará la película, continuando con el esfumado del título y el pasaje a blanco y negro del film, conservando un color tenue en la llama de la vela.



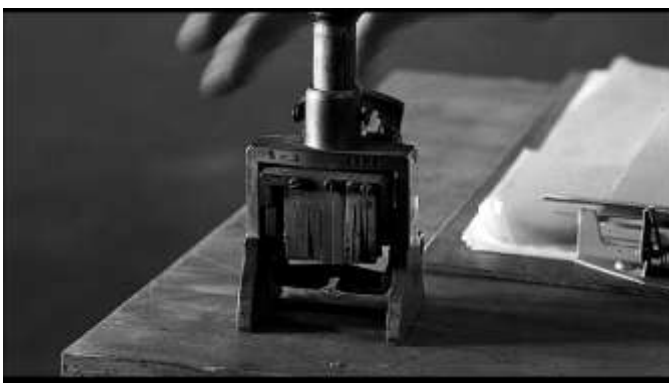


Al extinguirse el humo de la vela cambia a un plano de la chimenea de una locomotora, por analogía visual termina una escena con humo y comienza con otro tipo de humo haciendo hincapié en los planos detalles, pasando posteriormente a la toma de la locomotora introduciéndonos en una estación de ferrocarril, siguiendo con planos detalles pertenecientes a implementos con los cuales se inscribirán en una lista a las familias judías que viven en Polonia

En este caso se utiliza el recurso del texto sobreimpreso para describir una situación puntual, introduciendo en el contexto histórico de la historia a desarrollar;

*“Septiembre de 1939, las fuerzas alemanas derrotan al ejército polaco en dos semanas. Se ordena a los judíos que registren a toda su familia y se trasladen a las principales ciudades. Más de 10.000 judíos del campo llegan a Cracovia diariamente.”*





A continuación hay una sucesión de planos detalles que describen elementos a utilizar para realizar la inscripción en la lista, este recurso es utilizado para introducirnos visualmente en la acción que está a punto de desarrollarse. En la historia del arte existen diversos ejemplos de esta preparación visual del observador, un claro ejemplo es la de la Acrópolis ateniense en donde los Propileos oficiaban de preparación visual previa a la contemplación del Partenón, este recurso expresa la importancia de cada detalle en la comunicación visual, donde cada elemento provoca en el observador un significado que estará vinculado a su historia de vida, a su mundo interior.

Destacamos en este fragmento la función semántica del montaje, donde existe una producción del sentido denotado, principalmente espacio-temporal, vinculado a una categoría de montaje "narrativo" definiendo un espacio fílmico, y una producción del sentido connotado, que son muy diversos y estarán relacionados con el







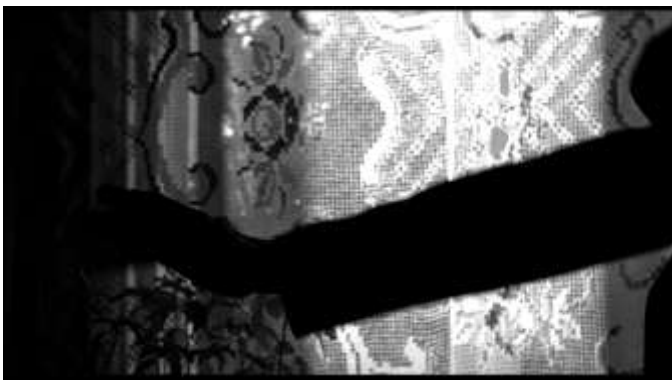
mundo interior, la subjetividad del observador, produciendo un efecto de causalidad, de paralelismo, o de comparación entre elementos.

En la sucesión de planos posterior alternan los elementos detallados anteriormente con la inscripción de cada nombre en la lista correspondiente, aquí hay una correlación entre el mensaje auditivo, esto es el propio nombre y apellido dicho por el interlocutor y el texto escrito en la lista, también se verá una relación posteriormente en la película confrontando dos listas por un lado esta lista realizada por los oficiales nazis con una connotación claramente negativa y por otro lado la lista realizada por el contador de Schindler y el propio Oskar Schindler en el intento de rescatar a 1100 judíos, descrita como “la lista de la vida”.



En cuanto a la utilización de la banda sonora, en este caso mientras se alternan los personajes diciendo sus nombres y son inscriptos en la lista, comienza la música de fondo que irá aumentando su volumen hasta cambiar de escenario y llevarnos a una habitación en donde se irán descubriendo por parte de un personaje determinados elementos. Estas imágenes nos permiten realizar la construcción significativa del personaje y de su propio mundo asociado a un estilo de vida particular, se nos presentara de este modo como alguien asociado a un determinado nivel socio cultural de la época, los planos detalle aquí son relevantes para tal fin.





Se destaca el hecho de que el director nos muestre detalles y acciones pero no el rostro del personaje generando una lógica expectativa acerca de su personalidad basada en los datos que objetivamente observamos, pero que subjetivamente interpretamos, siendo el cine mucho más que imagen en movimiento, adquiriendo significado en tanto se relaciona a los fenómenos psicológicos del espectador, dirigiéndose de este modo al espíritu humano, desde este enfoque el film no existe ni en la película ni en la pantalla, sino tan solo en el mundo interior del ser humano que le da su realidad:

*“El cine nos cuenta la historia humana superando las formas del mundo exterior (a saber, el espacio, el tiempo y la causalidad) y ajustando los acontecimientos a las formas del mundo interior (a saber, la atención, la memoria, la imaginación y la emoción”*

*Münsterberg.*





A partir de lo anterior es que se reconoce la necesidad de la educación en la sintaxis visual del espectador, ya que será este quién en última instancia logre decodificar el mensaje propuesto en el film.

Retomamos aquí lo planteado por Arnheim (dentro de la escuela guesáltica) donde la visión no se produce por la estimulación de la retina, sino que es un fenómeno mental, vinculando percepciones, asociaciones y memorización, es por ello que no todos los seres humanos vemos lo mismo ni del mismo modo.

La visión “es una actividad creadora del espíritu humano”, esa es la diferencia entre apreciar una obra de teatro en donde podemos seleccionar que “ver”, centrar nuestra visión hacia determinadas expresiones o gesticulaciones y observar un film, en donde nuestra visión es guiada hacia lo que el director quiere que nosotros veamos, nos está dirigiendo la mirada y de este modo nos está guiando hacia un determinado significado.





Retomando el análisis del film, observamos en las imágenes anteriores detalles fundamentales, el más importante es como termina la escena en la habitación del personaje, colocándose un prendedor con una cruz esvástica, dejando en evidencia que se trata de alguien que pertenece adhiere a la ideología nazi, esto lo remarca Spielberg deteniendo el tiempo en dicha acción y como corolario de la escena siguiente, en el salón, donde ahora sí se nos presenta al personaje.

Se destaca también el uso de la iluminación para resaltar determinados detalles, apreciamos como en los cuadros siguientes la mano con el dinero y el cigarrillo aparece claramente iluminada respecto al resto de la composición, esta opción no es casual, y nos destaca los elementos mencionados.

En el encuadre siguiente destacamos la composición, donde predomina la simetría en el orden siendo estática en su contenido incluso con cada personaje enfrentado dialogando.





En estos ejemplos observamos la aplicación de planos medios para el encuadre (podemos distinguir planos medios cortos y planos medios largos, ocupando desde la cintura de los personajes hacia arriba o de la cintura hacia abajo respectivamente. Se destaca como en cada cambio de posición de la cámara continúan apareciendo en el encuadre tres personajes sucesivamente, hasta el momento en que descubrimos a Schindler también participando, quien en primera instancia se encuentra oculto detrás de uno de los personajes.

Nuevamente deteniéndonos en el tema de la iluminación observamos puntos de vista captados a contraluz, como en la figura siguiente, donde la luz que ingresa por la ventana no nos permite apreciar el rostro del personaje femenino, pero se enfrenta al personaje masculino aumenta de este modo la profundidad de campo (propiedad de una imagen plana de sugerir la sensación de profundidad, de muy conocida aplicación en la pintura, por ejemplo el cuadro “Las Meninas” de Diego Velázquez, donde se alternan planos de luz y sombra.





En la sucesión de planos siguiente queremos destacar como el director nos hace partícipes de un diálogo interponiendo un elemento entre el observador y los personajes, de este modo aumenta la ilusión de “descubrimiento” por parte nuestra de la trama, incluso recurre al recurso de un vidrio con un área difusa lo que altera la definición de los personajes, lo que en otro caso podría considerarse un defecto, una imagen difusa, se convierte en una virtud al servicio del mensaje que se quiere transmitir, es otro ejemplo de que en la comunicación todo está al servicio de la creatividad del artista.



En el siguiente encuadre nos muestra a dos personajes a través del reflejo del espejo retrovisor, nuevamente tenemos la ilusión de “descubrir” un secreto, de participar de dicha trama, haciendo que sea el espectador quién el última instancia decodifique el mensaje elaborado.





La sucesión de planos siguiente es seleccionada por presentar un ejemplo de cámara fija y con una toma a bajo nivel, en donde es el accionar de los personajes, el desplazarse dentro de la habitación, lo que genera la acción y nos guía visualmente, terminando la escena con el propio Schindler descubriendo un elemento frente a la cámara.

Destacamos en este film el interés por generar emociones en el espectador, esta función del cine está desde sus inicios, por ejemplo en directores como Eisenstein en “El acorazado Potemkin”, o en Griffith, en “Nacimiento de una nación” con su *last minute rescue* (salvamento en el último minuto”), en Europa con cineastas como Louis Delluc, Jean Epstein, Abel Gance o el expresionismo alemán y también como muchas veces el propio cine es utilizado como medio de comunicación, de educación y de propaganda, y en determinadas circunstancias con un control más estricto por parte del Estado.







En estos planos resaltamos la elección del director en cuanto al contraste generado, sorprende como cada cuadro aislado tiene significado por sí mismo independientemente del film, el primer cuadro es un contraste impresionante entre una anciana indefensa, quién no solamente soporta la carga de los elementos que transporta, sino que además se presenta también con una carga espiritual, esto se refuerza con la irrupción de los soldados nazis junto a ella, en este caso si apreciamos en el film su gesto de resignación continuando con su andar cansino.

De la expresión del cuerpo en la escena anterior pasamos a la expresión de los rostros, a las miradas en los primeros planos, donde también existe una variación generacional. Spielberg nos muestra diferentes reacciones en diferentes edades y en un tiempo diferente, estas posiciones las asociamos con la pintura “Los fusilamientos del 3 de mayo” de Goya, en donde en los que van a ser fusilados se observan tres tiempos diferentes; los que murieron ya caídos, los que se enfrentan al pelotón de fusilamiento y los que llegan detrás, resaltando el personaje que extiende sus brazos al cielo como enfrentándose a la muerte.





En la escena que continúa, existe un alternar de planos en donde lo más importante será el rostro de Schindler, y a partir de este momento se verá en él un posicionamiento diferente acerca de lo que está sucediendo realmente.

Esta escena destaca también por un toque de color que introduce Spielberg en la capa de una niña (color rojo) quién recorre inocentemente en medio del asedio y persecución de los nazis, el encuadre de Oskar Schindler irá lentamente cambiando de un plano medio hasta terminar la escena con un primer plano cargado de expresividad, cuando sus ojos siguen detenidamente el recorrido realizado por la niña, consideramos que no es casual que lentamente la insignia nazi que porta Schindler lentamente se acerque a los límites del encuadre hasta finalmente desaparecer del cuadro, que es el momento culmine de la escena.

Spielberg nos muestra toda la escena de persecución y violencia contrastándola con el recorrido de la niña casi indiferente a lo que está sucediendo,





Cabe acotar de que a pesar de que en determinadas ocasiones se pretenda influir ideológicamente sobre el espectador, será este en última instancia el que dará significado a la obra, de aquí la importancia y necesidad de la educación para formar un espíritu crítico y reflexivo, fomentar como remarca la ley General de Educación 18437, el ejercicio responsable de la ciudadanía, que implica asumir un rol activo en la construcción de una sociedad democrática.

Por ello resaltamos los proyectos como CINEDUCA, con su coordinadora académica la Prof. Gladys Marquisio, Técnica en Cámaras Mtra Cecilia Etcheverry y técnico en Edición Álvaro Camilo, junto a coordinadores departamentales, equipo este que tiene como finalidad educar en el lenguaje cinematográfico, que permitirá no solamente valorar el hecho artístico como tal, sino también, fomentar un espíritu crítico y reflexivo en cuanto a la obra en sí, permite que el sujeto de la educación, el ser humano sea realmente libre de optar, como señalara Paulo Freire, la verdadera libertad no es posible sin conocimiento, para optar libremente tengo que conocer y para ello la educación es fundamental.



ANEXOS:



El lienzo *Los fusilamientos del 3 de mayo en la montaña del Príncipe Pío de Madrid* realizado por Francisco de Goya y Lucientes en 1814, representa una escena de fusilamiento de españoles por tropas a cargo de Napoleón Bonaparte durante la invasión a España.



Aquelarre realizado por Francisco de Goya y Lucientes, entre 1819 y 1823, forma parte de sus famosas pinturas negras, realizadas en su residencia. La representación de un grupo de brujas para invocar al demonio, en donde se observan todo tipo de rostros deformes están agrupadas, diferenciándose dos figuras ubicadas en los extremos de la obra, en una imagen oscura representado un macho cabrío, símbolo del demonio se enfrenta a la figura de una joven de rasgos delicados e inocentes que se aparta del grupo.

ANEP – CFE - Proyecto CINEDUCA - CeRP del Litoral Sede Salto

BIBLIOGRAFÍA;

- ESTÉTICA DEL CINE; Aumont/ Bergala/Marie/Vernet; Paidós Comunicación Cine
- CÓMO SE COMENTA UN TEXTO FÍLMICO; Ramón Carmona. Ed Cátedra

