

4 Estudio comparativo de los elementos cinematográficos presentes en la construcción de la figura heroica en los filmes “El Acorazado Potemkin” y “Los Intocables de Eliot Ness”

Alexander Pszczolkowski P. Universidad UNIACC¹

Comparative study of cinematographic elements in the construction of the heroic figure in films “The Armoured Cruiser Potemkin” and “The Untouchable”.

Esta investigación realiza un estudio comparativo de una escena que presenta características comunes en los filmes “El Acorazado Potemkin” (URSS, 1925) y “Los Intocables de Eliot Ness” (EE.UU., 1987). Se analizaron los elementos formales cinematográficos utilizados en la construcción de una figura heroica diferente en cada película. Este estudio es de tipo exploratorio-descriptivo, utilizando metodología cualitativa, específicamente el análisis retórico del lenguaje cinematográfico. Los hallazgos muestran que en la primera película, la escena está construida en base a elementos que promueven la ambigüedad espacial y de causalidad, predominando un punto de vista objetivo frente a los hechos, generando una figura heroica plural (colectiva). En la segunda película, se aprecia una mayor definición y claridad espacial y de causalidad, enfatizando un punto de vista subjetivo, conformando una figura heroica individual.

Palabras Clave: figura heroica plural o colectiva, figura heroica individual, El Acorazado Potemkin, Los Intocables de Eliot Ness, cinematografía.

This paper presents a comparative study of common scenes in the films “The Armoured Cruiser Potemkin” (USSR, 1925) and “The Untouchable” (USA, 1987). The formal cinematographic elements utilized in the construction of the heroic figures in each film were analyzed. This is an exploratory-descriptive study, using qualitative methodology, specifically in the rhetorical analysis of film language. The findings show that in the first film, the scene is constructed on the basis of elements that promote ambiguity of space and causality, maintaining an objective point of view when faced with the facts and generating a plural heroic figure. The second film embodies a greater definition of the space and causality, emphasizing a subjective point of view, and accommodating an individual heroic figure.

Keywords: plural heroic figure, individual heroic figure, The Armoured Cruiser Potemkin, The Untouchable, cinematography.

1 Alexander Pszczolkowski P., Doctor en Comunicación Audiovisual Universidad de Salamanca, España. Profesor Escuela de Comunicación Audiovisual, Universidad UNIACC (Chile). La correspondencia relativa a este artículo deberá dirigirse a Alexander Pszczolkowski P., e-mail: alexander.pszczolkowski@uniacc.cl o apszcz@yahoo.com

El presente estudio, tiene por finalidad realizar una comparación acerca de las estrategias cinematográficas utilizadas en la construcción de la figura heroica en dos películas creadas en contextos socioculturales muy distintos, tanto de épocas, países como de industrias cinematográficas. Los filmes en cuestión son “*El Acorazado Potemkin*” (URSS., 1925), del director Sergei M. Eisenstein y “*Los Intocables de Eliot Ness*” (EEUU., 1937) del director Brian de Palma. Ambos filmes tienen una escena con características comunes, la cual será analizada. Brian de Palma, en referencia a la escena del estudio dijo:

Improvisé deprisa y corriendo esa escena... ya no nos quedaba dinero para rodar la persecución entre un coche y un tren que aparecía en el guión... así que me dije: lo importante de esta secuencia es que Ness y Stone acorralan al contable de Al Capone en una estación. Y le dije a mi asistente: “búscame una estación grande con una escalera”. Lo de la escalera me recordó “El Acorazado Potemkin”, y de ahí salió la idea del cochecito. (Blumenfeld y Vachaud, 2003, pp. 258-259).

En las propias palabras del director antes citado, aparece la intertextualidad de ambas escenas, ya que la secuencia de la segunda película se inspiró en la primera. Así, surgen algunos elementos que comparten estas escenas, por ejemplo, ambas transcurren en una escalera con la intervención de un cochecito, componentes que facilitan la realización de un análisis comparativo.

El presente trabajo tiene como objetivo analizar cómo el contexto cultural, histórico y las diferentes ideologías que impregnan el tejido social en que son creadas ambas producciones cinematográficas, se ve reflejado en las características formales de la construcción de las mismas. Específicamente, se analizaron las diferentes estrategias cinematográficas que se utilizan para desarrollar el modelo de héroe que se pretende transmitir, el cual es acorde al modelo cultural e ideológico imperante en la sociedad en la cual se inserta el filme.

Antecedentes

Culturas e ideologías como sustento de las sociedades

La ideología está estrechamente vinculada con el concepto de idea, el cuál es definido por Spinoza

(1663) como una narración mental (en Faye, 1998). El cúmulo de ideas que fluyen por un tejido social se transformaría en un pensamiento ideológico, por lo tanto, la ideología sería un producto social (Faye, 1998). La ideología es un discurso del sentido común, una articulación de conceptos aprendidos sistemáticamente. Éstos se enlazan por la connotación o evocación que la costumbre y la opinión han generado entre los miembros de un grupo social (Laclau, 1986). Sólo en un contexto de relaciones comunicativas existirá sociabilidad y, con ello, humanidad. La cultura es comunicación (Eco, 1999). La cultura se forja gracias al lenguaje, estructurándose a través de un continuo fluido de ideas que va creando una realidad, una forma de percibir el mundo, común a los sujetos pertenecientes a la red social en la cual transitan dichas ideas. La cultura es la herencia de las generaciones pasadas, se aprende gracias a la transmisión de sus contenidos simbólicos a través de la socialización (Arnold, 1989). Dicha transmisión siempre ha necesitado del apoyo de figuras de referencia, que encarnen los valores y las normas de la cultura imperante. Dichos personajes modélicos han sido denominados héroes.

La figura del héroe en la cultura

La construcción de la figura mítica del héroe se remonta a los orígenes de las narraciones humanas, superando en antigüedad al anillo mágico de Stonehenge, a las pirámides egipcias e incluso a las primeras pinturas rupestres (Vogler, 2002). El viaje del héroe tiene un alcance universal, algunos investigadores han descubierto que presenta una estructura mítica que ocurre en todas las culturas y épocas (Campbell, 1997; Greimas, 1984; Propp, 1987; en Lucerga, 2004; Vogler, 2002). El concepto de representación mítica de la figura heroica ha ido evolucionando en paralelo con las diferentes culturas a lo largo de la historia. Podemos dilucidar la figura del “dios-héroe” de las civilizaciones antiguas, pasando a los semidioses, los héroes de características humanas como el Cid, el héroe histórico, el individual que nace en el romanticismo, el social y el superhéroe (Lucerga, 2004).

A grandes rasgos, el héroe es quien realiza actos heroicos. Alguien que se ve obligado a abandonar su entorno cotidiano, el área de comodidad, para enfrentar una serie de pruebas que le permitirán

obtener algo valioso para sí mismo y/o para la humanidad (Lucerga, 2004).

Otra forma de acercarse a la figura del héroe es definiéndolo como aquel que es percibido como tal por la sociedad. Bajo esta perspectiva, pierde importancia el valor de los actos para tomar protagonismo lo que la figura del héroe representa, encarnando un modelo de aquellos valores que una comunidad entiende como buenos y propios. La heroicidad se convierte así en una cuestión de percepción y de consenso, en una concreción de la identidad colectiva. Es importante enfatizar que, dicha identidad no refleja tanto lo que somos como lo que creemos que somos o lo que quisiéramos ser. Y que esto, a su vez, se define frente a lo que creemos que no somos y a lo que no queremos ser. En otras palabras, la articulación del nosotros necesita de la definición de un otro. Por eso, detrás de cada héroe siempre existe un opuesto, un antagonista (Lucerga, 2004). Así descubrimos que la idea del héroe es una construcción que desarrolla la sociedad, y los valores que éste encarna están definidos por las expectativas y necesidades que los diferentes actores del tejido social le exigen por un lado y, le entregan por otro a dicha figura.

La teoría de la construcción social plantea que todo el conocimiento (como los conceptos, las ideas, los recuerdos, las identidades personales y sociales y las figuras de héroe) se desarrolla en el espacio de interacción entre los sujetos, en un intercambio social de comunión, siendo el lenguaje el gran mediador (Gergen, 1996). En este contexto, los medios culturales juegan un rol muy importante pues, como lo plantea del Río (1996), “nos permiten construir una imagen del mundo de la realidad físico-natural... nos ayuda también a construir una imagen del mundo humano, de nosotros mismos, de los grupos de conciencia en que participamos” (p.302), entendiendo por grupos de conciencia a las identidades comunitarias o sociales con las que un sujeto interactúa o se enfrenta.

El cine como construcción cultural

Las obras de arte son un reflejo de la mirada de mundo que posee un artista en función de su mapa cognitivo y simbólico. Dicho mapa se sostiene en un particular punto de vista que el artista posee de su cultura y sociedad (Grebe, 1989).

Los artistas cumplen la labor social de lo que el antropólogo brasileño Gilberto Velho denomina como “mediador cultural”, concepto que consiste en el rol desempeñado por individuos que son intérpretes y transitan entre diferentes segmentos y dominios sociales relacionándolos (Velho en Villarroel, 2005).

Con respecto al cine, como construcción artística, Gissi (1974) refiere,

El cine, a la vez arte y medio de comunicación de masas, es tanto reflejo de ciertos problemas sociales como transmisión cultural sobre ellos. Como todo arte y agente de socialización, está influido por las normas, valores, creencias, actividades de la sociedad en que nace, es decir, por la cultura de esa sociedad, y es a la vez influyente en estas normas, valores, etcétera, y por tanto en esa cultura (p. 65).

De este modo, el cine no es sólo un reflejo de la realidad, sino que es la construcción y representación de lo real a través de códigos y símbolos pertenecientes a una ideología de su cultura. El cine es generado por los sistemas de significado de la cultura y, a la vez, actúa sobre éstos, para analizarlos, reproducirlos y/o renovarlos (Villarroel, 2005). La carga ideológica de un filme no se articula exclusivamente por los contenidos de la misma, o sea acerca de lo que hablan los personajes, sino también por como ésta es representada, por su forma, su estética (Deleyto, 2003).

De esta forma, es inevitable que la ficción narrativa o filmica influya y se vea influida por las relaciones sociales y culturales. El lenguaje estructura el mundo y el mundo reforma y estructura el lenguaje, la relación de ambos no es unidireccional (Stam, 2001). No se deben conceptualizar las dimensiones de lo cultural y de lo estético como opuestas, ya que la estética de un filme siempre se encontrará ligada al desarrollo social, a las prácticas de producción y recepción de una sociedad en particular, de su historia y progreso cultural. Asimismo, el estudio cultural del cine no puede olvidar que su punto de observación se centra en el estudio de películas que cuentan con características propias, formas particulares de narrar, cautivar, impresionar, sorprender, provocar placer, etc., que no se limitan a las opiniones de productores o espectadores. Las cualidades estéticas o narrativas de una película no son separables del contexto tecnológico, industrial y económico de la sociedad que la produce (Deleyto, 2003)

De esta forma, un contexto social debiera influir en la construcción de los diferentes productos artísticos. Así, una sociedad con toda su carga cultural e ideológica, debiera de reflejarse en la narrativa y en la forma de los productos audiovisuales que en ellas se generan, lo cual, posiblemente influye en cómo se construya y las herramientas que se utilicen para conformar la figura de héroe de un filme en particular, en un momento histórico determinado.

Distintos elementos o factores utilizados en el cine para transmitir “una realidad”

El cine debe entenderse como una manifestación cultural que representa una realidad, a través de la simulación de un espacio y del transcurso de tiempo. Todo lo que aparece en la pantalla es una creación, es ficticio, pero evoca ideas, imágenes y sonidos que generan una sensación de verdad. Por lo tanto, la cinematografía busca generar una ilusión que el equipo de realizadores construye gracias a la articulación de una serie de elementos, la finalidad es hacer creer que lo que transcurre en el telón o pantalla está aconteciendo realmente. Para lograr esto, el equipo debe generar una espacialidad y un contexto que simule, de la mejor forma posible, el espacio natural del desarrollo humano. El equipo construye una narración, entendida como una secuencia de hechos que ocurren en el relato. Pero, para que éstos se desarrollen, al igual que en la realidad, se requiere de actores que los realicen. Así, aparecen los personajes, que son aquellos encargados de llevar a cabo dichos hechos, la secuencia de actos que le dan impulso a la historia contada en imágenes y sonidos.

A su vez, para que esta secuencia de hechos se desarrolle debe existir un espacio donde acontezca, por lo que se necesita de una construcción espacial. Esta construcción permite esclarecer principalmente la relación de los personajes entre sí, y su ubicación exacta en la espacialidad donde ocurre la acción. Para estudiar la forma de construcción espacial se suelen considerar diferentes elementos morfológicos del filme, que pudieran dar cuenta del grado de claridad espacial. Estos elementos se encuentran fuertemente interconectados, por lo cual, el cómo se desarrolle uno puede afectar a los otros. A continuación se explicará brevemente en qué consiste cada uno de estos elementos morfo-

lógicos:

- 1- La utilización de planos de establecimiento: son los planos que dan cuenta del lugar y ubicación de los personajes, los cuales suelen ocuparse al principio de la escena.
- 2- El tamaño del plano y su relación con el contexto y los personajes: el tamaño de plano es una escala en relación al cuerpo humano, que va desde el gran plano general, donde no se percibe la escala humana, hasta el plano detalle, en el cual sólo se observa un pequeño pedazo del cuerpo humano.
- 3- La profundidad de campo: es el grado de elementos que se presentan enfocados en el interior del plano.
- 4- Movimientos de cámara: la cámara se desplaza y muestra el espacio.
- 5- Quebres de eje: cuando dos o más personajes tienen una relación entre sí se genera una línea virtual (invisible) que los une, un eje de acción. Si la cámara se desplaza sólo a un lado de esta línea el personaje siempre mirará hacia un lado, por ejemplo hacia la derecha y quien se encuentre frente a él mirará para el otro lado, o sea hacia la izquierda. El mantener esta relación ayuda al espectador a comprender la ubicación espacial de los personajes y su posición con respecto a los demás. El romper con esta línea imaginaria se llama quebrar el eje y provoca que el personaje que miraba a la derecha en el plano anterior después aparece mirando a la izquierda, lo que desorienta espacialmente al observador del filme.
- 6- El manejo de la dirección de miradas entre los personajes: está íntimamente relacionado con el punto anterior. Se refiere a la relación de miradas de los personajes entre dos planos diferentes, así si un personaje mira a la derecha en un plano y en otro plano otro personaje mira a la izquierda, da cuenta de convergencia, ya que no se rompe el eje de acción. Existe una relación entre el ángulo de la cámara con respecto al personaje, lo que genera un ángulo de mirada. Si la cámara se coloca a 90° con respecto al personaje que mira hacia la derecha éste se verá de perfil y aumentará la convergencia si el ángulo de mirada del otro plano coincide, donde el personaje que mira a la izquierda lo hace también en un ángulo de 90°.

Pero los actos humanos no sólo se desarrollan con una secuencia lógica que transcurre en un espacio, sino que también se encuentra limitada por una temporalidad. Por lo tanto, es importante que exista una construcción temporal para determinar el momento en que estos hechos se desarrollan y como éstos provocan respuestas. Existen

algunos elementos que se utilizan para manejar los aspectos temporales y de causalidad, los cuales se describen a continuación:

- 1- La presentación del conflicto: la gran mayoría de los relatos cinematográficos cuentan el desarrollo de un conflicto. La presentación del conflicto se refiere a como éste comienza, si el espectador sabe de antemano que algo va a ocurrir, si se entera en conjunto con el personaje o después que éste. Directamente proporcional será la relación de la información que maneje el espectador con respecto a los conflictos, con la claridad de causalidad que el espectador tenga.
- 2- Las elipsis: para comprender ciertas acciones no es necesario que se muestren completamente, el director puede eliminar algunas partes sin que se pierda la idea de totalidad. Esas sustracciones de tiempo se denominan elipsis. Por ejemplo, para mostrar a una persona que compra en un supermercado no es necesario presentar todos los actos que realiza en 30 minutos. Se puede enseñar cómo el personaje entra, toma el carro, luego lo vemos colocando un producto en el carro semi-lleño, posteriormente pagando y saliendo del lugar con las compras. En eso el director no tardó más de 30 segundos utilizando varias elipsis entre plano y plano. En estas elipsis entre plano y plano se pueden eliminar grandes trozos de información o pequeños según sea la intención del director. Las eliminaciones de información entre plano y plano se llaman cortes sustractivos.
- 3- Dilatación del tiempo: al igual como se puede eliminar información temporal, el director puede aumentar la sensación de tiempo alargando algo que tarda unos segundos para extenderlo a varios minutos, esto es la dilatación del tiempo. Para ello el director puede utilizar la cámara en velocidad lenta donde todo sucede más despacio, o repitiendo información entre un plano y otro, lo que se denomina corte aditivo. Por ejemplo, al mostrar las acciones de un personaje y luego las reacciones del otro en un segundo plano se puede estirar el tiempo.
- 4- La aceleración gradual, es una forma de llevar el ritmo de la escena, donde la duración de cada plano se irá reduciendo a medida que el personaje principal carga con más tensión, coincidiendo generalmente con escenas donde hay más acción. Esta relación directa entre duración de plano y carga dramática del personaje ayuda al espectador a tener una visión más exacta de la causalidad.

Además, del manejo del tiempo y el espacio en que transcurren los hechos en el filme para construir la historia, la 'realidad' que se quiere mostrar, el director, al posicionar la cámara desde

cierto ángulo, con respecto a las acciones que se suscitan en la narración, coloca al espectador desde una perspectiva privilegiada de los hechos, y a su vez, lo obliga a tomar partido por un punto de vista. Algunos elementos que se utilizan para analizar el punto de vista que se quiere presentar en el filme, son:

- 1- Punto de vista filmico: se refiere a la posición de la cámara con respecto al eje de acción de los personajes. Si la cámara se coloca perpendicular al eje, el punto de vista tenderá a la objetividad y mientras más cercano se coloque la cámara sobre el eje de acción, la mirada tenderá a la subjetividad.
- 2- Tipo de intriga: en un filme, al igual que en la realidad, muchos hechos se pueden desarrollar simultáneamente y en diferentes lugares. El realizador, gracias al montaje, puede fraccionar el espacio y el tiempo, permitiendo al espectador conocer o manejar niveles de información diferentes a lo que manejan los personajes. A este hecho Hitchcock (1965) lo llamó intriga. Existen tres niveles distintos de intriga, correspondientes a las relaciones de información entre un personaje y el espectador: cuando el personaje y el espectador saben lo mismo se denomina misterio; cuando el espectador sabe más que el personaje es el suspenso y; cuando el personaje es el que maneja más información que el público se denomina sorpresa (Truffaut, 2003). Mientras mayor sea el conocimiento en común entre el espectador y el personaje mayor será su cercanía con éste.
- 3- Tipo de montaje: existen muchos tipos de montaje que se refiere a la forma en que se unen los diferentes planos que conforman una secuencia cinematográfica. Existen dos tipos de montaje que son claves a la hora de analizar los filmes del presente estudio. El primero de tipo constructivista, que nace de los postulados de un grupo de cineastas rusos entre los que se encuentra Eisenstein, el que busca generar en el espectador "chispas" de pensamientos, que lo obliguen a generar respuestas reflexivas y críticas frente a lo que se expone en pantalla (Stam, 2001). El segundo tipo de montaje es muy distinto, nace con directores como D.W. Griffith, y es la base del cine clásico de Hollywood, que plantean un tipo de montaje invisible, que prácticamente no es percibido por el espectador, y que genera una gran empatía.
- 4- Focalización gradual: este concepto está relacionado con la aceleración gradual y el nivel de tensión que soporta un personaje en un determinado momento. La focalización corresponde al nivel de atención que le presta el personaje a determinados sucesos. Dicho proceso responde a un proceso natural de la percepción humana. Cuando se está en calma la mente tiende a tener una percepción

panorámica de los acontecimientos, en cambio, cuando algo llama la atención o se percibe peligro la mente tiende a focalizar la atención sobre lo que genera atracción o temor. De la misma forma, el director que quiere generar una relación directa entre el espectador y el personaje realizará planos más cerrados en momentos de tensión y planos abiertos en momentos de calma. La focalización gradual consiste en el proceso de ir empujando el tamaño de plano cuando el personaje experimente momentos de mayor tensión.

Contexto en que se desarrollan ambos filmes que serán analizados

Con respecto al contexto en el cual se desenvuelven ambos filmes, a grandes rasgos, la primera película “*El Acorazado Potemkin*” se desarrolla en una cultura de características colectivistas correspondiente a la que vivía la URSS de los años 20. Según la investigadora Cheng (2007) las culturas colectivistas son sociedades que se preocupan por mantener la armonía social y la dignidad de los demás con un estilo comunicativo indirecto. En cambio, el segundo filme “*Los Intocables de Eliot Ness*” pertenece a una sociedad de tipo individualista, la de EE.UU. en la década de los 80. Según la misma investigadora, las sociedades individualistas pertenecen a los estilos de cultura que presentan una autoestima fuerte con un tipo de gestión dominante y de comunicación directa (Cheng, 2007).

Como una forma de poder realizar un análisis acucioso acerca de las escenas de los filmes seleccionados, en cuanto a la figura del héroe que construyen, se hará a continuación una breve reseña explicativa del contexto sociocultural en el cual se gestan dichas obras cinematográficas

Contexto en que se desarrolla la película “*El Acorazado Potemkin*”

En la Unión Soviética de los años 20, el Estado apoya a un grupo de creadores-intelectuales, de la Escuela Estatal de Cine, con el fin de fortalecer una industria cinematográfica socialista, la cual lograra combinar los aportes creativos de los artistas, con las políticas y la popularidad entre las masas. Los artistas cinematográficos eran considerados ‘trabajadores culturales’, comprometidos con la causa revolucionaria y la modernización de la URSS (Stam, 2001). De esta forma, el cine

soviético de los años 20 adopta un componente altamente ideologizado y propagandístico. En este contexto aparece el filme de Sergei Eisenstein, “*El Acorazado Potemkin*” de 1925. Esta película fue encargada de realizar para la conmemoración del aniversario número 20 de la revolución de 1905 (Bordwell, 1999).

“*El Acorazado Potemkin*”, se caracteriza por ser un filme de masas, en el cual no existe la figura reconocible del héroe, sino que se siguen los cánones marxistas, donde las masas, el pueblo, son quienes gestan su propia historia (Amengual, 1999). El director Sergei M. Eisenstein concebía al cine como una herramienta política que podía estimular el pensamiento, generando cuestionamientos en el plano ideológico gracias a la utilización de un montaje constructivista. El cine de Eisenstein no busca contar historias a través de una secuencia de planos, por el contrario, sus películas buscan generar cuestionamientos en el público que observa por medio de un choque de imágenes, de una construcción de asociaciones dialécticas que vinculan una idea con una emoción y con un concepto, lo cual los obligue a pensar (Stam, 2001).

Contexto en que se desarrolla la película “*Los Intocables de Eliot Ness*”

Por su parte, las películas estadounidenses de los años 80, en general, están cargadas de un discurso conservador propio de la Nueva Derecha, enfatizando en temáticas relacionadas a la esfera política, económica, familiar o militar. Es de gran importancia, en la conformación de estos discursos en los filmes, la aparición de la figura del ‘héroe americano’, un héroe individualista, emprendedor y pragmático. En EE.UU. la recesión genera un estado de desánimo en la población, lo cual los lleva a desear consumir imágenes compensatorias que enaltezcan su dignidad y les den una sensación de poder personal. Esto favorece una filosofía social basada en el individualismo, en desmedro de una más colectiva (Deleyto, 2003). Para Deleyto (2003), la mayoría de los blockbusters de acción estadounidenses resuelven sus conflictos, ya sean políticos, sociales, militares, entre otros, gracias a la intervención individualista de un héroe, de características casi sobre humanas. La victoria del héroe está sustentada en su superioridad moral frente a su adversario, la que se fundamenta

en los principios de equidad, justicia y nobleza. El 'héroe americano' no es un asesino, jamás matará a alguien sin una causa justa y, además, el relato se encargará de ubicarlo en una situación de igualdad de condiciones o, como ocurre generalmente, en una notoria desventaja frente a la fuerza antagónica, lo que le otorga una mayor grandiosidad al acto heroico.

Justificación del estudio

El que dos películas, “*El Acorazado Potemkin*” de Eisenstein y “*Los Intocables de Eliot Ness*” de Brian de Palma, compartan una escena con características comunes, pese a que hayan sido creadas en épocas y contextos socioculturales e ideológicos tan distintos, otorga una gran oportunidad para realizar una investigación comparativa.

Se tiene conocimiento acerca de cómo la cultura y contexto en el cual se gesta un filme afectará la construcción de la figura heroica. Como se mencionó anteriormente, Eisenstein en su película da cuenta de un héroe colectivo, en cambio, el director Brian de Palma, refleja el héroe individual, ambos acorde a la época de creación. Pero, lo que no queda suficientemente claro es cuáles serían las diferencias en cuanto a las estrategias y herramientas cinematográficas que utiliza cada director para articular y dar forma a la figura heroica que presenta cada uno en su filme, logrando retratar un estilo de héroe tan distinto.

El poder descubrir las posibles diferencias en la utilización de las estrategias y herramientas cinematográficas para construir una figura heroica acorde al contexto, daría cuenta que la forma de hacer cine, de representar la historia que busca reflejar realidad, se ve fuertemente influida por el contexto sociocultural en el que se gesta. Por lo tanto, si el cómo se hace cine también se ve afectado por la cultura, su análisis podría ser otro factor a tomar en cuenta al buscar indagar en las características y diferencias de cada sociedad y cultura.

Método

El estudio tiene características exploratorias, de tipo descriptivas. Se busca realizar un análisis comparativo entre la escena de la escalera que existe en la película “*El Acorazado Potemkin*” con la escena de la escalera del filme “*Los Intocables*

de Eliot Ness”. Para este estudio llamaremos a la primera *escena 1* y a la segunda *escena 2*. La primera está compuesta por 166 planos, más 5 para caracteres (planos donde aparece texto explicativo y diálogos), ya que es una película muda, que da un total de 171 planos en 7 minutos con 25 segundos. La segunda tiene un total de 207 planos en 9 minutos con 5 segundos.

Para llevar a cabo este estudio se utilizó un análisis de la forma filmica (de tipo retórico), perteneciente a la metodología cualitativa, el cual busca comprender los recursos estilísticos del lenguaje cinematográfico que han utilizado los diferentes comunicadores que produjeron la obra (Igartua, 2006). El foco del análisis se centró en los aspectos formales de ambas películas, en cómo se presentan. Estas características estructurales luego se compararon entre sí, para analizar las posibles diferencias en la construcción de la figura heroica de cada filme.

Dicho análisis de la información se realizó de forma global, intra e inter escena de las películas. El análisis contempla, por una parte, una codificación abierta en la cual se definieron y conceptualizaron los factores comunes que emergieron a partir del estudio de ambas escenas. Posteriormente, se llevó a cabo una codificación axial y selectiva, donde se buscó establecer relaciones a partir de la información obtenida, constituyendo conexiones e interacciones entre las categorías y subcategorías que aparecieron (Corbin y Strauss, 1990; Strauss y Corbin, 1990). Se buscó rescatar los aspectos emergentes con un enfoque constructorista, dando importancia al proceso de construcción de significados, influidos por la cultura y sociedad, en la creación de una obra cinematográfica.

Tomando en consideración los planteamientos de la investigación cualitativa, el presente estudio no busca la “verdad” ni la generalización, sino que pretende descubrir, comprender y profundizar el fenómeno investigado desde su propio marco de referencia (Krause, 1995; Pérez Serrano, 1994; Taylor y Bogdan, 1992).

Análisis

Para la realización del presente análisis comparativo, se ha optado por agrupar los diferentes resultados en tres grandes áreas de la construcción

cinematográfica en sus ámbitos morfológicos con respecto a la imagen, éstas son: la construcción espacial, la construcción de la causalidad temporal y el punto de observación o punto de vista filmico. Los elementos de cada una de estas áreas fueron analizadas comparativamente entre las escenas de las películas. El análisis del aspecto sonoro no se realizó debido a que la película “*El Acorazado Potemkin*” es una película muda, sin sonido, que sólo tiene una partitura musical, lo cual impide realizar un adecuado estudio comparativo en esta área. Posteriormente, se presentará el análisis que da cuenta si las diferencias existentes se orientan o no hacia una creación de la figura heroica distinta.

Construcción espacial

Con respecto al análisis comparativo de ambas escenas en función de los elementos morfológicos de la construcción espacial, es posible señalar que: *Plano de establecimiento*. En el comienzo de la *escena 1* no existen planos de establecimiento suficientes para que el espectador logre comprender, a cabalidad, el contexto en que ocurre la acción y la relación de ubicación espacial de los diferentes personajes. La mayoría de los planos son breves y cada uno de ellos se enfoca en diferentes personajes, sin dar cuenta de su ubicación con respecto al resto de los personajes. A medida que el relato avanza aparecen otros personajes, pero en muy pocas ocasiones se especifica su posición espacial en el contexto de la acción. En cambio, en la *escena 2* un primer plano secuencia de más de 30 segundos muestra todo el lugar donde ocurren los hechos e ilustra donde se encuentran los personajes principales. Luego, progresivamente, van entrando el resto de los personajes que participarán de la acción, los cuales son presentados desde la perspectiva del personaje protagonista, quedando muy clara la relación espacial entre cada uno de estos nuevos actores que ingresan a la escena y el personaje principal.

Tamaño de plano en relación al contexto y personajes. Como se mencionó anteriormente, en la *escena 1* el tamaño de plano no da mucha información acerca de la posición específica del personaje en el contexto, existen pocos planos que muestren a varios personajes y su relación espacial. La mayoría de los planos se centra en algunos personajes descontextualizados, primeros planos o planos

medios de ellos, donde se ve escasamente el espacio que los rodea, y los planos más abiertos son grandes planos generales, donde se ven muchos personajes perdiéndose las individualidades. En cambio, en la *escena 2* el director constantemente intercala planos generales que muestran a varios personajes y su ubicación espacial, con lo que pretende dejar muy en claro la posición de cada personaje.

Profundidad de campo. En la *escena 1* existe en promedio una profundidad de campo menor que en la *escena 2*. Esto genera que en la segunda escena la comprensión espacial sea mayor.

Quiebre de ejes. En la *escena 1*, en variados momentos, existen quiebres de eje, lo que dificulta la definición de la posición espacial que tienen los personajes. Por el contrario, en la *escena 2* se respetan los ejes de acción, lo que facilita el entendimiento espacial de las acciones desarrolladas en la secuencia.

Dirección de miradas. La dirección de miradas entre un plano y el siguiente, donde no hay un quiebre de eje, no siempre converge en la *escena 1*, ya que el director utiliza angulaciones diferentes, por ejemplo un plano a 30° y el otro a 90°, lo que genera una cierta ambigüedad espacial. En la *escena 2*, en casi todas las relaciones de mirada entre uno y otro plano, se cruzan, lo que genera mucha precisión con respecto a la posición de un personaje frente al otro.

Movimiento de cámara. En ambas escenas se percibe la utilización de movimientos de cámara, sin embargo, en la *escena 1* dichos movimientos tienden a seguir al personaje, o los personajes sin dejar mucho espacio para observar el contexto, en cambio, en la *escena 2* el director utiliza los movimientos para mostrar el espacio donde se mueven los personajes.

Otro elemento que no estaba considerado en un comienzo en el análisis, pero que se pudo constatar en ambas escenas de las películas, es la aparición de un contrarritmo, entendiendo por este concepto a aquella dirección de movimiento rítmica que lleva algún personaje (o grupo de personajes) que va en oposición al movimiento rítmico espacial predominante en la escena. Este movimiento en contra de la corriente predominante, logra resaltar muy bien al personaje involucrado, generando una buena relación de especialidad. En la *escena 1* este movi-

miento está dado por la madre que lleva a su hijo herido en brazos, y que es seguida por un pequeño grupo de personas, para acercarse a los soldados que bajan por las escaleras. En la *escena 2* está dado por la mujer que sube el cochecito, y que es ayudada por Eliot Ness, el protagonista.

En la Tabla 1 se da cuenta de un resumen de los elementos analizados de construcción espacial en ambas escenas.

Tabla 1
Resumen comparativo construcción espacial

	Escena 1 "El Acorazado Potemkin"	Escena 2 "Los Intocables de Eliot Ness"
Existencia de planos de establecimiento	No	Si
Utilización de planos (tamaño)	Predominio de planos cerrados y grandes planos generales	Predominio de planos medios y generales
Profundidad de campo	Media	Alta
Ruptura de ejes de acción	En varias ocasiones	En muy pocas ocasiones
Dirección de miradas	Desencuentro de miradas	Encuentro de miradas
Movimientos de cámara	Centrado en los personajes	Muestra en mayor medida el espacio de acción.
Contra ritmo	Si	Si
Resumen	Espacialidad ambigua	Espacialidad definida

Construcción temporal y de causalidad

La secuencia de hechos y como éstos están presentados es lo que da cuenta de la construcción temporal y su causalidad. Al comparar ambas escenas con respecto a los elementos de causalidad y temporalidad, es posible señalar que:

Presentación del conflicto. En la *escena 1* el conflicto entra a escena bruscamente, de improviso, lo que genera en el espectador un cierto grado de confusión. En la *escena 2* existe un bloqueo de tiempo, el espectador sabe que el contable de Al Capone aparecerá a una hora determinada (a las 5:00 hrs.) y el reloj del lugar lo recuerda constantemente. De esta forma, el espectador, al igual que el protagonista, se preparan para el momento, por lo que existe claridad con respecto al conflicto.

Elipsis y dilatación temporal. En la *escena 1*, existen pequeñas elipsis que eliminan aquellos espacios de tiempo que no tienen importancia en el entendimiento de la historia narrada, realizando pequeños cortes sustractivos, pero a su vez el director en algunos momentos realiza cortes aditivos con lo que produce una dilatación del tiempo en aquellos momentos en que es necesario generar un mayor énfasis, una sensación de intranquilidad. En la *escena 2* el director también genera elipsis de lo temporalmente superfluo y produce dilataciones temporales en aquellos puntos de mayor tensión. El director utiliza cortes aditivos e incluso ralentiza las imágenes, hace uso de cámara lenta, en los momentos más angustiantes.

Aceleración gradual. En la *escena 1* el tiempo de cada plano se maneja de forma errática a lo largo de la secuencia. En la *escena 2*, el manejo del tiempo de cada plano, está matizada con gradualidad, la velocidad de los cortes avanza en función del nivel de tensión del protagonista, acelerándose progresivamente. El primer plano es un plano secuencia que dura 35 segundos. En promedio, los primeros 80 planos tienen una duración de 4 segundos, en los 100 planos siguientes cada uno dura en promedio un poco más de 1 segundo y, en los últimos 27 planos, éstos duran en promedio 3 segundos. Si bien en ambas películas el promedio de la duración de los planos de la escena analizada es de 2,6 segundos, en la primera película fluctúa, en cambio, en la segunda, se va acelerando a medida que avanza el relato, en relación al grado de ansiedad que tiene el protagonista.

En la Tabla 2 se expone un resumen de los elementos analizados de construcción temporal en ambas escenas.

Tabla 2
Resumen comparativo construcción temporal

	Escena 1 "El Acorazado Potemkin"	Escena 2 "Los Intocables de Eliot Ness"
Aparición del conflicto	Sorpresiva	Progresiva
Elipsis	Si	Si
Dilatación del tiempo	Si	Si
Aceleración gradual	No	Si
Resumen	Ambigüedad de la causalidad temporal	Exactitud en la causalidad temporal

Construcción de un punto de vista

Una tercera área de análisis es la construcción de un punto de vista, la posición privilegiada en que el director muestra los acontecimientos acaecidos en la historia. Los elementos a analizar en esta parte son:

- *Punto de vista fílmico.* En la *escena 1* el director privilegia una mirada que tiende hacia la objetividad, a un punto de vista perpendicular a los hechos. Sólo en determinados momentos nos introduce en una mirada subjetiva, sobre el eje de acción, para marcar nos algunas reacciones de personajes pero, pasado el momento, nuevamente volvemos a una mirada objetiva. Lo que pareciera interesarle recrear al director es lo que le ocurre a todo ese pueblo que escapa, en conjunto, de los agresores, por lo que no destacan demasiado unos personajes sobre otros, ningún personaje está presente en más del 20% de los planos de la escena. En cambio, en la *escena 2* el director focaliza toda la atención en un personaje principal, "Eliot Ness", y coloca mayoritariamente la cámara sobre el eje de acción del personaje, subjetivizando la mirada, lo que busca acercar al público con el personaje. En un 43% de todos los planos de la escena aparece el personaje protagónico, otro 30% corresponde a planos que representan la mirada del mismo y sólo un 27% corresponde a perspectivas ajenas al protagonista, con lo que existe una clara tendencia en destacarlo frente a los demás personajes.
- *Niveles de intriga.* En cuanto al nivel de intriga manejado en la *escena 1* este combina niveles de sorpresa y de misterio. La sorpresa está en la relación con los personajes agresores que irrumpen sorpresivamente en el lugar, atacando a la muchedumbre. En relación al nivel de intriga con respecto al pueblo, éste es de misterio, ya que el espectador va descubriendo junto a ellos el avanzar de las acciones. Esta situación, genera una mayor cercanía del espectador hacia los personajes que han sido violentados, ya que se siente más cercano a ellos, gracias a la igualdad de información que manejan. En la *escena 2* la intriga dominante es el misterio, el público sabe lo mismo que el protagonista y va avanzando la acción en conjunto con él, lo que genera un gran lazo empático.
- *Tipo de montaje.* En la *escena 1* el montaje es bastante visible, ya que constantemente el director plantea un fuerte contraste entre cada imagen con la siguiente, existiendo contrastes de líneas, de dirección de movimiento, de tonalidades de grises, etc. lo que produce una construcción que pretende remecer al observador, obligándolo en cada momen-

to a pensar en lo que está viendo. En cambio, en la *escena 2* el montaje es mucho más sutil, siendo casi invisible, la acción fluye gradualmente en función de las pulsiones del personaje.

- *Focalización gradual.* En la *escena 1* el tamaño de los planos varía en función de un contraste de ideas que se quiere manejar, la escala del plano utilizado no necesariamente es acorde a la tensión de los personajes. En cambio, en la *escena 2* se produce una focalización gradual, los planos tienen una dimensión más pequeña cuando existe una mayor tensión, la mirada se focaliza, se centra en el peligro, lo cual se modifica cuando está más tranquilo, donde la mirada es más distante. Este montaje logra que el público empatice de forma más fácil con la problemática del personaje, siendo copartícipe de lo que sucede.

En la Tabla 3 se muestra un cuadro resumen de los elementos analizados en la construcción del punto de vista en ambas escenas.

Tabla 3

Resumen comparativo construcción punto de vista

	Escena 1 "El Acorazado Potemkin"	Escena 2 "Los Intocables de Eliot Ness"
Punto de vista fílmico	Tiende a lo objetivo	Subjetivo
Nivel de intriga	Sorpresa - Misterio	Misterio
Montaje	Visible	Invisible
Focalización gradual	No	Si
Resumen	Mayor distanciamiento frente a los hechos	Mayor cercanía frente a los hechos

La construcción de la figura heroica

Si bien en la *escena 1* el director se preocupa en ciertos momentos de focalizar la atención en algunos personajes centrándose en su drama individual, incluso variando la posición de cámara para adoptar un estilo de mayor subjetividad, éstos no logran definirse claramente y, rápidamente, son absorbidos por la masa, difuminándose su individualidad para fundirse en el contexto masivo. Con estos toques de subjetividad el autor permite acercar los personajes al público, con el objetivo de que el drama vivido por el pueblo logre ser "sentido" por el espectador. De esta forma, el espectador observa el drama individual para luego ser llevado al drama grupal de todo un pueblo que es diezmado. Eisenstein maneja

un montaje visible, constructorista, que obliga al espectador a procesar la información para generar ideas, reflexiones y cuestionamientos frente a los hechos mostrados. La ambigüedad de tipo espacial y de causalidad temporal que se produce por la irrupción del conflicto, sumado a un punto de vista más distante y objetivo, desdibujan la figura individual de los diferentes personajes para guiar la mirada hacia un concepto plural, donde el conflicto es vivido por un pueblo. Por lo tanto, la figura heroica que se construye en esta escena correspondería a una que presenta rasgos de tipo masivo y plural.

En la *escena 2*, por su parte, el director desde un comienzo centra la mirada del espectador sobre el protagonista. Utiliza un montaje invisible y muy cercano a la mirada del personaje principal, enfatizando una mirada subjetiva que genera una fuerte empatía hacia su figura. El acto heroico es desarrollado por el protagonista, el cual, en desigualdad de condiciones, debe enfrentarse a un número superior de villanos, y, a la vez, debe proteger la vida de un niño y su madre, lo que resalta su fuerte posición moral. Se transmite una superioridad de propósito, con lo que se justifica la matanza en virtud del valor de la justicia y la protección de los inocentes. Así, la figura heroica en este filme está valorando la gestión individual que realiza el personaje protagónico, el acto heroico de enfrentarse a un enemigo superior en fuerza, frente al cual logra salir vencedor, tanto por su valentía y coraje personal. En conclusión, en esta escena se construye una figura heroica de rasgos individualistas.

En la Figura 1 se presenta un resumen de los elementos analizados en la construcción de la figura heroica en ambas escenas.

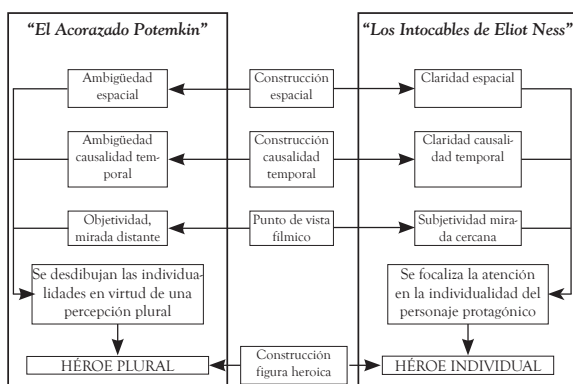


Figura 1. Resumen comparativo construcción de la figura heroica.

Discusión

En relación a los resultados obtenidos en el presente estudio, la escena analizada del film de Eisenstein *“El Acorazado Potemkin”*, en comparación con la escena estudiada de *“Los Intocables de Eliot Ness”*, enfatiza una mirada social y más conceptual de los hechos acaecidos en la escalera. El director hace uso de diferentes mecanismos para privilegiar esta mirada “pluralizadora”, masificadora. Es así como, al inicio, no existen planos de establecimiento, más bien el comienzo de la escena está en función de los personajes que aún no se encuentran en conflicto, dando cuenta de un estado inicial de equilibrio. Luego, de forma repentina aparece en el film una secuencia de cuatro pequeños planos cerrados, que muestran a una mujer aterrorizada, dando a entender que el equilibrio está roto, pero donde la situación que genera el conflicto no se revela, lo que provoca en el espectador cierta ambigüedad. Sumado a la imprecisión de causalidad de los hechos y a lo sorprendente de la situación, se pueden apreciar quiebres de ejes, la no convergencia de las miradas de los personajes, la utilización de planos cerrados con escasa profundidad de campo que imposibilitan dar cuenta de la ubicación exacta de los personajes, potenciando la importancia de lo colectivo por sobre lo individual. La utilización de movimientos de cámara que no muestran la relación espacial entre personajes genera ambigüedad espacial. Esta ambigüedad espacial y de causalidad, sumada a una perspectiva objetiva frente a los hechos, posiblemente busca inducir al espectador, inconscientemente, a tomar distancia de los personajes como individualidades, centrándose en percibir lo que les pasa como parte de un grupo mayor, de una masa de personas.

Por su parte, la escena de la película de Brian de Palma *“Los Intocables de Eliot Ness”* focaliza la acción en el personaje protagonista, el héroe, potenciando la individualidad. Para lograr esto el director hace hincapié en la búsqueda de claridad espacial. Para ello utiliza, planos de establecimiento al inicio de la escena, movimientos de cámara que dan cuenta del lugar donde se desarrollan los hechos, planos generales y con profundidad de campo, más los correspondientes contraplanos que dan cuenta de la ubicación espacial de los

personajes en relación, especialmente, al personaje principal. Además, el director procura no romper los ejes y que las miradas entre los personajes converjan, lo que ayuda a ubicarlos en el espacio, con respecto al protagonista. Los elementos que intervienen en la escena, como los personajes participantes y el conflicto, son incorporados lentamente, aumentando gradualmente la carga dramática, preparando la situación, lo cual evita que se genere ambigüedad. También, la utilización de la mirada subjetiva del héroe, que refleja las preocupaciones del mismo, y el planteamiento del conflicto a partir del bloqueo de tiempo, aporta al entendimiento de la problemática de éste y, por lo tanto, al peso dramático del momento. El manejo de zoom intercalados también acentúa la carga emocional de los personajes, en especial del protagonista. Todo esto denota, posiblemente, la intención del director por generar una empatía en el espectador con respecto al personaje principal. Esta empatía se ve reforzada por el uso que hace Brian de Palma de la intriga, principalmente de misterio, lo cual permite que el espectador maneje la misma información que el protagonista, fomentando una mayor cercanía afectiva con éste.

Con respecto al manejo temporal, en ambas escenas de las películas se percibe una dilatación del tiempo. Eisenstein, para llevar a cabo el proceso de dilatación intercala planos de diferentes situaciones y aplica cortes aditivos, y en otros momentos maneja elipsis, lo cual aporta a la ambigüedad de la película, en este caso temporal. Aumentando esta ambigüedad se estaría potenciando la conformación de una figura heroica colectiva, donde cada sujeto pierde sus límites para constituirse en parte de algo mayor. De Palma, por su parte, utiliza cortes aditivos, intercala diferentes perspectivas (planos y contraplanos) y re-lentiza movimientos, todo lo cual es usado para expresar y resaltar las angustias y tensiones de los personajes, enfatizando las singularidades. Además, utiliza una aceleración progresiva de la duración de los planos, con lo que logra un mayor acercamiento y claridad emocional del espectador con los personajes. Es importante señalar que, en ambas secuencias de las películas, existe un contra-ritmo, el cual es manejado de diferente forma por los directores. En *“El Acorazado Potemkin”* está dado por la mujer que sube la escalera con el niño en brazos en

contra del movimiento de la muchedumbre y que finaliza frente al grupo opresor, donde ella es fusilada, acentuando la trágica muerte de la mujer junto a su hijo, con lo que se resalta en mayor medida el drama de aquella matanza colectiva. Con respecto al contra-ritmo en *“Los Intocables de Eliot Ness”*, éste se visualiza en la escena en el momento en que una mujer lentamente sube el coche con un niño dentro, en contraste con el apuro de los viajeros que llegan a la estación, luego es ayudada por el protagonista y termina segundos antes del tiroteo, con lo cual se enfatizan los valores heroicos e individuales que el protagonista ostenta al intentar salvar al menor.

Con todas estas articulaciones se observa una clara diferencia en el manejo que se realiza en ambas escenas de las películas. En *“El Acorazado Potemkin”*, se maneja un montaje visible que objetiviza el punto de vista del espectador. Se aprecia la intención del director en que las individualidades de los diferentes personajes participantes, se difuminen en virtud de generar una personalidad colectiva fuerte, una imagen heroica plural. Esta situación logra dar cuenta del valor que se le atribuía en esos períodos y en ese contexto socio-cultural de la URSS., que le atribuía al “pueblo” el mérito de ser gestor de su propio destino, concordando con lo que planteaba Amengual (1999). En cambio, en la escena del filme *“Los Intocables de Eliot Ness”*, el montaje es invisible, las articulaciones espaciales y temporales están en función de resaltar una figura individual. Cada personaje es definido y caracterizado minuciosamente, colocado espacialmente sin ambigüedad y generalmente en relación al protagonista. Con un punto de vista subjetivo, se coloca al espectador en una posición de cercanía con el protagonista, de modo de generar un lazo empático fuerte. Además, concordando con los postulados de Deleyto (2003) se le entrega a la figura heroica una superioridad moral, y se lo coloca en una posición de desventaja con respecto a las figuras antagónicas, lo que acrecienta el sentido heroico y de superioridad individual de dicho personaje, cuando este logra el cometido. Se transmite así la imagen de “héroe americano”, propio del contexto social y cultural en que se desarrolla el filme, años 80’ en EE.UU. (Deleyto, 2003). Es importante recalcar que una de las limitaciones de este estudio es que sólo se analiza una escena de cada película, del *“El Acorazado Potemkin”* y *“Los*

Intocables de Eliot Ness". Tal como ya se señaló con anterioridad, en la presente investigación se realiza esta elección dadas las características comunes que comparen ambas secuencias, pero no es posible generalizar los resultados obtenidos a las películas en general. Además, dado que sólo se comparan dos películas no es posible realizar generalizaciones a otras producciones cinematográficas realizadas en las mismas épocas y contexto socio-culturales. Por lo tanto, sería muy importante realizar futuras investigaciones que desarrollen análisis comparativos de mayor envergadura, donde también se estudien los elementos formales en la construcción cinematográfica de la figura de héroe en filmes creados en

épocas y culturas distintas, para constatar si se mantienen o no los resultados que aparecen en el presente estudio. Puesto que, si se lograra descubrir un patrón de construcción, estos elementos podrían utilizarse como una base en los estudios culturales aplicados al cine, ya no sólo analizar contenidos, sino también la forma en que éstos se presentan. Otra posibilidad que surge a partir de esta investigación, es el desarrollar estudios longitudinales, donde se investigue acerca de cómo, en una industria cinematográfica en específico, los elementos que se utilizan en la construcción del héroe cambia en función del desarrollo cultural y social del contexto en el que se produce.

Referencias bibliográficas

- Amengual, B. (1999). *Sergei M. Eisenstein. El Acorazado Potemkin*. Barcelona: Paidós.
- Arnold, M. (1989). Bases para la investigación cultural. *Revista Aisthesis*, 22, 7-17.
- Blumenfeld, S. y Vachaud, L. (2003). *Brian de Palma por Brian de Palma*. Barcelona: Alba Editorial.
- Bordwell, D. (1999). *El cine de Eisenstein*. Barcelona: Paidós.
- Cheng, L. (2007, marzo). *Cultura, comunicación y conflicto*. Cátedra presentada en el curso Comunicación intercultural en los medios de comunicación, Doctorado Comunicación Audiovisual Revolución Tecnológica y Cambio Cultural, Universidad de Salamanca, España.
- Corbin, J. y Strauss, A. L. (1990). Grounded Theory Research: Procedures, cannons and evaluative criteria. *Qualitative sociology*, 13, 3-21.
- Deleyto, C. (2003). *Ángeles y demonios. Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- Del Río, P. (1996). *Psicología de los medios de comunicación*. Madrid: Síntesis.
- Eco, U. (1999). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Quinta edición. Barcelona: Lumen.
- Faye, J. P. (1998). *El siglo de las ideologías*. Barcelona: Ediciones del Serval.
- Gergen, K. (1996). *Realidades y relaciones. Aproximaciones a la construcción social*. Barcelona: Paidós.
- Grebe, M. E. (1989). Etnoestética y comunicación: una proposición para el estudio antropológico del arte. *Revista Aisthesis*, 22, 21-26.
- Gissi, J. (1974). Cine y sociedad. *Revista Trabajo Social*, 9-10, 65-66.
- Igartua, J. J. (2006). *Métodos cuantitativos de investigación en comunicación*. Barcelona: Bosch.

- Krause, M. (1995). La investigación cualitativa: un campo de posibilidades y desafíos. *Revista temas de educación*, 7, 19-40.
- Laclau, E. (1986). *Política e ideología en la teoría marxista. Capitalismo, fascismo, populismo*. Madrid: Siglo XXI.
- Lucerga, M. J. (2004). Del uniforme del Capitán América al azul desnudo del Dr. Manhattan: ascenso y caída del superhéroe como principio de construcción identitaria. *TONOS Revista electrónica de estudios filológicos*, 8. Extraído el 20 de marzo de 2011 en <http://www.um.es/tonosdigital/znum8/estudios/13-supertonos.htm>
- Pérez Serrano, J. (1994). *Investigación cualitativa. Retos e interrogantes. Técnicas y análisis de datos. Tomo II*. Madrid: La Muralla S.A.
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós.
- Strauss, A. L. y Corbin, J. (1990). *Basics of qualitative research*. Newbury Park: Sage.
- Taylor, S. J. y Bogdan, R. (1992). *Introducción a los medios cualitativos de investigación: la búsqueda de significados*. Barcelona: Paidós.
- Truffaut, F. (2003) *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza.
- Villarroel, M. (2005). *La voz de los cineastas: cine e identidad chilena en el umbral del milenio*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Vogler, C. (2002). *El viaje del escritor*. Barcelona: Manontropo.