



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES  
CUAUTILÁN**

**"EL CARTEL DE CINE Y SU ANÁLISIS SEMIÓTICO,  
APLICADO A 3 CARTELES DE LAS PELÍCULAS  
DEL DIRECTOR LUIS BUÑUEL,  
(1972-1977)".**

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADA EN DISEÑO Y COMUNICACIÓN VISUAL

**P R E S E N T A:**

**NASHELI GONZÁLEZ HERNÁNDEZ**

ASESORA DE TESIS:

**L. D. C. G. VERÓNICA PIÑA MORALES**

CUAUTILÁN, IZCALLI, EDO. DE MÉXICO

2005

m 340590



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

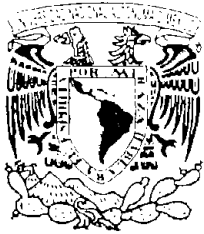
Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: González Hernández

Nasheli

FECHA: 21/Septiembre 2004

FIRMA: Nasheli



ESTADOS UNIDOS MEXICANOS  
ESTADO DE QUERÉTARO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES CUAUTITLAN  
UNIDAD DE LA ADMINISTRACION ESCOLAR  
DEPARTAMENTO DE EXAMENES PROFESIONALES

ASUNTO: VOTOS APROBATORIOS  
U. N. A. M.

FACULTAD DE ESTUDIOS  
SUPERIORES CUAUTITLAN



Departamento de  
Exámenes Profesionales

DR. JUAN ANTONIO MONTARAZ CRESPO  
DIRECTOR DE LA FES CUAUTITLAN  
P R E S E N T E

ATN: Q. Ma. del Carmen García Mijares  
Jefe del Departamento de Exámenes  
Profesionales de la FES Cuautitlán

Con base en el art. 28 del Reglamento General de Exámenes, nos permitimos comunicar a usted que revisamos la TESIS:

"El cartel de cine y su análisis semiótico, aplicado a  
3 carteles de las películas del director Luis Buñuel,  
(1972-1977)".  
que presenta la pasante: Nasheli González Hernández  
con número de cuenta: 09612936-8 para obtener el título de:  
Licenciada en Diseño y Comunicación Visual

Considerando que dicho trabajo reúne los requisitos necesarios para ser discutido en el EXAMEN PROFESIONAL correspondiente, otorgamos nuestro VOTO APROBATORIO.

ATENTAMENTE  
"POR MI RAZA HABLARA EL ESPIRITU"

Cuautitlán Izcalli, Méx. a 23 de Marzo de 2004

PRESIDENTE	<u>L.C.G. Héctor N. Miranda Martinelli</u>	
VOCAL	<u>L.D.G. Edgar Osvaldo Archundia Gutiérrez</u>	
SECRETARIO	<u>L.D.C.G. Verónica Piña Morales</u>	
PRIMER SUPLENTE	<u>L.A.V. Héctor Morales Mejía</u>	
SEGUNDO SUPLENTE	<u>L.D.G. Aurora Muñoz Bonilla</u>	



ESTADOS UNIDOS MEXICANOS  
ESTADO DE QUERÉTARO  
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES CUAUTITLÁN

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES CUAUTITLÁN  
UNIDAD DE LA ADMINISTRACION ESCOLAR  
DEPARTAMENTO DE EXAMENES PROFESIONALES

ASUNTO: VOTOS APROBATORIOS  
U. N. A. M.

FACULTAD DE ESTUDIOS  
SUPERIORES CUAUTITLÁN



Departamento de  
Exámenes Profesionales

DR. JUAN ANTONIO MONTARAZ CRESPO  
DIRECTOR DE LA FES CUAUTITLÁN  
P R E S E N T E

ATN: Q. Ma. del Carmen García Mijares  
Jefe del Departamento de Exámenes  
Profesionales de la FES Cuautitlán

Con base en el art. 28 del Reglamento General de Exámenes, nos permitimos comunicar a usted que revisamos la TESIS:

"El cartel de cine y su análisis semiótico, aplicado a  
3 carteles de las películas del director Luis Buñuel,  
(1972-1977)".  
que presenta la pasante: Nasheli González Hernández  
con número de cuenta: 09612936-8 para obtener el título de:  
Licenciada en Diseño y Comunicación Visual

Considerando que dicho trabajo reúne los requisitos necesarios para ser discutido en el EXAMEN PROFESIONAL correspondiente, otorgamos nuestro VOTO APROBATORIO.

ATENTAMENTE  
"POR MI RAZA HABLARA EL ESPIRITU"

Cuautitlán Izcalli, Méx. a 23 de Marzo de 2004

PRESIDENTE	<u>L.C.G. Héctor N. Miranda Martinelli</u>	
VOCAL	<u>L.D.G. Edgar Osvaldo Archundia Gutiérrez</u>	
SECRETARIO	<u>L.D.C.G. Verónica Piña Morales</u>	
PRIMER SUPLENTE	<u>L.A.V. Héctor Morales Mejía</u>	
SEGUNDO SUPLENTE	<u>L.D.G. Aurora Muñoz Bonilla</u>	



## GRADECIMIENTOS

A mi papá, porque eres a quien más admiro en esta vida.

A mi mamá, porque eres mi mejor ejemplo, mi más grande apoyo, porque eres la mujer más fuerte y entregada que conozco. Espero que te sientas tan orgullosa de mi como yo me siento de ti.

A Lupita, por todo tu apoyo y amor. A Beto y Gaby por lo que han representado siempre.

A Alex y Fer, por sus risas, juegos y travesuras.

A mis primas Mayra y Brenda, porque siempre han estado conmigo apoyandome y queriendome mucho. Espero ser para ustedes lo que ustedes son para mi.

A Perla, por haber sido mi compañera en este proceso de ser universitaria, en la tesis, y sobre todo en la vida.....eres mi mejor amiga.

A la Lic. Verónica Piña Morales, por su profesionalismo, por su apoyo durante esta investigación y principalmente por ser una de mis motivaciones más importantes durante la carrera.

A cada uno de mis sinodales por su tiempo y enseñanzas.

A todos mis maestros durante la carrera, de quienes sólo recibí aprendizajes que me han ayudado a conseguir esta meta en mi vida.

A todos mis amigos y amigas, por formar parte de mi vida y permitir que yo forme parte en la de ustedes.

A todos....GRACIAS.



# NDICE GENERAL

RESUMEN:.....	3
INTRODUCCIÓN:.....	5
Capítulo 1: Semiótica .....	7
1.1 Antecedentes de la Semiótica .....	8
1.2 Principales conceptos de Semiótica .....	11
1.2.1 Charles Sanders Peirce .....	12
1.2.2 Ferdinand de Saussure .....	15
1.3 Semiótica de la Imagen .....	18
1.4 Semiótica del Cartel .....	30
Capítulo 2: El Cine .....	37
2.1 Antecedentes Históricos del Cine .....	38
2.2 Géneros cinematográficos .....	39
2.2.1 Western .....	40
2.2.2 Comedia .....	41
2.2.3 Fantasía .....	42
2.2.4 Musical .....	43
2.2.5 Thriller .....	43
2.2.6 Cine de Gángsters .....	44
2.2.7 Cine de Época .....	44
2.2.8 Road Movie .....	45
2.3 El Surrealismo en el Cine .....	46
Capítulo 3: El Cartel .....	50
3.1 Antecedentes del Cartel .....	51
3.2 Los primeros carteles .....	53
3.3 Movimientos artísticos formales .....	56
3.3.1 Expresionismo .....	58
3.3.2 Realismo .....	58
3.3.3 Surrealismo .....	59
3.4 El lenguaje del cartel .....	60
3.5 Tipos de carteles .....	65
3.6 Análisis formal del cartel .....	69
3.6.1 Forma .....	71
3.6.2 Ubicación de la figura en el campo visual .....	73
3.6.3 Simplicidad en el diseño .....	74
3.6.4 Relación figura-fondo .....	75
3.6.5 Simetría .....	75
3.6.6 Equilibrio .....	76

3.6.7 Percepción del color en el diseño .....	76
3.6.8 Tipografía .....	81
Capítulo 4: Luis Buñuel .....	83
4.1 Biografía de Luis Buñuel .....	84
4.2 Obra Cinematográfica de Luis Buñuel .....	88
4.3 Surrealismo en la obra de Luis Buñuel .....	91
4.4 Últimas tres películas de Luis Buñuel .....	93
4.4.1 "El Discreto Encanto de la Burguesía" (1972).....	93
4.4.2 "El Fantasma de la Libertad" (1974) .....	96
4.4.3 "Ese oscuro objeto del Deseo" (1977) .....	101
Capítulo 5: Análisis semiótico de los carteles de las últimas tres películas de Luis Buñuel, realizadas entre 1972 y 1977 .....	105
5.1 Análisis semiótico del cartel de la película "El Discreto Encanto de la Burguesía" (1972) .....	107
5.1.1 Entender la relación que existe entre el contenido de una producción cinematográfica y el diseño del cartel destinado a cumplir con la función de difundirla .....	118
5.2 Análisis semiótico del cartel de la película "El Fantasma de la Libertad" (1974) .....	120
5.2.1 Entender la relación que existe entre el contenido de una producción cinematográfica y el diseño del cartel destinado a cumplir con la función de difundirla .....	137
5.3 Análisis semiótico del cartel de la película "Ese Oscuro Objeto del Deseo" (1977) ....	140
5.3.1 Entender la relación que existe entre el contenido de una producción cinematográfica y el diseño del cartel destinado a cumplir con la función de difundirla .....	153
CONCLUSIONES: .....	155
BIBLIOGRAFÍA: .....	157
NOTAS AL PIE DE PÁGINA: .....	160





## RESUMEN

El presente trabajo de investigación, tiene como objetivo el conocer la labor del diseñador de la comunicación visual (primordialmente) en la disciplina de la Semiótica.

Para poder comprender mejor lo que es y para lo que nos sirve la Semiótica, en esta investigación se realizaron tres análisis semióticos de carteles cinematográficos de películas del director español Luis Buñuel, quién fue uno de los pioneros en la introducción del surrealismo en el ámbito cinematográfico mundial.

Se abordan los temas que ayuden a acercarnos, en esta investigación, a lo que es el análisis semiótico de los tres carteles presentes en el capítulo 5, estos temas son la semiótica, el cine, el cartel y finalmente, la vida y obra del director Luis Buñuel.

El Capítulo 1, trata sobre los conceptos principales de la Semiótica, así como los dos pensamientos y corrientes más importantes dentro de esta disciplina, los cuáles pertenecen a Charles Sanders Peirce y Ferdinand de Saussure. También se puede encontrar dentro de este capítulo lo que es la semiótica de la imagen. Finalmente, se encuentra el punto que trata de la semiótica del cartel, el cuál resulta ser la base para los análisis que se realizaron en el capítulo 5. Esta base, fue tomada del libro, *Semiótica de la Comunicación Gráfica*, de Juan Manuel López Rodríguez.

Dentro del capítulo 2, se encuentra lo más básico que hay que saber sobre el cine, desde sus inicios e iniciadores, como sus géneros, etc. Lo importante dentro de este capítulo, es el punto que habla sobre el surrealismo en el cine, ya que Luis Buñuel es el pionero del surrealismo dentro del cine, con su primer filme titulado, *Un perro andalúz*.

El capítulo 3, es una investigación sobre el cartel, sobre sus inicios, sobre sus principales representantes. En este capítulo es muy importante el punto de el lenguaje del cartel, ya que es básico saber el lenguaje de cualquier medio para poder utilizarlo correctamente y que los resultados que esperamos de cualquier medio que utilizamos para poder comunicarnos, sea el ideal.

El capítulo 4 trata sobre la vida y la obra de Luis Buñuel, desde su biografía, hasta su filmografía y muy importante, lo que es el surrealismo dentro de su obra. Las películas que fueron escogidas para que sus carteles fueran analizados en esta investigación, fueron las últimas tres películas que este director filmara a lo largo de su carrera. Estas cintas son, *El Discreto Encanto de la Burguesía*, realizada en 1972, y la cuál fue ganadora de un oscar como mejor película extranjera; *El Fantasma de la Libertad*, filmada en 1974 y finalmente *Ese Oscuro Objeto del Deseo*, su obra póstuma, realizada en 1977. Dentro de este capítulo, se encuentran sinopsis y datos de la filmación de cada una de estas tres cintas.

Finalmente, en el capítulo 5 es en donde se encuentran los tres análisis semióticos de los carteles de las películas que se mencionaron anteriormente.

Con esto se pretende sea comprendida la labor de la Semiótica dentro de la comunicación, y sobre todo dentro de la imagen, ya que anteriormente se pensaba que la Semiótica solo era utilizada para las ciencias del lenguaje, como la Lingüística y la Filosofía del Lenguaje; pero en la actualidad la Semiótica es utilizada por diversas disciplinas, y en el caso de esta investigación era importante resaltar que en el Diseño y la Comunicación Visual, es utilizada comúnmente, y por si aún no es utilizada, es necesario que como diseñadores de la comunicación visual, nos familiaricemos con ella.



## INTRODUCCIÓN:

La Sociedad se comunica de una manera organizada, y convencional. Anteriormente, algunos semiólogos dedicados exclusivamente a la lingüística, pensaban que la actividad gramática era la única susceptible a analizarse dentro del ambiente de la comunicación; es por eso que solamente las ciencias del lenguaje, tales como la Lingüística y la Filosofía del Lenguaje, utilizaban a la Semiótica como uno de los medios fundamentales para comunicar sus mensajes.

Sin embargo, en nuestros días, en los que las imágenes nos rodean, es importante observar que no es solamente el lenguaje el que comunica, si no que, existe toda una actividad comunicativa, la cuál está compuesta por palabras e imágenes. El espacio del lenguaje, es solamente una de las partes que componen el espacio comunicativo; y es justamente en este espacio comunicativo en donde se desarrolla la Semiótica.

Por lo dicho anteriormente, es que ahora, existen más disciplinas que hacen uso de la Semiótica; estas disciplinas van desde la Antropología, la Historia del Arte, las Ciencias de la Comunicación, los Diseños y en este caso, el Diseño y la Comunicación Visual; este se apoya en la Semiótica para poder transmitir de manera consciente o inconsciente aquellos significados inmersos en los mensajes gráficos.

El objetivo principal de esta tesis es asimilar y comprender la labor de la semiótica en el trabajo de los diseñadores, ya que esta puede representar un soporte o bien una base que justifique el proceso del Diseño. Para cumplir con dicho objetivo se pondrán en práctica los conceptos de la Semiótica, con el análisis de 3 carteles de producciones cinematográficas del director español Luis Buñuel.

Durante su vida, Luis Buñuel fue experimentando en varios campos de expresión, como el teatro o la literatura, pero fue hasta que escribió en colaboración con Salvador Dalí, el guión de la primera película surrealista, "Un perro andalúz", que descubre su verdadera pasión; el Cine. A lo

largo de su carrera cinematográfica, Luis Buñuel fue adquiriendo libertad de creación, al plasmar en la pantalla su propia concepción de la vida, sus sentimientos, ideas, e incluso sueños, dando origen a la introducción del surrealismo al medio cinematográfico. Y con ello, diferentes directores y realizadores a lo largo de la historia del cine, se han basado en el trabajo de este director español, para poder expresarse y crear a través de esta corriente artística que no solo esta presente en la plástica, o en la literatura, si no que abarca, incluso el ámbito cinematográfico.

El surrealismo es una de las corrientes más conocidas; que se basa en la búsqueda constante de un universo "paralelo", en criterios ambiguos, en sentimientos, que se relaciona con el ensueño y con el subconsciente, pero principalmente con la libertad de expresión y de creación. El surrealismo, produce la curiosidad de descubrir los "misterios" que nos presenta, lo cuál nos incita a estudiarlo a comprenderlo o simplemente a admirarlo. Es también, un arte vanguardista y propositivo, y por lo mismo resulta, bastante polémico.

Los carteles utilizados para llevar a cado esta investigación y análisis, son prueba de que, el arte y el diseño pueden ayudarse. El cartel es generalmente, diseño, y en el caso de estos tres carteles, todos han sido realizados bajo la corriente artística del surrealismo. El arte significa, y el diseño es una estructura, es un medio y un método.

Es por eso que han sido utilizados estos carteles para ser analizados; por el momento en que fueron realizados, ya que Luis Buñuel gozaba de plena libertad creativa, debido a su ya consolidada carrera como cineasta a nivel mundial.

Con estos tres análisis semióticos, se pretende comprobar que al poner en práctica los conocimientos sobre semiótica, podremos llegar a un resultado más cercano a lo que se planea al iniciar un proyecto gráfico, ya que la semiótica ayuda a que tengamos, de alguna manera, mayor control sobre el efecto que nuestros mensajes tendrán al llegar a su destino final, los receptores, ya que el diseño utilizando la semiótica, se convierte en un método, que esta a nuestra disposición como diseñadores de la comunicación visual.

Sin embargo, es importante hacer notar que en última instancia dependerá de cada individuo la manera en que reciba los significados.

## Capítulo 1:

# Semiótica

### Objetivo:

Identificar la importancia de la Semiótica en la labor teórica del diseño gráfico y principalmente, en la comunicación.



## 1.1 Antecedentes de la Semiótica

Mucho antes de que el término "semiótica" fuera utilizado, se encuentran investigaciones respectivas a los signos.

Estos orígenes se confunden con el de la propia filosofía, ya Platón definía el signo en sus diálogos sobre el lenguaje; en el *Diálogo* de Sócrates con Cratilo, discute sobre el origen de las palabras y, en particular, sobre la relación que existe entre ellas y las cosas que designan.

En uno de sus significados más antiguos, el término Semeiología fue utilizado en la medicina para designar el estudio e interpretación de los síntomas de las enfermedades; es decir, fue empleado en el sentido restringido de la sintomatología. Pero si analizamos la etimología de la palabra, ésta deriva de las raíces griegas *semeion* (signo) y *sema* (señal), por lo que en términos muy generales la semiótica se ocupa del estudio de los signos.

Para abarcar dicha ciencia a veces se utilizan las palabras semeiología, sematología, semeiotica, tanto como "semiotics" que en inglés le da a la palabra una forma plural y funciona para designar a una ciencia. Sin embargo, en el primer congreso de la Asociación Internacional de Semiótica -realizado en 1969-, se adoptó la palabra "semiótica" para abarcar el estudio de los usos de la semeiología y la semiótica general.

La semiótica ha sido definida como el estudio de los signos y sus relaciones, "una técnica de investigación que explica de manera bastante exacta cómo funcionan la comunicación y la significación" <sup>1</sup>, donde los "signos son la materia principal, examinados en relación con *códigos* e integrados en unidades más extensas como enunciados, la figura retórica, la narrativa, etc." <sup>2</sup>

Para Umberto Eco, la semiótica es la disciplina que estudia las relaciones entre el código y el mensaje, entre el signo y el discurso, existiendo el ciclo de la *semiosis* o vida de la comunicación; el uso e interpretación de los signos

para comunicar, informar, mentir, engañar, dominar y liberar, no sólo desde la teoría sino principalmente en la praxis.

Al hablar de semiosis, es importante aclarar la diferencia entre semiosis y semiótica. La semiosis es un fenómeno, la semiótica es un discurso teórico sobre los fenómenos semióticos. La semiosis es la "acción o influencia que es o implica una cooperación entre tres sujetos, como por ejemplo, un signo, su objeto y su interpretante, no pudiendo resolverse de ninguna manera tal influencia tri-relativa en una influencia entre parejas"<sup>3</sup>; en cambio la semiótica es "la disciplina de la naturaleza esencial y de las variedades fundamentales de toda posible semiosis"

A fin de resumir lo anterior, cito un ejemplo del mismo Umberto Eco:

"Se produce un fenómeno semiótico cuando, dentro de un contexto cultural determinado, un cierto objeto puede representarse con el término *rosa* y el término *rosa* puede ser interpretado por *flor roja*, o por la imagen de una rosa, o por una historia que cuenta cómo se cultivan las rosas."<sup>4</sup>

La definición común y abreviada de la semiótica es «el estudio de los signos» o "teoría de los signos", incluyendo el estudio no sólo de lo que en el lenguaje común denominamos "signos", sino de "todo lo que se coloca en lugar de otra cosa, que sería la definición abreviada de signo."<sup>5</sup> En el sentido semiótico, los signos incluyen palabras, imágenes, sonidos, gestos y objetos, estudiados dentro de un "sistema de signos" semióticos como un medio o código.

Según Umberto Eco, si el signo se ocupa de transmitir información, se encuentra inserto en un proceso de comunicación del tipo fuente – emisor – canal – mensaje – destinatario. Desde este punto de vista el mensaje semeja a un signo, compuesto a su vez por signos que pasan a formar un nuevo signo en sí.

Para que este proceso funcione, se necesita un código común que le atribuya un significado a este signo, una convención, si no, el receptor sólo recibirá una idea sonora particular, en vez de un mensaje. Para explicar esto, el siguiente ejemplo: si yo no sé hablar ruso, lo que me digan en este idioma o código me sonará a chino, incluyendo sus onomatopeyas, las cuales intentan representar el sonido real de algo por medio del lenguaje.

El significado de un signo también depende del código (con-

junto de reglas o pautas a seguir dentro de cualquier materia que se estudie) donde aquel está situado, ya que los códigos integran un esquema (compuesto por convenciones sociales) dentro del cual, el signo obtiene sentido y permite tanto la creación como la interpretación de un texto, cada uno de éstos organizado de acuerdo a códigos y subcódigos que reflejan valores, actitudes, creencias y prácticas.

Los códigos a su vez han sido tipificados a lo largo del tiempo, pero las tipologías que se mencionan a continuación están basadas en los trabajos de Umberto Eco y Roland Barthes.

#### **Códigos sociales:**

- *Lenguaje verbal:* subcódigos fonológicos, sintácticos, lexicales, prosódicos y paralingüísticos.
- *Códigos corporales:* contacto corporal, proximidad, orientación física, apariencia, expresión facial, mirada, movimientos de cabeza, gestos y posturas.
- *Códigos de valor:* modas, vestimentas, autos, joyas.
- *Códigos conductuales:* protocolos, rituales, juegos.
- *Códigos regulatorios:* el código de tránsito, los códigos de la práctica profesional.

#### **Códigos textuales:**

- *Códigos científicos:* lenguaje científico, matemáticas.
- *Códigos estéticos* dentro de las artes expresivas como la poesía, el drama, la pintura, la música, etc.
- *Códigos de género, retóricos o estilísticos:* la narrativa, la exposición, la argumentación.
- *Códigos de los mass-media:* que incluyen los códigos fotográficos, televisivos, fílmicos, de radio, de periódicos y revistas. Se incluye también al formato como código (considerando las diferencias patentes que presentan los formatos para presentar un texto mediático al representar la realidad, como el video o la cinta de cine).

#### **Códigos interpretativos:**

- *Códigos perceptuales:* como la percepción visual o cualquier otro fenómeno perceptivo, donde no se asume necesariamente una comunicación intencional.
- *Códigos de producción e interpretación:* códigos involucrados tanto en la codificación como en la decodificación de un texto.
- *Códigos ideológicos:* la libertad, el patriarcado, la raza, la clase, el materialismo, el capitalismo, entre otros.



Como se ha mencionado antes, existen dos términos para designar al estudio de los signos: semiología y semiótica. El primero fue ampliamente defendido por el lingüista Ferdinand de Saussure, que -en su Curso de Lingüística General- define la semiología como la "ciencia general de todos los sistemas de signos (o de símbolos) gracias a los cuales los hombres se comunican entre ellos", lo que hace de la semiología una ciencia social y presupone que los signos se constituyen en sistemas.

Para Saussure predominaba el carácter social, y para Peirce el lógico y formal. Ambos son considerados los fundadores de la semiótica en su concepto moderno.

Sin embargo, aunque son los más importantes, estos dos enfoques no son los únicos, para Umberto Eco -uno de los teóricos actuales más influyentes dentro de este campo- la semiótica está compuesta por dos teorías: una, referente a los códigos y, otra, de la producción de signos.

Como se puede apreciar, el acceso a la semiótica resulta un poco complicado, pues en ella intervienen un gran número de campos del conocimiento, como la filosofía, la lingüística, las matemáticas, la psicología, la antropología, la sociología, la epistemología, etc. La verdadera tarea de la semiótica podría ser, la de hacer coincidir esos campos, supuestamente aislados, para originar un saber nuevo.



## 1.2 Principales conceptos de Semiótica

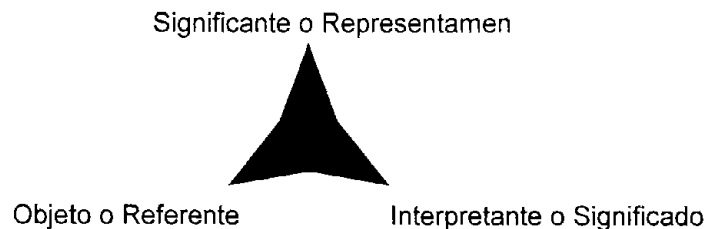
Si se habla del problema de la significación, generalmente se coincide en distinguir dos fuentes de la semiótica moderna: Ferdinand de Saussure y Charles Sanders Peirce. A fin de acercarnos a los conceptos que ambos manejaron en cuanto a la Semiótica, así como las diferencias y similitudes que había entre los dos pensamientos, el siguiente apartado está dedicado a conocer quiénes fueron estos personajes y sus aportaciones en el estudio de los signos.

## 1.2.1 Charles Sanders Peirce

Charles Sanders Peirce (1839-1914), filósofo y físico estadounidense, nacido en Cambridge (Massachusetts). Cursó estudios en la Universidad de Harvard. Entre 1864 y 1884 dio clases de manera intermitente de lógica y filosofía en las universidades Johns Hopkins y Harvard, y en 1877 fue el primer delegado estadounidense en el Congreso Internacional Geodésico. Se interesó, entre otras cosas, en la semiótica a la que consideraba ante todo como una lógica, es decir "la ciencia formal de las condiciones de la verdad de las representaciones".

Una de las aportaciones más importantes de Peirce, y a diferencia de Saussure -que utilizaba las dicotomías, la semiótica binaria o la semiología-, es la construcción de su teoría de los signos trianguladas, es decir, tricotomías o semiótica terciaria.

Los términos que utiliza Peirce son: representamen, interpretante y objeto. La gráfica que ilustra lo anterior tendría la siguiente forma:



"Un signo o representamen, es un primero que está en tal relación triádica genuina con un segundo, llamado Objeto, como para ser capaz de determinar a un tercero, llamado Interpretante, a asumir con su Objeto la misma relación triádica en la que él está con el mismo Objeto".<sup>7</sup>

Objeto: es "un conocimiento acerca de lo cual el signo presupone un conocimiento para que sea posible proveer alguna información adicional sobre el mismo".<sup>8</sup> Ese objeto nos dirá cómo es que funciona el signo, para qué sirve en realidad.

Signo o Representamen: es lo que se llamaría un vehículo-significante, aquello que nos trae a la mente el objeto al que se está haciendo referencia. Es lo que para alguien representa algo, de alguna manera.

Interpretante: este elemento sólo se dará si está pre-

cedido por los dos anteriores. Es la "conciencia interpretadora"<sup>9</sup>, es todo aquello que se piensa, que recibe los signos y que también los interpreta, gracias a su propia experiencia o el entorno propio. En el caso de los mensajes artísticos las interpretaciones no son del todo coincidentes, ya que se construyen en la mente del interpretante y cada uno puede darle explicaciones o significados diversos.

En cuanto a la relación triádica, Peirce llegó a la conclusión de que cada uno de los elementos que la conforman puede ser tripartido en tres formas distintas de análisis o tricotomías, éstas son:

· El signo en sí mismo o Relaciones Triádicas de Comparación:

Estas relaciones se conforman en el nivel gramatical. Se refiere a las cualidades del signo en sí mismo: su formulación, su tipo y su sintáxis. Dentro de esta relación también se encuentran subdivisiones en cuanto al signo:

1. Cualisigno: referente a las cualidades formales del signo.
2. Sinsigno: alude a los elementos básicos que conforman los signos del mensaje.
3. Legisigno: relacionado con los elementos formales de los signos.

· El signo en relación con su propio objeto o Relaciones Triádicas de Funcionamiento:

Las relaciones se conforman en el nivel de la lógica. Corresponde a lo que es la práctica y a la relación objeto-ausente. En esta relación de funcionamiento también hay subfunciones:

1. La función de señalar o indicar algo: índice.
2. La función de representar algo que existe en la realidad: icono.
3. La función de distinguir un elemento genérico a través de lo que sería una convención de tipo social: símbolo.

Las subfunciones han sido definidas de la siguiente manera:

A) El icono:

"Es el signo que se refiere al objeto que denota en virtud de

sus características propias"<sup>10</sup>. El icono presenta una o varias cualidades del objeto denotado.

B) El Índice:

"Es el signo que refiere al objeto que denota en virtud del hecho de estar realmente atañido por éste".<sup>11</sup> El índice es un signo que se encuentra en una relación de contigüidad con el objeto denotado. Por ejemplo, el humo que sale de una chimenea, nos indica que hay fuego en el lugar de donde surge. Todo el índice nos comunica algo, en relación con nuestras experiencias adquiridas. Es importante por lo que se acaba de mencionar, que cada índice puede tener muchas significaciones debido a que cada interpretante tiene diferentes experiencias propias.

C) El Símbolo:

"Es un signo constituido como signo fundamentalmente por el hecho de ser comprendido o utilizado como tal".<sup>12</sup> Es una convención que se acepta socialmente y se asume como una realidad.

El signo en relación con el Interpretante o Relaciones Triádicas de Pensamiento.

Es esta función la que cierra el proceso de la comunicación, en un nivel retórico. Aquí entra en juego el convencimiento y la argumentación para lograr que el interpretante comprenda lo que a través del signo se trataba de comunicar. Relacionadas con esta función encontramos las siguientes definiciones:

1. Rema: referente a los términos del enunciado.
2. Decisigno: alusivo a la relación de "intencionalidad" establecida entre los signos y con dichos signos.
3. Argumento: referente a las posibilidades argumentativas contenidas en el mensaje.

Gracias a estas relaciones triádicas, podemos entender que el Nivel Sintáctico se refiere a las relaciones de comparación, que el Nivel Semántico alude a las relaciones de pensamiento y el Nivel Pragmático a las relaciones de funcionamiento. Relativo a la Lógica Terciaria, Juan Manuel López Rodríguez plantea en su libro *Semiótica de la Comunicación Gráfica*, que esta teoría coincide con lo que conocemos hoy como "Producción", "Distribución" y "Consumo" y agrega que "el emisor es quien produce el mensaje; es el mensaje aquello que se distribuye y, finalmente, el receptor es, en última instancia, quien consume estos signos"<sup>13</sup>.

## 1.2.2 Ferdinand de Saussure

Nació el 26 de noviembre de 1857 en Ginebra, Suiza. Creció en el seno de una familia de intelectuales, quizá por eso a nadie le pareció anormal su interés de analizar las características del lenguaje, no sólo como regla gramatical, sino como símbolo de cultura.

En París, durante diez años (1881-1891), trabajó como profesor de idiomas y gramática comparada, y desde entonces regresó a su pueblo natal (Ginebra), donde dictó clases de Sánscrito y Lingüística, mientras llevaba a cabo sus investigaciones privadas.

Alrededor de 1900 concibió el origen de la ciencia de la Semiología, a la que consideró como una ciencia potencial que podría concentrarse en estudiar la naturaleza de los signos, su impacto social y explicar las leyes que los gobiernan.

Saussure le llamo Semiología a lo que hoy conocemos como Semiótica, y al respecto mencionó: "se puede concebir una ciencia que estudie la vida de los signos en el marco de la vida social; podría formar parte de la psicología social y, por consiguiente, de la psicología general; nosotros vamos a llamarla Semiología".<sup>14</sup>

Saussure, plantea sus teorías en Dicotomías, que es la principal diferencia que hay entre él y quien podría ser llamado el anti-Saussure, ("ya que en la historia siempre existen las parejas polares de héroes, como por ejemplo, Rómulo y Remo o Lumière y Melies"<sup>15</sup>) obviamente hablamos de Pierce, que como ya se dijo anteriormente, manejaba las Tricotomías.

Para Saussure, "las conclusiones surgen del enfrentamiento de dos entidades: Lenguaje y Pensamiento".<sup>16</sup> Saussure maneja solamente dos de las tres partes del signo y es así como origina lo que llamamos "semiótica binaria"; en tanto que Pierce al ocupar los tres elementos del signo -tal como lo hicieron los estoicos griegos-, nos conduce por el camino de la "semiótica terciaria". Pierce toma en cuenta al Objeto, al cual Saussure no menciona en su Dicotomía.

Saussure construyó lo que hoy conocemos como la Estructura Diádica del Signo, compuesta por cuatro dicotomías, de las cuales las primeras tres deben ser estudiadas juntas al ser complementarias entre sí y por tanto

comprendidas en conjunto. De la última, correspondiente a Diacronía y Sincronía, pueden estudiarse sus dos elementos de forma conjunta o bien por separado. Estas cuatro Dicotomías son las siguientes:

1. Lengua y Habla
2. Significado y Significante
3. Sintagma y Paradigma
4. Diacronía y Sincronía

#### 1. Lengua y Habla

Es la primera y la más importante de las cuatro Dicotomías que plantea Saussure en su Estructura Diádica del Signo, de la cual derivan las demás dicotomías.

La lengua es "la parte social del lenguaje"<sup>17</sup>, por lo tanto una sola persona es incapaz de reinventarla o modificarla, porque es una convención, que al ser utilizada por toda la sociedad se vuelve un código que se aprende y se comparte pero no se modifica. Al hablar de la lengua, no es solamente del lenguaje de lo que se habla, se está hablando de todos estos códigos que el hombre ha aprendido a lo largo de su vida en sociedad, desde la lectura de una fotografía, hasta cualquier forma de expresarse que esté dentro de un código visual que sea por lo menos entendido -no necesariamente comprendido- por los demás.

El Habla es la combinación de las palabras que conforman una lengua, es algo personal, ya que cada individuo decide qué palabras ha de usar, cuáles no, y en qué momento, para que el receptor entienda el mensaje que quiere hacerle comprender. Por lo tanto se dice que "la Lengua es lo institucional y el Habla es lo individual".<sup>18</sup>

#### 2. Significado y Significante

Para Saussure el Significante es el vehículo que se utiliza para poder obtener un Significado. El Significado es el contexto, es aquello que le da sentido a algo. El Significante es ese algo en sí, tal cual es, tal cual lo vemos.

El Significante, es el objeto, es una imagen que captura un fotógrafo haciendo uso de su cámara fotográfica, es sólo uno, es lo que hay, y varía dependiendo del receptor. El Significado es lo que aparece en la mente del interpretante al ver esa fotografía, dependiendo de su entorno, de sus

experiencias personales, etc. Todas esas experiencias, esas vivencias, esas emociones que son provocadas en el espectador, no están en la fotografía o en el cartel, pero surgen de ellos debido a que están dentro de la conciencia del receptor; por eso podemos decir que "el significado es interno y se producirá -según se dijo- en la conciencia de quien recibe el mensaje".<sup>19</sup>

En su libro *Curso de Lingüística General*, Saussure menciona dos datos interesantes sobre el Significante, el primero de ellos alude a la arbitrariedad del Signo y, el segundo a la linealidad del mismo.

La arbitrariedad se refiere a que un signo no necesariamente tiene relación en cuanto a sonido o palabra con el objeto al que sustituye, por ejemplo, la palabra mesa no tiene que ver con la mesa como objeto real; sin embargo, sí la sustituye en su ausencia, por lo tanto la relación es arbitraria.

En cuanto a la linealidad del signo –o sintaxis- se refiere a las conexiones que se establecen entre los signos de un mismo objeto. Pero esta linealidad, en el caso de Saussure, parece inclinarse hacia las relaciones entre los elementos de la frase.

### 3. Sintagma y Paradigma

De la tercera dicotomía Saussure establece que el Sintagma es la presencia y el Paradigma es la ausencia y ambos tienen que ver con el Habla. Al hablar nosotros elegimos qué palabras son las más adecuadas para hacer llegar de manera correcta el mensaje que queremos mandar al receptor. Cuando hablamos, estamos realizando dos acciones al mismo tiempo, no solamente seleccionamos las palabras correctas, también las acomodamos en el lugar justo en el que deben ir, procurando que estén en una relación coherente con las demás palabras que forman el mensaje. El Paradigma se da en la ausencia, se seleccionan las palabras, por eliminación de las demás.

### 4. Diacronía y Sincronía

Esta es la última de las dicotomías propuestas por Saussure, Mientras las tres primeras deben ser estudiadas juntas, esta última puede ser estudiada de manera separada de las demás, e incluso pueden ser separados los dos elementos que la componen y ser estudiados de manera aislada.

La **Diacronía** se refiere a la evolución de algo en el tiempo. Al hacer un análisis diacrónico, este resultaría histórico. Con la Diacronía, se puede "estudiar la génesis de los signos desde un pasado más cercano aún" <sup>20</sup>.

La **Sincronía**, por el contrario, propone un análisis "que permita entender un sistema de signos mediante una especie de "corte" o de "congelamiento" en la historia"<sup>21</sup>. La sincronía propone un "análisis hecho en un momento fijo, sobre un objeto aislado, al margen de sus causas y sus consecuencias, y fuera de cualquier consideración histórica o temporal" <sup>22</sup>.

Obviamente las aportaciones de ambos pensadores fueron mucho más amplias, aquí, solamente se trató de hacer un breve repaso de lo más importante de sus investigaciones.

Hasta ahora, podemos observar cómo Saussure pone acento en el carácter humano y social de la semiótica, mientras que Peirce destaca su carácter lógico y formal.



## 1.3 **S**emiótica de la Imagen

Desde la Prehistoria hasta el Renacimiento dominó la imagen única; la imagen única es una imitación de un signo que solamente tiene una réplica .

Durante mucho tiempo les fue concedido sólo a unos pocos el "privilegio" de poseer una imagen única; poder verla y eventualmente permitir hacer copias de ella.

Posteriormente, un mercado abierto para la venta de imágenes surge, y el libro y otros impresos, se encargan de difundir considerablemente las imágenes. Los procedimientos desarrollados para reproducir imágenes (xilografía, grabado en cobre, etc.) hacen posible realizar cada vez mayor cantidad de copias conservando el parecido con el original.

En nuestros días, con el amplio acceso a la educación y la aparición de distintos medios de comunicación, la propa-



ganda y la industria del entretenimiento, las imágenes adquieren un uso social en vez de tener un uso únicamente individual, y sus funciones son más especializadas. Al mismo tiempo surgen más canales a través de los cuales las imágenes pueden circular en la sociedad.

Desde el siglo pasado aparecen imágenes en letreros, diarios, revistas, museos, galerías de arte, etc. La televisión las difunde en los hogares y también llegan a través de computadoras conectadas a Internet; también pueden fabricarse en casa para una difusión posterior al mundo.

Las inscripciones en piedras, los frescos y las pinturas en iglesias y museos se encuentran para siempre en un lugar, donde cualquiera, en cualquier momento, los puede encontrar. Por el contrario, la tarjeta postal, la imagen de propaganda y la imagen televisiva son, en grado progresivo, activamente dirigidas por un emisor a receptores relativamente pasivos durante períodos limitados.

Con todo esto podemos darnos cuenta de la importancia de la imagen en nuestra sociedad y en las sociedades del mundo, mucho más ahora que vivimos en la "era de la comunicación", que -en gran parte- es visual.

Como se ha mencionado ya, la imagen es una versión de la realidad y todas las versiones de la realidad son menos que las cosas a las que hacen referencia.

La imagen retórica siempre es programada con anterioridad, por ejemplo se piensa en ciertos colores, gestos, vestidos, etc., con la finalidad de producir cierto impacto en el receptor. Esto justamente es afirmado por Roland Barthes en el análisis que propone, basado en tres elementos denominados: Objeto, Soporte y Variante, de lo cual se hablará más adelante.

Dentro del mensaje, la retórica es utilizada para persuadir en la medida que se enfoca más a impactar que a informar. En el diseño gráfico la retórica puede ser utilizada para informar a través de la imagen.

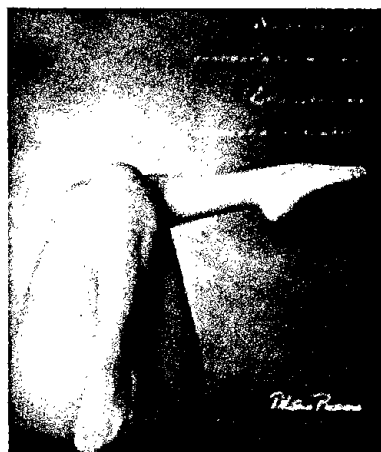
Respecto a la realización de los mensajes gráficos, en el cartel existen muchos elementos -tanto denotativos como connotativos- que tienen como fin llevar al perceptor a su propia interpretación, a través de algunos códigos, estereotipos, paradigmas, etc., que facilitan el entendimiento del mensaje.



**Metáfora**



**Metonimia**



**Sinécdoque**

Dentro de los carteles existe una estrecha relación entre el enunciado verbal y el enunciado icónico, gracias a los procedimientos retóricos usados por la publicidad. De tal manera, tenemos que las Figuras Retóricas realizan un cambio de interpretación común con la finalidad de poner énfasis en un significado a través de ciertos procedimientos de persuasión. Algunas de las figuras retóricas que se utilizan en los mensajes gráficos, son las siguientes:

- **Metáfora:** Se entiende como una relación de semejanza con la posibilidad de decir algo a través de otra forma significativa. También hace posible una identificación del sentido; una connotación que la simple presentación del objeto al que se indica no dará.

- **Metonimia:** Hay un signo sustituido, pero tanto el signo sustituido como el signo original, están presentes en el mismo mensaje, pero el signo que sustituye está dominando al objeto original.

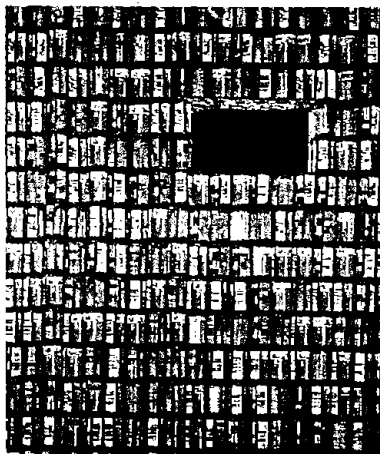
- **Sinécdoque:** Solamente se muestra una parte del todo, pero requiere de una posición para decir el todo, y esto se logra mostrando la parte más representativa del todo, la cual tendrá mayor fuerza para connotar.



Hipérbole



Antítesis

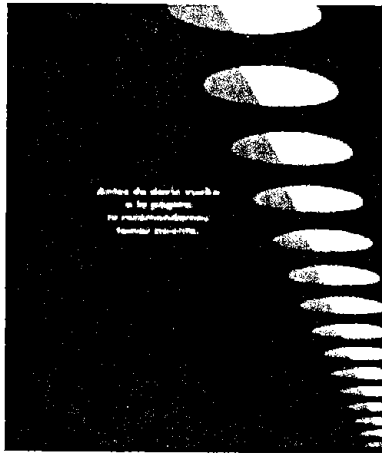


Repetición

Hipérbole: Es un figura que consiste en aumentar o disminuir -tanto verbal como visualmente- algo hasta el límite de su credibilidad; esta figura da lugar a situaciones surrealistas, incluso puede llegar a caer en la exageración.

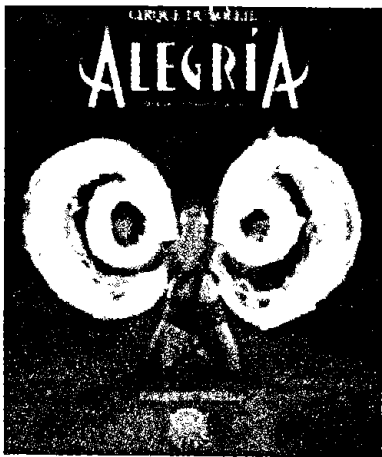
Antítesis: Es una figura de contraste, pero con objetos que no son opuestos ni contradictorios entre sí. Debe ofrecer cierta simetría. Un ejemplo de esta figura es: lo bueno, lo malo, lo limpio, lo sucio, etc.

Repetición: Se da cuando existe en el mensaje una acumulación reiterativa de un mismo signo varias veces. Produce dinamismo.



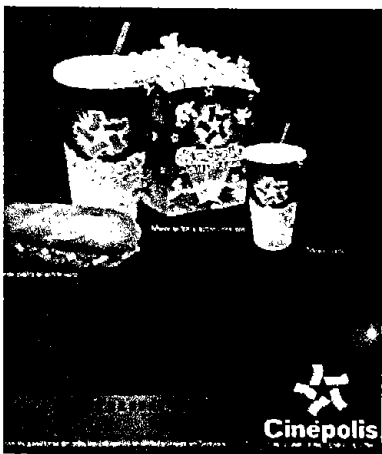
**Gradación**

Gradación: Puede parecer semejante a la figura de la repetición; sin embargo, esta figura produce la profundidad del espacio, haciendo que crezca tanto la significación como la percepción.



**Movimiento**

Movimiento: Es una figura exclusivamente visual. En ésta, el signo se anima y por lo tanto se logra sugerir el movimiento o es realizado virtualmente.



**Acumulación**

Acumulación: Esta figura tiene un parecido con la figura de la repetición, pero en este caso los objetos que aparecen en la composición pertenecen a un mismo grupo de cosas -por lo que tienen similitudes-, pero no son iguales.



Paradoja

Paradoja: Aquí se presentan signos contrarios e irreconciliables entre sí y que juntos provocan un extraño efecto que trae como consecuencia un incremento en los significados que el emisor pretende.



Elipsis

Elipsis: Aquí se dice menos para significar más. Es el todo sin una parte; en esta figura se suprime una parte del mensaje y se deja que el receptor adivine el resto que falta.



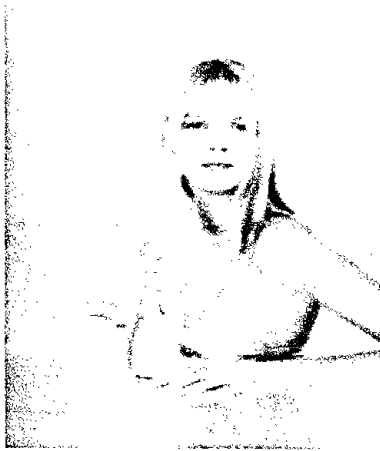
Litote

Litote: En esta figura se sugiere más eliminando una parte del mensaje. Se sugiere toda la figura, aunque no esté presente en realidad.



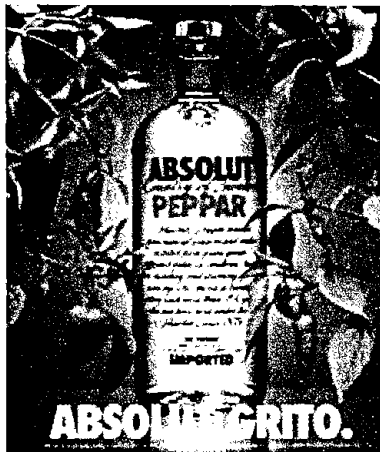
Prosopopeya

Prosopopeya: En esta figura se humaniza un objeto inanimado o bien un animal, es la antropomorfización.



Comparación

Comparación: Es una metáfora que establece cierta semejanza y similitud entre los signos presentes en la composición.

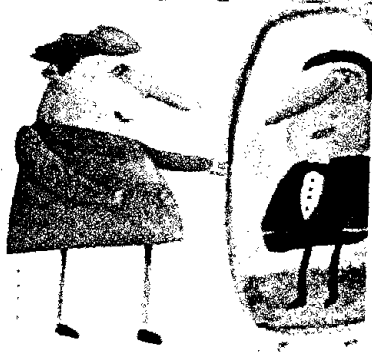


Perífrasis

Perífrasis: Consiste en la aglomeración de varios signos alrededor del signo principal o del personaje central en la composición.

# La moda

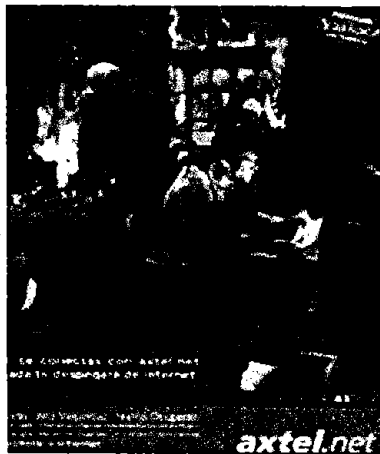
Comunica lo que somos



Inversión



Alegoría



Ironía

Inversión: En esta figura no se cambia la identidad del signo, sino que se invierte, puede ser la posición (izquierda, derecha) o el cambio de tonos o colores.

Alegoría: Es una figura en la que tiene que intervenir el símbolo en la composición, debe haber un conjunto de signos que simbolizen algo; en este tipo de composiciones, se apela mucho a la connotación.

Ironía: Surge de la amargura y puede caer en el sarcasmo; por ejemplo, las caricaturas políticas.



### Indicación

Indicación: Se refiere a cualquier índice que se presente en la estructura de la composición y que, por lo general, señala al producto u objeto que se está ofreciendo.

Todas estas Figuras Retóricas son presentadas a los espectadores dentro de los mensajes gráficos, y a pesar de no ser conscientes de que existen, las percibimos y respondemos ante ellas, la mayoría de las veces.

Es importante decir que los mensajes gráficos se valen de todos estos recursos, porque en general (dependiendo del tipo de discurso en el que se encuentra envuelto el cartel o bien el proyecto gráfico) la finalidad del mensaje es difundir algo, y hacer que ese algo llegue al público y, finalmente, lo consuma.

Aunado a lo anterior, es indispensable tomar en cuenta los dos planos que se encuentran en los mensajes (gráficos, texto, etc.); es decir, el de la expresión y el del contenido. Ahora bien, si se habla de semiótica de la imagen, el plano de la expresión está representado por una fusión de estímulos visuales; mientras que el plano del contenido estará representando por el universo semántico que envuelve a dicho mensaje.

Uno de los problemas más comunes a los que se ha enfrentado la Semiótica de la Imagen, es el de concebir la semiótica como un estudio sólo utilizable para las ciencias del lenguaje; anteriormente se pensaba que solamente la actividad lingüística era susceptible de ser analizada dentro del ámbito de la comunicación. Aquí debemos considerar que las obras de ciencias exactas como la física, la química o las matemáticas, regularmente están invadidas por imágenes, esquemas, dibujos, etc. Ello resulta comprensible, ya que sería más difícil entender ciertas estructuras químicas sin el uso de esquemas gráficos, por citar algún ejemplo.



Y es por eso que en nuestros días -cuando los medios masivos de comunicación nos "invaden" diariamente con infinidad de imágenes- se piensa que el lenguaje es solamente una de las partes que conforman el espacio comunicativo, mas no es el espacio comunicativo en sí. De ahí que se otorgue la importancia que realmente posee la Semiótica de la Imagen.

Como lo menciona Sebastián Serrano en su libro *La Semiótica*, la semiótica de la imagen implica la comprensión de ésta como un texto visual; es decir, debe seguir una metodología sacada de la lingüística o semiótica del texto. Este paso implica que la imagen pase a ser un signo icónico, entonces la semiótica debe establecer el reglamento teórico de los elementos que componen el plano de la expresión visual.

Hablando del signo icónico, haremos la precisión de que este tipo de signos visuales no son los únicos que existen, hay por lo menos dos tipos: los signos *icónicos*, y los signos *plásticos*<sup>2,3</sup>. Estos dos tipos de signos, son autónomos entre sí, cada uno posee un plano de expresión y otro de contenido.

La diferencia entre lo que es signo icónico y signo plástico, se puede entender mediante el siguiente ejemplo: existe una figura geométrica, cualquiera que esta sea, esta figura geométrica se encuentra entre esos dos tipos de signos. La figura geométrica de la que hablamos representa un signo *icónico*, debido a que no es la única de su tipo, al contrario, esta figura remite a algo exterior a ella. Y también representa lo que es el signo *plástico*, porque no posee como referente directo a ningún ser del mundo natural.




Para intentar la construcción de una semiótica de la imagen visual, es necesario ubicarse en el ámbito de las percepciones visuales. Es necesario tener cuidado en diferenciar a la semiótica de la imagen visual respecto de la semiótica del habla o de la lengua o, también, respecto de cualquier otro tipo de semiótica particular que no sea la visual.

Lo anterior no quiere decir que hay que aislar lo visual, porque como cualquier otra semiosis, requiere de los demás elementos para su interpretación.

Para que una percepción visual de algo, sea el objeto de estudio de una semiótica, se requiere que cumpla con un conjunto de condiciones necesarias para su caracteriza-

ción como signo. Al incluir la percepción dentro de la semiótica, se le atribuye la cualidad de originar en la mente la posibilidad de que se la considere como la sustitución de otra forma que no es la que se observa.

Así, se puede dar una definición de signo, que corresponda de modo general a una semiótica de la imagen visual, formulada del siguiente modo:

Alguna cosa (propuesta visual),  con una relación de representación con alguna otra cosa,  y que tiene significado (valor),  para alguien (receptor).

A este tipo de percepción visual, Juan Magariños de Morentín -en su libro *Los fundamentos lógicos de la semiótica y su práctica*- le asignó el nombre de imagen material visual.

Esta exigencia de que la imagen sea material se refiere a la necesidad de un soporte físico para aceptarla como punto de partida de un análisis semiótico, sin hacer diferencia entre las distintas calidades de los soportes físicos existentes, tales como: la tela, el papel, la pantalla, etc., ni entre los diversos sistemas de producción de la imagen, como la pintura al óleo, la fotografía, etc.

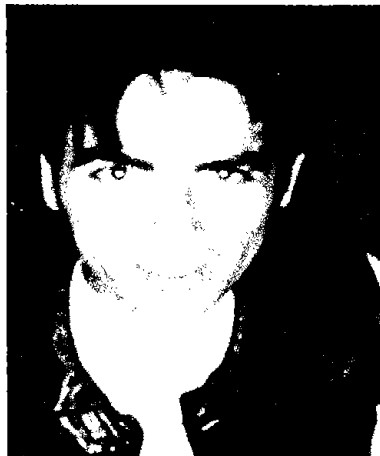
Es necesario también resaltar que existe una diferencia entre las imágenes perceptuales y mentales con las imágenes materiales visuales.

Frente a estas dos clases de imágenes, las imágenes materiales son un objeto más del mundo exterior que puede ser percibido y que, por ello, puede dar lugar a múltiples imágenes perceptuales que pueden ser almacenadas y transformadas en la memoria visual como una o múltiples imágenes mentales-visuales.

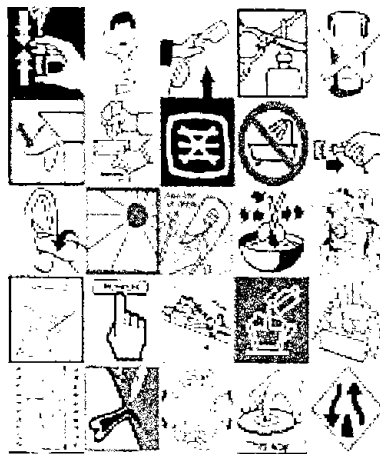
En sus propuestas puras, las imágenes materiales visuales se distribuyen, entre las tres variedades a las que se pueden aplicar las denominaciones de Peirce de "qualisignos icónicos", "sinsignos icónicos" y "legisignos icónicos" que a continuación se citan:



**Joán Miró**  
*El Nacimiento del Mundo*



**Nasheli González H.**  
**Beto Cuevas**



**Diferentes instrucciones de  
manera gráfica**

· **Cualisignos Icónicos:** (Imagen Cualitativa) se refiere a una imagen material visual que muestre puras cualidades visuales, color, textura o forma, sin que -en ninguno de estos casos- remita a algún existente o a norma alguna. Se supone, en este caso, que "el realizador de la imagen propone una percepción visual y que el intérprete percibe una propuesta visual cuya única relación de representación se establece respecto de determinadas sensaciones subjetivas, debido a las experiencias personales de dicho receptor"<sup>24</sup>.

· **Sinsignos Icónicos:** (Imagen Figurativa) estas imágenes proponen el reconocimiento de objetos a través de su representación, lo que da origen al problema conocido como "iconicidad". El realizador de la imagen simula la presencia de un objeto que se estaría percibiendo, sea éste real o imaginario. Esta presencia fingida exige la actualización de determinadas cualidades de la imagen, por lo que el sinsigno icónico necesita del cualisigno icónico. Corresponde a lo que se denomina "imagen figurativa" y también al término "icono". En general, ofrecen la apariencia de imágenes perceptuales tan "realistas", hasta el punto en que se ve el objeto no como representado, sino efectivamente presente en la realidad.

· **Legisignos Icónicos:** (Imagen Simbólica) Se refiere a una imagen material visual que muestre la forma de determinadas relaciones ya formadas en determinado momento de determinada sociedad. En este caso, el realizador de la imagen propone una percepción visual y el intérprete percibe una propuesta visual cuya relación de representación consiste en la actualización de los rasgos socialmente asignados para la comunicación de determinadas estructuras y procesos conceptuales. Para llegar a comprenderlo se requiere además y predominantemente el conocimiento de determinada convención y de aquellas leyes o normas que la actualizan.

Finalmente se puede decir que, al menos en el espacio de esta triple división, cada clase de imagen material resulta interpretada por la mente de su perceptor mediante la activación de operaciones cognitivas diferentes.

## 1.4 emiótica del Cartel

Hacer un análisis semiótico de los signos que conforman el cartel, implica inicialmente estudiar la semiótica del discurso que originó el cartel.

Por lo general al observar un cartel tendemos a verlo como un todo, como si fuera algo que nació así, como se ve al final expuesto en una pared; no tomamos en cuenta cada uno de los elementos que lo conforman de manera formal: la tipografía, el color, la composición, la imagen, los espacios en blanco, el impacto visual, la sección áurea, si es que existe en dicho cartel, etc. En un análisis es tan importante tomar en cuenta esos elementos como el discurso en el que se envuelve el cartel.

Todo cartel tiene una finalidad comunicacional, pero a fin de realizar un análisis semiótico, lo primero que debe hacerse es distinguir el tipo de discurso inmerso en dicho cartel; es decir, si es un cartel político, cultural, publicitario, etc.

Igual de importante es adentrarse en la ideología que da origen al discurso plasmado en el cartel, buscando dar un mensaje específico a los receptores. Juan Manuel López Rodríguez enuncia en su obra *Semiótica de la Comunicación Gráfica*, que existen Aparatos Ideológicos del Estado (AIE) que marcan el discurso del cartel y los define de la siguiente manera:

· AIE RELIGIOSOS: Se refiere a las distintas "iglesias" y sus respectivas religiones.

· AIE ESCOLARES: Es el sistema de las distintas "escuelas" y sistemas educativos, públicos y privados, en los cuales el individuo es preparado para su futuro comportamiento dentro de la sociedad.

AIE FAMILIAR: Es el sistema en el que el ser humano se establece desde que nace o aun antes de nacer. En este aparato ideológico se determina el rol que cada individuo jugará dentro de la sociedad, el cual es diferente para los hombres y para las mujeres.

AIE JURÍDICO: Se refiere al sistema que encierra las leyes, los reglamentos y los organismos que controlan y dan castigo a la sociedad y su comportamiento.

AIE POLÍTICO: Es el sistema político que alberga a los diferentes partidos políticos de una sociedad.

AIE SINDICAL: Es el sistema compuesto por las ideologías de los grupos obreros pero que están inmersos en agrupaciones controladas por el Estado.

AIE INFORMATIVO: Compuesto por los medios masivos de comunicación, también bajo el control del Estado debido a las concesiones que este otorga, y por lo tanto vulnerable a la censura del mismo.

AIE CULTURAL: Dentro de este aparato ideológico se encuentran las actividades artísticas, los deportes, etc.

Sin embargo, a pesar de ser del "Estado", no deben de confundirse con los aparatos represivos que también pertenecen al Estado y que están al servicio del poder político, por ejemplo, el ejército, la policía, etc.

Todos estos aparatos ideológicos hacen que el discurso gráfico tenga o no un buen resultado al interactuar con los posibles receptores del cartel. De ellos depende -en muchas ocasiones- las ideologías del discurso, sobre todo en el caso de los los carteles políticos.

Cabe precisar que los discursos no solamente se originan a favor de las instancias ideológicas del Estado, sino que también se origina un discurso cuando se está en contra de ellas.

Es necesario tener bien claro de donde proviene la corriente del discurso del cartel, "dado que un completo análisis semiótico del cartel, sólo puede hacerse a partir del conocimiento de las ideologías de las que es portador (intencionalidad, nivel semántico, diacronía, etc.) tenemos que saber qué tipo de recursos usa la propagación de esas ideologías"<sup>25</sup>.

También forma parte del análisis semiótico la secuencia lógica del cartel que hace posible comunicar el mensaje, cualquiera que éste sea, al receptor. La secuencia se logra con los siguientes pasos:

#### Sustancia de la expresión:

Se refiere a aquellas formas o figuras simples que componen el cartel, que por si mismas no nos hacen referencia a algo, pero que al unirse con las demás formas que están dentro del cartel, encuentran un significado. Estas formas, figuras -o mejor llamados signos- son, por ejemplo, las luces, las sombras, los esfumados, las texturas, los tamaños, etc.

#### Campo Sintáctico:

Las formas, que en la sustancia de la expresión no tenían significado por estar solas, en este nivel ya adquieren un significado conforme se vuelven funcionales; al estar junto con los demás signos, ya empiezan a tener un significado y el cartel comienza a adquirir cierto sentido.

#### Nivel Semántico:

En este nivel el cartel ya significa algo, los signos que lo integran ya están unidos y han adquirido una significación y funcionalidad; al interactuar directamente con los receptores, el cartel tiene un significado específico para cada uno de ellos.

#### Domínio Diacrónico:

Este es el cuarto y último de los pasos constantes que existen dentro de un cartel. En este punto se puede llegar a un conocimiento más real y verídico del discurso en el que está envuelto el cartel. En este paso se concentran las significaciones más fuertes; es decir, los significados culturales, sociales, históricos, etc. En este nivel nos encontramos en el campo del contexto.

Aunque hayamos encontrado la significación y la funcionalidad de los signos mezclados en el cartel, si no estamos conscientes del contexto en el que se encuentra, no podríamos comprender por completo el discurso del mismo.

Cabe mencionar que el análisis semiótico del cartel centra su atención en los dos últimos pasos que se han mencionado anteriormente, es decir el nivel semántico y el nivel diacrónico.

Así de importante es considerar una tríada que nos lleva hacia un análisis completo del cartel. Esta tríada está con-

formada por tres niveles esenciales para comprender correctamente el mensaje: el Nivel Pragmático, el Nivel Sintáctico y el Nivel Semántico.

Si estos niveles no se manejan de la manera adecuada, el proceso de comunicación puede verse afectado y no actuar de la forma esperada. Cada uno de estos niveles será explicado a continuación:

#### Nivel Pragmático:

Como su nombre lo dice, los signos deben estar directamente relacionados con las prácticas socio-culturales del receptor. Cuanto más cercanos estén los signos a las prácticas comunes, mayor eficacia habrá para hacer llegar el mensaje al destinatario, ya que éste aceptará con mayor facilidad lo que le quiere decir el cartel.

Así como los signos contenidos en el cartel deben estar ligados con las prácticas sociales y culturales del receptor, también deben ser funcionales, es decir, deben ser prácticos para el receptor.

Al hablar del objeto dentro de este nivel, es necesario hacer referencia a lo que Pierce llamó índice, icono y símbolo, ya que estos tres elementos aparecen intrínsecamente en el objeto.

Jakobson, retoma lo dicho por Pierce y encuentra una serie de relaciones entre cada uno de los tres elementos, como se menciona enseguida:

#### Contigüidad efectiva (relación indicativa)

Cuando en un cartel se anuncia cierto producto o cierto establecimiento, debe mencionarse dónde puede ser adquirido dicho producto o la dirección para encontrar el establecimiento anunciado. Entre el objeto que se encuentra representado en el cartel y el objeto real debe haber una contigüidad efectiva; es decir, el objeto debe estar "co-presente" con el objeto representado.

#### Similaridad efectiva (relación icónica)

Debe existir una similitud entre el objeto real y el objeto representado en el cartel, que haga que al ver el cartel sea entendible a qué hace referencia, sobre todo cuando se trate de un objeto representado de manera icónica.

#### Contigüidad asignada (relación simbólica)

Se refiere al caso de un objeto real que al ser representado, adquiere un simbolismo; es decir, se ha vuelto una convención entre los receptores. A pesar de que el objeto no está representado como se ve en la realidad, los receptores saben de qué se trata, ellos asignan esta afinidad en lugar de verle la similitud con el objeto real.

#### Similaridad asignada

Esta última serie de relaciones se refiere a aquellos diseños que trascienden el nivel de lo informativo y llegan a adquirir un carácter emotivo, y es entonces cuando el receptor concede esa serie de significaciones debido a sus experiencias personales. Es el receptor quien otorga estas similitudes asignadas gracias a su contexto socio-cultural individual; y las otorga gracias a sus conocimientos sobre el diseño o por su capacidad crítica o bien, por su capacidad emocional.

#### Nivel Sintáctico

El Nivel Sintáctico es aquel en donde existe la conexión de los signos presentes en un cartel o bien, la relación que existe entre estos signos y su entorno. Este nivel va de la mano con la elaboración del discurso, debido a que tiene que ver con el entorno real en donde estará presente el cartel. Como su nombre lo dice, este nivel tiene que ver también con la sintaxis, de la cual se dice: "el estudio de los significados de los signos resultantes, de las relaciones o conexiones que se establecen entre éstos, al configurarse las relaciones entre los diferentes significados de cada signo, nace la sintaxis"<sup>26</sup>

La tarea del Nivel Sintáctico se encuentra en colocar al cartel en un sitio determinado (espacio-tiempo) para poder analizarlo dentro de él, y ya que los signos inmersos en el cartel solamente se enriquecen y alcanzan su verdadero significado dentro de un contexto establecido, este nivel resulta ser muy importante en este tipo de análisis del cartel. Como ya se ha mencionado antes, puede ocurrir que al analizar un cartel no encontremos el significado real de los mismos, pero al unirse "adecuadamente y creativamente, se pueden inflamar en una sonoridad, cálida y brillante, dándonos la posibilidad de asignarles aquellas similitudes"<sup>27</sup> de las que ya se ha hablado.



Si los signos son acomodados de manera lógica, entonces los significados llegarán de modo natural al receptor; pero por el contrario, si las relaciones y conexiones que existen entre los signos inmersos en el cartel (sintáxis) no están compuestas de manera adecuada, los significados simplemente, desaparecen.

En este nivel, como se acaba de mencionar la composición tiene una importancia fundamental, que tal vez dentro del cartel no se vea tan clara como en el caso de la señalización, pero esto "no excluye la obligación del cartel de cubrir también, en su pequeño espacio, el nivel sintáctico"<sup>28</sup>.

En la señalización es muy importante que los pictogramas lleguen a convertirse en un "sistema", ya que los signos deben tener cierto "parentesco" debido a los trazos similares que hay entre cada uno, "el parecido entre unos pictogramas y otros es el que otorga a este trabajo ese nivel sintáctico tan pretendido por los diseñadores en un sistema de señalización (o en una campaña visual, o en las portadas de una colección de libros, etc., etc.)"<sup>29</sup>.

#### Nivel Semántico

Siendo la semántica *la ciencia de los significados*, este nivel de alguna manera resulta subjetivo, y aquí vale la pena recordar que "una de las tres partes del signo es aquella que nosotros comprendemos con el entendimiento"<sup>30</sup>. Este entendimiento es propio, cada receptor comprende de manera diferente las cosas, de acuerdo a las experiencias personales que cada uno tiene; de ahí que este nivel resulte ser subjetivo.

Los tres niveles están siempre ligados entre sí, pero entre el nivel semántico y el nivel pragmático existe una relación genuina debido a que en el primero se le asignan significados a los signos, pero en el contexto aparece la verdadera significación, y esta práctica social está dentro del nivel pragmático.

Y para concluir con este paso, solamente es importante recordar que en este nivel "la interpretación del signo es una cuestión de experiencia del interprete"<sup>31</sup>.

A manera de resumen, el análisis semiótico del cartel considera:

1. Ubicar al cartel dentro del discurso al que pertenece (político, cultural, comercial, etc).
2. Analizar los signos que componen el cartel de manera formal, primero de forma aislada y después en conjunto.
3. Tomar en cuenta la secuencia lógica de la composición del cartel, que es:
  - Sustancia de expresión
  - Campo sintáctico
  - Nivel Semántico
  - Dominio Diacrónico
4. Estudiar al cartel a partir de tres niveles que ayudan a comprender correctamente el mensaje, estos niveles son:
  - Nivel Pragmático
  - Nivel Sintáctico
  - Nivel Semántico

## Capítulo 2:

# e l Cine

### Objetivo:

Conocer los aspectos fundamentales del cine, como medio de comunicación, como técnica y como arte; e identificar los géneros cinematográficos, haciendo énfasis en el surrealismo, del cual Luis Buñuel es uno de los más grandes representantes.

El cine es un espectáculo y un medio de comunicación masivo, que en la actualidad tiene un poder de convocatoria muy importante en el ámbito de entretenimiento y también de publicidad. Leonardo García Tsao dice que el cine es:

*“... un arte, o técnica, que representa imágenes en movimiento, por medio del cinematógrafo, el cual es un aparato óptico que produce la impresión de movimiento, haciendo pasar rápidamente muchas imágenes fotográficas correspondientes a momentos consecutivos”.<sup>32</sup>*

La ilusión de movimiento del cine tiene su fundamento en la inercia de la visión, la cual hace que las imágenes que se proyectan durante una fracción de segundo en la pantalla se queden en la memoria durante un tiempo después de haberlas visto. En un segundo de proyección, 24 cuadros pasan por la luz del proyector y son los que se reflejan en la pantalla, pero nuestro ojo percibe estos cuadros como un segundo nada más.



## 2.1 Antecedentes Históricos del Cine

A finales del siglo XIX, en París, los hermanos Louis y Auguste Lumière inventaron el cinematógrafo, reflejando así múltiples escenas de la vida cotidiana de ese entonces, en lo que fueron llamados films-minute. Sin embargo, el invento de los Lumière tuvo un éxito efímero sobre las masas, porque en 1897 -solamente dos años después de su aparición- el cinematógrafo ya no resultaba atractivo como en su aparición quizá porque sólo se filmaban asuntos cotidianos. Fue ahí cuando Georges Méliès, apareció, renovando e intensificando este nuevo medio, que a pesar de ser tan joven, estaba quedándose estancado. Méliès cambió la realidad por una “realidad escenificada” y los incidentes cotidianos por las trampas inventadas. Méliès tuvo un gran éxito con esto, ya que creaba ilusiones con la ayuda de las técnicas que proporcionaba el medio en sí. Méliès fue el primero en explotar ciertos artificios del cine; lo que ahora son los efectos especiales.

No pasó mucho tiempo para que el cine se convirtiera en un arte, el cual tenía y tiene su propio código, y que descendía directamente de diferentes disciplinas artísticas, como la pintura y la fotografía, principalmente. De ahí que su estética visual sea tan parecida a la de estas dos artes.

Pero no sólo de la pintura y de la fotografía desciende el cine, también lo hace de la literatura, ya que es uno de los medios más importantes para contar historias; además de hacer que éstas trasciendan y sobre todo lleguen a un mayor número de personas, a comparación de cualquier otro medio de comunicación.

Se puede decir que el cine, al tener una relación tan cercana con otras artes (pintura, fotografía, literatura, teatro, música, principalmente) es bien llamado "el séptimo arte", aunque no debemos olvidar que se trata también de una industria.

El realizador de cine no puede ser tan libre y tan independiente como lo es un artista que pinta, quien necesita solamente un lienzo, colores, pincel y talento; el creador de cine necesita principalmente dinero para poder crear la "realidad" que desea proyectar en sus obras.

## 2.2 Géneros cinematográficos

Como seres humanos estamos acostumbrados a clasificar, ordenar o incluso encasillar casi todo lo que nos rodea. El caso del cine no es la excepción.

Los géneros cinematográficos son una manera útil para clasificar al cine y además facilitar su estudio. Un género es el grupo o categoría que reúne obras parecidas, estas obras tienen similitudes en cuanto a su análisis temático y formal. Para identificar un género como tal, se debe tener en cuenta dos aspectos muy importantes, el factor externo y el factor interno. El externo se refiere principalmente al tratamiento visual que se le da a la película, y el interno se refiere a cuestiones de tono o del mismo tratamiento de la cinta.

Muchas son las posibles clasificaciones de películas que pueden hacerse, y son aún más si se tiene en cuenta que gran cantidad de películas son difíciles de encasillar en uno o varios de ellos, pero en esta investigación nos basaremos en los siguientes géneros cinematográficos:

- Western
- Comedia
- Fantasía
- Musical
- Thriller
- Cine de gánsters
- Cine de época
- Road Movie



*Desapariciones,*  
E.U.A., 2003

### 2.2.1 Western

El "cine del Oeste". Uno de los géneros más conocidos, es además el que tiene más definido su propio código de convenciones; se inició casi simultáneamente con el nacimiento del cine. Es un género violento por naturaleza, toda situación compleja que es presentada en este tipo de cintas, se resuelve por medio de la acción y del enfrentamiento con armas de fuego.

El primer western data de 1903 y representó la épica estadounidense; a lo largo de su historia se fue haciendo cada vez más complejo en su relación con la misma sociedad. Estuvo en el punto más alto hasta finales de la década de los 60. En la actualidad prácticamente ha desaparecido (a excepción de algunos casos) porque la fórmula era repetida en innumerables ocasiones, lo que ocasionó que el público perdiera el interés. Además, la televisión adaptó un sin número de series que tenían la misma temática.

Algunas de las cintas más representativas de este género son:

- *Río Bravo* (1959)
- *Winchester 73* (1950)
- *Man from the west* (El hombre del oeste, 1958)
- *Ride the High Country* (Pistoleros al atardecer, 1962)
- *Rápida y Mortal* (1994)



*Shrek 2*,  
E.U.A., 2004

## 2.2.2 Comedia

Es probablemente el género más antiguo; al comienzo de su carrera los hermanos Lumière realizaron *El regador regado*, historia de un jardinero que se encuentra regando flores cuando llega un chico travieso que pisa la manguera sin que el jardinero se dé cuenta; en el preciso momento en que el jardinero examina la boca de la manguera, el chico deja de pisar la manguera, salta el chorro de agua mojándole el rostro; al final el jardinero sale corriendo detrás del chico, lo atrapa y lo reprende.

Este *film-minute* fue el primero que resultó de una situación real ya que los Lumière no acostumbraban escenificar nada, y finalmente terminó considerándose comedia.

La intención fundamental de este tipo de cintas, es hacer reír al espectador. También en el cine mudo fue utilizada la comedia, pero la llegada del sonido permitió la entrada del humor verbal y de algunas formas más sutiles de comedia.

Dentro de la comedia existen subgéneros, la forma más primaria es la comedia física o slapstick; la comedia romántica, la comedia loca o screwball; un tipo de comedia con un sentido mucho más crítico es la sátira; cuando el humor se vuelve macabro estamos hablando de comedias negras o de humor negro, y la parodia.

También y gracias a la tecnología de nuestra época, existen las películas de animación que son igualmente entretenidas y graciosas, como si fueran actuadas por personas reales, y que llegan a tener tanto éxito, que incluso se filman secuelas de estas cintas.

Estas son algunas de las cintas que representan este tipo de género:

- *Twentieth Century* (Esclavos de la farsa, 1934)
- *The Lady Eve* (Las tres noches de Eva, 1941)
- *Dr. Strangelove: Or how i learned to stop worrynig and love the bomb* (Dr. Insólito, 1963)
- *Anny Hall* (Dos extraños amantes, 1977)
- *Casarse está en griego* (2001)



**Harry Potter y el Prisionero de Azkaban, E.U.A., 2004**



**EL DÍA DESPUÉS DE MAÑANA**

**El día después de mañana, E.U.A., 2004**



**Eterno resplandor de una mente sin recuerdo, E.U.A., 2004**

### 2.2.3 Fantasía

El término Fantasía se utiliza en el ambiente cinematográfico para abarcar todas las experiencias predominantemente visuales, ya sean imaginarias o se consideren fieles a los hechos, pertenecientes a mundos que trascienden el realismo de la cámara propiamente dicho: lo sobrenatural, las visiones de cualquier especie, los sueños, etc. Lo fantástico puede manifestarse en el aquí y ahora y confundirse con las impresiones de la vida real.

Pero si lo fantástico se construye fundamentalmente a partir del material "realista", el factor "relacional" deja de ser decisivo. En otras palabras: deja de ser importante que las fantasías pretendan o no tener la misma validez que la realidad física, en tanto se centren en representaciones tomadas de la vida real.

A pesar de que se divide en varios subgéneros, tiene dos vertientes principales: el cine de horror y el de ciencia-ficción. El primero se resume "en lo que resulta ser una situación lógica, cuando lo normal es amenazado por lo anormal, que puede ser cualquier cosa, como monstruos, vampiros, zombies, asesinos, psicópatas, animales reales o imaginarios."<sup>34</sup>

La ciencia-ficción por su parte, plantea la existencia de otros mundos o un posible futuro de la Tierra. Últimamente, este tipo de cintas ha presentado viajes espaciales e, incluso, viajes a través del tiempo.

Uno de los subgéneros que también están dentro de la fantasía, es el surrealismo, el cual es interesante particularmente en esta investigación, porque Luis Buñuel es uno de los principales representantes de este subgénero a nivel internacional. Pero del surrealismo en el cine hablaremos más adelante.

Algunas de las cintas representativas son:

- *Frankenstein* (1935)
- *Psycho* (Psicosis, 1960)
- *2001: a space odyssey* (2001: odisea del espacio, 1968)
- *Planet of the apes* (El planeta de los simios, 1968)
- *Star Wars* (Trilogía)
- *El Señor de los Anillos* (Trilogía)





*Vaselina*  
E.U.A., 1978

## 2.2.4 Musical

Este género obviamente, tardó en aparecer en la escena cinematográfica porque en su inicio el cine era mudo. La principal característica de este tipo de cintas es que el canto y el baile son parte fundamental de la trama.

A partir de los años 30 la industria cinematográfica enfoca su producción a este tipo de películas porque resultan un buen negocio, pero fue hasta los años 50 que este tipo de cintas llegó a su época de oro, con la obra maestra llamada *Singin' in the rain*, realizada en 1952.

Pertenecen a este género las películas donde los protagonistas son cantantes famosos, que se la pasan cantando a lo largo de toda la cinta. Esta tendencia empezó a partir del éxito del rock and roll, cuando el cine resultó ser uno de los principales vehículos para darle proyección al artista de moda. Elvis Presley, por ejemplo, fue protagonista de varias películas que no dejaron nada interesante para recordar; sin embargo, fueron los Beatles quienes, gracias a la originalidad del director Richard Lester, demostraron que sí era posible hacer una buena cinta musical.

Hay más ejemplos de cintas rescatables de este género, es el caso de Pink Floyd con *The Wall*, del director Alan Parker.

Algunas cintas representativas son:

- *The Beatles* (1970)
- *Woodstock* (1970)
- *The Wall* (1982)
- *Cabaret* (1972)
- *All the jazz* (El show debe seguir, 1979)



*Robando Vidas,*  
E.U.A., 2004

## 2.2.5 Thriller

Género al que pertenecen las películas de misterio o suspenso. En este género Alfred Hitchcock sentó bases insuperables hasta el momento. También existen subgéneros, como el thriller policiaco, el de detectives, el político o el de espionaje.

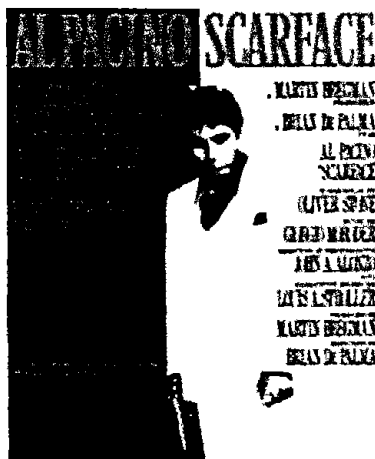
Asimismo pertenece el cine de aventuras, donde el eje de

la historia es un héroe que resuelve alguna acción que parece imposible durante toda la película y finalmente termina logrando todo aquello que se propone.

Existe también otro tipo de películas que entran en este género, que son las películas de desastres, muy famosas últimamente. Se trata de una especie de combinado entre el thriller y las películas de terror. Los argumentos de estas cintas tienen como temas las catástrofes, ya sean naturales o provocadas, como los terremotos, naufragios, accidentes aéreos, incendios, etc.

Las películas más representativas son:

- *Rear window* (La ventana indiscreta, 1954)
- *Dirty Harry* (Harry el sucio, 1971)
- *Missing* (Desaparecido, 1982)
- *Bruja de Blair* (2000)



Cara Cortada,  
E.U.A., 1983

## 2.2.6 Cine de Gángsters

Es un género dedicado al bajo mundo, al crimen organizado. En este tipo de cintas, el gángster pasa –incluso- a ser un héroe, una figura atractiva al público.

Dentro de este género se encuentra el cine negro, aunque no se puede llamar subgénero, más bien es un estilo, una corriente "pésima y sombría con una estética muy marcada, cultivada en los 40".<sup>35</sup>

Las películas recomendadas de este género son:

- *Bonnie and Clyde* (Bonnie y Clyde, 1969)
- *The godfather* (El padrino, 1971)
- *The big sep* (Al borde del abismo, 1946)
- *Pandillas de Nueva York* (2003)

## 2.2.7 Cine de Epoca

Este género abarca varios subgéneros, como el histórico, biográfico, de capa y espada y el épico-bíblico.

Es el tipo de cine que lleva más solemnidad y acartonamiento. El histórico describe sucesos públicos y políticos de los diversos pueblos. El biográfico cuenta la vida de una figura (o una etapa de ella) importante de la historia. El de



*Troya*,  
E.U.A., 2004

capa y espada podría catalogarse también como el cine de aventuras, donde los protagonistas son mosqueteros, piratas, etc. El cine épico-bíblico narra las hazañas de los héroes de la Biblia y otras epopeyas. Como se ve, cada subgénero lleva la definición en su propio nombre.

El cine bélico es una ramificación del cine histórico, y sí, sólo trata de guerras, pero la mayoría de estos filmes son pacifistas y tratan siempre de mandar mensajes anti-guerra.

Generalmente estas cintas cuentan con altísimos presupuestos.

Películas representativas del género de época son:

- *La marsellaise* (La marsellesa, 1938)
- *Napoleón* (1927)
- *Los tres mosqueteros*
- *Pelotón*
- *Elizabeth* (1997)

## 2.2.8 Road Movie

Se trata de las películas filmadas esencialmente en las carreteras. En este tipo de cintas los personajes principales realizan un viaje, pero no sólo es un viaje en carretera, es principalmente un viaje introspectivo, interior, de conciencias; y al mismo tiempo recorren el camino generalmente en algún tipo de vehículo y durante el camino se les van revelando realidades sociales o políticas del país.

Algunos títulos son:

- *Easy rider* (1969)
- *Alice in den Standen* (Alicia en las ciudades, 1973)
- *Im lauf der zeit* (En el transcurso del tiempo, 1976)
- *Le Gout de la Cerise* (2001)

Finalmente se puede decir que a pesar del intento de clasificar todo tipo de cintas, esto no siempre es posible, ya que algunas son definitivamente inclasificables. En ese caso se encuentran las cintas del realizador que nos ocupa en esta investigación: Luis Buñuel. Sus cintas pueden acercarse a lo que es el surrealismo en el cine, pero también cabrían perfectamente en el cine de autor, si resulta necesaria u obligatoria la clasificación.



## 2.3 El Surrealismo en el Cine

En 1924 se publicó en París un manifiesto que despertó sumo interés en toda la generación joven de escritores, músicos y pintores. Al respecto refiere Bonet Correa: "Numerosos artistas atraídos por las razones de su autor, se inspiraron en su extraño mensaje y crearon un conjunto de obras desconcertantes, pero llenas de fuerza, que transformarían radicalmente los presupuestos tradicionales. Se trataba de los surrealistas".<sup>36</sup>

Su portavoz y guía -autor de dicho manifiesto- era André Bretón, poeta francés interesado en las ideas de Sigmund Freud. Bretón creyó percibir una afinidad entre el arte y la locura cuando atendía a los heridos durante la Primera Guerra Mundial. Más tarde intentó penetrar en su propio subconsciente y se interesó por las ciencias ocultas; practicó el espiritismo, estudió la hipnosis y trató de escribir en estado de trance. En 1921 publicó junto con su amigo el poeta Phillippe Soupault, los primeros *escritos automáticos*, "una colección de fragmentos literarios, futuro de ensueños subconscientes, reflejados en palabras e imágenes cuyo orden y significado procedían al azar".<sup>37</sup>

Tres años después, Bretón publicó el "*Manifiesto del surrealismo*", que exponía su filosofía del arte como expresión del subconsciente: "debemos romper las ataduras a la razón", declaraba. Había que desechar toda pretensión formal; el artista debía convertirse en "mero mecanismo de grabación de sus sueños". Quienes estuviesen dispuestos a crear "libres de control de la razón", hallarían una nueva "realidad absoluta o superrealidad". Bretón no fue el primero en percatarse del poder misterioso de lo irracional y de la omnipotencia de los sueños. La inspiración surrealista se había manifestado siglos en las fantasías góticas de El Bosco (Hieronymus Bosch, pintor flamenco del siglo XV); en los "sueños" y "pinturas negras" de Francisco de Goya, en el siglo XVIII; y en las visiones de pesadillas del escritor estadounidense Edgar Allan Poe. En Francia, Charles Baudelaire y Arthur Rimbaud fueron los predecesores inmediatos del surrealismo, así como el conde de Lautréamont y Guillaume Apollinaire.

"El teórico cuyas enseñanzas revolucionarias sirvieron a Bretón para su programa, fue Sigmund Freud, primero en destacar el papel decisivo que desempeña la memoria y el subconsciente en el comportamiento humano".<sup>38</sup>

Freud entendía que "la mente consciente, condicionada por las convenciones sociales, ofrece una imagen limitada y engañosa de la personalidad, y en el nivel más profundo de los sueños, los hombres expresan sus deseos y preocupaciones, mediante un lenguaje oculto de símbolos y asociaciones".<sup>39</sup>

Freud también se interesaba por el arte y escribió amplios ensayos sobre *La Mona Lisa* de Leonardo Da Vinci y *El Moisés* de Miguel Angel. Buscaba en estas obras indicios ocultos que revelasen el mundo interior de sus autores. Sin embargo, nunca celebró el tipo de experimentación que propugnaba Bretón. De hecho, éste halló bastante indiferencia en Sigmund Freud, cuando en 1921 le habló de su exploración artística del subconsciente.

Bretón era poeta, por lo que, la primera expresión del surrealismo fue escrita. "Los autores procuraban desterrar toda lógica y permitir a las imágenes, palabras y frases brotar sin obstáculos desde el subconsciente hasta el papel"<sup>41</sup>.

Debido a que el surrealismo es una corriente artística de amplia cobertura dentro de las diversas manifestaciones del arte como la pintura, la fotografía, la literatura, la poesía, la escultura y el cine, su relevancia -tanto en lo social como en lo artístico- fue de tal impacto que en la actualidad aún se admira y se sigue aplicando.

En el aspecto gráfico, "la pintura alcanzó proporciones no imaginables ya que se fue apoderando de la capacidad creativa de artistas como Jean Arp, Max Ernst, André Masson, René Magritte, Yves Tanguy, Salvador Dalí, Pierre Roy, Paul Delvaux, and Joan Miró".<sup>42</sup>

El trabajo de estos artistas es inmenso como para clasificarlo uno a uno, pero seguro es que cada uno de ellos utilizó el surrealismo como una fuente de liberación de sus sentimientos, y de esta forma su creatividad solamente conoció el límite que ellos se pudieran poner.

Incluso le demostraron al mundo que ellos eran unos parte aguas en un género que no sólo no se murió o se extinguió con el paso de los años, sino que -al contrario- supo evolucionar y adaptarse al medio y dejar su legado al paso del tiempo.



**Luis Buñuel,  
*Un perro andalúz*, 1928**

Uno de los principales expositores del surrealismo es, sin duda alguna Salvador Felipe Jacinto Dalí y Domenech, mejor conocido como Salvador Dalí, quien aparte de ser un líder polémico y de opinión, era un verdadero genio.

Su genialidad fue más allá de la pintura; en 1928 y 1930 realiza dos filmes puramente surrealistas de la mano del cineasta Luis Buñuel. Impactan a las personas de su tiempo y del nuestro, demostrándonos la grandeza de esa corriente artística con las películas *Un perro andalúz* y posteriormente *La edad de oro*.

Con esas dos películas se abre el panorama del surrealismo: el mundo de los sueños toma otra dimensión para poderla plasmar ante los ojos de la humanidad, pero ahora por medio de la pantalla cinematográfica.

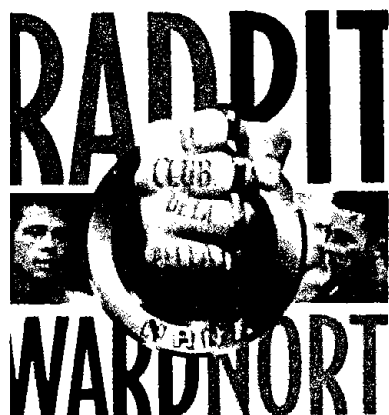
Parte de la evolución del cine es la forma de hacerlo, por ello ha resultado importante para los cineastas hacer realidad sus sueños. Esto ha llevado a una búsqueda constante; en el caso de creadores como Buñuel o Bergman, sus ideas han quedado plasmadas en sus obras, a pesar de estar por encima de la comprensión de los espectadores, desacostumbrados a ver ese tipo de realizaciones.

*Un perro andalúz* —cinta de Luis Buñuel— fue la primera expresión estética y moral hecha en cine que busca revolucionar nuestra concepción de la realidad, se plasman imágenes que vagan en la mente sin cuestionarlas; es decir, representaciones irracionales sin ninguna explicación.

“La búsqueda de lo inimaginable en el cine surrealista no está ubicado en lo irreal, sino que está ubicado en la realidad poco pragmática o en una visión o postura de observar la misma”.<sup>43</sup>

Lo más importante de esto es ver cómo “la audiencia lo percibe, para de esta forma poder analizar sus reacciones, puesto que las emociones no son externas son más bien internas y éstas se logran descargar externamente por medio de nuestras actitudes”.<sup>44</sup>

Podemos asegurar que el cine surrealista es propositivo y proyecta un estilo de vida o una serie de pasos para lograr introspecciones y posteriormente desarrollarlas en cualquier medio bastante llamativo como para que las personas se puedan explayar, sin ataduras sociales y sin limitar su creatividad a paradigmas o prejuicios sociales.



*El club de la Pelea,*  
E.U.A., 1999

Cabe mencionar que este género se ha retomado en nuestros días para hacer propuestas que sigan rompiendo paradigmas, lo cual es muy valioso porque el ser humano necesita y necesitará ver y escuchar historias para la cual el cine es un excelente medio.

Pero sobre todo siempre van a existir personas a las cuales les guste o aprecien la manifestación de los sueños de alguien más y ver cómo la creatividad del ser humano no tiene un límite establecido.

Al respecto, alude Francisco Sánchez: "los sueños son el motor de la evolución y el surrealismo ha sido participe de dicha evolución, con la que se logra percibir al mundo por medio de los sueños de sus creadores, y podemos decir que el cine surrealista vio la luz a partir de Buñuel, el cual logró darnos un poco de su ser, tiempo y sueños en vida y su legado ha sido una institución para los demás cineastas del mundo entero".<sup>45</sup>

En la actualidad el cine surrealista no se ve tan homogéneo, ya que tiene diversos elementos que dan como resultado una mezcla de estilos y formas de hacer y ver cine, tal como se aprecia en la cinta *Fight Club*, cuyo argumento podría ser resumido como un viaje por el subconsciente y el inconsciente del protagonista, que incluso lo convierte en el antagonista de la trama al mismo tiempo. Un claro ejemplo de como el surrealismo y el cine moderno muestran una dualidad de personalidades en un mismo individuo creando un ambiente oscuro y violento. En muchos aspectos esta película maneja una realidad en la cual las personas viven alienadas por la sociedad, tanto en el ámbito laboral como en su interacción con los demás; habla también de cómo el ser humano necesita observar sus sueños e instintos para poder dominar a las personas y a sí mismo.

Algunos filmes actuales con ciertos rasgos surrealistas, según la Internet Movie Data Base, han sido:

- *The Adventures of Baron Munchausen* de Terry Gilliam. Cía. Productora: Columbia Pictures Corporation. (1988)
- *Innocent Blood* de John Landis. Cía. Productora: Warner Bros. (1992)
- *Fargo* de Joel Coen. Cía. Productora: PolyGram Filmed Entertainment. (1996)
- *Fight Club* de David Fincher. Cía. Productora: Fox 2000 Pictures. (1999)

## Capítulo 3:



# El Cartel

### Objetivo:

Establecer la importancia del cartel como medio de difusión, y entender su función por medio del análisis formal de sus elementos.





### 3.1 Antecedentes del Cartel

El cartel resulta ser un tema interesante de estudio, no sólo para los profesionales del diseño, sino también para la gente interesada en la importancia social que este medio de comunicación tiene.

Los orígenes del cartel se remontan a "las inscripciones egipcias y los emblemas en relieve utilizados en Mesopotamia por los mercaderes y los escribas. Los griegos utilizaban piedras grabadas y rodillos de madera para anunciar los textos oficiales y los romanos grababan inscripciones publicitarias en los muros".<sup>46</sup>

Pero el cartel, tal como lo conocemos, apareció en Europa en el siglo XV, utilizado entonces por la iglesia y el Estado para propagar sus permisos de tolerancia y reglamentos.

Durante el siglo XVIII era común ver en la puerta de cada casa un gráfico semejante a un cartel para señalar el oficio de la persona que habitaba en ella; por ejemplo, un zapatero tenía un dibujo de un zapato en la puerta de su casa, y eso significaba una convención entre la gente de esa época.

El origen del cartel moderno; es decir una imagen acompañada de un texto, se sitúa en el siglo XIX y se dio gracias a la difusión del empleo del color. El cartel moderno, instrumento de difusión -política, comercial, turística o de algún espectáculo- "cuenta con más de un siglo de existencia".<sup>47</sup>

Durante el mismo siglo aparece la litografía, que permite un aumento en la difusión y en la calidad de los carteles. Un personaje importante en la historia de los carteles es Jules Chéret, precursor de este medio de comunicación en Francia hacia 1886.

Su aportación al cartel consiste en dibujar directamente sobre la piedra litográfica, devolviéndole a la litografía el carácter de medio directo que había perdido, debido a que los demás cartelistas solamente entregaban un modelo para ser reproducido fotomecánicamente.

El estilo de Chéret se inspiró en los maestros del barroco y consideró al cartel como un espacio-mural, más que una forma publicitaria. Chéret influyó mucho en el trabajo de Toulouse Lautrec, quien fue probablemente el primer maestro del cartel moderno. Lautrec no sólo veía en el cartel un medio publicitario, sino un medio para proyectar su dramática experiencia vital.

Después de 1900, el cartel se convirtió más en un trabajo profesional que en una actividad meramente artística.

Un acontecimiento que permitió al cartel certificar su capacidad de persuasión, fue la Primera Guerra Mundial. "La producción cartelística de esta época puede dividirse en tres categorías bien diferenciadas. La primera se propone suscitar la indignación por las atrocidades del enemigo, la segunda apunta a mantener el esfuerzo de la guerra; y la tercera invita a los civiles a enrolarse en la Armada".<sup>48</sup> A partir de 1917 se simplifica imagen y tipografía, con lo cual se logra una gran unidad formal.

También aparecen elementos nuevos como el "collage" y algunos efectos de textura. Posteriormente, en los años 60, el diseño de carteles adopta una aproximación más erótica y emocional de la publicidad visual.

Ya en la década de los 60 ocurre el fenómeno "póster" caracterizado por la conmoción que provoca entre la juventud estudiantil de los países industrializados de esa época. "Así se immortalizan gigantescos mitos populares mezclando razón y sentimiento: Che Guevara, Marilyn Monroe, Charles Chaplin, etc."<sup>50</sup> En la actualidad, la producción del cartel "esta enteramente condicionada por los estudios de motivación de compra... el lujo de la estética ha quedado reducido al cartel que anuncia festejos populares, exposiciones, espectáculos o actos culturales".<sup>51</sup>

Finalmente, se puede decir que el fin más importante del cartel, es el publicitario, aunque haya sido utilizado para otros diferentes. Actualmente, cuando lo que importa es vender, la campaña publicitaria bien hecha representa el éxito del producto en oferta.

"Pero también estos siglos han marcado un hito en el mundo del espectáculo, que necesita dar a conocer su trabajo de una manera elegante y al mayor número de gente posible. Por eso se recurre al poder de convocatoria del cartel, que en este ámbito encuentra su mayor y mejor producción".<sup>52</sup>

### 3.2. Los primeros carteles

En los siguientes renglones se hará una breve reseña de los pioneros del cartel moderno y sus principales carteles.

Como ya se había dicho en el punto anterior, Jules Chéret (1836-1933) inició con carteles litográficos en color, *Bal Valentino* (1869) es uno de ellos, ahí Chéret implanta su estilo personal. Esta compuesto de un payaso y dos muchachas que parecen querer "saltar afuera del cuadro, efecto que acentúan las inscripciones curvadas hacia fuera, sobre todo la superior (Valentino) que casi nos sugiere un cartel tridimensional".<sup>53</sup> Sin embargo el diseño de este cartel se nota aún rústico, sobre todo si se compara con carteles posteriores del mismo Chéret, como *Théâtre de l'Opera* (1849) o *Pippermint* (1899), en los que "consigue un efecto global de ligereza y libertad mucho mayores".<sup>54</sup>

Chéret estableció el diseño de un tipo de mujer que aparecía en todos sus carteles, cuyo modelo era la actriz y bailarina danesa Charlotte Wiehe, a quien el público identificaba como "La Chérette".

Las creaciones de Chéret causaron un gran impacto en los jóvenes artistas que entendieron el valor del cartel como medio de expresión y no sólo de propaganda. Uno de estos jóvenes fue Henri de Toulouse Lautrec (1864-1901), quien influenciado por el estilo de Chéret, utilizó el cartel "...para describir las vidas interiores de los habitantes de las calles de París".<sup>55</sup>

Toulouse Lautrec encontró un gran valor en el cartel, en sus diseños plasmaba su propia experiencia personal; el cartel significaba para él una manera de expresión, y a la vez una especie de terapia particular. Y es así como logra un estilo diferente y significativo, un ejemplo de ello es *Divan Japonais* (1893), que es el retrato de una de sus amigas, Jane Avril.

Todos los carteles de Lautrec tenían el carácter de ser bocetos, "el elemento caricaturesco, irónico y satírico, las formas sencillas y lisas, la línea decorativa eran artificios que



Jules Chéret,  
*Bal Valentino*, 1869



Henri de Toulouse Lautrec,  
*Divan Japonais*, 1893

Lautrec podía emplear en un cartel”<sup>56</sup>, como no hubiera en caso de ser pintor y menos de aquellos tiempos, debido a las convenciones de la época.

A pesar de todo esto, la obra de Lautrec no fue del todo popular y solamente hizo 31 carteles, quizá porque murió joven, a los 37 años; pero la contribución que hizo al arte del siglo XX “se refleja indirectamente en todos los diseños de carteles, pues ayudó a establecer el carácter directo del cartel como forma artística”.<sup>57</sup>

Después de Toulouse Lautrec no hubo ningún diseñador de carteles que fuera de su nivel, pero su estilo se reflejó incluso en la pintura, específicamente en la obra de Pablo Picasso; quien había conocido el trabajo de Lautrec a través de publicaciones en Barcelona, y su trabajo se vio influenciado antes de viajar por primera vez a París en 1900.

En Barcelona, estaba también uno de los principales y más destacados pintores de ese tiempo, Ramón Casas, autor del famoso cartel *Anís del mono* (1898), ganador del primer concurso de carteles -realizado en Cataluña, en la ciudad de Badalona-, convocado por Vicente Bosh para lanzar comercialmente dicho anís, que era de su fabricación.

Así de importante en la historia de los carteles es L. Capiello, un italiano establecido en París, autor de carteles comerciales de calidad, ya que a partir de 1900 el cartel se convirtió precisamente en un trabajo de profesionales, más que en una actividad solamente artística.



Ramón Casas,  
*Anís del Mono*, 1898

Dentro de este esquema general, el cartelismo europeo y norteamericano han caminado por caminos diferenciados. El cartelismo europeo ha sido más permeable a la investigación formal y a las influencias vanguardistas, como la obra del francés A. M. Cassandre (Adolphe Mouron, 1901-1968), muy influido por el Art-Decó, quien fue calificado como el primer escenógrafo de la calle y que definió el cartel como “un medio para un fin”, similar al telégrafo, que se limita a transmitir un mensaje.

A pesar de eso, Cassandre fue un experimentador ingenioso. En 1933 definió cuál debía ser la actitud correcta del artista frente a este medio artístico de comunicación: “El cartel no es ni pintura ni decorado teatral sino algo diferente, aunque a menudo utilice los medios que le ofrecen una u otro. El cartel exige una absoluta renuncia por parte del artista. Este no debe afirmar en él su personalidad. Si lo hiciera, actuaría en contra de sus obligaciones”.<sup>58</sup>

En contraste con esta corriente europea, en los Estados Unidos estaba muy presente el realismo fotográfico de las imágenes, en sintonía con el estilo de los ilustradores de las revistas.

Ya en la era de la televisión, cuando se pensaba en el declive del cartel tradicional, se dio el desarrollo de nuevos formatos, de gran tamaño, idóneos para la sociedad del automóvil.

Así se concretó una división entre anuncios para distancias cortas (trayectorias peatonales, pasillos del metro); anuncios para distancias medias (caminos y locales públicos); y anuncios para grandes distancias (carreteras y autopistas).

Para satisfacer esta última necesidad comunicacional nació la valla-anuncio, que no es más que un macrocartel de formato panoramizado, destinado a ser contemplado desde un vehículo en movimiento. La distancia de su observación impuso el formato grande (de tres metros por cuatro hasta cuatro metros por doce), que necesitaba tener un contenido simple para favorecer su legibilidad cuando se circula a gran velocidad.

Los paisajes de los Estados Unidos han asistido al desarrollo de las ciudades-autopistas, definidas por la dispersión urbana, por las largas distancias y por las rápidas autovías internas—como en Los Ángeles—, y han potenciado con todo ello la publicidad y las señalizaciones por vallas y por electrografía, con imágenes gigantescas.

Pero en contraste con esta evolución macroscópica de signo consumista, la explosión política de mayo de 1968 en París condujo a un interesante redescubrimiento y reutilización ideológica y minimalista del cartel, basada en una estética de la pobreza (uso de la bicromía) y la artesanía de su producción (tiradas de sólo quince o veinte ejemplares por hora).

También pueden considerarse como una modalidad técnica derivada de la publicidad cartelística los anuncios luminosos, electrografías que constituyen de hecho carteles hechos con luz policroma para su contemplación nocturna y, a veces, dotados de movimiento.

En 1900 apareció el primer anuncio luminoso del mundo: un letrero construido con 1500 bombillas en la fachada del Flatiron Building de Nueva York. Pero la verdadera revolución electrográfica se produjo gracias al gas neón, un gas

descubierto por el inglés William Ramsay -en 1898-, y aplicado por primera vez a la iluminación en el Grand Palais de París por el francés Georges Claude -en 1910-, quien constituyó la empresa Claude Neón y no tardó en penetrar en el mercado norteamericano. Al ser más flexible y versátil que las bombillas, permitía trenzar figuras complejas con sus tubos, el nuevo sistema adquirió pronta aceptación en el negocio publicitario.

Las ventajas técnicas de la publicidad electrográfica podían resumirse en tres:

- 1) Los tubos permitían formas más flexibles y versátiles que las bombillas, creando trenzados gráficos muy libres e imaginativos;
- 2) La posibilidad de imprimir movimiento aparente a partes del anuncio les otorgaba un dinamismo que atraía fácilmente la atención del público y los emparentaba a la estética de los dibujos animados;
- 3) Aprovechaba el periodo del ocio nocturno, en el que el cartel tradicional aparecía oscuro e invisible, para difundir sus mensajes de promoción publicitaria.

El ejemplo supremo de despliegue electrográfico se halla en la ciudad de Las Vegas (Nevada, Estados Unidos), donde los anuncios de casinos y lugares de ocio se extienden a ambos bordes de su autopista central, atrayendo con sus formas luminosas a los automovilistas.

Se ha observado que en la "arquitectura electrográfica" de Las Vegas, los pequeños edificios aparecen como apéndices del espectacular paisaje eléctrico. También en la ciudad de Tokio la arquitectura electrográfica tiene una función muy relevante en su paisaje nocturno.

### 3.3 ovimientos artísticos formales

En los años 20 existieron dos corrientes artísticas representativas de esa época, el diseño formal moderno (y como moderno se entiende, la representación de la "solución al diseño que el tiempo hubiese colocado completamente al

margen todos los demás estilos”),<sup>59</sup> y lo que fue el modernismo decorativo. El diseño formal moderno representó lo mismo que el término función, en él se involucra un diseño de tipo futurista que resulta de la unión entre el arte y la industria, en la era de la tecnología. Si se habla del modernismo decorativo, debemos entenderlo como un trabajo individual, en el caso de los carteles, relacionado directamente con la pintura.

Este modernismo formal obtuvo su epílogo en el modernismo decorativo del Bauhaus, en el cual también se distinguen dos periodos: “el primero abarca desde las postrimerías del Art Nouveau, hacia 1900, hasta el auge de la influencia Bauhaus en los primeros treinta; y el segundo coincide con la primera etapa decorativa de la sociedad de consumo que se inicia tras la Segunda Guerra Mundial”<sup>60</sup>

Los episodios de las guerras, significaron siempre cierta influencia en los movimientos artísticos de las épocas. Estos incidentes dramáticos en la vida de los hombres provocaron expresiones artísticas que reflejaban una especie de lazo entre la guerra y el arte. Precisamente, los dadaístas resultaron de aquellos acontecimientos que los habían dejado absolutamente desesperanzados.

El cubismo resultó ser un nuevo lenguaje pictórico, que definitivamente se inclinaba hacia lo abstracto. Pero aunque los artistas de este movimiento se alejaron de la realidad en sus obras, siempre terminaban regresando a ella, en tanto que fue un movimiento en busca de lo real. Los cubistas buscaban un tipo de estructura artificial que fuera absorbida por la mente y principalmente por los sentidos y sentimientos de los espectadores. Esta corriente, tiene dos representantes principales: Braque y Picasso.

Todos “los estilos que crearon los diversos movimientos artísticos durante los primeros años del siglo XX dejaron su impronta sobre el diseño coetáneo de carteles, pero el efecto general del nuevo formalismo se consolidó en Alemania”.<sup>61</sup> Y no hay que olvidar, que Alemania fue la cuna de la Bauhaus.

Los representantes más significativos de la Bauhaus, fueron Klee, Feiniger, Itten y Kandisky, y Moholy – Nagy. Este último se dio cuenta de que las técnicas del cine (ángulos de cámara, trucos fotográficos, montajes, etc.) podían ser utilizadas también en los carteles, además ideó los elementos de la tipografía del Bauhaus y proyectó la idea de la tipografía sin mayúsculas.



Román Cieslewicz,  
*El proceso*, 1964

### 3.3.1 Expresionismo

El expresionismo tomó impulso a fines del siglo XIX, considerado como una “enérgica y emotiva declaración artística que supuso una alternativa al naturalismo imperante en gran parte de la producción decimonónica”.<sup>62</sup> El expresionismo descendía de alguna manera de las xilografías y de los grabados medievales. Van Gogh y Edward Munich, fueron los principales representantes de esta corriente.

Al hablar de expresionismo y de Edward Munch, la mayoría de las personas piensan de inmediato en la pintura que lleva por título *El Grito* (1895), y con toda la razón, ya que es la obra más representativa de esta corriente artística.

La publicidad en aquella época empezó a utilizar estos elementos que proporcionaba el expresionismo, causando con ello controversias y polémicas, ya que había algunos cartelistas que decían que “los artistas del cartel tenían ahora la rara oportunidad de servir a un fin práctico al mismo tiempo que satisfacían la necesidad de producir algo decorativo, algo tan puro y bello como posible”.<sup>63</sup>

Había otros que decían que no se tenía que decir la verdad de algo gritando, si se podía entender lo mismo de manera tranquila, esto en alusión a la producción de carteles expresionistas que les resultaban tan viscerales, considerándolos hasta cierto punto como un grito.

El expresionismo surgió como movimiento artístico a la par que el desarrollo del cine. “Las primeras películas alemanas de este estilo fueron notables muestras de arte expresionista”<sup>64</sup>. Algo importante para esta investigación, es que los carteles que anunciaban las películas de la corriente expresionista contenían los mismos elementos expresionistas que las cintas.



J.C. Lyendecker,  
*Chesterfield Cigarettes*, 1926

### 3.3.2 Realismo

Esta corriente artística, fue y sigue siendo empleada con fines comerciales; es decir, cuando el objetivo del producto es vender, es uno de los recursos más utilizados. Esto se debe a que “una reproducción fiel contribuye a inspirar la confianza en el original”<sup>65</sup>.



Sin embargo, los artistas del cartel tenían sus reservas en cuanto a eso, ya que realizaban sus trabajos aislando al objeto de su completa realidad logrando una nueva experiencia visual; pensaban que si se limitaban a representar tal cual el objeto, entonces no hacían otra cosa más que una ilustración de catálogo.

Las características del realismo eran plasmadas en aquellos trabajos que necesitaban gran calidad "pues el cuidadoso tratamiento que exigía el grabado permitía transmitir una imagen fiel de los mismos"<sup>66</sup>.

Sin embargo, los artistas del cartel aceptaron el uso de la fotografía como medio para representar imágenes dentro del cartel. Pero no solamente existía la fotografía normal sin ningún retoque, también estaban los fotogramas (sin cámara), la fotografía negativa, las dobles exposiciones y el fotomontaje.

Cualquiera de estas nuevas técnicas podían ser utilizadas, junto con el dibujo y la tipografía, para conseguir que el mensaje fuera captado con mayor eficacia y rapidez.

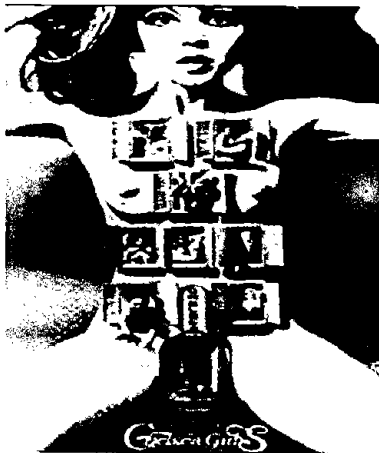
### 3.3.3 Surrealismo

La corriente artística llamada surrealismo puede definirse como "la revelación de una nueva dimensión de la realidad, revelación posible cuando se prescinde de la lógica racional para sustituirla por una asociación arbitraria de imágenes del mundo real."<sup>67</sup>

Los diseñadores de carteles que se valieron de esta corriente para realizar sus trabajos, argumentaban tres razones para ello:

1. El empleo del realismo en los carteles los hacía algo familiar y aceptable en la sociedad.
2. El impacto por descubrir que la imagen no es lo que se suponía que era, provocaba que esa imagen quedara grabada en la mente de los espectadores, tratando de recordar cómo era ese objeto en la realidad.
3. El surrealismo permite presentar una misma idea, varias veces y de diferentes formas. La repetición, como sabemos es una forma de recordatorio del objeto representado entre los espectadores.

El surrealismo como influencia en los carteles, pasa por



Alan Aldridge, Cartel de cine para *Chelsea Girls* de Andy Warhol, 1968

dos fases: la primera, desde los años 20 hasta el final de la Segunda Guerra Mundial; la segunda, abarca de los años 50 a nuestros días.

En la primera fase el surrealismo en los carteles estuvo limitado a la decoración teatral de aquellos años. En la segunda fase, después de que terminó la guerra -en 1945-, "la publicidad recogió los aspectos más siniestros y terroríficos de la imaginería surrealista." <sup>68</sup>

El cartel surrealista utiliza con frecuencia los fotomontajes ya que éstos logran ese impacto de lo que es real siendo irreal, y de lo que es posible -porque lo vemos- pero imposible si lo pensamos.



### 3.4 El lenguaje del cartel

Cada sistema de lenguaje, o cada medio de comunicación basa su funcionalidad en su especialización. Cada medio y cada lenguaje son altamente especializados, y sus propias condiciones expresivas los determinan como sistemas de comunicación.

La especificidad de un medio y del lenguaje que le es propio, se define por dos parámetros:

- Sus capacidades y características propias: se refiere a lo que este medio puede hacer que no hagan ya otros; y a lo que no puede hacer que sí hacen los demás.

- Las relaciones que determinan ese lenguaje con el público espectador: la correspondencia directa, lo que sería cara a cara, la situación de recepción, el modo de discurso, la calidad de la atención receptiva, el tiempo requerido para la comprensión del mensaje, la interpretación que del mismo hace el espectador.

Así, al analizar los medios impresos (cartel, folleto, anuncio, libro, catálogo, etiqueta, embalaje, etc.), se ve que cada uno de ellos tiene sus propias capacidades de comunicación, y que al mismo tiempo proponen unas condiciones

determinadas de recepción por los individuos; condiciones que son notablemente distintas unas de otras aun siendo todos los medios "impresos", y radicalmente diferentes de los demás medios (sonoros, audiovisuales, espaciales, etc.).

Cada forma de recepción, o cada canal humano, determina un tipo de medio diferente. Por tanto, los media y sus lenguajes se clasifican en función de los canales sensoriales de recepción por los que son percibidos e integrados por los individuos. Si cada medio técnico se adapta a cada canal de recepción humano, también los contenidos que transmiten son transferidos a través de diferentes lenguajes. Estos lenguajes son variantes expresivas particulares de cada medio. El medio no es el mensaje, es el lenguaje. Pero si el canal es el conducto de recepción del mensaje, el cerebro es su centro de integración. Así, el medio es sensorial, y el mensaje es -en alguna medida- intelectual y emocional: implica la participación psicológica y cultural del receptor para descifrarlo y si se requiere, memorizarlo.

Volviendo al medio impreso, se puede decir que sus lenguajes son varios y cada lenguaje posee su propia especialización comunicativa. El mensaje bi-media (Imagen-Texto) posee al mismo tiempo unas capacidades descriptivas, enunciativas, discursivas, lexicales, retóricas, etc., que le son propias. Su discurso puede ser fantasioso, poético, realista o surrealista; su estilo, barroco, esquemático, coloquial, dramático, humorístico, expresionista, etc.

En su forma tipográfica, el texto se carga de significado según los caracteres seleccionados, sus tamaños, su disposición en el espacio gráfico. Por su parte, la imagen adopta todas las formas posibles, de la representación a la visualización, pero varía en su expresividad si es en blanco y negro o en color; si es una fotografía, un fotomontaje, un dibujo, una caricatura, un plano, un diagrama, un gráfico, un esquema o un cómic. El carácter de la imagen puede ser a su vez hiperrealista, realista, figurativo, simbólico, sígnico, fantástico, surrealista o abstracto.

La información contenida en el cartel posee dos características muy precisas que deben ser consideradas como factores de acción comunicativa. La primera de estas características es la función de impacto, de ahí que el cartel haya sido definido expresivamente como "un grito en la pared".

La segunda característica es su función estética, esto es, la calidad formal y cromática que sustenta su "discurso" para que la mirada del espectador, después de haber sido

sorprendida y atraída en décimas de segundo, permanezca fija en el cartel para recorrerlo visualmente, pasearse por su superficie, viajar por ella de un punto de anclaje al otro en un movimiento ocular (programado previamente por el diseñador) que es un modo de empapar la mente del espectador con su mensaje.

Otra función importante es la motivante; las expresiones "un grito en la pared" y "el arte está en la calle", atestiguan la función de impacto y la función estética, y sitúan exactamente el entorno donde el Cartel se instala: el medio urbano.

Al analizar la lectura de los carteles, se puede distinguir dos tipos de contenidos:

- Contenido perceptivo: Visual
- Contenido ideológico: Cultural

Ambos son captados de manera simultánea en la lectura del cartel.

Pero en la misma lectura del cartel, a un primer nivel de observación se pueden distinguir tres planos específicos:

- El sistema de los objetos reales: se refiere principalmente a los avances tecnológicos de la sociedad en particular, y constituye la "estructura-origen que proporciona al publicista los elementos en que basará su representación".  
69

- El sistema del lenguaje: Aunque el objetivo del cartel es simplificar y reemplazar los largos discursos, es raro que un cartel no recurra al elemento del texto. En la mayoría de los casos el texto está ahí para precisar el mensaje, ya que muchas veces la imagen puede remitirnos a muchas connotaciones, pero el texto se encarga de aterrizar las ideas planteadas como el objetivo del cartel. "El texto impondrá aquella lectura, entre todas las lecturas posibles del cartel, que el publicista pretende destacar".<sup>70</sup>

- El sistema de la imagen: Para los diseñadores es el sistema más importante, ya que el cartel es antes que nada y sobre todo, imagen. El cartel tiene como objetivo facilitar la comprensión del mensaje en su lectura, la imagen logra quedarse "impresa" -de alguna manera- en nuestra mente, haciendo que el objetivo del cartel sea captado, no solamente al instante de verlo, sino también después.

Con estos puntos podríamos analizar un cartel, pero dicho análisis resultaría hasta cierto punto elemental si no se toma en cuenta "la unidad significativa" propuesta por Roland Barthes, ya mencionada en el capítulo 1 de esta misma investigación.

La unidad significativa se compone de tres niveles distintos: el objeto, el soporte y la variante:

- El objeto: Es aquel sujeto u objeto de quien se dice algo.

- El soporte: Es el contexto, el acontecimiento, el medio ambiente, la cosa, el personaje o el animal que da sentido al objeto del que se dice algo.

- La variante: Formada por las posibilidades con las que pueden ser expresados tanto el soporte como el objeto, "...porque cada término de la variante es el objeto de una elección precisa, no es ningún caso de arbitrariedad, es capaz de introducir la significación que va a irradiar a lo largo de los elementos de la unidad significativa hasta injertarse en el objeto...".<sup>71</sup>

Cada una de las partes que contiene la unidad significativa se ajusta con las demás para formar una estructura única, que dé –principalmente– los resultados esperados.

La unidad significativa es vulnerable a limitaciones de diferentes orígenes:

- Imposibilidades materiales: se refiere, al soporte del objeto; éste siempre debe ser coherente y tener relación análoga con el objeto que se expone.

- Imposibilidades morales o sociales: el diseñador tiene que ser consciente de la situación de la sociedad en la que se desenvuelve; es importante saber qué cosas están prohibidas por la moral individual y social; el sexo, por ejemplo, sigue siendo un tabú, por lo tanto el diseñador debe tener cuidado al utilizar ciertas imágenes que pueden ofender algunos sectores sociales.

Para que el significativo esté completo, necesita del significado; "la sustancia del significativo revela la complejidad de formas, de colores, de letras (léxico); mientras que la del significado revela un léxico que agrupa diversos estados y situaciones: confort, descanso, éxito".<sup>72</sup>

Ahora, la unión del significante y del significado, es el signo del cartel. La arbitrariedad y su motivación son las características principales del signo del cartel, de las cuales vale la pena mencionar lo siguiente:

- Arbitrariedad del signo: El signo en sí resulta ser injusto, de cierta manera, ya que no es una convención del total de la gente que vive en la sociedad, sino de las personas que se encargan de crear el lenguaje de los medios gráficos y verbales.

- Motivación del signo: Hablando del lenguaje del cartel publicitario, por ejemplo, la motivación se refiere a señalar los atributos principales del objeto para propiciar que el público espectador consuma lo que promociona el cartel; "el signo presenta la motivación óptima cuando hay armonía ligada a la función entre el significado y el significante".<sup>73</sup>

Aquí cabe agregar que en todo mensaje verbo-icónico publicitario se reconocen habitualmente componentes correspondientes a tres códigos:

- Código verbal (escritura): contiene el nombre propio del producto y eventualmente del fabricante como también algún mensaje para el destinatario.

- Código pictórico: corresponde al icono pictórico en que habrá una representación del producto y eventualmente de objetos y personajes.

- Código señalético o ideográfico: correspondiente al emblema del emisor (logotipo).

El objeto principal es el producto, el servicio o la idea que se desea hacer adoptar. Si el objeto no tiene existencia visible (una idea) o independiente, se presenta mediante un "soporte" o significante visible (un vaso en el caso de una bebida, un objeto típico o personas actuando en el caso de un servicio).

Junto al soporte, se ubican "variantes" que son otros iconemas (anexos) que ayudan a precisar el sentido y, eventualmente, introducen connotaciones. Pueden recalcar características específicas del objeto o cualidades atribuidas a éste. Así se combinan varios mensajes para determinar mejor la idea principal.



### 3.5 Tipos de carteles

Actualmente el cartel es un producto de la industria publicitaria, pero también del sistema consumista y de la vida urbana. Si bien es cierto que al estudiar los carteles, nos basamos más en lo que es el cartel comercial, no se debe de olvidar que también existen otros tipos de carteles, igual de importantes, con características que los diferencian uno de otro.

En los siguientes renglones se presenta una caracterización, de acuerdo con lo que menciona Françoise Enel en su libro *El Cartel*, de los diferentes tipos de cartel:

1. **CARTEL COMERCIAL:** Su objetivo es obtener principalmente resultados económicos, a través de efectos gráficos, psicológicos y comerciales, para inducir al consumidor en potencia. Pretende convencer, no informar. Se caracteriza por:

- La idealización del objeto, que encierra los deseos creados en el consumidor. Se produce una tensión entre el objeto y el espectador, que se resuelve mediante la compra.
- Simplicidad formal y argumental para facilitar la comprensión del mensaje.
- Códigos comprensibles pero sorprendentes; se tiene que buscar el equilibrio entre lo esperado y la sorpresa.
- Imagen muy concisa y directa; de ahí que cada vez sea más frecuente el uso de la fotografía, siendo ésta la representación más cercana de la realidad.
- La calidad técnica del cartel equivale a calidad del producto; la perfección es garantía de seducción.

2. **CARTEL PROPAGANDÍSTICO:** Busca el intercambio o el debate de ideas y no la obtención del producto. Los mecanismos comunicativos se encaminan a vencer al espectador mediante mensajes concisos y claros. Se espera una respuesta directa y positiva y, para conseguirlo, se actúa directamente sobre la ideología del espectador. Se puede decir que son "desinteresados" o de "interés público", ya

que no esperan vender. Sus características son: Simplicidad formal y estructural, énfasis retórico y argumento simple.

Dentro de este apartado se reconocen dos tipos de carteles de propaganda:

A) Político: se dirige a toda la ciudadanía con un mensaje muy directo y connotativo y con imágenes impactantes. El eslogan se instala fácilmente, y con frecuencia sobrevive a la imagen para la que fue creado. Los mecanismos que se utilizan son:

- Adhesión a mitos: la patria, la libertad, el valor, la fuerza, etc.
- Mecanismos de rechazo: a la violencia, muerte, opresión, humillación, etc.
- Testimonios de personajes o acontecimientos históricos.
- Causa común: unidad, solidaridad, ayuda, apoyo, protección, etc.

B) Social: se persigue la protección del individuo, se caracterizan por:

- Ser simples, directos y de interés público.
- En ellos no se decreta, se sugiere.
- Cuando se orientan a sectores concretos, se adapta la expresión gráfica a ese lenguaje para buscar la complacencia con ese público determinado.

3. CARTEL CULTURAL: es aquel que se dirige a un público inicial en el tema y, por lo tanto, predispuesto favorablemente a aceptar la imaginación y la creatividad. Se orientan principalmente a actividades intelectuales y artísticas, y tiene dos rasgos principales:

- Es un cartel que se dirige a un "micro-medio", dirigido a aficionados, por ejemplo, a la música, al teatro, al cine, etc.
- Propone una visión figurada de la realidad que da lugar a la ampliación de la estética en este tipo de cartel.

Sus características son:

- Imágenes con fuerza y texto con sentido icónico.
- Es el principal objeto de colección. Se le ha llamado "cartel de autor".



En el marco del cartel cultural se inscribe el **CARTEL DE CINE**, cuya caracterización y reseña histórica se presenta en los siguientes párrafos:

En relación con los orígenes del cartel como medio publicitario del cine, se considera al cartel de la película *El Regador Regado* (1886), de los hermanos Lumière, el primero de la historiografía del cine. Su autor fue M. Auzolle y en él se plasmaba una escena de la película. Por lo anterior podemos decir que el cartel se unió al cine desde su nacimiento, esto es, cartel y cine han crecido juntos desde la aparición del segundo.

Asimismo, "el advenimiento del cinematógrafo se produjo en las mismas fechas en las que el cartel publicitario iniciaba su etapa de máximo esplendor. En 1895, cuando las primeras luces de los proyectores vomitaban las primeras imágenes en movimiento sobre la pantalla, el cartel publicitario acababa de estrenar una nueva técnica que facilitaría su expansión. La llegada de la cromolitografía".<sup>74</sup>

El fenómeno de relación entre cine y cartel tuvo su desarrollo principal en el contexto norteamericano, en el que el cine comenzó a configurarse como una verdadera industria, como lo es hasta nuestros días. Este hecho determinará de forma trascendental la naturaleza del cartel cinematográfico.

Satué, prestigioso diseñador y autor de varios libros sobre carteles, afirma que "en Hollywood nunca han sabido qué es un buen cartel".

Agrega Satué respecto a la evolución del cartel: "es evidente que del realismo dibujado se ha pasado en los últimos años, por imperativos meramente tecnológicos, al realismo fotográfico y cromático. El resultado de la manifestación de una nueva profesionalidad, inclinada progresivamente hacia los servicios de diseñadores en disminuciones de los "mañosos" del realismo pintado clásico, aunque por ahora el cambio se concrete únicamente en hábitos compositivos y tipográficos propios del diseño de cubiertas de libros y no del cartelismo, una y otra vez aplazado en el mundo del cine".<sup>75</sup>

El contenido icónico más frecuente es el de la pareja de protagonistas, que puede aparecer inmersa en la acción o aislada como en una pose fotográfica. El fenómeno del estrellato va a ser, por tanto, el acontecimiento que marcará en gran medida la configuración del contenido del cartel,

cuyo diseño se rendirá a la presencia de la estrella, con su imagen y nombre destacados. Al respecto, una cita de Tranche, R:

"Este fenómeno se generalizará a partir de los años 20 y producirá una uniformidad de estilos en torno a las grandes productoras. Así por ejemplo, se pueden detectar distintas tendencias: la Metro Golding Mayer utilizará la imagen de sus estrellas dibujadas en colores primarios contrastadas con fondos blancos o amarillos, la Fox combinará retratos y elementos de acción con colores muy variados en tonos pastel y la Warner empleará dos tonos básicos con frases publicitarias impactantes y recurrirá a menudo al retrato fotográfico".<sup>76</sup>

Es frecuente hoy en día, que en el cartel de cine el diseñador se conforme con reproducir alguna imagen interesante y atractiva del film que está anunciando, para lograr que el público asista a las salas cinematográficas.

Pero el cartel de cine recurre necesariamente a formas de exhibición, o dicho de otra manera, soportes publicitarios, definidos como: "aquellos medios gráficos de la publicidad del cine que desarrollan su función comunicativa en el lugar de consumo de la película, o las salas de exhibición".<sup>77</sup>

Martínez Herranz plantea la existencia de las siguientes formas de publicidad en:

Vitrinas laterales para fotografías y carteles: Son conocidas como carteleras o fotos fijas (en inglés denominadas lobby cards), y son uno de los mayores puntos de atención antes de entrar en la sala de cine. Se sitúan en los espacios próximos al cine. Dado que un buen número de espectadores se deciden en el último momento, estas imágenes pueden acabar por ser determinantes en la decisión del espectador potencial. Estas imágenes deben reunir las siguientes características: ser representativas del contenido de la película, incluir a los personajes más destacados, tener un máximo de calidad en cuanto a encuadre y técnica fotográfica y el atractivo suficiente como para cumplir su función principal: despertar el interés de los futuros espectadores.

Grandes paneles sobre las puertas para colocar carteles: En realidad este es el soporte originario de aparición del cartel de cine, esto es, la ubicación del cartel de la película que se va a proyectar en la entrada de la sala. El cartel puede ocupar hoy en día muchos de los espacios en

el propio cine. Suele colocarse junto a las vitrinas que recogen las fotos de la película, como forma de relacionar el estímulo publicitario conocido con los nuevos que suponen estas fotografías, y en los accesos a la sala. A partir de ahí las posibilidades son variadas y dependerán de los intereses del exhibidor y de la arquitectura del cine.

· **Marquesinas:** Son murales pintados que sobresalen por su gran tamaño. Ocupan los frontales de los cines cuya arquitectura exterior permite colocarlos, también suelen ser ubicados junto a la entrada principal. Su contenido ha estado normalmente basado en derivaciones del cartel. Su época de esplendor parece ya haber pasado y en la actualidad son utilizados, casi exclusivamente, por las grandes salas de las calles céntricas, o cuando es un estreno muy importante a nivel comercial.

· **Paneles móviles sobre caballetes en la acera o acceso a la sala y siluetas-anuncio en la fachada o el hall de acceso.** Se han unido estas dos formas porque se considera que su naturaleza es similar. Se trata, en general, de elementos tridimensionales que saltan de la pared para "cobrar vida" publicitaria entre los consumidores. Sus posibilidades formales son múltiples, desde siluetas de los protagonistas a pedestales que sostienen reproducciones de algunas escenas. Constituyen elementos similares a los clásicos displays publicitarios.



### 3.6 análisis formal del cartel

De la misma manera en que existen diversas clasificaciones del cartel, existen también diferentes maneras de componer elementos gráficos sobre las superficies del papel.

Cuando un diseñador se enfrenta a un problema que necesite resolver en el ámbito del diseño, debe recurrir a la organización de los elementos que le permitan conseguir, en la práctica, el objetivo que se ha planteado. La composición de los elementos formales del cartel está íntimamente relacionada con la composición artística, es decir, la disposición de los elementos diversos para expresar decorativamente una sensación.

Las unidades que intervienen en la composición de un cartel no son arbitrarias, obedecen a una ley de la composición y técnicas visuales, como son la unidad, el ritmo, el equilibrio, la simetría, etc. Cada uno de estos elementos constituye una fuerza propia para que juntos puedan entrar en acción, la cual hará que se llegue a cierto equilibrio -o desequilibrio- según sea el caso.

Para Françoise Enel "la ciencia de la composición consiste en determinar la posición, la dirección y la importancia de cada elemento en función de una marco dibujado o imaginario, con la intención de acentuar el carácter del mensaje visual"<sup>78</sup>, en tanto que "el arte de la composición consiste en organizar en el espacio bidimensional, y en función del fin propuesto, elementos gráficos o pictóricos cuyos números e importancia son variables según la idea a expresar."<sup>79</sup>

La composición gráfica se dará tanto haya elementos que manejar tales como el punto, la línea, la luz, el color, etc. Veamos cada uno de ellos con mayor detalle.

· El Punto: Se trata de un elemento que tiene forma y diámetro. El punto tiene una enorme fuerza en cuanto a lo que se refiere a la atracción del ojo, y sirven para crear ritmos que logran hacer dinámica, de alguna manera, una composición, como pueden ser un círculo, un cuadrado, etc.

· La Línea: Considerada como una sucesión de puntos, o un punto en movimiento. Atrae la atención por su índice de dirección. Cuando la línea se cierra sobre sí misma o se cruza con alguna otra línea, es cuando surge el contorno, estos contornos son fácilmente reconocibles en figuras como el triángulo, el cuadrado, alguna curva, etc.

· La Luz: Permite la creación de algunas sombras a fin de lograr el volumen, resaltar colores, texturas, etc.

· Color: El color es un fenómeno físico de la luz o de la visión, asociado con las diferentes longitudes de onda en la zona visible del espectro electromagnético. El color es a menudo el factor clave del éxito de un diseño.

Existen diferentes formas de composición, en el área del diseño, la Composición Clásica y la Composición Libre. La primera, también llamada estática, busca principalmente el sentido de continuidad y evita todos aquellos factores que puedan evocar movimiento o transformación, logrando así una sensación de tranquilidad. La composición libre o dinámica nos remite a la fuerza y el movimiento. En este

tipo de composiciones, existe mucho el contraste de los elementos.

En cualquiera de las dos se toman en cuenta factores como la unidad, el ritmo y la proporción. A continuación aparecen las definiciones de ellos:

· **La Unidad:** Para conseguir la unidad en la composición es necesario que exista una armonía total entre cada uno de los elementos. La organización de las fuerzas es el fin de la composición.

· **El Ritmo:** Se obtiene cuando existe la armonía de los valores visuales, como el dibujo, el espacio, el color, la dimensión, el movimiento y el equilibrio.

· **La Proporción:** Quiere decir "correspondencia", es la relación entre las dimensiones y entre las partes del todo en la composición.

### 3.6.1 Forma

Si hablamos de manera general, todo lo visible tiene forma. "La forma es todo lo que se puede ver, todo aquello que tiene contorno, tamaño, color y textura, ocupa espacio, señala posición e indica una dirección."<sup>80</sup>

Existen formas positivas y formas negativas. Generalmente la forma es vista como habitante de un espacio, pero también como un espacio en blanco, rodeada por un espacio ocupado. Cuando se ve como ocupante de un espacio, se llama forma "positiva", y cuando se le percibe como un espacio en blanco, rodeado por un espacio ocupado, se llama forma "negativa".

Las formas también se relacionan entre sí. De tal modo, podemos distinguir de ocho maneras de su interrelación:

- *Distanciamiento:* Las formas quedan separadas entre sí, aunque pueden estar muy cercanas.

- *Toque:* Si se acercan las formas, comienzan a tocarse.

- *Superposición:* Si se acercan las formas, una se cruza sobre la otra y parece que queda encima, cubriendo una parte de la que quedó abajo.

- *Penetración:* Igual que en la superposición, pero aquí no hay una relación muy clara de cuál está arriba y cuál abajo aunque sí se ve claramente su contorno.

- *Unión*: Igual que en la superposición, pero aquí las formas quedan reunidas y se convierten en una forma nueva y más grande, pierden también parte de su contorno cuando ya están unidas.
- *Sustracción*: Es cuando una forma invisible se cruza sobre una visible, y la parte de la forma visible queda cubierta con la de la forma invisible.
- *Intersección*: Igual que en la penetración, pero aquí solamente se ve la parte en la que las formas se cruzan entre sí; como resultado de esta unión, surge una nueva forma más pequeña.
- *Coincidencia*: Si se acercan demasiado las formas, terminarán por coincidir hasta volverse una sola forma nueva.

Existen formas tridimensionales y bidimensionales. Las formas tridimensionales, son aquellas hacia las que nos podemos acercar, alejar y rodear, y además pueden verse desde diferentes distancias y ángulos. No están fijas, tienen o pueden tener movimiento, pueden correr, volar, nadar, etc. Las formas bidimensionales, son, por ejemplo, los escritos, los dibujos, las pinturas, los diseños, etc. Se puede considerar a la forma bidimensional como una "creación humana para la comunicación de ideas, el recuerdo de experiencias, la expresión de sentimientos y emociones, la decoración de superficies planas y la transmisión de visiones artísticas." <sup>81</sup>

Las formas también han sido clasificadas como figurativas y no figurativas o abstractas: las primeras son aquellas que establecen relación con los que la observan por tener un tema identificable, y las segundas no tienen ni poseen un tema que se pueda identificar con facilidad.

Una forma *figurativa* puede ser elaborada con la fotografía, o con un cierto grado de abstracción, mientras que no se convierta en una forma *no figurativa*. Hay veces en que el tema de una forma *figurativa* es fantástico, sin embargo presenta lo que es una realidad transformada, de manera que proyecta una realidad al observador.

Las formas *figurativas*, pueden clasificarse a su vez, en naturales, artificiales y verbales. Si el tema es referente a la naturaleza, entonces se dice que son formas *naturales*, las cuales comprenden los organismos vivos y objetos inertes que existen en la tierra, en el mar o bien, en el aire. Las formas *superficiales* son derivadas de objetos y entornos creados por el hombre, pueden representar vehículos, máquinas, accesorios, juguetes, ropa, etc. Las formas verbales se refieren al lenguaje escrito, a los caracteres y letras.

Por su parte, las formas abstractas son importantes en el diseño, en tanto expresan la sensibilidad del diseñador con el entorno, la composición y/o el color, sin tener que usar necesariamente elementos que sean identificables por los espectadores.

A veces todos los elementos visuales del diseño son considerados como forma, pero es más habitual que se tomen como formas las figuras claramente definidas, que constituyen la composición. Y es importante decir que la forma no es lo mismo que la figura. Una figura es un área delimitada con una línea; una figura a la que se le da volumen y grosor y que se pueden observar en diferentes vistas, es una forma. Por ello, una forma puede tener muchas figuras.

Diseñar una forma puede ser un proceso aparte de diseñar una composición, aunque estén directamente relacionadas. A menudo es útil ver primero una forma aislada y luego verla como un elemento entre otros. El diseñador debe examinar atentamente todas las opciones para crear una forma.

### 3.6.2 Ubicación de la figura en el campo visual

En este apartado hablaremos del espacio en el campo visual. El espacio en una composición resulta complejo ya que tiene diferentes maneras de verse. El espacio puede ser negativo o positivo, liso o ilusorio, simple o complicado.

Una composición informal debe coordinar sus elementos alrededor de un centro de interés; un área donde todos los elementos se producen, acaban o interaccionan, proporcionando el impacto visual sin el cual el diseño se convierte en una simple agregación de partes.

Una composición formal no incluye forzosamente un centro de interés especialmente si hay una retícula que esté establecida en una traslación regular. Pero introducir una anomalía implica que ésta se convierta generalmente en el centro de interés de una composición que pasa a ser informal.

Un centro de interés colocado en cualquier parte de un diseño tiende a hacer que éste sea estático en su centro geométrico; si se sitúa en uno de los cuatro ángulos de un diseño cuadrado o rectangular, la colocación desigual del peso puede romper el equilibrio.

Cuando una figura se percibe como una forma plana, cuando no muestra ningún grosor, colocada perfectamente frente al observador no sugiere ninguna profundidad. Cuando una figura se superpone a otra, se está creando cierta profundidad, "cuando la misma figura se muestra retorcida, doblada u ondulada, se introduce una forma de considerable profundidad."<sup>82</sup> Ahora, una figura a la que se le da grosor o volumen cambia lo que era un espacio plano a un espacio de la profundidad adecuada. "Las formas planas y voluminosas, los espacios superficiales y profundos, producen diferentes ilusiones ópticas, que hay que tener en cuenta al crear diseños bi-dimensionales."<sup>83</sup>

Pero también tiene que ver con la importancia que se le da a la figura principal y su ubicación en el campo visual.

La figura puede ser ubicada en el corazón del espacio visual, es decir, en el centro de la composición, asumiendo toda la importancia y haciendo que los demás elementos compositivos "giren" y se comporten en torno a ella. También puede ser ubicada en alguno de los lados del campo visual, apelando al equilibrio o al desequilibrio, al contraste o a la anomalía, al impacto o a la tensión, dependiendo de lo que se quiera hacer sentir o provocar en el espectador.

Cuando hay más de un punto de concentración en una composición, se deben variar las densidades en los diferentes puntos, para que emerja uno de los puntos como el centro de interés. En las áreas densas destacan los vacíos; un vacío es a menudo el centro de interés en una composición con elementos agrupados densamente.

### 3.6.3 Simplicidad en el diseño

La ley de Pragnanz expresa que todo esquema que estimule la vista del observador tiende a ser visto de tal manera que la estructura resultante sea sencilla como lo permitan las condiciones dadas.

Los psicólogos han medido la cantidad de energía nerviosa necesaria para ver las formas. El círculo es la más fácil.



Por otra parte las buenas configuraciones (es decir, las que se perciben fácilmente) ejercen una atracción muy poderosa.

El cartel debe contar con la cantidad mínima de elementos, permitiendo la simplicidad en el diseño, lo que facilita su reconocimiento y recuerdo. Si la forma no cumple con esto será más difícil transmitir la idea principal.

### 3.6.4 Relación figura-fondo

La forma se distingue del fondo por las siguientes características:

1. Por su carácter de objeto definido.
2. Por su tendencia a sobresalir.
3. Por su mayor facilidad para recordarse.
4. Por su capacidad de producir mayor impacto.

Para percibir una forma, deben existir diferencias en el campo visual. Cuando hay diferencias, existe también contraste. Tal es la base de la percepción de la forma.

### 3.6.5 Simetría

Es la forma más simple de organización. Los elementos se repiten como imágenes reflejadas a los lados de un eje. Es el tipo más obvio de equilibrio y, generalmente se piensa que el resultado es el más pobre en cuanto a variedad. Sin embargo, existen diferentes tipos de simetría, como son la simetría axial, la radial y la modular.

La simetría axial responde a un proceso de traslación simétrica alrededor de un eje. La simetría axial puede compararse al reflejo de una imagen en un espejo.

La simetría radial se refiere a la disposición regular de las partes alrededor de un eje central, de manera que cualquier plano que pasa a través del eje central divide al orga-

nismo en mitades. Esta simetría se encuentra representada en la realidad, en alguna estrella de mar o en una flor, en los gajos de cualquier naranja, en un trébol de cuatro hojas, etc.

La simetría modular, como su nombre lo dice, está formada por conjuntos de elementos que forman un módulo. En la arquitectura puede encontrarse este tipo de simetría en las murallas, claustros y en la decoración de capiteles.

Gracias a estos diferentes tipos de simetría, las composiciones resultan ser dinámicas y con un mayor grado de interés, contrariamente a lo connota el término simetría.

### 3.6.6 Equilibrio

Se refiere a la justa medida de todos los valores que pueden concurrir en una composición. Dentro del equilibrio se distinguen dos clases, el equilibrio estático y el equilibrio dinámico.

Equilibrio estático: Le da a la composición un efecto de serenidad, es el que se observa cuando un cuerpo está en reposo, y sigue así aunque se le apliquen ciertas fuerzas para sacarlo de ese estado.

Equilibrio dinámico: Este ocurre cuando un cuerpo está en movimiento y conserva ese mismo estado, después de que ha sido sometido a un sistema de fuerza y, sobre todo, de equilibrio.

### 3.6.7 Percepción del color en el diseño

Cada rayo de luz que nos llega del sol en forma de luz blanca se descompone en una serie de colores con longitudes de onda diferentes y en su conjunto forman el espectro visible. "Todo aquello que vemos a nuestro alrededor es por efecto de la luz, que nos permite distinguir un objeto de otro, así como de su entorno." <sup>84</sup> El Sol es la principal fuen-

te de luz natural, la luz es un tipo de energía que llega a nuestro sistema nervioso óptico y es interpretado como color en nuestro cerebro. Es por eso que un mismo objeto puede parecer de distinto color con un cambio de luz diferente. Podemos también crear cualquier color con luces de colores artificiales o con pigmentos naturales extraídos de ciertas plantas o minerales.

El negro es el color más oscuro de todos los colores, puede borrar lo que cubre cualquier superficie originalmente. El blanco es el más claro de todos los colores, también resulta opaco y es el ideal para recibir colores, ya que no distorsiona los colores, aunque sí los oscurece un poco. El negro y el blanco juntos crean el más perfecto contraste de tonos, por lo que son ideales para escribir, dibujar o imprimir.

Existen colores neutros que surgen de la mezcla de pigmentos negro y blancos, éstos son una variedad de tonalidades grises. Hay grises oscuros que tienen desde el 90% hasta el 70% de negro; los intermedios están compuestos a partir del 60% y hasta el 40% de negro, y finalmente están los claros, que tienen desde el 30% hasta el 10% de negro en su composición. Los grises son mejores para mostrar o sugerir la profundidad y el volumen que el mismo negro o blanco. Un diseño que solamente utilice tonalidades grises y blancas crea una sensación de brumosis y de suavidad.

La idea que en general tenemos del color, es la idea del color *cromático*, los colores neutros no entran en esta clasificación, por lo que son llamados *acromáticos*. Los colores *cromáticos* pueden distinguirse en tres modos:

1. El *tono*: es el atributo que permite clasificar los colores como rojo, amarillo, azul, etc.
2. El *valor*: se refiere al grado de claridad o de oscuridad de un color.
3. La *intensidad o saturación*: indica la pureza de un color. Los colores saturados son los más brillantes y vivos, y los insaturados tienen una intensidad débil, son apagados y contienen mucho gris.

Estos tres aspectos del color pueden describirse como las dimensiones del color y representarse como un sólido de color.

Se ha demostrado que nuestro cuerpo físico percibe cualquier impulso o energía cromática y reacciona en conse-

cuencia. Los colores influyen sobre el ser humano, y sus efectos, tanto de carácter fisiológico como psicológico, se reflejan en estados de ánimo como alegría o tristeza, exaltación o depresión, actividad o pasividad, calor o frío, equilibrio o desequilibrio, orden o desorden, etc.

El amarillo actúa como estimulante mental y nervioso. El naranja es un excitante emotivo que favorece la digestión. El rojo, que posee una gran potencia calórica, aumenta la tensión muscular y la presión sanguínea. El verde es un sedativo que dilata los capilares y tiene un efecto reductivo de la presión; sus radiaciones calman los dolores neurálgicos y resuelven algunos casos de fatiga nerviosa, insomnio, etc.

El azul tiene un efecto opuesto al del rojo en cuanto a la tensión y es mucho más activo que el verde en el tratamiento de enfermedades mentales y nerviosas. El violeta es un calmante que actúa sobre el corazón y los pulmones y aumenta la resistencia de los tejidos.

La publicidad estudia la potencia psíquica de los colores y aplica ésta como poderoso factor de atracción y seducción. El sector industrial utiliza ciertos colores en sus centros de trabajo para crear una atmósfera adecuada, estimular los rendimientos de trabajo y hacer más gratas las tareas.

Los colores tienen, además de su potencia psicofísica, una fuerza simbólica y una relación definida con nuestras actividades y sentimientos.

Como ejemplo de lo antes dicho tenemos al amarillo, que sugiere luz de sol, alegría, acción, oro, arrogancia, voluntad, poder, ciencia, espiritualidad y dinamismo y, de igual manera representa ira, cobardía y envidia.

El naranja es estímulo, acción y entusiasmo, pero mezclado con negro es engaño, conspiración, sordidez y opresión.

El rojo sugiere calor, fuego, corazón, excitación, actividad, pasión, sangre, fuerza, impulso, peligro y revolución; mezclado con blanco forma el rosa, que significa inocencia y frivolidad. Los rojos también se relacionan con la rabia y la crueldad.

El verde es sinónimo de vegetación, humedad, calma, frescura, esperanza y sugiere primavera, amistad, realidad y equilibrio por su posición entre cálidos y fríos; también re-

presenta celos, enfermedad cuando se manifiesta en la piel e inexperiencia o falta de madurez.

El azul designa infinidad, inteligencia, frío, recogimiento, paz, descanso, confianza, liberalismo, seguridad y languidez, y el que mayormente expresa la sensación de frío; también puede significar desesperación y nobleza.

El violeta representa aflicción, tristeza, penitencia, misticismo, profundidad y misterio; al ser mezclado con negro, desesperación, deslealtad y miseria. El púrpura es esplendor, realeza, dignidad y suntuosidad; asimismo melancolía y delicadeza.

El blanco significa reposo, limpieza, pureza, inocencia, virtud y castidad; el negro, tinieblas, muerte, duelo y destrucción; el gris, resignación y neutralidad, y los pardos, madurez.

Los significados y asociaciones de colores varían notablemente entre los pueblos pero son bastante uniformes para el mundo occidental, debido probablemente a la fuerte homogeneización cultural.

Así que, en resumen, la connotación o connotaciones de los colores es la siguiente:

- Rojo: Peligro, excitación, fuego, pasión, sangre, luchar o huir; llama la atención cierta connotación sexual.
- Púrpura: Riqueza, realeza, sofisticación, inteligencia.
- Azul: Serenidad, tranquilidad, verdad, dignidad, constancia, fidelidad, poder.
- Negro: Sofisticación, elegancia, poder, rebelión, muerte.
- Blanco: Pureza, limpieza, luminosidad, vacío.
- Amarillo: Calidez, el sol para muchas culturas, brillo, alegría, si está poco saturado.
- Verde: Naturaleza, frescura, vegetación, salud; los verdes azules son los favoritos de los consumidores.

Respecto al color existe también la distinción del color denotativo y el connotativo, de lo que se hablará en los siguientes párrafos porque como ya se dijo, el color es a menudo el factor clave del éxito de un diseño.

- **El color denotativo:** cuando está siendo utilizado como representación de la figura, es decir, incorporado a

las imágenes realistas de la fotografía o la ilustración. El color como atributo realista o natural de los objetos o figuras. En el color denotativo podemos distinguir tres categorías: icónico, saturado y fantasioso, aunque siempre reconociendo la iconicidad de la forma que se presenta.

1. El color icónico: La expresividad cromática en este caso ejerce una función de aceleración identificadora: la vegetación es verde, los labios rosados y el cielo es azul. El color es un elemento esencial de la imagen realista ya que la forma incolora aporta poca información en el desciframiento inmediato de las imágenes. Así, el color ejerce una función de realismo que se superpone a la forma de las cosas: una naranja resulta más real si está reproducida en su color natural.

2. El color saturado: Una segunda variable del color denotativo es el color saturado. Son colores más densos, más puros, más luminosos. El color saturado obedece a la necesidad creada por la fuerte competitividad de las imágenes que nos asedian, donde la exageración de los colores forma parte del triunfo de las imágenes como espectáculo visual de nuestro entorno cotidiano. El mundo resulta más atractivo de esta forma.

3. El color fantasioso: Otro matiz de la denotación cromática realista es el color fantasioso, en el que la fantasía o manipulación nace como una nueva forma expresiva. Por ejemplo: las fotografías solarizadas o coloreadas a mano, en las que no se altera la forma pero sí el color.

**El color connotativo:** La connotación es la acción de factores no descriptivos sino precisamente psicológicos, simbólicos o estéticos, que suscitan un cierto clima y corresponden a amplias subjetividades. Es el que nos remite, el que nos transporta a nuestras propias experiencias y convenciones.

1. El color psicológico: Se refiere principalmente a las percepciones que algún ambiente en particular nos produce. Estas pueden ser de tranquilidad, de alegría, de tristeza, de calma, de violencia (psicodélica), etc. Se utiliza el color psicológico en las fábricas, en oficinas, etc., para lograr efectos estimulantes en el trabajo.

2. El color simbólico: A diferencia del color psicológico, el color simbólico, constituye una codificación. Ya que paso de ser tan sensitivo (como es el psicológico) a ser -casi- un fenómeno cultural.

### 3.6.8 Tipografía

La Tipografía se refiere a la reproducción de textos mediante la impresión con caracteres o tipos (piezas de metal con una letra o un signo en relieve en su parte superior, el cuál impregnado de tinta permite la impresión) móviles.

La intervención del texto dentro del diseño de un cartel es importante debido a que se "considera en el lenguaje como un medio de hacer llegar a una forma de pensamiento superior a los modos visual y táctil" <sup>85</sup>

Al hablar de la tipografía es necesario conocer la clasificación de los caracteres. Estos pueden encuadrarse en estilo, familia y serie.

· Estilo: es la forma o las características específicas de un alfabeto o grupo de caracteres.

· Familia: es el conjunto o colección de caracteres de los distintos cuerpos y series que son del mismo estilo y han sido obtenidos partiendo del mismo diseño básico y tienen el mismo nombre.

· Serie: es cada una de las variables dentro de la misma familia, éstas pueden ser, la cursiva, las negritas, las versalitas, etc.

Además del estilo, la familia y la serie, existe una clasificación de los caracteres dependiendo del uso al que se destinan. Los caracteres se clasifican en tres grupos:

· Caracteres comunes o de texto: son los que se emplean en la composición más comúnmente del texto en los libros y periódicos, y generalmente son de la serie redonda o "normal" (de trazo vertical y más bien fino). Dentro de los caracteres comunes o de texto, se encuentran las cursivas, versalitas, negritas, etc.

- Cursivas o itálicas: es la letra que es de igual tamaño o familia que la redonda o "normal", y que solo se diferencia por su inclinación, la cuál le da cierta semejanza con la escritura a mano.

- Versalitas: son las letras sólo mayúsculas de igual altura al ojo que las letras minúsculas y que no tienen asta ascendente ni descendente.

- **Negritas:** son las letras tanto mayúsculas como minúsculas, del mismo tamaño y forma pero con un trazo más grueso que el redondo. Son utilizadas títulos o subtítulos, para resaltar algunas partes del texto, etc.

- **Caracteres de escritura:** son aquellos que imitan la letra manuscrita.

- **Caracteres de fantasía:** son los que no se basan en algún estilo clásico, sino que son creados por el diseñador o por el realizador de los caracteres, según sus necesidades o gustos, y que generalmente son decorados, adornados, sombreados, en negativo, figurativos, alegóricos, etc.





## Capítulo 4:



# Luis Buñuel

### Objetivo:

Conocer la vida y obra cinematográfica de Luis Buñuel y reconocer su importancia como precursor del surrealismo y como cineasta a nivel internacional.

## 4.1 iografía de Luis Buñuel

Luis Buñuel Portolés nació en Calanda, un pequeño pueblo de la provincia de Teruel, perteneciente a la región española de Aragón. El 22 de febrero de 1900, nació el primero de 7 hijos que tendría el matrimonio Buñuel Portolés, una pareja de clase acomodada. Su padre, Leonardo Buñuel, era millonario, y a los 40 años se casó con María Portolés, una joven de 17 años. Después de que nació Luis Buñuel, sus padres se trasladaron a Zaragoza, lugar donde el primogénito creció.

Desde los 7 hasta los 16 años, Luis Buñuel estudia con los jesuitas, resultando ser un excelente alumno. De adolescente se trasladó a Madrid, en donde se inscribió en escuelas laicas. En ese tiempo, se interesaba por la literatura, el teatro y la música, además del boxeo, pero especialmente se interesó por el estudio de los insectos -una de sus grandes pasiones-, los cuales se vieron incluidos en la mayoría de sus películas.

Al hospedarse en la Residencia de Estudiantes de Madrid, tiene la oportunidad de conocer a gente como Federico García Lorca y Salvador Dalí. En 1925 se traslada a París, capital artística del mundo occidental en ese momento.

A partir de ahí empieza a tomar más en serio su afición hacia la literatura y comienza a publicar cuentos y poemas en ciertas revistas, que para aquella época resultaban vanguardistas. Es entonces cuando emprende la composición de un libro de poemas y prosas, enormemente avanzados para su tiempo, que llevaría por título *Un perro andalúz*.

Muchas de las imágenes de ese libro, incluyendo el título, serán trasladadas posteriormente al cine (1928), en su primer cortometraje con duración de 17 minutos; en el cual Buñuel interviene como productor, director, editor, actor y arreglista de la música, realizada mediante un fonógrafo colocado atrás de la pantalla. Esta es, efectivamente, la primera película surrealista, realizada en colaboración con

Salvador Dalí, y la cual obtuvo un inesperado éxito de público, suscitando infinidad de comentarios y no pocas imitaciones.

Dos años después, en 1930, y ya sin la participación de Dalí, realiza *L'Âge d'Or* (*La Edad de Oro*) cuyo estreno provoca un gran escándalo. Los surrealistas "lanzan un manifiesto en su defensa, mientras que la extrema derecha le atacó desde las páginas de *Action Française*, y sus acólitos casi destruyen la sala de exhibición".<sup>85</sup> Sin embargo, las proyecciones siguen hasta que las prohíbe el jefe de Policía de París.

En el mismo año, Buñuel marcha a Hollywood contratado por la Metro Goldwyn Mayer como "observador", para familiarizarle con el sistema de producción americano. Conoce a Epstein y a Charles Chaplin. Rescinde prematuramente su contrato ya que había acudido a los estudios sin demasiado entusiasmo, y terminó limitándose a aparecer a cobrar los sábados, después de una pelea muy fuerte con Greta Garbo. "Hollywood nunca sedujo a Buñuel en lo más mínimo".<sup>86</sup>

Vuelve a Francia, haciendo escala en España con ocasión de la proclamación de la República, para finalmente instalarse en París. En 1932 se separa del grupo surrealista y trabaja para la Paramount en la adaptación de películas al español. Luego, en Madrid, se desempeña como supervisor de doblaje de la Warner Bros.

En 1933 se casa con Jeanne Rucar, y en 1934 nace su primogénito Juan Luis. Con el estallido de la Guerra Civil Española, se pone a disposición del gobierno republicano y es enviado a París como delegado en la embajada española. En 1938 vuelve a Hollywood para supervisar los filmes dedicados a la guerra de España.

En 1939 comienza a trabajar en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, donde desarrolla una intensa labor; de ese periodo Buñuel sólo reconoció como obra personal la realización de *Triumph of Will* (1939), montaje alternado de las películas *El triunfo de la Voluntad* (1938) -de Leni Riefenstahl-, exaltación del nazismo, y de *Bautismo de fuego* (1939) -de Hans Bertram-, sobre la invasión de Polonia. En 1942 se ve obligado a dimitir de su puesto, al hacerse público a través de un libro de Salvador Dalí que Buñuel era el autor de *L'Âge d'Or*.

Posteriormente hace documentales para el ejército norte-

americano y doblajes en Hollywood para la Warner Bros, durante los años 1944-46. Simultáneamente planea, sin llegar a realizar, diversas películas: *The Sewers of Los Angeles*, en colaboración con Man Ray; *Hijo de Flauta*, en colaboración con Juan Larrea, y una versión filmica de *La Casa de Bernalda Alba*, de Federico García Lorca.

En 1946 marcha a México, donde rueda *Gran Casino* (Tampico), producida por Oscar Dancigers, la cual resulta un gran fracaso y le cuesta dos años de inactividad. Buñuel adquiere la nacionalidad mexicana en 1949, y se instala en México con su esposa Jeanne, y sus dos hijos, Juan Luis y Rafael.

Los comienzos de la "época mexicana" de Luis Buñuel no son brillantes, aunque tiene una serie de trabajos cuya dignidad moral reivindicaría siempre al realizador. En México vuelve a encontrarse con su idioma, con paisajes que le son sugerentes y con lo más selecto de la intelectualidad en el exilio, antiguos compañeros y hombres tan importantes para él, como los escritores José Bergamín y Juan Larrea.

En 1949 filma *El Gran Calavera*, que —contrariamente a lo ocurrido con su anterior cinta— obtiene un gran éxito comercial, un inicio muy celebrado por la crítica. Esta realización le permite filmar en 1950 *Los Olvidados*, film que obtuvo los galardones a la mejor dirección y de la crítica internacional en el Festival de Cannes.

La crítica reencuentra en el film al gran autor de la "época surrealista" y le augura un brillante éxito internacional —que no llega—, sin embargo, "liberará enteramente a Buñuel de la servidumbre del cine comercial",<sup>87</sup>.

Junto a productos de muy modesta estatura artística, van surgiendo en su filmografía una serie de obras del máximo interés, como su adaptación del *Robinson Crusoe* de Daniel de Foe (1953), *Él* (1954), *Abismos de pasión* (1954) —una versión cinematográfica de la gran novela de Emily Brontë—, *Cumbres Borrascosas*, *Ensayo de un Crimen* (*La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*) (1955), al mismo tiempo que realiza diversas coproducciones con cinematografías europeas.

En Francia filma *Así es la Aurora*, y tiene ocasión de ver a su madre y al resto de su familia. En 1956 filma *La muerte en este jardín*, sobre la novela de Lacour, con un guión elaborado en compañía de Luis Alcoriza.

De sus mejores títulos de la época mexicana, se dice que "Luis Buñuel vuelve a ser el formidable rebelde de la época surrealista, más atemperado en la forma y con un fuerte ingrediente de crítica social, como si el punto de partida fuera una síntesis de los planteamientos de sus tres primeras películas".<sup>88</sup>

Lo que podría llamarse en cierto modo el proceso de recuperación culmina primeramente en *Nazarín* (1958), film que obtiene -entre otros- el Gran Premio Internacional del Festival de Cannes de 1959, y que señala el comienzo de una serie ininterrumpida de obras maestras cuyos títulos más sobresalientes serán *Viridiana* (1961), *El ángel exterminador* (1962) y *Simón del Desierto* (1965).

Una mención especial merece el caso de *Viridiana*. Luis Buñuel había regresado anteriormente a España tras su largo exilio, pero siempre de forma privada, y sin proyectar ningún trabajo cinematográfico; pero *Viridiana*, coproducción hispano-mexicana, se rodó enteramente en España y representó oficialmente a nuestro país en el Festival de Cannes de 1961, donde obtuvo la Gran Palma de Oro.

Inmediatamente el film se convierte en el tema de una resonante polémica internacional; El Vaticano lo ataca por sacrílego y blasfemo; la censura española lo prohíbe (su proyección en España no sería autorizada hasta 1977) pero la película alcanza un clamoroso éxito mundial. Como consecuencia del escándalo, Luis Buñuel no volvería a rodar en España hasta 1970, fecha de la realización de *Tristana*.

Esta envidiable plenitud creadora se reafirma con *El ángel exterminador*, la cual es considerada por algunos como la obra maestra de Luis Buñuel.

En 1962 y con *Le journal d'une femme de chambre* (*Diario de una camarera*), Buñuel inicia su colaboración con Serge Silberman, quien produciría la mayor parte de sus posteriores películas. Se inicia también la "época europea" (o más bien francesa) de su obra, durante la cual desarrolla una amplia meditación sobre la vida contemporánea y una crítica de los falsos valores que la sustentan. El momento cumbre de este periodo puede que sea *Le Charme discret de la bourgeoisie* (*El Discreto Encanto de la Burguesía*, 1972), donde vuelven a aparecer expresamente reelaborados, nuevamente meditados, los grandes temas de la época surrealista.

Al igual que *Viridiana*, *Tristana* (1970) -adaptación de una

novela de Benito Pérez Galdós- merece clasificarse en un grupo aparte: el de sus "películas españolas", igual que *Tierra sin Pan (Las Hurdes)* porque son las únicas de toda sus filmografía rodadas en España y expresan "el pensamiento de Buñuel sobre la realidad histórica, social, moral, religiosa y cultural españolas".<sup>89</sup>

En el Festival de San Sebastián de 1977, España reconoce finalmente, de modo oficial, la contribución de Buñuel a la cultura española al presentar su última película: *Cet obscur objet du désir (Ese oscuro objeto del deseo)*, y le concede un premio especial por su magisterio cinematográfico.

En 1980 el cineasta accedería a revisar y publicar su obra literaria, con Agustín Sánchez Vidal (autor de su biografía), que sería presentada en París en el homenaje que le rindiera el Centro Pompidou y la Casa de Cultura de México en noviembre de 1982.

Sus memorias, *Mon dernier soupir (Mi último suspiro)*, conocerían un gran éxito y convertirían su muerte, en julio de 1983 en la Ciudad de México, en un sentido acontecimiento mundial.



## 4.2 **bra** Cinematográfica de Luis Buñuel

Luis Buñuel, en efecto, permanece fiel al surrealismo a lo largo de toda su vida, cuya finalidad no es la obra de arte, "sino la institución de una nueva actitud para cambiar al hombre y al mundo, destruyendo la civilización burguesa cuyos pilares eran la religión, la familia, el poder establecido en todas sus manifestaciones, las convenciones sociales y las fuerzas represivas".<sup>90</sup>

La complejidad de la obra de Luis Buñuel hace inútil cualquier intento de clasificación basado en los gustos de la crítica y del público actual. Si tratáramos de buscar en sus películas aquello que los seres humanos llamamos "identi-

dad", la labor que emprenderíamos sería bastante innecesaria, pues no existe una continuidad en los temas (a pesar de que se repiten, como en todo artista).

Buñuel nunca se propuso hacer una gran filmografía, sino lograr concluir el conjunto de las secuencias que componían un guión particular, el cual partía de un limitado presupuesto que en la mayoría de los casos no había por donde aumentar. "Lo suyo no era cambiar el mundo, sino mostrarlo tal y como él lo entendía".<sup>91</sup> No hay, entonces, grandes motivos morales o políticos en su obra.

Busca la miseria para reflejar esa situación ideal, que explique las causas del comportamiento del hombre de cualquier época, y en particular de la propia que le tocó vivir.

Se trata de mostrar, no de enseñar. Así los buenos y los menos buenos se confunden sumergidos en una miseria moral común que, al tiempo que los une, los separa.

Al final de su carrera y frente a un penoso reparto, guiones imposibles y cortes en la producción, Buñuel es consciente de "que el arte eterno ha muerto, de que han dejado de existir lo bonito y lo feo, y de que la vanguardia surrealista ha dejado de sorprender tanto como lo hacía en un principio".<sup>92</sup>

Como en los sueños freudianos, donde todo vale con tal de proporcionar satisfacción (y donde la intervención de la moral produce la pesadilla), Buñuel "utiliza los grandes tabúes para obtener lo que desde un principio sabe que va a encontrar, no es que en el hombre sea todo mentira, sino que la verdad resulta tan repulsiva (y fascinante) que sólo puede mostrarse a través de una sociedad demasiado civilizada. El conflicto surge, como en todas las pesadillas, reales o soñadas, cuando uno se niega a admitir la verdad, y busca referencias morales para enfrentarse a los enemigos así recién creados".<sup>93</sup>

El surrealismo no es tan fundamental en Buñuel como lo pudiera ser, por ejemplo, en Dalí. Para Buñuel la sucesión automática o instintiva de imágenes es un medio que conduce al fin propuesto: descubrir la naturaleza humana.

Para Dalí consiste en el juego por el juego, es un fin en sí mismo. "Buñuel busca, tras la apariencia burguesa, esa llama pasional, insignificante en términos lingüísticos, que sólo puede ser expresada en el cine, mediante el encuentro de primeros planos, travellings imposibles, etc.". <sup>94</sup>

En cuanto a la técnica de Buñuel observamos: una velocidad que no posee otro cineasta, el movimiento inesperado de la cámara primero iguala, enseguida, conquista y finalmente supera el ritmo paralelo de la realidad. El acercamiento, el travelling o el corte son perturbadores precisamente en función del ambiente.

Buñuel sabe que "sólo el pecador puede ser artista; el creador, no sólo nace con un determinado talento, sino que es capaz de soportar el peso de sus criaturas, de sus creaciones"<sup>95</sup>, y al mismo tiempo posee esa habilidad esencial para darse cuenta de la inocencia con que los contemporáneos estudian su obra. Buñuel fue entonces, un gran artista.

### Filmografía:

- 1928: *Un chien andalou* (*Un perro andaluz*).
- 1930: *L'Âge d'Or* (*La Edad de Oro*).
- 1932: *Tierra sin pan* (*Las Hurdes*).
- 1947: *Gran Casino*.
- 1949: *El gran calavera*.
- 1950: *Los olvidados*.
- 1951: *Susana* (*Demonio y Carne*); *La hija del engaño* (*Don Quintín el amargao*); *Una mujer sin amor* (*Cuando los hijos nos juzgan*).
- 1952: *Subida al cielo*; *El Bruto*.
- 1953: *Las aventuras de Robinson Crusoe*; *Éti*; *Abismos de pasión*.
- 1954: *La ilusión viaja en tranvía*; *El río y la muerte*.
- 1955: *Ensayo de un crimen* (*La vida criminal de Archivaldo de la Cruz*); *Cela s'appelle l'aurore* (*Esto se llama la aurora*).
- 1956: *La mort dans ce jardin* (*La muerte en este jardín*).
- 1958: *Nazarín*.
- 1959: *La fièvre monte à El Pao* (*Los Ambiciosos*).
- 1960: *The Young One* (*La Joven*).
- 1961: *Viridiana*.
- 1962: *El ángel exterminador*.
- 1963: *Le journal d'une femme de chambre* (*Diario de una camarera*).
- 1965: *Simón del desierto*.
- 1966: *Belle de jour*.
- 1969: *La Voie Lactée* (*La Vía Láctea*).
- 1970: *Tristana*.
- 1972: *Le charme discret de la bourgeoisie* (*El discreto encanto de la burguesía*).
- 1974: *Le fantôme de la liberté* (*El fantasma de la libertad*).
- 1977: *Cet obscur objet du désir* (*Ese oscuro objeto del deseo*).



## 4.3 urrealismo en la obra de Luis Buñuel

Hemos señalado reiteradas veces que el surrealismo fue un movimiento cultural que tuvo un fuerte impacto en expresiones artísticas tales como artes plásticas, literatura, cine, etc.

Para la mayoría, el surrealismo es lo raro, lo extraño, "es algo que está en rigor de la aspiración de alcanzar la realidad total, incluidos el sueño, la ensoñación, la imaginación, el inconsciente".<sup>96</sup>

Cita Bonet que para Buñuel "no fue una mera elección estética, sino algo mucho más profundo: una posición vital y moral que presidía todos sus actos. Esto le permitió un apego en demasía a sus principios: no traicionarse ni traicionar a los demás, no dañar a las personas que confiaban en él ya que ellos ponían dinero para sus películas"<sup>97</sup>.

Hacía trabajos de los cuales no se debe hacer una lectura textual sino ir más allá: leer entre líneas para dar cuenta de concepciones escondidas y diferentes.

Importantes artistas se inclinaron por esta manera de expresarse, pero Luis Buñuel dejó una marca importante al incursionar en el cine si tomamos en cuenta que "...es considerado como el mejor medio para retratar la vida misma, las personas se guían mucho por lo que se les dicta, ya sea invitarlos a reflexionar, a hacer de su vida algo inusual o sólo por entretenimiento".<sup>98</sup>

Buñuel hacía cine, en un principio diferente a todos los demás, por gusto, plasmado sus pasiones y sueños, actitud no entendida por la mayoría de los cineastas de su tiempo que aspiraban a ganar fama y fortuna.

En sus películas dio rienda suelta a sus obsesiones personales bajo las restricciones y presiones de las exigencias comerciales. Haciendo "hincapié en la necesidad de un cine más poético, abogó por un cine flexible que funcionara dentro de las censuras del sistema y, sin embargo, desarrollara sutilmente los mismísimos términos de la narrativa".<sup>99</sup>

A menudo los críticos mencionan su habilidad sobrenatural de perturbar los géneros con un sello muy personal. El periodo mexicano, que comenzó en 1946, incluyó películas en las cuales Buñuel tenía poca licencia para alterar los guiones, tales como el musical con Jorge Negrete y Libertad Lamarque llamado *Gran casino* (1947) o *La hija del engaño* (1951). Moviéndose desde los espacios excéntricos de las películas surrealistas tales como *La edad de oro* (1931) y *El perro andalúz* (1928) al terreno del cine comercial (que algunos críticos han desechado como "cine de complacencia"), las películas de Buñuel se adaptarían a las estructuras del cine mexicano sin perder los momentos de lo inexplicable, lo maravilloso o lo cruel.

La respuesta crítica al periodo mexicano de Buñuel, en peor instancia, sugiere que los escenarios rurales utilizados en algunas de sus películas eran ajenos, irrelevantes o simplemente "demasiado mexicanos" para un público de vanguardia internacional. Ésta, por ejemplo, es la razón que se da al fracaso de una película menos conocida, *El río y la muerte* (1954), en el Festival de Cine de Venecia.

*Los olvidados* (1950), su tercera película en México, combina elementos de formas documentales que Buñuel utilizó irónicamente en *Las hordes* (1932) con momentos visuales discordantes, tales como el sueño que tiene Pedro de su madre partiendo carne cruda. Inspirado en los informes policíacos sobre la delincuencia juvenil, Buñuel escribe el guión de *Los olvidados* tras haber pasado mucho tiempo con las pandillas callejeras de la Ciudad de México.

Vale la pena precisar que la tendencia general de los cineastas es realizar producciones para divertir al público, hacerle olvidar sus penas, hacerle sentir la emoción con situaciones reales o fantasiosas llevadas al extremo; en tanto que el cine surrealista y específicamente Buñuel, plantean una manera de ver la realidad desde el punto de vista psicológico. En *Un perro andalúz*, planteó sus sueños, con escenas difíciles o casi imposibles de entender.

Esa dificultad de interpretar o entender hace que los seguidores y las críticas a estos filmes no sean tantos, que sea un grupo selecto el que conoce o sabe acerca del surrealismo. Por lo anterior, la obra de Buñuel en la actualidad, es hasta cierto punto, elitista.



## 4.4 Últimas tres películas de Luis Buñuel

### 4.4.1 "El Discreto Encanto de la Burguesía" (1972)

"La Charme Discret de la Bourgeoisie"

#### FICHA TÉCNICA:

Producción: Greenwich Film Production. Productor: Serge Silberman. Guión: Luis Buñuel y Jean Claude Carrière. Fotografía: Edmond Richard, en eastmancolor. Decoración: Pierre Guffroy. Montaje: Heléne Pleniannikov. Ayudante de dirección: Pierre Lary. Jefe de producción: Uly Pickard. Sonido: Guy Billete. Duración: 100 minutos.

#### FICHA ARTÍSTICA:

Fernando Rey (Rafael Acosta, el embajador), Jean Pierre Cassel (Henri Sénechal, hombre de negocios), Stéphanie Audran (Alice Sénechal), Paul Frankeur (Francoise Thévenot), Delphine Seyrig (Simone Thévenot), Bulle Oier (Florence), Julien Bertheaud (Monseñor Dufour, obispo), Gerald Robard (Hubert de Rochecahin), Milena Vuković (Inés, criada de Sénechal), Claude Pieplu (El coronel), Michel Piccoli (El ministro de Gobernación), Muni Douking (El jardinero moribundo), Maria Gabriella Maione (Terrorista), Bernard Musson (Mozo), Robert Le Béal (Sastre).

#### SINOPSIS:

La película nació a partir de una experiencia de Serge Silberman, productor de las últimas cintas de Luis Buñuel. Él invitó a varias personas a cenar a su casa, un sábado, por ejemplo, pero olvidó decirle a su mujer y además olvidó que el mismo estaría fuera ese día de su casa. Los invitados llegaron y Silberman, no estaba; su mujer ya estaba en bata, ignorando qué sucedía, ya había cenado y además estaba a punto de dormir.

La situación anterior dio pauta para la realización de la primera escena de *El Discreto Encanto de la Burguesía*, Buñuel dijo que sólo hacía falta imaginar lo que seguía a la experiencia de Silberman, y así realizó esta cinta que finalmente sería una de las más elogiadas por la crítica. Incluso ganó el premio más reconocido de la industria cinematográfica: el Oscar al mejor filme extranjero; aunque no significó gran cosa para él.

Las personas invitadas a la cena frustrada son el embajador de la República de Miranda, un país inexistente e imaginario de Hispanoamérica; el matrimonio Thévenot, la hermana de la señora Thévenot (Florence), y el matrimonio Sénechal.

En esta película es un claro ejemplo de lo que alguna vez Luis Buñuel afirmaría: "el cine es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto. Aún más: el mecanismo productor de imágenes cinematográficas, por su manera de funcionar, es -entre todos los medios de expresión humana- el que más se parece al de la mente del hombre o, mejor aún, el que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño, ya que la noche paulatina que invade la sala de cine equivale a cerrar los ojos; entonces comienza en el hombre la incursión por la noche de la inconsciencia. Las imágenes como en el sueño aparecen como disolvencias y oscurecimiento. El cine parece haberse inventado para expresar la vida del subconsciente, que tan profundamente penetra a poesía. Sin embargo, casi nunca se le emplea para estos fines".<sup>100</sup>

La película es una comedia de frustraciones, principalmente frustraciones, tanto para los personajes como para los espectadores. Como público esperamos enterarnos de todo lo que pasa o pasará en la cinta, o ver más de lo que los propios personajes pueden ver, pero éste no es el caso; casi nunca se logra lo que se proponen los protagonistas del filme: ni comer, ni mucho menos hacer el amor. Frustraciones comunes que molestan a cualquiera.

Buñuel maneja lo que se llamaría "acto no consumado" durante toda la cinta. Un ejemplo claro de esto, es la escena donde una mujer va en busca de un sacerdote para que le dé la absolución a un moribundo; en el camino, ella le confiesa al sacerdote que desde niña no quiere a Jesucristo, y el sacerdote le pregunta por qué, entonces ella dice: "después le diré porqué". En lo que queda de la cinta la mujer no vuelve a aparecer, por lo que esa pregunta no se ve resuelta jamás.

La cinta representa también las principales obsesiones de Buñuel, lo que sería la tríada a la que siempre se resistió: iglesia, ejército y burguesía, y pone de manifiesto sus sátiras y críticas sobre estas instituciones.

Otra de las cosas, que inquietan al espectador en esta cinta es el llamado *leitmotiv*, una especie de inserciones de una escena que no tiene mucho que ver con la "secuencia" de la película. La escena que se repite en tres ocasiones durante la película, ocurre en una carretera donde el grupo de protagonistas van avanzando sin más, de hecho la última escena de esta cinta es este *leitmotiv*. No se sabe por qué están ahí, a dónde van, de dónde vienen, y es otra de las frustraciones que deja Buñuel en el público espectador.

También en esta cinta aparece el aspecto de los sueños. Aparece un teniente que se acerca al grupo de las señoras protagonistas y les pide que lo dejen contar un sueño que tuvo. En el sueño el teniente se ve de niño a punto de entrar al colegio militar, y de pronto sucede que su madre, ya fallecida, lo llama desde el armario para decirle que su verdadero padre fue asesinado por quien él conoce como su padre. La madre le pide que se vengue por ellos, que lo envenene con la leche que toma por las noches; el niño lo hace y el supuesto asesino muere en medio de grandes colusiones, mientras los espectros de sus padres muertos observan la escena impasibles.

Este es un sueño que en realidad tenía que ver con Buñuel, ya que soñaba con su padre muerto: soñaba que su espectro estaba en la casa donde vivió en Calanda. Al fin y al cabo artista, Buñuel refleja su sentir y su vivir en sus obras.

La frustración del espectador se da a lo largo de la cinta, debido a que en ciertos momentos las cosas importantes o por lo menos interesantes, no se escuchan debido a sonidos de aviones pasando o sirenas de fábricas, y hacen que el público no se entere de esos pequeños, pero trascendentales diálogos.

Pero lo más desconcertante e inquietante de la cinta, es que de pronto de suscita algún evento que resulta ser un sueño o un sueño dentro de otro sueño.

Al final de la película Rafael, el protagonista se despierta sobresaltado por una pesadilla que resulta ser el final que lleva a suponer que probablemente todo lo que ocurrió a lo largo de la cinta, fue solamente eso, un sueño.

## 4.4.2 "El Fantasma de la Libertad" (1974)

"Le Fantome de la liberte"

### FICHA TÉCNICA:

Producción: Greenwich Film Production Producción: Serge Silberman Guión: Luis Buñuel y Jean Claude Carrière Fotografía: Edmond Richard, en eastmancolor Operadores: André Clément y Alain Herpe Decorador: Pierre Guffroy Música: Glaxie Musique Montaje: Heléne Plemiannikov Ayudantes de dirección: Pierre Lary y Jaques Fraenkel Jefe de Producción: Uly Pickard Sonido: Guy Villete Efectos Sonoros: Luis Buñuel Vestuario: Jaqueline Guyot Maquillaje: Monique Archambault Duración: 104 minutos.

### FICHA ARTÍSTICA:

Adriana Asti (Hermana del primer prefecto y dama en negro), Julien Bertheaud (Primer prefecto), Jean Claude Brialy (Foucauld), Adolfo Celi (Médico de Legendre), Paul Frankeur (Dueño del albergue), Michel Lonsdale (Sombrerero), Pierre Maguelon (Gérard), Francoise Maistre (Profesor), Helene Perdriere (Vieja tía), Michel Piccoli (Segundo prefecto), Claude Pieplu (Comisario de policía), Jean Rocheford (Legendre), Bernard Verley (Capitán de dragones), Monica Vitti (Mme. Foucauld), Jeeny Astruc (Mujer del profesor), Ellen Bahi (Niñera de los Legendre), Jean Champion (Primer médico), Pierre Lary (Asesino perdonado), Muni (Criada de Foucauld), Bernard Musson (Padre Rafael), Marcel Peres (Un monje), Marie France Psier (Mme. Calmette), Claude Jaeger (Coronel de Gendarmes), Serge Silbreman, Doctor José Luis Barros, José Bergamín y Luis Buñuel (Condenados a fusilamiento).

### SINOPSIS:

Esta cinta realizada bajo un guión original, difícil de proyectar, escribir, filmar, y por supuesto a nuestros ojos, de entender; es una cinta llena de episodios que pueden o no ligarse entre sí (al fin y al cabo surrealista), pero que sin duda —como llegó a manifestar el cineasta español— "habla de la búsqueda de la verdad, que es preciso huir en cuanto

crea uno habérsela encontrado, del implacable ritual social. Habla de la búsqueda indispensable de la moral personal, del misterio que es necesario respetar".<sup>101</sup>

Esta película fue realizada gracias al azar, toda la cinta fue proyectada con este mismo objetivo: dejar que el azar trabajara por su cuenta; Buñuel decía "sí, entre todas mis películas siento una especial ternura hacia *El Fantasma de la Libertad*, es, quizá, porque aborda este difícil tema"<sup>102</sup>, el del azar.

Para Buñuel el azar estaba directamente relacionado con el ateísmo, en este caso, con su ateísmo, él pensaba que el misterio era el hermano del azar, y por ende, éste era el único que estaba dispuesto a aceptar lo inexplicable. Buñuel, recapacitaba acerca de lo que existe entre el azar y el misterio, según él, imaginación, la libertad total del hombre. De ahí que se identificara tanto con el surrealismo, de ahí que haya sentido tanto cariño por esta cinta, que sin duda, es un claro ejemplo de lo que significaba para él la libertad de imaginar y de crear su propia visión de la vida.

Esta película inicialmente presenta un cuadro de Francisco de Goya titulado el *Dos de mayo (Los fusilamientos de la Moncloa)*, y la acción comienza con los soldados de Napoleón fusilando al mismísimo Buñuel, disfrazado de fraile, y a otros patriotas entre los que están José Bergamín (poeta, dramaturgo y ensayista español), el doctor José Luis Barros y el productor de esta cinta, Serge Silberman, que apareció de manera fugaz en esta película.

Hay un grito, importante y significativo: "*¡Vivan las caenas!*", traducido por Buñuel con un subtítulo en francés que diría: "*¡Abajo la Libertad!*". Este grito, rememoraba el tiempo en que el pueblo español gritaba eso al regreso de los Borbones por odio a las ideas liberales introducidas por Napoleón. Este grito era pronunciado por los seguidores de Fernando VII, y es utilizado como fondo sonoro de estas escenas de fusilamiento en la ciudad de Toledo en 1808, que eligió Buñuel como punto de partida para este complejo filme.

Un cartel nos indica que el inicio de la cinta está inspirado en el cuento de *El Beso* de Gustavo Adolfo Bécquer, el cual trata de un grupo de soldados franceses que ha ocupado una iglesia para hospedaje propio y de sus caballerías al tiempo que cantan una melodía titulada *La Carmagnole*, se escuchan claramente en francés las palabras *La Virgen de la Cuadra*. Uno de los soldados, que resulta ser el capitán, bebe vino del cáliz y come las hostias (lo cual resulta ser un añadido al cuento).

El capitán intenta besar una estatua que representa a una mujer llamada Doña Elvira, la cual se encuentra encima de su tumba, escoltada por otra estatua, la de un caballero en actitud orante. Cuando el soldado francés intenta besar a la dama, recibe un fuerte golpe del caballero que escolta a Doña Elvira. El cuento de Gustavo Adolfo Bécquer termina ahí, cuando el atrevido capitán cae muerto después de recibir semejante golpe de la estatua.

Pero Buñuel da continuidad a la historia y el capitán no muere, al contrario, tiene la fuerza suficiente para mandar a exhumar el cadáver de Doña Elvira, para querer poseerla (algo no extraño en Buñuel porque siempre le sedujo la necrofilia estatuaria). En la escena, al descubrir el cadáver de Doña Elvira, éste aparece pleno y fresco, justo en el momento en el que el capitán se dispone a poseer el cadáver, se corta la acción (como de costumbre) y en ese momento la narración de esta historia es llevada por una voz femenina, una mujer que está leyendo la historia para unas niñas, Verónica y Valeria, hijas del matrimonio Foulcaud, mientras se encuentran jugando en el parque Bois de Boulogne en París.

En la siguiente escena, podemos ver a las niñas Verónica y Valeria jugando en una resbaladilla, en donde son abordadas por un hombre que les pide discreción con lo que está dispuesto a enseñarles, entonces les muestra unas postales que, como espectadores, sospechamos por inercia, que tienen algún contenido pornográfico.

Las niñas llegan a su casa y una de ellas le enseña a su madre las postales, los padres las examinan escandalizados y en consecuencia despiden a la niñera por haber permitido que el hombre se les acercara y les regalara esas postales. De pronto, cuando el matrimonio se ha quedado solo, vuelve a ver las postales, parecen excitarse con el contenido de éstas, así que empiezan a besarse de manera erótica, aunque al ser visibles las postales descubrimos vistas insignificantes de París; La Torre Eiffel, El Arco del Triunfo, la explanada y el Palacio de los Inválidos, La Madeleine, etc.

Pero hay una postal que el hombre no quiere mostrar a su esposa, entonces ella le arrebató la postal y se da cuenta de que es demasiado para ellos, se trata del Sagrado Corazón de Montmartre, entonces es tanta su indignación, que deciden romperla.

En esta cinta aparece otro de los "demonios" de Buñuel:



las arañas. En la casa de los Foulcaud tienen especial predilección por las arañas, incluso son parte de la decoración de la casa.

El señor Foulcaud tiene algunos problemas de salud además de sus pesadillas que de pronto empiezan a convertirse en realidad, por lo que decide visitar al médico. Le cuenta sobre esas pesadillas, y le dice que incluso soñó que un cartero lo visitaba y le dejaba una carta. El médico le dice que fue sólo un sueño, y entonces el señor le enseña la carta, la tiene ahí, es real. Al momento en que el médico está dispuesto a leer la carta, lo interrumpe la enfermera diciéndole que necesita hablar urgentemente con él, sale de la habitación para jamás volver, por lo que el público no llega a enterarse de qué decía la carta. Aquí de nuevo Buñuel nos deja con ese sentimiento de curiosidad por lo que no sabemos.

Después la película se centra en la enfermera que ha pedido permiso al doctor para visitar a su padre que se encuentra enfermo. Se puede ver a la enfermera viajando por una carretera en la que se topa con un tanque, del cual se baja un soldado y le pregunta "¿acaso ha visto usted un zorro?", algo verdaderamente incongruente y surrealista, pero nada extraño en esta cinta.

Debido a las malas condiciones del camino, la enfermera decide hospedarse en un pequeño albergue. Mientras espera que esté lista su habitación, se sienta a un lado de la chimenea y empieza a platicar con tres carmelitas descalzos, que están al igual que ella tratando de quitarse el frío junto a la chimenea: Ella les cuenta que su padre está enfermo.

Se ve como todos los huéspedes se retiran a sus habitaciones, y se presenta una escena donde se ve que las puertas de las habitaciones se abren y se cierran con diferentes historias dentro de cada una, "cada puerta que se abre ofrece una posibilidad narrativa distinta" <sup>103</sup>.

Cuando la enfermera está poniéndose su ropa de dormir, escucha como alguien toca a su puerta; es uno de los monjes tratando de convencerla de que si todos juntos rezan a la imagen de San José, su padre tendrá más posibilidades de mejorar pronto. Pero los monjes no son del todo puritanos, ya que después se les puede observar jugando pócker con la enfermera (en donde no se apuesta dinero sino escapularios, que valen cincuenta; medallas de la Virgen, que valen diez; y sagrados corazones, cuyo valor es de

veinticinco), fumando y bebiendo whisky. Una contradicción, o más bien una antítesis, si habláramos de figuras retóricas.

El dueño del albergue está animado viendo jugar a sus huéspedes, sin embargo, es interrumpido por el sonido de un claxon, anunciando la llegada de unos nuevos clientes, esperados con anterioridad. Viene una mujer, de unos sesenta años, acompañada de un joven de apenas veinte años. Bien podrían ser madre e hijo, pero no es así, son pareja. Francois, el joven, está dispuesto a todo esa noche, pero al parecer ella no.

La pareja se abraza, ella recuerda que lo ha tenido en su regazo cuando era un niño, y eso la detiene, parece no estar dispuesta a que su sobrino sea su amante.

Pero Francois insiste tanto que la tía empieza a dudar, y lo único que consigue es que se desnude, a cambio de que él prometa no tocarla.

Ella se sube a la cama para desnudarse pudorosamente debajo de las sábanas, pero se arrepiente de que Francois la vea. Él, demasiado excitado por la situación, decide retirar la sábana violentamente para cumplir por fin con lo que se ha propuesto. En esta escena se espera ver el cuerpo de una mujer de sesenta años, sin embargo, lo que se observa es un cuerpo joven, de la actriz y modelo danesa Lisbeth Hummel; está imagen de la mujer desnuda nos remite a la *Maja Desnuda* de Goya.

Pero esta imagen de la mujer desnuda, es una de tantas que le gustaban a Buñuel, y en esta escena materializó uno de sus deseos: filmar una mujer como la describió en uno de sus escritos titulado *La Jirafa*. Así la había descrito: "esta mancha es ligeramente cóncava y está cubierta de pelos muy finos, rizados y rubios, del pubis de una joven adolescente danesa de ojos azules muy claros, de buenas carnes, la piel quemada por el sol, toda inocencia y candor. El espectador soplará suavemente sobre los pelos".<sup>104</sup>

Sin embargo, la tía no accede ante el ataque de Francois, y éste decide asfixiarla con una almohada, pero se arrepiente y decide salir a tomar una copa. Cuando regresa a su habitación encuentra a su tía esperándolo aún en la cama pero con una actitud diferente; ahora se encuentra dispuesta a todo, le dice a su sobrino "todo lo que tu quieras", algo realmente importante, ya que es el primero en toda la filmografía de Luis Buñuel que logra su objetivo.

Las historias en el albergue terminan a la mañana siguiente; muy temprano la enfermera sale para continuara su camino, un hombre que sale del mismo lugar le pide lo lleve a la siguiente población, ella accede, y posteriormente vemos cómo la enfermera está llegando a la población y el hombre desciende del auto. El sentido común nos indica que la cámara siga a la enfermera, pero no es así, la siguiente historia que conoceremos es la del hombre. El auto con la enfermera se aleja para no volver a aparecer en lo que resta de la cinta.

La cinta transcurre entre momentos ilógicos y momentos de cortes, de curiosidades no resueltas, de confusiones, etc., hasta que los dos jefes superiores de la policía se enteran de que dos jóvenes están tratando de abrir unas jaulas en el zoológico de Vincennes. La orden es reprimirlos, sin importar que algún animal salga herido, es el fin de la película, que termina con la siguiente frase dicha por uno de los jefes: "...la vida de uno de nuestros hombres es más valiosa que la de una cebra".

Se puede ver el zoológico a los animales en sus jaulas: rinocerontes, monos, hipopótamos, elefantes, aves de rapiña, osos, leones; y, de pronto, unas ráfagas de metrallas son el fondo sonoro que nos remite a la primera escena, a la del cuadro de Goya. Por lo anterior, concluimos que toda la cinta ha sido una constante de sucesos que se repiten, como las dos escenas incestuosas, de fetichismo, de niñas creando problemas, etc.

Aquella vieja frase de "cambiarlo todo para que todo siga siendo igual" resulta idónea para esta película regida en todo momento por el azar. El título de la cinta no pudo haber sido otro, ya que en todo momento se nos muestra la tensión entre la libertad y su fantasma, que trae consigo las cadenas.

#### 4.4.3 "Ese oscuro objeto del Deseo" (1977)

"Cet obscur objet du decir"

FICHA TÉCNICA:

Producción: Greenwich Film Production, Les films Galaxie, In Cine, Productor: Serge Silberman, Guión: Luis Buñuel y

Jean Claude Carrière, Argumento: La novela de Pierre Louys, Fotografía: Edmond Richard, en eastmancolor, Operador: Jean Harnois, Decorador: Pierre Guffroy y Pierre Bartlet, Música: Fragmentos de «La walkira» de Wagner y flamenco, Montaje: Heléne Plemiannikov, Ayudante de montaje: Gina Pegnier, Ayudantes de dirección: Pierre Lary y Juan Luis Buñuel, Jefe de producción: Uly Pickard, Sonido: Guy Villete, Efectos especiales: Franciose Sune, Coreografía: Lita Pieró, Vestuario: Sylvia de Segonzac, Maquillaje: Odette Berroyer, Duración: 103 minutos.

#### FICHA ARTÍSTICA:

Fernando Rey (Mathieu), Angela Molina (Conchita), Carole Bouquet (Conchita), Julien Bertheaud (Juez Edouard), André Weber (Martin), Milena Vukotic (La dama del tren), Bernard Musson (Inspector de policía), María Asquerino (La madre de Conchita), David Rocha (El Morenito) Muni (La portera), Isabelle Sadoyan (La jardinera), Ellen Bahl (Manolita), Jaques Debary (El magistrado), Valerié Bianco (La niña del tren), Claude Jeager (Dueño del bar), Augusta Carrière (La costurera), Jean Claude Montalban (Cliente del bar), Lita Peiró (Bailarina), André Lacombe (El guarda), Antonio Duque (Conductor), Isabelle Rattier (La secretaria del juez), Juan Santamaría (Empleado de la agencia de viajes).

#### SINOPSIS:

Esta fue la última cinta que Luis Buñuel realizó, incluso resultó su obra póstuma. Después de *El Fantasma de la Libertad*, Buñuel estaba decidido a no filmar más; sin embargo, la necesidad de sus amigos por volverlo a ver trabajar -principalmente Serge Silberman- hizo que se decidiera a retomar un proyecto anterior: una adaptación de *La mujer y el pelele*, de Pierre Louys.

Esta cinta, filmada en 1977 con uno de sus actores de cabecera, Fernando Rey (en el papel protagónico), llamó mucho la atención por contar con dos actrices para el mismo personaje, Ángela Molina y Carole Bouquet. Esta idea de tener a dos actrices interpretando a Conchita, el objeto del deseo, surgió porque originalmente la actriz contemplada para el papel, María Schneider, tuvo ciertos conflictos con el coprotagonista y finalmente Buñuel no la contempló pese a su intervención en la película de Bertolucci, *El último tango en París*.

Pese a su importancia, Buñuel prefirió contar con Fernando Rey, quien era uno de sus actores favoritos, por así decirlo. Debido a esta situación, la película suspendió filmaciones durante un tiempo, hasta que a Buñuel se le ocurrió la idea de tener dos actrices para el mismo papel (probablemente temiendo que sucediera lo mismo que con Scheneider). Para convencer a su productor, Serge Silberman, le dijo lo siguiente: "Tú conoces a mi mujer, Jeanne, vivo con ella desde hace cuarenta años y, sin embargo, hay veces en que me parece otra. Una mujer no es siempre la misma, tiene muchas caras, muchos momentos".<sup>105</sup>

No se sabe si Buñuel las escogió por sus características físicas más notables, pero de igual manera, si no lo hizo, así resultó, ya que ambas son el complemento perfecto de la otra. Ángela Molina resultó ser físicamente más "carnal" mientras que Carole Bouquet terminó siendo la más "espiritual". Lo que deriva en las paradojas de siempre, la mujer pasional y la mujer etérea, o bien, la mujer puta y la mujer virgen, características que todos los hombres quisieran reunir en una sola mujer.

Esta película tenía un guión muy bien estructurado, tenía un inicio, un desarrollo y un final, pero como era de esperarse, Buñuel metió ciertas interpolaciones, personajes singulares y momentos en que pudo liberar sus propios sentimientos respecto a su entorno; cosas que le preocupaban, como el terrorismo, los atentados y la inseguridad, estuvieron presentes de una manera notable dentro de la cinta.

En resumen, esta cinta cuenta la historia de Mateo (Mathieu Fabert), un solterón empedernido, a quien sus mejores años se le han ido. La historia empieza y se centra en el viaje del protagonista a bordo de un tren, se dirige hacia París.

Al inicio Mateo llega a la estación de ferrocarril, se instala en la primera clase y su "criado" se dirige a ocupar un lugar en la segunda clase, enfatizando así la diferencia de clases sociales. Poco a poco el protagonista va conociendo a quienes le acompañarán: primero una madre con su hija, un magistrado y finalmente un psicólogo enano.

De pronto aparece una mujer, al parecer buscando algo; Mateo la conoce y al acercarse hacia él, sin pensarlo dos veces le vacía un balde lleno de agua, dejándola mojada y desconcertada por lo que acaba de sucederle.

Mateo regresa de nuevo a su lugar, los demás pasajeros

están impactados por lo que acaban de ver, entonces les cuenta una historia, relatada a manera de *flash-back*. Comienza su historia, tratando de que sus interlocutores entiendan que "ella es la mujer más mala del mundo".<sup>106</sup>

El protagonista es un hombre maduro, obsesionado por una mujer joven que no está dispuesta a tener relaciones sexuales con él porque piensa que si accede él dejará de quererla. Le dice que en realidad no la quiere, más bien quiere lo que le está negando constantemente.

La cinta transcurre así, él pidiendo y ella negando, él cayendo una y otra vez en la obsesión por ella, y ella haciéndolo caer una y otra vez, en lo que finalmente será un deseo no cumplido para el pobre de Mateo.

Como se puede ver, estas tres cintas de Buñuel, tienen cosas en común. La frustración para los espectadores, esas interrupciones que no dejan saber qué sigue, qué pasó o porqué pasaron ciertas cosas; utilizando para ello cortes bruscos de cámara o bien, sonidos que hacen inaudible la conversación privada de algunos personajes.

Concluimos que Buñuel es de esos artistas en la búsqueda de que el público ponga a trabajar su imaginación, por lo que ofreció argumentos complejos.

Cada persona que ha visto o verá sus películas, puede darles la interpretación que desee, esa es la libertad que él ofrece a los espectadores, la misma libertad que tuvo para filmar ideas o pensamientos sin tener que explicarlos

Y como siempre resulta ser, la libertad no es bien entendida, a veces no la queremos, es por eso que el cine de Buñuel no es del todo comprendido y aceptado por la sociedad.

Si hubiera sido comprendido y aceptado quizá estaría contento; si tomamos en cuenta que Buñuel fue un cineasta que luchó contra sus demonios personales, mofándose de ellos en sus relatos y comprendiendo que la libertad estaba precedida por una gran responsabilidad, la cual estuvo dispuesto a asumir en todo momento.



## Capítulo 5:



nálisis Semiótico  
de los carteles de  
las últimas tres  
películas de Luis  
Buñuel, realizadas  
entre 1972 y 1977.

### Objetivo:

Entender la relación que existe entre el contenido de una producción cinematográfica y el diseño del cartel destinado a cumplir con la función de difundirla.



En este capítulo se realizará el análisis semiótico de los carteles de las tres últimas películas de Luis Buñuel, basándonos en el marco teórico conceptual propuesto con anterioridad.

Para que este análisis resulte eficaz, es necesario seguir cierta lógica, ciertos pasos, tal como propone Juan Manuel López en su libro *Semiótica de la Comunicación Gráfica*, lo cual ya fue explicado en el capítulo 1 de esta misma investigación.

El análisis semiótico inicia ubicando al cartel dentro de su discurso, es decir, tenemos que hallar si nuestro cartel pertenece a un contexto político, social, educativo, comercial, cultural, etc. Enseguida, debemos analizar qué Aparatos Ideológicos del Estado, se encuentran presentes dentro del diseño del cartel. Los Aparatos Ideológicos del estado al estar involucrados en el proyecto del cartel, representan una mayor riqueza significativa y la penetración en el campo de las connotaciones del receptor, es mayor.

Realizado lo anterior, pasaremos al análisis formal de los elementos que componen el cartel. En este apartado, se toca la parte del diseño del cartel. Se analiza cada signo componente del cartel, de manera aislada, para posteriormente encontrar significados al reunir todos los elementos presentes en el diseño.

El análisis formal del cartel, tiene mucha importancia para el Diseño y la Comunicación Visual, ya que es aquí en donde descubrimos significados; esto se logra gracias a cada elemento susceptible de ser analizado. En este campo encontramos elementos, como son las formas, la composición, la percepción del color, el equilibrio, la simetría, la relación figura fondo, la ubicación de la figura en el campo visual, la simplicidad en el diseño, etc.

También es importante entender que cada cartel cuenta con una secuencia lógica de cada elemento presente en él. Es en este momento en donde analizamos las figuras retóricas, el campo sintáctico, los niveles sintáctico, semántico y pragmático, el dominio diacrónico, etc.

Después de haber realizado lo anterior, podremos entender mejor la relación que existe entre el contenido de una



producción cinematográfica y el diseño del cartel destinado a cumplir con la función de difundirla.

Esto se conseguirá debido a que hemos analizado cada signo presente en el cartel, de manera aislada y después en conjunto, y gracias a ello encontraremos significados que se localizan dentro, de manera semiótica en el discurso y en el diseño de un cartel.



## 5.1 **n**álisis semiótico del cartel de la película "El Discreto Encanto de la Burguesía" (1972)

**Cartel:**

Original, realizado en España

**Producción:**

Francia / Italia, 1972

**Tamaño Original:**

100 X 70 cms

**Película:**

*El Discreto Encanto de la Burguesía* (1972)

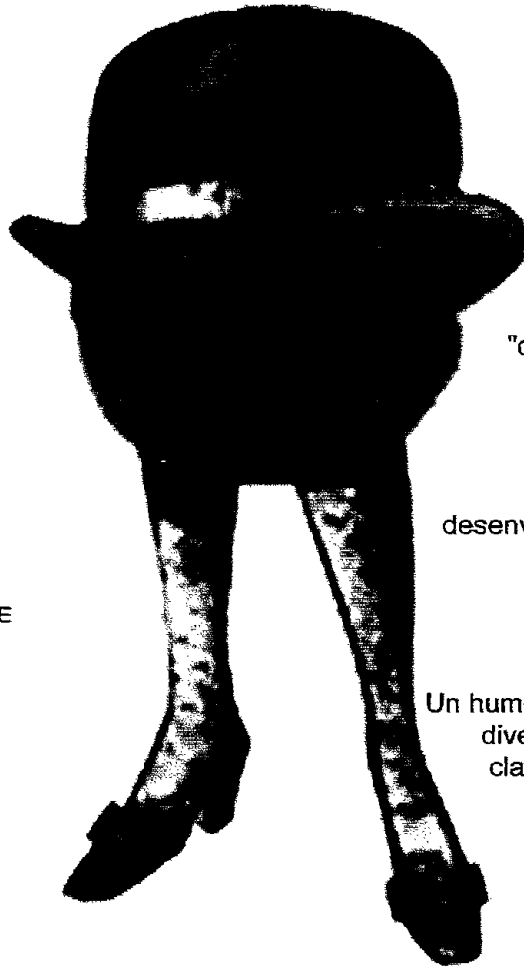
**Director:**

Luis Buñuel

ARABA FILMS presenta:

# el discreto encanto de la burguesia

un film de LUIS BUÑUEL



con  
FERNANDO REY  
STEPHANE AUDRAN  
PAUL FRANKEUR  
BULLE OGIER  
DELPHINE SEYRIG  
JEAN PIERRE CASSEL

Guion de  
LUIS BUÑUEL y  
JEAN CLAUDE CARRIERE

Producida por  
SERGE SILBERMAN

Fotografia  
EDMOND RICHARD

Un film que tiene el  
"discreto encanto" de las  
obras maestras.  
(Michel Duran)  
Le Conard Enchaîne

Divertido, irrespetuoso,  
desenvuelto, humor negro, de  
sorpresa en sorpresa...  
Un autentico regalo.  
(Jean de Baroncelli)  
Le Monde

Un humor mordaz, una película  
divertida, una cinta genial,  
claramente fuera de serie.  
(Manuel Alcalá)

## Análisis Semiótico del Cartel

Para empezar con el análisis semiótico de este cartel, diremos que es un cartel cultural, específicamente cinematográfico.

Respecto a los Aparatos Ideológicos del Estado (AIE) de los que habla Juan Manuel López Rodríguez en su libro *Semiótica de la Comunicación Gráfica*, las películas de Buñuel y en consecuencia los carteles de las mismas, expresan una actitud de rebeldía en contra de los AIE sociales, religiosos y políticos.

Ya que esta película habla específicamente de una clase social, los Aparatos Ideológicos del Estado religiosos, políticos e incluso los familiares, tuvieron mucho que ver en la concepción de la cinta y el cartel correspondiente. En este cartel aparece el AIE FAMILIAR; este nos indica una clara distinción entre el hombre y la mujer, así como los roles que estos desempeñan en la sociedad y principalmente de cómo ambos, se complementan.

En cuanto a los signos contenidos en el cartel, se dividen en tres, la figura principal, la tipografía y el color. Al unirse estos tres elementos se crea una composición estática, en la cual resalta la figura icónica presente dentro del mensaje, y que está ubicada en el centro del campo visual.

Este cartel tiene una composición clásica o estática, que busca principalmente el sentido de la continuidad y evita todos aquellos factores que puedan evocar movimiento o transformación, logrando con esto una sensación de tranquilidad.

Según las leyes de la composición, mencionadas por Germani-Fabris, en su libro *Fundamentos del Proyecto Gráfico*, este cartel atiende a la llamada Ley del Resalte, que se refiere a la presencia de un elemento dominante, que en este caso es la forma central, compuesta de varias figuras. Esta Ley del Resalte tiene como característica que los elementos que componen el cartel concuerdan con el elemento predominante, en posición de subordinación. El punto principal de atracción en este cartel es su parte central, que es en donde se encuentra la figura icónica.

La forma en este cartel tiene las siguientes características: es positiva porque se percibe como ocupante de un espacio, tiene un sentido de orientación vertical; toda forma



Composición Clásica o Estática

comprende cabeza y pie, arriba y abajo, encima y debajo, como cualquier objeto natural o artificial, de ello se deriva por lo general, el sentido de su orientación.

Este sentido vertical del formato del cartel, puede parecer dinámico, místico, ideal, digno. Sugiere simplicidad, firmeza, convicción, precisión e integridad; si la línea es más pesada y maciza puede indicar rigidez severa y austeridad, así como iniciativa, fuerza y pensamiento, es bi-dimensional, es figurativa, ya que contiene figuras que son identificables, sin embargo, cuando ya ha sido compuesta por estas tres figuras, se vuelve una forma abstracta, en tanto no existe, como tal, en realidad, es relativa puesto que reproduce formas existentes en la realidad, es compuesta al estar formada por varias figuras, dando lugar a nuevos perfiles, es regular porque es simétrica verticalmente y es cóncava, puesto que ciertas partes de su contorno la dividen.

Algo muy importante en el análisis formal del cartel es la ubicación de la figura en el campo visual; la forma principal de esta composición se encuentra ubicada en la parte central del lienzo de trabajo, en el corazón del espacio visual, por lo que asume toda la importancia.

Lo siguiente a analizar, es la simplicidad en el diseño y ya que los humanos tendemos a simplificar el origen de las cosas, la memoria toma apariencias de un objeto y las resume en un esquema único y simplificado a una figura elemental, en este caso, se trata de un rectángulo vertical, el cual es dinámico -mucho más que el horizontal- y le da un sentido de elegancia y distinción a la forma.

La relación figura-fondo, en este cartel el fondo es blanco, por lo que la figura principal se percibe con mayor claridad, además porque tiene un carácter de objeto definido y puede ser recordada gracias al impacto que ocasiona, el que sea una forma figurativa y abstracta a la vez.


Si hablamos de la simetría dentro del cartel, la forma es simétrica de manera vertical. De hecho, toda la composición es simétrica de manera vertical. En cuanto al equilibrio, en este caso es estático.

Una de las partes de mayor importancia en el análisis formal del cartel, es el color, en este cartel tenemos una composición de valor cromático, ya que en ella interviene más de un color. El fondo de este cartel es blanco, la tipografía es negra, por lo que se tiene el contraste perfecto para

ABASA PEREZ (director)

## el discreto encanto de la burguesía

LUIS PLONER



con: FERNANDO REY, FOTOGRAFIA ALBERTO PASCAL, FERNANDEZ BALLEGAARD, JONAS PERNER CAZORLA

Quem de LUIS BLANCO y JEAN-CLAUDE GARNIERE

Presentado por DANIEL SALMERON

Elaborado por ROBERTO MACHADO

En esto que tiene el "discreto encanto" de las otras películas (Richard Dreyfuss) La Comedie Humaine

El teatro, el pensamiento, el pensamiento, el teatro negro, la comedia en sociedad... de un mundo negro. (Luis de Unzueta) La Muestra

Un humor sutil, una película divertida, una comedia genial, observaciones fuera de serie. (Edward Albee)

**Simplicidad en la imagen; en este caso se percibe un rectángulo vertical, que nos connota unidad y estabilidad.**

ASABA FILMS presenta:

# el discreto encanto de la burguesía

un film de LUIS BUÑUEL

con  
FRANÇOIS TRUFFAUT  
PAUL FRANKEUR  
ISABEL COHEN  
DELPHINE SEYNE  
JEAN-PIERRE CASAS

Quien es  
LUIS BUÑUEL y  
JOHN CALVIN CAMPBELL

Producción de  
DENISE SALTERMAN

Fotografía  
GÉRONDE RICHAUD

La film que tiene el  
"discreto encanto" de las  
obras maestras,  
mucha gente  
La Ciudad Encantada

Quien es, insistentemente,  
desconocido. Person negro, de  
origen en negro...  
Un americano negro.  
Linea de Buñuel  
La Vida

Un humor sutil, una política  
diversión, una crítica general,  
conocida base de serie  
(Person Negro)

escribir y leer fácilmente. La forma central y principal del cartel maneja dos colores además del blanco del fondo. Estos colores son el rojo y el negro.

El negro nos connota elegancia, sofisticación, el poder o la muerte. En este caso, el negro es utilizado con una intensidad débil ya que el tono es más bien apagado.

El blanco, utilizado en fondo, otorga brillos y texturas a las figuras que componen la forma principal.

El rojo, utilizado en una de las figuras, los labios; nos connota excitación, pasión, sangre y tiene cierta carga sexual. Al igual que el negro tiene una intensidad débil, pero es el color que más llama la atención en la composición, al ser el más vivo de todos los presentados en ella.

Ahora y siguiendo con el análisis formal de elementos, hablaremos de la tipografía. En su clasificación la tipografía de este cartel, será analizada primero en su estilo, el cual nos indica que es una tipografía de palo seco, es decir que su asta es uniforme en el grueso, y sin terminal.

Después hablaremos de la familia a la que pertenece la tipografía de este cartel, esta es la Avenir - Black. Y por último la serie, en el caso del título de la cinta el cual se encuentra en la parte superior de el cartel, se utilizaron minúsculas, en negritas. Para el resto de el texto dentro del cartel se utilizó la serie redonda o "normal", en altas y bajas.

El título de la cinta se encuentra en un puntaje de 46, alineado al centro, en tres líneas, y el resto del texto se encuentra en un puntaje de 10, y justificado según su posición en el cartel, es decir, el texto de lado izquierdo esta alineado a la izquierda y viceversa en el texto de lado derecho. Con lo cual se "rodea" a la imagen principal que se encuentra en el centro de la composición del cartel.

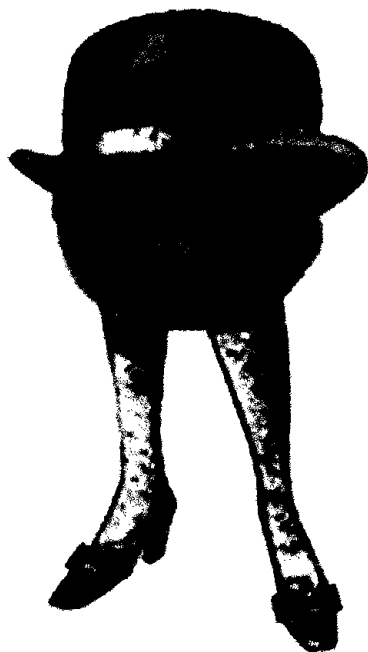
En cuanto a las figuras retóricas dentro de esta composición tenemos que hay una metáfora, ya que la forma es inexistente en la realidad, y las figuras que la componen no darían la significación por sí mismas, tienen que estar juntas y compuestas para poder connotar el significado.

La antítesis también está presente, la figura del sombrero representa lo masculino, las figuras de los labios y las piernas con zapatos representan lo femenino. Ambos signos son diferentes y complementarios, pero no contrarios entre sí.

La elipsis, se refiere a que se dice menos para significar más. Es el todo sin una parte. Esta es una forma que representa una figura humana completa -aunque no esté. Cuenta con cabeza y pies pero le hacen falta la cara, el tórax y las extremidades superiores; sin embargo, sabemos que está representando una figura humana completa.

Identificamos igualmente la figura de alegoría, ya que la figura principal está simbolizando la elegancia, la sofisticación, el poder, etc., atributos que se le otorgan a la "burguesía" generalmente. La Ironía, la cual surge de la amargura que pueden sentir las demás clases sociales hacia la burguesía, llega al sarcasmo, con esta figura abstracta-humana que representa lo que ellos (la burguesía) son en la vida real. Y por último, la Perífrasis, que en toda la composición de este cartel está presente ya que la tipografía se encuentra alrededor de la forma central.

Todo diseño y concepción de un cartel, lleva una secuencia lógica, y para ello es necesario tomar en cuenta la sustancia de expresión que se refiere a aquellas formas o figuras simples que componen el cartel, que en sí mismas no hacen referencia a algo, pero que al unirse encuentran un significado. En este cartel, se localiza la sustancia de expresión ya que están presentes los brillos y las texturas en la figura central. Los tamaños de las tipografías varían dependiendo de su jerarquía dentro de la composición. Así, el título es de mayor puntaje que lo demás.



**Detalle del cartel de la película  
*El Discreto Encanto de la  
Burguesía***

Siguiendo con la secuencia que tomamos como guía para este análisis, continuamos con el campo sintáctico, donde las formas, que en la sustancia de la expresión no tenían significado por estar solas, adquieren un significado conforme se vuelven funcionales; en el caso de este cartel, la forma principal está compuesta por tres figuras, el sombrero, los labios y las piernas con los zapatos elegantes.

Al unirse las tres figuras se crea la forma que está representando la figura humana. Sólo al estar unidas logran una nueva forma -protagonista del cartel- que encierra todas las cualidades que tiene cada figura en particular para volverla un todo, con una significación específica.

Continuamos con el nivel semántico; aquí el cartel ya significa algo, los signos que lo integran ya están unidos y han adquirido una significación y funcionalidad; al interactuar directamente con los receptores, el cartel tiene un significado específico para cada uno de ellos. Es aquí donde la significación nos connota de lo que se trata la película que

este cartel promociona. La figura central nos indica que se está haciendo burla a la burguesía.

El dominio diacrónico, es el cuarto y último de los pasos constantes que existen dentro de un cartel. En este punto se puede llegar a un conocimiento más real y verídico del discurso en el que está envuelto el cartel. Es en este paso en donde se concentran las significaciones más fuertes; es decir, los significados culturales, sociales, históricos, etc. En este nivel nos referimos al contexto histórico. En el caso específico de este cartel, nos refleja la situación del país donde el cartel fue concebido, en este caso, se trata de España en el año de 1972.

A fines de los años sesenta había muy pocos españoles politizados, tanto de los franquistas como de sus enemigos, capaces de prever que, después de Franco, habría una transición a la democracia. Habría sido difícil adivinar la naturaleza de tal proceso desde la perspectiva de 1969.

Para un observador ocasional, la izquierda parecía estar muy debilitada por la gimnasia pro-China de los grupos ultra izquierdistas de reciente aparición. El temor de lo que ocurriría cuando Franco muriese afectó a los diferentes sectores de las fuerzas del régimen de manera distinta. Si antes de 1959 los sindicatos oficiales y el peso de las fuerzas represivas resultaron ventajosos para las clases económicas dominantes, hacia 1969 el desarrollo económico que éstas, habían en parte propiciado, no hacía necesaria su presencia.

Aún no había llegado el momento en que la presión ya tradicional de intelectuales, estudiantes, trabajadores y campesinos por el cambio se viera reforzada por una presión similar por parte de sectores antes firmemente franquistas: ese momento llegaría sólo tras la crisis de 1973. La oposición estudiantil y obrera estaba creciendo en escala e intensidad de forma continuada y reforzaba los efectos que el cambio socioeconómico estaba teniendo sobre la élite franquista.

La agitación en las universidades españolas había sido intermitente desde 1956, pero en 1968 la situación de crisis había alcanzado un punto en que la ocupación policial de los campus universitarios era casi permanente. La presión de los estudiantes aspiraba a sustituir al Sindicato Español Universitario (SEU) por instituciones democráticas, aspiración que chocaba completamente con el edificio político franquista. A la vista de lo que ocurría en otros puntos de

Europa, el régimen observaba los disturbios estudiantiles con gran atención.

En mayo de 1968 hubo incidentes en Madrid entre la policía y 5000 manifestantes universitarios. También la iglesia estaba dividida entre inmovilistas y aperturistas, pero El Vaticano apoyaba de forma creciente a las fuerzas más liberales. Esto se hizo evidente durante las negociaciones de 1969 para la renovación del Concordato, que quedaron bloqueadas por la negativa de Franco a ceder su derecho al nombramiento de obispos, derecho al que se agarraba desesperadamente desde el momento en que la independencia de los obispos había comenzado a ser un grave problema.

Gracias a la consideración del dominio diacrónico entendemos la situación que vivía la sociedad española bajo el gobierno franquista; la agitación sindical y estudiantil tuvo su repercusión en la creación cultural. Si bien la cinta *El Discreto Encanto de la Burguesía*, es una producción francesa, tiene mucho que ver con las vivencias de la sociedad española, y del mundo en general, en la década de los sesenta. La situación social de ese momento asimismo se ve reflejada en el diseño de este cartel que hace alusión a la división de la sociedad en clases, en esa época y en todas las demás, hasta el día de hoy.

Al seguir con el análisis semiótico de este cartel, nos centraremos ahora en tres niveles que nos ayudan a entender mejor los significados inmersos en el cartel. Estos niveles son el pragmático, del cuál se desprenden ciertas relaciones que tiene el objeto con el índice, el icono y el símbolo.

El nivel pragmático, en este cartel se encuentra al descomponer la forma principal, en tres figuras, que son las que la componen. Si analizamos cada una de ellas entonces se podrá saber qué significado y qué relación tienen con nuestras prácticas socio-culturales, como receptores.

La primer figura es el sombrero, que es una prenda con copa y ala que cubre la cabeza. Es una pieza que utilizan tanto hombres como mujeres (aunque con diferentes estilos) como defensa contra el frío o el sol y también como adorno; en algunos casos puede indicar diferencias sociales y en este caso varía según la dignidad y por razones rituales. Justamente ahí es donde debemos ubicarnos: este objeto nos refiere una clase social.

En este caso, el sombrero es de tipo bombín, que si bien





**Detalle del cartel de la película  
*El Discreto Encanto de la  
Burguesía***



**Detalle del cartel de la película  
*El Discreto Encanto de la  
Burguesía***

no representa la elegancia total como en el caso de un sombrero londinense (de copa o chistera), que hasta el momento es el clásico para una ceremonia; el bombín está presente en esta composición como símbolo de elegancia pero a la vez no representa el buen gusto, ya que hay mejores sombreros para connotar el estilo. Esto nos indica que la burguesía puede tener dinero, estatus, nivel, pero no siempre, buen gusto.

La siguiente figura, son los labios femeninos. Los labios, siempre han representado femineidad, sensualidad, sexualidad, deseo, pasión, amor; en este caso se encuentran justo a la mitad de la figura; resaltan por su tono en rojo, lo que ofrece una connota similar a de los labios en sí: amor, pasión, deseo, sexo. También representan el habla, lo que se dice.

La última figura que se desprende de la forma original, son las piernas con zapatos elegantes. Las piernas en este cartel pertenecen claramente a una figura femenina. Al ser la parte inferior de la forma en conjunto, es la que le da el equilibrio, un equilibrio bien sustentado, pero delicado. Connotan elegancia y distinción.

Es en el nivel pragmático, en donde se habla del objeto, y por lo tanto es necesario hacer referencia a lo que Pierce llamó índice, icono y símbolo, ya que estos tres elementos aparecen intrínsecamente en el objeto. Jakobson, retoma lo dicho por Pierce y encuentra una serie de relaciones entre cada uno de los tres elementos.

La primera relación es la de la relación indicativa, o la contigüidad efectiva, esta se refiere por ejemplo, a que si en un cartel se anuncia cierto producto o cierto establecimiento, debe mencionarse dónde puede ser adquirido dicho producto o la dirección para encontrar el establecimiento anunciado.

Entre el objeto que se encuentra representado en el cartel y el objeto real debe haber una contigüidad efectiva; es decir, el objeto debe estar "co-presente" con el objeto representado. Y aunque en este cartel no se encuentra físicamente esta relación, la mayoría de los carteles de cine en la actualidad cuentan con la leyenda "Solo en cines" o "Próximamente en cines", dependiendo del caso, y así el espectador recibe cierta información de donde y cuándo poder ver la cinta que el cartel promociona.

La siguiente relación es la de la relación icónica, o bien la

de la similaridad efectiva, la cual nos habla de que debe existir una similitud entre el objeto real y el objeto representado en el cartel, que haga que al ver el cartel sea entendible a qué hace referencia, sobre todo cuando se trate de un objeto representado de manera icónica. En el caso de este cartel, entre el objeto representado y el objeto real contenido en la película, existe una relación de similitudes, sobre todo a lo que hace alusión la figura principal, que es a la burguesía.

La relación simbólica o de contigüidad asignada, es lo que continúa a ser analizado. Es en esta relación en donde un objeto real al ser representado, adquiere un simbolismo, es decir; se ha vuelto una convención entre los receptores, que entienden que, a pesar de no estar representado el objeto como se ve en la realidad, saben de que se trata. El receptor es el que asigna esta afinidad en lugar de verle la similitud con el objeto real. El receptor le asigna el valor de contigüidad a los objetos que representan al real.

En este caso, esta forma que representa una figura humana de cierta clase social, es fácilmente reconocida por el espectador.

Por último en esta serie de relaciones, se encuentra la similaridad asignada, la cual se refiere a aquellos diseños que trascienden el nivel de lo informativo y llegan a adquirir un carácter emotivo, y es entonces cuando el receptor concede esa serie de significaciones debido a sus experiencias personales.

Es el receptor quien otorga estas similitudes asignadas gracias a su contexto socio-cultural individual; y las otorga gracias a sus conocimientos sobre el diseño o por su capacidad crítica o bien, por su capacidad emocional.

Personalmente creo que este cartel tiene una extensa relación con la historia, por lo se puede decir que cumplió con su objetivo de difusión. La forma central causa un impacto importante ya que es figurativa y abstracta a la vez. Esta forma connota elegancia, clase, porte, hipocresía, etc. Es un diseño sencillo, directo y sin muchas distracciones decorativas, pero creativo y provocador.

El siguiente nivel, que nos ayudará a entender significados dentro de este diseño, es el nivel Sintáctico, que es aquel en donde existe la "conexión" de los signos presentes en un cartel, ya sea con los demás signos que están presentes dentro del mismo, o bien, de la relación que existe entre

estos signos y su entorno. Es este Nivel el que va de la mano, con la elaboración del discurso; debido a que tiene que ver con el entorno real en donde estará presente el cartel.

La tarea del Nivel Sintáctico se encuentra en colocar al cartel en un sitio determinado (espacio-tiempo) y poder analizarlo dentro de él, y ya que los signos inmersos en el cartel solamente se enriquecen y alcanzan su verdadero significado dentro de un contexto establecido, este nivel resulta ser muy importante en este tipo de análisis del cartel.

Los signos en este cartel en especial, nos hacen ver que la figura principal es una imagen simbólica; el realizador de esta imagen propone una percepción visual y el intérprete percibe una propuesta visual. Para llegar a comprenderlo se requiere además y necesariamente el conocimiento de determinada convención y de aquellas leyes o normas que la actualizan.

El último nivel a analizar es el nivel Semántico, que es el nivel que resulta ser el más subjetivo, debido a que es en donde intervienen más significados, y cada uno de estos significados se entienden de manera distinta dependiendo de cada espectador. Este entendimiento es propio, cada receptor comprende de manera diferente las cosas, de acuerdo a las experiencias personales que cada uno tiene; de ahí que este nivel resulte ser subjetivo.

En este nivel los receptores le asignan significados personales al cartel. Como ya se dijo, *El Discreto Encanto de la Burguesía* es una comedia de frustraciones de los personajes, así como de los espectadores, en tanto no llegamos a enterarnos del desenlace de las historias de los personajes.

Decíamos ya que casi nunca se logra nada de lo que se proponen los protagonistas del filme, ni comer, ni mucho menos hacer el amor, frustraciones comunes que molestan a cualquiera, lo que sería el famoso "coitus interruptus".

### 5.1.1 Entender la relación que existe entre el contenido de una producción cinematográfica y el diseño del cartel destinado a cumplir con la función de difundirla.

Este punto es el que resulta ser la conclusión del análisis que se ha venido realizando hasta este punto. Es aquí en donde se presenta una reflexión acerca de la relación temática entre la película *El Discreto Encanto de la Burguesía* y el cartel destinado a cumplir con la función de difundirla.

Esta película es definitivamente surrealista, con tintes de comedia. Fue una cinta que Buñuel realizó con base en los sueños. Es una comedia de frustraciones en la que los actores y los mismos espectadores nos la pasamos en una constante confusión por los acontecimientos que se van desarrollando en la cinta.

Cada figura de la imagen central es una figura con significado, el cual es diferente para cada receptor. La composición de estas figuras da lugar a una imagen inexistente, y por lo tanto abstracta, pero en realidad cada una de las partes que la componen existe en nuestra vida diaria, las vemos, las conocemos, pero al verlas de una manera diferente, causa cierto impacto y provoca el interés por saber más acerca de la composición de dicha figura.

La imagen central del cartel se relaciona con los valores de la sociedad; hace burla ellos, sobre todo de la clase burguesa y de sus múltiples errores y pocos aciertos. Para poder entender realmente el significado de este cartel es necesario ver la película, entender su contenido, comprender lo que Buñuel quiso decir con cada escena, con la trama en general. Teniendo en cuenta que ambos medios son diferentes, ya que uno es móvil, en movimiento y el otro es un medio estático, pero siendo conscientes de que ambos tienen relaciones entre sí, que pueden ser descubiertas gracias a el análisis de ambos, o de uno en particular como en este caso, del cartel.

La cinta habla de la burguesía y sus banalidades, superficialidades, encantos e indiscreciones. De los grandes problemas que ellos creen tener, y de lo corruptos que pueden

llegar a ser. De los hombres, las mujeres y de ambos vi-  
viendo, conviviendo y tratando de ocultar todas esas debi-  
lidades que cargan a cuestas. De lo sencillos pero no sim-  
ples que son, y de lo interesante que es adentrarse y cono-  
cerlos; al igual que el cartel, que es una invitación abierta a  
intimar con la película.

De hecho la semantividad del título con la cinta, en rela-  
ción con el cartel y con la película, es interesante ya que a  
pesar de que Luis Buñuel concibió el título palabra por pa-  
labra, pensaba en un principio llamarla, solamente *El en-  
canto de la Burguesía*, pero uno de sus colaboradores le  
indicó que aún hacía falta un adjetivo, y se decidieron por  
discreto.

Al analizar el título completo *El Discreto Encanto de la Bur-  
guesía*, se puede notar que tiene mucho que ver con el  
diseño del cartel, ya que de acuerdo con la semántica del  
título, las contradicciones se generan en las palabras: dis-  
creto, encanto y burguesía; ya que la burguesía tiene (por  
lo general) poco de encantador, y de discreto, por lo que al  
analizarlo, podemos darnos cuenta de que el título, al igual  
que el cartel, y la misma película, es una sátira de la bur-  
guesía.

Como se ve, el significado de la imagen central de este  
cartel es de suma importancia para su análisis, pero no  
sólo el significado es importante, el significante es también  
pieza clave para entender mejor, lo que se pretende decir  
con esta imagen.

Decía Saussure que el significante es el vehículo que se  
utiliza para obtener un significado.

Gracias al significado y el significante podemos darnos  
cuenta que la imagen central de este cartel no nos remite a  
algo en específico, al analizarlo más como se ha hecho,  
tanto de manera formal como de manera semiótica, nos  
podemos dar cuenta de que esta imagen está íntimamente  
ligada con lo que es la temática de la cinta.

La imagen central, como ya se ha mencionado, no existe  
como tal en la realidad, eso lo sabemos, pero al estar com-  
puesta por varias figuras, que si existen individualmente  
en el contexto real, tiene una relación con la corriente  
surrealista al unirse todas las figuras y formar la imagen  
principal, que es la que no existe como tal en la realidad.

En cuanto al cartel, es un producto con muchos significa-

dos: burla, sarcasmo hacia una parte específica de la sociedad europea, en tanto la cinta es francesa, pero el cartel español.

Nos habla de las diferencias que existen entre las personas que viven en una misma sociedad, sus temores, sus vivencias; pero es principalmente, una crítica a ese sector llamado burguesía.

El cartel expresa de una manera clara, precisa y rápida, lo que la cinta dice en 100 minutos de duración.



## 5.2 **n**álisis semiótico del cartel de la película "El Fantasma de la Libertad" (1974)

**Cartel:**

Francia, 1974

Original Español, Anónimo

**Tamaño Original:**

30 x 21 cm

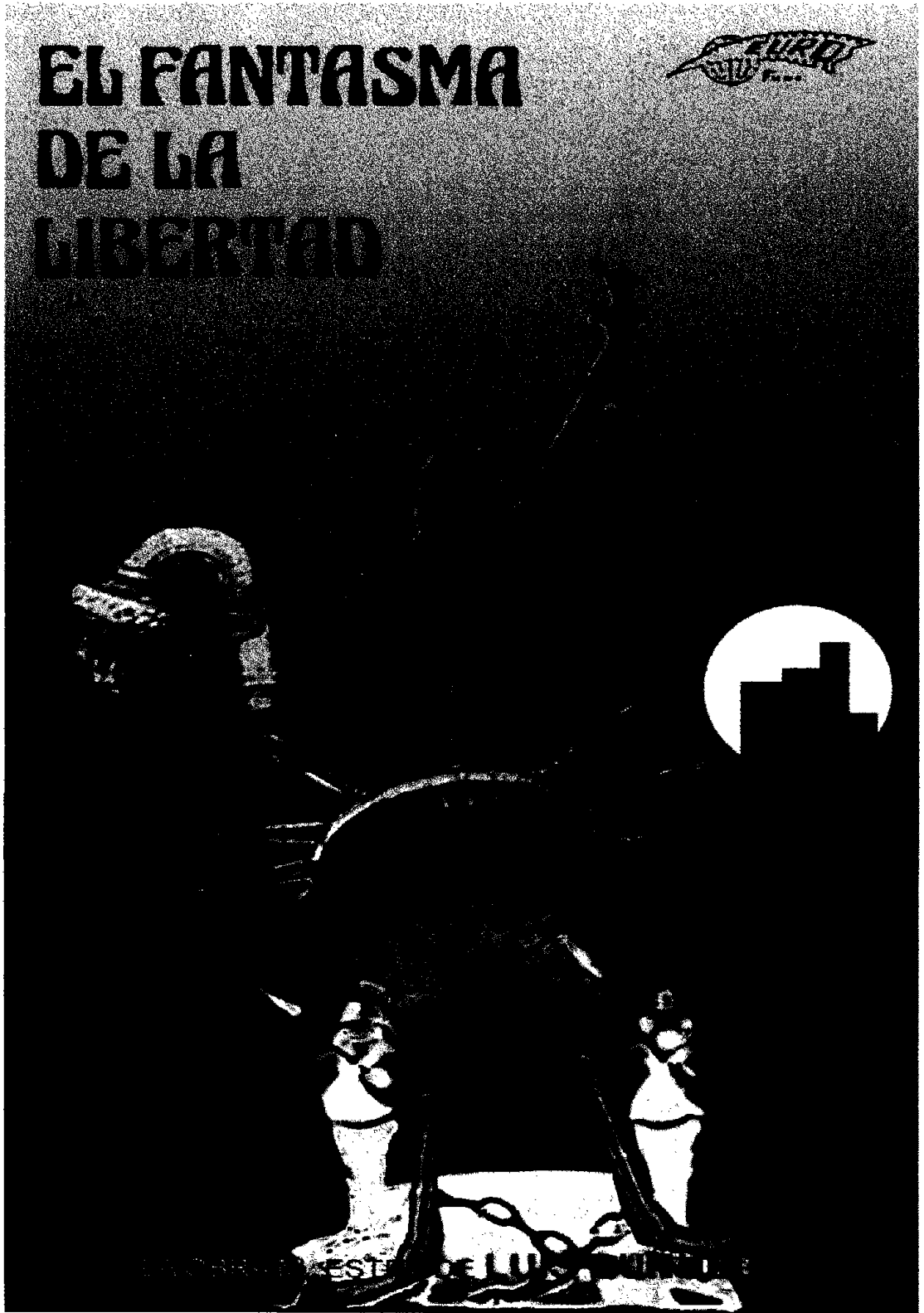
**Película:**

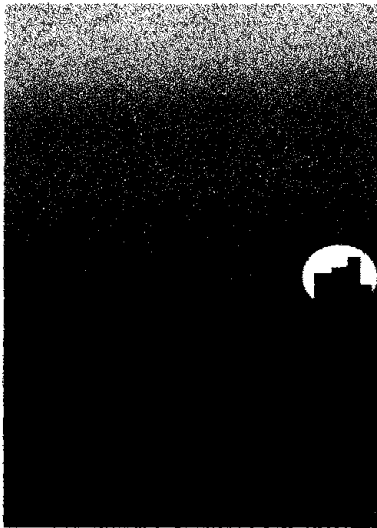
*El Fantasma de la Libertad*, 1974

**Director:**

Luis Buñuel

# EL FANTASMA DE LA LIBERTAD





**Tercer plano del cartel de la película**  
*El Fantasma de la Libertad*

## Análisis Semiótico del Cartel

Para empezar con el análisis semiótico de este cartel, es necesario ubicarlo dentro del discurso al que pertenece, es este caso, el cartel es cultural. Específicamente es un cartel cinematográfico.

El Aparato Ideológico del Estado que se encuentra presente en la concepción de este cartel, es el AIE JURÍDICO, el cual se refiere al sistema que encierra las leyes, los reglamentos y los organismos que controlan y dan castigo a la sociedad y su comportamiento. En el diseño de este cartel se encuentra presente ya que la película tiene tintes de crítica política, y se refleja en el diseño de este cartel; esto se observa en la sátira que se realiza de uno de los monumentos más representativos de Estados Unidos de Norteamérica, la Estatua de la Libertad.

En cuanto a los signos contenidos en el cartel, de manera formal. Hay que empezar diciendo, que los signos que están presentes en este cartel, se dividen en cuatro, el fondo-color, la imagen principal, el color y la tipografía.

El fondo de este cartel, se encuentra dividido en tres planos diferentes. El plano del fondo tiene un degradado en tonos cálidos, simulando un amanecer o bien un atardecer, presenta un círculo amarillo al lado derecho (personifica al sol), y delante de éste, un edificio que se adapta a los tonos marrones que existen en ese plano.

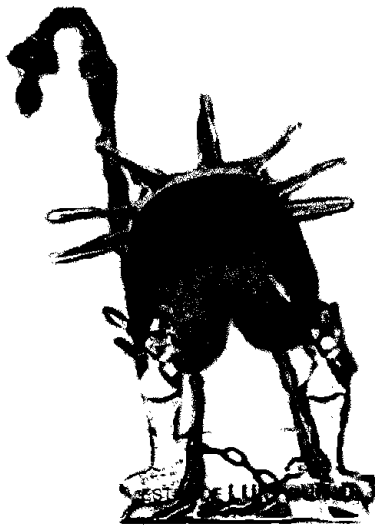
En el siguiente plano se encuentra una parte importante de la imagen central. Las figuras se encuentran en negro, lo cual representa un contraste en relación con el plano anterior. Una de las figuras principales, tanto de este plano como del mismo cartel, es la silueta de la Estatua de la Libertad, que se observa en un contraluz con las siluetas de los edificios. En relación con el plano anterior hace una especie de conjunto: el de fondo personifica un cielo, el siguiente al estar frente al anterior, hace que sus elementos se encuentren en contraluz, por lo que se ven en color negro y sólo se percibe de ellos, la silueta.

En el primer plano, se encuentran las figuras con mayor peso cromático, al verlas con mayor claridad y detalle las percibamos más cerca de nosotros (los espectadores). En este plano se encuentran figuras que tienen un gran contenido connotativo y son además figuras que componen una



**Segundo plano del cartel de la película**  
*El Fantasma de la Libertad*





**Primer plano del cartel de la película  
*El Fantasma de la Libertad***

forma abstracta. La figura de mayor tamaño tiene textura visual, la cual estimula dos sentidos: la vista y el del tacto. Aunque la textura visual es (según Wucius Wong, en su libro *Principios de Diseño Bi- y Tridimensional*) estrictamente bi-dimensional, y como dice la palabra es la clase de textura que puede ser vista por el ojo, aunque pueda provocar también sensaciones táctiles.

Esta figura parece un “trasero” humano o animal, y a la vez nos remite a la cabeza de la Estatua de la Libertad, que se encuentra tras de esta figura en contraluz y en un plano distinto. La textura no es un suave, ni áspera, más bien nos connota la “carne” que carece de piel, si consideráramos que se trata de una parte del cuerpo humano.

Esta misma parte de la figura ha sido asociada con un brazo y una mano debido a que tienen el mismo color (rosa) y es por eso que nuestro ojo tiende a agrupar rápidamente. Este brazo y esta mano están sosteniendo una antorcha de la misma forma que la Estatua de la Libertad, pero de manera lánguida. La Estatua de la Libertad (que se observa detrás) sostiene en su mano una antorcha firme, estable, segura y tangible.

En el mismo plano pero en la parte inferior se ven unos “soldados franceses”, lo cual se sabe gracias a los uniformes que portan. Estos policías parecen ser más bien de juguete que reales. Ambos están flanqueando lo que parece ser las “patas” de la figura anterior (trasero, brazo y mano humanos); los dos policías tienen una actitud irónica en su rostro, parecen burlarse del espectador que los mira. Cada uno de los policías lleva en sus manos una lanza. Al observar con detenimiento las “patas” que están flanqueando los “gendarmes franceses” se descubre que son unas pistolas antiguas, encadenas una a la otra.

Los tres planos se unen para formar la composición que se observa en este cartel que resulta surrealista debido a sus figuras abstractas.

El siguiente elemento a analizar, es la imagen principal, que puede descomponerse en varias figuras; la imagen principal de este cartel es una forma construida por varias figuras en diferentes planos y tonos cromáticos, que hacen que no se vea como una forma total; sin embargo podemos percibir la Estatua de la Libertad en contraluz, el trasero humano que “nos observa” como espectadores y que al observarla de manera fugaz pareciera parte de la misma. También parece la cabeza de la misma estatua debido a que trae consigo una corona, y se encuentra acompaña-

da por un brazo y una mano levantados y sosteniendo la antorcha, igual que la original. Las "extremidades inferiores" de la figura, las pistolas, y los gendarmes franceses aportan el equilibrio a la figura, ya que la están flanqueando.

Seguimos con los elementos presentes, analizando el color. La situación cromática dentro de este cartel, también puede dividirse en planos, tenemos en el plano del fondo, que observamos un degradado en tonos cálidos, que van desde al amarillo hasta los tonos naranjas, simulando un cielo, específicamente un amanecer o bien un atardecer.

En el siguiente plano, el de en medio, se puede observar las siluetas de edificios, representando una ciudad vista a lo lejos. Pero lo más importante en este plano, es la Estatua de la Libertad, que se encuentra al igual que las siluetas de los edificios, en color negro total; en relación con el plano anterior, se encuentra en contraluz.

En el primer plano, el que percibimos más cerca de nosotros, existen más colores que en toda la composición. La figura que representa el trasero humano se encuentra en tonos rosas; sin embargo, no nos remite a la suavidad del rosa, ya que presenta características de textura visual que nos connotan la carne humana.

La corona, la antorcha lánguida, las pistolas y las cadenas tienen ciertos tonos grises y azulados, semejando la apariencia del metal. Hablando de los soldados franceses y la base sobre la que se encuentra la imagen central, podemos observar que predomina el color blanco saturado, que hace que resalten en la composición. Los soldados están vestidos con uniformes que contienen los colores de la bandera francesa: blanco, azul y rojo.

El último de estos elementos, es la tipografía. El estilo de la tipografía utilizada dentro de este cartel, para el título y los nombres de los actores de la cinta, es romano antiguo, que se refiere a la desigualdad de espesor en el asta dentro de una misma letra, el la modulación de la misma y en la forma triangular del remate.

Para la línea que se encuentra en la parte inferior del cartel, la cual nos está indicando el nombre del director de la cinta, el estilo es de palo seco, que se refiere a el asta uniforme en el grueso y sin terminal. Siguiendo con la clasificación de la tipografía, esta la familia.

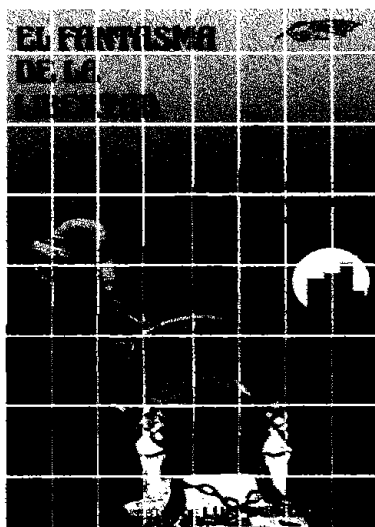
La familia de el título y el nombre de los actores de esta cinta es Hobo; y para el caso de la última línea presente en



**Título del cartel de la película**  
*El Fantasma de la Libertad*



**Nombres de los actores en el cartel de la película**  
*El Fantasma de la Libertad*



**Composición Libre o Dinámica**

el cartel la familia es Eras Book. Y finalmente podemos distinguir la serie, en el título y los nombres, se utilizaron versalitas, en negritas. Y en la línea de la parte inferior, son también versalitas tanto redondas como negritas en el nombre del director de la cinta, para resaltarlo.

El título está justificado a la izquierda, en la parte superior de el cartel, con lo que adquiere una mayor distinción, porque el espectador occidental esta acostumbrado a ver algo de izquierda a derecha y de arriba abajo. Además esta compuesto en tres líneas, y en un puntaje de 36.

Los nombres de los actores que trabajaron en la película, se encuentran en el lado derecho del cartel, alineados a la izquierda, en cuatro líneas, una línea por nombre y en un puntaje de 15.

La línea que se encuentra en la parte inferior del cartel, se encuentra centrada al diseño del cartel, es una sola línea y esta en un puntaje de 15.

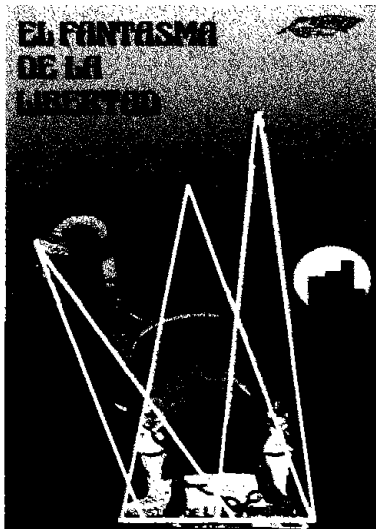
Continuamos con el análisis formal del cartel, en general. Se empezará hablando de la composición, que en este caso, corresponde a la composición libre o dinámica; es decir, dominada por el contraste en todas las expresiones posibles que los distintos signos pueden ofrecer. Las características fundamentales de este tipo de composición son la unidad y el equilibrio.

En relación con las leyes de composición, este cartel presenta dos leyes, la ley de la variedad y el interés, que consiste en escoger elementos que están formando parte de la composición; y es entonces cuando aparece el interés, cuando surge el conflicto, el contraste y las tensiones. El interés nace, entonces de la variedad. Cuanto más variada sea una composición, más interés provocará en el espectador.

Este cartel tiene la característica del impacto, gracias a la variedad en sus formas y colores y por ello provoca el interés de descubrir el verdadero significado de dichas formas, principalmente de la imagen central.

Y la ley del resalte, se encuentra presente también, debido a que la imagen central es aquella que domina a toda la composición.

Enseguida se hablará de la Forma. La imagen central en este cartel, es una forma compuesta por varias figuras; y en este caso podemos decir que esta forma tiene las si-



**Simplicidad en la Imagen, en este caso se perciben tres triángulos, que connotan permanencia, aplomo, seguridad y fuerza.**

guientes características, es negativa en una parte, donde se encuentra ubicada la silueta de la Estatua de la Libertad; al ser negra en su totalidad, se percibe como un vacío dentro del espacio que la contiene. Sin embargo, también resulta positiva en las partes donde la carga cromática es mayor, como en el primer plano, y en este caso las figuras se perciben como ocupantes de un espacio; su sentido de orientación es vertical, lo cual le da ciertas connotaciones, como que la forma es dinámica, mística, firme, convicta y precisa, con rigidez y con integridad.

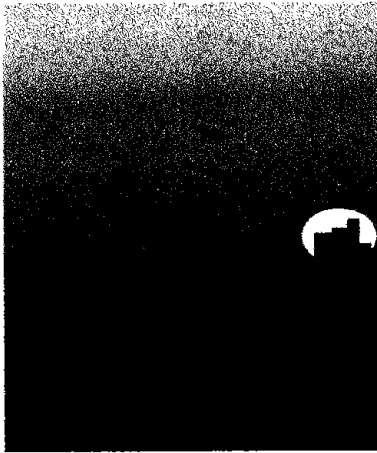
En el caso de este cartel, las connotaciones son correctas y ayudan mucho al objetivo del cartel; es bi-dimensional, es figurativa, cada figura que compone a la imagen central es existente y fácilmente reconocible; sin embargo, la imagen ya compuesta no existe en la realidad, por lo que se convierte en una forma abstracta, es compuesta porque es una forma compuesta de varias figuras, es irregular porque carece de simetría y es cóncava debido a que algunas partes que la componen, la atraviesan, dividiéndola o entrando en sí misma.

Seguimos con algo muy importante en el análisis formal del cartel, la ubicación de la figura en el campo visual. La imagen principal se encuentra ubicada en el centro del espacio-formato, lo cual hace que tenga toda la importancia de la composición y hace también que los demás elementos que la rodean interactúen con ella.

Lo siguiente a analizar, es la simplicidad en el diseño, que al simplificar todo lo que vemos en formas básicas, podemos observar en este cartel una composición de tres triángulos, cuyos vértices se encuentran hacia arriba por lo que nos connotan superioridad, dinamismo, altivez, etc.

La Relación figura-fondo, en este cartel se distingue de dos maneras diferentes; primero, la Estatua de la Libertad se encuentra totalmente en negro, simulando un contraluz en relación con su fondo; segundo, el conjunto de figuras que se encuentran en primer plano se perciben como ocupantes del espacio-formato. Estas dos formas en que se percibe la relación figura-fondo hacen que aumente más el contraste dentro del cartel ya que lo que domina la mirada en la experiencia visual se considera elemento positivo y elemento negativo, aquello que actúa con mayor pasividad.

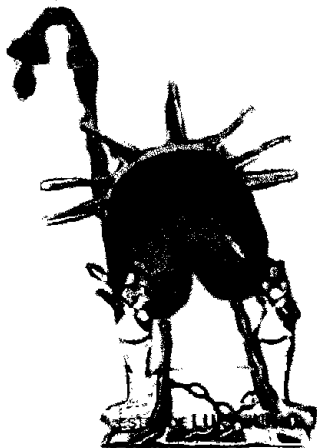
Al hablar de la simetría, dentro de este cartel, la composición en general carece de simetría, tanto en las partes que la conforman como de manera total. La composición de



**Tercer plano del cartel de la película  
*El Fantasma de la Libertad***



**Segundo plano del cartel de la película  
*El Fantasma de la Libertad***



**Primer plano del cartel de la película *El Fantasma de la Libertad***

este cartel, también se encuentra en equilibrio, debido a que la imagen central a pesar de carecer de simetría, está bien cimentada de manera horizontal y de manera vertical. Se le puede considerar como de equilibrio dinámico.

Uno de los elementos de mayor importancia en el análisis formal del cartel, es el color, por lo que percepción de colores en este cartel es de valor cromático, ya que interviene más de un color. Como ya se ha mencionado anteriormente, el diseño de este cartel se encuentra dividido en tres planos, cada uno con una carga cromática diferente.

El plano de fondo es un degradado en tonos cálidos que simulan el cielo en un amanecer o un atardecer. El degradado empieza de arriba hacia abajo, con un amarillo que connota calidez, el sol para muchas culturas (como en el caso de este cartel), además de brillo o alegría si está muy saturado; y termina con tonos naranjas oscuros (el naranja combinado con negro connota engaño, conspiración, sordidez y opresión).

El siguiente plano es completamente negro. El negro representa sofisticación, elegancia, poder, muerte, aunque en este caso sirve para producir contraluz.

El primer plano es el que tiene mayor peso cromático. La figura que representa un trasero humano, nos indica que es piel. En este mismo plano existen ciertos elementos que en la realidad son de metal, como las pistolas, las cadenas, las puntas de las lanzas de los gendarmes, la corona y la antorcha. Los uniformes de los gendarmes tienen los colores de la bandera francesa: blanco, azul y rojo, los cuales tienen la siguiente connotación nacional; el azul, al poder legislativo, el blanco, al poder ejecutivo y el rojo, a la gente francesa

Los tres colores están en la misma medida, lo que indica que los tres elementos ostentan el poder en el mismo grado de importancia.

Al seguir con el análisis de los elementos que se encuentran presentes en el cartel, es este un buen momento para poder reconocer las siguientes figuras retóricas dentro de esta composición.

La Antítesis se encuentra presente, debido al contraste entre el negro y el color. Estos dos elementos son contrastantes pero no opuestos. La Paradoja, se observa ya que la Estatua de la Libertad es la figura principal a la que se hace

alusión. De manera adjunta se encuentra una parte que parece ser humana; en consecuencia tenemos una paradoja, ya que las estatuas no pueden ser humanas y viceversa.

La Alegoría, está presente porque la Estatua de la Libertad simboliza principalmente, libertad, humanidad, triunfo, poder, sabiduría, grandeza, unión, etcétera. La Hipérbole, la cual se encuentra en el "trasero humano" ya que no está en proporción ni con el brazo que sale de la misma figura, ni con la estatua que está detrás de ella.

La Metáfora, esta dentro de la composición del cartel ya que las figuras que se encuentran en el primer plano son abstractas e inexistentes en la realidad. La Ironía, la cual se encuentra presente claramente en este cartel, debido a que el trasero humano siempre ha sido objeto de burlas y éste todavía más en tanto representando la "cabeza" de la Estatua de la Libertad. También encontramos la ironía en la antorcha lánguida, (que sostiene la figura que se encuentra en el primer plano) contrariamente a la original, ésta se encuentra débil y vulnerable.

La Sinécdoque, se encuentra presente sólo una parte del cuerpo, el trasero, pero es suficiente para imaginar que se trata de una figura humana.

Todo diseño y concepción de un cartel, lleva una secuencia lógica, y para empezar a analizar este cartel, es necesario tomar en cuenta la sustancia de expresión que es la que se refiere a aquellas formas o figuras simples que componen el cartel, que por sí mismas no nos hacen referencia a algo, pero que al unirse con las demás, encuentran un significado. En este cartel, se localiza la sustancia de expresión ya que se encuentran presentes formas de poca significación, pero identificables, como la textura, el color, el contraluz, el volumen, los tamaños, las tipografías, etc.

Siguiendo con la secuencia que tomamos como guía para este análisis, continuamos con el campo sintáctico, que es en donde las formas, que en la sustancia de la expresión no tenían significado por estar solas, en este nivel ya adquieren un significado conforme se vuelven funcionales; en el caso de este cartel, se encuentra la Estatua de la Libertad, el trasero humano, que también contiene un brazo y una mano que sostienen la antorcha, los soldados franceses de juguete y las pistolas y cadenas.

Cuando estas figuras se componen le dan sentido a una

nueva forma completa, principal portadora de significados de este cartel.

Posteriormente continuamos con el Nivel Semántico; en este nivel el cartel ya significa algo, los signos que lo integran ya están unidos y han adquirido una significación y funcionalidad; al interactuar directamente con los receptores, el cartel tiene un significado específico para cada uno de ellos. Es aquí donde la significación nos connota de lo que se trata la película que este cartel difunde.

Al ser un cartel cinematográfico, aquí se puede hacer un "intento" para descubrir de qué se trata la película *El Fantasma de la Libertad*. La Estatua de la Libertad es la figura que más nos connota la libertad, por ello podríamos imaginar que de eso se trata la película.

Hasta cierto punto, las figuras abstractas que componen la imagen central no nos dicen mucho de la trama de la cinta, pero eso el espectador no puede imaginarlo; se hace necesario ver la película para percatarse de ello. La imagen central guarda cierta relación con el título de la película, el que también está cargado de ironía.

El dominio diacrónico, es el cuarto y último de los pasos constantes que existen dentro de un cartel. En este punto se puede llegar a un conocimiento más real y verídico del discurso en el que está envuelto el cartel. Es en este paso en donde se concentran las significaciones más fuertes; es decir, los significados culturales, sociales, históricos, etc. En este nivel nos encontramos en el campo del contexto. En el caso específico de este cartel, el dominio diacrónico, nos sitúa en el contexto específico en el cual se ubica el cartel.

Este cartel fue diseñado en 1976, justo cuando había ocurrido un acontecimiento político que significó un parte aguas en la historia española contemporánea: la muerte de Francisco Franco. Cuando muere el dictador, el 20 de noviembre de 1975, fue ya imposible ocultar la crisis del régimen. Desde los primeros momentos de su fatal enfermedad, en octubre, hasta el traspaso de la Jefatura del Estado al Rey Juan Carlos, a fines de ese mes, las acciones subieron bastante en la Bolsa de Madrid.

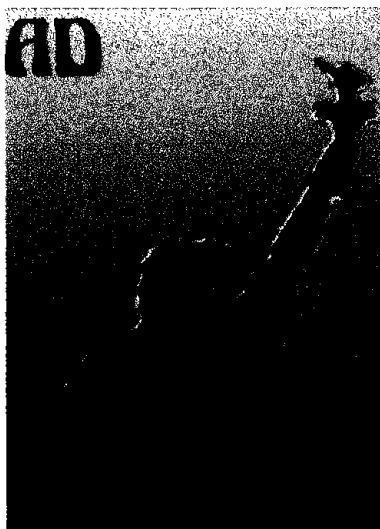
El 2 de Julio de 1975, el Rey nombra a Adolfo Suárez, nuevo Presidente del Gobierno.

Este contexto nos da idea de lo susceptible que resultaba

el tema de la Libertad en España, mismo que fue utilizado en la trama de *El Fantasma de la Libertad* así como en el cartel de promoción.

A pesar de ser una cinta francesa, la situación política española tuvo mucha influencia en esta obra de Buñuel.

Al seguir con el análisis semiótico, nos centraremos en tres niveles que nos ayudan a entender mejor los significados inmersos en el cartel. Iniciaremos con el nivel pragmático, del cual se desprenden ciertas relaciones que tiene el objeto con el índice, el icono y el símbolo. En este nivel es en donde los signos contenidos en el cartel deben estar ligados con las prácticas sociales y culturales del receptor, también deben ser funcionales, es decir, deben ser prácticos para el receptor.



Detalle del cartel de la película  
*El Fantasma de la Libertad*

Por lo que es aquí en donde se analizará cada una de las figuras que al descomponerse forman la figura principal, la cual está cargada de significados.

La imagen principal de este cartel está compuesta por La Estatua de la Libertad: *La Libertad Iluminando el Mundo* es el nombre completo de la estatua que el gobierno francés regaló a Estados Unidos el cuatro de julio de 1884, en conmemoración a la alianza entre Francia y Estados Unidos durante la guerra de independencia norteamericana.

Creación del artista francés Frederic Auguste Bartholdi, es un símbolo de la libertad para los oprimidos, que ha identificado a la ciudad de Nueva York desde fines del siglo XIX. Es una estatua que se yergue majestuosamente sobre una pequeñísima isla en el puerto de Nueva York y le da la bienvenida a los barcos y pasajeros que llegan. En la mano derecha sostiene una antorcha en alto señalando el cielo; en la izquierda se encuentra una tablilla que dice: "4 de julio de 1776", fecha en que se proclamó la Declaración de Independencia.

Fue el historiador francés, Edoard de Laboulaye, quien propuso desde 1865 que su país hiciera un regalo conmemorativo a los Estados Unidos de Norteamérica, en ocasión del primer centenario de la firma de la Declaración de Independencia. Aunque los aliados franceses de ese tiempo protestaron por la iniciativa, el escultor Frederic-Auguste Bartholdi viajó a tierras norteamericanas para entrevistarse con las autoridades.

Un monumento como el que se proyectaba tenía un costo



demasiado elevado, por lo que se integró una Unión Franco-Americana para reunir fondos. El costo total de la estatua, un millón de francos, fue cubierto en su totalidad por el pueblo francés. Mientras tanto, los norteamericanos aportaron los 250 mil dólares necesarios para el pedestal.

En su mano derecha, en posición elevada, la divinidad representada en la estatua porta una antorcha iluminada; en su mano izquierda, lleva la tablilla de la ley que lleva inscrita con números romanos la fecha del 4 de julio de 1776. Lleva una corona con siete picos que simbolizan los siete mares y los siete continentes. Además, una cadena rota se encuentra a sus pies.

La Estatua de la Libertad fue constituida en monumento nacional en 1924 y su mantenimiento está bajo la responsabilidad del National Park Service. La figura está hecha de un armazón de cobre de 2.4 milímetros de espesor, y su soporte es una plancha de hierro diseñada por Alexandre-Gustave Eiffel, creador de la Torre Eiffel de París.

El proceso de su elaboración requirió a Bartholdi construir un modelo de tres metros, el cual fue aumentado hasta hacer una figura de 11 metros de alto dividida en secciones. Cada sección fue posteriormente aumentada también y al final todas ellas fueron colocadas en su sitio en la estructura central.

La Estatua de la Libertad mide alrededor de 46 metros de altura y pesa 225 toneladas. Una versión más pequeña, de 36 pies (11 metros) de altura y esculpida en bronce, se encuentra en uno de los puentes que cruzan el río Sena en París.

Por lo descrito anteriormente, concluimos que por origen de la Estatua de la libertad, su imagen fue incluida en el diseño del cartel señalado, también porque no hay símbolo en el mundo que represente mejor la libertad.

La siguiente figura que se desprende de la imagen principal es la del trasero humano. Esta figura nos representa dos cosas a la vez. Parece el trasero de la estatua porque está de espaldas, y a su vez, parece su cabeza, ya que lleva la corona y tiene un brazo extendido que porta una antorcha (en este caso débil, contraria a la original); lo cual nos hace pensar que es una especie de burla hacia la estatua original.

Esta figura está llena de sátiras: tenemos la figura del tra-



**Detalle del cartel de la  
película  
*El Fantasma de la Libertad***

sero humano al desnudo que nos connota en muchas ocasiones vergüenza, además la carne es, ante todo, símbolo de vulnerabilidad (parte opuesta al espíritu), parte vil, vergonzosa del hombre, la cual sede a la tentación; por ello resulta impactante utilizar esta parte humana para integrarla a un símbolo como la Estatua de la Libertad.

A través de la historia, la desnudez mostrada se ha visto como un castigo basado en la humillación. Pasear desnudo a un condenado, atarlo a una columna, es reducirlo a su parte sufriente. Los condenados aparecen desnudos frente a quienes los torturan, que se encuentran vestidos. La vulnerabilidad de la carne está ligada a su impureza; es impura porque es vulnerable (incapaz de resistir la tentación); vulnerable porque es impura (el pecado original introdujo el pecado en el mundo).

La desnudez descubierta confirma, por tanto, la lujuria y la suciedad del alma. Voluntaria y conscientemente, es impudor y no humillación. A estas dos "desnudeces" conscientes se opone la carne en su inocencia. En la vida cotidiana la desnudez no tiene nada de escandaloso. Se le acepta en el baño o en la cama, en los "sitios privados", en tanto no sea señalada para la burla ni se designe a sí misma para la tentación.

En nuestra sociedad tendemos a clasificar el desnudo, en:

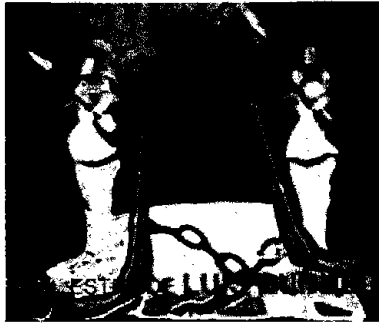
El desnudo como manifestación del impudor, del erotismo, la lujuria o la pornografía. Es decir: el desnudo de la tentación.

El desnudo como humillación o ridiculización de la persona. Este sería el desnudo de la humillación.

El desnudo como una manifestación de inocencia o de "comportamiento natural".

En el caso particular de México, esto nos ayuda a entender de mejor forma las reacciones a menudo violentas y viscerales que, en nuestra cultura, puede llegar a producir la desnudez de una persona, o incluso la simple representación de la misma. Pero en el caso de Europa, además de ser más "abiertos", hacen uso del desnudo como humillación, lo cual resulta incluso divertido, y no tan escandaloso.

Siguiendo con el análisis de cada una de las figuras que se derivan de la figura principal, están los soldados de juguete.



**Detalle del cartel de la  
película  
*El Fantasma de la Libertad***

Los soldaditos nacen en la ciudad alemana de Nuremberg, cuando los dueños de la empresa Hilpert y Heinrichsen empiezan a fabricar soldaditos de estaño, cuidando de darle a la figura la mayor cantidad de detalles en su postura. Los primeros soldaditos medían unos 25 milímetros.

A mediados del siglo XVII, los soldaditos eran utilizados para divertir a los príncipes, estaban hechos de bronce, oro y plata, hasta que en el siglo XVIII se transformaron en juguetes seriados. Si bien fueron denominados "soldaditos de plomo", los primeros estaban confeccionados con estaño y no tenían tres dimensiones, sólo dos, y de textura muy pequeña, por ello se los conoce como "soldaditos planos".

En Francia comenzaron a aparecer los soldaditos tridimensionales y de plomo, más barato que el estaño. Como el plomo tenía poca consistencia y se rompía fácilmente, los franceses consideraron la posibilidad de hacer una aleación con el antimonio. De este modo adquirieron mayor consistencia, respetando la maleabilidad. En cuanto a los soldaditos "huecos", que abarataron el costo e impulsaron la difusión de estos juguetes, fueron un invento inglés.

Esto explica por qué Alemania, Francia e Inglaterra (en el siglo XIX) son los "padres" de los soldaditos de plomo, aunque luego España, Suecia, Austria y Estados Unidos comenzaron a confeccionar estos juguetes con una alta calidad. Sin embargo, la confección con plomo fue la responsable de su caída en desuso como juguete infantil, a causa de la toxicidad del plomo y la pintura con la que estaban revestidos.

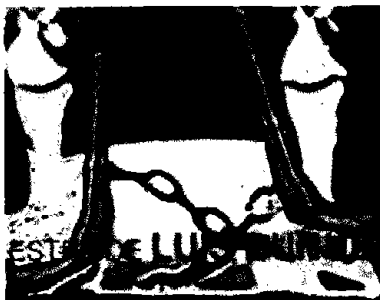
Al principio los moldes eran de piedra de pizarra, más tarde se hicieron de bronce; en la actualidad se emplea una silicona especial que permite a los aficionados reducir su precio y ciertas resinas para hacerlos más livianos. Estos juguetes acompañaron la historia escenificando más de un conflicto bélico entre diferentes países, dejando de ser sólo un juguete para pasar a mostrar la realidad. En ocasiones han tomado características de otros personajes de la vida cotidiana como músicos, bomberos, amigos, policías o personajes de películas que aportan al juego una gran creatividad.

La historia universal es representada a través de estos juguetes, contando las batallas desde Roma, la Edad Media, hasta las guerras mundiales. Figuras importantes de la his-

toria pasaron a tener aquí su propio lugar, por ejemplo Napoleón, Hitler, Nixon y Franco. Luego se comenzaron a fabricar otros personajes con plomo como toreros, personajes mitológicos, futbolistas, lo que le confiere a estos juguetes una presencia constante en la actualidad, representando a la figura cotidiana del momento.

En el caso de los soldaditos incluidos en el cartel que se analiza, se pueden observar con uniformes que tienen los colores franceses, y lo más importante es que se encuentran en una actitud cínica, burlona, lo cual los hace parecer más un juguete que gendarmes reales.

La última de las figuras que componen a la imagen principal, son las pistolas y cadenas. Las pistolas y las cadenas siempre han representado la "autoridad" y la imposición, tanto de las leyes justas como de las que no lo son.



**Detalle del cartel de la  
película  
*El Fantasma de la Libertad***

Las pistolas son símbolo de poder, de tener la vida de alguien más en las manos que sostiene la pistola. Son símbolo de autoritarismo, de represión, de muerte y también son símbolo de lucha y de valentía.

Las cadenas son las representantes por excelencia de la esclavitud, de la opresión, de la represión, de la falta de libertad.

En otro orden de ideas, se abordarán las relaciones que se encuentran presentes dentro del nivel pragmático, al cual corresponde el objeto. La primera relación es la de la relación indicativa, o la contigüidad efectiva, esta se refiere por ejemplo, a que si en un cartel se anuncia cierto producto o cierto establecimiento, debe mencionarse dónde puede ser adquirido dicho producto o la dirección para encontrar el establecimiento anunciado. Entre el objeto que se encuentra representado en el cartel y el objeto real debe haber una contigüidad efectiva; es decir, el objeto debe estar "co-presente" con el objeto representado. Y aunque en este cartel no se encuentra físicamente esta relación, la mayoría de los carteles de cine en la actualidad cuentan con la leyenda "Solo en cines" o "Próximamente en cines", dependiendo del caso, y así el espectador recibe cierta información de donde y cuándo poder ver la cinta que el cartel promociona.

La siguiente relación es la de la relación icónica, o bien la de la similaridad efectiva, la cual nos habla de que debe existir una similitud entre el objeto real y el objeto representado en el cartel, que haga que al ver el cartel sea

entendible a qué hace referencia, sobre todo cuando se trate de un objeto representado de manera icónica. En el caso de este cartel, no tiene una relación exacta de similitudes con el tema de la película, es más bien una relación entre el título y el contexto histórico en el que se realizaron tanto la cinta como el cartel.

Se hace referencia a la libertad con uno de los símbolos más representativos, si no es el que más, a pesar de que la estatua jamás aparezca en la película.

La relación que existe es entre el simbolismo de la Estatua de la Libertad, el título de la cinta y en todo caso, la libertad con que fue realizada la cinta.

La relación simbólica o de contigüidad asignada, es en donde un objeto real al ser representado, adquiere un simbolismo, es decir, se ha vuelto una convención entre los receptores, que entienden que, a pesar de no estar representado el objeto como se ve en la realidad, saben de que se trata. El receptor es el que asigna esta afinidad en lugar de verle la similitud con el objeto real. El receptor le asigna el valor de contigüidad a los objetos que representan al real.

En este caso en particular, la Estatua de la Libertad es uno de los iconos reconocidos por casi todo el mundo como símbolo de Libertad. En el caso de este cartel la estatua sólo presenta su silueta en negro, (simulando un contraluz) y a pesar de carecer de detalles, colores, texturas, etc., es fácilmente reconocible.

Por tanto, el espectador al ver este cartel reconoce una figura familiar, y trata así de relacionar los demás elementos del cartel para poder comprender el mensaje. Los demás elementos resultan más complejos en cuanto al reconocimiento, y esto hace que haya una especie de contraste entre lo conocido y lo desconocido para el espectador. En el caso de este cartel, igual que la cinta, es de tipo surrealista, por lo que la total comprensión del cartel será difícil si no se analiza detenidamente.

Por último en esta serie de relaciones, se encuentra la similitud asignada, la cual se refiere a aquellos diseños que trascienden el nivel de lo informativo y llegan a adquirir un carácter emotivo, y es entonces cuando el receptor concede esa serie de significaciones debido a sus experiencias personales.

En este caso, la relación entre la imagen central del cartel y el tema de la película no es tan clara como si se tratara de una fotografía del protagonista de la historia, tal como se acostumbra el "diseño" de los carteles cinematográficos en la actualidad.

Por el contrario, el diseño de este cartel es más bien artístico, se inclina hacia la corriente surrealista, por lo que la relación entre la imagen del cartel y el tema de la película resulta más complejo. La imagen del cartel no aparece en ninguna escena de la película, pero sí tiene una gran carga connotativa que nos hace evocar situaciones de la trama y, como ya se ha mencionado, con el título de la cinta, esto hace que el espectador relacione el cartel con la cinta.

El siguiente nivel, que nos ayudará a entender significados dentro de este diseño, es el nivel Sintáctico, que es aquel en donde existe la "conexión" de los signos presentes en un cartel, ya sea con los demás signos que están presentes dentro del mismo, o bien, de la relación que existe entre estos signos y su entorno.

La tarea del Nivel Sintáctico se encuentra en colocar al cartel en un sitio determinado (espacio-tiempo) y poder analizarlo dentro de él, y ya que los signos inmersos en el cartel solamente se enriquecen y alcanzan su verdadero significado dentro de un contexto establecido, este nivel resulta ser muy importante en este tipo de análisis del cartel.

Los signos en este cartel nos hacen ver que la figura principal es una imagen simbólica, que para ser comprendida en su totalidad, se requiere además y predominantemente el conocimiento de determinada convención y de aquellas leyes o normas que la actualizan.

En este nivel, una vez que se han unido todos los elementos previamente analizados, adquieren un significado que tiene que ver con el objetivo del diseñador al empezar su trabajo.

En el caso de este cartel, se puede decir que la imagen central está representando un contraste enorme, en el color, en el hecho de que una parte de la imagen es una estatua y la otra es humana; además, una parte es seria y nos representa la libertad, la fuerza la seguridad, y la otra nos representa la debilidad, la opresión y la impotencia o el mismo rendimiento de ese valor que tanto se proclama en la cinta y en el cartel: la libertad.

El último nivel, es el nivel Semántico, que es el nivel que resulta ser el más subjetivo, debido a que es en donde intervienen más significados, y cada uno de estos significados se entienden de manera distinta dependiendo de cada espectador. Este entendimiento es propio, cada receptor comprende de manera diferente las cosas, de acuerdo a las experiencias personales que cada uno tiene; de ahí que este nivel resulte ser subjetivo.

En este nivel los receptores le asignan significados personales al cartel. En este sentido, se puede decir que el cartel impacta y propicia interés en encontrar el verdadero significado que existe entre la imagen y la trama de la cinta a la que hace alusión.

Al causar impacto e interés, pasamos a la etapa de preguntarnos por qué ese color, por qué esa imagen, etc. Al ir respondiendo esas preguntas de manera personal, logramos darle el significado que nosotros mismos traemos en la mente debido a nuestras experiencias personales.

### 5.2.1 Entender la relación que existe entre el contenido de una producción cinematográfica y el diseño del cartel destinado a cumplir con la función de difundirla.

Como ya se ha mencionado, la relación que existe entre el cartel y la temática de una película es algo compleja de entender a simple vista.

Los elementos del cartel no están inmersos como tal en la trama de la cinta; sin embargo, tienen mucha carga connotativa, en el caso de la cinta referida, con la manera en que fue realizada, con demasiada libertad, como el mismo Buñuel señalara "gracias al azar".

Toda la cinta fue proyectada con este mismo objetivo, el de dejar que el azar trabajara por su cuenta, de manera surrealista, de ahí el resultado, muy al estilo de Buñuel.

La película es a grandes rasgos, una serie de situaciones que se repiten una y otra vez, de manera surreal; y al verla podemos comprender que el título de la cinta no pudo haber sido otro; en todo momento se muestra la tensión entre la libertad y su fantasma (que trae consigo las cadenas); tal como se plasma en el cartel.

Las figuras presentes en el cartel, no se encuentran como tal dentro de la cinta. Al ver el cartel podemos imaginar que la Estatua de la Libertad algo tiene que ver con la trama de la cinta, sin embargo, al ver la película podemos darnos cuenta de que no es así. La Estatua de la Libertad, tiene mucho más que ver con el título de la cinta que con la misma trama.

Cuando se escucha o lee la palabra Libertad, nos remite a la mente ideas preconcebidas como "ser independiente", rebelarse ante ciertas situaciones que no nos dejan hacer, decir o sentir lo que queremos; en el caso de la palabra Libertad presente en este cartel en particular, antes de que a nuestra mente lleguen estas ideas de independencia, al ver una Estatua de la Libertad, podemos asociar directamente esta palabra con la figura presente.

Sin embargo, esta figura no se encuentra sola, al ver el trasero "humano" que está justo delante de ella y de cierta manera en proporción, haciendonos sentir que pertenece a la misma figura (aunque se encuentren en diferentes planos y sean contrastantes en cuanto a sus colores) con lo que rompe con la idea de la Libertad en su sentido original, ya que el trasero nos está remitiendo a la burla, al humor negro, al sarcasmo, a la ofensa.

Ambas figuras (Estatua de la Libertad y el trasero humano) han sido pensadas al estar presentes dentro de este cartel y de esa manera ante el espectador, para provocar, primero interés, pero después para inducir a pensar en esos sentimientos encontrados de algo que la mayoría sueña con alcanzar (incluso el mismo Luis Buñuel a lo largo de toda su vida) la Libertad.

Y por otro lado la ironía, la sátira ofensiva a la que la gente que busca su autonomía puede enfrentarse coartando así con las ambiciones de ser diferente.

Es por eso que en el título se muestra la palabra fantasma, ya que Buñuel decía que la Libertad era un fantasma ya que el hombre siempre la persigue y cuando cree tenerla en sus manos, se da cuenta de que es inexistente. Los



demás elementos, como los soldaditos de juguete vestidos con los colores de la bandera francesa, también se encuentran con una actitud de burla hacia el espectador, flanqueando a un trasero, lo cual es surreal y nos remite a el humor negro, que dentro de la película es constante.

Las pistolas y cadenas, igualmente nos inducen a pensar en la opresión, lo cual provoca también un sentimiento de contradicción ya que al ver dentro del título la palabra Libertad y después ver que también están presentes las pistolas y sobre todo las cadenas, entonces podríamos empezar a entender un poco más que dentro de la película no se habla de la Libertad como tal, si no de la falta de, o de la búsqueda de la misma.

Tanto la película, como el cartel, tienen influencias surrealistas, lo cual hace que nos resulte interesante descubrir él porque de los elementos inmersos dentro del cartel.

Sin embargo, podemos notar, después de analizar cada elemento que está presente dentro del cartel, que a pesar de que ambos medios (cine y cartel) están realizados bajo una corriente surrealista, si pueden encontrarse esas relaciones existentes dentro de el diseño del cartel y la trama de la cinta.

En el caso de este cartel, se considera lógico que siendo un cartel que difundió en su tiempo una cinta de Luis Buñuel, de tono surrealista, tuviera esas mismas características (polémico y surrealista); y a pesar de no tener una relación exacta con el contenido de la cinta, el cartel connota a la película, lo mismo que la película al cartel; por lo tanto, creo que este cartel cinematográfico cumplió con el objetivo de provocar interés en los posibles espectadores de la película y el de connotar el verdadero (y nada fácil de entender) significado de la cinta.



### 5.3 **n**álisis semiótico del cartel de la película "Ese Oscuro Objeto del Deseo" (1977)

**Cartel:**

Original Español

**Producción:**

Francia / Italia, 1977

**Tamaño Original:**

100 x 70 cms

**Película:**

*Ese Oscuro Objeto del Deseo*, 1977

**Director:**

Luis Buñuel

# Ese Obscuro Objeto del Deseo



Guion de LUIS BUÑUEL en colaboracion con JEAN CLAUDE CARRIERE  
**FERNANDO REY ° ANGELA MOLINA ° CAROLE BOUQUET**  
MARIA ASQUERINO ° JULIEN BERTHEAU ° ANDRE WEBER ° DAVID ROCHA  
Decoradores: ENRIQUE ALARCON, PIERRE GUFFROY Director de Fotografia: EDMOND RICHARD  
Productor asociado: ALFREDO MATAS Un film producido por: SERGE SILBERMAN  
Una co produccion hispano francesa IN CINE Madrid GREENWICH PRODUCTION Paris

1141

## Análisis Semiótico del Cartel

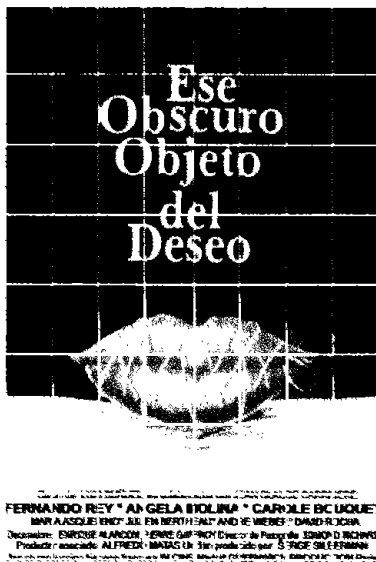
Para empezar con el análisis semiótico de este cartel, es necesario ubicarlo dentro del discurso al que pertenece, es este caso, el cartel es cultural. Específicamente es un cartel cinematográfico.

En cuanto a los Aparatos Ideológicos del Estado (AIE) que marcan el discurso de la cinta y del cartel correspondiente, identificamos el AIE RELIGIOSOS, el cual se refiere a las distintas "iglesias" y sus respectivas religiones. En el diseño del cartel se encuentra en lo "prohibido" de los labios que están encima de la cama, nos connota el pecado, del que tanto se habla en la religión.

Esta el AIE FAMILIAR, el cual es el sistema en el que el ser humano se establece desde que nace, o aun antes de nacer. En este aparato ideológico se determina el rol que cada individuo jugará dentro de la sociedad, y que es diferente para los hombres y para las mujeres. Tanto dentro de la cinta, como en el cartel, estos roles están marcados, el de la masculinidad y el de la feminidad, quizá este último sea el protagonista del cartel.

Posteriormente, analizaremos cada signo contenido en el cartel, de manera formal. Hay que empezar diciendo, que los signos que están presentes en este cartel, se dividen en tres, el fondo-color, la imagen principal y la tipografía. Al unirse estos tres elementos se crea una composición clásica o estática, basada en los motivos estéticos que se han afirmado a través de los siglos en todas las expresiones artísticas más importantes, y que intentan expresar los cambios del espíritu mediante normas bien precisas y determinadas.

La composición estática se aprovecha mucho de la unidad, del equilibrio, del ritmo y de la simetría. Hablando de las leyes de composición, este cartel hace uso de las siguientes leyes, la ley de la Unidad, que es la que se refiere a la función que una composición debe resolver logrando la armonía total entre los elementos que conforman el cartel. La unidad es el principio fundamental del orden estético; la unidad es tan necesaria en la composición, que es imposible aislar de ella un detalle porque la composición lo resentiría. En este cartel, su imagen central, su fondo y tipografía provocan el significado buscado para hacer promoción de manera adecuada a la cinta. Y la ley del resalte, que aunque no esta tan marcado el resalte de la imagen cen-



Composición Estática

tral, de igual manera destaca en la composición debido a su forma horizontal y a su color.

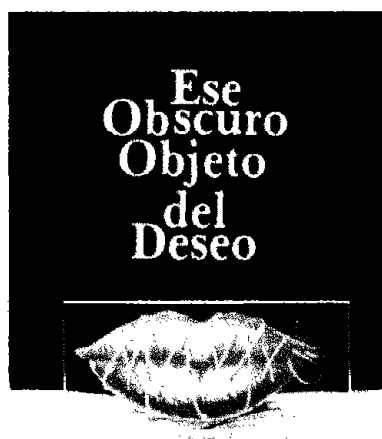
Enseguida se hablará de la Forma. La imagen central es una forma sencilla, se trata de unos labios cosidos por un hilo blanco sobre una cama. Esta forma puede ser analizada de la siguiente manera, es positiva porque se encuentra como ocupante de un espacio, en este caso, un fondo en color azul oscuro; su sentido de orientación es horizontal, y cuando esto ocurre, se dice que es más fácilmente recorrida por el ojo. Sugiere (como en el caso de esta imagen) la idea de descanso y de tranquilidad; indica extensión y, asimismo, languidez, melancolía y serenidad, cualidades bien aplicadas en el caso de esta imagen; es bi-dimensional; es figurativa, ya que cada figura presente en el cartel, se encuentra en la realidad, por lo tanto es fácilmente reconocible a simple vista; es regular, ya que es simétrica de manera vertical y es convexa, ya que la prolongación del contorno permanece exterior a la figura del signo.

A continuación, es importante en el análisis formal del cartel, la ubicación de la figura en el campo visual; la imagen principal está ubicada en el centro del espacio-formato, por lo que asume la importancia del mensaje gráfico que contiene este cartel.

Seguimos con la simplicidad en el diseño y ya que los humanos tendemos a simplificar el origen de las cosas, la memoria toma apariencias de un objeto y las resume en un esquema único y simplificado a una figura elemental, en este caso, podemos descubrir en la imagen central, (los labios atados sobre la cama) un rectángulo horizontal, el cual nos produce una sensación de acción y de estabilidad; la tensión se ejerce a lo largo del eje mayor. La posición es más estable que la del cuadrado, pero menos pareja por la diferencia de sus lados.

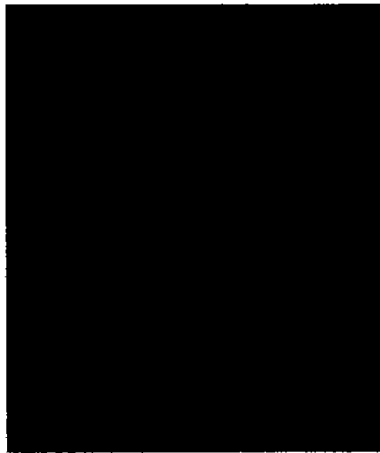
En cuanto a la composición de la imagen principal, junto al título -en este caso es de suma importancia, ya que abarca la mayor parte del espacio de este cartel- podemos ver un rectángulo, pero en este caso, vertical. El rectángulo vertical, es más dinámico que el horizontal, con un sentido de elegancia y distinción.

La Relación figura-fondo; primeramente podemos observar la tipografía en color blanco sobre fondo en color azul oscuro, lo cual hace que parezca un espacio negativo, un vacío en el fondo; contrariamente la imagen principal, se encuentra ubicada como una forma positiva que se ve perfectamente sobre el fondo oscuro.



Genio de LUIS BUNUEL en colaboración con JEAN CLAUDE CAISSIÈRE  
FERNANDO REY \* ANGELA MOLINA \* CAROLE BOUCHOÛT  
MIRVA ROSA KERN \* JULIEN BERTHELOT \* ANICÈSE MÈREY \* DAVID PICONIA  
Decoração: ERICQUE MARCON PIERRE GUFFROY Direct. de Fotografia: EDMOND NICOLAS  
Productor ejecutivo: ALFREDO MADAS Lit. del cartel: SERGE SILBERMAN  
Una co-producción francesa italiana en CINE SILENTI GREENWICH PRODUCTIONS Paris

**Simplicidad en la Imagen; en este caso se percibe un rectángulo horizontal, que connota estabilidad, descanso y paz.**



**Fondo del cartel de la  
película  
*Ese Oscuro Objeto del  
Deseo***



**Título del cartel de la  
película  
*Ese Oscuro Objeto del  
Deseo***

Al hablar de la simetría, dentro del cartel, se encuentra presente solamente en la imagen principal. Y el equilibrio, se encuentra, ya que al estar ubicada la imagen principal de manera horizontal, percibimos al cartel muy equilibrado. El equilibrio que se utilizó en este caso es estático, el cual le da a la composición un efecto de serenidad. Esto último se observa cuando un cuerpo está en reposo y sigue así aunque se le apliquen ciertas fuerzas para sacarlo de ese estado.

Una de las partes de mayor importancia en el análisis formal del cartel, es el color, por lo que percepción de color en este cartel es de valor cromático, ya que interviene más de un color.

En el fondo se localiza la mayor carga cromática de todo el cartel. Realizado en azul, nos produce un efecto de inteligencia, frío, recogimiento, paz, descanso, confianza, liberalismo, seguridad y languidez. Este color también expresa la sensación de frío, y en otros casos puede significar desesperación y nobleza.

En el caso de la cama, el color blanco domina esta parte del cartel; el color blanco nos produce reposo, limpieza, pureza, inocencia, virtud y castidad; y vemos que tiene mucho que ver con el tema de la película. Pero esta cama tiene ciertas ondas que simulan una sábana, en tonos violeta; el violeta nos produce aflicción, tristeza, penitencia, misticismo, profundidad y misterio.

En el caso de la imagen principal, los labios "cosidos", predomina el rosa, que connota inocencia y frivolidad.

La tipografía dentro de este cartel se divide en la tipografía del título de la cinta, y la de los nombres que se encuentran en la parte inferior del cartel. El estilo de la tipografía del título es de egipcio ya que tiene un asta uniforme y el remate rectangular, entre el asta y el remate no suele haber diferencia sensible de espesor.

En la tipografía de la parte inferior de l cartel tiene un estilo de palo seco, el cual se refiere a el asta uniforme en el grueso y sin terminal.

La familia a la que pertenece el título es Bookman Demi y para la tipografía que se encuentra en la parte inferior de este cartel, la familia es la Avant Garde – Book.

Hablando de la serie, el título se encuentra en negritas, y el texto de la parte inferior se encuentra en redondas salvo los nombres de los actores protagonistas de la historia, que se encuentran en versalitas y negritas para resaltar.

El título se encuentra centrado al diseño del cartel, en tres líneas y en un puntaje de 56. El texto de la parte inferior se encuentra justificado al centro y esta distribuido en 6 líneas con un puntaje de 13 excepto los nombres de los actores protagonista que se encuentran en un puntaje de 15.

Al seguir con el análisis de los elementos que se encuentran presentes en el cartel, es este un buen momento para poder reconocer las siguientes figuras retóricas dentro de esta composición.

Se encuentra la Metáfora, que en este caso esta presente debido a que los labios que se encuentran amarrados son una metáfora exacta del tema de la cinta, ya que este objeto como tal es inexistente en la vida real, pero está representando el cuerpo "prohibido" de una mujer, lo cual es una metáfora.

La Sinécdoque, la cual es una figura que indica una parte por el todo. En este caso, vemos sólo los labios femeninos, aunque asumimos que se trata de un cuerpo de mujer. La Hipérbole, esta presente gracias a los labios que se encuentran sobre la cama no están en proporción correcta con la misma cama, ni con unos labios reales.

La Alegoría se localiza, en los labios amarrados sobre la cama que simbolizan más de lo que se puede ver. Simboliza el deseo prohibido, lo lejano, lo imposible, lo delicado, lo femenino, la tentación, etc. Y por último la Ironía, esta presente en los labios amarrados contienen cierto grado de humor negro, resulta irónico al estar amarrados resultan más tentadores que si no lo estuvieran.

Todo diseño y concepción de un cartel, lleva una secuencia lógica, y para empezar a analizar este cartel, es necesario tomar en cuenta la sustancia de expresión que es la que se refiere a aquellas formas o figuras simples que componen el cartel, que por si mismas no nos hacen referencia a algo, pero que al unirse con las demás formas que están dentro del cartel, encuentran un significado. En este caso existen los brillos, el volumen y la textura.

Siguiendo con la secuencia que tomamos como guía para este análisis, continuamos con el campo sintáctico, que es

en donde las formas, que en la sustancia de la expresión no tenían significado por estar solas, en este nivel ya adquieren un significado conforme se vuelven funcionales; en el caso de este cartel, los labios amarrados sobre una cama constituyen la imagen principal de este cartel. Esta imagen trae consigo muchas más connotaciones, que las que se pueden ver a simple vista.

Posteriormente continuamos con el Nivel Semántico; en este nivel el cartel ya significa algo, los signos que lo integran ya están unidos y han adquirido una significación y funcionalidad; al interactuar directamente con los receptores, el cartel tiene un significado específico para cada uno de ellos. Es aquí donde la significación nos connota de lo que se trata la película que este cartel promociona.



**Detalle del cartel de la  
película  
*Ese Oscuro Objeto del  
Deseo***

En este caso, los labios cosidos que se encuentran sobre la cama, nos indican algo acerca de la trama de la película, pero gracias al título de la cinta reforzamos nuestra idea; quizá el oscuro objeto del deseo sea una mujer y el color de fondo, que es oscuro, pueda connotarnos la idea de un hombre.

La figura de la cama nos hace entender que la cinta trata de deseos sexuales, carnales, hacia una mujer y, por el hilo que amarra los labios, nos damos cuenta de que este objeto de deseo es prohibido.

El dominio diacrónico, es el cuarto y último de los pasos constantes que existen dentro de un cartel. En este punto se puede llegar a un conocimiento más real y verídico del discurso en el que está envuelto el cartel. Es en este paso en donde se concentran las significaciones más fuertes; es decir, los significados culturales, sociales, históricos, etc. En este nivel nos encontramos en el campo del contexto. En el caso específico de este cartel, fue realizado en España, en 1977.

El 10 de septiembre de 1976, Adolfo Suárez presentó el proyecto de reforma al país, en cumplimiento a su promesa de celebrar elecciones antes de mediados de 1977. De igual manera, algunos grupos de la oposición se habían visto agradablemente sorprendidos por la amplitud de la democratización de la vida cotidiana, por lo que parecían cobrar cuerpo las promesas de Suárez. El 8 de octubre, en una atmósfera algo tensa, su proyecto fue aprobado por el Consejo Nacional, con alguna enmienda sin importancia, con ochenta votos contra trece y seis abstenciones.



Un presunto grupo marxista-leninista, el GRAPO, infiltrado o manipulado por la derecha y por elementos de la policía, comenzó su actividad con una campaña de atentados con bombas, para pasar luego, después de que el referéndum había demostrado que existía un apoyo popular masivo al cambio, al secuestro de dos prominentes: el presidente del Consejo del Reino y el presidente del Tribunal Supremo de Justicia Militar. El 24 de enero de 1977, en la calle Atocha, terroristas de ultraderecha asesinaron a cinco personas, de las que cuatro eran abogados laboristas comunistas.

El régimen de Franco llegó realmente a su fin el 15 de julio de 1977. El fin había estado cerca durante muchos años, pero había faltado el método. La creciente decadencia del sistema franquista había sido algo obvio durante años: desde los últimos sesenta, un número cada vez mayor de antiguos franquistas comenzó a darse cuenta de ello. Comenzó un proceso bidireccional.

En 1976 pareció todavía como si el enfrentamiento fuese inevitable. Pero el cambio se le atribuyó a la habilidad de Adolfo Suárez, al valor y a la decisión del Rey Juan Carlos, a la sensatez y moderación mostradas por Felipe González, Santiago Carrillo y otros dirigentes de la oposición, a los cuarenta años de lucha de la oposición para mantener en pie las ideas democráticas y vivos los ideales, y sobre todo, a la gran mayoría del pueblo español.

Como se puede ver, este complicado escenario político tenía entonces la nación española. Es por ello que en la cinta existen, escenas de terrorismo, violencia, inseguridad, presenta Buñuel en *Ese Oscuro Objeto del Deseo*, incluso la escena final de la cinta es un acto terrorista.

Viendo este panorama de los años setenta en España, podemos comprender la obsesión de Buñuel de plasmar esa realidad, si bien con un toque de humor negro, y aunque en el cartel de promoción no está plasmada esa preocupación, la película es una crítica a la inseguridad vivida en ese tiempo.

Al seguir con el análisis semiótico de este cartel, nos centraremos ahora en tres niveles que nos ayudan a entender mejor los significados inmersos en el cartel. Para empezar con el análisis de estos tres niveles, hablaremos del nivel pragmático, del cuál se desprenden ciertas relaciones que tiene el objeto con el índice, el icono y el símbolo. En este nivel es en donde los signos contenidos en el cartel deben estar ligados con las prácticas sociales y culturales del re-



**Detalle del cartel de la  
película  
*Ese Oscuro Objeto del  
Deseo***

ceptor, también deben ser funcionales, es decir, deben ser prácticos para el receptor.

Por lo que es aquí en donde se analizará cada una de las figuras que al descomponerse forman la figura principal, la cual etapa cargada de significados.

En el caso específico de este cartel, los labios atados sobre una cama, imagen principal del cartel, traen consigo más connotaciones de las que nuestra mente puede percibir a simple vista. Los labios siempre han sido símbolo de feminidad, de deseo, de amor, de tentación. Los labios son una de las partes femeninas que más connotaciones de tipo sexual contienen; en referencia al cartel, podemos suponer que los labios sobre la cama representan los labios vaginales de la mujer.

Esta segunda connotación es más cercana al tema de la película, misma que trata de un hombre que desea poseer a una mujer que se guarda celosamente, por lo que se convierte en su objeto de deseo prohibido, y por tanto aún más atrayente y fascinante. Y aquí cabe recordar que lo prohibido siempre resulta más seductor que aquello que se encuentra al alcance de nuestras manos.

La versión bíblica del origen del hombre dice que Satanás tomó la forma de una serpiente y entró en el Edén, posteriormente se posesionó de la serpiente, se situó en el árbol del conocimiento y comenzó a comer de su fruto sin preocuparse. Eva se encontró contemplando el fruto del árbol prohibido con una mezcla de curiosidad y admiración. Vio que el árbol era agradable y se preguntó por qué Dios habría prohibido que comieran de su fruto o lo tocaran.

Esa, era precisamente la oportunidad de Satanás. Se dirigió a Eva como si fuera capaz de adivinar sus pensamientos y así, con palabras suaves y agradables, comenzó a platicar con ella, que se sintió sorprendida de que la serpiente hablara. Esta alabó la belleza y el encanto de Eva, lo que a ella no le resultó desagradable; sin embargo le extrañó que Dios le hubiera conferido a la serpiente la facultad de hablar. La curiosidad de Eva se había despertado. En vez de huir de ese lugar, se quedó allí para escuchar hablar a la serpiente. Era Satanás quien hablaba, no la serpiente.

Satanás quería introducir la idea de que al comer del árbol prohibido recibirían una nueva clase de conocimiento más grande que el que habían alcanzado hasta entonces. Tomó

entonces del fruto y comió, e imaginó que sentía el poder vivificante de una nueva y elevada existencia como resultado de la influencia estimulante del fruto prohibido.

Satanás se alegró por su éxito. Había tentado a la mujer para que desconfiara de Dios, dudara de su sabiduría y tratara de entrometerse en sus planes. Y por su intermedio había causado también la caída de Adán quien, como consecuencia de su amor por Eva, desobedeció el mandamiento de Dios y cayó juntamente con ella. Fue entonces cuando vino la maldición por haber caído en la tentación de lo prohibido.

Dios maldijo la tierra por causa del pecado cometido por Adán y Eva al comer del árbol del conocimiento, y declaró: "Con dolor comerás de ella todos los días de tu vida". Dios les había proporcionado lo bueno y les había evitado el mal. Entonces les declaró que comerían de él, es decir, estarían en contacto con el mal todos los días de su vida. De allí en adelante el género humano sería afligido por las tentaciones de Satanás. Se asignó a Adán una vida de constantes fatigas y ansiedades, en lugar de las labores alegres y felices de que habían gozado hasta entonces. Estarían sujetos al desaliento, la tristeza y el dolor, y finalmente desaparecerían. Habían sido hechos del polvo de la tierra, y al polvo debían retornar.

Se les informó que al caer de la inocencia a la culpa no se habían fortalecido, sino por el contrario se habían debilitado enormemente. Se llenaron de profunda angustia y remordimiento. Comprendieron entonces que el castigo del pecado es la muerte. A partir de ahí se desarrolla esa inquietante ansiedad de probar lo prohibido.

Generalmente, cuando caminamos por algún pasillo y vemos muchas puertas cerradas, no nos interesa abrirlas, pero cuando en una de ellas se encuentra la leyenda de "prohibido pasar" nos dan ganas de saber qué hay detrás de esa puerta. Cuando en el jardín de nuestra casa tenemos un árbol de manzanas, no nos dan ganas de comer ninguna, pero cuando las vemos en el mercado con un letrero que dice "no tocar", sentimos unas ganas enormes de comerlas, al igual que le pasó a Eva.

En el plano sexual, cuando la relación entre un hombre y una mujer es simplemente de noviazgo, el sexo es tentador, es deseado por prohibido, y contrariamente, cuando se llega al matrimonio ya no es tan seductor por ser permitido.

Con esto podemos decir que los humanos entendemos lo prohibido como lo que atrae más. Lo prohibido le da más fuerza y poder al pecado; y el pecado es castigado siempre; al caer en la tentación de lo prohibido seguramente se recibirá un castigo y por lo tanto nos contenemos. Pero el contenerse provoca que deseemos cada vez más aquello que es prohibido, y esto se convierte en un círculo constante que se repite a lo largo de la vida.

Volviendo al nivel pragmático, le corresponde a éste analizar si los signos que componen al cartel resultan ser funcionales; en el caso de los carteles culturales siempre es así, ya que sus signos están pensados para lograr la adecuada difusión del horario y lugar en el que se realiza el evento promocionado.

En el caso de los tres carteles analizados, se puede decir lo mismo, sus signos son funcionales para el principal objetivo que tienen: provocar el interés del futuro espectador para que acuda a ver la película que está promocionando.

Es en el nivel pragmático, en donde se habla del objeto, y por lo tanto es necesario hacer referencia a lo que Pierce llamó índice, icono y símbolo, ya que estos tres elementos aparecen intrínsecamente en el objeto. Jakobson, retoma lo dicho por Pierce y encuentra una serie de relaciones entre cada uno de los tres elementos.

La primera relación es la de la relación indicativa, o la contigüidad efectiva, esta se refiere por ejemplo, a que si en un cartel se anuncia cierto producto o cierto establecimiento, debe mencionarse dónde puede ser adquirido dicho producto o la dirección para encontrar el establecimiento anunciado.

Entre el objeto que se encuentra representado en el cartel y el objeto real debe haber una contigüidad efectiva; es decir, el objeto debe estar "co-presente" con el objeto representado. Y aunque en este cartel no se encuentra físicamente esta relación, la mayoría de los carteles de cine en la actualidad cuentan con la leyenda "Solo en cines" o "Próximamente en cines", dependiendo del caso, y así el espectador recibe cierta información de donde y cuándo poder ver la cinta que el cartel difunde.

La siguiente relación es la de la relación icónica, o bien la de la similaridad efectiva, la cual nos habla de que debe existir una similitud entre el objeto real y el objeto representado en el cartel, que haga que al ver el cartel sea

entendible a qué hace referencia, sobre todo cuando se trate de un objeto representado de manera icónica. En el caso de este cartel, la imagen central del cartel, los labios cosidos sobre la cama, tienen una similitud directa con la trama de la cinta, y a simple vista el espectador puede imaginarse de lo que se trata la película. Se concluye, que sí hay una similitud entre la imagen del cartel y la trama de la película.

La relación simbólica o de contigüidad asignada, es lo que continúa a ser analizado. Es en esta relación en donde un objeto real al ser representado, adquiere un simbolismo, es decir, se ha vuelto una convención entre los receptores, que entienden que, a pesar de no estar representado el objeto como se ve en la realidad, saben de que se trata.

El receptor es el que asigna esta afinidad en lugar de verle la similitud con el objeto real. El receptor le asigna el valor de contigüidad a los objetos que representan al real. En el caso de este cartel, el espectador se encarga de otorgarle este valor de contigüidad a la imagen del cartel y la trama de la película. Como ya se explicó anteriormente, esta relación es más clara en el cartel de *Ese Oscuro Objeto del Deseo* que en otros dos carteles analizados. En el caso de esta imagen es fácilmente reconocible y guarda una relación directa con el tema de la película.

Por último en esta serie de relaciones, se encuentra la similitud asignada, la cual se refiere a aquellos diseños que trascienden el nivel de lo informativo y llegan a adquirir un carácter emotivo, y es entonces cuando el receptor concede esa serie de significaciones debido a sus experiencias personales. De los tres carteles analizados en esta investigación, éste es el cartel que resulta más claro y directo en cuanto a su mensaje. A simple vista se le relaciona fácilmente con la película que está promocionando, y es gracias al título de la película (ubicado al centro del cartel, con un puntaje alto, y ocupando un gran espacio dentro del formato) que se refuerza esta relación.

El siguiente nivel, que nos ayudará a entender significados dentro de este diseño, es el nivel Sintáctico, que es aquel en donde existe la "conexión" de los signos presentes en un cartel, ya sea con los demás signos que están presentes dentro del mismo, o bien, de la relación que existe entre estos signos y su entorno. Es este Nivel el que va de la mano, con la elaboración del discurso; debido a que tiene que ver con el entorno real en donde estará presente el cartel.

La tarea del Nivel Sintáctico se encuentra en colocar al cartel en un sitio determinado (espacio-tiempo) y poder analizarlo dentro de él, y ya que los signos inmersos en el cartel solamente se enriquecen y alcanzan su verdadero significado dentro de un contexto establecido, este nivel resulta ser muy importante en este tipo de análisis del cartel.

Al igual que en los dos carteles anteriores, la figura principal de este cartel es una imagen simbólica, y para llegar a comprenderla en su totalidad se requiere del conocimiento de determinada convención y de aquellas leyes o normas que la actualizan.

También en este nivel, los elementos analizados de manera aislada, son reunidos y compuestos para adquirir un significado, tal como se lo planteó el diseñador al empezar con el diseño del mensaje gráfico.

En el caso de este cartel, se puede decir que el objetivo fue llegar a la connotación de una relación entre un hombre mayor y una mujer joven, tal como se presenta en la película *Ese Oscuro Objeto del Deseo*. El cartel que difunde la película nos presenta una imagen central que son unos labios cosidos con un hilo, sobre la cama.

Esta imagen nos dice mucho con tan solo mirarla, y como ya se ha mencionado, un elemento que ayuda mucho a reforzar la idea del tema de la cinta, es el título que se encuentra ocupando gran parte del espacio-formato del cartel. La cama es uno de los elementos que más connotan el sentido sexual de la película, y sin duda el diseño del cartel resulta de interés para el espectador que le observa y que imagina el contenido de la cinta, causando esa curiosidad por verla, con lo cual el objetivo del cartel está cubierto.

El último nivel a analizar es el nivel Semántico, que es el nivel que resulta ser el más subjetivo, debido a que es en donde intervienen más significados, y cada uno de estos significados se entienden de manera distinta dependiendo de cada espectador. Este entendimiento es propio, cada receptor comprende de manera diferente las cosas, de acuerdo a las experiencias personales que cada uno tiene; de ahí que este nivel resulte ser subjetivo.

### 5.3.1 Entender la relación que existe entre el contenido de una producción cinematográfica y el diseño del cartel destinado a cumplir con la función de difundirla.

La relación que existe entre el contenido del cartel y el de la película, es más evidente que en dos carteles anteriores. Al observar la imagen principal de este cartel, podemos imaginarnos de qué se trata la película, sobre todo si atendemos al título de la película.

Esta película tenía un guión muy bien estructurado, tenía un inicio, un desarrollo y un final, pero como era de esperarse, Buñuel introdujo ciertas interpolaciones, sin embargo, de las tres películas de las cuales ya se han analizado los carteles, esta es la que está más cercana a la "normalidad".

En el cartel, ésta situación se nos presenta con los labios "cosidos" y sobre la cama, lo cuál nos representa una metáfora del deseo prohibido del protagonista de la película.


Los labios nos remiten a la sexualidad. En el caso de estos labios, al encontrarse sobre una cama la connotación es mucho más directa, a simple vista podemos sospechar de que es lo que trata la cinta. Aún más nos connotan estos labios, ya que se encuentran cosidos, lo que nos hace suponer que es algo que no puede ser alcanzado, que no debe ser tocado o besado o poseído. Ver estos labios cosidos sobre una cama nos hace pensar en los cinturones de castidad, y de hecho dentro de la película se encuentra una escena en donde vemos a la protagonista desnuda sobre una cama y con un cinturón de castidad, lo que nos acerca mejor a entender que el cartel, y la película tienen una relación directa.

El título de la cinta también nos remite a estas sensaciones que nos son producidas por la imagen. Al leer la palabra oscuro, nos señala algo "malo", algo que bien puede ser prohibido, lo que se refuerza al ver los labios cosidos. Esta misma palabra, esta teniendo una relación directa con el fondo del cartel, el cuál es un azul marino bastante oscuro.

Hablando del título la palabra objeto, nos está haciendo referencia a un objeto sexual, que en este caso con los labios femeninos sobre la cama, lo que nos remite a una mujer; por lo que podemos conjeturar que la mujer es tratada, en esta cinta, como un objeto de deseo o bien un objeto sexual. Al tratar así a la mujer suponemos entonces como es que el protagonista masculino de la historia trata a la protagonista femenina de la misma.

Lo mismo ocurre con la palabra deseo. Esta palabra nos remite a una sensación, a un sentimiento humano que nos motiva a conseguir lo que queremos. Al ver la imagen del cartel podemos entender que el deseo es el deseo sexual hacia una mujer que es prohibida.

La película nos relata la historia de un hombre que tiene un objeto de deseo, que parece que fuera la mujer, pero en realidad es la frustración que ésta le produce, al negársele constantemente, lo cuál lo mantiene interesado en poseerla y mantiene vivo ese deseo. Todo esto nos connota algo sexual. Y con esto podemos observar que el cartel tiene una relación directa con lo que nos dice Buñuel en la trama de esta cinta.

Este cartel es bastante sincero y honesto en cuanto a que manifiesta de manera muy "limpia" el contenido de la película a la que se refiere. Es un cartel que no está apoyado en grandes motivos o impulsos de impacto, ni en recursos de transformaciones o deformaciones de la imagen. Es un cartel que nos expresa lo que es, en un conjunto de signos llenos de connotaciones, como los labios, la costura de los mismos, la cama, el fondo oscuro, y el mismo título de la película. 

Este conjunto de signos que dan forma y significados a este cartel, es directo, y a simple vista permite muchas interpretaciones del espectador y, en definitiva, tiene una relación "fácilmente" reconocible con el tema de la película.

Finalmente, hablando de este cartel -en relación con los dos anteriores que se han analizado- termina siendo el más espontáneo y claro, sin dejar de ser interesante -- como ya se vio- en su contenido semiótico.





## CONCLUSIONES:

El objetivo principal de esta investigación, fue el de analizar la importancia que la Semiótica tiene dentro del ámbito del Diseño y la Comunicación Visual, desde el momento de planear algún proyecto gráfico, ya que como se pudo observar en esta investigación existen ciertos pasos para el análisis semiótico de los mensajes gráficos.

También es importante comprender el alcance de la Semiótica en el proceso de comunicación de toda una sociedad. En esta investigación se ha señalado como es que la comunicación es un asunto de participación, de elementos y de personas, que hacen que se convierta en un proceso heterogéneo.

El estudiar como es que se comunica la sociedad, es estudiar también el conjunto de ideas que dominan a la misma sociedad, de valores, de principios, costumbres, mitos, gestos, religiones, relaciones, manifestaciones artísticas, leyes, poder, etc. Estas actividades, son susceptibles de analizarse por medio de la Semiótica.

La comunicación, es precisamente la que nos ha llevado a obtener el orden de nuestra sociedad, y nuestra forma de comunicarnos en ella; y como se ha observado a lo largo de esta investigación, es precisamente la Semiótica la que estudia los signos que nos ayudan a comunicarnos, y son esos mismos signos los que hacen que nos mantengamos en ese orden, en esa organización, que hemos aprendido a utilizar para comunicarnos.

Durante toda esta investigación, se planteó la importancia de la Semiótica en nuestro trabajo como diseñadores de la comunicación visual, ya que en este tiempo en el que le otorgamos un valor esencial a las imágenes en general, es necesario saber que existen elementos determinados que hacen que podamos expresar lo que queremos comunicar de una manera más eficaz y efectiva.

Con el análisis de los tres carteles cinematográficos, que se seleccionaron para esta investigación, se consiguió observar como es que cada mensaje gráfico, refleja en su

interior más allá de lo que percibimos a primera vista, y que son esos elementos "ocultos" los que hacen que los espectadores reaccionen de cierta manera, ante tal estímulo.

Es fundamental hacer notar que, la Semiótica ha sido por mucho tiempo considerada como exclusiva del lenguaje, y es necesario, entender, que la Semiótica es una ciencia abierta al apoyo de aquel que necesite conocer el significado de los signos que se encuentran inmersos en todos los mensajes (gráficos, textos, etc.) que a diario nos asedian, en esta "era de la comunicación" en la que nos encontramos viviendo.

Como conclusión final, es importante hacer notar que la Semiótica se estudia, principalmente para lograr comprender la manera en que vivimos en la cotidianidad, para poder crear, y si es necesario cambiar las relaciones humanas, para estar conscientes de los trasfondos de los mensajes que nos rodean, y finalmente, para establecer nuevas formas de vivir y convivir con la naturaleza, con el arte, y sobre todo con la realidad que vivimos en sociedad.





## IBLIOGRAFÍA

1. Ades, Dawn, *El dadá y el surrealismo*, México, Labor, 1975, 66 pp.
2. Baena, P, *Cine de papel: El cartel de cine en España*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1996, 193 pp.
3. Bartley, H, *Principios de la Percepción*, México, Trillas, 1988, 158 pp.
4. Barnicoat, John, *Los carteles: su historia y su lenguaje*, tercera edición, Barcelona, G. Gili, 1995, 266 pp.
5. Bonet, Correa, *El surrealismo*, Madrid, Cátedra, 1983, 230 pp.
6. Carontini, Enrico, *Elementos de semiótica general : El proyecto semiótico*, Barcelona, G. gili, 1979, 139 pp.
7. Casetti, Francesco, *Introducción a la semiótica*, Barcelona, Fontanella, 1980, 370 pp.
8. *Carteles*, Madrid, Perea, 1990, 110 pp.
9. Eco, Umberto, *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, Lumen, 1986, 380 pp.
10. Eco, Umberto, *La estructura ausente : Introducción a la semiótica*, Barcelona, Lumen, 1989, 446 pp.
11. Evans, Peter William, *Las películas de Luis Buñuel : la subjetividad y el deseo*, Barcelona-México, Paidós, 1998, 191 pp.
12. Freud, Sigmund, *Introducción al psicoanálisis*, 2a. ed., Madrid, Alianza, 1968, 498 pp.
13. García Tsao, Leonardo, *Cómo acercarse al Cine*, México, Limusa, 1989, 135 pp.
14. Gaunt, William, *Los surrealistas*, Barcelona, Labor, 1972, 272 pp.

15. Kracauer, Siegfried, *Teoría del Cine, la redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós, 1989, 406 pp.
16. López Rodríguez, Juan Manuel, *Semiótica de la comunicación gráfica*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Escuela de Diseño, 1993, 499 pp.
17. Lotman, IUrii Mikhailovich, 1922-1993, *Estética y semiótica del cine*, Barcelona, G. gili, 1979, 153 pp.
18. M. Whelan, Bride, *La armonía en el color*, s.e. ,1994 s.l., 132 pp.
19. Montalvo, Germán, *Carteles, posters*, Imprenta Madero, México, 1994, 19 pp.
20. Mukarovsky, Jan, *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, G. gili, 1977, 345 pp.
21. Parret, Herman, *De la semiótica a la estética :enunciación, sensación, pasiones*, Buenos Aires, Edicial, 1998, 194 pp.
22. Peirce, Charles Sanders, *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Nueva visión, 1974, 116 pp.
23. Pérez Tornero, José Manuel, *La semiótica de la publicidad*, Barcelona, Mitre, 1982, 206 pp.
24. Pierre, José, *El surrealismo*, Madrid, Aguilar, 1969, 207 pp.
25. Piéron, Henry, *Diccionario de Psicología*, Akal, 1990, 356 pp.
26. Prado Lilia y Ávila Rosalío, *Factores Ergonómicos en el diseño*, Universidad de Guadalajara, 2000, 147 pp.
27. Sánchez, Francisco, *Siglo Buñuel*, CONACULTA-Cineteca Nacional, México, 2000, 308 pp.
28. Sánchez López, Roberto, *El cartel de cine: arte y publicidad*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1997, 232 pp.
29. Sanchez Vidal, Agustín, *El mundo de Luis Buñuel*, 2a ed., Imprenta Zaragoza, Zaragoza, 2000, 298 pp.

30. Sanchez Vidal, Agustín, *Luis Buñuel: Obra cinematográfica*, Imprenta Zaragoza, 1984  
418 p.p
31. Scott Robert, Gillam, *Fundamentos del diseño*, Limusa, 1985, 195 pp.
32. Serrano, Sebastia, *La semiótica : Una introducción a la teoría de los signos*, Barcelona, Montesinos, 1981, 121 pp.
33. Stam, Robert *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Barcelona, México, Paidós, 1999, 271 pp.
34. Wong, Wucius, *Fundamentos del diseño*, Gustavo Gilli, Barcelona, 1996, 345 pp.
35. Wong, Wucius, *Fundamentos del diseño en color*, Gustavo Gilli, México 1992, 100 pp.
36. Zecchetto, Victorino, *Seis semiólogos en busca del lector : Saussure, Peirce, Barthes, Greimas, Eco, Veron* Buenos Aires, Centro de Integración, Comunicación, Cultural y Sociedad La Crujía, 1999, 250 p.p



## NOTAS AL PIE DE PÁGINA

- 1 Sanders Pierce, Charles, La ciencia de la semiótica, p. 15.
- 2 Eco Umberto, Los límites de la interpretación, p. 68.
- 3 *Ibid.*, p. 240.
- 4 *Ibid.* p. 241.
- 5 *Ibid.* p. 242.
- 7 Casetti, F, Introducción a la Semiótica, p. 135.
- 8 López Rodríguez, Juan Manuel, Semiótica de la Comunicación Gráfica, p. 163.
- 9 *Ibid.*, p. 164.
- 10 Carontini, Enrico y Peraya, Daniel, Elementos de Semiótica General, p. 23.
- 11 *Ibid.*, p. 25.
- 12 *Ibid.*, p. 26.
- 13 López Rodríguez, Juan Manuel, Semiótica de la Comunicación Gráfica, p.168.
- 14 Eco, Umberto, Tratado de Semiótica General, p. 31.
- 15 Casetti, F, Introducción a la Semiótica, p.134.
- 16 López Rodríguez, Juan Manuel, Semiótica de la Comunicación Gráfica, p. 188.
- 17 *Ibid.*, p. 190.
- 18 *Ibid.*, p. 200.
- 19 *Ibid.*, p. 204.
- 20 *Ibid.*, p. 207.
- 21 *Ibid.*, p. 193.
- 22 *Ibid.*, p. 206.
- 23 Magariños de Morentín, Juan Ángel, Los fundamentos lógicos de la semiótica y su práctica, p. 158.
- 24 *Ibid.*, p. 190.
- 25 López Rodríguez, Juan Manuel, Semiótica de la Comunicación Gráfica, p. 414.
- 26 *Ibid.*, p. 469.
- 27 *Ibid.*, p. 469.
- 28 *Ibid.*, p. 472.
- 29 *Ibid.*, p. 472.
- 30 *Ibid.*, p. 477.
- 31 *Ibid.*, p. 478.
- 32 García Tsao, Leonardo, Cómo acercarse al Cine, p. 15.
- 34 Kracauer, Siegfried, Teoría del Cine, la redención de la

- realidad física, p. 45.
- 35 García Tsao, Leonardo, *op. cit.*, p. 34.
- 36 Bonet Correa, El Surrealismo, p. 21.
- 37 Bonet Correa, *ibid*, p. 29.
- 38 Gaunt, William, Los Surrealistas, p. 55.
- 39 Freud, Sigmund, Introducción al Psicoanálisis, p. 87.
- 40 *ibid*, p. 101
- 41 Pierre, José, El Surrealismo, en Historia de la Pintura, p. 160.
- 42 *ibid*, p. 176.
- 43 García Tsao, Leonardo, *op. cit.*, p. 88.
- 44 Kracauer, Siegfried, *op. cit.*, p. 157.
- 45 Sánchez, Francisco, *Siglo Buñuel*, p. 245.
- 46 CARTELES, p. 5.
- 47 *ibid*.
- 48 *ibid*.
- 50 *ibid*.
- 51 *ibid*, p. 8.
- 52 *ibid*.
- 53 Barnicoat, Joan, Los Carteles: su historia y su lenguaje, p. 17.
- 54 *ibid*, p. 20.
- 55 *ibid*, p. 24.
- 56 *Idem*.
- 57 *ibid*, p. 26.
- 58 CARTELES, Madrid, Perea, .pág. 7
- 59 Barnicoat, John, *op. cit.*, p. 73
- 60 *ibid*.
- 61 *ibid*
- 62 *ibid*, p. 135.
- 63 *ibid*, p. 136.
- 64 *ibid*
- 65 *ibid*, p. 148.
- 66 *ibid*, p. 152.
- 67 *ibid*, p. 161.
- 68 *ibid*, p. 167.
- 69 Enel, Françoise, El cartel, lenguaje, funciones, retórica, pág. 72
- 70 *ibid*
- 71 *ibid*, p. 83.
- 72 *ibid*, p. 87.
- 73 *ibid*, p. 92.
- 74 BAENA, P, El cartel de cine en España, p. 13.
- 75 SATUÉ, E, Lejos del diseño, 107 y 109 pp.
- 76 TRANCHE, R, El cartel de cine en el engranaje del star system, p. 140
- 77 El espacio publicitario en los cines, Cine de papel. El cartel de cine en España (Catálogo de la exposición Cine de papel. El cartel de cine en España), p. 63.

- 78 Enel, Françoise, El Cartel, lenguaje, funciones, retórica, p. 137.
- 79 *Ibid*
- 80 Wong, Wucius, "Fundamentos del diseño", p. 138.
- 81 *Ibid*, pág. 139
- 82 *Ibid*, p. 141.
- 83 *Idem*.
- 84 Wong, Wucius, "Principios del diseño en color", p. 25.
- 85 Dondis, D.A., "La sintaxis de la Imagen", pág. 21
- 85 Sánchez Vidal, Agustín, Luis Buñuel: Obra cinematográfica, p. 15.
- 86 *Ibid*, p. 21.
- 87 *Ibid*, pág. 34.
- 88 Sánchez, Francisco, *op. cit.*, p. 33.
- 89 *Ibid*, p. 58.
- 90 *Ibid*, p. 213.
- 91 Sánchez Vidal, Agustín, *op. cit.*, p. 176.
- 92 *Ibid*, p. 194.
- 93 Sánchez, Francisco, *op. cit.*, p. 230.
- 94 *Ibid*, p. 232.
- 95 Sánchez Vidal Agustín, *op. cit.*, p. 210.
- 96 Bonet Correa, *op. cit.*, p. 22.
- 97 Sánchez, Francisco, *op. cit.*, p. 235.
- 98 García Tsao, Leonardo, *op. cit.*, p. 24.
- 99 Sánchez, Francisco, *op. cit.*, p. 233.
- 100 *Ibid*, p. 132.
- 101 Sánchez Vidal Agustín, *op. cit.*, p. 355
- 102 *Ibid*, p. 358.
- 103 *Ibid*, p. 362.
- 104 *Ibid*, p. 363.
- 105 *Ibid*, p. 374
- 106 Frase de la película Ese oscuro objeto del deseo (1977)