

EL RITMO EN EL CINE Y EL SIMBOLISMO DE SUSANNE LANGER*

MARÍA DEL CARMEN FERNÁNDEZ TRUJILLO**

Universidad Privada del Norte, Perú

maria.fernandez@upn.pe

Recibido: 19 de febrero del 2022 / Aceptado: 9 de julio del 2022

doi: <https://doi.org/10.26439/contratexto2023.n39.5785>

RESUMEN. Esta investigación analiza el ritmo en el cine de ficción a partir de la noción de ritmo en las artes de la filósofa Susanne Langer y su teoría del simbolismo. A diferencia de anteriores estudios sobre ritmo en el cine, de perspectivas matemáticas con las métricas de los tiempos, las proporciones y las frecuencias de los planos en el montaje, en esta oportunidad, se plantea demostrar que el fenómeno del ritmo en el cine también puede ser analizado desde la filosofía del arte, en este caso, desde el simbolismo de Langer, quien considera que el ritmo en las artes se recrea en la relación de las tensiones de una obra con el fin de impulsar la simbolización de los sentimientos en la totalidad de la misma. Los resultados demuestran que existen hasta cuatro formas recurrentes de relaciones en la representación de las escenas de tensión (o tensión dramática) y que estas relaciones sucesivas de las tensiones son representadas por el realizador de forma consciente y reflexiva hasta lograr la significación de los sentimientos en la totalidad de la película. Este estudio es una nueva forma de analizar el ritmo en el arte cinematográfico, así como una contribución que pone de manifiesto algunas técnicas para maniobrar el ritmo y simbolizar sentimientos por parte del realizador audiovisual.

PALABRAS CLAVE: ritmo / cine / tensión / simbolismo / representación

* Fernández, M. (2019). *El ritmo en el cine y la representación de los sentimientos: Susanne Langer y la noción simbólica del ritmo en las artes*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Cybertesis. https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/10780/Fernandez_tm.pdf?sequence=3&isAllowed=y

** Magíster en Comunicación Social con mención en Investigación en Comunicación por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú (véase: <https://orcid.org/0000-0001-8000-6215>).

RHYTHM IN FILM AND SYMBOLISM BY SUSANNE LANGER

ABSTRACT. This research analyzes rhythm in fiction films based on the notion of rhythm in the arts of philosopher Susanne Langer and her theory of symbolism. Unlike previous studies on rhythm in film, conducted from mathematical perspectives with metrics of time, proportions and frequencies of montage shots, this study aims to demonstrate that the phenomenon of rhythm in film can also be analyzed from the philosophy of art, in this case, from the symbolism of Langer. In this regard, she considers that rhythm in the arts is recreated in the relationship of the tensions of a work to promote the symbolism of feelings as a whole. The results show that there are up to four recurrent forms of relationships when representing tension scenes (or dramatic tension) and that these successive relationships of tensions are represented by the filmmaker in a conscious and reflexive way until the significance of feelings in the whole film is achieved. This study is a new way of analyzing rhythm in film art, as well as a contribution that highlights some techniques for managing rhythm and symbolizing feelings by the audiovisual filmmaker.

KEYWORDS: rhythm / film / tension / symbolism / representation

RITMO NO CINEMA E O SIMBOLISMO DE SUSANNE LANGER

RESUMO. Esta investigação analisa o ritmo no cinema de ficção com base na noção de ritmo nas artes da filósofa Susanne Langer a partir da sua teoria do simbolismo. Ao contrário de estudos anteriores sobre ritmo no cinema e partindo de perspectivas matemáticas com a métrica do tempo, proporções e frequências das filmagens na montagem, propõe-se, neste artigo, demonstrar que o fenómeno do ritmo no cinema também pode ser analisado a partir da filosofia da arte, neste caso, a partir do simbolismo de Langer, que considera que o ritmo nas artes é recriado na relação das tensões de uma obra a fim de promover a simbolização dos sentimentos na totalidade dela. Os resultados mostram que existem até quatro formas recorrentes de relações na representação de cenas de tensão (ou tensão dramática), e que estas sucessivas relações de tensão são representadas pelo cineasta de uma forma consciente e reflexiva até conseguir que a significação dos sentimentos apareça na totalidade do filme. Este estudo é uma nova forma de analisar o ritmo na arte cinematográfica, bem como uma contribuição que realça algumas técnicas de manobrar o ritmo e simbolizar os sentimentos do cineasta.

PALAVRAS-CHAVE: ritmo / cinema / tensão / simbolismo / representação

INTRODUCCIÓN

El ritmo en el cine fue analizado por primera vez a mediados de la década del veinte del siglo pasado por destacados profesionales e intelectuales de las artes y las humanidades, quienes explicaron su organización y su función. Así como las artes preexistentes al cine alcanzaron la explicación de su naturaleza y de sus estructuras por medio de la rama filosófica de la estética, el cine también lograría ser explicado por dicha disciplina y ser considerado un arte con el paso de las décadas (Mitry, 1978).

Con dicha motivación por analizar la estética propia del cine, el ritmo se volvió un tema permanente de análisis al igual que en la música, la danza y la pintura. Los efectos del ritmo fueron vinculados a la sensación del movimiento, del cambio, del fluir y de la organización de las formas que contienen las piezas de arte; en tanto que, en el cine, se mantuvo el estudio calculado del ritmo asociado a la división perceptible del tiempo a lo largo del montaje y la toma, la duración de algún suceso en el tiempo, los fenómenos que se producen a intervalos de duración o las variaciones periódicas que modifican en el ser humano la corriente habitual del tiempo. Por ejemplo, Émile Vuillermoz, crítico de cine de mediados del siglo pasado, comparó el ritmo del cine con el de la música y su análisis se sostuvo en los *crescendos* que se producían en una película; León Moussinac, teórico y crítico del cine, también consideró al ritmo en el cine como un arte que extraía el orden y las proporciones del ritmo de la música; Sergei Eisenstein, teórico del cine, explicó que el montaje rítmico dependía de la longitud del fragmento y que la tensión se producía por la aceleración al acortar los fragmentos.

Los más recientes estudios sobre el fenómeno del ritmo en el cine han insistido y han sido más específicos en abordar la esencia periódica del ritmo, la medición del tiempo (métrica), las pulsaciones, las proporciones y la periodicidad de los planos (frecuencia) en un largometraje. Tal es el caso de los realizadores Rafael Sánchez (1994) y Bruce Block (2008), quienes analizaron el ritmo en el cine según el tiempo y el movimiento interno de la toma y duración del plano para lograr la continuidad de la historia.

¿Acaso las líneas de investigación de las proporciones y las periodicidades sobre el ritmo en el cine fueron la única vía para comprender dicho fenómeno?, ¿no existiría una interpretación del ritmo respaldada en el conocimiento de las artes considerando que el cine es un arte a fin de cuentas?

Desde luego que sí, la filosofía del arte y, específicamente, la teoría del simbolismo, desarrollada por la filósofa norteamericana Susanne Langer, supondría una nueva forma de estudiar el fenómeno del ritmo en las artes, pero, esta vez, con una mirada más estética y con un propósito aún más significativo: la representación de los sentimientos a partir de la articulación de las tensiones en una obra artística.

El presente trabajo, entonces, tuvo como objetivo comprobar si el ritmo en el cine se podría organizar a partir de la articulación de las tensiones o situaciones de tensión

en la estructura narrativa y si estas, de algún modo, facilitarían la expresión de algún sentimiento por parte del artista en su obra, tal como Langer lo explicó en su estudio del ritmo en la música.

MARCO TEÓRICO

La perspectiva gnoseológica de la simbolización o teoría del simbolismo, planteada por la filósofa norteamericana Susanne Langer, explica el fenómeno del ritmo y su propósito representativo de los sentimientos en las artes. Langer, inspirada en los eruditos del signo y el símbolo de los siglos XIX y XX, supo construir una teoría del símbolo a partir de los puntos en común de sus antecesores. Ella esbozó algo tan simple pero relevante: “Todo ser humano tiene la necesidad vital de simbolizar, de crear significados y conferir sentido al mundo que le rodea” (Fernández Trujillo, 2019, p. 21).

Según Langer (1958), la simbolización es, efectivamente, un “provechoso empleo de signos” (p. 51), una actividad primordial para reflexionar sobre aquello que rodea al ser humano. Las personas requieren comunicar pensamientos, y todo lo que sea percibido a través de los sentidos se transforma en conceptos que luego podrán ser expresados.

Haciendo una comparación entre el lenguaje y su discurso simbólico, Langer destaca los elementos que componen los *símbolos no discursivos* o *simbolismo presentativo*, como es el caso de las artes, en donde los elementos de su estructura no se determinan por símbolos necesariamente, sino que las representaciones se hallan en una simbolización articulada más grande y se disciernen solo en la totalidad de una obra. Es en la evaluación del todo que se puede evidenciar la variedad de significación y las sensaciones.

Algunas de las apreciaciones sobre la significación y la totalidad en el arte del cine, que coincidían con las reflexiones sobre simbolismo presentativo en las artes de Langer, fueron las realizadas previamente por el cineasta soviético Sergei Eisenstein en *El sentido del cine* (1958):

En nuestro caso cada pieza no existe ya como algo irrelacionado, sino como una *representación particular* del tema, que en igual medida penetra *todas* las imágenes. La yuxtaposición de estos detalles parciales en una construcción-montaje pone en relieve esa cualidad *general* de la que ha participado cada uno de ellos y que los organiza en el *todo*, a saber, en aquella *imagen* generalizada, mediante la cual el creador, seguido del espectador, experimenta el tema. (p. 20)

En su libro *Sentimiento y forma* (1967), Langer aborda la teoría del simbolismo y profundiza sus estudios al conocimiento de las artes para comprender la naturaleza del arte y su vínculo con el sentimiento. La *forma significativa* fue el punto de encuentro de sus reflexiones de las obras de los filósofos Ernst Cassirer y Nelson Goodman, sobre el símbolo y su expresión en el arte.

La *forma significativa*, concepto propuesto por el crítico de arte británico Clive Bell, describía aquel punto en común en las obras de arte en general y que motivaba una emoción en el espectador, a la que llamó *emoción estética*.

Sobre lo anterior, Bell señaló:

Debe haber una cualidad sin la cual una obra de arte no pueda existir: poseyéndola en mínimo grado, ninguna obra carece por completo de valor ... Solo una respuesta parece posible —la forma significativa. En cada una de ellas, las líneas y los colores combinados de un modo particular, ciertas formas y relaciones de forma, provocan nuestras emociones estéticas. Estas relaciones y combinaciones de líneas y colores, estas formas estéticamente conmovedoras, las llamo formas significativas; y la forma significativa es la cualidad común a todas las obras del arte visual. (como se cita en Langer, 1967, p. 40)

Langer, en su comprensión sobre los sentimientos que expresa la música, no solo descartó alguna estimulación del sentimiento en el espectador, sino más bien especificó la manifestación misma del sentimiento: “no la expresión sintomática de los sentimientos que acosan al compositor, sino una expresión simbólica de las formas de la sensibilidad tal como él las comprende” (Langer, 1967, p. 36).

Sus reflexiones sobre la música y el simbolismo concluyeron en que la significación del sentimiento (símbolo) del artista quedaba visible en las formas significativas.

En el caso del cine, es en el montaje, según Eisenstein, en donde se logra representar el sentimiento sin esfuerzo alguno, el cual es rememorado completamente a partir de la unión y yuxtaposición de los detalles y las circunstancias premeditadamente elegidos entre todos los que acumularon en la imaginación. El director de una película, entonces, tendría la importante misión de comprender y plasmar la lectura de la realidad misma, las emociones y sentimientos, tal y como el espectador los registre en su mente.

Una obra de arte, concebida dinámicamente, consiste en ese proceso de ordenar imágenes en los sentimientos y en la mente del espectador. ... en el método actual de crear imágenes, una obra de arte debe reproducir el proceso por el cual, *en la vida misma*, aparecen imágenes nuevas en la conciencia y en los sentimientos humanos. (Eisenstein, 1958, p. 24)

El ritmo, una forma significativa

Una de las formas significativas con la que un artista puede lograr la expresión simbólica del sentimiento es, según Langer (1967), el ritmo, al cual destaca como un elemento de actividad vital para la representación de los sentimientos.

La filósofa define al ritmo como la preparación de un nuevo evento a través de la finalización de uno anterior. Dichos eventos son las denominadas tensiones (otra forma significativa). El ritmo es una relación de las tensiones en una obra, una relación entre

un evento novedoso y otro antiguo para estimular el surgimiento de una nueva realidad significativa que es un *sentimiento*, el mismo que se logra reconocer frente a la totalidad de la obra.

Langer sostenía lo siguiente:

El ritmo es el establecimiento de nuevas tensiones al terminarse las anteriores: no necesita en lo absoluto ser de igual duración, pero la situación que engendra la nueva crisis debe ser inherente al desenlace de la que la precede. (Langer, 1967, p. 121)

Langer denomina a las tensiones como crisis o la intensificación de momentos específicos que se van articulando y que se producen en un tiempo. Las tensiones surgen una tras otra, se producen en diferentes medidas y son reconocibles por aquel que las percibe como paso de tiempo.

En los años posteriores a las reflexiones sobre el ritmo y las tensiones de Langer, el compositor y esteta chileno Luis Advis (1979) definió el ritmo, también desde el punto de vista de las tensiones, como

sucesión de momentos tensos con sus breves distensiones que luego se convierten en nuevas tensiones, de suponer, frente a su transcurso expectante, algún esquema, también temporal, conformado por una secuencia de ciertas regularidades donde tensión y distensión no cumplan papel alguno. (como se cita en Guerra, 2009, p. 57)

Asimismo, desde la estética, el director de cine y filósofo Mitry (1978) definió al ritmo como aquello que contiene una dialéctica del ir y venir de las tensiones y también de situaciones de reposo, periodos discontinuos que se van generando unos a otros.

Otros estudios sobre ritmo en el cine que se acercaron a las definiciones de Langer se encuentran en los realizados por el teórico y cineasta ruso Sergei Eisenstein (2001), quien consideró que el ritmo en el cine estaba conformado por otras formas de ritmo particulares como el ritmo de las masas espaciales con objetos móviles o estáticos, el ritmo en las gradaciones de luz en una escena, el ritmo de las acciones de un actor dentro del plano, el ritmo dentro del plano o el ritmo en el montaje que generalizaba el movimiento interno de los planos, los cuales se articulaban a través de los intervalos de tensión, esto es, el movimiento del interior de un cuadro que impelía al movimiento del siguiente.

A diferencia de Eisenstein, el cineasta Andrei Tarkovski (2005) explicó la presencia del ritmo en el cine a partir del discernimiento del tiempo en el plano y la tensión que se presentaba al manejar el tiempo dentro del mismo. Su análisis se resumía en tener la idea (del guion) para lograr la organización de las secuencias sin necesidad de los cortes de los planos, pues el ritmo provenía del tiempo manipulado en el plano.

Tarkovski destacó la percepción del tiempo en el cine como un suceder completo e inseparable desde la estructura del guion literario y que demandaba un quehacer emotivo e interpretativo de parte del director para poder captar el interés del espectador (2005, pp. 139-140).

Karen Pearlman (2009), realizadora y editora norteamericana, calificó al ritmo como la creación de ciclos de tensión y liberación (de forma intuitiva) que el mismo espectador relaciona de forma fisiológica, emocional y cognitiva. La labor del realizador está en maniobrar las tensiones y las liberaciones (distensiones) para que los espectadores reconozcan ese ritmo.

Desde la experiencia práctica de los tres realizadores, sus reflexiones ratifican las nociones de Langer acerca del ritmo y del tratamiento de las tensiones. Los tres se plantean la necesidad de crear tensiones para producir ritmo a partir del manejo del tiempo en la estructura del relato cinematográfico: en el primer caso, sin la intervención del montaje (Tarkovski, 2005); en los otros dos (Eisenstein, 1958; Pearlman, 2009), durante la realización del montaje aun con la mera intuición de parte del realizador.

Las tensiones en el cine

Las tensiones o crisis que define Langer son aquellos momentos intensos que se articulan y se manifiestan en el tiempo, y, así como en la vida, son esas situaciones de tensión que se destacan para la expresión del arte.

En el caso del cine, se pueden evidenciar las tensiones o crisis desde la conformación de la estructura narrativa, esto es desde antes de la escritura del guion literario, el cual es el elemento de soporte y unidad de toda la historia (*simbolismo representativo-totalidad*). A partir de la estructura narrativa es que se fijan el principio, el desarrollo y el fin de una historia, y se determinan los acontecimientos y los cambios significativos en la vida de los personajes.

En relación con lo anterior, McKee (2013) señaló lo siguiente:

La estructura es la selección de acontecimientos extraídos de las narraciones de las vidas de los personajes que se componen para crear una secuencia estratégica que produzca emociones específicas y expresen una visión completa del mundo. (p. 53)

Con la estructura narrativa también se proyecta el ambiente dramático a partir de las tensiones para luego emprender la escritura del guion. El guionista brasileño Luís Filipe Loureiro Comparato (1992), más conocido como Doc Comparato, define a la estructura como la división de un cuerpo compacto en grupos (escenas) montados en un orden elegido por el autor, de tal forma que se obtenga el máximo nivel de tensión dramática.

Para los directores de cine y teatro, las tensiones suelen llamarse también conflictos. El director teatral William Layton (2008), por ejemplo, llamó conflicto a la tensión entre dos partes para conseguir una meta; McKee (2013) enfatizó la función del conflicto en una película como el elemento que origina los cambios cargados de significado en la vida de los personajes; mientras que, Dany Campos (2016), cineasta y consultor en cine, consideró que la tensión en realidad es lo que el director crea en el espectador al ponerlo frente a un personaje que entra en conflicto cuando se enfrenta a un obstáculo.

Sean tensiones, crisis o conflictos, estos elementos se presentan a lo largo de la estructura narrativa y de su organización y articulación; uno tras otro, dependerán del estilo e intuición del director. Michel Chion (2006) explica la importancia del crecimiento de la tensión dramática hasta el clímax de la historia en la ley de progresión continua, es decir, que los acontecimientos más impresionantes y, sobre todo, las emociones más fuertes están previstas al final de la película.

Así, pues, son las emociones más fuertes presentes en las escenas las que estarían representando las tensiones o los conflictos. La sistematización de dichas emociones o tensiones en las escenas guardarían, también, una relación directa con el propósito del ritmo en una película. Según la definición de Langer (1967),

la forma dominante de una pieza de música contiene su ritmo básico, que es, a la vez, la fuente de su unidad orgánica y su sentimiento total ... Todo aquello que prepara un futuro crea un ritmo; todo lo que produce o intensifica la expectación, incluso la expectación de la continuidad pura, prepara el futuro ... y todo lo que cumple el futuro prometido, de modo previsto o imprevisto, articula el símbolo del sentimiento. (p. 123).

Según McKee (2013), en las escenas se presentan acciones de conflicto en un tiempo y en un espacio continuo y, a través de ellos, cambian los valores de la vida de un personaje. Las escenas son acontecimientos narrativos que poseen, esencialmente, conflictos e intensidad dramática. Si una escena no cuenta con crisis o emociones intensas, nada cambiará de valor y será, entonces, un no-acontecimiento.

Las emociones intensas en las escenas son aquellas que el director va regulando y articulando intuitivamente para poder expresar el ritmo de su película. Tensión tras tensión, él estaría configurando la significación de un sentimiento. ¿Cómo se lograría esto? Al igual que se conforman los sentimientos en la vida del ser humano por medio de las emociones que lo embargan en todo momento, así también se estaría formulando la representación de una historia real en una película.

El especialista internacional en educación emocional, Rafael Bisquerra (2009), señala que las emociones, al hacerse conscientes (razonadas o interpretadas) en un lapso de tiempo, se convierten finalmente en sentimientos y estos suelen ser duraderos:

Un episodio emocional que se alarga se puede convertir en sentimiento ... Tal como se ha señalado anteriormente, el componente cognitivo de la emoción coincide con el *sentimiento*. Un sentimiento se inicia con una emoción, pero se puede alargar mucho más. De hecho hay sentimientos que pueden durar toda la vida. Un sentimiento es una emoción hecha consciente. Esta consciencia permite la intervención de la voluntad para prolongar en sentimiento o para acortar su duración. (Bisquerra, 2009, p. 21)

En otras palabras, en el cine, un director trabajaría el ritmo cuando recrea, manipula y justifica cada una de las emociones intensas de las escenas (tensiones) para poder, finalmente, simbolizar un sentimiento (en la totalidad de la obra) tal y como él lo comprende y busca representar en su obra.

METODOLOGÍA

La presente investigación posee un enfoque cualitativo. El objetivo fue demostrar, a propósito del planteamiento sobre la teoría del simbolismo de Susanne Langer, si su noción del ritmo en las artes también puede aplicarse en el cine, específicamente, en el largometraje de ficción. Como se desarrolló ampliamente en el marco teórico, el ritmo, según Langer (1967), es una relación de las tensiones en una obra, una relación entre un evento novedoso y otro antiguo para impulsar el surgimiento de una nueva realidad significativa que es un sentimiento.

El estudio es de tipo descriptivo. Se examinó la relación o articulación de las tensiones que se suscitaban en las escenas de la muestra elegida, así como sus características y si estas relaciones a lo largo de toda una película lograban significar un sentimiento.

La muestra de películas que se eligió para verificar el postulado de Langer fue de tipo no probabilística o muestra dirigida, la misma que, en futuras investigaciones, podría coincidir o no con una muestra representativa del universo de largometrajes de ficción a nivel mundial. La elección conveniente de la muestra se explica en la naturaleza inicial y original de la investigación que requería de efectividad durante su tratamiento y de una crítica que destacara la tensión emocional en las historias.

Las películas *Las horas* (dirigida por Stephen Daldry y escrita por David Hare en el 2002), *Crash* (escrita y dirigida por Paul Haggis en el 2005) y *Argo* (dirigida por Ben Affleck y escrita por Chris Terrio y Joshuah Bearman en el 2012) son largometrajes del cine posmoderno norteamericano, cuya producción pertenece a la industria hollywoodense, considerada como una de las industrias cinematográficas de mayor impacto. Se estrenaron durante los doce primeros años del siglo XXI y fueron nominadas y ganadoras de premios internacionales en Europa y en los Estados Unidos: Premios BAFTA (British Academy Film Awards), Premios César (Academia de las Artes y Técnicas del Cine de Francia), Premios David Donatello (Academia de Cine Italiana) y el Óscar (Academia de las Artes y las Ciencias

Cinematográficas) en las categorías de mejor película, mejor película extranjera, mejor actriz de reparto, mejor guion original, mejor guion adaptado, entre otras.

El diseño de la investigación es no experimental. En tal sentido, se procedió a organizar la muestra de la siguiente forma:

Los tres largometrajes de la muestra fueron desglosados bajo la clásica estructura lineal básica o esquema conceptual de los tres actos de Syd Field (2002), guionista y profesor norteamericano de cine, quien contribuyó notablemente con sus libros y sus manuales a la escritura y al análisis del guion a nivel mundial. Para cada película, entonces, se distinguió el planteamiento en su estado inicial, detonante y primer punto de giro; el desarrollo con el segundo punto de giro; y, finalmente, el desenlace con el clímax y la situación final.

La estructura de Field fue relevante para la sistematización y el tratamiento de la estructura narrativa en las escenas y, al mismo tiempo, para la representación de las tensiones emocionales en cada una de las películas.

Asimismo, se contempló diferenciar la muestra en función a la estructura narrativa planteada por Canet y Prósper (2009) con el fin de estudiar el ritmo en un largometraje como *Argo* (2012) con una sola trama principal o monotrama; *Crash* (2005), como una multitrama convergente, es decir, con varias historias unidas por un mismo tema y personajes cuyas vidas se cruzan; y, por último, una multitrama no convergente como *Las horas* (2002), es decir, con varias tramas que no coinciden en ningún escenario y solo están unidas por la temática.

El instrumento que se utilizó para el análisis de datos fue la técnica de análisis de contenido desde el enfoque cualitativo (Hernández et al., 2006). Se planteó al ritmo como unidad de análisis, a la *tensión dramática* como categoría, a la *tensión del sueño* como subcategoría, y a la *tensión principal* y a la *tensión necesidad* del personaje como formas de tensiones dramáticas desarrolladas ampliamente por el cineasta y consultor cinematográfico Dany Campos (2016).

En el análisis de la categoría *tensión dramática* de la película *Crash* (2005), se plantearon las siguientes tres interrogantes para la descripción de las subcategorías: A la *tensión del sueño*, la pregunta “¿conseguirán los personajes principales superar los prejuicios raciales y culturales?”; a la *tensión principal*, “¿podrán los personajes principales de cada historia adoptar una estrategia personal para hacerle frente a los prejuicios raciales y culturales?”; y a la *tensión necesidad del personaje*, “¿qué necesitan hacer o necesitan cambiar en los protagonistas de cada historia para enfrentar los prejuicios raciales y culturales?”.

En el caso del análisis de la categoría *tensión dramática* de la película *Argo* (2012), se plantearon las siguientes tres interrogantes para la descripción de las subcategorías: A la *tensión del sueño*, la pregunta “¿conseguirán los rehenes de la embajada norteamericana

escapar de Irán?"; a la *tensión principal*, "¿podrán los rehenes hacerse pasar por cineastas canadienses que han llegado a Irán para buscar locación y de este modo poder escapar?"; y a la *tensión necesidad del personaje*, "¿qué necesita hacer o necesita cambiar en Tony Méndez para que logre rescatar a los rehenes sanos y salvos y llevarlos de regreso a los Estados Unidos?".

Finalmente, en el análisis de la categoría *tensión dramática* de la película *Las horas* (2002), se plantearon las siguientes tres interrogantes para la descripción de las subcategorías: A la *tensión del sueño*, la pregunta "¿conseguirán los personajes principales vivir la vida que anhelan aunque esto signifique ir contra el orden tradicional establecido?"; a la *tensión principal*, "¿podrán superar sus temores y abrirse paso a la meta de querer vivir la vida que anhelan?"; y a la *tensión necesidad del personaje*, "¿qué necesitan hacer o necesitan cambiar en las protagonistas de cada historia para lograr vivir la vida que anhelan?".

Tras reconocer los tipos de *tensión dramática* en las películas, se procedió a categorizar las emociones que representaban las escenas de tensión según la lista de emociones básicas y secundarias de los dos estudiosos y teóricos más importantes sobre las emociones (alegría, confianza, miedo, sorpresa, tristeza, aversión, ira y anticipación) a nivel mundial: Paul Ekman y Robert Plutchik (como se cita en Reyes, s.f.). Las emociones identificadas de forma recurrente, una tras otra, en las escenas de *tensión dramática* evidenciaron las relaciones entre las tensiones y, por ende, la generación de aquellos sentimientos que predominaban en las películas.

RESULTADOS

La investigación demostró que la noción del ritmo en las artes de Susanne Langer también se corrobora en los tres largometrajes de ficción analizados. Se identificó que, en la sucesión de las escenas y sus tensiones, existía una serie de relaciones especiales que se manifestaban de forma recurrente. El análisis evidenció hasta cuatro tipos de relaciones o articulaciones que se presentaron entre las tensiones de las escenas: una relación *contraria*, una relación *condicionante*, una relación *semejante* y una relación *complementaria* de tensiones.

La relación *contraria* se fue generando cuando en dos escenas de tensión sucesivas existía una situación común, pero que adoptaron planteamientos contrarios en las acciones de los personajes. Por ejemplo, En *Crash* (2005), la tensión 19 se encuentra en una escena de discriminación racial de un hombre caucásico a un hombre afroamericano; en la siguiente tensión, la tensión 20, se produce una escena de discriminación, pero, esta vez, de una mujer afroamericana hacia un hombre caucásico. Ambas tensiones representan emociones de aversión que producen sentimientos de odio. En la película *Argo* (2012), Tony Méndez está seguro de que su plan "Los invitados" dará resultado y

demuestra confianza en su propósito (tensión 5 = confianza); sin embargo, en la siguiente escena se puede ver el temor de parte de los funcionarios y su oposición al plan de Méndez por lo arriesgado (tensión 6 = desconfianza y miedo). Dichas escenas de tensión generan un sentimiento de desasosiego. En la película *Las horas* (2002), Richard opta por el suicidio para escapar de una vida que detesta (tensión 16 = tristeza). En la siguiente escena se aprecia a Laura que reclusa del suicidio y retorna a una vida que no desea (tensión 17 = tristeza). Las escenas de tensión yuxtapuestas generan un sentimiento de honda tristeza: la depresión.

La relación *condicionante* se va produciendo cuando la primera escena de tensión se expresa en función de lo que sucede en la segunda escena de tensión o viceversa.

Por ejemplo, en la película *Crash* (2005), en la tensión 6 se aprecia al oficial Ryan realizándole tocamientos indebidos a la señora Thayer frente a su esposo, mientras estos son intervenidos por la policía; en la tensión 7 se aprecia a la señora Thayer reprochándole a su esposo por no haber impedido que Ryan la toque (tensión 6 = aversión, tensión 7 = ira). La relación de ambas tensiones produce un sentimiento de impotencia. En la película *Argo* (2012), si Tony Méndez y los funcionarios de la embajada buscan escapar por el aeropuerto, burlando todos los filtros de seguridad, es porque en la escena anterior un grupo de la CIA se encuentra facilitando su escape desde otro país (tensión 12 = miedo; tensión 13 = miedo). El coraje es el sentimiento que predomina al final de la película.

La relación *semejante* se fue originando cuando dos escenas de tensiones sucesivas tenían situaciones similares en las acciones de sus personajes.

En *Crash* (2005), en la tensión 22, la madre del oficial Waters le reprocha por no cuidar a su hermano menor que se dedica al hurto; mientras que en la tensión 23, la señora Thayer continúa reprochándole a su esposo por no haberla defendido del abuso del oficial Ryan. (tensión 22 = ira, tensión 23 = ira). Se viven sentimientos de impotencia. En *Argo* (2012), los problemas continúan; por un lado, los iraníes identifican a los funcionarios norteamericanos y, por otro lado, el jefe del Estado Mayor de los Estados Unidos decide anular el plan “Los invitados” y opta por una operación militar (tensión 8 = sorpresa; tensión 9 = aversión). El sentimiento que predominan es el resentimiento. En *Las horas* (2002), tanto Richard como Virginia no valoran la atención de aquellos familiares y amigos que los aman, ambos personajes sienten que viven para no hacerlos sufrir, pero no le encuentran el sentido a la vida (tensión 1 = aversión; tensión 2 = aversión). El resentimiento es también aquello que va creciendo a medida que las tensiones transcurren.

La relación *complementaria* aparecía cuando las acciones de la primera escena de tensión se fueron aclarando o explicando mejor en la siguiente escena de tensión.

En *Crash* (2005), los comentarios de Anthony y Peter, quienes se sienten discriminados por ser afroamericanos, se ven reflejados en el mal trato de Jean, la

esposa del fiscal, hacia su empleada doméstica hispana (tensión 16 = aversión; tensión 17 = ira). El sentimiento que se va creando es la exclusión. En *Argo* (2012), ante la búsqueda de una estrategia para rescatar a los rehenes norteamericanos de Irán, surge la figura de un especialista en “extracciones” de norteamericanos en zona de conflicto, su nombre es Tony Méndez y es espía de la Agencia Central de Inteligencia de los Estados Unidos (CIA) (tensión 3 = anticipación; tensión 4 = sorpresa). Se crea un sentimiento de esperanza para el rescate. En *Las horas* (2002), Virginia, quien está pensando en cómo será la suerte de su personaje de su próxima obra literaria, la muerte o la vida, justifica la muerte como una opción natural de retorno a la condición primigenia del ser humano. En la siguiente tensión, se aprecia a Laura tomar una decisión importante que afectará su vida para siempre: el suicidio (tensión 7 = anticipación; tensión 8 = anticipación). En esta relación de tensión se produce un sentimiento de desánimo por la vida.

Luego de que las relaciones entre las tensiones fueron evidenciadas en los tres largometrajes, se describió el contenido emocional de cada escena de tensión en cada relación de tensión para así comprobar que esta mezcla de emociones representadas, escena tras escena, intensifican y sostienen los sentimientos que los directores logran simbolizar en la totalidad de la película.

Es importante destacar que las relaciones de las tensiones (tensión emocional) pueden determinar los sentimientos previamente; no obstante, en la totalidad de la película se puede asistir a la conformación de los sentimientos que prevalecerán en ella. Asimismo, los sentimientos en la historia pueden variar según aquellas necesidades satisfechas o aquellas que no han sido resueltas en los personajes por parte del realizador.

Desde el análisis de la articulación de las tensiones, se infiere una organización constante, consciente y reflexiva por parte de los realizadores por significar emociones en cada escena, lo que, en esencia, permite simbolizar los sentimientos tal y como se comprenden.

Esta estructuración de escenas de tensión responde plenamente a la función propia del ritmo que Susanne Langer propone para las artes y su simbolización presentativa, y que, además, le añade un propósito concreto: la simbolización de los sentimientos que solo se expresan plenamente en la totalidad de la obra.

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Desde la perspectiva gnoseológica de las artes y la teoría del simbolismo de Susanne Langer se plantea la noción de ritmo en las artes como una forma significativa que se va construyendo en la relación de tensiones sucesivas de una obra con el propósito de impulsar la simbolización de los sentimientos en la misma.

La presente investigación demuestra que, en el cine, la noción del ritmo en las artes de Langer está ampliamente comprobada desde la identificación de las tensiones en cada una de las escenas de la muestra, la relación de estas tensiones a lo largo de todo un largometraje y la descripción de las emociones en cada una de las escenas de tensión que son recurrentes a lo largo de toda una película y que permiten al realizador la simbolización de los sentimientos tal y como los comprende.

El ritmo analizado por Langer, desde la filosofía de las artes, comporta una actividad muy reflexiva y técnica por parte del artista, la misma que compromete también sus intuiciones e inspiraciones personales al momento de crear una obra. En el análisis de las escenas de tensión se pudo encontrar hasta cuatro formas de relacionar las tensiones, lo que contribuiría a la labor de los realizadores y editores en el tratamiento y establecimiento del ritmo durante la creación.

El estudio del ritmo en el cine, desde la perspectiva simbólica de Langer, es un nuevo aporte al análisis de su estética y la continuación de las investigaciones sobre el arte del cine.

REFERENCIAS

- Bisquerra, R. (2009). *Psicopedagogía de las emociones*. Editorial Síntesis. <https://sonria.com/wp-content/uploads/2020/03/Psicopedagogia-emociones-Bisquerra.pdf>
- Block, B. (2008). *The visual story. Creating the visual structure of film, TV, and digital media*. Elsevier-Focal Press.
- Canet, F., & Prósper, J. (2009). *Narrativa audiovisual. Estrategias y recursos*. Editorial Síntesis.
- Chion, M. (2006). *Cómo se escribe un guion*. Cátedra.
- Dany Campos. (2016, 18 de junio). *2.9 La tensión dramática* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=YYm221k98oE>
- Dany Campos. (2016, 25 de junio). *2.10 Evolución de la tensión dramática* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=tqBcT8KosDA>
- Eisenstein, S. (1958). *El sentido del cine*. Siglo XXI.
- Eisenstein, S. (2001). *Hacia una teoría del montaje*. Paidós Ibérica.
- Fernández Trujillo, M. (2019). *El ritmo en el cine y la representación de los sentimientos: Susanne Langer y la noción simbólica del ritmo en las artes*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Cybertesis. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/10780>

- Field, S. (2002). *El libro del guion. Fundamentos de la escritura de guiones*. Plot Ediciones.
- Guerra, C. (2009). Acerca de los conceptos de trama y ritmo: una aproximación desde Paul Ricoeur y otros autores. *Resonancias*, (25), 45-62. <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/4550>
- Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, P. (2006). *Metodología de la Investigación*. McGraw-Hill.
- Langer, S. (1958). *Nueva clave de la filosofía. Un estudio acerca del simbolismo de la razón, del rito y del arte*. Editorial Sur.
- Langer, S. (1967). *Sentimiento y Forma. Una teoría del arte desarrollada a partir de una nueva clave de la filosofía*. Instituto de Investigaciones Filosóficas.
- Layton, W. (2008). *¿Por qué? Trampolín del actor*. Editorial Fundamentos.
- Loureiro Comparato, L. (1992). *De la creación al guion*. Instituto RTVE.
- McKee, R. (2013). *El guión story. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Alba Editorial.
- Mitry, J. (1978). *Estética y Psicología del Cine. Las Estructuras* (vol. 1). Siglo xxi.
- Reyes, A. (s. f.). *Lista de emociones básicas y secundarias*. Psicoemocionat. <https://www.psycoemocionat.com/lista-de-emociones-basicas-y-secundarias/>
- Pearlman, K. (2009). *Cutting Rhythms. Shaping the film edit*. Elsevier-Focal Press.
- Sánchez, R. (1994). *Montaje cinematográfico. Arte de movimiento*. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- Tarkovski, A. (2005). *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Ediciones RIALP.

