



35
24.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
ARAGON

**"SÓLO CON TU PAREJA"
PATRONES DE CONDUCTA MEXICANA
A TRAVÉS DEL FILME**

Tesis que presentan para optar por la Licenciatura
en Periodismo y Comunicación Colectiva

DOMÍNGUEZ	MARTÍNEZ	ROSALBA
	Y	
SOSA	CANO	MARGARITA
		SAN JUANITA

Asesora: **MTRA. DELIA S. DE DIOS VALLEJO (FCPyS)**

San Juan de Aragón octubre de 1997.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

*Yo obedezco a mis propias reglas
porque estoy en lo cierto,
yo cosecho un especial placer
en hacer algo bien;
yo disfruto al proporcionar una
luz en el camino oscuro.*

*Pero, al llegar a la meta
de uno de los obstáculos del camino,
doy gracias a la Santísima Trinidad
y a la virgen por haberme dado la
oportunidad de vivir en esta época,
premiándome con unos padres, abuelos y
una tía fuertes y pacientes; proporcionándome
buenas armas para seguir en mi camino.*

*Sin olvidar a todas aquellas personas
que con su paciencia me enseñaron
desde escribir una línea recta
hasta conjugar el verbo estudiar.*

M. S.J.S.C

Alcanzar una de mis metas y poder compartirlo con ustedes, es el motivo principal que me alentó día a día a concluir uno de mis sueños y que me permitirá construir muchos más.

Su amor y su apoyo constantes son invaluable, por lo que no tengo más que una palabra para agradecerécelos.

Mamá, Papá, Susy y Mary:

Gracias, una y mil veces.

Agradezco a la Maestra Delia Selene De Dios y a la Lic. Lourdes Beltrán Romo por compartir con nosotras sus conocimientos y enriquecer nuestro trabajo con sus experiencias.

Su confianza representa la primera piedra de nuestro trabajo.

Igualmente les doy gracias a Lina, Silvia, Andrea, Liliana, Marisol y, por supuesto, Margarita. Durante todo este tiempo su amistad y apoyo me han ayudado a sobrellevar los momentos difíciles y a no perder la esperanza.

Quien diga que la amistad sincera no existe es porque no tiene la suerte de conocerlas.

Y por último quiero darte gracias a ti, Candita. Por heradarme tu fortaleza y enseñarme que por dura que sea la vida siempre hay un motivo para continuar hacia adelante.

Donde estés yo sé que compartes conmigo este momento tan especial.

Rosalba.

ÍNDICE

Introducción.

CAPITULO I

EL ESTUDIO DEL CINE COMO MEDIO DE COMUNICACIÓN DE MASAS Y TRANSMISOR DE LA CULTURA.

- | | |
|---|---|
| 1.1 Elementos del esquema básico de la comunicación de masas. | 2 |
| 1.2 Efectos de la comunicación de masas relacionados a la conducta del público. | 4 |
| 1.3 La interacción cine -público. Ni elemento, ni efecto de la comunicación de masas. | 6 |

CAPITULO II

CONDUCTAS CARACTERÍSTICAS DE LA SOCIEDAD MEXICANA COMO HILOS CONDUCTORES DE LA COMUNICACIÓN.

- | | |
|---|----|
| 2.1 Antecedentes de la conformación de la cultura mexicana. | 11 |
| 2.1.1 Mexicanos hablan de la cultura mexicana. | 12 |
| 2.1.2 Conductas características de la cultura mexicana. | 14 |

CAPITULO III

EL REFLEJO DE LA CULTURA MEXICANA EN EL CINE NACIONAL.

- | | |
|---|----|
| 3.1 Reseña histórica del surgimiento del cine. | 23 |
| 3.2 La llegada del cine a México en 1896. | 27 |
| 3.3 El desarrollo del cine nacional y su manejo de la cultura mexicana. | 28 |
| 3.4 La crisis del cine mexicano de los 90's. | 36 |

CAPITULO IV

"SÓLO CON TU PAREJA" ANÁLISIS DE LA CINTA.

4.1 El SIDA en México.	41
4.2 Análisis de los componentes cinematográficos.	42
4.2.1 Los signos dentro del film.	43
4.2.2 Los códigos dentro del film.	43
4.2.3 La escritura dentro del film.	49
4.3 Análisis de la representación.	49
4.3.1 Los niveles de la representación.	50
4.3.2 El espacio cinematográfico.	52
4.3.3 El tiempo cinematográfico.	52
4.4 Análisis de la narración.	54
4.4.1 Los acontecimientos.	54
4.4.2 Las transformaciones.	57
4.4.4 Los regímenes de la narración.	58
4.5 Análisis de la comunicación.	59
4.5.1 El cuadro comunicativo.	60
4.5.2 El punto de vista.	62
4.5.3 Cuatro tipos de actitudes comunicativas.	62
4.5.4 Comunicación referencial y comunicación metalingüística.	63
4.6 Análisis del film "Sólo con tu pareja".	
4.6.1 Reseña de la película "Sólo con tu pareja".	64
4.7 Interpretación del análisis.	67
4.7.1 Componentes cinematográficos.	67
4.7.2 Representación.	69
4.7.3 Narración.	72
4.7.4 Comunicación.	74
4.8 Análisis de los componentes cinematográficos.	

Conclusiones

Bibliografía

Hemerografía

Tests

Otros

INTRODUCCION

Hablar sobre cultura mexicana y la relación que guarda con la cinematografía nacional nos conduce a pensar si todo aquello que se difunde a través de sus mensajes realmente representa, mínimamente una parte de lo que la sociedad mexicana es y la cultura en la cual se encuentra inmersa.

El cine maneja dentro de sus esquemas, aspectos de nuestra idiosincracia mediante la presentación de personajes y situaciones con las cuales podemos identificarnos, sin embargo, la exageración en el modo de vida y en la forma de pensar del mexicano lo han encasillado en un cine de estereotipos carente de estilo.

El estancamiento en la producción cinematográfica trajo como consecuencia el desinterés del público por asistir a la exhibición de cintas hechas en nuestro país. Ante esta situación, realizadores mexicanos y extranjeros con nuevas ideas le dieron un segundo aire al encaminarla hacia una alternativa en filmes nacionales conocida como: *Nuevo Cine Mexicano*; cuyo objetivo principal es el de elaborar cintas de mejor calidad.

Estas cintas ofrecerían al público un tratamiento cinematográfico diferente abordando todo tipo de temas, y sucesos tal como ocurren en la realidad; al parecer esta nueva ola de producciones atrajo la atención del público que en un momento anterior se sintió decepcionado por sus cineastas cuyo trabajo dieron como resultado décadas infructuosas en la producción cinematográfica nacional.

El resurgimiento del cine nacional y la forma en que toca un punto tan extenso como lo es la cultura mexicana es el objetivo central del presente trabajo, ya que a través del análisis de la cinta mexicana "Sólo con tu pareja" pretendemos demostrar que el cine ha recobrado su eficacia para tratar temas de tipo social, mediante el manejo de personajes envueltos en situaciones relacionadas con nuestra situación actual; que para una mejor comprensión del problema plantea posibles soluciones desde el punto de vista del director o bien un desenlace abierto de acuerdo al criterio de cada espectador.

Por esta razón escogimos dicha película perteneciente al nuevo ciclo de cine; cuyo mensaje nos muestra una pequeña parte de lo que conforma al mexicano : su forma de pensar y de actuar ante una situación en especial, en una palabra, su reacción regida por costumbres, valores, actitudes, conductas, etc.

Cabe mencionar que para poder llevar a cabo el análisis de la cinta nos basamos en el modelo propuesto por los autores Francesco Cassetti y Federico Di Chio, en el cual se retoman los elementos técnicos y comunicativos del film, mismos que al ser interpretados se relacionan con la cantidad de mensajes que guarda la película.

El trabajo está comprendido en cuatro capítulos de los cuales explicamos el contenido de cada uno de manera breve:

El capítulo uno "El cine como medio de comunicación y transmisión de la cultura" , resume algunos de los principales teorías funcionalistas bajo las cuales se estudiarán los medios masivos, (radio, prensa y cine) así como las inconveniencias de estudiar al cine bajo esa misma perspectiva.

El estudio de la cultura mexicana desde el punto de vista de autores mexicanos es el tema central del segundo capítulo "Conductas características de la sociedad mexicana como hilos conductores de comunicación"; así mismo en su contenido se mencionan cinco conductas del mexicano, mismas que se relacionan con la cinta objeto de nuestro trabajo.

En el capítulo tres "El reflejo de la cultura mexicana en el cine nacional" , dentro de este se contempla su transición de medio de estudio a medio de entretenimiento, su llegada a México y su desarrollo en nuestro país así como la forma en que se ha reflejado en su producción la cultura mexicana.

Por último, el cuarto capítulo "Sólo con tu pareja análisis de la cinta", habla brevemente de la situación del SIDA en México en la época en la cual se produjo y se exhibió la cinta.

Dentro de este apartado del trabajo se plantea el modelo de análisis y los resultados obtenidos ya relacionados con los capítulos anteriores.

A groso modo estos son los temas centrales de la investigación cuyo fin es sólo el de mostrar como el cine maneja una cultura mexicana que puede alejarse o apegarse a la realidad.

CAPITULO I

EL ESTUDIO DEL CINE
COMO MEDIO DE COMUNICACIÓN
Y TRANSMISOR DE LA CULTURA

CAPITULO I EL ESTUDIO DEL CINE COMO MEDIO DE COMUNICACIÓN DE MASAS Y TRANSMISOR DE LA CULTURA

En sus inicios el estudio de la comunicación de masas fue sinónimo de la sociología de la comunicación, ya que los fundadores de dicha investigación no fueron comunicólogos sino sociólogos, quienes llevaron el proceso de comunicación al nivel de los medios masivos con el objeto de determinar su papel dentro de la estructura social, económica y política de una sociedad cualesquiera.

Desde el principio, la reciente teoría relacionó el papel de los medios de comunicación (prensa, radio y cine) con hechos como el crecimiento de las ciudades y la búsqueda de nuevas formas de control y ejercicio del poder político ya que ambas estaban ligadas a las necesidades de información y comunicación así como su manejo en los medios masivos.

Los trabajos iniciales que abordaron a la comunicación en forma sistemática dieron los primeros pasos en la formación de la llamada "comunicación de masas", sucesos que ubicamos históricamente durante la Primera y Segunda guerra tomando como punto de partida la importancia de los medios en ambos acontecimientos de interés mundial.

La nueva ciencia enfocó sus investigaciones en los elementos del proceso comunicativo elemental transportándolos a un procedimiento que involucraba a más de dos individuos y que a diferencia de la comunicación interpersonal su objetivo iba más allá de la expresión; lo cual quiere decir que su fin no sólo era el de comunicar sino también el de influenciar para obtener un efecto determinado.

Los trabajos desarrollados bajo esta perspectiva sentaron las bases de lo que conocemos como Teoría funcionalista o Análisis funcional, el cual partió de las propuestas antropológicas del polaco Bronislaw Malinowski, las cuales se abocaban a los fenómenos culturales y su función dentro de la sociedad.

Años más tarde, antropólogos seguidores de la obra de Malinowski (Radcliff-Brown, Talcott Parsons, Robert K. Merton entre otros) continuaron los estudios del funcionalismo aplicándolo en sociedades civilizadas en

donde factores como la política , la economía o la comunicación incidieron en la cultura transformando algunos de sus patrones.

En particular Robert K . Merton* , llevó la teoría funcionalista al campo de la comunicación de masas ya que ésta se ocupaba de examinar la consecuencias de los fenómenos sociales que afectan el ajuste de un sistema dado, es decir, sus efectos en individuos o grupos sociales y culturales.

Entre otros autores clásicos de la sociología norteamericana encontramos a Paul Lazarsfeld, Harold Laswell, T.L Klappe., David K. Berlo .. etc., quienes trazaron la trayectoria de lo que años más tarde se conocería como comunicación de masas. Cabe mencionar que " los principales logros o límites de la mass communication research se situaron en la elaboración de paradigmas, esquemas de la comunicación que enunciaban la interrelación formal de sus elementos" ¹

Los esquemas de comunicación a través de los cuales se analizó la función de los medios se aplicó tanto a la radio como a la prensa y al cine considerando como elementos básicos el emisor, el receptor, el mensaje, el canal y el código.

A continuación explicamos brevemente las teorías desarrolladas por tres autores funcionalistas cuya aportación son los esquemas que explican la comunicación de masas en cuatro elementos que sintetizan el proceso.

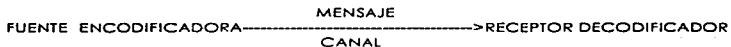
1.1 ELEMENTOS DEL ESQUEMA BÁSICO DE LA COMUNICACIÓN DE MASAS

Entre las aportaciones en el estudio de la comunicación se encuentra el modelo elaborado por David K. Berlo , en el cual contempla cuatro factores que se encuentran implícitos en la comunicación a cualquier nivel: mismos que expuso en el siguiente esquema .

* Sociólogo norteamericano de origen vienés, nació en 1901. De amplia formación matemática psicológica y física; es reconocido como uno de los grandes pioneros de la mass communication research. Fue profesor de sociología en la Universidad de Columbia , presidente de la American Association for public opinion research.

¹ Miquel de Moragas Spa. Sociología de la comunicación. Pp 21.

Ya que dichos elementos forman parte de los diagramas de Schramm y Laswell hacemos una breve explicación de éstos.



1. Al hablar de fuente encodificadora nos referimos al emisor, quien elabora el mensaje apoyándose en las habilidades comunicativas, las actitudes, el nivel de conocimiento y el sistema socio-cultural. Las habilidades comunicativas son tanto encodificadoras como decodificadoras (pensar, hablar, leer y escribir); éstas determinan la fidelidad del mensaje. De las actitudes podemos decir que es la postura que asume la fuente hacia sí misma, hacia el suceso y hacia el receptor.

Por otro lado el nivel de conocimiento y el sistema socio-cultural son factores primordiales sin los cuales el mensaje carecería de sentido.

2. El siguiente punto del esquema es el receptor, "deberá tenerse en cuenta en la toma de decisiones con respecto a cada uno de los factores comunicativos, cuando la fuente elige un código y selecciona el contenido habrá de escoger que sea conocido y tenga sentido para el público." ²

3. Hemos hablado de la fuente y el receptor, volvamos la atención hacia un tercer elemento, para codificar un mensaje hemos de decidir cual será el código empleado, los elementos que lo compondrán y la forma en que habrá de estructurarse.

4. Como fuente habremos de escoger la forma en que se canalizará el mensaje para que el receptor pueda oírlos, verlos, tocarlos y en ocasiones gustarlos y oírlos." ³

Podemos afirmar que el modelo de Berlo años más tarde habría de complementarse con el Paradigma Laswell, el cual contempla dos

² David K. Berlo. El proceso de la comunicación. Pp 43.

³ Ibidem. Pp 52.

factores más: la retroalimentación y el campo de referencia . El primero se refiere a la respuesta experimentada por el público , es decir, el efecto ; mientras que el segundo equivale al nivel de conocimiento y al sistema socio-cultural que contextualizan la información . " El paradigma de Laswell (...) que centra su atención en los efectos (...) refleja la tendencia a sobervalorar la influencia de las técnicas sobre el público que no tiene otra función que ser receptor pasivo del mensaje" ⁴

Otros de los autores funcionalistas dedicados a esclarecer los principios del estudio de la comunicación fue Wilburg Scrahamm, en cuya obra comparó las relaciones interpersonales con el papel de los medios masivos ya que ambos actúan de manera recíproca. Scrahamm al igual que Berlo empleo los mismos elementos (emisor, receptor , mensaje, canal, campo de referencia , etc..) para señalar la trayectoria de la comunicación en un sólo sentido , sin embargo, a diferencia de Laswell planteaba que la retroalimentación entre emisor y receptor sólo podía conocerse a través de medios que expresaran su opinión.

Los trabajos antes mencionados representan la expresión de las investigaciones que pretendían constituir una ciencia autónoma como era el estudio de la comunicación de masas, íntimamente relacionado con los efectos sobre el público .

De las investigaciones centradas en ese aspecto mencionamos dos en el siguiente punto.

1.2 EFECTOS DE LA COMUNICACIÓN DE MASAS RELACIONADOS A LA CONDUCTA DEL PÚBLICO

Para continuar con el estudio de la comunicación y sus efectos, resumimos lo esencial de dos teorías enfocadas a la influencia de los mass-media y los métodos utilizados para obtener cierta respuesta del receptor . En estos trabajos se describen las limitaciones sobre los efectos causados por los mensajes, gran parte de los datos científicos concluyen que la manipulación depende de las circunstancias bajo las cuales se presenta el fenómeno de la comunicación masiva.

⁴ Mique I de Maragás Spa, Sociología de la Comunicación I. Pp 26.

Primeramente, M. L. De Fleur, en su teoría plantea que la posibilidad de alterar las formas de pensar, los sentimientos o las conductas del receptor se deberá en gran parte a su dependencia de la información transmitida en los medios.

De Fleur mencionó diversos tipos de efectos entre los que se encuentran los cognitivos (actitudes, creencias, valores) afectivos (sentimientos y emociones) y por último los de conducta (cambios de actitud, creencias, estados afectivos y acción manifiesta). De acuerdo con este autor, el efecto deseado sólo se logra mediante la dominación del pensar, del sentir y del actuar de los individuos.

Por otro lado T. L. Klappé, no habla de efectos sino de refuerzo y plantea cinco factores que contribuyen a éste; de los cuales tres recaen en el receptor y dos en el emisor. Así tenemos que el público escoge los mensajes a los que desea exponerse (exposición, percepción y retención selectiva) para relacionarse con grupos que comparten su opinión (grupos a los cuales pertenecen los miembros del público) y de este modo difundir en menor grado el contenido de la información adecuándola a su forma de ser y de pensar (difusión interpersonal del contenido de los mensajes). Los dos restantes se refieren a la labor de los medios mediante los líderes de opinión y a la naturaleza de los mismos en una sociedad de libre empresa.

Como podemos notar, en ambos casos, los autores plantean que el manejo de la información en los medios se relacionan directamente con el entorno en el cual se encuentra inmerso el público; es decir que los mensajes retoman ideas o costumbres del ambiente social y cultural con el fin de darles un significado del todo reconocible para el receptor.

De acuerdo con las dos teorías resumidas, el objetivo de presentar este tipo de información es el de cambiar o reforzar conductas, actitudes o ideas en el auditorio encaminándolos a responder de una manera prevista desde el momento en que se elabora el mensaje.

De esta forma se pueden implantar en la mente del público el gusto por un producto determinado o la afinidad con una idea que inclusive estuviese en contra de sus principios aunque la forma en que se maneje terminará por convencerlo.

En resumen, podemos decir que las investigaciones relacionadas con la comunicación de masas partieron de planteamientos antropológicos por considerar la llegada de los medios a la sociedad como un factor determinante en la modificación de patrones de conducta incidiendo directamente sobre aquellos regidos por el sistema social y cultural; así como también en la relación entre el ser humano y los medios de comunicación masivos, ya que la necesidad básica de comunicar o informar se ha hecho dependiente de la transmisión de mensajes de todo tipo.

En el caso del cine, que es el medio escogido para el presente trabajo, consideramos un factor diferente de los mencionados como parte del proceso comunicativo; y que es de gran ayuda para una mejor comprensión de la función del cine en la sociedad, especialmente del papel que cumple el cine en la presente década; nos referimos a la interacción entre el cine y el público la cual explicamos a continuación con más amplitud en el siguiente punto.

1.3 LA INTERACCIÓN CINE-PUBLICO. NI ELEMENTO, NI EFECTO DE LA COMUNICACIÓN DE MASAS

El cine desde sus inicios, se ha apoyado en el manejo de códigos visuales y sonoros mediante los cuales el espectador recibe un mensaje cargado de significados que le permiten adquirir nuevos conocimientos de lugares, costumbres o formas de pensar dentro o fuera de su territorio.

La fascinación que ha ejercido sobre el espectador ha alcanzado tal grado que el simple entretenimiento se ha convertido en un modo de transmisión cultural directa al público, una forma especial cuyo objetivo es la reflexión del auditorio acerca del tema o en su caso de la trama de las cintas. El cine recoge los datos de la vida diaria, los elabora y los devuelve al público; éste a su vez los recoge y adapta a su realidad dependiendo de sus condiciones de vida.

El cine es persuasivo por excelencia "es un desdoblamiento obediente y pasivo. Se toma sus libertades (...) y lanza las figuras en el reflujo de las cosas corrientes y molientes; altera estas cosas y luego torna a recibir las

para continuar hasta el infinito con su misma función de reflejo e influencia".⁵

El cine en su papel de fuente emisora es la encargada de la difusión de mensajes, se apoya en códigos, lenguajes, símbolos o significados que no se manejan dentro de otros medios; por lo cual, su estudio se ha enfocado no sólo al efecto que ejerce sobre el público sino también a la forma en la cual se presentan esos mensajes.

Lo cual no quiere decir que la comunicación de masas no se interese por el papel que juega dentro de la sociedad, sino que ha descubierto una forma peculiar de comunicación dentro de los términos cinematográficos; por lo tanto, las investigaciones dedicadas a continuar el estudio de la comunicación masiva ha contemplado un factor importante dentro del proceso, nos referimos a la interacción entre emisor y receptor (cine y público).

La interacción va más allá de la evaluación de los efectos, se centra en la relación existente entre el cine y el espectador antes de la exhibición y exposición de los filmes puesto que la trama o el tema de los mismos no proceden del vacío; el hecho de conocer las costumbres y reglas bajo las cuales se rige el receptor conducen en parte la forma y el contenido de la información representada así como la manera en que habrá de interpretarse.

Emisor y receptor poseen experiencias sociales y culturales similares, ambos tiene una personalidad específica e historias orgánicas " el receptor puede interpretar como lo pretende el emisor porque lo entiende a la luz de las mismas hipótesis culturales e idénticas limitaciones ".⁶

El proceso interactivo supone un conjunto de hipótesis compartidas, un sistema de acciones con una cultura y estructura social específicas,

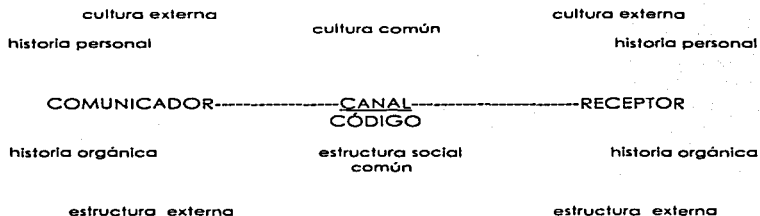
⁵ Beatriz Reyes. Trece directores de cine. pp. 24.

⁶ Andrew Tudor. Cine y comunicación social. Pp. 112.

aunque puede darse el caso de manejar diferentes lenguajes dada la procedencia de contextos culturales y sociales totalmente distintos.

Las actitudes características del público a quien va dirigido el filme interfiere en el proceso comunicativo, de modo tal que el mensaje será más significativo al acoplarse a las concepciones previas del receptor, así su respuesta será de interacción mas que de reacción.

Si esquematizamos el proceso de comunicación contemplando la interacción entre fuente y emisor tendremos lo siguiente:



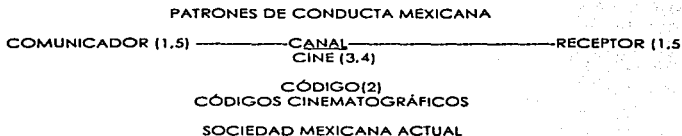
En este esquema encontramos una interacción entre los diversos factores en vez de la unidireccionalidad de los esquemas enfocados a los efectos del medio en el receptor, en este caso la influencia del cine.

Estudiar al cine como medio de comunicación y transmisor de la cultura implica el hecho de analizar tanto factores internos como externos, es decir, los que conforman la realización del filme, la interpretación del público así como el contexto en el cual se desarrolla la historia.

Para el presente trabajo hemos escogido una cinta perteneciente a la llamada era del *Nuevo Cine Mexicano*, la película en cuestión se titula "*Sólo con tu pareja*"; nuestro análisis está enfocado a los patrones de conducta de la sociedad mexicana que en ella se manejan así como su utilización comunicativa dentro del mensaje de la cinta.

La presente tesis pretende demostrar que el cine comunica en base al contexto social que rige las actitudes, costumbres o conductas del espectador y como éstas influyen en la elaboración de este filme en particular para una mejor comprensión de su contenido.

De manera tal, que siguiendo con la teorías hasta aquí expuestas, de manera general, ubicamos los pasos a seguir en el análisis dentro del siguiente esquema:



1. ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN
2. ANÁLISIS DE LA NARRACIÓN
3. ANÁLISIS DE LOS COMPONENTES CINEMATOGRAFICOS*
4. ANÁLISIS DE LA COMUNICACIÓN

Los elementos marcados con el asterisco (*) se relacionan con los elementos del análisis desarrollado en el capítulo IV.

Los patrones que se manejan dentro de la cinta escogida así como una breve reseña del cine mexicano y la forma en que se ha reflejado la cultura mexicana se desarrollará en los capítulos subsecuentes.

CAPITULO II

CONDUCTAS CARACTERÍSTICAS
DE LA SOCIEDAD MEXICANA
COMO HILOS CONDUCTORES
DE COMUNICACIÓN

CAPITULO II CONDUCTAS CARACTERÍSTICAS DE LA SOCIEDAD MEXICANA COMO HILOS CONDUCTORES DE COMUNICACIÓN

En el presente capítulo nos enfocaremos a estudiar lo que es la cultura mexicana y los elementos que la integran. Nuestra cultura es tan particular y rica que nos obliga a especificar ciertos aspectos que la conforman.

Entendemos por cultura mexicana aquello que construimos de acuerdo a nuestras propias necesidades y siguiendo nuestra trayectoria histórica, es algo más que la cultura universal hecha nuestra; la cultura mexicana es la expresión precisa del sentir y el pensar de nuestro pueblo.

Es imposible hablar de cultura mexicana en unas cuantas cuartillas puesto que su riqueza es inmensa y habríamos de particularizar en cada uno de los aspectos conformantes que le han otorgado su peculiaridad.

México ha desarrollado una cultura particular al fusionarse la concepción de los antiguos pobladores mexicanos con la visión de los antiguos europeos lo cual originó un conflicto interno sobre la ideología, los sentimientos, valores y costumbres. Sin embargo, la visión de los mexicanos sobre su forma de pensar y de actuar se ha ido adaptando al desarrollo y evolución de nuestro país en todos los campos, pero, cabe señalar que aun prevalecen ciertas conductas que erróneamente creemos haber sustituido.

El presente trabajo pretende demostrar como esas ideas se manifiestan en la actualidad y cómo éstas se reflejan en el cine.

Para expresar una pequeña parte de lo que somos hemos considerado cinco conductas características, tanto en el hombre como en la mujer en México, mismas que son manejadas en la cinta objeto de nuestro estudio.

Un panorama general de la conformación de nuestra cultura, la opinión que tiene de ella los intelectuales mexicanos, así como ciertos comportamientos de nuestra sociedad son el tema central de este capítulo que nos ayudará a contextualizar nuestro análisis.

2.1 ANTECEDENTES DE LA CONFORMACIÓN DE LA CULTURA MEXICANA

Primero es necesario asumir clara y definitivamente la existencia de dos civilizaciones dentro de nuestro país: la mesoamericana y la occidental que al combinarse dieron origen a una cultura muy peculiar.

En el mundo precolonial existían dos regiones de alta civilización (mesoamérica y los andes centrales) con estados, ciudades, agricultura, alta densidad demográfica y un considerable desarrollo científico, técnico e ideológico; en la periferia había pueblos agrícolas, bandas cazadoras y nómadas.

En sus pueblos más aislados vivían dedicados a la pesca y recolección de productos silvestres; cada pueblo poseía su propiedad y sus límites sociales particulares.

Los colonizadores europeos tampoco formaban un todo culturalmente uniforme. En su mayoría pertenecían a la vertiente ibérica de la civilización occidental. Por otra parte en el mundo de los colonizadores había criptojudíos, cristianos y gente de procedencia no ibérica. Hubo además la presencia de franceses e ingleses que incursionaron en la colonia ibérica.

La segunda oleada europea, formalmente ya no son colonizadores sino inmigrantes. Son españoles y portugueses, pero también italianos, alemanes y franceses cuya concentración en ciertas zonas acentúa la presencia de la cultura europea en algunos países.

A la llegada de los españoles eran claras las tensiones sociales en el mundo indígena, por una parte fuertes sentimientos de hostilidad y rebeldía contra el grupo dominante, por otra parte contra la clase militar. "España vino a América con espíritu de cruzada y rapiña (...) con codicia de riqueza y de almas (...) con la civilización occidental que habría de crear el mundo de hoy en la punta de las espadas y de las lanzas".⁷

⁷ Sánchez Albornoz citado por Santiago Ramírez. El mexicano, psicología de sus motivaciones. Pp. 37

Los indígenas se dieron cuenta de que el conquistador no habría de liberarles sino por el contrario habría de someterlos y tiranizarlos usando modos incomprensibles para ellos creándoles un conflicto en su forma de vivir. Para el europeo no tenía cabida la concepción del mundo y de la vida del pueblo mesoamericano, el mexicano luchó porque se le reconociera su derecho y su humanidad. La revolución de independencia y la revolución mexicana son expresiones cada vez más conscientes de ese afán.

La estructura de la dominación no fue derribada cuando México alcanzó su independencia política, de hecho las transformaciones liberales del siglo XX acentuaron de una nueva manera la misma agresión contra los pueblos mesoamericanos y sus culturas. México al igual que el resto de los países latinoamericanos surge de la independencia de antiguas colonias europeas y es el resultado de una historia y un proceso particular.

Las historias particulares de cada país han producido modelos diferentes de culturas nacionales, México ha incorporado rasgos y símbolos procedentes del indio precolonial al igual que se ha enfatizado el carácter occidental. Desde esa perspectiva México se percibe como circunstancia territorial, histórica y social cuya cultura ha ido forjando día a día cada uno de los cimientos que la conforman para brindar a nuestro país un punto a partir del cual debe continuar la historia de nuestro pueblo.

Octavio Paz nos dice al respecto: " la historia de México es la del hombre que busca su filiación (...) va tras su catástrofe quiere volver a se sol, volver al centro de la vida donde un día fue desprendido" *

2.1.1 MEXICANOS HABLAN DE LA CULTURA MEXICANA

La conciencia de México y lo mexicano la ha habido a través de nuestra historia, lo mismo en los siglos XVI y XVII que el siglo XVIII y XIX. Pero "esta toma de conciencia siempre estuvo velada, envuelta en una serie de ideas y prejuicios ajenos que estorbaron a la pristinidad" de la misma". *

* Ibidem. Pp 33.

* Pristinidad. Pristino, primitivo, original, antiguo.

Los ilustradores mexicanos del siglo XVIII enfocaban sus investigaciones en la realidad mexicana (flora, fauna, clima, etc.) pero sólo para destacar sus cualidades y con ello establecer comparación entre México y las ciudades europeas principalmente en el terreno político.

No fue sino hasta el movimiento revolucionario de 1910 cuando se hizo patente la realidad mexicana obligándolos a enfrentarla, a hacerla consciente; frente a esta situación reaccionaron los intelectuales mexicanos. De esta toma de conciencia surgieron ilustres pensadores quienes definieron a la cultura mexicana en respuesta al cuestionamiento de qué es la cultura mexicana.

Entre los primeros se encontró Samuel Ramos, quien definió al mexicano y su cultura en el siguiente párrafo:

"Entendemos por cultura mexicana la cultura universal hecha nuestra cultura que vive con nosotros que sea capaz de expresar nuestra alma y es curioso que para formar la cultura mexicana el único camino que nos queda es seguir aprendiendo de la cultura europea".⁹

En nuestra era actual algunos pensadores mexicanos han agregado a esta definición elementos que han ampliado este concepto adaptándolo al momento histórico en el cual vivieron; así tenemos que José Joaquín Blanco nos dice al respecto: "La cultura nacional es la inteligencia y la práctica diaria de la población, sobre todo, de sus grupos mayoritarios".¹¹

Mientras que Enrique Dussel afirma: "Para nosotros cultura nacional fue una denominación ambigua con dos significados diversos: la cultura histórica de la totalidad de una nación o la cultura que propugna el estado populista bajo hegemonía de la burguesía industrial".¹²

⁹ Leopoldo Zea. *Conciencia y posibilidad del mexicano*. Pp. 29.

¹⁰ Samuel Ramos. *El perfil del hombre y la cultura en México*. Pp 69

¹¹ José Joaquín Blanco. *Cuadernos Políticos* No. 34. Pp. 76.

¹² Enrique Dussel. *Revista Casa de las Américas* No. 155. Pp. 68.

Guillermo Bonfil, antropólogo interesado en el problema de la definición de la cultura mexicana, en su estudio sobre la integración de la misma se refiere al tema diciéndonos que: "La cultura nacional en los diversos momentos de la historia mexicana puede entenderse como una aspiración permanente por dejar de ser lo que somos. Han sido siempre una proyección cultural que niega la realidad histórica de la formación social mexicana y, por lo tanto, no admite la posibilidad de construir el futuro a partir de esa realidad".¹³

2.1.2 CONDUCTAS CARACTERÍSTICAS DE LA CULTURA MEXICANA

En la sociedad mexicana encontramos una serie de actitudes características que la diferencian de otras sociedades y que son herencia tanto de la cultura europea como de la mesoamericana, hemos elegido cinco de esas actitudes no sólo por su representatividad sino porque son las que se manejan dentro de la cinta que es objeto del presente trabajo.

En nuestro estudio retomaremos parte del análisis elaborado por Octavio Paz, Samuel Ramos y Víctor E. Molina para explicar algunos de los comportamientos que prevalecen en la sociedad mexicana, los cuales a su vez mencionaremos en el último capítulo de nuestra investigación, y que guardan relación con la cinta filmica que se analizará para apoyar nuestras suposiciones.

El Machismo

Desde la niñez, el mexicano aprende que debe demostrar a través de actitudes y juegos que es un varón, surge a la vida con la necesidad de expresar que él es muy hombre. Los grupos de amigos siempre serán masculinos, las aficiones y juegos serán de machos. En el mundo social y emocional se excluye a la mujer, la vida social es prevalentemente masculina. Los contactos con la mujer siempre demostrarán la superioridad del hombre, los comportamientos delicados son rehuidos por ser de femineidad y amaneramiento.

¹³ Guillermo Bonfil. México Profundo. Pp. 106.

Cuando es padre casi no participa en los problemas pedagógicos de crecimiento y crianza de los hijos. El varón mexicano carente de un padre que le brinde apoyo buscará en aspectos formales externos aquello que no ha tenido en su interioridad. Por lo tanto hará alarde de una hombría, de una paternidad de la cual carece.

Al mexicano se le educa con la creencia de que la madre y las hermanas deben de atenderlo y procurarlo en sus necesidades, él no debe de realizar actividades domésticas puesto que las considera de "viejas".

Aunque no hay datos claros ni huellas sobre el origen del machismo, podemos considerar como punto más significativo el periodo de 1910 al 29, cuando se abre un episodio nuevo en nuestra historia, se pierde el sentido de proporción, se externalizan apetitos sexuales, alimentarios, económicos y sobre todo, voracidad de poder y de mando.

El atributo esencial del macho se manifiesta casi siempre como capacidad de herir, rajar, aniquilar, humillar, de aquí su indiferencia frente a la prole que engendra. El mexicano no es el fundador del pueblo, "no es el patriarca que ejerce la patria potestad; no es rey, juez, o jefe de clan. Es el poder aislado (...) es la incomunicación pura, la soledad que devora a sí misma y devora lo que toca. Acaso sea el mejor exponente del machismo".¹⁴

Típos de macho mexicano

Víctor E. Molina en su libro *El mexicano p...* hace una clasificación de las características típicas del mexicano, las cuales mencionamos a continuación.

Mexicano mentiroso.- La mentira es parte de su personalidad, sin ninguna dificultad miente dice una cosa y hace exactamente lo contrario; miente con facilidad y domina el arte de safarse, de cambiar la plática o voltear las cosas, mezcla verdades a medias con mentiras para salir airoso a como de lugar.

¹⁴ Octavio Paz. *El laberinto de la soledad*. Pp. 74.

El mexicano mal pensado.- Si alguien por equivocación o inocentemente dice algo no faltan las sonrisas maliciosas o el comentario chusco, el acentúa las palabras cuando se da cuenta de que puede lograr una asociación con algo jocoso conectado con lo sexual.

El mexicano cachondo.- Es un hombre insatisfecho, su mente está saturada de sexo, no habla de otra cosa que no sea sexo, para él no hay preferencias definitivas sobre mujeres: le encantan las saturaciones de población femenina.

El papel de la mujer

La mujer como ser humano ha sufrido desvalorización desde la época de los aztecas, esto fue una forma de no permitir el regreso del matriarcado.

A la mujer no se le prohíbe sino que se le afianzan las identificaciones femeninas con la madre sumisa y abnegada, desde pequeña aprende que su papel en la vida y la manera de derivar las tensiones y frustraciones es a través de una maternidad. En México la mujer se acerca a la edad adulta con miedo a la sexualidad que la han remarcado desde niña. No recibe los elementos necesarios para conocer su cuerpo así como la importancia que tiene saber su desarrollo en materia sexual. El sexo es algo natural en el ser humano y a pesar de ser así continúa siendo un tabú. Al convertirse en madre está rodeada por inseguridades y temores, la madre mexicana toma en forma especial la educación de los hijos en la pubertad.

Como casi todos los pueblos, el mexicano considera a la mujer como instrumento de los deseos del hombre. En un mundo hecho a la semejanza de los hombres la mujer es sólo un reflejo de la voluntad y querer masculinos. La femineidad nunca es un fin en sí como el machismo. Para los mexicanos la mujer es un ser oscuro, secreto y pasivo. No se le atribuye malos instintos: se pretende que ni siquiera los tiene; "la mexicana no tiene voluntad, su cuerpo duerme y sólo se enciende si alguien lo despierta".¹⁵ Esta concepción es bastante falsa si se piensa que la mexicana es muy sensible e inquieta.

¹⁵ Ibidem. Pp. 33

Sin embargo, prevalece la idea de que en la vida de la mujer cuatro son los elementos estelares: hija, hermana, madre y amante, todos ellos son de gran trascendencia pero no pasan de ser circunstanciales, por lo tanto, no son más que cualidades secundarias que dependen de una categoría radical; la de ser mujer.

En el siguiente cuadro * se muestran cuales son las características que se le atribuyen a la mujer y las actitudes que la diferencian del hombre dentro de la sociedad mexicana.

FEMINEIDAD	MASCULINIDAD
Puede llorar	No debe llorar
Sumisa	Dominante
Comprensiva, humilde	Actúa por impulso de conquista
Apreciación por lo útil, carente de objetividad.	Apreciación del conjunto e interés por lo esencial en el campo objetivo.
Abnegada, generosa	Egoísta, práctico
Coqueta	Serío
Chismosa	Discreto
Bella, graciosa	Rudo
Conquistada	Conquistador
Indecisa	Resuelto
Dependiente	Independiente
Dócil	Indómito
Afectiva	Intelectual
Superficial	Profundo
Virgen	Experto eróticamente
Frágil	Fuerte
Insegura	Seguro

* Santa Constantino Banda. ¿Ama de casa, reina del hogar? Pp. 6.

El papel de la mujer en la actualidad debe estar circunscrito a su participación activa en la historia, pero no en competencia con el hombre sino participando con su conducción femenina emancipada, simplemente como ser humano; de llevarlo a cabo es indispensable que haya igualdad de oportunidades.

Las puertas socio-políticas, económicas-culturales deben abrirse independientemente del sexo de la persona, y, en cuanto a cultura debe existir igualdad pero sin olvidar que hombres y mujeres lo hagan a su modo, acorde con su condición humana.

La mujer debe vivir el mundo actual, nos encontramos al final del siglo XX, es una situación difícil ; su participación ya no se reduce a ser madre ya que tiene otros horizontes lo mismo en el campo intelectual como en el empresarial. Su derecho y también obligación es adquirir las herramientas necesarias para lograr su desarrollo; para lo cual debe aumentar su auto estima como ser humano valioso y especial, nuestra época exige una mujer competitiva con capacidad para participar en cualquier campo.

La Muerte

Para el mexicano la muerte carece de significación, la indiferencia ante la muerte se nutre de la indiferencia ante la vida; no solamente postula la intrascendencia de morir sino la de vivir. Nuestras canciones, refranes, fiestas y reflexiones muestran de una manera inequívoca que la muerte no nos asusta.

La muerte es un espejo que refleja las vanas gesticulaciones de la vida, frente a ella nuestra vida se dibuja, se inmoviliza. Si nuestra muerte carece de sentido tampoco lo tuvo nuestra vida.

Para los antiguos mexicanos la oposición entre vida y muerte no era tan absoluta como lo es para nosotros. La vida se prolongaba en la muerte y a la inversa, la muerte no era el fin natural de la vida sino fase de un ciclo. La muerte en la actualidad no posee ninguna significación que la trascienda o refiera a otros valores, es simplemente el final de un proceso natural, en el mundo moderno todo funciona como si la muerte no existiera, nadie cuenta con ella, la muerte ha dejado de ser tránsito, acceso a otra vida más que la nuestra.

El Relajo

Jorge Portilla, ilustre intelectual mexicano, estudioso de la cultura nacional, escogió el relajo porque este atributo forma parte de su experiencia como mexicano y trató de explicarlo seriamente, quería atrapar su esencia para poder valorar uno de los resortes de la conducta de muchos mexicanos. De todos los mexicanos. Y fue por tal razón por lo que se sumó a la corriente mexicana del Hiperión*.

Portilla veía al mexicano como un hombre carente de valores y esto lo atormentaba, y añadía "nuestro pueblo es incapaz de asumir los valores y nunca llega a vivirlo plenamente. El instrumento que usa el mexicano para destruir la tabla de valores es el relajo".¹⁶ Lo amargo del caso es que, según Portilla, el mexicano es un hombre que se interesa por la opinión y no por la idea, un hombre que va por el mundo portando una espantosa oscuridad.

El relajo no es simplemente una burla, aunque la burla tiende a negar el valor de una persona, nunca se da aisladamente y siempre está sometida a intencionalidad que la rebasa. La burla y el chiste, cuando se dan en el relajo, están sujetos a su intencionalidad que es la de suspender y negar el "valor" considerado como categoría filosófica.

El relajo es una actitud autodestructiva y en cierto modo contraria a la actitud normal y espontánea del ser humano, puesto que para progresar debe tomar la vida en serio; los valores actúan en la conciencia como pauta de la autoconstrucción, gracias a ellos nos realizamos y para llegar a ser lo que somos es preciso asumir la tabla de valores y a su vez ir preparando su futuro.

El relajento. El personaje principal quien echa relajo es el "relajento", el relajento es quien lo inicia en comunidad, el protagonista, pero hay ciertos

* Hacia el año de 1974 un grupo de filósofos pensaron en crear una filosofía mexicana auténtica, nacida del esclarecimiento de la realidad. El grupo Hiperión encontró en la historia social y cultural del país, sus expresiones espirituales, sus formas de comportamiento y actitudes lo que representaban el material del cual partió la reflexión filosófica.

¹⁶ Antonio Oriol. *El mexicano, raíces de la mexicanidad*. Pp. 156.

individuos que son verdadera encarnación del relajamento con su pura presencia todo se vuelve un presagio de disolución y de risas, su sola aparición desata una ligera brisa disolvente de sonrisas, entonces la atmósfera se convierte en una lluvia de chistes.

El lenguaje popular designa a este tipo de persona con la palabra "relajiento".

El relajiento es literalmente, un hombre sin porvenir, el relajiento vive perpetuamente envuelto hacia su presente, se niega a tomar en serio, a comprometerse en algo, es decir, se niega a garantizar cualquier conducta que se aboque en el futuro o provenga del pasado; ni respeta la tradición ni admira el progreso. El no responde a nada, ni se arriesga por nadie, simplemente, un testigo de la vanalidad de la vida presente.

Nada hay de extraño en el hecho de que carezca de porvenir, él mismo lo destruye al tomar sus proyectos como objetos de burla y esta destrucción se proyecta en el tiempo convirtiéndose en un ser sin cultura.

Características del relajiento.

La actitud del relajiento puede describirse como una suma de instintos negativos sin valor alguno, es un buen hombre lleno de "nadidades y ninguneos". Esta fragmentación del valor hace de él un hombre poco serio, pero su actitud lo convierte en un excelente compañero, mucho más generoso de lo que podría dejar presumir un juicio precipitado.

Ciertamente, el relajiento no tiene futuro pero esto significa que tampoco amenaza el futuro de nadie, es un buen camarada que disipa la seriedad de la vida y nos hace reír de buena gana. Sin duda es buena compañía, con él se pasa el rato.

Inteligencia del relajiento.

Puede tener talento y casi siempre es inteligente, pero su función disipadora de la seriedad hace que nadie confíe en él, de aquí que aunque pudiera llegar más lejos no llegue a ninguna parte, está en el mismo sitio en donde está desde hace muchos años.

Jovial y alegre su vida se reduce a una serie de accidentes que se aglutinan para dotarlo de una personalidad amable y amorfa, sin

embargo, no se le considera para desempeñar un trabajo puesto que no cree en el triunfo.

Acostumbra ser humano y detrás de la máscara sonriente se oculta un buen corazón, como no tiene ambición de futuro es generoso, de lo poco que tiene, va por el mundo regalando su capacidad de hacer reír negando todo valor riéndose de sí mismo.

Su actitud negativa representa una doble vertiente, por una parte es autodestrucción y por otra es un chisporroteo sin dirección y sin forma. Es una fuerza presente sin pasado que respetar ni futuro que desear. El relajiento vive sin devociones ni obligaciones, no tiene ambición alguna.

El Humor Negro.

El humor puede definirse como una trascendencia hacia la libertad, lo trascendido por el humor es total hacia lo cual trasciende el movimiento humorista, es la apertura de la libertad. El horizonte del humor es la trascendencia de lo existente respecto a los valores negativos. "El humorista vive el horizonte de la negatividad de la existencia y sonríe ante la importancia de la adversidad para avasallar del todo a la existencia humana".¹⁷

El humor auténtico tiene una intención dirigida a la libertad, su punto de partida es la negatividad de la existencia, la significación del humor se hace particularmente visible en el llamado humor negro que destaca la trascendencia del ser humano frente a los aspectos dolorosos, sombríos o siniestros de la existencia.

Alguien ha dicho que México es la tierra del humor negro y esto es verdad en cierta medida: en México el humor negro es cosa frecuente y los mexicanos ponen en obra esta actitud a veces con maestría espeluznante.

Cómo podemos constatar en las investigaciones realizadas por intelectuales mexicanos la cultura no es sólo una forma de identidad sino también una forma de comunicación entre sus pobladores y también entre personas de culturas totalmente diferentes, es por ello que consideramos que el cine nacional producto de nuestra cultura puede

¹⁷ Jorge Portilla Fenomenología del relajo. Pp. 74.

formarla, crearla y reforzarla; por lo que consideramos que dentro de nuestra investigación evaluamos la forma en que ésta se refleja en la producción filmica mexicana, tema que desarrollamos a continuación con mayor detenimiento.

CAPITULO III

EL REFLEJO DE LA CULTURA MEXICANA
EN EL
CINE NACIONAL

CAPITULO III EL REFLEJO DE LA CULTURA MEXICANA EN EL CINE NACIONAL

El cine como medio, nació para satisfacer las necesidades de comunicación e información, ambas necesidades de conocimiento que permiten considerar a las películas como una fuente de ideas relacionadas con la sociedad que a su vez fomentan la crítica social.

Las historias transmiten información que afecta la forma de actuar de las personas, influenciándolas negativa o positivamente, dependiendo de la actitud de las mismas. Entre las funciones sociales, encontramos aquella en la cual el cine puede relacionarse con la cultura.

El cine mexicano ha presentado durante su trayectoria todo tipo de temas e historias surgidas por los constantes cambios de nuestra sociedad, desde los movimientos sociales y políticos hasta las tramas producto de la imaginación; en las películas se han retomado hechos importantes que han influido de manera directa o indirecta en la forma de pensar y en el comportamiento del público mexicano.

Desde sus inicios, la producción cinematográfica en México ha echado mano de todos los géneros (ranchero, arrabalero, melodramático, comedia, etc.) que con el tiempo se tornaron rutinarios e inverosímiles ya que la mayoría de las producciones estereotiparon las conductas a seguir o a rechazar.

A lo largo de su desarrollo histórico, el cine en México, ha abordado a la cultura de acuerdo con los lineamientos de la época y desde diversos puntos de vista; por lo que en su filmografía nos topamos con producciones que reflejan la crudeza o bien aquellos que sólo disfrazan la realidad.

Mostrar el progreso de la cinematografía nacional, en cuanto al manejo de nuestra propia cultura, es el objetivo de nuestro tercer capítulo cuyo fin es dar a conocer la forma en que el mexicano se visualiza a sí mismo representándose como personaje producto del cine y como integrante de una sociedad compleja como la nuestra.

3.1 RESEÑA HISTORICA DEL SURGIMIENTO DEL CINE

El nacimiento de un fenómeno como es el cine debe de ser visto bajo un proceso de desarrollo en un periodo de tiempo y como resultado de la contribución de varias personas. El cine nace esencialmente para servir

de instrumento de búsqueda y de documentación científica. El surgimiento y desarrollo de un nuevo lenguaje del cual se ha dicho que inicia la era de la "civilización de imágenes". En este período uno de los temas de investigación y experimentación que llamó la atención de los científicos respondía a las necesidades del mundo en el que se vivía, era el fenómeno de la percepción visual y en particular la persistencia de las imágenes sobre la retina.

La cadena de estudios y de investigaciones realizadas se inicia hacia la primera década del siglo XIX, tuvo como objeto de estudio el movimiento formado por una serie de observaciones; éstas fueron al principio casuales y fragmentarias, más adelante sistemáticas "relativas a nuestra particular percepción sensorial de los fenómenos dinámicos rápidos. En los títulos y textos de los comunicados científicos de Roget, Faraday y Plateau, se repitió la expresión ilusiones ópticas y de éste término partieron las nuevas investigaciones sobre las características físicas de la visión".²³

A principios del año 1830 la fotografía no se había inventado aún, y existían sólo aquellas técnicas basadas en dibujos o formas geométricas que los científicos habían introducido para intentar modificar la relación entre el tiempo real de ejecución y su percepción visual.

En los años 1820 a 1870 un grupo de hombres fisiólogos, médicos y matemáticos de origen europeo desarrollaron una relación acerca de los problemas de las imágenes en la retina y sobre las ilusiones ópticas. En el curso del siglo XIX, fueron innumerables los ejemplos de la estrecha interconexión entre investigación científica y problemas tecnológicos, tanto negativos como favorables; en el campo específico del nacimiento del cine, fueron determinantes como instrumento de investigación. En los primeros años de la cinematografía se interesaron en las aplicaciones de esta técnica como metodología de investigación, como una nueva forma de documentación e instrumento de cultura.

En la historia del cine científico es necesario mencionar el nombre del profesor belga Joseph Plateau, ya que sin sus trabajos ninguno habría podido inventar algo. "Plateau desde 1833 estableció con lucidez y claridad admirables el principio del cine moderno, o más exactamente, la ley sobre la cual se funda la visualización o la proyección del film".²⁴

²³ Virgilio Tossi. El cine antes de Lumiere. Pp 260.

²⁴ Ibidem. Pp 129.

Robertson continúa las investigaciones del cine científico, después de él y antes de la invención de los hermanos Lumiere, el estudio del movimiento llevó a resultados importantes, su figura se hace grande en la historia del cine, ya que es el primero en fijar instintivamente los elementos de una nueva sensibilidad estética. " Así como Robertson puede ser considerado el precursor más directo del elemento fantástico y expresivo del cine a Plateau se le debe reconocer y considerar como el antecesor del elemento mecánico".²⁵

En el mismo período en que finalizaron los experimentos de Plateau y el surgimiento del fenacquistiscopio en Austria, Simón R. von Stampfer, profesor de geometría, creó un aparato prácticamente igual y lo llamó estroboscopio. Mientras tanto en otra parte del mundo en el cine inglés, William G. Horner, matemático, describió y construyó un ingenioso aparato al cual llamó daedalum.

El ascenso hacia la creación del cine continuó con otros dos inventos: el de la fotografía y el del celuloide. Niepce y Daguerre realizaron el primero, recogiendo una imagen en el fondo de una cámara oscura, en la cual había una placa embadurnada con un material sensible a la luz. El celuloide lo descubrieron dos americanos de Nueva Jersey, los hermanos Hyatt, en 1865. George Eastman en 1889 consiguió producir industrialmente la primera película de celuloide. entiéndase por película nada más que en rollo sin impresionar.

Años más tarde el francés Emil Reynaud inventó en 1892 una cámara elemental de proyección cinematográfica, pero sin emplear el celuloide. Dibujaba en rollos de 20 a 50 metros, escenas sucesivas con argumento y proyectaba las imágenes mediante un sistema de lentes. Reynaud convirtió su invento en un espectáculo popular en París. Tres años después (1895) los hermanos Lumiere consiguieron fabricar una cámara tomavistas y una cámara de proyección . Así nació el cine, este hecho tuvo lugar el 28 de diciembre de 1895. La primera proyección en los sótanos de un café de París, constituyó un verdadero acontecimiento.

Como lo que más gustaba al público era el movimiento de las imágenes, los temas de las primeras cintas contenían siempre escenas de gran animación: un tren, carreras, persecuciones y bomberos acudiendo a un incendio. La posibilidad de acelerar el paso de la película mediante una

²⁵ Ibidem. Pp 18.

manivela, permitió el truco de hacer correr a los personajes en la pantalla mucho más de lo que hacían en la realidad.

Las primeras cintas tenían carácter documental, es decir, se fotografiaban asuntos sacados de la vida real, sin intervenir en absoluto la fantasía. Pero, a partir de 1900 empezó otra época del cine, con las películas elaboradas en un estudio o laboratorio y siguiendo normas de fantasía con argumentos, trucos y técnicas especiales.

La historia del cine como invento se debe a las aportaciones de diversos investigadores, quienes encontraron en él una forma de apoyo en sus trabajos; mencionarlos a todos es prácticamente imposible por lo que los nombramos en el siguiente listado:

CARL CRANZ	LEONARDO DA VINCI
ETIENNE JULES MAREY	MADDOX
EADWEAR J. MUYBRIDGE	MATHIAS DUVAL
EUGENE LOUIS DOYEN	MEISSONNIER
FARADAY	O. POLIMANTI
FRANCOIS FRANCK	PIERRE JULES CESAR JANSSEN
GEORGES MELIES	ROBERTO OMEGNA
GEORGE EASTMAN	ROBERTSON
GEORGES DEMENY	SIMON R. STAMPFER
G.B DELLA PORTA	SIR JOHN HERSCHEL
HANNIBAL GOODWIN	TOMAS A. EDISON
JEAN DOMANDON	V. N. LEBEDER
JOSEPH A. FERDINAD	PLATEAU
HERMANOS LUMIERE	W.E LINCOLN
KODAK COMPAÑIA	W. PFEFFER
LABRELY	WILLIAM G. HORNER
LUCIEN BULL	

Si resumiéramos la historia del cine en unas cuantas frases diríamos que "Plateau y Stampfer establecieron los principios, Muybridge efectuó las primeras tomas, Marey inventó la primera cámara de cine, Reynaud dio vida a los primeros espectáculos de proyección animada, Edison realizó el primer filme, una decena de inventores lo proyectaron en pantalla y Louis Lumiere logró hacerlo mejor que todos. Poco después Meliés adaptando al filme los medios del teatro, transformó el cine, que antes de él había sido un curiosidad científica en un verdadero espectáculo".²⁶

²⁶ Ibidem. Pp 21.

Gracias a ellos el séptimo arte es la industria con la cual se reelabora nuestra realidad y es preciso indagar en qué sentido opera esa reelaboración. Lo ideal sería que apuntase siempre a la mejoría pero no siempre sucede así. El cine como medio no es bueno ni malo, pero, desde el momento en que es un producto de la cultura podemos utilizarlo para beneficio del ser humano y encontrar en este medio una forma de llegar a un gran sector de la sociedad.

3.2 LA LLEGADA DEL CINE A MÉXICO EN 1896

En el año de 1896, siete meses después de la primera exhibición cinematográfica en Francia, llegaron a la Ciudad de México los representantes de los hermanos Lumière dispuestos a conquistar un nuevo mercado.

Inmediatamente iniciaron la búsqueda de un lugar apropiado en donde realizar las funciones, mismo que encontraron en la segunda calle de Plateros número 9, en el sótano de la droguería Plateros; mientras el sitio era adaptado se ofreció una función al presidente Porfirio Díaz, a su familia y a un reducido grupo de amigos en el Castillo de Chapultepec (6 de agosto). La primera exhibición para el público en general tuvo lugar el 14 de agosto de ese mismo año, el éxito fue tal que los empresarios programaron nueve funciones diarias.

Sin embargo, con el transcurrir del tiempo el espectáculo se volvió rutinario, fue entonces cuando se inició la filmación de diversas actividades y aspectos de la ciudad. El presidente Díaz acaparó la atención, lo filmaron paseando a caballo, subiendo a la catesa, paseando con sus ministros, etc. El domingo 23 de agosto ofrecieron al general Díaz las primera películas con tema mexicano.

Los representantes de los Lumière permanecieron en México hasta 1897 y al partir se llevaron consigo las películas mexicanas que habían tomado junto con los proyectores, excepto uno que quedó en poder de Ignacio Aguirre.

Otros empresarios con proyectores de otras marcas viajaron por el interior del país mostrando a la población el maravilloso invento, entre algunos de ellos se encontraban Carlos Mengrand en Orizaba, William Taylor en San Juan Bautista, Tabasco; Manuel Aguirre en Tepic y los hermanos Becerril en Guadalajara.

La demanda por el cine creció y la producción existente no daba abasto para tan ansiosos espectadores interesados en el nuevo invento, los exhibidores notaron que las películas envejecían rápidamente y que por mucho que el público las disfrutaba se cansaba de ver las mismas; por ese motivo ampliaron los programas alternando con números musicales de artistas locales. Otro recurso el más acertado consistió en filmar escenas cotidianas de los lugares visitados.

Así captaron a la gente en sus paseos dominicales, en las alamedas pueblerinas o a la salida de la misa de doce; las salidas de los obreros de las fábricas, bailadores en las calles, escenas de charrería, bodas, desfiles y al general Porfirio Díaz en actos oficiales.

Las vistas tomadas por los primeros camarógrafos mostraban sólo un lado de la realidad, puesto que no se plasmó la lucha de castas, la explotación de campesinos ni la represión a la clase obrera.

Años más tarde (1911) la realización se orientó a servir de testimonio informativo sobre los acontecimientos de La revolución mexicana. En esta etapa el cine fungió como instrumento político.

3.3 EL DESAROLLO DEL CINE NACIONAL Y SU MANEJO DE LA CULTURA MEXICANA

1940- 1950

La que en el futuro se conocería como la "Epoca de oro del cine mexicano" se produjo entre 1941 y 1945, o sea en años coincidentes con la Segunda Guerra Mundial. México fue el único país con mayor producción cinematográfica gracias a su apoyo a los Estados Unidos en contra de los países del Eje Berlín-Roma-Tokio (Alemania, Italia y Japón). En consecuencia los Estados Unidos consideraron conveniente la ayuda al cine mexicano.

Por esta razón se le proporcionó desde refacciones de maquinaria hasta ayuda económica y asesoramiento de instructores hollywoodenses. La escasez de materia prima que afectó a la industria cinematográfica mundial no representó problema alguno para México. La ventaja sobre otros países se vio reflejada en el número de cintas producidas en esos años. El interés del gobierno por el cine contribuyó en el desarrollo de esta industria ya que figuró entre las cinco principales del país.

En el año de 1941 surgieron varias firmas productoras: Films Mundiales, Filmex, Posa Films y la Rodríguez Hermanos entre otras. Durante esa época se favoreció al nacimiento de una nueva generación de directores, entre ellos Emilio "el Indio" Fernández quien alcanzó una fama mundial. Fernández formó en 1943 equipo con el argumentista Mauricio Magdaleno, el fotógrafo Gabriel Figueroa, la actriz Dolores del Río y el actor Pedro Armendariz. Con este equipo dirigió cuatro producciones: Flor Silvestre, María Candelaria, Las Abandonadas y Bugambilia. Las cuatro revelaron el estilo característico debido a la contribución de Figueroa.

Otro director debutante fue Julio Bracho, quien figuró como una de las máximas revelaciones del cine. Su prestigio fue mayor al de el Indio Fernández antes de 1945, sin embargo esta situación se invirtió en los años subsecuentes.

A sí mismo, las cintas mexicanas otorgaron a una generación de actores cierta fama al protagonizar varios de los filmes de mayor éxito. "Cantinflas, Jorge Negrete, María Félix, Dolores del Río, Pedro Armendariz, Arturo de Córdoba, serían las figuras principales de un *star system* sin precedentes en la historia del cine".²⁷

Los temas que llenaron las pantallas mexicanas fueron aquellos alusivos a la guerra, principalmente de problemas panamericanos aunque también se realizaron algunas referidas a lucha contra el eje Berlín-Roma-Tokio, pero, no fueron del agrado del público.

Géneros con más suerte fueron: los de tipo histórico como La Independencia de México o La revolución mexicana; el cine ranchero cuyo protagonista masculino estaba dotado de cualidades interpretativas y, el melodrama familiar en donde padres y madres abnegados sufrían la rebeldía de hijos conflictivos. De igual manera los argumentos enriquecieron al cine cómico surgido una década antes; a éstos se sumó la influencia española: personajes refugiados de la guerra civil, la fiesta brava y la adaptación de obras de autores españoles.

Contrariamente a este cine familiar y "decente" surgieron las películas dedicadas al ambiente de los cabarets, basadas en el pecado en donde la protagonista femenina encarnaba a la mujer fatal. "En los comienzos de la década varias comedias ilustraron una no por breve, menos

²⁷ Emilio García Riera. Historia del cine mexicano. Pp 125.

escandalosa para la época, el cine picaresco con alusiones a lo erótico, muy del gusto de las clase media reprimida".²⁸

Entre 1946 y 1950 ocurrieron hechos decisivos en la cinematografía nacional: Emilio Fernández ganó fama mundial al obtener con sus películas premios internacionales, en ese entonces inició su carrera en nuestro país el director español Luis Buñuel cuyos filmes trataron de manera cruda la miseria prevaleciente en los barrios pobres de la ciudad; sus personajes tomados de la realidad dejaban ver la historia de niños y jóvenes reducidos a la miseria y la delincuencia (Los Olvidados 1950).

Buñuel dirigió en ese mismo año *Susana, carne y demonio*, ambos filmes constituyeron el inicio de su carrera en México mostrando siempre su calidad, producto de sus creaciones profundamente originales.

Uno más de los afamados directores de los 40's fue sin duda Ismael Rodríguez, él realizó nueve películas con el actor Pedro Infante cuya fama le otorgó una popularidad increíble, caso no antes visto con algún otro actor mexicano.

En 1947 Rodríguez dirigió *Nosotros los Pobres* con Pedro Infante, Blanca Estela Pavón, como su pareja y un reparto efectivo. Dicha película tuvo gran aceptación en el público, gran parte de su éxito se debió al manejo de situaciones patéticas, a los excesos de crueldad y al abuso del melodrama. Ismael Rodríguez no tardó en filmar en el 48 una segunda parte titulada *Ustedes los Ricos* con los actores mencionados a la cabeza del reparto. Con las historias de Ismael Rodríguez se marcó el inicio del género arrabalero, tema muy recurrido durante esa década.

El reflejo de una ciudad en crecimiento y sus consecuencias representó una constante en las producciones filmicas al tratar temas como la desintegración familiar (hijas sacadas de sus hogares para trabajar o estudiar). De igual manera siguieron apareciendo temas de tipo ranchero y las obras de la literatura mundial.

En cuanto a los directores hubo lugar para las obras de Roberto Gavaldón, Alejandro Galindo, Bustillo Oro y De Fuentes.

²⁸ *Ibidem*, Pp 139.

1950 - 1960

Durante los años 50, la técnica cinematográfica sufrió un cambio, gracias a películas vírgenes más sensibles y a equipos de filmación menos pesados, se facilitó el rodaje fuera de los estudios en las llamadas locaciones lográndose una apariencia realista de las imágenes.

En ese entonces se contaba con los estudios Churubusco, los Clasa, los Tepeyac, los Azteca, los Cuauhtémoc y los San Angel Inn.

En esa época se filmó una película mexicana que puso el ejemplo de una producción barata, capaz de merecer un premio en el reconocido festival de Cannes, dicha cinta fue "Raíces" y se filmó en el año de 1953.

"Raíces", fue precursora de lo que se conocería como cine independiente, no tanto por haberlo hecho de modo amateur y marginal, sino porque los mecanismos no fueron los usuales de una producción. La cinta se rodó en los estados de Hidalgo, Chiapas, Yucatán y Veracruz, fue interpretada por actores poco conocidos o improvisados.

Ya para estas fechas el cine se tornó cansado, rutinario vulgar y carente de imaginación e inventiva.

La competencia que representaba la reciente industria televisiva, obligó a los productores a continuar con el cine de cabareteras, pero, tratándolo con menos convencionalismos, sin hipocresías. Por ese entonces, la censura permitió los primeros desnudos artísticos de actrices famosas como una forma de recuperar el terreno perdido.

Continuó la exhibición de melodramas en donde los personajes de la nueva clase media anhelaban alcanzar niveles más altos en la escala social. Durante esta década surgió el cine de luchadores, el cual curiosamente su fundió con el de horror, un tema muy poco explotado en México. Por su parte, la comedia desplazó los números musicales sustituyéndolos por historias banales de la clase acomodada.

Ante la escasez de temas y/o la sobre-explotación de temas trillados se recurrió nuevamente a la comedia ranchera y a la adaptación de obras de la literatura mexicana.

Varios hechos contribuyeron a agravar la crisis cinematográfica. Pedro Infante murió en 1957 víctima de un accidente de aviación perdiéndose así al actor más popular, también dejaron de funcionar los estudios

Tepeyac, Clara y Azteca, lo que representó una baja en la producción anual de películas.

Debido a la presencia de una nueva generación de espectadores, las películas abordaron problemas de la juventud como la rebeldía y el peligro inminente que les acechaba (relaciones sexuales entre parejas de adolescentes, el uso de anticonceptivos, el no a la virginidad femenina e inclusive el aborto). Mientras que algunos optaron por el divorcio, las biografías y la religión.

Otros géneros por mencionar son el deportivo (luchadores y boxeadores) y el infantil (adaptación de cuentos para niños). La industria cinematográfica en un intento por rescatar la producción retoma el tema de la revolución mexicana, el cual sólo mostraba el lado folklórico de México y por supuesto el machismo. Continuaron las cintas del naciente western y el conocido cine cómico.

Durante esta época comenzó la carrera de nuevos directores como Benito Alazraki, Luis Alcoriza, Alfonso Corona y Gilberto Gazcón.

1960 - 1970

Algo hizo muy evidente en 1961 la aguda crisis del cine mexicano, la producción regular de películas nunca volvió a la producción habitual.

Es importante determinar hasta que punto el control de la exhibición influyó en la renuncia de los productores privados a mantener su ritmo acostumbrado de trabajo. La iniciativa privada se dedicó a producir un cine rutinario al cual la crítica cinematográfica dio el calificativo de "churros", los críticos plantearon la necesidad de un cambio radical urgente. "Por otra parte en la Universidad Nacional Autónoma de México prosperó en los sesentas un movimiento de cine-clubs y se creó en 1963 la primera escuela de cine del país, el CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos)".²⁹

De las primera generaciones de estudiantes dirigieron largometrajes Jorge Fons, Marcela Fernández, Alfredo Josckowics, Jaime Humberto Hermosillo entre otros.

²⁹ Ibidem. Pp 248.

A falta de argumentos interesantes, los directores optaron por producir sus propias películas dando pie al cine experimental y al cine independiente.

En 1965, la sección de técnicos y manuales de la STPC convocó al Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje, del cual se obtuvieron excelentes resultados; que se debieron al trabajo de buenos directores y a la participación de personalidades del ámbito cultural quienes fungieron como argumentistas, músicos e inclusive como actores.

Los ganadores del primero al cuarto lugar fueron Rubén Gámez (La fórmula secreta), Alberto Isaac (En este pueblo no hay ladrones), Manuel Barbachano Ponce (Amor, amor, amor), Sergio Véjar, Salomón Laiter y Manuel Michel (Viento distante).

El movimiento estudiantil de 1968 y su importancia como acontecimiento político sirvió como tema de análisis y reflexión en el largometraje titulado "El grito", el director de este documental Leobardo López murió por suicidio en el año 1970. Esta cinta se exhibió ante públicos juveniles simpatizantes del movimiento.

A fines de los sesentas un grupo llamado de cine independiente se integró por jóvenes directores como Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Rafael Castañeda, el escritor Pedro Miret y el crítico Tomás Pérez Turrent. Sin entrar al grupo les fue cercano otro joven cineasta Paul Leduc.

Por su parte los productores privados continuaron con sus temas por demás conocidos: obras de la literatura mexicana, la religión, las biografías, el tema deportivo en donde se hicieron presentes el futbol americano, el soccer y las carrera de autos; el cine de luchadores vinculado al de terror y el cine mexicano juvenil. En este último se contó con la presencia de estrellas de la pujante música del Rock n' Roll.

De igual modo se rodaron coproducciones con Puerto Rico, Argentina, Venezuela, entre otros países latinoamericanos. En lo referente a la comedia, se mezcló con el erotismo en donde el personaje principal era el conocido "playboy" o "Don Juan" , ambos encarnados por el actor tampiqueño Mauricio Garcés.

El cine de acción copiado del personaje inglés James Bond desencadenó una serie de películas basadas principalmente en el espionaje.

De las pocas producciones privadas rescatables de los 60's, encontramos aquellas realizadas bajo la dirección del español Luis Buñuel: Viridiana

(1961), El ángel exterminador (1962) y Simón en el desierto (1964) , con esta última se cerró la carrera fílmica de Buñuel en México.

La Dirección Cinematográfica admitió, en ese entonces, la muestra de desnudos y el uso de palabrotas, sin embargo, ese aflojamiento de la censura tuvo sus límites en la política.

1970 a 1980

Poco antes de asumir Luis Echeverría la presidencia de México, su hermano Rodolfo Echeverría fue nombrado en septiembre de 1970 director del Banco Nacional de Cinematografía. Durante su gestión , el cine, pasó a formar parte del estado: caso extraño para un país con un modelo capitalista en vías de desarrollo.

Con esta estatización culminó en 1976 la que quizá fue la mejor época del cine mexicano resurgido. No hubieron antes tantos y tan bien preparados directores en la industria del cine, ni se había disfrutado de mayor libertad en la realización de una producción de ideas innovadoras. A pesar de que la censura impidió el abordamiento de temas políticos y sociales, los nuevos cineastas fueron capaces de reflejar algo de la complejidad y la ambigüedad de lo real. Pero, ese paso importantísimo fue objetado por los difusores del viejo cine y por la izquierda radical.

El otorgamiento de un presupuesto considerable se invirtió en mejoras de laboratorios, salas, empresas de distribución, etc. Como consecuencia el estado creó sus firmas productoras confiando sus películas a directores capaces.

A pesar de recibir severas críticas por la decisión de Echeverría, en este período se elaboraron buenas cintas de costos no tan elevados. Entre las mejores podemos mencionar El castillo de la pureza (Arturo Ripstein), El apando, Canoa y Las ponquianchis (Felipe Cazals). La pasión según Berenice (Jaime Humberto Hermosillo) y Los albañiles (Jorge Fons).

El caso de Arturo Ripstein fue especial ya que dos de sus películas hechas por el estado, El lugar sin límites (1977) y Cadena Perpetua (1978) resultaron dignas de figurar como dos de las mejores jamás filmadas por mexicanos, mereciendo no sólo el aprecio de los críticos, sino el éxito en taquilla además de premios nacionales e internacionales.

Alberto Isaac y José Estrada también se unieron al cine estatal, mientras que hubieron debutantes como Raúl Araza, Gabriel Retes y Jaime Casillas.

Rodolfo Echeverría, a la cabeza del Banco Nacional de Cinematografía no sólo favoreció las carreras de nuevos cineastas sino también ofreció oportunidades a los veteranos Emilio Fernández, Julio Bracho, Alejandro Galindo y Roberto Gavaldón.

Para el año de 1973 varias cintas mexicanas tuvieron éxito al recobrar no sólo las salas destinadas a la producción extranjera, sino también, el interés del público mexicano. Sin embargo, el cine privado continuaba llenando las pantallas con basura .

El cine de ficheras fue el predominante en las salas capitalinas, dichas películas marcaron los inicios de un cine prostibulario plagado de desnudos, albures y palabrotas. El western decayó mientras las cintas de tipo ranchero ganaban adeptos al promocionar conocidos cantantes de la música vernácula.

Otra clase de producciones baratas y vulgares se centraron en los problemas de los chicanos, gran parte de éstas se filmó en ciudades fronterizas de México y Estados Unidos. A través de la productora Televisine se promovió a cantantes o actores del momento protagonizando películas de todo tipo.

1980 - 1990

En 1983 se creó el Instituto Nacional de Cinematografía, dándose así el cumplimiento a una idea propuesta en años atrás por el director Julio Bracho y el grupo Nuevo Cine. El cineasta Alberto Isaac fue nombrado director del instituto.

Sin embargo, ni su ubicación administrativa ni su funcionamiento respondieron a lo esperado. En lugar de darle autonomía fue absorbida por R. T. C. Y por lo tanto por la Secretaría de Gobernación. El instituto prescindió de un cuerpo consultivo para guiar su funcionamiento.

La crisis que afligió desde 1982 impuso fuertes restricciones a la producción estatal de cine, se pudo constatar que era más bien un estorbo que un servicio, ya que la industria cinematográfica se hundió por lo que su única solución fue la creación del Instituto Mexicano de Cinematografía para aumentar y encauzar la producción del estado.

3. 4 LA CRISIS DEL CINE MEXICANO DE LOS 90'S

De acuerdo con especialistas y críticos de cine la producción filmográfica en México ha desarrollado una nueva etapa de recuperación en cuanto a calidad, competitividad y reconocimiento en los foros nacionales e internacionales; a este acontecimiento fílmico se le ha denominado "Nuevo Cine Mexicano" con el fin de distinguirlo de la Época de oro del cine mexicano y del cine de ficheras y albures.

Dicha producción arrojó una gran cantidad de películas de inversión privada y estatal que presentaron al público una nueva opción en cuanto a filmes mexicanos, cuyos temas y tramas pretenden alejarse de los estereotipos, de las historias trilladas carentes de contenido y análisis que pudieran demostrar aspectos reales de la sociedad mexicana.

Desde el echeverrismo no habían debutado tantos directores con obras bien logradas: José Buil (La leyenda de una máscara), Luis Estrada (Bandidos), María Novaro (Danzón y Lola), Busy Cortés (El secreto de Romelia) que se agregaron a veteranos como Marcela Fernández , Jaime Humberto Hermosillo, Arturo Ripstein, Felipe Cazals y Jorge Fons.

La mexicana es una cinematografía que lanza anualmente más de un centenar de películas, de las cuales algunas han logrado participar y ganar en festivales internacionales: cabe mencionar que es en festivales menores en los que está haciendo circuito el nuevo cine mexicano. Pero, también cabe la aclaración de que este hecho refuerza la idea de que el cine recupera terreno poco a poco y con paso firme.

También debemos hacer mención de la crisis que lo encasilló y retrasó, crisis que aún se refleja en la producción y calidad de los filmes nacionales. Para plantear la situación retomamos parte de entrevistas de directores mexicanos.

Julián Pastor

"El inicio del problema de la crisis del cine mexicano proviene del desarrollo mismo de la industria: el auge que tuvo en la llamada Época de Oro y de la caída al final de los cincuentas, cuando dejó de percibir los anticipos de Centro y Sudamérica para financiar películas.

En el momento en que dejó de llegar el dinero, los productores no quisieron invertir de su bolsa y disminuyó la producción... El principal

culpable de la crisis del cine es el gobierno por su política demagógica y populista. Los segundos culpables son los productores, porque en su momento no supieron enfrentar este problema, no pensaron mantener ni fortalecer el mercado interno".³⁰

Marcela Fernández

Por su parte Marcela Fernández Violante comenta un factor importante el cual ella considera como uno de los impedimentos del desarrollo de la industria cinematográfica nacional: el de la distribución.

"La parte de la distribución se vuelve cada vez más difícil al carecer de suficientes salas. Se han vendido varias salas a teatros.

El dinero que entra en taquilla de todos los cines de este país no refresca la industria cinematográfica, entra a Hacienda y no lo volvemos a ver nunca. Ocurre que el dinero que se genera de las películas mexicanas no es reinvertido en la misma industria para mantener calidad, para equipar adecuadamente los estudios, para modernizar los equipos de cine y sonido".³¹

Sergio Olhovich

Piensa que el problema radica en la ausencia de una política cultural que apoye al cine, al respecto nos dice: " el arte tiene sus altibajos, sin embargo, en México hay excelente pintura, excelente literatura y música con más razón, debe haber excelente cine. Lo que necesita es un apoyo, una política cinematográfica cultural que permita que se haga un buen cine.

El cine a diferencia de las otras artes, cuesta muchísimo dinero hacerlo. Por tanto económicamente necesita apoyo.

El cine va a tener un cambio cualitativo muy importante. Probablemente en los siguientes años se hagan nuevas películas pero serán mejores y de alcance nacional e internacional.

³⁰ Revista Nitrato de Plata No. 1.

³¹ Revista Nitrato de Plata No. 2.

Una buena cinematografía no se mide por el número de películas que se realicen sino por el buen cine que se haga".³²

Juan Antonio de la Riva.

Él toca otro punto muy importante en el desarrollo del cine nacional, es decir, para quién se hacen las películas y quién con su preferencia o rechazo hacen de un filme un éxito o un fracaso: el público perdido por el cine mexicano.

"Ahora es un nuevo público ansioso por verse y reconocerse, o reconocer cosas que son muy cercanas y afines. Es un fenómeno curioso, donde cierto sector vuelve los ojos hacia este cine, congruente con lo que vive, que tiene que ver con lo que le interesa, con su realidad.

El único que puede decir que ocurrirá con el cine mexicano es el público. Actualmente el cine está teniendo una buena aceptación; la recuperación económica y la repercusión internacional podrían decirnos que hay un camino muy interesante que todavía tiene muchísimas posibilidades".³³

Resumiendo, de acuerdo con los directores antes mencionados existen cuatro aspectos cuyo descuido dio como resultado una crisis que afecta al cine nacional: la inversión ya sea pública o privada, la distribución de las cintas, la carencia de una política que oriente al cine y finalmente la aceptación del público.

Si consideramos sus opiniones podremos plantear posibles soluciones que a nuestro parecer se pueden englobar en el siguiente párrafo: El estado debe crear una política en la cual se considere al cine como reflejo cultural y no como mero entretenimiento lo que aunado a una inversión en buenos proyectos que critiquen y analice la realidad mexicana sin disfrazarla despertará aún más el interés del público que se ha mostrado atraído por un nuevo cine sin estereotipos ni censuras.

Así mismo dicha política deberá tener continuidad entre iniciativas para cumplir con los objetivos.

³² Revista Nitrato de Plata No. 6.

³³ Ibidem.

En cuanto a la distribución, lo ideal sería que el cine mexicano dejara de ser muestras y festivales, con esto queremos decir que todas las películas ya sean buenas o malas lleguen a todo el público interesado, con el fin de saber su opinión y ganar el reconocimiento en México; en cuanto a las ganancias, parte de lo que se recupere por la exhibición debería reinvertirse para lograr mejores trabajos que demuestren que realmente el "Nuevo Cine Mexicano" se está superando para recuperar el lugar que una vez ocupó hace 50 años, pero, sin caer en el mito, es decir, con una nueva propuesta de un cine nacional de calidad, original y digno de exportación.

CAPITULO IV

"SÓLO CON TU PAREJA"
ANÁLISIS DE LA CINTA

CAPITULO IV "SÓLO CON TU PAREJA " ANÁLISIS DE LA CINTA

El procedimiento en el cual basamos el presente análisis plantea una serie de técnicas en las cuales se descompone el filme, de modo tal que encontramos mensajes o significados que parecen imperceptibles; dichos elementos comunicativos permiten descifrar el mensaje que el director desea transmitir en cada escena y, por supuesto, en el desarrollo de la trama.

Las técnicas empleadas se refieren a los componentes cinematográficos y fílmicos que dan estructura a la cinta.

Para llevar a cabo nuestro análisis de la película "Sólo con tu pareja" recurrimos a las herramientas proporcionadas por el texto *Como analizar un film*, cuyos autores Francesco Casetti y Federico Di Chio mencionan cuatro elementos que retoman uno a uno los componentes del film para ser analizados por separado; pero, sin olvidar que juntos conforman un todo.

Los elementos proporcionados son: los componentes cinematográficos, la representación dentro del filme, la narración del mismo y la comunicación.

Cabe mencionar que el texto *Como analizar un film* se refiere no sólo al aspecto técnico sino también a la formación y estructuración de las cintas, por lo cual para complementarlo retomamos lo expuesto por Joseph Mascellii en su libro *Las cinco c's de la cinematografía*.

En lo que se refiere al terreno comunicativo de la cinta, la interpretación se basa en parte en el texto de Casetti y Di Chio relacionándolo con lo expuesto en los capítulos I y II de nuestra tesis.

Antes de iniciar el análisis de la cinta hemos hecho un apartado al tema del SIDA que de manera muy breve se maneja dentro de la misma, en la película se hace mención del SIDA como posible consecuencia del comportamiento del personaje central. De igual manera se sugiere el uso del preservativo como medio eficaz para evitar el contagio.

La finalidad de mencionarlo es la de dar a conocer un panorama general de las investigaciones realizadas a partir de la cuales se retomó la información que se dio a conocer al público.

4.1 EL SIDA EN MÉXICO

Al iniciar la década de los 80's, el medio científico sufrió un desequilibrio al enfrentarse al Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida; dicha infección que comenzó a difundirse en 1981 acaparó la atención de los centros de estudio como el Pasteur de origen francés y otros de origen alemán, suizo y norteamericano que iniciaron su función de informar acerca de varios casos de Sarcoma de Kaposi presente en la mayoría de pacientes homosexuales.

Los enfermos tenían ciertas características como la promiscuidad sexual y otras determinadas costumbres realizadas por los sujetos en este círculo de preferencia sexual.

Los primeros pacientes con dicha enfermedad fueron homosexuales que sirvieron de muestra y objeto de estudio para empezar a conocer las primeras formas de transmisión del virus; las investigaciones realizadas confirmaban la hipótesis de que el esperma y la sangre eran los vectores de transmisión del SIDA. Lo anterior se descubrió antes de identificar al VIH, que es un virus cuyo déficit de inmunidad celular es responsable de provocar distintas manifestaciones clínicas a través de las cuales se puede diagnosticar la enfermedad.

En el año de 1992, fecha en la cual se exhibió la película sujeta a nuestro análisis, México ocupaba el lugar número once entre los países con mayor número de casos y la población más afectada se encontraba entre los 25 y 44 años; en ese entonces, estudios realizados demostraban que entre las personas infectadas se encontraban las amas de casa y trabajadores administrativos, lo cual refutaba la creencia de que el SIDA era una enfermedad de homosexuales.

Entre los estados que presentaban mayor número de casos se encontraban: Distrito Federal, Estado de México, Jalisco, Puebla y Nuevo León.

En cuanto a la forma en que el SIDA llegó a nuestro país, algunos afirmaban que a través de los turistas, otros que se inició por medio de la prostitución entre México y Estados Unidos, algunos otros aseguraban que una de las causas fue el uso de drogas inyectables que utilizaban agujas infectadas entre los adictos.

Las hipótesis anteriores tienen algo de cierto, pero, ante la falta de información concreta se diseñaron campañas educativas apoyadas en métodos propagandísticos como folletos, carteles, pláticas, conferencias, anuncios en radio y televisión con el fin de despejar dudas y desmentir rumores.

Con el fin de informar a la población se crearon CONASIDA y TELSIDA, organizaciones del sector salud cuya función era y sigue siendo la de proporcionar información con el fin de disminuir el número de posibles casos, que con el paso del tiempo se han incrementado sobre todo en la población juvenil, misma que se ha convertido en el blanco de las campañas a favor del uso del condón o en su caso de la abstinencia sexual.

En el caso del cine, el tema del SIDA, se manejó de una manera chusca con el objetivo de llegar al público mediante la presentación de una trama sencilla, pero, con un mensaje concreto; nos referimos particularmente a la cinta "Sólo con tu pareja" misma que fragmentamos en los elementos del análisis seleccionado y que mencionamos en el siguiente punto con mayor detenimiento.

4.2 ANÁLISIS DE LOS COMPONENTES CINEMATOGRAFICOS

Después de explicar brevemente la situación del SIDA en México, misma que influyó en la elaboración de la cinta, exponemos a continuación el método utilizado para analizarla partiendo desde la técnica para llegar al contenido del mensaje.

De estos elementos hacemos un breve resumen puesto que en los puntos subsiguientes se aplican directamente a la película para que a su vez se interpreten los datos obtenidos.

4.2.1 LOS SIGNOS DENTRO DEL FILM

La "lingüística" del film se reduce a materias de expresión o significantes, después se confronta con la existencia de signos que se relacionan con una variedad de códigos.

Para abordar el área expresiva del film, primero se deben distinguir los distintos significantes que se dividen en: visuales y sonoros. Los signos visuales se refieren a las imágenes en movimiento y a los signos escritos, mientras que los signos sonoros se refieren a todo lo relativo a voces, ruidos y música.

Los signos tanto visuales como sonoros se encuentran con las áreas expresivas que son los índices, los íconos y los símbolos.

Los índices son el testimonio de la existencia de un objeto, es un nexo que implica su presencia sin describirla (ruidos).

Los íconos son los contornos del objeto, es decir, que en él se encierra la cualidad (imágenes).

Y los símbolos son signos convencionales basados en una correspondencia codificada (música y palabras).

4.2.2 LOS CÓDIGOS DENTRO DEL FILM.

En cuanto al manejo de códigos encontramos a los de tipo cinematográfico y los de tipo filmico .

Los códigos cinematográficos como su nombre lo indica se refieren al lenguaje cinematográfico del cual se compone, mientras que los filmicos se refieren a todo lo que implica la construcción del filme.

Los códigos cinematográficos son los modos de filmación que abarcan la escala de campos y planos, los grados de angulación y grados de inclinación de la cámara y , por último, las formas de iluminación.

La escala de campos y planos asume como criterio clasificatorio la cantidad de espacio representado y la distancia de los objetos filmados. Los datos normalmente codificados son los siguientes:

-Campo larguísimo (Extreme Long Shot). Una visión que abarca un ambiente entero. Describe una vasta extensión desde una gran distancia. Puede utilizarse cuando se desea mostrar una enorme locación o acción. Este plano ubica la escena proporcionando la imagen completa antes de introducir a los personajes y establecer la trama.

-Campo largo (Long Shot). Abarca un ambiente completo en donde los personajes y el ambiente resultan claramente reconocibles. Un plano general cubre el área completa de la acción; el lugar, la gente y los objetos dentro de la escena se describen para familiarizar al auditorio con el contenido. El plano general plantea los elementos dentro de la escena de modo que el espectador conozca a los personajes y el sitio donde se desplazan.

-Campo Medio. La acción se sitúa en el centro de la atención, mientras que el ambiente queda relegado a trasfondo.

-Total. Es un marco en que la acción está filmada enteramente, es independiente de la relación que mantenga con el ambiente y de la distancia de los objetos representados.

-Figura entera (Full shot). Encuadre del personaje de los pies a la cabeza.

-Plano americano. Encuadre del personaje de las rodillas para arriba. Con respecto a estos dos planos Mascelli nos dice que el plano medio o medium shot es aquel donde se fotografian a los actores de las rodillas hacia arriba o desde la cintura y que el plano medio más interesante desde el punto de vista es el "two shot", el cual se originó en Hollywood y es conocido como Plano americano.

-Media figura. (Medium shot). Encuadre del personaje de la cintura para arriba.

-Primer plano (Close up). Encuadre cercano del personaje concentrado sobre el rostro.

-Primerísimo plano (Big close up). Encuadre muy cercano concentrado en alguna parte del cuerpo.

-Detalle (Tight shot). Acercamiento concreto de un objeto o un cuerpo.

Los grados de angulación prevén las siguientes posibilidades:

-Encuadre frontal. Es aquel que se obtiene situando la cámara a la misma altura del objeto filmado. Una cámara al nivel filma desde la altura del ojo de un observador de altura promedio o al nivel del ojo del sujeto.

-Encuadre desde arriba (picada). Se obtiene situando la cámara por arriba del objeto filmado. Un plano en picada es aquel donde la cámara se inclina hacia abajo para mirar al sujeto. Toda angulación de la cámara hacia abajo debe considerarse como un plano en picada.

Encuadre desde abajo (contra picada). Se obtiene emplazando la cámara por debajo del objeto filmado. Un plano en contrapicada es aquella toma en la que la cámara se inclina hacia arriba para mirar al sujeto. Los ángulos bajos se utilizan para inspirar temor o emoción, aumentar la altura o la velocidad, separar actores u objetos, eliminar fondo indeseable, bajar el horizonte y eliminar el fondo, distorsionar la líneas de composición y crear una perspectiva más aguda, situar a los actores y objetos contra el cielo e intensificar el impacto dramático.

Los grados de inclinación son los siguientes:

-Inclinación normal. Es aquella que se obtiene cuando la base de la imagen es paralela al horizonte de la realidad encuadrada.

-Inclinación oblicua. Es cuando la base de la imagen y el horizonte de la realidad divergen, con este último suspendido hacia la derecha o hacia la izquierda.

-Inclinación vertical. Es cuando el plano de la imagen y el horizonte de la realidad encuadrada son perpendiculares formando un ángulo de 90 grados.

En cuanto a la iluminación, Casetti y Di Chio la clasifican de la siguiente forma: por una parte, una luz que haga ver sin dejarse ver, y por otra parte, una luz que no se limite a iluminar sino que también se muestre en cuanto a luz. El primer caso es evidentemente el de una iluminación neutra, atenta a hacer reconocibles los objetos encuadrados para obtener resultados realistas. El segundo caso es, por el contrario, el de la iluminación subrayada, que puede llegar a alterar los contornos de los objetos encuadrados para conseguir resultados antinaturalistas.

Una iluminación neutra puede restituir un ambiente o puede construir diversos planos visuales, mientras que la iluminación subrayada puede tender a efectos de simple difuminado o simple claroscuro, o puede buscar efectos de contraste asumiendo una posición más radical. Paralelamente, se puede producir efectos como el onirismo, sentido de angustia, ternura, etc.

En cine, los efectos de iluminación sólo se manejan de dos forma: Hi key (muy iluminado) y Low Key (manejo de sombras y contrastes), ya que a partir de estas dos forma de iluminación se puede lograr los efectos deseados para crear un ambiente diferente dentro de la escena o para relacionarse con diversos significados.

Con respecto a los códigos fílmicos hemos considerado los de movilidad, los sonoros y los sintácticos o de montaje.

La movilidad. Si existe un rasgo que caracteriza al lenguaje cinematográfico es su relación con la imágenes cinematográficas en movimiento. La movilidad que está presente incluso cuando no vemos moverse nada sobre la pantalla, distingue de hecho al cine de todos los lenguajes de imágenes fijas.

Dos tipos de hechos vienen incluidos en tales códigos: por una parte el movimiento en la imagen y por otra el movimiento de la imagen. El cine reproduce el movimiento o bien registrando lo que se mueve dentro del cuadro o bien moviendo el aparato de registro. Se suele designar a estos movimientos como profílmicos (realidad representada) o movimientos de cámara.

La gramática cinematográfica ha elaborado una clasificación de los movimientos de cámara. Los casos son los siguientes:

-Panorámica. La cámara se mueve sobre su propio eje en sentido vertical, sube o baja ganando espacio por encima o por debajo (panorámica vertical) o bien en sentido horizontal, moviéndose lateralmente añadiendo fragmentos de espacio a derecha o izquierda (panorámica horizontal); o también en sentido oblicuo atravesando transversalmente el espacio (panorámica oblicua).

-Travell. La cámara sigue el movimiento de izquierda a derecha.

-Camera-car y Steady-cam. La cámara puede también montarse sobre un automóvil, lo cual permite una mayor velocidad de desplazamiento (camera-car) o puede aplicarse al propio cuerpo del operador.

-Dolly. Acercamiento de la cámara al personaje (dolly in) o alejamiento de la cámara al personaje (dolly back), el sujeto también puede acercarse o alejarse de la cámara.

Finalmente es posible distinguir los verdaderos movimientos de cámara de algunos mecanismos ópticos que simulan su apariencia, hablamos de movimientos reales y aparentes. Pensamos en concreto en el zoom con el cual se obtiene acercamiento o alejamiento de las cosas moviendo los lentes en el interior de la cámara provocando, al mismo tiempo, una alteración de la profundidad de campo.

La sonorización de un film está constituida por las voces, los ruidos y la música. La organización de tales elementos viene regulada por códigos bastante amplios, que en principio trascienden las fronteras del cine para caracterizar toda forma de expresión sonora.

- Tanto los sonidos como las voces se dividen en *in* (fuente encuadrada), *off* (fuente no encuadrada) y *over* (fuente excluida de manera radical, en cuanto perteneciente a otro orden de la realidad).

Por su parte la intervención de la música en campo *off* es mucho menos frecuente que en el caso de la palabra o el ruido mientras que es frecuente su utilización en *over*, como acompañamiento de la escena, y

también como momento que concluye una secuencia y acentúa el corte con respecto a la siguiente.

Códigos sintácticos o de montaje. Un principio general del cine es el hecho de que las imágenes se suceden a lo largo de una continuidad, a través de una duración, el hecho de que un film contemple no sólo fenómenos de iconicidad, de fotografía o de movimiento, sino también fenómenos de "puesta en serie", de multiplicidad de las imágenes.

Los códigos sintácticos regulan la asociación de los signos y su organización en unidades progresivamente, por ello, presiden la constitución de los nexos o, viceversa, la creación de vacíos e interrupciones articulando los signos en una trama extendida entre los polos de la continuidad.

Actúan por progresión, asociando y organizando los elementos que forman parte de las imágenes distintas o contiguas. Tradicionalmente tratada bajo el rótulo de montaje. Las distintas maneras en que se conectan entre sí las imágenes se reúnen en torno a algunas soluciones típicas que, remiten cada una de ellas, a una cierta idea de montaje. Veamos ahora estas formas básicas con sus características específicas.

-Plano secuencia. Consiste en una toma en continuidad, todos los distintos momentos que componen una secuencia son incluidos en un solo encuadre. Una serie de situaciones que se nos proporciona sin cortes, suspensiones ni manipulaciones; la cámara pasa de un elemento a otro de una manera seguida.

-Découpage. Consiste en la asociación de una secuencia de imágenes todas ellas diferentes a la misma situación, de la cual cada una de ellas subraya un aspecto.

Montaje rey. Opera sobre la asociación de imágenes que no presentan nexo directo entre sí, pero que lo alcanzan por el hecho de ser vecinas. El énfasis se pone aquí, más que sobre el nexo o sobre los objetos relacionados, sobre la simple posibilidad de un nexo.

4.2.3 LA ESCRITURA DENTRO DEL FILM

Otro de los factores importantes dentro de la elaboración de la película se refiere a la forma en que está compuesto, es decir, su escritura.

De las tres principales formas de escritura, la clásica se caracteriza por la presencia de elecciones lingüísticas neutras y homogéneas; la escritura moderna, por la presencia de elecciones heterogéneas que mezclan los elementos, sean neutros o marcados. Pero, veamos mejor estos regímenes.

-Escritura clásica. Permite tanto enfocar al elemento principal de una situación como representar el contexto que lo alberga y en el cual se plantean los elementos que antes o después serán desarrollados.

-Escritura barroca. Presentación de situaciones distintas u opuestas que se mantienen unidas por medio de la presencia de transiciones y puentes, pero, evitando los saltos bruscos entre un extremo y otro.

-La escritura moderna. Presencia de saltos bruscos, aparente ausencia de nexos entre las situaciones manejadas que parecen desconectadas, es decir, que no guardan relación.

4.3 ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN

La aproximación al film y su análisis parten del texto como objeto completo para investigar su composición, su arquitectura y su dinámica, por lo tanto, nuestra atención se centra en la imagen obtenida por encima de los pasos para obtenerla.

La naturaleza misma de la representación cinematográfica reside en ciertos aspectos; por un lado hacia la representación fiel y la reconstrucción meticulosa del mundo y por otro hacia la construcción de un mundo en sí mismo, situado a cierta distancia de su referente.

Ante nuestros ojos y oídos se despliega un escenario dotado de rasgos propios, dedicados a realizar esta o aquella acción, vestidos de esta o aquella manera; hay objetos ocupando el espacio, etc. Es el nivel de los contenidos representados en la imagen.

Lo que vemos y sentimos se nos aparece en una forma peculiar: el escenario está captado en su totalidad o sólo en algunos de sus detalles ; se sigue a los individuos o se les abandona de vez en cuando, moviéndose en la pantalla de cuerpo entero o en encuadres cercanos ; los objetos se relegan al fondo o se llevan al primer plano. Es el nivel que podemos llamar de la modalidad de representaciones de la imagen.

Finalmente, lo que vemos y sentimos sigue a lo que hemos visto antes , y a la vez prepara lo que veremos y sentiremos a continuación. El escenario ya ha acogido otras situaciones , y presumiblemente acogerá otras, o quizá ha cambiado y advertimos que seguirá cambiando; los individuos prosiguen con su acciones o por el contrario inauguran nuevos comportamientos.

Los objetos ya estaban allí, o bien alguien los ha introducido de la nada, por lo cual creemos que va a desempeñar alguna función. Es el nivel de los nexos que unen a una imagen con otra que la precede o la sigue.

Así pues, podemos dar un nombre a cada uno de los tres niveles principales sobre los que se articula la imagen fílmica.

4.3.1 LOS NIVELES DE LA REPRESENTACIÓN

La puesta en escena. Nace de una labor de *setting*, se refiere a los contenidos de la imagen.

Constituye el momento en el que se define el mundo que se debe representar, dotándole de los elementos que necesita . Se trata de preparar y aprestar el universo reproducido en el film.

Este mundo se presenta dotado de una riqueza y complejidad, comencemos con su distinto grado de generalidad y funcionalidad.

En primer lugar tenemos los elementos informantes que definen todo cuanto se pone en escena: la edad, la constitución física, el carácter de un personaje, el género, la cualidad, la forma de una acción, etc., También dentro de la misma ubicamos los indicios, los cuales nos conducen hacia algo que permanece en parte implícito: los presupuestos

de una acción, el lado oscuro de un carácter, el significado de una atmósfera, etc.

Así mismo dentro de esta categoría encontramos los temas y los motivos. Los primeros definen el mundo representado para determinar el núcleo principal de la trama mientras que los segundos indican las directrices de esa realidad representada, son situaciones o presencias repetidas cuya función es la de sustanciar, aclarar y reforzar el temas principal.

La puesta en cuadro. Nace de la filmación fotográfica, se refiere a la modalidad de asunción y presentación de los contenidos.

Como hemos dicho se trata del plano en el que se explican las modalidades de la representación. Si la puesta en escena prepara el mundo, la puesta en cuadro define la mirada que se lanza sobre ese mundo, la manera en que es captado por la cámara.

A este nivel pertenecen temas analíticos como la elección del punto de vista, la selección relativa a qué cosas hay que incluir en el interior de los bordes de la imagen y qué hay que dejar fuera, la definición de los movimientos y de los recorridos de la cámara en el espacio, la determinación de los encuadres, etc.

La modalidad de la puesta en cuadro pondrá en relieve cuanto intente representar o por el contrario subrayará el acto de asunción de los contenidos, las decisiones con que se apropia de objetos, personas, ambientes, etc.

La puesta en serie. Hunde sus raíces en el trabajo de montaje y se refiere a las relaciones y los nexos que cada imagen establece con la que le precede o con la que le sigue.

En este nivel es donde se considera más a las imágenes. Desde esta perspectiva cada imagen posee otra parte que la precede o que la sigue, forma parte de una sucesión.

4.3.2 EL ESPACIO CINEMATOGRAFICO

Es el espacio construido y representado en la pantalla. Esta focalización nos permitirá una mayor especificidad de intervención y a partir de ella la síntesis de las categorías interpretativas más estrictamente adecuadas para el análisis.

El espacio y el movimiento.

La estructuración del espacio cinematográfico no se resuelve en la simple determinación del cuadro, sino que incluye a todo encuadre, entendido como unidad filmica que va de un corte a otro del montaje.

Hablando de espacio filmico ya hemos visto como se revela cuando existe un trayecto que va a finalizar fuera de los bordes de lo visible. Pero, también la organización de ese espacio depende del movimiento.

Para definir la articulación del espacio a lo largo del eje estatismo/dinamismo nos centraremos en cuatro situaciones diferentes que lo constituyen: espacio estático fijo, espacio estático móvil, el espacio dinámico descriptivo y el espacio dinámico expresivo. De los cuales sólo hemos retomado dos por ser los de mayor utilización dentro de la cinta.

-Espacio estático móvil. Viene definido por el estatismo de la cámara y el movimiento de la figuras dentro de los bordes de la imagen.

-Espacio dinámico descriptivo. Se define mediante el movimiento de la cámara en relación directa con el de la figura. En otras palabras, la cámara se mueve para representar mejor el movimiento ajeno (panorámica vertical/horizontal, dolly, steady cam, etc.)

4.3.3 EL TIEMPO CINEMATOGRAFICO

Nos referirémos al tiempo como flujo constante en el que los acontecimientos se disponen según un orden, éstos se muestran a través de una duración y se presentan según una frecuencia.

El orden define el esquema de los acontecimientos en el flujo temporal, sus relaciones de sucesión, según estas relaciones podemos distinguir cuatro formas de la temporalidad:

-El tiempo circular. Está determinado por una sucesión de acontecimientos ordenados de tal modo que el punto de llegada resulta ser idéntico al de origen.

-El tiempo cíclico. Está determinado por una sucesión de acontecimientos ordenados de modo que el punto de llegada es análogo al de origen, con alguna ,pequeña variación.

-El tiempo lineal. Es cuando el punto de llegada es distinto al de partida. Puede ser un orden continuo u homogéneo, en este sentido, la sucesión procede hacia adelante.

-Anacronismo. Se pierde por completo el hilo del orden, se priva de relaciones cronológicas definidas. Por lo tanto, no existe orden sino un verdadero desorden.

La duración define la extensión del tiempo representado en escena, esta sensación se debe a que algunos encuadres parecen más largos o más breves de lo que son en realidad dependiendo del contenido y la forma en que se presentan. Ante todo hay que distinguir una duración normal de una duración anormal.

El primer caso se da cuando la extensión temporal de la representación de un acontecimiento coincide con la duración real o con la duración supuestamente real, en este sentido se puede representar mediante el uso del plano secuencia o bien mediante escenas.

En el caso de la duración anormal se da cuando la amplitud temporal de la representación del acontecimiento no coincide con la del propio suceso.

La duración anormal se puede manejar a través de la contracción o la dilatación de los acontecimientos.

La frecuencia, por su parte, se refiere a la repetición de los hechos. Un film puede representar una sola vez lo que ha sucedido una sola vez (frecuencia simple), o varias veces lo que sólo ha sucedido una vez (frecuencia múltiple) o bien una vez lo que ha sucedido varias veces (frecuencia repetitiva).

4.4 ANÁLISIS DE LA NARRACIÓN

La narración es de hecho, una concatenación de situaciones, en la que tienen lugar acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos. Esta definición descubre tres elementos esenciales de la narración:

Sucede algo.- Ocurren acontecimientos (intencionales o accidentales, individuales o colectivos, ricos en consecuencias o muertos en sí mismos, de larga duración o momentáneos, etc).

Le sucede a alguien o alguien hace que suceda.- Los acontecimientos se refieren a personajes los cuales se sitúan dentro de un ambiente que los acompaña o de alguna manera los complementa; esta unión de personajes y ambientes da origen a la categoría narrativa de los "existentes".

El suceso cambia poco a poco la situación. En el suceder de los acontecimientos y de las acciones se registra una transformación, que se manifiesta como ruptura o bien como reintegración.

4.4.1 LOS ACONTECIMIENTOS

Acciones y sucesos. En la dinámica narrativa algo le sucede a alguien o alguien hace que suceda. Así nos encontramos con los acontecimientos que puntúan el ritmo de la trama. Dichos acontecimientos se pueden dividir en acciones y sucesos.

Los sucesos explican la presencia y la intervención de la naturaleza y de la sociedad humana, frente a ellos el personaje se encuentra inscrito en un sistema de acontecimientos más grande que él y que no está en condiciones de controlar.

La segunda categoría, la de la acción, se entrecruza con el suceso y se caracteriza por la presencia de un agente animado. La acción podemos analizarla desde tres perspectivas de observación: como comportamiento, como función y como acto.

-La acción como comportamiento la consideramos como una actuación atribuible a una fuente concreta y precisa, el comportamiento es la manifestación de la actividad de alguien.

-La acción como función significa considerarla como ocurrencia singular de una clase de acontecimiento general. Las funciones son fundamentalmente tipos estandarizados de acciones que los personajes cumplen durante el relato (alejamiento, prohibición, el viaje, la obligación, el engaño, la prueba, la reparación de la falta, el retorno y la celebración).

-La acción como acto. Se trata del mismo recorrido utilizado para el personaje (persona, rol y actante).

4.4.2 LOS EXISTENTES

La categoría de los existentes comprende todo aquello que se da y se presenta en el interior de la historia: seres humanos, objetos, animales, paisajes naturales, construcciones, etc. Se articula a su vez en dos subcategorías la de los personajes y las de los ambientes.

El ambiente se define mediante el conjunto de todos los elementos que pueblan la trama y que actúan como su trasfondo: en otras palabras, es lo que diseña y llena la escena, más allá de la presencia identificada, relevante, activa y focalizada de los personajes.

Las tramas son siempre acontecimientos, acciones relativas a alguien, como hemos visto tiene un nombre, una importancia, una incidencia y goza de una atención particular, en una palabra un personaje.

Considerémosle entonces como persona, como rol y como actante.

Analizar al personaje en cuanto a persona, significa asumirlo como individuo dotado de un perfil intelectual, emotivo y actitudinal, así como

de una gama propia de comportamientos, reacciones y gestos. Según esa óptica podemos diferenciar distinciones como éstas:

-Personaje plano y personaje redondo. Simple y unidimensional el primero, complejo y variado el segundo.

-Personaje lineal y personaje contrastado. Uniforme y bien calibrado el primero, contradictorio el segundo.

-Personaje estático y personaje dinámico. Estable y constante el primero, en constante evolución el segundo.

El personaje como rol asume la clase de acciones que lleva a cabo. Como resultado nos encontramos a un personaje como elemento codificado. Algunos de los grandes rasgos que pueden caracterizarlo como rol son los siguientes:

-Personaje activo y personaje pasivo. El primero es un personaje que se sitúa como fuente directa de la acción que opera, el segundo es un personaje objeto de las iniciativas de otros y que se presenta como terminal de la acción que como fuente.

-Personaje influenciador y personaje autónomo. El primero hace "hacer" a los demás, el segundo hace directamente.

-Personaje modificador y personaje conservador. En el primer caso el personaje trabaja para cambiar las situaciones en sentido positivo o negativo; en el segundo caso, por el contrario tendremos a un personaje cuya función será la conservación del equilibrio.

-Personaje protagonista y antagonista. Ambos son fuentes del "hacer hacer" como del hacer directamente. El primero sostiene la orientación del relato, mientras que el segundo manifiesta la posibilidad de una orientación inversa.

El personaje como actante es considerado como un elemento válido por el lugar que ocupa en la narración y la contribución que realiza para que ésta avance. El actante es por un lado un posición en el diseño global del producto y por el otro un operador que lleva a cabo ciertas dinámicas.

4.4.3 LAS TRANSFORMACIONES.

La actuación nos conduce a la idea de que la acción, en el mismo momento en que tiene lugar, interviene en el curso de la trama provocando un giro, un impulso hacia adelante, un retorno hacia atrás ; de cualquier modo una evolución.

Esta conexión fija entre los sucesos produce un cambio de escenario, una modificación de la situación de fondo. De una situación se pasa a otra a través de un proceso de transformación.

La transformación puede investigarse a partir del personaje (actor) o partiendo de una acción (motor). También podemos dividir los cambios en:

- Individuales y colectivos.
- Explícitos e implícitos.
- Uniformes y complejos.

A su vez, las transformaciones pueden calificarse como proceso de mejoramiento o empeoramiento, dependiendo estrechamente de un personaje orientador o desorientador.

De manera general, mediante los existentes podemos captar 3 funciones narrativas:

-El criterio anágrafico, el cual descubre la existencia de un nombre, de una identidad claramente definida. Esto es lo que distingue al personaje del ambiente que lo rodea.

-El criterio de relevancia, que se refiere al peso que el elemento asume en la narración, es decir, la cantidad de historia que reposa sobre sus espaldas.

-El criterio de focalización, que se relaciona con la atención que se reserva a los distintos elementos de proceso narrativo. En este sentido, un personaje es tal porque a él se le dedican espacios en primer plano o porque en torno a él se concentran todos los elementos de la historia.

4.4.4 LOS RÉGIMENES DE LA NARRACIÓN

Tres parecen ser las grandes formas de narrar: la narración fuerte, la narración débil y la antinarración.

La narración fuerte pone énfasis sobre un conjunto de situaciones bien diseñadas y bien entremezcladas entre sí, lo cual significa que en cada fase del relato se ponen en juego todos los elementos narrativos; entre ellos desempeña un papel fundamental la acción. La acción funciona como nexo entre los elementos constitutivos de una situación.

De algunos de estos elementos podemos destacar los mencionados a continuación:

-El ambiente físico en el que se desarrolla la trama. Circunscribe la acción y la estimula constantemente.

-La organización íntima de las situaciones. Evidencia la presencia de valores específicos de cada personaje.

-Entre las situaciones de partida y de finalización se presentan situaciones que permiten una evolución o cambio del personaje.

-El punto al cual se desea llegar actúa también como finalización predecible o como perturbación de la situación de partida.

El régimen de la narración débil experimenta un ligero pero significativo desplazamiento de los equilibrios precedentes. Las situaciones narrativas sufren una especie de trastorno, ya no existe equilibrio entre los elementos. Los personajes, sin una acción que reaccione entre ellos, se vuelven enigmáticos perdiendo consistencia. También aquí existen rasgos en los que debemos detenernos.

-El ambiente no tiene influencia directa sobre la trama o los personajes.

-Coexisten diversos puntos de vistas (héroe -antihéroe) (superposición de los procesos de mejoramiento o empeoramiento.

-Existen descartes entre una situación y otra , una acción que puede colmar este descarte, una pequeña diferencia provocada por una acción introduce una gran distancia entre dos situaciones.

La antinarración, es fragmentada y dispersa ; los personajes oscilan entre el comportamiento protagonista y los papeles secundarios, como referencia. En ella el hilo que relaciona los acontecimientos entra en crisis. En este universo inconexo las transformaciones se producen muy lentamente y nunca se resuelven en un final concreto. Domina la suspensión y el estancamiento.

4.5 ANÁLISIS DE LA COMUNICACIÓN

En la comunicación se halla inscrita la idea de un cambio de manos y de una divergencia: en el fondo, comunicar es intercambiar, es decir, realizar un gesto en el que se lleva a cabo tanto una transferencia como una participación, tanto una transmisión como una interacción.

En la comunicación el verdadero factor en juego son las participaciones con su comportamiento concreto, y no el texto con su arquitectura y su dinámica. Esto parece ser cierto sobre todo para el film, término de un intercambio que se realiza gracias a las imágenes y a los sonidos.

Hay que advertir que la comunicación lleva consigo procesos de representación. El destinador a través de sus declaraciones directas se autorepresenta como fuente del discurso, lo cual significa que propone una definición de sí mismo como locutor implicado en sus propias palabras.

Del mismo modo, el destinatario representa en su discurso al destinatario, esta vez en cuanto posible terminal: lo cual quiere decir que además del interlocutor se definen su rol, su modalidad y su actitud.

La comunicación más allá de los roles, de la modalidad y de la actitud de los que toman parte, define también la amplitud y los modos del intercambio. La amplitud viene dada por la finalidad práctica, como dar y como recibir informaciones.

El resultado de todo esto acaba representando en sí mismo los propios términos de este intercambio, se propone como objeto que comunicar y a la vez como terreno de la comunicación misma.

4.5.1 EL CUADRO COMUNICATIVO.

Como ya sabemos, el texto procede un destinatador concreto, en el caso del cine generalmente identificado como el director o el productor, guionista, etc., y se dirige a un destinatario también concreto, el espectador o público. El envío y la recepción del texto se refieren a figuras no sólo dotadas de un papel sino también de un cuerpo físico y un nombre: llamaremos a estas figuras Emisor y Receptor.

Estas figuras aun actuando fuera del film se proponen directamente en su interior. Dichas figuras pueden reconocerse y clasificarse según el polo de la comunicación que en cierto modo representan la entrada o salida, el mostrar o el mirar, en una palabra, "nos refieren de una manera más abstracta a un rol, a la instancia de la generación o a la del recibimiento que constituyen los dos polos entre los que se encuentra suspendido el texto".²⁷

Su función es la de simular en el interior del texto una relación comunicativa, que actúa como modelo de la comunicación que el emisor y el receptor llevan a cabo de un modo concreto gracias al film.

El autor implícito y el espectador implícito.

Con los términos de autor y espectador implícitos se definen figuras abstractas que representan los principios generales que rigen el texto: la lógica que informa y las claves según la cual se observa ésta. El primero representa las actitudes, las intenciones, el modo de hacer etc., del segundo las predisposiciones las expectativas, las operaciones de lectura etc.

²⁷ Francesco Cassetti, *Como analizar un film*, Pp. 225

El autor y espectador implícitos se manifiestan por lo demás en el modo mismo en que se organiza el film , en las opciones expresivas que desarrolla por sí mismo y en todo lo que señala la presencia de un destinador y un destinatario.

El narrador y el narratario.

El autor implícito y el espectador implícito tendrán entonces figurativizaciones más evidentes que manifestarán de una manera más clara su presencia y su acción.

Comencemos por la figura de la emisión, representada bajo la etiqueta de narrador, el cual podemos identificar por los siguientes elementos manejados dentro del film:

-Los emblemas de la emisión, del hacerse o más concretamente del constituirse de la imágenes. En resumen todo lo que se refiere al representar y al mostrar.

-La presencia de todo aquello que nos recuerda que las imágenes y los sonidos no se dan por sí solos, sino que hay alguien que nos los proporciona.

-Las figuras informadoras: individuos que cuentan la historia, testigos que hablan, presencias que recuerdan o prevén, la presencia de medios de comunicación, etc.

-Algunos roles profesionales concretos.

-El autor protagonista quien hace el film y se pone a sí mismo en escena.

Abordemos ahora las figuras de la recepción. Estas se incluyen generalmente bajo la etiqueta de narratario, que se puede definir como el expediente con que el autor informa al espectador sobre cómo desempeñar el papel de espectador implícito. El narratario es una figura guía que encarna la función que el autor asigna al interlocutor.

El narratorio podemos identificarlo como:

-Objetos a través de los cuales podamos observar.

-La presencia extradiegética (tú), que remiten a espectadores explícitamente imaginados, o que son el fruto de ciertas soluciones estilistas como la voz over o la mirada a la cámara.

-Las figuras de los observadores: detectives, periodistas, un viajero; figuras que viven para observar, indagar, descubrir, informar.

4.5.2 EL PUNTO DE VISTA

En los textos fílmicos, el punto de vista es el punto en el que se coloca a la cámara, y por ello el punto desde el que se capta concretamente la realidad representada en la pantalla. En este sentido, el punto de vista coincide con el ojo del emisor, que en el escenario encuadra las cosas desde una cierta posición, gracias a un objetivo, con una amplitud visual.

El punto de vista señala el paso de un mundo simplemente filmable a un mundo al como has sido filmado. También marca el destino de la imagen indicando la prolongación de la líneas del cuadro más allá de sus bordes, o el salto de la representación más allá de la superficie.

El punto de vista del narrador y el narratorio coinciden en el modo de ver, del saber y del creer.

El punto de vista de narrador puede ser superior al del narratorio, esto quiere decir que el ver, el saber y el creer del primero son más completos que los del segundo; o bien puede presentarse todo lo contrario, es decir, que el punto de vista del narratorio sea mayor al del narrador.

4.5.3 CUATRO TIPOS DE ACTITUDES COMUNICATIVAS

Después de haber observado las distintas formas del punto de vista que se encuentran presentes en el texto fílmico, pasemos a analizar las actitudes comunicativas que derivan de ellas. En concreto, nos parece posible identificar cuatro tipos: la objetiva, la objetiva irreal, la interpelación y la subjetiva.

La imagen objetiva. La imagen muestra una porción de la realidad de modo directo y funcional, es decir, presentando las cosas sin mediación alguna y presentado todo aquello que en un determinado momento es necesario tener a mano. El resultado es que el destinador se neutraliza y el destinatario se sitúa como simple testigo.

La mirada objetiva irreal. Es el caso de las tomas de lugares imposibles como los encuadres verticales que impiden la inmediata irreconocibilidad de las situaciones o los movimientos de cámara vertiginosos que trastornan el modo habitual de acercarse a las cosas.

La interpelación. La imagen representa un personaje, un objeto o una solución expresiva cuya función es la de dirigirse al espectador llamándolo directamente.

La mirada subjetiva. Todo cuanto aparece en la pantalla coincide con lo que un personaje ve, siente, imagina, aprende, etc.: nosotros espectadores debemos pasar por sus ojos, por su mente, por sus opiniones o creencias.

4.5.4 COMUNICACIÓN REFERENCIAL Y COMUNICACIÓN METALINGÜÍSTICA

Cada proceso comunicativo viene definido por la presencia de ciertos elementos en detrimento de otros. De una manera más profunda, estos agregados en torno a un diseño coherente expresan una disposición comunicativa concreta, un modo preciso de comunicar.

Podemos distinguir dos disposiciones fundamentales: la comunicación referencial y la metalingüística.

La comunicación referencial es la que se dedica a la transmisión de un contenido, a la presentación de un objeto, a la denotación de la realidad. Lo que cuenta es mostrar al mundo y por consiguiente ver el mundo.

La comunicación metalingüística, es la que se dedica a expresar el acto mismo de comunicar. Lo que se intenta mostrar o ver no es tanto al mundo como el propio hecho de mostrar y ver. Así pues es el retorno de la comunicación sobre sí misma. Es decir, sobre el destinador, el destinatario, la relación entre ambos y el mensaje intercambiado.

En concreto si la comunicación se sitúa sobre el destinatador tendremos una comunicación emotiva mientras que si se vuelve sobre el destinatario tenemos la comunicación identificativa, cuando se centra en la relación destinatador-destinatario tendremos la comunicación fática. Y finalmente cuando la comunicación se centra en el mensaje intercambiado exhibiendo la técnica de su constitución tendremos la comunicación poética.

4.6 ANÁLISIS DEL FILM "SÓLO CON TU PAREJA"

FICHA FILMOGRÁFICA

PRODUCCIÓN: IMCINE .FOMENTO A LA CULTURA CINEMATOGRAFICA. SÓLO CON TU PAREJA. S.A.
DIRECCIÓN: ALFONSO CUARÓN.
GUIÓN: ALFONSO CUARÓN Y ROSALÍA SALAZAR.
FOTOGRAFÍA: EMANUEL LUBEZKI.
DIR. DE ARTE: BRIGGITE BROECH.
MÚSICA: CARLOS WARMAN, WOLFGANG A. MOZART.
SONIDO: JOSÉ A. GARCÍA , LUIS PATLÁN
PRODUCTOR EJECUTIVO: MIGUEL NÓCOECHA.
VESTUARIO: MA. ESTELA FERNANDEZ.

REPARTO

TOMÁS: DANIEL GIMÉNEZ CACHO.
CLARISA: CLAUDIA RAMÍREZ.
MATEO: LUIS DE ICAZA.
TÉRESA: ASTRID HADAD.
SILVIA: DOBRINA LIUBOMIROVA.
GLORIA: ISABEL BENET.
CARLOS: RICARDO DALMACCI.
LUCIA: CLAUDIA FERNÁNDEZ.
PAOLA: LUZ MARÍA JERÉZ.
TAKESHI: TOSHIRO A. HISAKI.
KOJI: CARLOS NAKASONE.

4.6.1 RESEÑA DE LA PELÍCULA "SÓLO CON TU PAREJA"

Esta historia se desarrolla en el corazón de la ciudad de México, el protagonista es Tomás Tomas, él es un hombre de unos de 35 años, es atractivo de tez blanca y mediana estatura. Es un hombre de extrañas costumbres, sin prejuicios ni complejos. Tomás tiene relaciones sexuales con toda mujer que se le atraviese en su vida, él no se fija ni quién es, lo

importante es pasar un buen rato y demostrar que puede complacer a todas.

Su cinismo no tiene límites, él y sus amigos Mateo Mateos(doctor) y su esposa Teresa asisten a una boda, en donde Tomás se relaciona íntimamente con la novia que en algún tiempo fue su compañera. En el camino de regreso de la boda, Mateo le sugiere a Tomás que asista a su consultorio para practicarle un chequeo general y también unos análisis.

En el consultorio del doctor Mateos, Tomás conoce a Silvia Silva, la enfermera, quien tiene antecedentes de la fama de la cual goza Tomás. El doctor Mateo sugiere a su amigo se practique la prueba del VIH, al escucharlo Tomás se sorprende, sin embargo, se la practica. Mientras Silvia extrae sangre a Tomás entablan una pequeña conversación. El trata de impresionarla con sus galanteos, Silvia aparenta no caer en sus mentiras, pero no resiste la tentación de comprobar la fama de Tomás como buen amante, por eso acepta su invitación al departamento.

Tomás debe realizar una campaña publicitaria para unos chiles, pero, por causa de su irresponsabilidad aún no la ha terminado. Es entonces cuando su jefe de nombre Gloria Gold le llama por teléfono para exigirle el trabajo, para presionarlo Gloria decide presentarse en la casa de Tomás.

Esa misma noche Tomás y Silvia tienen una cita en el departamento de él, cuando ella llega Tomás la entretiene con el slogan que necesita; para evitar que Silvia y Gloria se vean Tomás cita a Gloria en el departamento de Mateo y Teresa (también vecinos) quienes han salido de viaje y se lo han encargado.

Tomás entretiene a las dos en cada una de los departamentos fingiendo dolores de estómago, éste se dirige al baño y sale por las ventanas que dan a la calle, para poder escabullirse camina de un lado a otro sobre la cornisa; en ese ir y venir conoce a Clarisa, una bella sobrecarga que vive en el departamento intermedio, al verla por la ventana Tomás se impacta con su belleza.

La noche transcurre y Tomás tiene relaciones sexuales con su jefe y con la enfermera en distintos departamentos escabulléndose por las ventanas.

A la mañana siguiente Silvia se va enfurecida del departamento de Tomás porque éste siempre interrumpe en el momento del clímax, por su parte Gloria queda sexualmente complacida. Sin embargo su felicidad se termina cuando Mateo y Teresa la encuentran desnuda en la cama. Poco después, al llegar Tomás, Gloria se da cuenta del engaño por el cual acaba de pasar. También molesta se va de casa de Mateo.

Esa misma mañana, en el consultorio, Mateo relata a Silvia lo ocurrido con sus vecinos y sus musas. Silvia se enfurece aún más y le llama por teléfono a Gloria para informarle lo que Tomás hizo con ambas.

Gloria desquita su coraje despidiendo a Tomás mientras que Silvia trata de vengarse y por eso marca positivo en los resultados de la prueba del VIH.

Por otro lado, Tomás acompaña a Mateo a pasear a un grupo de doctores japoneses a la Torre Latinoamericana; ahí Tomás le confiesa a su amigo que está enamorado de Clarisa.

Tomás llega sorpresivamente al departamento de Teresa confesándole lo mismo. Tomás no ha notado que Clarisa está presente, por lo que al descubrirlo se queda sorprendido. Tratando de disimular las cosas Teresa los presenta como si nada.

Cuando Clarisa se dirige a su trabajo se encuentra con Tomás, entablan una pequeña conversación y él queda feliz.

Mateo le pide a su amigo que lleve al mismo grupo de doctores a Garibaldi porque él y su esposa van a ir al cine. Tomás los lleva a una cantina en donde todos se emborrachan. Tomás desahoga sus temores y deseos hablando con Takeshi aunque éste no entiende nada.

Al día siguiente Tomás despierta de una pesadilla, con él se encuentra una joven, su amiga en turno, quien al revisar su correspondencia descubre los análisis enterándose de la supuesta enfermedad de Tomás. La muchacha le insinúa que hay hombres como él que tienen SIDA y no toman ninguna precaución. Tomás se burla de ella, pero, al leer sus análisis se da cuenta de que tiene VIH marcado con positivo. Al ver sus resultados experimenta todo tipo de reacciones; por lo cual envía un mensaje a Mateo insultándolo por no decirle la verdad.

El doctor y su esposa se encuentran en una fiesta y se sorprende al escuchar el recado de Tomás, Silvia que también está en la fiesta lo escucha y declara la verdad a ambos, les dice que lo hizo como una manera de vengarse por lo sucedido entre Gloria, Tomás y ella.

Tomás busca las maneras más absurdas para suicidarse como meter la cabeza en el horno de microondas, mientras realiza una lista de todas las mujeres con las que tuvo relaciones íntimas, la lista en muy grande.

Cuando Tomás intenta suicidarse aparece Clarisa para pedirle que entre por la ventana y le traiga un juego de llaves porque ella perdió las suyas. Al entrar al departamento Tomás se da cuenta de que Carlos, el prometido de Clarisa, se encuentra en la cama con otra mujer, no se lo dice a Clarisa pero trata de evitar que ella los descubra.

Clarisa regresa con Tomás, entra al departamento llorando y gritando que desea morirse. El intenta consolarla pero ella sigue llorando. Tomás sugiere a la muchacha suicidarse juntos en las alturas, por lo que se dirigen a la Torre Latinoamericana. Allí platican y hacen el amor, porque piensan que sus problemas no tienen solución.

Teresa, Mateo, Silvia y Carlos se dirigen al mismo lugar para evitarlo. Hacen mil peripecias para llegar hasta la punta de la torre donde ellos están, cuando lo logran se encuentran muy fatigados para gritarles la verdad, por fin Silvia lo hace.

Clarisa y Tomás se dan cuenta que se aman y se casan. Aunque queda la duda si Tomás será completamente fiel, pues, en el aeropuerto sigue con la vista a dos mujeres que pasan a su lado y de inmediato se dirige a un estante a comprar condones. Al finalizar la cinta se ve a la pareja en el interior de un avión, ella como azafata y él como pasajero.

4.7 INTERPRETACIÓN DEL ANÁLISIS

4.7.1 COMPONENTES CINEMATOGRAFICOS

En su totalidad, la película está compuesta por medium shot y close up con el objeto de enfatizar los gestos y expresiones. La imagen encuadrada acompañada de un lenguaje común y cotidiano -tendiente a las

majaderías y a la ironía-reafirma el perfil psicológico de cada uno de los personajes.

De este modo se muestra el descaro de Tomás, la volubilidad de Silvia, el descuerdo de Mateo y Teresa, la ternura de Clarisa y la desfachatez de Carlos.

Escasamente se emplean campos largos puesto que la mayoría de la cinta se encuentra filmada en interiores, el escenario donde se realiza la secuencia es relegado a segundo plano por lo que su papel es sólo como fondo de las acciones y las conversaciones (consultorio, departamento de Tomás, departamento de Mateo, departamento de Clarisa, oficina de Gloria, cantina y la torre Latinoamericana).

El uso de campo largo sólo se aplica para la torre latino donde supuestamente se suicidarán Tomás y Clarisa, así mismo, este escenario sirve de fondo para la relación sexual que ellos practican en la punta del edificio antes de morir.

En general, podemos decir que los encuadres utilizados para fotografiar sólo representan a los objetos y a las personas tal como se ven en la realidad (angulación normal y encuadre frontal).

En cuanto a la iluminación podemos decir que es tenue, para crear una atmósfera de pasividad. Es tajante para diferenciar día/noche, interior/exterior. La luz que ilumina los escenarios es natural o proveniente de lámparas caseras colocada de forma en que los objetos sean reconocibles más no del todo perceptibles.

La movilidad de la cámara está aunada a los planos y escalas, y al tipo de montaje. Así tenemos que la panorámica vertical se utiliza para movimientos de cabeza o al incorporarse los personajes, mientras que la horizontal se emplea para seguir el movimiento en los plano-secuencia del cual se hace uso en algunas partes.

El *découpage* es el montaje más utilizado tanto para las conversaciones como par demostrar distintos encuadres de las personas.

Los signos acústicos o sonoros se concretan a las voces de los personajes encuadrados; escasamente se utiliza el recurso de la voz off. Los ruidos corresponden a los movimientos o ejecuciones de los personajes.

El ambiente es tranquilo y apacible, el silencio se rompe con el lenguaje a través del cual se expresan. En su vocabulario no existen palabras rebuscadas, es claro y sencillo. Entendible y sin confusiones, en una palabra es simple.

En su mayoría está musicalizada con obras de Mozart. Las únicas ocasiones en donde se escucha música no instrumental es cuando se aprecia la ópera Don Giovanni o bien cuando aparecen a cuadro los mariachis y el trío.

El uso de la musicalización va de acuerdo con la personalidad de los personajes o con su estado de ánimo, también se emplea a enfatizar algunas escenas o sólo como música de fondo de acuerdo con la situación que se esté presentando.

4.7.2 REPRESENTACIÓN

Puesta en escena.

Todos los personajes se encuentran entre los 25 y 35 años de edad. En su mayoría son solteros (exceptuando Mateo y Teresa). Su opinión con respecto al amor es diferente, por eso, Tomás, Gloria, Silvia y Carlos buscan una pareja ocasional con quien disfrutar de los placeres del sexo, y por otro parte Clarisa, Mateo y Teresa buscan la estabilidad y creen que el matrimonio es el medio ideal para conseguirlo. Todos los personajes tienen una profesión la cual les permite vivir bien aunque sin lujos ni presunciones.

Sus viviendas se ubican en un edificio antiguo en la Ciudad de México cuyo estilo se puede encontrar en las construcciones del centro histórico en la colonia Roma. Mateo y Teresa, Clarisa y Carlos y, Tomás ocupan los tres departamentos de un sólo piso respectivamente.

A continuación mencionamos cada uno de los personajes de la cinta, el papel que representan y las características que distinguen a uno del otro.

El orden de aparición va desde los principales hasta los de menor importancia:

Tomás Tomas - Publicista.

Macho mexicano cuya virilidad aumenta al conquistar a cualquier mujer sólo para relacionarse sexualmente.

Mujeriego, irresponsable (en su trabajo y vida personal), falso, convenenciero, ventajoso, mentiroso, burlón, egoísta y cobarde.

Clarisa Negrete - Azafata.

Encarna a la mujer moderna con principios y valores muy arraigados. Clarisa está convencida que sentimentalmente el matrimonio es el estado ideal, cree en el amor y la fidelidad.

Segura de sí y de lo que quiere. tierna, sincera honesta y amable.

Mateo Mateos - Médico.

Teresa - Ama de casa (esposa de Mateo).

Personifican el matrimonio de los 90's, dedicados a su profesión, interesados en consolidarse como pareja antes que como padres de familia. Capaces de perdonar ciertas fallas que entre ellos existen. Son una pareja madura de amplio criterio.

Gloria Gold - Publicista (jefa de Tomás).

Es un personaje cuya aparición depende de su relación con el protagonista. Gloria es una profesionista de clase media sin problemas ni preocupaciones; su comportamiento es vengativo cuando decide despedir a Tomás quien estuvo entreteniéndose con ella a la par con Silvia.

Silvia Silva - Enfermera .

Caracteriza también a la mujer actual, liberada de prejuicios, sin preocupaciones; sólo lleva la vida como le vaya y pretende vivir de manera en que a ella le resulte más placentera.

Vengativa, impulsiva y despreocupada.

Carlos - Piloto aviador (prometido de Clarisa).

Prometido de Clarisa, refuerza en menor medida el comportamiento machista. Es un personaje carente de perfil, sus acciones están relacionadas con su compromiso con Clarisa.

Paula, amiga de Tomás.
Lucía, amiga de Paula.
Amantes ocasionales de Tomás.

Muchacha 1
Amante ocasional de Carlos.

Takeishi y Koji - Médicos.
Colegas de Mateo, quienes por alguna circunstancia se relacionan con Tomás. Takeishi se convierte por un momento en el confidente de Tomás.

Puesta en cuadro

La puesta en cuadro la hemos relacionado con la fotografía explicada anteriormente dentro de los componente cinematográficos, por lo que consideramos que su papel consiste en mostrar al mundo tal cual es, sin alteraciones o deformaciones que nos remitan a otros significados.

Espacio y tiempo cinematográficos

Hemos considerado ambos componentes en una sola interpretación ya que se relacionan con la presentación de la imágenes en pantalla y el orden que éstas siguen de acuerdo con la trama.

Por su parte el aprovechamiento del espacio fílmico es mínimo ya que los movimientos de cámara son escasos, sólo se aplican para seguir los desplazamientos de las personas en el interior de los escenarios.

Podemos decir que en este caso, el tiempo cinematográfico juega un papel de gran importancia en comparación al de el espacio. Dentro del tiempo encontramos el orden, el cual nos indica que "Solo con tu pareja" es una película linealmente construida. Los sucesos son resultado de acciones planteadas desde el principio, por lo tanto, el final es predecible. La boda de Tomás y Clarisa es el fin de una relación infiel y de una vida de irresponsabilidades.

A lo largo de la trama no se dan hechos alternativos que planteen un desenlace diferente, aunque queda la interrogante de que si Tomás será fiel a Clarisa, ya que al final observa a dos mujeres en el aeropuerto y de

Inmediato se ve a Tomás comprando condones en un mostrador, hecho que connota precaución.

En cuanto a la duración y a la frecuencia tenemos que las escenas y los planos-secuencia sólo aparecen una vez ante nosotros, por lo que las están compuestos por planos breves a través de los cuales apreciamos el suceso o la reacción de los personajes sin notar el corte entre una imagen y otra. El plano-secuencia parece alargarse cuando la acción se desarrolla en mismo lugar, pero, igual que las escenas su duración es pequeña.

4.7.3 NARRACIÓN

En este apartado encontramos que los acontecimientos son todos producto de las acciones de los personajes involucrados en la historia: la decisión de Silvia por comprobar la fama amante de Tomás, la manera en que éste se burla de ella y de Gloria, la vengaza de Silvia al enterarse del engaño, el despido de Tomás, la separación entre Clarisa y Carlos, el supuesto suicidio de Tomás y Clarisa, etc.

En esta cinta el factor ambiente queda relegado como simple fondo donde tienen lugar los hechos, su participación como agente activo es casi nula.

De acuerdo con la clasificación de las acciones tenemos que actúan como comportamientos individuales, los cuales se llevan a cabo de manera consciente; igualmente son intransitivas ya que sus consecuencias sólo afectan a alguien en particular.

En lo que se refiere a los existentes, clasificamos a los personajes en persona, rol y actante y en las subcategorías que de ellos derivan:

- Tomás.
Protagonista .

Es un personaje activo cuyo papel se puede considerar como persona por ser autónomo y como rol por ser contrastado.

Clarisa.

Protagonista.

Personaje cuyo papel consideramos como persona por ser estático, y como rol por ser pasivo.

Mateo y Teresa.

Ambos personajes actúan como persona por ser lineales y actantes de estado.

Silvia.

Actante de acción

Gloria.

Actante de estado.

Carlos.

Actante de estado.

Takeshi y Koji.

Actantes de estado.

Paula, Lucía muchacha 1 .

Actantes de acción.

Las transformaciones están íntimamente ligadas a los acontecimientos, dependen en su totalidad de un "actor" el cual "actúa" individualmente como yo lo habíamos mencionado anteriormente.

Todas las acciones complican un poco la trama planteando a la vez posibles soluciones, es decir, el objetivo es mostrar que el hecho desde un principio pudo evitarse.

Por último, en relación a la manera en como se cuenta la historia, deducimos es una narración fuerte, en donde el ambiente social (ciudad de México, clase media) engloba todas y cada una de la situaciones; como ya mencionamos anteriormente no hay una intervención directa sobre los personajes.

En esta cinta no existen frentes concretos, ya que todos los personajes tienen defectos, por los cuales en algún momento dado se dejan llevar a abatir o bien se rigen por actitudes impulsivas que sólo les ocasionan problemas.

4.7.4 COMUNICACIÓN

Durante el desarrollo del filme predomina la presencia del espectador implícito, ya que el objetivo del director (emisor) es que haya una plena identificación entre el espectador (receptor) con el personaje; no para reflejar parte de su vida sino para mostrarle su forma de pensar y de actuar en ciertas ocasiones mediante el uso del humor; recurso utilizado en la cultura mexicana.

El hecho de reírse de sí mismo va más allá del simple entretenimiento, es la herramienta idónea para llegar hasta sus pensamientos y por que a sus sentimientos.

Por tal motivo el punto de vista del narrador está situado en sintonía con el del narratorio de modo que ambas conocen la situación y la forma en la que está planteando de una manera que se apega a la realidad, a nuestra realidad mexicana.

El mundo que se despliega ante nuestros ojos es de nuestro pleno conocimiento, nos hace partícipes como testigos, el modo de involucrarnos es mediante la presentación de las conductas del mexicano en la actualidad;

El macho mexicano,
La mujer y su dependencia del hombre,
La burla e indiferencia ante la muerte,
El humor negro que ridiculiza, y
El relajo como evasión de la realidad.

La mirada del director y del espectador es objetiva, lo cual conlleva a una comunicación referencial ya que la representación dentro del filme denota a la realidad sin remitir a otros significados.

A continuación mostramos el análisis detallado de la cinta "Sólo con tu pareja" en donde manejamos cinco elementos en los que se apoya el director para reconstruir la realidad dentro del filme; dichos elementos son: los planos, movimientos de cámara, el encuadre, el grado de angulación y el montaje.

Los siguientes cuadros se elaboraron con la finalidad de adentrarnos en la película y de esta forma representar con las técnicas el estilo del director que en un momento dado podemos identificar a través de la aplicación de las técnicas cinematográficas.

De igual manera podremos darnos cuenta si su estilo está influenciado por alguna corriente e inclusive por el estilo de otros directores.

El significado que estas técnicas guardan directamente con la comunicación se debe a que su utilización en la estructura de un film puede remitirse a un significado que se puede crear mediante los planos, los encuadres o los movimientos de cámara.

En cuanto al montaje, podemos compararlo con las palabras de un mensaje. Ya que su continuidad nos permite relacionar las diversas situaciones que finalizan en el desenlace o que quedarán inconclusas para la interpretación personal del público.

Cabe mencionar, que tomamos en cuenta 14 segmentos de la película en donde se desarrolla gran parte de la trama y que a nuestro criterio forman el tema de "Sólo con tu pareja".

El listado que mencionamos a continuación corresponde a las abreviaturas de los términos utilizados en los cuadros.

PLANOS

- E.L.S EXTREME LONG SHOT
- L.S LONG SHOT
- F.S FULL SHOT
- P.A PLANO AMERICANO
- M.S MEDIUM SHOT

- C.U CLOSE UP
- B.C.U BIG CLOSE UP

MOVIMIENTO DE CÁMARA

- P.V PANORAMICA VERTICAL
- P.H PANORAMICA HORIZONTAL

ENCUADRE

- C.P CONTRAPICADA

4.8 ANÁLISIS DE LOS CÓDIGOS CINEMATográfICOS

SEGMENTO 1. INTERIOR DIA CONSULTORIO

ESCENA	PLANO	MOV DE CAMARA	ENCUADRE	GRADO DE ANGULACION	DESCRIPCION DE LA ESCENA
1	M S		FRONTAL	NORMAL	Una enfermera (Silvia) llama a Tomás.
2	"		"	"	Tomás se pone de pie.
3	"		"	"	Camina hacia la enfermera, y voltea hacia la sala de espera y entra.
4	"		"	"	Una señora embarazada que está en la sala de espera habla con él.
5	B C U		"	"	Un doctor (Mateo) revisa la garganta de Tomás.
6	M S		"	"	"
7	"		"	"	El doctor corre la boca de Tomás.
8	"		"	"	El doctor camina hacia su escritorio, se sienta y habla con Tomás.
9	"		"	"	Tomás voltea y le contesta.
10	"		"	"	El doctor sigue hablando con Tomás.
11	"		"	"	Tomás escucha al médico y voltea.
12	"		"	"	El doctor sigue recetando a Tomás.
13	C U S P A	P H	"	"	Al escucharlo Tomás se queda pensativo, se pone de pie y se dirige al escritorio.
14	M S		"	"	El doctor atende a Tomás.
15	C U		"	"	Tomás toma una botella de Oxygon parol y se lo rubca en la cara.
16	M S		"	"	El doctor se pone de pie.
17	TOTAL		"	"	Al ponerse de pie el doctor se dirige a Tomás y le quita la bombita.
18	DETALLE		"	"	Silvia toma la perineo.
19	C U		"	"	Silvia se dirige a Tomás.
20	B C U		"	"	Silvia golpea en el brazo a Tomás con los dedos índice y cordal.
21	C U		FRONTAL	"	Tomás se queja y se dirige a ella.
22	"		"	"	Silvia hace una pregunta a Tomás.
23	"		"	"	Tomás silencia la perineo.
24	"		"	"	Silvia insiste a Tomás.
25	B C U		"	"	La enfermera muestra en el brazo de Tomás.
26	C U	P V	"	"	Silvia hace un gesto de satisfacción.
27	C U	P V	"	"	Tomás se queja.
28	C U	P V	"	"	Silvia sigue hablando con Tomás.
29	DETALLE		"	"	Silvia rubca el tubo de ensayo en el brazo de Tomás.
30	"		"	"	Empieza a llenarse de sangre el tubo de ensayo.
31	CU		"	"	Silvia habla con Tomás.
32	TOTAL		"	"	Ambos siguen platicando.
33	C U		"	"	Silvia habla con Tomás.

35	DETALLE		-	-	El frasco está casi lleno de agua.
34	C.U		-	-	Silvia sonríe.
35	-	P.V	-	-	Tomás se queja.
36	-	P.V > IZQ	-	-	Silvia se burla de Tomás.
37	-		-	-	Tomás sigue quejándose mientras habla con Silvia.
38	-		-	-	Al escuchar a Tomás Silvia se siente alejada, vuelve a inspeccionarlo.
39	-		-	-	Tomás se queja nuevamente y hace una pregunta a Silvia.
40	-		-	-	Ella le contesta.
41	-		-	-	El se rie.
41	TOTAL		-	-	Continúa platicando.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

SEGMENTO II. INTERIOR NOCHE. EDIFICIO DONDE HABITA TOMAS.

ESCENA	PLANO	MOV. DE CAMARA	ESCUADRE	GRADO DE ASGULACION	DESCRIPCION DE LA ESCENA
1	P.A	P.H	FRONTAL	NORMAL	Silvia entra al departamento de Tomas.
2	M.S.C.U	P.H	-	-	Tomas mira a Silvia, ella avanza hacia el fondo del departamento y Tomas queda en primer plano.
3	M.S	-	-	-	Tomas camina hacia su escritorio, está buscando unos papeles, tiene una pluma en la boca.
4	-	-	-	-	Silvia se para frente a Tomas.
5	-	-	-	-	Tomas continúa buscando sus papeles.
6	-	-	-	-	-
7	-	-	-	-	Silvia camina y se recarga en la puerta.
8	-	-	-	-	Tomas sigue buscando sus papeles.
9	-	-	-	-	Silvia sigue platicando con Tomas.
10	-	-	-	-	Tomas escribe en una libreta.
11	F.S	-	-	-	Tomas camina mientras Silvia habla.
12	C.U	P.V	-	-	Silvia continúa hablando.
13	M.S	P.H	-	-	Tomas voltea al escucharla y sonr.
14	TOTAL > C.U	P.V	-	-	Tomas habla mientras se dirige a la puerta y la abre.
15	F.S	-	-	-	Gloria toca la puerta en el departamento de adelante.
16	M.S.OI M	-	-	-	Tomas abre la puerta al ver a Gloria y corre al interior del departamento.
17	M.S	-	-	-	Silvia sigue hablando.
18	-	-	-	-	Al escuchar a Silvia, Tomas voltea y le señala con la mano derecha, en la mano izquierda tiene una taza.
19	C.U	-	FRONTAL	NORMAL	Silvia habla y se sonr.
20	TOTAL F.S.M.S	P.H	-	-	Tomas se dirige al telefono, Silvia lo sigue. Ella se acerca frente a la sala. Tomas camina hacia la puerta, se encuentra frente a la puerta.
21	M.S	-	-	-	Tomas sale del departamento.
22	P.A	-	-	-	Gloria voltea y ve a Tomas, él camina hacia ella. Tomas le da la taza de azúcar y corre a la otra puerta para irse.
23	M.S	-	-	-	Tomas toca y voltea a ver a Gloria.
24	C.U	-	-	-	Gloria le mira sonriendo.
25	F.S	-	-	-	Al escuchar la puerta Silvia se pone de pie.
26	M.S.C. U	-	-	-	Entra Tomas, abre la puerta. Camina hacia su escritorio, ella lo sigue.

17	M S	P H	-	-	Tomas busca sus llaves en su escritorio. Silvia le muestra otro llavero. (Silvia sale de cuadro y Tomas continúa)
18	P A	P V	-	-	Silvia se para frente al televisor, sigue hablando y se sienta.
19	M S	-	-	-	Tomas busca de sopetón a donde las llaves en su escritorio.
20	F S M S	ZOOM IN	-	-	Silvia continúa hablando sentada frente al televisor.
21	M S	P H	-	-	Tomas se dirige al perchero y busca en su saco.
22	M S	-	-	-	Silvia sentada frente al televisor sigue hablando.
23	M S	P H	-	-	Tomas se dirige a un baño en donde sigue buscando.
24	M S	-	-	-	Silvia habla y le muestra una llave.
25	-	P H	-	-	Tomas se dirige a la puerta.
26	-	-	-	-	El solista queda de perfil y escribe en una libreta lo que ella dice.
27	-	-	-	-	Ella le pregunta a donde va.
28	P A	Steady cam	-	-	Tomas se dirige a la puerta.
29	F S	ZOOM OUT	-	-	Silvia continúa hablando.
30	M S	-	-	-	Tomas sale y cierra la puerta repitiendo lo que dijo Silvia.
31	P A	-	-	-	Se dirige a Gloria y la besa.
32	TOTAL	-	-	-	Se abre la puerta se escuchan las llaves y entran Tomas y Gloria.
33	M S F S	Zoom in	-	-	Tomas y Gloria caminan y se besan.
34	TOTAL	-	-	-	Se quedan parados platicando.
35	M S	P H	-	-	Se dirigen a la sala, se sientan y platican.
36	TOTAL	-	-	-	Tomas Se pone de pie.
37	M S	P H	-	-	Tomas camina hacia la puerta.
38	TOTAL	-	-	-	Gloria se levanta.
39	-	-	-	-	Continúan conversando, él le da una regadera y ella lo mira.
40	M S	-	-	-	Tomas se queda de un doblar.
41	-	P H	-	-	Tomas camina hacia el baño.
42	TOTAL	-	-	-	Se para frente a la puerta del baño, la abre y se mete.
43	-	-	-	-	Se sienta en el escritorio mientras se quiza.
44	-	-	-	-	Voltea a la ventana y piensa.
45	C U	Zoom in	-	-	Se sorprende ante una sila que se le acerca.
46	F S	-	PRADA	-	Se abre la calle, hay un automóvil, una persona pasa caminando.
47	-	-	C P	-	Tomas observa la calle y salta al balcón.
48	D calle	FRONTAL	-	NORMAL	Tropieza con una maceta.
49	C U	-	-	-	Tomas se asusta al tropiezarla.
50	D calle	PRADA	-	-	La maceta cae y se rompe.
51	M S	-	C P	-	Tomas está temblando.

62	BCU		FRONTAL	-	Tomas se da la vuelta
63	MS	Dolly PH		-	Avanza lentamente mientras canta.
64	CL		CP	-	Tomas sigue avanzando.
65	FS	Dolly PH	FRONTAL	-	Tomas sigue caminando por la cocina, llega a la ventana de su departamento y abre la ventana.
66	PA		-	-	Silvia camina en el interior del departamento.
67	PA	PH	-	-	Silvia sigue avanzando.
68	TOTAL PA TOTAL MS		-	-	Silvia se detiene en la puerta del baño. Tomas sale del baño y ella se asoma y se escorpa en la pared. Tomas le toma de la mano y camina. Regresa a la puerta del baño, camina nuevamente se detiene y se abisma.
69	FS	Steady cam	-	-	Camara desquedada a la recamara, se besan. Tomas sale de su cuarto.
70	FSMS		-	-	Tomas se para frente al escritorio, saca unos papeles de la impresora, los acomoda y camina hacia la puerta.
71	FSMS	PH	-	-	Gloria se pone la puerta del baño en el departamento de Marco. Tomas llega a la puerta del baño y ella pone la mano a la puerta. Tomas camina hacia la sala. Gloria avienta los papeles a Tomas, los abraza y camina cara en un sillón. Tomas cubre la boca.
72	Doble		-	-	Las llaves caen dentro de una pecera.
73	MSNP A	Steady cam PV	-	-	Gloria golpea Tomas hacia ella y hacia Cristina. Continúa besándose. Tomas se queja de sueño y se dirige al baño. Se detiene a un lado de la puerta, sigue quejándose.
74	PA		-	-	Dentro del baño Tomas camina hacia la ventana y la abre.
75	BCU	Dolly PH	-	-	Tomas se asoma en la manijerona y avanza lentamente.
76	FS		-	-	Sigue avanzando.
77	MS		-	-	Avanza, se detiene frente a una ventana y mira al interior.
78		Zoom in	-	-	En el interior del departamento se ve a Tomas mirar por la ventana.
79	TOTAL		-	-	En el departamento, una azuleta (Cristina) se coloca una máscara de origen en la nariz; mientras escuchaba una grabación.
80			-	-	Tomas abre la ventana del baño de su casa y abre la ventana del baño de su departamento, al entrar se mira en un espejo, el puente de su oído y se va a la tina. Silvia entra a bañarse. Tomas se queja de que se espanta a dormir.
81	BCU MS	PV	-	-	Se ven sus zapatos cuando camina. Tomas en su recámara sigue desvistiendo, llega Silvia.
82	MS		-	-	Silvia le entrega a la cama y se asienta sobre él.
83	TOTAL	Dolly	-	-	Gloria en el otro departamento toca el piano.
84	MS		FRONTAL	NORMAL	Tomas y Silvia hacen el amor. Tomas se pone de pie y se dirige al baño.
85	BCU MS	PV	-	-	Tomas camina en el baño, se coloca una toalla en la cintura.

86	B.C.U	P.H	-	-	Tomas camina por la marquesina.
87	M.S	Zoom in	-	-	Tomas se asoma por la ventana de Clarisa.
88			-	-	Ellega al departamento de Mateo y entra por la ventana del baño.
89			-	-	Tomas sale del baño y Clarisa lo jala. Ello lo besa.
90	TOTAL		PICADA	-	Clarisa lo asienta en la cama y lo monta.
91			FRONTAL	-	Silvia espera en la cama aborrida.
92	M.S		-	-	Tomas y Gloria están en la cama de Mateo. Ella duerme. Tomas se levanta y se va.
93	Detalle		-	-	Tomas mete la mano en la preta y toca los flares.
94	T.S.M.S	P.V	-	-	Tomas entra a su cuarto en donde se encuentra Silvia. Se quita la toalla y se asienta, ella lo abraza.
95	TOTAL	P.V.P.H	-	-	De nuevo Silvia y Tomas hacen el amor. Pero, él se vuelve a escapar. Silvia simplemente tira una almohada.
96	C.U.S	P.H	-	-	Tomas se mira en el espejo complacido, se dirige a la ventana y la abre. Se cubre una toalla.
97	I.S		C.P	-	Tomas sale por el balcon.
98	P.A	P.H	-	-	Tomas camina por la marquesina.
99	I.S		PICADA	-	Unos maruchos se encuentran en la calle.
100	C.U		FRONTAL	NORMAL	Al verlos Tomas corre.
101	I.S		PICADA	-	Los maruchos corren por la calle.
102	C.U	Dolly	-	-	Tomas vuelve a mirar hacia abajo.
103	I.S	P.H	C.P	-	Tomas mira hacia abajo y sigue avanzando.
104	I.S		PICADA	-	Se ve al grupale maruchos.
105	M.S		C.P	-	Tomas mira hacia abajo y al llegar a la ventana de Clarisa mira al interior.
106	TOTAL > C.U	Zoom in	FRONTAL	-	Tomas mira por la ventana.
107	TOTAL	Zoom in	-	-	Clarisa duerme en su cama desnuda.
108	TOTAL		PICADA	-	Los maruchos empiezan a tocar.
109	B.C.U		C.P	-	Tomas voltea sorprendido al escuchar la toalla.
110	M.S		-	-	Clarisa al escuchar la música se despierta.
111	I.S		-	-	Tomas se cubre al quedar desnudo.
112	I.S		-	-	Se ve caer la toalla.
113	M.S		C.P	-	Tomas asustado camina rápidamente.
114	I.S	P.H	C.P	-	Tomas camina desnudo por la marquesina.
115	I.S		PICADA	-	La toalla le cae a una persona.
116	I.S	P.H	C.P	-	Tomas sigue avanzando.
117	C.L		PICADA	-	Una persona pisa al marucha para que vea a Tomas.

118	TOTAL	P H	C P	-	Tomás entra apresurado al departamento de Matos.
119	M.S	Dolly	FRONTAL	-	Clarisa y Carlos se asoman al balcón
120	-	-	-	-	Gloria se asoma al balcón
121	-	-	-	-	Silvia se asoma al balcón.
122	DETAL I.E F.S	P.V	FRONTAL	NORMAL	Se ve la puerta a la izquierda y a Tomás cerca de la puerta al fondo.
123	F.S	P.H	-	-	Gloria que está acostada a la ventana al volver ve a Tomás, lo pregunta y lo empuja a la cama mientras canta
124	M.S	-	-	-	En el departamento de Tomás se encuentran Silvia, empujada en la su cuncho y la reventa
125	TOTAL	-	-	-	Tomás y Gloria hacen el amor en el departamento de los señores. Tomás se levanta mientras Gloria permanece acostada, ella está cantando.
126	M.S	-	-	-	Tomás sale del departamento y ve a Clarisa que después a Carlos en la puerta
127	-	-	-	-	Tomás toca en la puerta de su departamento.
128	-	-	-	-	Clarisa voltea a ver a Tomás. Se vuelve a meter a su departamento.
129	-	-	-	-	Tomás insiste tocando en su departamento.
130	-	-	-	-	Silvia, molesta, toca la puerta del baño en el departamento de Tomás. Escucha que tocan la puerta.
131	P.A. F.S. P.A. M.S	P.H	-	-	Silvia se dirige a la puerta, abre y entra. Tomás, Silvia y Tomás discuten, ella abre la puerta para salir.
132	C.U	-	-	-	Al abrir la puerta Silvia se asusta
133	M.S	-	-	-	Feresa y Matos van subiendo las escaleras
134	C.U	-	-	-	Silvia está asustada.
135	M.S	-	-	-	Silvia cierra la puerta. Tomás se acerca y la toma por el brazo. Silvia abre la puerta y sale rápidamente.
136	TOTAL	-	C.P	NORMAL	Silvia sale del departamento seguida por Tomás.
137	-	-	FRONTAL	-	Silvia baja las escaleras.
138	M.S	-	-	-	Matos y Feresa entran a su recámara y se encuentran a Gloria en la cama.
139	TOTAL	-	-	-	Gloria acostada se cubre
140	M.S	-	-	-	Tomás entra en la recámara.
141	-	-	-	-	Tomás habla con Matos y Feresa.
142	-	-	-	-	Tomás presenta Matos, Feresa y Gloria.

SEGMENTO III INTERIOR DIA CONSULTORIO.

ESCENA	PLANO	MOV. DE CAMARA	ENCUADRE	GRADO DE ANGULACION	DESCRIPCION DE LA ESCENA
1	TOTAL M.S	PH Steady cam	FRONTAL	NORMAL	Matero y Silvia platican en el consultorio.
2	"	"	"	"	Matero esta mirando Silvia esta de pie, esta revisando unas pruebas de sangre que tiene en la mano. El le plantea el incidente de Tomas con su hijo y la "otra chica". Matero sigue platicando; ella abarca las manitas y las saca de su una manita. Al revisar las placas de Matero, Silvia se vele descomulgando su cuerpo. Matero se saca el pelo, se acomoda de nuevo en el sillón y sigue platicando. Silvia saca un papel al descubrir el reporte de Tomas y pregunta al doctor Matero el nombre de la hija de Tomas.
3	HALL	"	"	"	Silvia busca en un tapicero un nombre, continua buscando. Se ve escrito el nombre GLORIA GOLD
4	C.U	"	"	"	Silvia toma la libreta del teléfono en la mano. Habla.
5	"	"	"	"	Gloria contesta
6	M.S	"	"	"	Tomás contesta
7	F.S	"	"	"	Gloria camina de un lado a otro de su oficina mientras habla con Tomás
8	TOTAL	"	"	"	Gloria habla con Tomás muy enojada
9	M.S	"	"	"	Tomás le contesta mientras mueve el brazo derecho.
10	P.A	"	"	"	Gloria camina de izquierda a derecha. Ella exclama algo a Tomás
11	M.S	"	FRONTAL	NORMAL	Tomás continua hablando con Gloria y extiende los brazos al frente.
12	P.A	"	"	"	Gloria continua exclamando a Tomás. Se detiene de lado derecho de la pantalla, se despierta de Tomás y corta la comunicación.
13	M.S	"	"	"	Tomás mira la libreta al recordar que Gloria corta la comunicación.
14	DEVAL LE	"	"	"	Silvia toma una hoja de resultado de análisis.
15	"	"	"	"	Escrive a máquina el nombre de Tomás Tomás. Sube la hoja y sigue escribiendo.
16	C.U	"	"	"	Silvia habla en tono rebatico.
17	TOTAL	"	"	"	Silvia continua hablando sola
18	DEVAL LE	"	"	"	Averiguación de la hoja se ve escrita la palabra SIDA.
19	C.U	"	"	"	Silvia sigue hablando en tono de burla.

10	BCU		-	-	Apreta la letra "X" en la máquina de escribir.
11	DETAL LE		-	-	Aprete la palanca "positivo" marcada con una "X".

SEGMENTO IV. INTERIOR DIA. DEPARTAMENTO DE MATEO.

ESCENA	PLANO	MOV. DE CAMARA	ENCUADRE	GRADO DE ANGULACION	DESCRIPCION DE LA ESCENA
1	TOTAL		FRONTAL	NORMAL	Teresa se dirige a la puerta al escuchar que tocan. Abre y entra Tomás, la toma de la mano y hablan mientras hablan.
2	P.A.		"	"	Eligen a la sala, se sientan. El está de espaldas y no ve a Clotilde sentada en un sillón. Tomás habla con Teresa sobre Clotilde.
3	C.U.		"	"	Teresa intenta callarlo.
4	M.S.		"	"	El sigue.
5	"		"	"	Teresa insiste.
6	"		"	"	Tomás continúa.
7	C.U.		"	"	Teresa volta a ver a Clotilde.
8	M.S.		"	"	Clotilde le mira desconcertada.
9	"		"	"	Tomás sigue hablando.
10	"		"	"	Tomás volta y al ver a Clotilde se queda sorprendido.
11	"		"	"	Teresa lo presenta.
12	F.S.		"	"	Se ve a Clotilde sentada en un sillón.

SEGMENTO V. INTERIOR. NOCHE. CANTINA.

ESCENA	PLANO	MOV. DE CAMARA	ENCUADRE	GRADO DE ANGULACION	DESCRIPCION DE LA ESCENA
1	DETAL. LE.		FRONTAL	NORMAL.	En una mesa se golpea un "calaballo" lleno de tequila.
2	B. C. U.		-	-	Se ve una mano que lo levanta.
3	TOTAL	P. H.	-	-	Un trío se acerca a la mesa donde se encuentran Tomás, dos japoneses y dos mujeres. Escuchan la música.
4	C. U.		-	-	Tomás, los otros, habla con uno de los japoneses.
5	-		-	-	Tomás continúa hablando.
6	-		-	-	El japonés lo escucha.
7	-		-	-	Tomás sigue hablando.
8	-		-	-	El japonés sigue escuchando.
9	-		-	-	Tomás continúa.
10	-		-	-	El japonés lo escucha y le contesta.
11	-		-	-	Al escucharlo Tomás se ríe, el japonés lo golpea en el hombro.
12	M. S.		-	-	El otro japonés habla los otros.
13	C. U.		-	-	Tomás sigue hablando.
14	M. S.		-	-	Tomás habla (aparte a cuatro el japonés).
15	C. U.		-	-	Tomás habla y habla.
16	-		-	-	El japonés sigue escuchando.
17	-		-	-	Tomás sigue hablando.
18	M. S.		-	-	Tomás y el japonés intentan pronunciar la palabra "sakaba".
19	TOTAL		-	-	Se pisan de las manos.
20	C. U.		-	-	Tomás habla con gesto.
21	M. S.		-	-	El japonés le contesta señalándolo.
22	-		-	-	Continúan hablando.
23	C. U.		-	-	Habla el japonés.
24	-	P. V.	-	-	Tomás habla y sonríe.
25	M. S.		FRONTAL	NORMAL.	Tomás abraza al japonés.
26	P. A.		-	-	Se pisan de pie.
27	TOTAL		-	-	Continúan tambaleándose y caen sobre una mesa.

SEGMENTO VI. INTERIOR DIA. EDIFICIO DONDE HABITA TOMAS.

ESCENA	PLANO	MOV. DE CAMARA	ENCUADRE	GRADO DE ANGULACION	DESCRIPCION DE LA ESCENA
1	M.S		PICADA	NORMAL	Tomás se encuentra acostado en su departamento, de pronto se pone de pie.
2	TOTAL > P.A		FRONTAL	-	Junto a Tomás se encuentra una chica. El entra corriendo al baño y ella lo sigue. Ella se para frente a la puerta del baño y toca. Tomás y ella hablan. El es el baño y ella abre. La chica tiene unos papeles en la mano que revisa. Continúan hablando.
3	DETALLE		-	-	Se ve el resultado positivo de los análisis de Tomás.
4	TOTAL	La cámara sigue el movimiento de Mateo y su esposa al bajar las escaleras.	C.P	-	Teresa y Mateo platican sobre el estado de salud de Tomás mientras bajan las escaleras.
5	M.S		FRONTAL	-	Tomás acostado en su cama toma la hoja de análisis y la revisa. Se incorpora.
6	C.U		-	-	Acostado mira sus análisis.
7	C.U		FRONTAL	NORMAL	Sorprendido mira la hoja, acostado le arroja y le arroja al suelo.
8	DETALLE		-	-	La hoja cae al piso y rueda.
9	M.S		-	-	Tomás se recuesta acostado.
10	-		-	-	Tomás está acostado meditando. De repente se para bruscamente.
11	-		-	-	Reacción de Tomás.
12	-		-	-	-
13	-		-	-	-
14	C.U		-	-	-
15	-		-	-	-
16	DETALLE		-	-	Hoja arrojada.
17	B.C.U		-	-	Mirada de Tomás.
18	DETALLE		-	-	Hoja en el piso.
19	B.C.U		-	-	Mirada de Tomás.
20	TOTAL		-	-	Tomás se levanta rápidamente, se acerca a el suelo toma la hoja y la revisa. Busca el resultado dentro de la cama. Muestra el resultado, habla meditando y camina hacia adelante.

SEGMENTO VII. INTERIOR NOCHE. FIESTA.

ESCENA	PLANO	MOV. DE CAMARA	ENCUADRE	GRADO DE ANGULACION	DESCRIPCION DE LA ESCENA
1	M.S		FRONTAL	NORMAL	Mateo y Teresa platican con Silvia en una fiesta
2	C.U		"	"	Silvia habla
3	M.S		"	"	Mateo le contesta y Teresa escuch
4	"		"	"	Silvia conlaza a Mateo la bromea a Tomás
5	"		"	"	El doctor le contesta
6	"		"	"	Silvia le contesta
7	"		"	"	El doctor se sorprende al escucharla, se inclina hacia delante
8	TOTAL		"	"	Mateo, Teresa e incluso la bromea a Tomás
9	M.S		"	"	Continúan riendo de Tomás
10	"		"	"	Silvia toma un copa prescupada
11	"		"	"	Continúan riendo a carcajadas

SEGMENTO VIII. INTERIOR / NOCHE DEPARTAMENTO DE TÓMAS.

ESCENA	PLANO	MOV. DE CAMARA	ENCUADRE	GRADO DE ANGULACIÓN	DESCRIPCIÓN DE LA ESCENA.
1	TOTAL	PH	FRONTAL	NORMAL	Tomas escribe en su computadora.
2	C U	-	-	-	Escribe los nombres de mujeres que conoció.
3	DETALLE	-	-	-	Sigue escribiendo.
4	DETALLE	-	-	-	Aparecen en la pantalla nombres escritos.
5	B C U	-	-	-	Tomas toma un como con la mano.
6	DETALLE	-	-	-	Lo coloca en el suelo donde hay más como.
7	M S	-	-	-	Tomas se tapa la cara y rue.
8	TOTAL	-	-	-	Tomas sigue recordando.
9	DETALLE	-	-	-	Pantalla de la computadora.
10	B C U	-	-	-	Tomas toca en la computadora.
11	DETALLE	-	-	-	Aparece la pantalla nuevamente.
12	-	-	-	-	Aparecen más nombres.
13	B C U	-	-	-	Coloca otro como.
14	M S	-	-	-	Tomas habla mientras escribe. Recuerda otro incidente.
15	B C U	-	-	-	Toca en la computadora.
16	DETALLE	-	-	-	Pantalla de la computadora.
17	-	-	-	-	Como.
18	M S	PH	-	-	Tomas sigue hablando.
19	-	-	-	-	Se inclina sobre el piso tapándose la cara.
20	TOTAL	-	-	-	Se incorpora.
21	B C U	-	-	-	Toma otro como.
22	DETALLE	-	-	-	Lo coloca entre los demás.
23	M S	PV	-	-	Al incorporar se ve a sus apellidos.

SEGMENTO IX. INTERIOR NOCHE. EDIFICIO DONDE HABITA TOMAS.

ESCENA	PLANO	MOV. DE CAMARA	ENCUADRE	GRADO DE ANGULACION	DESCRIPCION DE LA ESCENA
1	M S	P H	FRONTAL	NORMAL	Clarisa entra al departamento de Tomas y tose.
2	TOTA L	-	-	-	Tomas está acostado en su cama con la cabeza dentro del borso de sus rodadas.
3	M S	-	-	-	Clarisa al verlo tose y tose.
4	P A	-	-	-	Al escucharla, Tomas intenta ponerse de pie y se golpea la cabeza con el borso.
5	TOTA L	-	-	-	Tomas se sienta en la cama.
6	M S	-	-	-	Clarisa habla con Tomas.
7	M S	-	-	-	Tomas levanta el borso y se a Clarisa.
8	-	-	-	-	Clarisa al verlo suspira.
9	TOTA L	-	-	-	Tomas se quita el borso y lo levanta.
10	M S	-	-	-	Clarisa se sorprende al escuchar a Tomas.
11	TOTA L	-	-	-	El sigue hablando y ella se voltea para oír.
12	M S	-	-	-	Ella voltea al escuchar que Tomas le habla.
13	-	-	-	-	El sigue hablando.
14	-	-	-	-	Ella le contesta.
15	-	-	-	-	El le contesta.
16	-	-	-	-	Ella habla.
17	TOTA L	-	-	-	El la escucha.
18	M S	-	-	-	Ella habla.
19	-	-	-	-	El le contesta.
20	-	-	-	-	Ella le responde.
21	TOTA P M S	P H	FRONTAL	NORMAL	
22	C U	-	-	-	Clarisa se para en el departamento de Tomas, voltea al verlo llegar.
23	TOTA L	-	-	-	Tomas entra, se dirige a ella y le entrega sus flores. Platifican un poco. Ella se va.
24	TOTAL	P H	-	-	Clarisa entra llorando y gritando al departamento de Tomas.
25	M S	-	-	-	Al escucharla Tomas acostado se incorpora y se pega con el borso.

26	F S		-	-	Clarisa araña hacia Tomás que está en el suelo.
27	M S		-	-	Clarisa sigue avanzando.
28	TOFA L		-	-	Ella se agacha y el está de rodillas con la cabeza metida en el bulto.
29	"		-	-	Ella sigue llorando y él se quita el bulto.
30	M S		-	-	Clarisa llora y habla molesta.
31	"		-	-	Tomás le contesta.
32	"		-	-	Clarisa le oye y llora.
33	C U		-	-	Tomás sigue hablando.
34	M S		-	-	Clarisa sigue llorando y hablando.
35	"		-	-	Tomás le hace una pregunta.
36	"		-	-	Clarisa sigue llorando.
37	"		-	-	Tomás habla con Clarisa.
38	FOFAL		-	-	Ella se agacha y llora.
39	C U	P V	-	-	Levanta la cabeza y sigue llorando.
40	"		-	-	Tomás trata de consolarla.
41	FOFAL		-	-	Los dos hablan.
42	C U		-	-	Tomás sigue hablando.
43	C U	P V	-	-	Clarisa se levanta al suelo.

SEGMENTO X EXTERIOR NOCHE. TORRE LATINOAMERICANA

ESCENA	PLANO	MOV. DE CAMARA	ENCUADRE	GRADO DE ANGULACION	DESCRIPCION DE LA ESCENA
1	TOTAL	P H	FRONTAL	NORMAL	El coche de Matos se estaciona frente a la torre Latinoamericana, luego recorren Silvia, Carlos, Teresa, Matos y tres doctores ridigos de Matos. Se detienen a presentarse a ellos al edificio. Entran corriendo.
2	TOTAL	"	"	"	Se dirigen a los elevadores y se meten de prisa a un elevador. Jahan el interior a uno de los doctores japoneses.
3	B C U	"	"	"	Una mano aprieta los botones del elevador.
4	DETAL LE	"	"	"	Botones del elevador.
5	"	"	"	"	"
6	TOTAL	"	"	"	Se enciende la flecha que indica subir.
7	M S	"	"	"	Se cierran las puertas del elevador. Mascotas, Cloris y Lomas hacen el amor en la punta de la torre.
8	B C U	"	"	"	El zapato de Cloris cae al levantar la pierna izquierda.
9	DETAL TL	"	"	"	Aparecen los números del elevador (12,13,14), se ilumina el 14.
10	M S	"	"	"	Silvia, Carlos y uno de los japoneses observan los números.
11	"	"	"	"	Teresa, Matos y los otros dos doctores también.
12	"	"	"	"	Se ve a un número extra de los botones del elevador.
13	"	"	"	"	El mismo oprime varios botones a la vez.
14	"	"	"	"	Silvia, Carlos y el japonés saltan a verlo.
15	"	"	"	"	Teresa, Matos y los otros dos también.
16	B C U	C P	"	"	El mismo oprime de nuevo los botones.
17	M S	"	"	"	El elevador se los botones y luego los mira a ellos.
18	M S	"	FRONTAL	NORMAL	Matos, Teresa y los otros dos doctores miran al mismo momento.
19	DETAL LE	"	"	"	Aparecen los números del elevador (18,19,20), se ilumina el 18.
20	P A	"	"	"	El elevador mira los números y todos los miran con ganas.
21	"	"	"	"	Silvia le pega al elevador la cabeza. Se cierran las puertas del elevador.
22	DETAL LE	"	"	"	Número del elevador se ilumina el 19.
23	P A	"	"	"	Se abren las puertas y se ve a Matos abriendo a uno. Teresa salta desde él. Carlos y Silvia se abalanzan, se cierran las puertas.
24	DETAL LE	"	"	"	Número del elevador. Se ilumina el 20.
25	"	"	"	"	"
26	P A	"	"	"	Flecha que indica subir.
27	P A	"	"	"	Se abren las puertas del elevador, Silvia empuja al niño y Silvia corriendo junto con ella Carlos, Matos y Teresa.

70	"	"	"	"	En el interior del elevador se quedan los tres doctores y el niño, se cierran las puertas.
71	M.S	"	"	"	Mateo se dirige a las escaleras de emergencia, todos lo siguen.

SEGMENTO XI. EXTERIOR NOCHE TORRE LATINO.

ESCENA	PLAN O	MOV. DE CAMARA	ENCUADRE	GRADO DE ANGULACION	DESCRIPCION DE LA ESCENA
1	M.S	PICADA	FRONTAL	NORMAL	Silvia agitada le grita a Tomás que no tiene SIDA.
2	P.A		-	-	Tomás y Clarisa voltran a oscuras, él le contesta.
3	M.S		-	-	Ella le contesta que fue una buena de su parte.
4	-		-	-	Mateo lo confirma.
5	-		-	-	Teresa lo realirma.
6	F.S		-	-	Tomás le da la vuelta al barandal y se inclina.
7	M.S		-	-	Carlos se dirige a Clarisa.
8	P.A		-	-	Al escucharlo ella se agacha para consistarle.
9	M.S	C.P	-	-	Clarisa habla con Carlos, Tomás la observa.
10	-		-	-	Carlos le dice que no puede casarse con ella.

SEGMENTO XII. INTERIOR DIA. BODA DE TOMAS Y CLARISA.

ESCENA	PLAN O	MOV. DE CAMARA	ENCUADRE	GRADO DE ANGULACION	DESCRIPCION DE LA ESCENA
1	B.C.U		FRONTAL	NORMAL	Tomás toma la mano de Clarisa, le coloca la sortija de bodas en el dedo anular de la mano izquierda.
2	C.U		-	-	Tomás y Clarisa se abrazan, se besan y dan vueltas.

SEGMENTO XIII. INTERIOR DIA. AEROPUERTO.

ESCENA	PLAN O	MOV. DE CAMARA	ENCUADRE	GRADO DE ANGULACION	DESCRIPCION DE LA ESCENA
1	TOT. A.M.S		FRONTAL	NORMAL	Tomás camina por un andén del aeropuerto, se encuentra a dos mujeres que camina por el otro lado en dirección contraria. Tomás saluda a verlas y ellas también saluda. Las dos mujeres continúan caminando y se abrazan. El señor caminando y saluda a verlas porque lo ignoraban.
2	C.U		-	-	Tomás se acerca a un estante y compra una caja de condoms.

SEGMENTO XIV. INTERIOR DIA. AVION.

ESCENA	PLA NO	MOV. DE CAMARA	ENCUADRE	GRADO DE ANGULACION	DESCRIPCION DE LA ESCENA
1	M.S		FRONTAL	NORMAL	Clarise se encuentra dentro del avión, ella da indicaciones a los pasajeros.
2	C.U				Tomás se encuentra en el interior del mismo avión, sentado en su asiento se asoma para ver a Clarise, permanece observándola.

FIN

CONCLUSIONES

El cine como medio masivo de comunicación ha creado sus propios lenguajes, ya que el uso de las técnicas cinematográficas le han permitido estructurar los mensajes de manera que puedan remitir a diversos significados según la versión del cineasta.

Dichos mensajes no sólo son el resultado de la adaptación de la historia en términos filmicos, ya que las ideas llevadas a la pantalla están relacionadas con las costumbres o las conductas pertenecientes a un mismo contexto cultural compartido por el director y el público; lo que a su vez ha facilitado una mejor comprensión del argumento.

En el caso del cine mexicano, la mayoría de las producciones se han apoyado mas en el manejo de situaciones para posibilitar una mejor identificación entre el personaje y el público, aunque han dejado en segundo plano el desarrollo de los procedimientos filmicos.

En su trayectoria, el cine nacional ha contemplado aspectos de nuestra cultura no sólo como folklore sino también como medio de expresión de un pueblo reflejando su modo de pensar y de actuar.

Sin embargo, el empleo constante de este recurso ha encasillado a la cinematografía mexicana en un cine de personajes estereotipados y temas trillados.

El cine de los 90's ha tratado de romper con los patrones establecidos por lo que ha propuesto otro tipo de tratamiento filmico abordándolos acontecimientos desde el punto de vista del mexicano en la actualidad.

La cinta "Sólo con tu Pareja", objeto de nuestro estudio, representa al igual que otras películas pertenecientes al ciclo de Nuevo Cine Mexicano, lo que posteriormente puede ser nuestra cinematografía.

En este caso, se manejaron aspectos de la cultura mexicana sin caer en el estereotipo demostrando que en nuestra actual sociedad aun queda muchas conductas que creímos haber desechado. El manejo de ellas a través de la cinta presenta un tema como el SIDA planteándolo de una manera chusca , no para ridiculizarlo o para restarle seriedad, sino para

demostrar la irresponsabilidad con la cual actuamos ante problemas de tal magnitud.

Esta es una película de pocos recursos técnicos sin grandes efectos, su mensaje está basado en la historia y en los personajes, ambos reconocibles al público para una mejor identificación. Su finalidad no pretende nada más hacer reír sino también conscientizar.

"Sólo con tu Pareja" es una cinta que con verla una sola vez se capta el mensaje puesto que es del todo comprensible, dentro de ella no se combinan otros factores que nos remitan a significados diferentes.

Nuestra cultura es amplia y del todo rescatable, un mejor tratamiento de la misma ayudará a producir un buen cine, que a su vez proporcionará a la producción cinematográfica mexicana un estilo apegado a sus raíces, capaz de responder a las necesidades comunicativas del público mexicano.

Lo que dará como resultado una interacción entre el cine y el público desde el momento en que se realiza el guión hasta la exhibición del trabajo final en las pantallas; así mismo el cine cumplirá con el papel que le corresponde como informador de la sociedad, pero, sin alejarse de los métodos característicos que le ha otorgado su particularidad.

De esta forma habrá un acercamiento del director con el receptor formándole un criterio sobre su propia cinematografía, no sólo para criticarla sino también para comprenderla y aprender de ella.

Cabe mencionar que el estudio del cine, en general, puede realizarse bajo cualquier método, siempre y cuando no se pretenda realizarlo como una receta, ya que los resultados podrán tener semejanzas, pero, no llegarán a conclusiones idénticas.

El presente trabajo ha intentado retomar sólo una pequeña parte de lo que es nuestra cultura y cómo ésta se ha reflejado en el cine mexicano, pero las extensiones de ambos temas no permite abarcarlos en su amplitud.

Sin embargo cabría la posibilidad que futuros trabajos considerarán este tópico ya sea partiendo de una cinta en particular o enfocándolas al

trabajo de un director ya que nuestra cinematografía seguirá inquietando a nuevos investigadores.

BIBLIOGRAFIA

ALBERONI, Francesco. Cuestiones de Sociología.
Herder, Barcelona. 1971.
1548 pp.

AYALA, Blanco Jorge. La aventura del cine mexicano.
Posada, México. 1988.
449 pp.

AYALA, Blanco Jorge. La búsqueda del cine mexicano.
Posada, México. 1985.
556 pp.

BERLO, K. David. El proceso de la comunicación.
El Ateneo, Buenos Aires 1971.

BONFIL, Guillermo. Pensar nuestra cultura.
Alianza, México. 1991.
172 pp.

BONFIL, Guillermo. México profundo.
Grijalbo, México. 1989.
280 pp.

CASETTI, Francesco. Di Chio, Federico. Como analizar un film.
Paidós, Barcelona. 1991.
278 pp.

DE DIOS, Vallejo Delia S. Sociología del cine.
SEP- Setentas-Diana, México. 1981.
182 pp.

DE FLEUR, M. L. Teoría de la comunicación.
Paidós, Buenos Aires. 1970.
349 pp.

GARCIA, Riera Emilio. Historia del cine mexicano.
SEP, México. 1986.
366 pp.

GARCIA, Riera Emilio. El cine y su público.
F.C.E. México. 1974.
64 pp.

GARCIA, Canclini Néstor. Las políticas culturales en América Latina.
Grijalbo. México. 1988.
205 pp.

KLAPPE, T. L. Efectos de la comunicación de masas.
Aguilar. México. 1974.
266 pp.

MALINOWSKI, Bronislaw. Hacia una teoría científica de la cultura.
Siglo XXI. México. 1981.
339 pp.

MALINOWSKI, Bronislaw. Hombre y cultura.
Edit. Sudamérica. Buenos Aires. 1980.
253 pp.

MC QUAIL, Denis. Introducción a la teoría de la comunicación.
Paidós. Barcelona. 1983.
318 pp.

MENDIOLA, Mejía Antonio Salvador. Manual de apreciación
cinematográfica.
UNAM- Campus Aragón. México. 1995.
94 pp.

MERTON, Robert K. Teorías y estructuras sociales.
F.C.E. México. 1964.
741 pp.

MOLINA, E.Victor. El mexicano p...
Costa Amic Editores . México. 1980.
209 pp.

MOLINA, E.Victor La mujer mexicana un problema nacional.
Ediciones Molina. México. 1975.
121pp.

MORAGAS, Miquel de. Teorías de la comunicación.
Gustavo Gili. España. 1985.
205 pp.

MORAGAS, Miquel de. Sociología de la comunicación de masas I.
Gustavo Gili. España. 1985.
182 pp.

MORAGAS, Miquel de. Sociología de la comunicación de masas II.
Gustavo Gili. España. 1985.
207 pp.

MORAGAS, Miquel de. Semiótica y comunicación de masas.
Península. Barcelona. 1989.
373 pp.

ORIOL, Antonio. El mexicano, raíces de la mexicanidad.
IPN. México. 1993.
331 pp.

PAOLI, Antonio. Comunicación e información.
Trillas. México. 1989.
183 pp.

PAZ, Octavio. El laberinto de la soledad.
F.C.E. México. 1973.
120 pp.

POLIGNATO, Alicia. Cine y comunicación.
Trillas. México. 1980.
66 pp.

PORTILLA, Jorge. Fenomenología del relato.
F.C.E. México. 1992.
212 pp.

RAMIREZ Santiago. El mexicano, psicología de sus motivaciones.
México. Grijalbo. 1977.
121 pp.

RAMOS, Samuel. El perfil del hombre y la cultura en México.
Porrúa. México. 1992.
143 pp.

REGALADO, María Eugenia. Estudio introductorio al fenómeno de la comunicación.
CCH-UNAM. México. 1987.
112 pp.

REYES, Beatriz. Trece directores de cine mexicano.
SEP-Setentas. México. 1971.
191 pp.

REYES, Aurelio de los. Cine y sociedad en México. 1896-1930.
UNAM. México. 1981.
207 pp.

RUY, Sánchez Alberto. Mitología de un cine en crisis.
La red de Jonás. México. 1981.
108 pp.

SCHRAMM, Wilbur. La ciencia de la comunicación humana.
Grijalbo. México. 1980-
166 pp.

TOSSI, Virgilio. El cine antes de Lumiere.
UNAM. México. 1993.
312 pp.

TOUSSAINT, Florence. Critica a la información de masas.
Trillas. México. 1989.
94 pp.

WRIGTH, Charles R. Comunicación de masas, una perspectiva sociológica.
Paidós. Buenos Aires. 1980.
155 pp.

ZEÁ, Leopoldo. Conciencia y posibilidad del mexicano.
Porrúa. México. 1992.
128 pp.

HEMEROGRAFIA

Revista DICINE. No. 37.

Miquel, Angel.

"Cines y públicos en el México de principios de siglo.

México. 1991.

Revista DICINE. No. 39.

Carro, Nelson.

" 1990, un año de cine".

México. 1991.

Revista DICINE. No. 39.

Lara, Hugo.

El secreto de Romelia".

México. 1991.

Revista DICINE. No. 39.

Homero, José.

" Rojo amanecer".

México. 1991.

Revista DICINE. No. 39.

Escarcega, Ignacio.

" Pueblo de madera"

México. 1991.

Revista DICINE. No. 39.

Casas, Alfonso.

" Intimidades de un cuarto de baño".

México. 1991.

Revista DICINE. No. 41.

Torres, Patricia.

" Miti Valdés, el cine por sus creadores".

México. 1991.

Revista DICINE. No. 41.
Escarcega, Ignacio.
"Danzón".
México, 1991.

Revista DICINE. No. 42.
Pérez T., Tomás.
"El lugar de la cámara y el espectador".
México, 1991.

Revista DICINE. No. 42.
Carro Nelson.
"1991, un año de cine".
México, 1992.

Revista DICINE. No. 45.
Viñas, Moisés.
"Revisión del cine mexicano".
México, 1992.

Revista DICINE. No.45.
Bustos, Víctor.
Entrevista con José Buil.
México, 1992.

Revista Nitrato de Plata. No.1.
Perales, Conchita.
Entrevista con Julián Pastor.
México.
Enero-febrero, 1991.

Revista Nitrato de Plata. No.2.
Perales, Conchita.
Entrevista con Marcela Fernández.
México.
Marzo-Abril, 1991.

Revista Nitrato de Plata. No. 3.
Perales, Conchita.
" Ciudad de ciegos".
México.
Mayo-junio 1991.

Revista Nitrato de Plata. No.3.
Vega, Patricia.
"Las directoras de cine en México".
México.
Mayo-junio 1991.

Espinasa, Jose María.
"La responsabilidad de los directores".
Revista Nitrato de Plata. No.4.
México.
Julio-agosto 1991.

Revista Nitrato de Plata. No.5.
Vega, Patricia.
"Entrevista con Marisa Sistach".
México.
Septiembre-octubre 1991.

Revista Nitrato de Plata. No.6.
Perales, Conchita.
"De las mujeres sabias a la mujer de Benjamín".
México.
Noviembre-diciembre 1991.

Revista Nitrato de Plata. No.6.
Correa, Alejandro.
"Un mercado sin público".
México.
Noviembre-diciembre 1991.

Revista Nitrato de Plata. No.7.
Vega Gil, Armando.
"Danzón: de mujer a mujer".
México.
Enero-febrero. 1992.

Revista Nitrato de Plata. No.7.
Q. Salvador.
"El fallido retorno de los muertos vivientes".
México.
Enero-febrero. 1992.

Revista Nitrato de Plata. No.7.
Villareal M., Rogelio.
"Tarea para cinéfilos".
México.
Enero-febrero. 1992.

Revista Nitrato de Plata. No.7.
Espinosa, Jose, M.
"Matizar a la mujer. El personaje femenino en el cine mexicano".
México.
Enero-febrero. 1992.

Revista Nitrato de Plata. No.8.
Gómez Haro, Claudia.
"El nuevo cine mexicano".
"México".
Marzo-abril 1992.

Revista Nitrato de Plata. No.8.
Yehya, Naief.
"El rojo amanecer, o el colorado ocaso de nuestro cine".
México.
Marzo- abril 1992.

Revista Nitrato de Plata. No.8.
González D. , Daniel.
"El hombre de la moviola".
México.
Marzo- abril 1992.

Revista Nitrato de Plata. No.9.
Torresasia, Marcia.
"Cabeza de vaca".
México.
Mayo-junio 1992.

Revista Nitrato de Plata. No.9.
Servín Juan Manuel.
"Las dos cara de nuestro cine"
México.
Mayo- junio 1992.

Revista Nitrato de Plata. No.11.
Yehya, Naief.
"La tarea... ahora sin manos."
México.
Septiembre-octubre 1992.

Revista Nitrato de Plata. No.12.
México.
Franco L. Estela.
""Entrevista con María Rojo".
Noviembre-diciembre. 1992.

Revista Nitrato de Plata. No.12.
García, Gustavo.
"Nostalgia del futuro".
México.
Noviembre-diciembre 1992.

Revista Nitrato de Plata. No.13.
Yehya, Naief.
"El bulto".
México.
Enero febrero. 1993.

Cuadernos Políticos, No. 34.
Blanco, José Joaquín.
"Cultura nacional y cultura de estado".
México.
Oct-Dic. 1982

Revista Artes. No. 8.
Caballero, Adolfo.
"La política cultural del estado".
México.
Dic-ene. 1988.

Revista Casa de las Américas. No. 156
Dussel, Enrique.
"Cultura nacional y revolucionaria".
Año XXVI.
México.
Marzo-junio

Reforma, Año 2 No. 548.
Rosas, Héctor.
"Cuarón. Da vida a una princesa".
México.

TESIS

Crónica antiolemne del cine mexicano.
Francisco Sánchez.
Univ. Veracruzana.
1989.
223 pp.

La política económica del cine mexicano.
Leticia E. Montaña Archundia.
ENEP Aragón-UNAM.
1993.
209 pp.

Análisis comparativo entre el cine nacional con el cine de actualidad.
Carlos A. Corona /Luis Romo .
Univ. de Chihuahua.
1986.
203 pp.

Propuesta de apoyo a través de un folleto y un cartel para la prevención del SIDA.
José Oscar Rodríguez Morales.
Universidad Latina.
1995.

¿Ama de casa, reina del hogar? Estudio del caso de Ciudad Nezahualcóyotl.
Santa Constantino Banda.
FCPyS-UNAM
1995.
189 pp.

OTROS

Cine y Cultura en México.
Banco Nacional de Cinematografía.
México. 1977. 130 pp.

Enciclopedia Internacional de Ciencias Sociales.
Aguilar.
Madrid. 1972.
Tomos 2, 3 y 5.

Historia del Cine Mundial.
SigloXXI.
México. 1986.
366 pp.

Material de consulta para la materia: Cultura y Movimientos Sociales
Urbanos.
Carrera: Sociología.
FCPyS. (UNAM).