



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**ANÁLISIS DEL ESTILO CINEMATográfico DE FERNANDO
EIMBCKE A TRAVÉS DE SUS LARGOMETRAJES (2004-2008)**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

P R E S E N T A

KARLA XOCHITL BALTAZAR GONZÁLEZ

ASESOR: MTRO. RUBÉN SATAMARÍA VÁZQUEZ



CIUDAD UNIVERSITARIA, MARZO DE 2013



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.

Agradecimientos

A mis abuelos, por su amor incondicional

a mis padres, por el don de la vida

al Mtro. Rubén Santamaría, por sus conocimientos e infinita paciencia

a Mariana, por ponerme los pies sobre la tierra

a Mónica, por estar siempre ahí

a Daniel, por todas las horas de cine

Índice

| <i>Contenido</i> | <i>Página</i> |
|---|---------------|
| Introducción | 1 |
| Capítulo 1 ¿Qué es el cine? | 4 |
| 1.1 El lenguaje del cine | 6 |
| 1.2 El cine como medio de comunicación | 13 |
| 1.3 El cine como medio narrativo | 15 |
| 1.3.1 Tiempo-espacio | 22 |
| 1.4 Disertaciones sobre el estilo | 27 |
| 1.5 Montaje | 29 |
| 1.5.1 Tipos de Montaje | 33 |
| 1.6 Otros componentes del cine narrativo | 39 |
| Capítulo 2 La historia de un mártir | 41 |
| 2.1 Nuevas temáticas, otros espectadores | 52 |
| 2.2 El cine de Fernando Eimbcke. | 58 |
| Capítulo 3 Patos y refacciones | 62 |
| 3.1 Temporada de Patos | 62 |
| Condiciones de lectura | 63 |
| Inicio | 65 |
| 3.2 Lake Tahoe | 67 |
| Condiciones de lectura | 67 |
| Inicio | 70 |
| 3.3 Categorías del estilo de Eimbcke | 71 |
| 3.3.1 Mismos personajes | 71 |
| Personajes femeninos | 72 |
| Personajes masculinos | 76 |
| 3.3.2 Sonido | 81 |
| 3.3.3 Pantalla en negro | 83 |
| 3.3.4 Técnica | 85 |
| Rupturas del tiempo narrativo | 87 |
| 3.3.5 Montaje | 88 |
| 3.4 Estética | 91 |
| Color | 91 |
| Fotografía | 92 |
| Indicios de posmodernidad | 93 |
| 3.5 Temáticas | 96 |
| ¿Y tú qué haces cuando se va la luz en tu casa? | 96 |
| Nunca fuimos a Lake Tahoe | 100 |
| Conclusiones | 107 |
| Bibliografía | 112 |

Introducción

El cine resulta ser un montón de cosas dependiendo del lado por el que se mire. Es narración, en tanto su premisa básica es contar historias, y aunque actualmente podamos encontrar algunas películas que no nos cuentan mucho, el cine está considerado como un arte narrativo que conjunta la estética, el entretenimiento y lo didáctico.

A veces, también se utiliza como medio de denuncia, social o individual, siendo capaz de persuadir y disuadir; el cine forma, refleja y crea, pero en ese acto lúdico y artístico se tropieza a menudo con otra de sus caras: el negocio. Es también industria, dinero y posición, no hace falta más que pensar en Hollywood, con todo su glamour, el apremio de lo norteamericano y toda la riqueza que lo rodea.

Pero de este lado de la frontera, el cine mexicano, mártir ya durante más de un siglo, se ha caracterizado por altibajos trazados siempre por motivos económicos y burocráticos, que han arrastrado consigo temáticas y técnicas impensables, con tal de salvarse como industria y de volver al apogeo que tuvo en la época dorada.

Luego de largos años de decadencia, el cine mexicano de los noventa y el de inicios del nuevo siglo, cuenta con ciertas características que lo han hecho atractivo. Los creadores, son una generación de cineastas que parecen haber dejado atrás la denuncia social, con sus notables excepciones, para abordar los problemas del individuo y las relaciones humanas que éste establece.

Cada quien con su propio estilo, entendiendo este como el carácter que los artistas le dan a su obra y que los diferencia de los demás; algunos han utilizado técnicas innovadoras (al menos a nivel nacional), otros han sabido manejar la sátira política, alternar los tiempos narrativos, tocar temas que hace apenas unos años eran inabarcables, o lograr una fotografía impresionantemente artística.

Cada uno de nuestros cineastas ha desarrollado su propio estilo: encuadres, movimientos de cámara, manejo del tiempo narrativo e incluso personajes, que pese a las circunstancias de filmación, permanecen en su obra.

Dentro de este grupo de cineastas se encuentra Fernando Eimbcke, cuyos largometrajes son motivo de este estudio por razones como la construcción de personajes adolescentes, el uso del tiempo narrativo, y principalmente el montaje y el ritmo que encontramos en sus películas.

Para poder analizar la obra de Eimbcke se desarrolla en el primer capítulo un marco teórico que engloba las técnicas cinematográficas: los tipos de toma, encuadres y movimientos de cámara, el uso de la profundidad de campo, las características y tipos de montaje. En el mismo apartado se aborda el proceso narrativo del cine, las estructuras más comunes de la narración y la dualidad tiempo-espacio. Además se brindan de manera muy breve definiciones del cine clásico, moderno y posmoderno, que son características del cine narrativo que ayudarán a ubicar el estilo de este cineasta.

El segundo capítulo es un breve recuento de la historia del cine mexicano, que solo repasa algunos de los acontecimientos que sirven para explicar la actual situación, el apogeo que nuestro cine tuvo en la época de oro, la no consolidación como industria y el camino por el cual el cine del nuevo siglo se ha desarrollado. Se mencionan además las políticas públicas que han apoyado al cine, pero también aquellos errores gubernamentales que en miras de fortalecerlo solo han logrado estancarlo.

Como uno de los cineastas de inicios del siglo XXI se presenta a Fernando Eimbcke con un recuento de su trayectoria.

El tercer capítulo reúne un análisis de los dos largometrajes del cineasta con la finalidad de encontrar su estilo. No hay una transcripción de cada secuencia, solo de las características más representativas y comunes de sus dos largometrajes.

Los dos filmes se analizan tanto en la parte técnica, tomas y el montaje, como en la parte narrativa, mencionando los brotes de intertextualidad que surgen a lo largo de la narración, así como criticando las formas utilizadas por Eimbcke para consolidar su cine.

Las coincidencias de los largometrajes por cuestiones de repetición y permanencia nos llevarán a definir el estilo del autor, así como a mencionar las características de una “corriente” que parece haber surgido con el cambio de siglo.

Capítulo 1. ¿Qué es el cine?

“En el cine, el arte consiste en sugerir emociones y no en relatar hechos”

Riciotto Canudo

El cine es el arte de la magia y del sueño porque reúne pensamientos y crea mundos alternos; nos permite desde la comodidad del asiento viajar, enamorarnos, sufrir, robar un banco, escapar de la mafia, vivir en otra galaxia o en universos paralelos. Por otro lado nos deja reconocer aquello que vive dentro de nosotros, llámese sentimientos, recuerdos o referencias que compartimos con el autor.

De acuerdo con Marcel Martin, la imagen cinematográfica es una restitución de la realidad, es la fotografía, el espejo de lo que el realizador tiene enfrente y sin embargo, con el paso del tiempo, la cámara ha dejado de ser una descriptiva fisgona que solo muestra lo que acontece, para convertirse en un narrador que desde su perspectiva nos habla al oído y nos cuenta secretos mediante imágenes.

Cabe recordar que al principio del cine los actores actuaban frente a la cámara como en un teatro, y con el paso del tiempo ha sido la cámara quien se acerca a los actores y estos se comunican con y mediante ella, la miran directamente, como si miraran a cada uno de los que sentados en las butacas presenciamos lo que les acontece. La cámara se convirtió en una extensión de los ojos del realizador, con la cual los espectadores somos capaces de ver a través de su mirada.

“El filme es ese momento en el que se unen dos psiquismos: El incorporado en la película y el del espectador”.¹ Es decir, que el espectador desde su propio espíritu, pasado y

¹ Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Paidós, 2001, P. 179.

conocimiento, descripta algo que está dentro del filme y que puede variar en cada persona, haciendo que una película sea del agrado de alguien, mientras otro puede incluso detestarla o no encontrarle sentido.

El cine es un bipolar pero fiel compañero, “representa y al mismo tiempo significa. Eleva lo real, lo irreal, el presente, lo vivido, el recuerdo, el sueño, al mismo nivel mental común”². El cine es realidad y ficción, es verdad y ensueño, imagen en movimiento y sonido unidos, deformados y trucados mediante el montaje.

En su forma original es una acción colectiva, que aunque ofrece los mismos estímulos a los sentidos de todos los espectadores, impregna las mentes de forma distinta e individual, ofreciendo una fuerte sugestión psicológica mediante imágenes que están fuera de tiempo; el cine presenta algo que ya ocurrió como si fuera un espejismo del presente, y en la actualidad gracias a la posibilidad de entrar a ver una película una y otra vez, verla en línea, o bien adquirirla en DVD, podemos repetir los procedimientos estéticos, y encontrar el centro de su proceso creador.

Los procedimientos estéticos y el proceso creador varían según cada director, época, género y escuela a la que pertenece la película, imprimiendo un estilo del director o en ocasiones de toda una generación. El cine, como las demás artes, es un proceso comunicativo que tiene su propio lenguaje.

² *Ibid.*, P. 180.

1.1 El lenguaje del cine

Técnicamente la imagen cinematográfica se compone de imágenes y sonidos. Los sonidos se dividen básicamente en tres: música, diálogos y ruido. Los diálogos son aquellos que emiten los personajes para la comprensión del relato. Es la palabra hablada que a pesar de la imagen no deja de tener importancia. Cabe mencionar que pocas veces en el cine alguien cuenta la historia de manera verbal, pues el narrador es la cámara.

La música tiene tres funciones, presentarse en forma de canto o danza en acompañamiento de la acción, aparecer de manera incidental para reforzar la acción y proporcionar los fondos musicales necesarios para ubicar un tiempo-espacio o un cambio de escenario, y la musiquilla que aparece en momentos determinados del filme con un significado específico, convirtiéndose en un leitmotiv.

Por otra parte encontramos los ruidos o efectos sonoros que bien pueden responder a lo que vemos en pantalla, para reforzar la sensación de realidad (la lluvia, el que toquen a la puerta, etc.) o bien aparecen “fuera de contexto” para llamar la atención del actor o del espectador, indicando que algo extraño está sucediendo y por lo general que algo anda mal.

La imagen, es un poco más compleja. Aunque hoy por hoy casi todas las películas se presentan a todo color, hay que poner atención en aquellas que están filmadas en blanco y negro, fuera de las limitaciones de su época, pues esta característica presenta también una parte de la trama.

El blanco y negro en los filmes actuales es una elección que puede representar un recuerdo, un sueño, o trozos de otra realidad; puede también responder a la necesidad de situar a los personajes en un espacio sin valoraciones o convertirse en un escenario para resaltar algo de mayor importancia que aparecerá siempre a color.³

³ *cfr.*, Ramón Carmona, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 104

El cine es ante todo imagen en movimiento, y en este contexto las miradas que nos ofrece el aparato cinematográfico pueden dividirse en encuadres, planos, ángulos de toma y movimientos de cámara.

El encuadre no es más que la elección del realizador, ¿qué voy a filmar y cómo lo voy a decir? Encuadrar es entonces escoger un fragmento de la realidad exterior y enfocarse en él, dejando fuera del marco (que es el encuadre) todo aquello que no debe aparecer en el cuadro.

“La cámara solo capta una parte del todo que la rodea, lo que supone la existencia de un espacio encuadrado y de un espacio excluido (...) Encuadrar supone seleccionar en el visor los distintos elementos que van a formar parte de la imagen estableciendo su relación para que la composición así dispuesta sea comprensiva y visualmente armoniosa”.⁴

Así, el encuadre nos permite no solo liberarnos de elementos inservibles para el discurso, sino también seguir la acción con reacciones que aparecen fuera del cuadro y que nos revelan de manera subjetiva lo que está sucediendo, bien en una matanza, una danza erótica u otras circunstancias que el realizador prefiera dejar a la imaginación de quien observa su trabajo.

Encuadrar es el momento en el que se decide lo que se va a mostrar, el realizador organiza el fragmento de realidad contenido en el cuadro, suprimiendo los momentos inútiles de la acción. Este acto surgió con la fotografía (e incluso desde la pintura), cuando los artistas se percataron de que la cámara les permitía dejar ciertos elementos de la acción fuera del cuadro, mostrar los detalles más significativos de la acción, componer el cuadro de manera inusual para enfatizar el drama del momento, modificar el punto de vista natural del espectador y jugar con la profundidad de campo.

⁴ Miguel Goñi, *Técnicine. Técnicas de filmación en súper 8*, Madrid, Ediciones Nueva Lente, V.2, p. 2.

Todo lo que ha sido encuadrado por el realizador es el campo, es la única parte visible del espacio; mientras que lo que se encuentra fuera del encuadre se conoce como fuera de campo.

El fuera de campo solo existe en relación al campo y aunque no se ve, es un aspecto importante que le permite al realizador sacar de cuadro a ciertos personajes, cortarlos o incluso abstenerse de mostrar ciertos espacios que el espectador ya sabe que existen. “El fuera de campo remite a lo que no se oye ni se ve, y sin embargo está perfectamente presente”.⁵

En este sentido es indispensable hablar de la profundidad de campo, una característica de la imagen que permite que el espectador tenga la sensación de tridimensionalidad a pesar de enfrentarse a una imagen bidimensional. “Lo que se define como profundidad de campo es la distancia, medida según el eje del objetivo, entre el punto más cercano y el más alejado que permite una imagen nítida”.⁶

La profundidad de campo es capaz de mostrarnos no solo el volumen del espacio, sino también de lograr que una toma sencilla muestre muchas cosas hacia el interior de la toma; es decir, una toma con cámara fija puede estar lo suficientemente abierta para dejarnos ver infinidad de planos, más allá del enfoque principal.

Una vez elegido aquello que va a mirarse y a filmarse, el lenguaje cinematográfico se divide en unidades sencillas y complejas. Su unidad básica es el plano, el cual depende directamente de la distancia que separa la cámara del sujeto elegido y de la longitud focal del objetivo empleado.

En relación a la mirada de quien ve la película, los planos abiertos deben ser más largos en duración, mientras los planos cerrados pueden durar menos porque se supone que el espectador los descifra rápidamente; no obstante en la actualidad la duración de los planos

⁵ Gilles Deleuze, *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 32.

⁶ Jacques Aumont, *et. al., Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1989, primera reimpresión, p. 34.

depende de la narración y el peso comunicativo que el realizador quiera darle a la toma, por ello, encontramos algunos relatos en los que el plano de un rostro puede durar varios minutos en la narración, o un plano abierto puede pasar rápidamente, casi desapercibido.

La clasificación de los planos varía de acuerdo con autores e idiomas, pero en general está determinada en función de las medidas del cuerpo humano, pues la toma se hace en relación a los personajes, por ello podemos hablar de los siguientes tipos:

Plano general. (Long shot). “Se utiliza como plano de situación para mostrar la relación que existe entre el sujeto y su entorno.”⁷ En el sentido narrativo es un plano descriptivo que permite al espectador situar acciones y personajes en un lugar determinado que prevalecerán durante el filme, pero psicológicamente hablando, la atmósfera que nos presenta este tipo de plano es pesimista y negativa y sitúa al personaje en la impotencia, la fatalidad, la ociosidad y la intranquilidad.⁸ Algunos autores lo dividen en planos de grupo dependiendo el número de personajes que están en él. (two shot, three shot).

Plano medio. (Medium shot). Encuadra el cuerpo humano a la mitad de su tamaño, cortándolo aproximadamente por la cintura con la finalidad de hacer un acercamiento con el espectador. Conserva el entorno, pero enfatizando la acción del personaje por lo que sirve como transición entre el plano general y el primer plano.

Plano americano. Es de cierta forma una variante del plano medio que comenzó a ser utilizada por el western y corta al personaje a la altura de las rodillas. Algunos autores manejan estos dos planos como iguales.

Primer plano. (Close up). Es aquel que nos presenta las cosas como son, acercándonos a ellas hasta intimar, acentuando tanto el significado psicológico de la acción como el dramatismo del filme. Muestra generalmente el rostro del personaje.

⁷ *Ibid.*, p. 5

⁸ *cfr.*, Marcel Martin, *El lenguaje del cine*, España, Gedisa. 2ª ed., 1990, p. 44

“El primer plano (salvo cuando cumple una función descriptiva) corresponde a una invasión del campo de la conciencia, a una tensión mental considerable y a un modo de pensar obsesivo.”⁹ Se utiliza por lo general para enfatizar una fuerte tensión mental en el personaje y puede convertirse para este efecto, en un primerísimo primer plano o plano de detalle.

Primerísimo primer plano. (Big close up, cuando se trata de rostros; Tight shot, cuando se trata de objetos). Es un plano de detalle o inserto mediante el cual el realizador nos ofrece la posibilidad de adentrarnos en una parte del rostro o mirar con atención un objeto o una parte del cuerpo cuyo significado tiene gran peso en la acción.

Independientemente del tamaño del plano, todo lo que se presenta ante nuestros ojos está realizado desde un particular punto de vista, tanto del discurso como de la cámara. Por ello, es necesario detenernos en otros conceptos importantes que permitirán comprender la naturaleza de las tomas.

El ángulo de toma es el punto de vista con el que se pueden ocultar, evidenciar o destacar algunos aspectos del sujeto filmado. Sirve para transmitir las características sociales, anímicas y psicológicas de un personaje. Podemos distinguir los siguientes:

Ángulo picado: Cuando un personaje es filmado de arriba hacia abajo; resalta nobleza, sumisión, desánimo, sitúa al personaje como un ser inferior o víctima de la fatalidad.

Ángulo contrapicado: Cuando el personaje es filmado de abajo hacia arriba; se ofrece una impresión de superioridad, este ángulo indica fuerza, poder y triunfo.

El ángulo de toma también le ayuda al realizador a mostrar la manera en que los personajes perciben ciertos objetos o a solucionar mediante la manipulación de la cámara la carencia de extras o escenografía.

⁹ *Ibid.*, p. 46

Así el punto de vista es objetivo cuando el espectador observa al personaje, percatándose al observarlo de todo lo que le ocurre pero desde afuera de la acción, como si lo viera a través de una ventana. Por el contrario, el punto de vista subjetivo es aquel en el que la cámara se convierte en el personaje, ofreciéndonos una visión en la cual lo que vemos es lo que ve el personaje y haciéndonos partícipes de su agitación, alegría, angustia o miedo.

El movimiento en la imagen cinematográfica ocurre tanto al interior del plano como por los movimientos de la cámara. Al interior del plano el movimiento está determinado por las acciones de los personajes quienes se desplazan dentro y fuera del cuadro.

Al exterior del plano se utilizan movimientos de cámara para exaltar la acción y apoyar la claridad del relato, estos movimientos se clasifican de acuerdo a las funciones narrativas que desempeñan:

- a) Función descriptiva: acompañar a un personaje u objeto en movimiento, crear la ilusión de que un objeto estático se mueve, describir un espacio o una acción que está ocurriendo.
- b) Función dramática: Los elementos que se muestran en este tipo de movimientos tienen una función específica dentro de la acción; definir las relaciones espaciales entre los personajes y los objetos, enfatizar la importancia dramática de un personaje u objeto y expresar de manera subjetiva la visión particular, o la tensión mental de un personaje.
- c) Función Rítmica: en algunos cineastas, el movimiento de la cámara dinamiza el espacio, que se hace fluido y vívido, modificando el punto de vista que el espectador tiene de la escena y complementándose con el montaje para que el film tenga un ritmo propio.
- d) Crear un movimiento ilusorio. Es utilizado para aparentar que los objetos se mueven, se vienen encima o que ocurren acontecimientos como un sismo, los cuales pueden “crearse” adrede solo con el movimiento de cámara.
- e) Definir relaciones espaciales. Aunque no hay una motivación física, este movimiento permite establecer relaciones espaciales reales en las que dos objetos

o sujetos coexisten en un mismo lugar, o bien uno de los dos tiene intenciones amenazadoras o sentimentales las cuales crean un vínculo con el otro.¹⁰

Técnicamente los movimientos de la cámara pueden dividirse en travelling, panorámica y trayectoria.

Se conoce como travelling al desplazamiento continuo de la cámara en el que el ángulo entre el eje óptico y la trayectoria del desplazamiento permanece constante, este movimiento se utiliza para cumplir las funciones de acompañamiento y descripción. Puede realizarse de manera horizontal, o vertical, de adentro hacia afuera y viceversa, para dar la sensación de alejamiento o acercamiento del sujeto.

Mientras que los travellings horizontales pierden su singularidad en el pleno acompañamiento del personaje para que este no salga del encuadre, los travellings verticales resultan más interesantes pues tienen acepciones psicológicas de los personajes o guardan partes clave del discurso del realizador.

De acuerdo con Marcel Martin, el travelling vertical hacia adelante se utiliza para asemejar una caída, pero también para expresar un contenido mental de miseria, suicidio, fastidio o rendición; el movimiento hacia adelante indica también el desplazamiento del personaje en un punto de vista subjetivo. En este caso el travelling nos inserta en el mundo del personaje, nos permite conocer el espacio y nos lleva a encontrarnos con las sorpresas dramáticas que el sujeto, desde el guión, está predestinado a encontrar.

Por su parte un travelling hacia atrás puede abrir el espacio de un encuadre cerrado para acentuar que la acción continúa ocurriendo en la cotidianidad, puede asemejar la mirada de alguien que se aleja o acompañar a un personaje que avanza sin perder sus gestos; también simboliza despreocupación psicológica, atascamiento moral, miseria, impotencia y muerte del personaje.

¹⁰ *cfr.*, Marcel Martin, p. 51.

El travelling utilizado objetiva o subjetivamente nos permite conocer la tensión mental del personaje o comprender la percepción que un sujeto tiene de otro.

La panorámica es una rotación de la cámara sin desplazamiento que se utiliza para seguir a un personaje. Por su función las tomas panorámicas pueden ser descriptivas, cuando exploran un espacio determinado, expresivas, cuando sugieren una idea o sensación que están viviendo los personajes y dramáticas, cuando establecen relaciones espaciales indispensables para el relato.

Técnicamente las panorámicas pueden unificar el tiempo y el espacio, o bien ser utilizadas para ligar dos espacios en un mismo tiempo, o el transcurrir del tiempo en un mismo espacio. En ocasiones la panorámica se detiene sobre un objeto para señalar su presencia, la cual toma especial importancia para el relato.

Todos los conceptos anteriores forman parte del lenguaje cinematográfico, el cual, como cualquier otro lenguaje, tiene la finalidad de comunicar.

1.2 El cine como medio de comunicación

El cine, como uno de los medios masivos de comunicación, cumple con el esquema básico de transmisión del mensaje propuesto por Shannon y Weaver.



Basado en el modelo de Shannon y Weaver

Los medios de comunicación utilizan el proceso comunicativo como una forma de comunión, de poner en común, de compartir una información; los medios masivos, como₁₃

la televisión, el teatro y el cine, mandan un mensaje a un conjunto de personas y aunque la recepción en masa puede ser determinante y el espectáculo es sin duda alguna una experiencia social, este estudio no pretende centrarse en la reacción del público como conjunto, sino en la subjetividad que el emisor apela en el espectador como individuo y en las características que definen el estilo del autor.

El mensaje cinematográfico llega al receptor cargado de toda la subjetividad que le proporciona el contexto del emisor, del creador de una película. Así bien, la relación comunicativa está determinada por la cultura y la estructura social del creador, y sobre todo, por el contexto que el receptor tenga para descifrarla y reconocer el mensaje.

Retomando un esquema de Harold Laswell donde la comunicación de masas se presenta como una comunicación asimétrica, encontramos que el mensaje del emisor tiene ciertos efectos en el receptor.¹¹



Basado en el modelo de Harold Laswell

Aunque de cierta forma en el cine, quien recibe el mensaje no puede acudir donde el realizador y expresarle lo que piensa de la obra, (aunque en la actualidad pueda intentarlo por medio de las redes sociales) o hacer él mismo una película para contestarle (como ocurriría en la comunicación interpersonal), la retroalimentación existe en el acto mismo de acudir al cine, derivando el proceso en una comunicación normativa.¹²

¹¹ *cfr.*, A. Tudor, *Cine y comunicación social*, España, Editorial Gustavo Gili, 1974, p.

¹² Dominique Wolton, *Pensar la comunicación*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2007, p. 25.

Entendemos por comunicación normativa aquella en la que existe la voluntad de intercambiar algo, de comprenderse, que responde a los ideales de cada individuo y que pone en juego reglas, códigos y símbolos.

Es decir que aunque el receptor no “le conteste” el mensaje al emisor, sí se adueña del discurso, pero no solo como una máquina que recibe información, sino que hace suyo el mensaje de acuerdo a sus propias subjetividades y contexto.

Es por ello que un filme puede provocar diversas reacciones en cada espectador, las cuales de alguna manera le responden afirmativa o negativamente al cineasta, acudiendo a ver su obra, e incluso, desarrollando el gusto por la manera de presentar el mundo de ciertos directores.

Podríamos decir que la primera respuesta del espectador es la que se refleja en taquilla, pero como es bien sabido en nuestro cine esta cuestión es más que subjetiva y está determinada por otros aspectos. Así que redituable o no, el cine comunica algo, y su manera de hacerlo es la narración.

1.3 El cine como medio narrativo

La explicación de la realidad más inmediata, por parte del hombre, en formas de narraciones de la misma ha sido una de sus grandes bazas evolutivas y de éxito como especie en supervivencia frente a otras. Las artes tradicionales han tratado a lo largo de su historia de representar esta realidad, de este modo, se cubría una necesidad básica de la especie, a saber, la de representar su realidad para poder comprenderla y dominarla.¹³

El cine como reflejo de lo que ocurre o puede ocurrir a nuestro alrededor (de las circunstancias humanas) tiene todo el encanto de la tradición narrativa, la cual es capaz de

¹³ Cordero Francisco y Cabrera Manuel. *Algo más que pagar una entrada de cine*. Dykinson S.L. Madrid, 2003, p. 24

enseñarnos, mostrarnos y hasta provocarnos. El cine produce fascinación, no solo porque es capaz de mostrarnos desde el amor hasta la muerte, pasando por peleas mitológicas o presentándonos a seres del espacio, sino porque ocurre en un lugar mágico: la obscuridad. Un lugar donde una serie de elementos (como el tiempo, la disposición de los asientos y un ambiente lúdico en el que cada persona elige la película que quiere ver) hacen que el espectador ponga toda, o casi toda, su atención en lo que ocurre frente a sus ojos.

Durante unas dos horas, el receptor vive lo que está ocurriendo en la pantalla, casi palpándolo y recibiéndolo con todo su contexto, lo que aumenta la fascinación toda vez que el espectador es capaz de identificarse con los personajes o las situaciones narradas, generando una empatía similar a la que genera con otro individuo en la comunicación interpersonal.

La narrativa ofrece entonces una experiencia de la realidad que hoy en día es aceptada en sus diferentes ámbitos, llámese literatura, teatro o cine.

El proceso comunicativo está íntimamente ligado con el proceso narrativo, pues ese mensaje que se comunica por lo general es un discurso que se narra. Pero no todo lo que se dice es narración, hay discursos que describen, argumentan y enseñan. Por ello y para poder entender nuestro objeto de análisis, el discurso cinematográfico, debemos analizar brevemente qué es la narración.

La Real Academia Española la define como “una de las partes en que suele considerarse dividido el discurso retórico, en la que se refieren los hechos para esclarecimiento del asunto de que se trata y para facilitar el logro de los fines del orador”.

Esta definición solo contempla los motivos, pero no a los actantes; la narración es un proceso comunicativo que se forma por un emisor, que es quien narra, (narrador, creador, enunciario y en nuestro caso específico cineasta) y un receptor, que es quien escucha, o narratario (receptor, espectador o público). Al contemplar a los actantes nos damos cuenta que el proceso narrativo responde al esquema básico de la comunicación.

De acuerdo con los tipos de narratario existen dos clases de narración: La inmediata, que es en la que el interlocutor está presente en el momento en el que se lleva a cabo la acción y puede solamente atribuirse a la narración oral, incluidos aquí el teatro y el performance. El otro tipo de narración es la atemporal, aquella que se hace en ausencia del interlocutor, como la narración literaria o cinematográfica, donde el receptor puede adueñarse del relato en cualquier momento y no está presente en el momento en que se realiza el libro o la película.

Así, la narración en el cine viene unida a la materia del relato, entendida esta no solo como aquello que se cuenta, sino “como aquello que el arte es capaz de remover en nosotros y que se encontraría más allá de un lenguaje, a saber, eso que, arrojándolo al baúl de la simplificación, reducimos al mundo de la emotividad.”¹⁴

Es decir, que la narratividad siembra en el relato aquello que mueve nuestros sentimientos y lo hace mediante la forma en que el realizador decide decirnos algo, desde un punto de vista, un encuadre y un montaje determinados, que además de informarnos nos involucran con aquello que se presenta en la pantalla.

El cine es entonces un vehículo idóneo de la narración, porque a diferencia de las otras artes, es totalmente lúdico, nos otorga historias y nos da tiempo de reflexionarlas y saborearlas.

Podemos definir al relato como “toda obra de ficción que se constituye como narrativa, es decir, relato es una organización verbal -un discurso- que erige un universo propio en el que el lector asiste a una serie de acontecimientos que suceden ahí dentro de las palabras.”¹⁵

¹⁴ *Ibid.*, p. 28

¹⁵ Alberto Paredes. *Manual de técnicas narrativas: las voces del relato*, México D.F., Grijalbo, 1993, p. 17

Para complementar esta definición, diremos que existen algunos criterios para diferenciar un relato de cualquier otro tipo de discurso. En primera un relato debe siempre tener un inicio y un final, ser un todo limitado y organizado.

Es una secuencia que se desarrolla en dos temporalidades, por una parte presenta la sucesión cronológica de los acontecimientos y por otra “la secuencia de significantes que el usuario tarda cierto tiempo en recorrer.”¹⁶

El relato es un discurso en el que se percibe la presencia de una instancia narradora (que en el cine es sin duda la cámara) y es a la vez un conjunto de acontecimientos capaz de producir percepciones en quien lo recibe.

La percepción del relato irrealiza la cosa narrada; es decir, sabemos que estamos ante un producto finalizado que nos comunica una situación, que está en otro tiempo y espacio y que sabemos no es real, pero a la vez nos adueñamos del relato porque le damos cierta verosimilitud a los personajes y a las situaciones que viven dentro de ese espacio. La fuerza del relato es tal, que nos invita a creernos eso que estamos viendo, y a sumergirnos en la magia del cine.

El relato se divide en dos: La historia, que es aquello que se narra siguiendo el orden cronológico de los acontecimientos; es decir el “conjunto de acontecimientos vinculados entre sí que nos son comunicados a lo largo de la obra”¹⁷, y la trama, que es la forma en que están narrados dichos acontecimientos “respetando en cambio su orden de aparición en la obra y las secuencias de las informaciones que nos los representan”, es decir la forma en que el receptor se entera de lo sucedido, mediante una única organización de la historia proferida por el autor, el narrador, o la cámara. Entenderemos entonces a la trama como el relato en si mismo, aunque algunos autores la definen mediante otros conceptos.

¹⁶ André Gaudreault y Françoise Jost, *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 27

¹⁷ Alberto Paredes, *op. cit.*, p. 25

El relato cinematográfico se construye a partir de una historia y debe ser deconstruido a partir de la trama, pues es la trama lo que se presenta al espectador en el producto terminado.

Otra parte del relato es el tema, que podemos definir como la idea central del texto o el asunto del que trata la obra de una manera abstracta. Así bien el tema de un relato puede ser la muerte, el amor, la libertad, la guerra, etcétera.

Los motivos y las acciones son también parte importante del relato, aunque solo son identificables en base a los personajes. Las acciones son los hechos y procesos psicológicos que le suceden a los personajes y puede ocurrir en su interior o en el exterior.

Por su parte los motivos “son las secuencias temáticas que hacen suceder y avanzar el texto. Son las cápsulas o breves entidades en las que se expone el tema en forma secuencial, lo hacen posible y lo comunican.”¹⁸

Las estructuras básicas del relato son dos. La primera es la estructura clásica o aristotélica que presenta los acontecimientos en forma lineal: hay un planteamiento del problema, un desarrollo en el que encontramos algún tipo de confrontación o clímax, y un final en el que se resuelve el problema planteado.

La otra estructura es la mítica, en la que los acontecimientos sacan al personaje del mundo ordinario para llevarlo a un mundo extraordinario, es utilizada en las historias de héroes, en los cuentos de hadas y en varios relatos donde el personaje hace un recorrido que lo lleva al cambio. En esta estructura podemos reconocer las siguientes partes: presentación del personaje, llamado especial, escepticismo del personaje, encuentro con el mentor, cruce del umbral, arrepentimiento, la cueva profunda, ordenanza o conversión, consecuencial, regreso, resurrección y elixir de la victoria.

¹⁸ *Ibid.*, p. 27

Habiendo aclarado la naturaleza del relato, hablaremos ahora de un tipo de relato específico: el relato cinematográfico.

El cine relata con todas las características de las que ya hablamos, envía un mensaje de un emisor a un receptor, cuenta una historia terminada y organizada específicamente, pero sobre todo, muestra.

No es fortuita la frase popular que asegura que una imagen dice más que mil palabras y en el cine más aún, una imagen en movimiento dice más que mil palabras y va siempre de la mano con el contexto otorgado por la trama.

El relato cinematográfico no comunica con palabras, sino con imágenes; en este sentido la equivalencia que algunos semiólogos hacen de la imagen a la palabra es errónea en tanto la imagen debe equipararse más bien a un enunciado, que comunica toda una idea acerca de lo que está ocurriendo.

La técnica utilizada por el cine para relatar es la mostración, pues muestra a los actores llevando a cabo ciertas acciones, muestra los espacios y sobre todo, y sin tratar de ser repetitivos, muestra un enfoque y una organización particular que no tienen las otras artes escénicas.

En el teatro y el performance, los acontecimientos están ocurriendo y el espectador es dueño de un todo, tiene la capacidad de elegir a donde enfocar su mirada, ya sea por la fuerza del diálogo, por el juego de las luces o por la fortuna del lugar donde se encuentra. No obstante en el cine, lo anterior está predeterminado por el encuadre de la cámara, o bien, por el enfoque del realizador.

El relato cinematográfico narra pues, aquello que quiere que veamos como quiere que lo veamos. La mostración fílmica se diferencia de la mostración escénica en lo siguiente:

La película muestra al espectador algo que ya sucedió, una acción concluida y organizada, en la que la cámara por su posición de “gran imaginador” puede modificar y dirigir la percepción que el espectador tiene de los actores y de las acciones que realizan. Además de manera objetiva el relato cinematográfico siempre es el mismo, mientras que el relato escénico se transforma cada vez que se interpreta.

El cine es capaz de mostrar acciones simultáneas que se puntualizan no solo gracias a la mostración, sino al sonido. Este participa en la construcción del relato, ya sea completando o contraponiéndose a la imagen, además utiliza el diálogo como una forma de reafirmación de las acciones, permitiendo que el espectador pueda seguir la historia, aunque las acciones no se presenten en orden cronológico.

El diálogo es fundamental pues en varias ocasiones lleva la batuta de un cambio o transición de secuencias, sobre todo cuando la información que brinda logra superar la información proporcionada por las imágenes. También puede dedicarse a narrar lo mismo que estamos viendo en imágenes como para puntualizar, o puede evocar la realidad psicológica del personaje.

Los ruidos o la música pueden también representar un parte aguas en el relato, cuando indican que algo anda mal, que un personaje se acerca, o que se llega a un lugar que tiene un significado específico; los sonidos pueden usarse fuera de contexto para indicar la presencia de un asesino, o como *leitmotiv*, cuando el sonido antecede a determinada situación que sucede en repetidas ocasiones dentro de la película.

1.3.1 Tiempo-Espacio

Como ya lo dijimos, el cine es un arte de la narración, y para cumplir tales fines nos presenta un tiempo y un espacio en los cuales se desarrolla el relato que se quiere dar a conocer.

El espacio en el cine es el aquí donde ocurren las acciones y está delimitado por el encuadre. La cámara se vuelve un narrador que nos regala su punto de vista, limitando nuestra visión a eso que nos muestra. “Es un espacio acotado, encerrado en unos determinados marcos y, al mismo tiempo, isomorfo al espacio ilimitado del mundo”¹⁹

Es una especie de escenario, del que se enfocan diferentes aspectos, como una totalidad fragmentada que nos brinda la impresión de un conocimiento total del espacio, o bien, como el punto de vista de alguien más. Es como vimos anteriormente, el campo.

“La tensión continua entre campo y fuera de campo hace que el espacio de la ficción se vaya (re) construyendo progresivamente mediante la sucesión de planos que van facilitando al espectador más información sobre el espacio global donde la ficción se desarrolla, y que sólo en rarísimas ocasiones se presenta en su totalidad”²⁰

Es decir, que como espectador nunca se conoce el espacio en su totalidad, ni siquiera en las tomas de plano general. Aunque la visión que nos ofrece la cámara es limitada, el espectador reconstruye los espacios ligándolos a la narración, por lo que aunque sólo se muestren algunas recámaras, podemos considerar que conocemos la casa entera.

¹⁹ s/autor, “Organización semiológica del espacio y del tiempo en el cine” [en línea], Revista Alpha No. 23 Diciembre de 2006 , pp. 181-200, Dirección URL: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22012006000200011&script=sci_arttext [consulta: 25 de noviembre de 2011].

²⁰ s/autor, *op. cit.*

El espacio en el cine tiene dos funciones fundamentales:

1. Ubicarnos: cada película ocurre en un aquí que bien puede ser una ciudad, un campo, un departamento, pero que es un espacio físico donde ocurre el desenvolvimiento de los personajes y que debe ser conocido por el espectador. Este lugar donde se sitúa la acción funciona también para acercar el relato a la realidad.
2. Conjuntarse con el tiempo: esta función tiene la finalidad de que el relato tenga continuidad y se lleva a cabo por medio del montaje; el cine nos regala una visión limitada, la cual adoptamos gracias a los efectos de transición creados en el montaje por la yuxtaposición de planos, los cuales a pesar de presentar un espacio fragmentado se unen recomponiendo el relato y otorgando al espectador la sensación de continuidad.

Es necesario recordar que el espacio se compone de todo lo que está en encuadre, el decorado, escenografía, los personajes, el vestuario, la iluminación e incluso el plano sonoro. El espacio le ayuda al cineasta a construir la acción y hace que el espectador mantenga la credibilidad en la película. Por ejemplo, no esperamos que un personaje pobre aparezca en una mansión y vestido con joyas, ni viceversa, sino que todo el rededor tiene que ir de acuerdo con las acciones y características de los personajes para que la trama sea creíble.

Así, el espacio en el cine es ante todo un espacio dramático en el que ocurre la acción y que toma importancia cuando el conflicto se vuelve espacial: el estar en un lugar, desplazarse de un lugar a otro, recorrer un camino, traspasar una frontera, seguir un camino hacia algo mejor o hacia una transformación, etcétera.

Sin embargo y aunque pareciera que el espacio es el componente máximo del cine, tenemos otra unidad de suma importancia, gracias a la cual la unión de los diferentes planos se vuelve única. La unidad a la que aquí me refiero es el tiempo.

El tiempo en el cine, es un tiempo cinematográfico que no equivale al tiempo real en el que se rodó la película, sino que “se acomoda a la rapidez de la percepción y a la cantidad y duración de los elementos elegidos para la reproducción cinematográfica de la acción”²¹.

Así, el cine presenta una doble temporalidad: la duración de la película (tiempo del relato, tiempo de la trama) y el tiempo que duran los acontecimientos que se narran (tiempo de la historia) y que puede ir desde unos minutos hasta varios siglos.

En el cine el tiempo del relato es el mismo para todos los espectadores y oscila por lo general entre noventa y ciento veinte minutos. En contraste el tiempo de la historia es manipulado y acomodado de distintas maneras, ya sea respetando el orden cronológico o jugando con la narración de manera que la historia se construya lógicamente, sin que la sucesión de planos tenga una continuidad temporal.

Es así que el cine introduce una triple idea del tiempo: el tiempo de proyección, el tiempo de la acción y el tiempo de percepción, este último entendido como la sensación de duración que tiene el espectador.

El tiempo de la acción acoje fecha, hora y duración. La fecha puede indicarse por medio de un decorado que nos remita a una época específica, un acontecimiento representativo del período, o en algunas ocasiones, mediante un calendario o letreros que la indican. La hora también puede ser indicada por letreros, por la toma de un reloj, o por la simple puesta del sol.

La duración está definida por las dos anteriores, que implican el transcurrir de los hechos, es decir, si la película comienza con el sonar de un despertador y termina con la toma del anochecer, sabremos por lógica que la trama transcurrió en un día.

²¹ Antonio Pasquali, *Antología de textos para la cátedra de información audiovisual*, Caracas, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Periodismo, 1960, p. 86 24

La duración puede entenderse como el transcurrir del tiempo o incluso puede expresar permanencia “acentuando los momentos en que casi no pasa nada pero en que la duración se vive intensamente.”²²

Pero el tiempo de la acción no siempre es lineal, sino que a veces, presenta saltos en el orden de la historia; estas alteraciones son definidas por Gérard Genette como anacronías. Los más comunes son los saltos hacia atrás o analepsis, que técnicamente se conocen como *flashback*, y las prolepsis o saltos hacia delante que conocemos como *flashforward*.

Las relaciones de temporalidad están marcadas por la discordancia que existe entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato. La máxima igualdad de las dos temporalidades se obtiene en el plano secuencia, en el que el tiempo de la película es igual al tiempo de la historia que se narra, este tipo de relación es definida por Genette como isocronía. Las relaciones donde el tiempo no coincide son llamadas anisocronías y podemos distinguir la elipsis, el resumen, la pausa y la ensoñación.

La elipsis sucede cuando en el relato el tiempo no transcurre, pero en la historia pueden pasar horas, días o años que nos hacen avanzar en segundos a un futuro que se convierte en un nuevo presente narrativo. Este recurso se diferencia del *flashforward* en que hace un salto en el tiempo hacia el futuro, pero no regresa a un presente (pasado) narrativo.

El resumen o sumario es un relato que cuenta las cosas de principio a fin, es una anécdota en la historia, la cual cambia la velocidad del relato, congelando el instante de lo que se narra; es utilizado cuando algún personaje cuenta una anécdota alterna al presente narrativo, que sirve para comprender alguna situación.

La pausa es por lo general utilizada como elemento descriptivo, en ella no se retarda el relato, pues es un lapso de tiempo utilizado para mirar algo.

²² Marcel Martin, *op. cit.*, p. 233.

La ensoñación ocurre cuando en ocasiones, el personaje salta del tiempo del relato a otra temporalidad, donde imagina cosas que no precisamente tienen que ver con la secuencia de la película sino con sus procesos internos.

Además de estas relaciones internas de temporalidad, la película tiene un ritmo que se define, según Andréi Tarkovsky, por el tiempo diferenciado que transcurre a través de las tomas, y que consideraremos como ritmo interno de la toma, en la cual los personajes tienen ciertos movimientos que hacen posible la unión de una toma con la siguiente.

El ritmo al exterior de las tomas está definido por los raccords que hay entre ellas; es decir por el montaje, entendiendo este como “el hecho de cortar y pegar los distintos fragmentos (...) rodados para dar a la película su forma definitiva o, mejor dicho, con el fin de dotar a las imágenes de continuidad discursiva”²³

El montaje es el momento crucial en el que se decide como trabajar la continuidad de la historia, convirtiéndose en el eje fundador del discurso, pues no sólo une los planos de manera que estos concuerden, sino que lo hace con una finalidad específica, para contar la historia y para apelar algo en el espectador. El cineasta Sergei Eisenstein es el responsable de la idea de que el montaje es creador de significado.

“Nuestros sentidos apresan la atracción de cada toma y nuestras mentes reúnen tales atracciones por su similitud o su contraste, creando una unidad superior y un significado. Las tomas como atracciones son, pues, sólo una estimulación. Es la interacción específica de las tomas (a nivel de longitud, ritmo, tono, metáfora) la que produce el significado”²⁴

Así, el relato cinematográfico inscrito en un tiempo y espacio propios, se construye a partir de ciertos componentes técnicos que solo pueden ser posibles para su ámbito, colocando los acontecimientos en un orden específico e introduciendo lógicas distintas al simple transcurrir de los hechos.

²³ Vicente Sánchez Biosca, *El montaje cinematográfico*, España, Paidós, 1996, p. 26

²⁴ James Dudley Andrew, *Las principales teorías cinematográficas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 58. 26

1.4 Disertaciones sobre el estilo

Estilo es personalidad, es la huella del propio carácter que queda impresa en lo que uno hace; aunque pareciera que el estilo es algo que se construye, es algo con lo que se nace y se descubre a lo largo del proceso creativo.

El concepto de estilo nace en primera instancia en la escritura, y luego en el arte, es por ello que la Real Academia lo define como “la manera de escribir o de hablar peculiar de un escritor o de un orador” o “el carácter propio que da a sus obras un artista plástico o un músico”. Estas definiciones pueden también adaptarse al cineasta, siendo así el estilo cinematográfico la forma en que un director imprime su propio carácter en la película.

De acuerdo con Miguel de Unamuno, el estilo es la calidad de la expresión artística, que se mide de forma cualitativa y no cuantitativa, pero también, el estilo resulta una característica inherente de la persona, pues donde no hay personalidad, no hay persona; sin embargo a lo largo del proceso creativo, ocurre que los realizadores tienen problemas para encontrar su estilo, incluso en ocasiones necesitan imitar el estilo de alguien más para descubrirse. “Lo que ocurre es que a veces tarda uno en encontrar su estilo. O sea, que se tarda en encontrarse a si mismo, en descubrir su propia personalidad.”²⁵

Siendo el estilo parte del creador, diremos que no existe estilo bueno ni malo y que solo se habla de un mal estilo cuando el creador no es original, y en la imitación de otros para encontrarse a si mismo, termina haciendo copias vacías de sus colegas. El estilo engloba la originalidad, entendiendo esta como “la negación del lenguaje democrático, del lenguaje de una muchedumbre nacional cualquiera”²⁶, entendiendo en este sentido lo nacional como el grupo de pertenencia del autor.

²⁵ Unamuno Miguel de, *Alrededor del estilo*, España, Ediciones Universidad Salamanca, 1998, P.39

²⁶ *Ibidem*. P. 119

El estilo permanece a pesar de las cuestiones de filmación o de las cuestiones creativas, siempre está allí, acompañando al autor en todo lo que hace. “Es aquello de lo que un artista no puede librarse, a lo que no puede escapar (...) el estilo solo lo es de verdad cuando lo es a pesar suyo”²⁷.

El estilo resulta entonces la manera de pensar y de sentir de cada artista, que le permite imprimir un ritmo peculiar en sus creaciones. “Llevando las ideas que nos son dadas hacia la derecha o a la izquierda (...) en línea recta, o en zigzagueos rectilíneos, o en esta o la otra línea curva y con tal o cual curvatura (...) ¡es el ritmo! El ritmo es la raíz del estilo y cada cual tiene su ritmo, como cada cual tiene su estilo, háyalo o no encontrado.”²⁸

Quiero dedicar unas líneas a esta última parte de la frase “cada cual tiene su estilo, háyalo o no encontrado”, lo cual quiere decir que el cineasta, como cualquier otro artista, y según Unamuno como cualquier persona inmersa en el proceso creativo, tiene un estilo definido, el cual está influenciado por el trabajo de otros que han practicado el mismo arte, pero a lo largo de esa imitación hay algo que surge como único, original, con mucho carácter y que permanece, e incluso se presenta aunque no esté bien definido, o aunque ni el mismo autor se haya percatado de ello.

Es el estilo creador de ritmo lo que pretendo encontrar en el cine de Eimbcke, un estilo que en el ámbito cinematográfico contiene la narrativa, las tomas, los encuadres, el uso de la profundidad de campo, los decorados, los personajes y sobre todo, el montaje. “Será el estilo, esa emanación del idioma y del instinto, quien creará y modelará la trama”²⁹. En la escritura el estilo es la forma de plasmar las palabras, en el cine es la forma de filmar y montar.

²⁷ Trueba Fernando, Diccionario de cine, España, Planeta, 3ra ed., 1998, P. 119

²⁸ Unamuno, Miguel de, Op. cit. P. 155

²⁹ Carbonell Basset, Delfín, Diccionario Panhispánico de citas 1900-2008, España, Ediciones Serbal, 2008.

1.5 Montaje

“No puedo creer que el montaje no sea lo fundamental para el director... En la sala de montaje se fabrica toda la elocuencia del cine.”

Orson Welles

“El montaje es la técnica de unir los planos en el orden que serán vistos por el espectador”³⁰ ordena fragmentos visuales y sonoros de la película para lograr un efecto estético y semántico; organiza el relato imprimiendo su ritmo a cada una de las tomas, yuxtaponiéndolas, encadenándolas y regulando su duración. Sin embargo, aunque el montaje pudiera tomarse como el mero proceso de edición (término utilizado para definirlo en la producción televisiva), sabemos que está presente a lo largo del proceso de creación, pues como afirma Gilles Deleuze, el montaje existe desde el guión hasta la proyección de la película.

“Está antes del rodaje, en la elección del material, es decir de las porciones de materia que van a entrar en interacción, a veces muy distantes o lejanas (la vida tal como es). Está en el rodaje, en los intervalos ocupados por el ojo-cámara (el operador que avanza, corre, entra, sale; en síntesis la vida en la película). Está después del rodaje, en la sala de montaje donde se contrastan uno con la otra, material y toma (la vida del film), y entre los espectadores que comparan la vida en la película y la vida tal como es.”³¹

Los distintos planos se unen en el montaje para construir una idea, que generalmente en el cine va respaldada con un relato. Sin embargo, en cuestión meramente técnica los planos pueden estar relacionados de manera visual, cuando presentan una composición, iluminación, movimiento o colores semejantes; o de manera lógica, cuando se asocian por la idea que presentan (como en una escena de persecución).

³⁰ Miguel Goñi, *op. cit.*, p. 22

³¹ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 65

La magia del montaje ocurre gracias a la percepción fragmentada que hoy en día los seres humanos hemos desarrollado. La edición de los planos nos permite relajarnos y centrar nuestra atención en eso que tenemos que ver y que es un espacio más abstracto, que ya el realizador ha escogido para nosotros. Nuestra propia costumbre a hilar lo que se presenta creará un relato, o hará el esfuerzo de crearlo por más experimental que sea el cine que estamos viendo.

En este sentido, el montaje obedece a dos lógicas, el desglose y el collage. El primero organiza las estructuras narrativas, tratando de preservar la unidad y la continuidad; le marca un trayecto a la mirada, e instala al espectador en el mundo de la obra mediante el decorado, el vestuario de los actores y los momentos dramáticos. Por su parte el collage organiza la disposición interna de las secuencias, siendo capaz de modificar la percepción de las cosas, yuxtaponiendo imágenes o sonidos que no están asociados con el transcurrir del relato.

La forma más sencilla de unir o separar dos trozos del film se llama corte directo y no es más que la transición de un plano a otro, sin embargo este cambio se hace de forma que pase desapercibido para el espectador, es un corte que une, dejando que el montaje ocurra como algo natural y no de manera obligada y discontinua.

A la continuidad que otorga la unión entre dos planos se le llama *raccord* que “significa hacer que un plano encaje de manera perfectamente fluida con el anterior y con el siguiente”³²

El montaje ordena los planos para darle una secuencia al relato pero también, crea una relación temporal que es nueva y que surge sólo a partir de él, pues los diferentes planos pueden haberse filmado a destiempo o incluso, en un orden distinto dependiendo de las necesidades de la producción o la disponibilidad de las locaciones; no obstante es el montaje el creador del aquí y ahora que se revela en la imagen cinematográfica.

³² Miguel Goñi, *op. cit.*, p. 25

Además de unir para relatar, el montaje crea una realidad aparente y hace que el espectador vea movimientos que en realidad no ocurrieron. El orden en que se acomodan los planos es una cosa fundamental para comunicar el relato, pues disponerlos de una u otra manera puede provocar incompreensión o incluso crear otro discurso. De acuerdo con Vsevolod Pudovkin los objetos o personajes filmados se encuentran muertos, y solamente cobran vida fílmica, al relacionarse con objetos distintos que se encuentran en otros planos.

Así, el montaje revoluciona los planos separados, convirtiendo cada toma en parte de una totalidad dinámica con tensión estética y dramática, en la que una toma debe necesariamente conectarse con otra de cualidades similares, para que unidas puedan formar un todo integrado visual y psicológicamente.

Asimismo la escena y la secuencia, que surgen de la unión de varias tomas, no estarán determinadas solo técnicamente por la duración, sino por el relato; la primera representará la unidad de lugar y tiempo, mientras que la segunda será una unidad de acción.

En cuestión de montaje existen ciertas convenciones para que el creador no confunda al espectador y que mencionare ahora porque resultaran útiles más adelante. Por ejemplo es ideal comenzar y terminar una secuencia con una acción, para que el espectador sepa que esta continúa a pesar de que la narración salte a otro espacio.

El realizador debe procurar llevar a los personajes en la dirección adecuada; es decir, que si el personaje camina, corre, o conduce en cierta dirección, en la siguiente toma, parte de una misma secuencia, el personaje no debe aparecer movilizándose en la dirección contraria, pues esto podría provocar que el espectador se confunda respecto a si el personaje va o viene. No obstante, el cambio de ejes es válido, siempre y cuando esté determinado por el contenido dramático del relato y representaría una ruptura narrativa.

Al montar también resulta importante el impacto que pueda tener la escena. Los planos generales, pretenden contextualizar y dan cierta libertad de mirada al espectador, mientras que los primeros planos son más íntimos y atrapan con mayor facilidad al receptor,³¹

metiéndolo en la trama y enfocando su atención en pequeños fragmentos del todo.

También en el concepto de montaje entra nuevamente el de encuadre, pues como ya hemos visto este es una elección del espacio a filmar, la cual en si misma lleva ya la subjetividad y el estilo del autor y dirige de manera sublime al espectador. El montaje al interior del encuadre tiene funciones dramáticas que van más allá del enlace de una toma con la siguiente, el encuadre es parte importante del mensaje que el realizador quiere comunicar.

El movimiento en el cine no siempre obedece a un orden natural, es un movimiento creado que nos permite ver cosas que se mueven, personas que caen a un abismo o luchadores cuyo rostro se deforma en segundos. “Movimiento es animación, desplazamiento y apariencia de la continuidad temporal o espacial dentro de la imagen “.³³

El montaje crea ritmo; es decir, establece la impresión de duración que está determinada por la longitud real de la toma y su contenido dramático, y también, la impresión del tamaño de la toma que recibe el espectador y que está determinada por la cercanía del plano. Las combinaciones rítmicas resultado del montaje tienen la capacidad de crear en el espectador emociones complementarias al tema de la película.

El tiempo y el ritmo son conceptos íntimamente ligados, sin embargo, el ritmo de la película no está determinado por la extensión de las tomas montadas sino por el grado de intensidad del tiempo que transcurre en ellas.³⁴ Por ello durante el montaje se puede elegir alguna de las siguientes técnicas que afectan directamente el tiempo de la película.

- a) Aceleración. Se usa para hacer perceptibles movimientos lentos como el crecimiento de una planta.
- b) Cámara lenta. Se utiliza para poder mostrar movimientos que en la realidad son demasiado rápidos, como el trayecto que recorre una bala, o el esfuerzo continuo de un personaje que sube la montaña, etc.

³³ *cfr.*, Marcel Martin, p. 157

³⁴ Vincent Amiel, *Estética del montaje*, Madrid, Abada, 2005, p. 136.

- c) Inversión del tiempo. Cuando algo destruido se reconstruye con efectos expresivos o cómicos.
- d) Detención del movimiento. Se usa generalmente para evocar a la muerte, congela la imagen haciendo que el espectador en lugar de olvidarse del tiempo se fije más en él.
- e) Detención de la imagen. Se utiliza para inmortalizar momentos como los reencuentros.

Las emociones de los personajes están ligadas a la velocidad, pero sobre todo a la intensidad dramática con que esta se filma.

La razón de ser del montaje es entonces la creación de una idea, la capacidad de crear un discurso confrontando fragmentos tomados de la realidad. Según Sergei Eisenstein, en el montaje los elementos independientes pierden su fuerza para correlacionarse bajo la cosmovisión del autor, y juntos son capaces de comunicar todo tipo de ideas.

1.5.1 Tipos de montaje

Existen varios teóricos que han clasificado el montaje, por lo general de acuerdo a las formas narrativas o a las maneras básicas de expresar la simultaneidad.

Marcel Martin, uno de los teóricos que plantea las estrategias más simples, clasifica el montaje de la manera siguiente:

- a) Montaje narrativo, es aquel cuya finalidad es relatar una acción, uniendo determinados acontecimientos y haciendo del film una totalidad significativa.
- b) Montaje lineal, es cuando se respeta la sucesión temporal, y la narración se lleva a cabo en orden cronológico, de principio a fin.
- c) Montaje invertido, es aquel que alterna el orden cronológico a favor de una temporalidad dramática, haciendo saltos del presente al pasado y viceversa o bien,

situando el inicio de la película en un tiempo y luego dando un salto atrás o adelante que dure la mayor parte del film.

- d) Montaje alternado. Es aquel que yuxtapone acciones contemporáneas, es decir, muestra situaciones que ocurren al mismo tiempo y que se unirán al final y que están ligadas por el contenido dramático. En palabras más simples, este tipo de montaje presenta la simultaneidad de manera sucesiva “obliga al espectador a considerar la sucesión de imágenes y leerla como dos sucesos diegéticamente simultáneos y alejados del espacio”³⁵
- e) Montaje paralelo. Las acciones que se muestran alternativamente no son simultáneas en el tiempo de la historia. Reúne acontecimientos que pueden no ser contemporáneos, pero cuyo enlace es demostrativo o comparativo. Este tipo de montaje ayuda al desarrollo de la trama.
- f) Montaje ideológico. “Designa las relaciones entre tomas destinadas a comunicarle al espectador un punto de vista, un sentimiento o una idea más o menos precisos y generales.”³⁶ En esta categoría el montaje se vuelve capaz de relacionar acontecimientos, objetos o personajes. Las relaciones pueden ser de tiempo: anteriores, simultáneas o posteriores; de lugar, de causa, de consecuencia y paralelismo, este último considerado como el montaje ideológico por excelencia en el que el vínculo de los planos se establece en la mente del espectador si el realizador es lo suficientemente persuasivo como para “sembrarle” una idea, basándose en analogías y contrastes.

El montaje puede clasificarse también de acuerdo a la lógica que establece la sucesión temporal de cada trozo y entonces tenemos las siguientes categorías:

- a) Montaje creador. Cuando además de ordenar las imágenes en una sucesión tal que los hechos sean comprensibles para el espectador, el montaje permite percibir algo que no se ve en ningún encuadre.

³⁵ Ramón Carmona, *op. cit.*, p. 112

³⁶ *Ibid.*, p. 165

- b) Montaje como nexos. Cuando no solo muestra la escena sino que presenta una sucesión de imágenes estratégica para mostrarle al espectador una sucesión de representaciones que llevan una dirección determinada. “El cine conjuga las imágenes interiores de nuestras asociaciones, pero sin representarlas”³⁷ De esta forma el cine puede evocar algo dentro de nosotros, en base al personaje haciendonos saltar de un pensamiento a otro en el mismo tiempo, o evocando recuerdos que hacen que la narración salte en el tiempo.
- c) Montaje metafórico. El montaje sugiere al espectador, creando paralelismos psicológicos entre lo que se muestra y la forma en que eso repercute en el personaje. Equipara una cosa con otra para puntualizar su peso.
- d) Montaje poético. Suscita asociaciones profundas del subconsciente con una serie de imágenes que pueden evocar el recuerdo o las impresiones de una forma sutil.
- e) Montaje alegórico. Cuando el autor introduce artificios alegóricos exteriores intercalados en la película para lograr un efecto como el que haría el montaje metafórico, o bien el paralelo, pretendiendo que el espectador traduzca la imagen en una cuestión literaria o política por la pura necesidad de enlazar esa imagen externa en la trama.
- f) Montaje intelectual. Cuando trata de despertar ideas en el espectador, mediante la alternancia de imágenes y acciones reales que jalan hacia la realidad, sin embargo suele hacerlo mediante la proyección de símbolos conceptuales ya elaborados conocidos por todos.

Hablando de montaje no podemos olvidar la clasificación de quien quizá sea el teórico más importante del rubro, Sergei Eisenstein. Para él, el cine es un conjunto de elementos que provocan un *shock* en el espectador y que están relacionados entre sí. Estos elementos son la iluminación, la composición, la actuación, la sonorización y el asunto del que trata el filme.

“Nuestros sentidos apresan la atención de cada toma y nuestras mentes reúnen tales atracciones por su similitud o su contraste, creando unidad superior y un significado. Las

³⁷ Antonio Pasquali, *op. cit.*, p. 103

tomas como atracciones son solo una estimulación. Es la interacción específica de las tomas (al nivel de longitud, ritmo, tono y metáfora) la que produce el significado.”³⁸

Los tipos de montaje que propone de acuerdo a la forma en que interactúan las tomas para producir significado son:

- a) Montaje métrico. Es el tipo de montaje en el que el criterio fundamental es el largo absoluto de las tomas, unidas de acuerdo a su longitud como un compás musical que se repite una y otra vez. “La sobre complejidad del ritmo métrico produce un caos de impresiones en vez de una tensión emocional precisa”.³⁹
- b) Montaje rítmico: Es aquel en el que la longitud del trozo y el contenido del cuadro son igual de importantes, pero la longitud real no coincide con la longitud del trozo. El contenido de la toma acelera o alenta el ritmo real o el ritmo de la escena a la que se contrapone, con la finalidad de resaltar la intensidad. El *raccord* entre dos imágenes está determinado por el movimiento dentro del cuadro.
- c) Montaje tonal: El concepto de movimiento abarca todas las emociones del trozo de montaje. Aquí el montaje se basa en el sonido emocional del fragmento, es un tipo de montaje melódico-emotivo.
- d) Montaje sobretonal: El tono se convierte en un nivel del ritmo, los trozos de la película se atraen de manera colectiva.
- e) Montaje intelectual: Es un montaje armónico en el que se yuxtaponen cuestiones fisiológicas e intelectuales. Es una especie de revolución cultural que jala al espectador a pensar de cierta forma.

Otras disciplinas que han estudiado el cine desde el punto de vista pedagógico, reconocen tres grandes categorías de montaje. El montaje narrativo, que se centra en contar una historia, el montaje discursivo que establece relaciones de sentido y el montaje de correspondencias que está más enfocado en provocar emociones.

³⁸ James Dudley Andrew, *op. cit.*, p. 58.

³⁹ Sergei Eisenstein, *La forma en el cine*. México, Siglo XXI, 1986, p. 73.

Retomaremos a fondo estas tres categorías debido a que el cine, como arte y comunicación, es un ente multidisciplinario que debe poder comprenderse desde cualquier ámbito. Estas tres categorías resultan comprensibles para cualquier lector que quiera acercarse al análisis cinematográfico.

a) El montaje narrativo

Este tipo de montaje toma su importancia en el acto narrativo, pues aunque contar una historia pudiera parecer cosa de niños, en los inicios del cine, las personas no estaban acostumbradas a ligar una imagen con la otra para entender el relato.

Este tipo de montaje utiliza por excelencia la técnica del desglose, relacionando los distintos planos de manera que queden en el mismo espacio diegético en el que se desarrolla la acción. La unidad y la homogeneidad son sus premisas.

Unifica creando un marco de percepción en el cual se pueden instalar las acciones y personajes de manera que lo que dicen y hacen sea creíble. Además la manera de ligar las tomas obliga al espectador a pensar las escenas en un tiempo determinado.

Este tipo de montaje no ofrece solamente los acontecimientos uno tras otro, también es capaz de crear en el espectador la ilusión de simultaneidad. Los *raccord* son un ensamble natural con una doble continuidad: la de la acción y la de la mirada del espectador. En el plano sonoro, las tomas también se articulan unas con otras.

Podemos decir entonces que el montaje narrativo “utiliza la aparente evidencia de un mundo donde el espectador se ve reflejado y al que transpone la necesidad de las continuidades y relaciones lógicas, que por otro lado organizan la existencia de dicho mundo”.⁴⁰

⁴⁰*Ibid.*, P. 75

b) Montaje discursivo

Es aquel que además de mostrar un desarrollo del relato construye un mundo significativo. Su materia prima es el primerísimo primer plano, mediante el cual concentra la atención del espectador a la vez que esparce la representación, haciendo que el objeto enfocado sea atractivo por su forma, y no por lo que le rodea. Estos planos generalmente no se presentan en *raccord*, tienen otra iluminación u otras características que los hacen saltar del todo en el que están inmersos.

Este montaje tiene la cualidad de desorientar los sentidos para orientar el pensamiento hacia cierta idea bien definida. “Para entener el mundo, hay que entender sus antagonismos (...) Es éste, por lo tanto, un montaje dialéctico, en el que, juntando por yuxtaposición dos realidades mutuamente antagónicas, se nos permite imaginar su resolución”.⁴¹

Este tipo de montaje sería entonces la prueba de las proposiciones de Eisenstein en el que el cienasta tiene la capacidad de revelar y provocar una comprensión de la realidad, mostrando el mundo de una manera distinta, por medio de las figuras del estilo.

c) Montaje de correspondencias

Es aquel en el que el ritmo logra superar a la representación imponiendo una sensación. Este montaje es capaz de presentar situaciones inmensas en segundos o por el contrario prolongar la duración de los minutos invitando a la contemplación.

Es un collage capaz de crear sensaciones y a la vez establecer diversos vínculos de significado, apelando a que la sabiduría de los sentidos haga la conexión necesaria para develar los planos que se vinculan a distancia, a través de correspondencias rítmicas y no solo de la organización cronológica.

⁴¹ *Ibid.*, p. 85

Ofrece una dimensión distinta a la de la representación lineal, sus fragmentos tienen un significado distinto, y reorganizan el mundo. Este montaje, “lejos de articular sus elementos mediante una mecánica lineal, los pone en correspondencia de modo aleatorio, los pone a jugar unos con otros como motivos que pueden ganar significado de un modo distinto al de su simple colocación uno tras otro.”⁴²

1.6 Otros componentes del cine narrativo.

Aunque el enfoque de este estudio no comprende los géneros cinematográficos, ni las corrientes del cine, mencionaremos en este apartado algunas características del cine narrativo que nos permiten clasificarlo en cine clásico, moderno y posmoderno, las cuales han sido estudiadas a profundidad en la mayoría de los trabajos de Lauro Zavala. Estas características nos ayudarán, más adelante, a definir el estilo del director Fernando Eimbcke.

El cine clásico es aquel que convierte la experiencia humana en narración, respetando las convicciones audiovisuales y permitiendo al espectador entender el sentido de la película. Presenta las imágenes en una sucesión lógica y causal, en la que las tomas solo cobran sentido en relación con las demás. La unidad narrativa es el plano general que paulatinamente pasa a planos de detalle.

El sonido tiene una función didáctica, acompaña a la imagen y corrobora su discurso, mientras que la puesta en escena acompaña al personaje.

El inicio cumple siempre con la intriga de predestinación, mientras que el final es epifánico, entendiendo este como una respuesta definitiva a los enigmas de la historia.

Por su parte el cine moderno es totalmente opuesto al clásico. No hay una secuencia lineal, altera la sucesión del tiempo y las relaciones causa-efecto. La narración se caracteriza por

⁴² Amiel Vincent P. 156

la ruptura y porque presenta la visión particular del cineasta. Las imágenes son descriptivas y se utilizan más los planos de detalle que las tomas abiertas. La edición es totalmete expresionista y cada unidad narrativa tiene un significado, aunque esté separada del conjunto. El sonido y la puesta en escena también son autónomos.

Este tipo de cine carece de intriga de predestinación, tiene varios símbolos de intertextualidad y utiliza finales abiertos en los que la resolución del conflicto se neutraliza y prevalece la ambigüedad moral de los personajes.

El cine posmoderno integra alternada o simultáneamente algunos elementos del cine clásico y del cine moderno. Superpone estrategias narrativas y descriptivas y construye una realidad que solo existe en el interior de la película.

El cine posmoderno tiene un inicio simultáneamente narrativo y descriptivo acompañado por un simulacro de intriga de predestinación, la imagen tiene cierta autonomía referencial, el sonido cumple una función alternativamente didáctica, sincrónica o sinestésica, la edición es itinerante, la puesta en escena tiende a ser autónoma frente al personaje, la estructura narrativa ofrece simulacros de metanarrativa, el empleo de las convenciones genéricas y estilísticas es itinerante y lúdico, los intertextos son genéricos con algunos recursos de metaparodia y metalepsis, y el final contiene un simulacro de epifanía. Todo ello es consistente con una ideología de la incertidumbre, organizado a partir de un sistema de paradojas⁴³

Habiendo explicado la forma en la que el cine comunica, desde el punto de vista técnico y narrativo, pasaremos ahora a contextualizar nuestro objeto de análisis.

⁴³ Lauro Zavala. "Cine clásico, moderno y pomoderno", [en línea], México, Razón y Palabra, No. 46, Agosto-Septiembre de 2005, Dirección URL: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/lzavala.html> [consulta: 3 de mayo de 2012].

Capítulo 2. La historia de un mártir.

Los inicios del cine en el mundo se remontan a 1895, cuando los hermanos Lumière presentaron ante el público las primeras vistas. “Se cuenta que delante de la imagen de una locomotora que avanzaba velozmente hacia el punto de toma, los espectadores huyeron aterrorizados, temiendo que saliera fuera de la pantalla.”⁴⁴

Al siguiente año el cinematógrafo llegó a nuestro país. La noche del 6 de agosto de 1896 el entonces presidente Porfirio Díaz y su familia, presenciaron en el Castillo de Chapultepec una función privada del maravilloso aparato; Llegada de un tren a la estación de Lyon, La Comida del bebé, El Regador regado y Los Bañistas, fueron algunas de las escenas presentadas.

“El 14 de agosto los técnicos franceses ofrecieron una cotizadísima función para la prensa y hombres de ciencia en un local habilitado en el entresuelo de la droguería Plateros”⁴⁵, ubicada en el número 9 de la calle de mismo nombre. Dos días después se llevó a cabo la primera exhibición pública en el mismo lugar.

El éxito fue rotundo, ya que además de exhibirse las vistas que se traían de Francia, comenzaron a grabarse en México pequeños episodios de la vida cotidiana y sobre Porfirio Díaz; estas imágenes reflejaban la realidad concreta de la Ciudad de México y algunos estados, por lo que el impacto fue inevitable y poco a poco, el cine en el país fue tomando fuerza, una fuerza orientada a la representación de lo propio.

⁴⁴ Mario Pezzella. *Estética del cine*, Madrid, A. Machado libros, S.A., Colección La Balsa de la Medusa, Serie Léxico de Estética, 2004, P. 43

⁴⁵ Jorge Alberto Lozoya, et. al., *Cine Mexicano*, España, Lunweg Editores-CONACULTA, 2006, P. 14

Para 1902 el país contaba con trescientas salas cinematográficas y anualmente se realizaban mil exhibiciones itinerantes. Años después el inicio de la revolución daría pie a que se filmaran una gran cantidad de escenas sobre el conflicto, pero luego, las secuelas de la lucha, aunadas a la crisis redujeron notablemente la producción cinematográfica.

De 1941 a 1945 el cine nacional tuvo su etapa de apogeo; la explicación es bastante sencilla, el mundo estaba en guerra y México aprovechó el material cinematográfico barato que le proporcionaba Estados Unidos, y el deseo de la población por olvidarse de la guerra.

Es así que el cine mexicano comenzó a producir películas de manera loca, nuestro país hacía más películas que otros, la producción europea estaba parada por la guerra, y la estadounidense se enfocaba en propaganda bélica. Por otro lado la industria argentina, potencial competidora del cine nacional, se vio coartada por falta de material, ya que la película cinematográfica que vendía Estados Unidos se quedaba en México debido a intereses políticos.

Entonces, de acuerdo con algunos teóricos, el cine se convirtió en la sexta industria del país, que contó con el talento de varios productores y directores que invirtieron los recursos con provecho. En ese tiempo destacaron Ismael y Roberto Rodríguez, Julio Bracho, Miguel Zacarías, Miguel Contreras Torres, Gregorio Walerstein, Alejandro y Marco Aurelio Galindo, Alfredo Ripstein y Manuel Barbachano.

Durante su sexenio el presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940), obligó mediante un decreto a exhibir películas mexicanas en todas las salas del país; su sucesor Manuel Ávila Camacho (1940-1946) decidió apoyar al cine nacional creando el Banco Nacional Cinematográfico (BNC), una institución crediticia para financiar a los cineastas.

Aquí comienza la historia telenovelesca del cine nacional: un mártir que sube y alcanza la cima solo para bajar precipitadamente y que a menudo, no se da cuenta de su decadencia, engalanada siempre por la burocracia, la corrupción, el compadrazgo, la migración de talentos y el México de las instituciones.

En 1942 se creó el Banco Nacional Cinematográfico como una institución privada con un capital de 2 millones de pesos, capital que fue aumentando paulatinamente hasta alcanzar los 5 millones en 1947. Después de eso y con “la finalidad de ayudar” el gobierno federal se inmiscuye en la financiación de la industria, participando en el capital del Banco Nacional Cinematográfico y aumentándolo hasta 10 millones de pesos divididos en acciones.

En pocas palabras el BNC operaba en conjunto con las distribuidoras, Películas Mexicanas, S.A. de C.V. que distribuía en España, Portugal, Centroamérica y Sudamérica; Películas Nacionales, que distribuía en el interior de la República Mexicana y Cinematografía Mexicana Exportadora, que distribuía en el resto del mundo.

Las casas productoras le presentaban propuestas de películas al Banco para que este las financiara, los filmes eran elegidos a partir de su calidad artística y comercial, solvencia económica e historial crediticio de la compañía solicitante y antecedentes del productor en la industria.

El monto del financiamiento se fijaba en relación a la comerciabilidad de la película, determinada esta por la calidad de la historia, la calidad del plan de producción, la dirección y el reparto, así como los antecedentes que películas similares habían tenido en el mercado. Así, el Banco otorgaba a la productora el dinero para realizar su película, dándole hasta 36 meses a partir del estreno para la recuperación del capital. La productora entregaba su película concediendo un fideicomiso irrevocable al Departamento Fiduciario del BNC, siendo este quien recibía el producto de la explotación.

Con esta manera de trabajar, las distribuidoras se fueron endeudando poco a poco, y cuando terminó la guerra todavía más, pues los costos de producción subieron debido a que el material ya no era tan barato. Por si fuera poco, el cine de Hollywood comenzó a cobrarse los favores exhibiendo en México cualquier cantidad de sus películas dobladas al español.

Los trabajadores del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, que se había creado en 1945 para acoger a actores, autores, adaptadores, directores, compositores, filarmónicos y técnicos, comenzaron a protestar ante las desigualdad que el cine nacional enfrentaba frente al estadounidense. Estas protestas provocaron que el sindicato se dividiera y se creara el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, grupo que ganó de manos del presidente Ávila Camacho la concesión para producir películas en estudios y exteriores, y que además trabajó con una política de puertas cerradas que impidió la entrada de nuevos talentos.

A mediados del gobierno de Miguel Alemán (194-1952), era notoria la disminución de películas por la falta de capital, así que en un intento desesperado por salvarse, el cine mexicano comenzó a abaratar los costos de producción, dando origen a obras de pésima calidad que en la actualidad conocemos como *churros*.

A finales de los cuarenta tres “géneros” eran los más populares, el cine arrabalero protagonizado por Pedro Infante con las inolvidables *Nosotros los Pobres y Ustedes los Ricos*; el cine cómico donde surgieron nombres como Cantinflas, Tin Tan, Clavillazo y Resortes; y el cine de cabareteras, en el que destacaron Yolanda Montes “Tongolele”, Ninón Sevilla y Meche Barba.

Pero la política moralista de Adolfo Ruíz Cortines (1952-1958) se encargó de debilitar la industria, cambiando el cine de cabareteras y rumberas por películas con algunos desnudos “artísticamente justificados”, que no fueron del interés del público. Además, en esta época distribuidores y productores se unieron en un monopolio que con ayuda del BNC tampoco otorgaba préstamos a nuevos creadores.

Las dificultades de producción impuestas por la burocracia y la falta de capital, aunadas a los avances de la tecnología, dieron origen al cine independiente. Las cámaras eran mucho más ligeras y la película era de mejor calidad, por lo que filmar comenzó a ser mucho más fácil y este tipo de cine comenzó a crecer.

En 1960 la universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) creó el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) que aunque no fue reconocido de inmediato, comenzó a preparar cineastas y a organizar cine clubes. A mediados de los sesenta, se hizo el primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje el cual unió a cineastas, artistas, críticos e intelectuales, para crear algunas propuestas interesantes y de calidad que no obstante no pudieron encontrar quien las produjera.

En esta década el cine mexicano no se convierte en un movimiento social ni en una reflexión estética debido a "la ausencia de realizadores capaces de ser creativos estéticamente, a las dificultades de la burocrática y centralizada industria nacional del cine; pero también debido a que realizadores y funcionarios se encaminaron con resolución por la vía de la renovación aparente, por el camino de hacer un cine subhollywoodense"⁴⁶

El siguiente espejismo de resurgimiento del cine mexicano se dio durante el gobierno de Luis Echeverría (1970-1976), cuya administración se encargó del financiamiento, la producción, distribución, exhibición, preservación y enseñanza del cine.⁴⁷

Todas las actividades cinematográficas estuvieron vigiladas por el Estado sin perjudicar la participación de empresas privadas y nuevamente, aunque se lograron productos con calidad estética y dramática, hubo poco éxitos en taquilla. De este período podemos destacar la creación de la Cineteca Nacional en 1974 y un año después la creación del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC).

No obstante, lo poco que se había conseguido en el sexenio se vio destruido en un instante, cuando el siguiente mandatario, José López Portillo (1976-1982), dejó el cine en manos de su hermana Margarita López Portillo, quien le devolvió el poder a los antiguos productores, dando origen al cine de *ficheras*, que junto con la tragedia de la destrucción física de la Cineteca llevó al cine mexicano al fondo de la crisis. Quizá el único acierto del período es

⁴⁶ Alberto Ruy Sánchez, *op. cit.*, p. 70

⁴⁷ *cfr.*, García Canclini, *et. al.*, *Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y en el extranjero*, México, Universidad de Guadalajara/IMCINE, 2006, p. 62

la desaparición del Banco Nacional Cinematográfico en 1978, institución que más que apoyar el crecimiento del cine, gastaba millones de pesos en beneficiar a unos cuantos.

En 1983 durante la administración de Miguel de la Madrid (1982-1988) se creó el Instituto Mexicano de la Cinematografía (Imcine) institución que tomaría importancia unos años después.

En el sexenio de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) prevaleció la visión empresarial en el país, el Tratado de Libre Comercio representó un arma de doble filo que impulsó al cine como producto cultural, pero cambió la producción masiva a una producción artesanal frenada por las nuevas condiciones de producción, distribución y exhibición.

Carlos Salinas desincorporó las industrias y empresas cinematográficas del Estado, favoreciendo con mayor presupuesto varias producciones de calidad, las cuales enaltecieron la imagen que México daba al exterior. Aunque en esa época se revalorizó al documental y al cortometraje, y se realizaron varios festivales de cine, el país permitió la privatización de la industria con la esperanza de hacerla crecer al nivel de Hollywood, pero el gobierno se olvidó del cine como un asunto cultural y de Estado y obstaculizó la exhibición de las películas.

Por si fuera poco, el cine mexicano se reencontró con otro viejo verdugo: la censura. A pesar de que la bandera política afirmaba que existía libertad de expresión, el cine como generador de conciencias influía en la sociedad, por lo que el gobierno no permitió la exhibición de ciertas temáticas.

Entonces para reactivarse la industria tuvo un nuevo esquema en el que empresas privadas y estatales se asociaban para la producción, vendiendo anticipos por distribución en distintas partes del mundo. En este contexto la referencia obligada es la película Como Agua para Chocolate (1991) de Alfonso Arau, que logró permanecer en las carteleras

internacionales, “convirtiéndose en uno de los mayores éxitos financieros de la historia del cine mexicano”.⁴⁸

En este período los sindicatos de trabajadores del cine se vieron afectados, porque las producciones que realizaban no eran apoyadas para su difusión y exhibición. Entonces como ahora, eran pocos los productores que eran elegidos por Imcine para ser apoyados.

En 1992 con la formalización de la Ley Federal de Cinematografía, se estableció que las salas cinematográficas dedicarían paulatinamente el 10% de su tiempo de pantalla a las producciones nacionales. En ese mismo año “desapareció por bancarrota, la distribuidora mixta Películas Nacionales (principal distribuidora de filmes mexicanos) y al año siguiente fue privatizada la ya para entonces disminuida Operadora de Teatros (COTSA), que exhibía una porción considerable de cine mexicano”.⁴⁹

El cine independiente se vio afectado por la llegada de las cadenas de exhibición Cinemark y Cinemex, que según la política neoliberal, potencializaron la exhibición de cine extranjero. No obstante algunas alianzas entre Conaculta y otros organismos gubernamentales, permitieron expandir la cultura a regiones aisladas del territorio. Se creó el Centro Nacional de las Artes despojando de espacio a los trabajadores de los Estudios Churubusco, se instaló también la Megapantalla en el Papalote Museo del Niño⁵⁰, algunas empresas estadounidenses comenzaron la distribución de películas mexicanas y se liberó el precio del boleto, aumentando de unos cinco pesos hasta costar más de veinte y luego paulatinamente hasta llegar al precio actual que en la Ciudad de México oscila entre los cuarenta y setenta pesos dependiendo el complejo que se escoja.

No obstante, dentro de los logros del periodo salinista destaca el uso de las coproducciones y el cierre de las empresas ineficientes, así como la elaboración de un cine mexicano que atrajera audiencias extranjeras.

⁴⁸ *cfr.*, Carla González Vargas. *Rutas del cine mexicano 1990-2006*. IMCINE, México. 2006, p. 13

⁴⁹ García Canclini, *op. cit.*, p. 64

⁵⁰ *cfr.*, Isis Saavedra Luna. *Entre la realidad y la ficción*. UAM. México. 2007, p. 38

También sobresale la intención de juntar a tres generaciones de realizadores invirtiendo en promover a los recién egresados de las escuelas de cine y abriendo un espacio en el gremio para las mujeres, así como los 130 premios obtenidos en el extranjero. Tampoco podemos dejar de mencionar que durante este período la gestión del Imcine dejó de depender de la Secretaría de Gobernación y pasó a formar parte del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes tal y como lo conocemos ahora.

El grupo de cineastas que impulsaron el “nuevo cine” estuvo conformado por aquellos que comenzaron su carrera a fines de los sesenta y gozaron con la breve bonanza del cine en el sexenio de Luis Echeverría; pero también, por aquellos que sufrieron el vacío de casi dos sexenios cuando recién egresaban de las escuelas cinematográficas.

Durante los noventa y en miras del nuevo siglo destacaron de la vieja escuela Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Jaime Humberto Hermosillo, Paul Leduc, Jorge Fons y Gabriel Retes.

El resurgimiento del cine mexicano a principios de los 90 se reflejó también en el extranjero. *Principio y Fin* (1993) ganó la Concha de Oro en el Festival de San Sebastián, *El Callejón de los Milagros* obtuvo una distinción en el de Berlín en 1990, donde un año después hubo una retrospectiva de la producción reciente. Ese interés internacional fue, además, la plataforma para la venta de películas en territorios que parecían perdidos para siempre.⁵¹

De las nuevas generaciones podemos mencionar nombres como Alejandro Pelayo, Juan Antonio de la Riva, Rafael Montero, Fernando Sariñana, Carlos Carrera, Guillermo del Toro y Luis Estrada. La década también dio pie a las mujeres cineastas quienes enfocaron su trabajo a comunicar la postura feminista. Destacan por supuesto, María Novaro, Marisa Sistach, Dana Rotberg, Mercedes Moncada y Marcela Arteaga.

Sin embargo para 1994 la estabilidad política y social del país fue cuestionada por el levantamiento zapatista, lo cual borró las intenciones de productores extranjeros de

⁵¹ Carla González Vargas, *op. cit.*, p. 13

trasladar sus equipos de filmación a México. Asimismo, es necesario recordar la crisis económica en la que el país se encontraba luego del llamado “error de diciembre”, cuando la devaluación del peso dificultó sostener la industria, que cayó a sus niveles más bajos produciendo cantidades ridículas de largometrajes.

Además el entonces presidente Ernesto Zedillo (1994-2000) recibió una industria en crisis en la que la producción pasó de 53 películas en 1993, hasta la insignificante cantidad de 11 para 1998. Esta enorme reducción en la producción mexicana aunada a las políticas de libre comercio, dejó el camino libre para que las cintas extranjeras se apoderaran de las salas del país.

El gremio cinematográfico mostró su preocupación en la segunda mitad de la década con algunas manifestaciones que pedían cambiar la ley de 1992. Sin embargo, las preocupaciones del sexenio eran otras y la industria cinematográfica se vio cada vez más afectada, la producción se contrajo y los procesos de producción, exhibición y distribución se concentraron también en unas pocas empresas, sin dejar de mencionar que el cine vivió subordinado (una vez más) a la industria Hollywoodense.

En 1995 la clase media regresó a los cines, no por el interés de ver las películas, sino para disfrutar del concepto multiplex con las cadenas Cinemark, Cinemex y Cinopolis, las dos últimas controladoras de las salas del país hasta nuestros días. La comodidad, el sonido mejorado y la buena imagen, llenaron las salas nacionales, pero con mexicanos que acudían a ver películas extranjeras.

De alguna manera las demandas del sector obtuvieron respuesta cuando en 1997 se creó el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE) con un presupuesto base de 135 millones de pesos.

Durante 1998 hubo algunos debates en los que los ideales de los productores se enfrentaban a los de los distribuidores y exhibidores. La prohibición del doblaje al español, restituir un 10% de tiempo de pantalla para las películas mexicanas en todas las salas del país y la

creación de un fondo de fomento a la industria, financiado con el 5% de lo obtenido en taquilla, eran algunas de las peticiones de los realizadores. No hace falta decir que estas peticiones no se lograron.

El Diario Oficial de la Federación publicó el 5 de enero de 1999 la nueva Ley de Cinematografía, restituir el 10% resultó imposible según lo establecido en el Tratado de Libre Comercio con América del Norte (TLCAN); la cuestión del doblaje, aunque respetada, fue descartada meses más tarde, cuando las distribuidoras transnacionales se ampararon alegando iguales condiciones de comercio.

El Fondo para el estímulo de la producción sí se creó, es lo que hoy conocemos como Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (FIDECINE) pero los montos para su financiamiento, que obviamente no salieron de la taquilla, quedaron indefinidos a discreción del poder ejecutivo. Esta ley dejaba varios cabos sueltos los cuales se definirían en un reglamento que Ernesto Zedillo dejó a la administración siguiente.

Fue hasta marzo de 2001 cuando se publicó el Reglamento de la Ley Federal de Cinematografía que no obstante, tampoco delineaba las condiciones para el fomento del cine nacional.

Si reflexionamos un poco sobre otras industrias cinematográficas, mencionemos aquí las de Estados Unidos y Canadá, nos damos cuenta que la primera, ha posicionado su cine como industria básica, económicamente hablando. Norteamérica cuida la producción cinematográfica tanto como cuida el petróleo, porque además, esta le sirve para llevar su ideología casi a cualquier parte del mundo. Por su parte el cine canadiense, quizá no muy exportado, y reconocido más en festivales que en taquillas internacionales, es un marco cultural para sus ciudadanos.

Aquí en México lo único que tenemos por ahora es un cine que medio refleja nuestra realidad social, y se centra más en las problemáticas individuales; hay buenos realizadores y cada vez más espectadores, pero nos falta un apoyo gubernamental sólido que impulse al

cine más allá de las fronteras de los festivales internacionales, que encuentre la manera de deshacerse del libre comercio en cuanto a cultura se refiere, y por supuesto, mejores salarios que permitan a la familia promedio acudir al cine al menos una vez a la semana, sin que esto signifique que sus necesidades básicas se vean afectadas.

Se necesita que el gobierno deje de ver al cine como un negocio mal logrado; que lo vea como una fuente de empleo, como la forma de arraigar la cultura, sin coartar la libertad de expresión. Se necesita hacer que la población se vea atraída por nuestro cine y pueda recibirlo como esa mexicanidad que necesita.

El Estado debe erradicar las políticas que minimizan nuestra cultura y que hacen que el espectador prefiera, la mayoría de las veces, acudir a ver las proyecciones gringas. “La cultura occidental fue impuesta, es decir, integrada y adaptada a la larga, tras un intenso proceso de aceptación y reacción nominado genéricamente aculturación en la América Latina y sobre todo en México”.⁵²

Cuando el cine se deshaga de las cláusulas inquisidoras del TLCAN y el gobierno invierta en serio en producciones de calidad, cuando los apoyos dejen de ser para unos cuantos, y cuando nuestro cine sea tomado incluso como materia de estudio en las aulas de nivel básico, quizá se convierta en industria.

México representa el quinto mercado en asistencia de espectadores en el mundo y uno de los tres primeros en reportar regalías a los estudios de Hollywood⁵³, por lo que si el cine mexicano logra crecer y ser redituable, podría incluso darle un giro económico al país.

⁵² Francisco A. Gomezjara, *Sociología del cine*, SEP, México, 1973, P. 22

⁵³ Imcine, “Del cine al audiovisual”, *Cine Toma*, No. 26, México, Paso de Gato-aMACC, enero-febrero, 2013, 51-6-11 pp.

2.1 Nuevas temáticas, otros espectadores.

Desde los noventa, la clase media se interesó más que nunca por los filmes que le hablaran de su propia idiosincrasia, de una realidad cruda en los planos de lo individual, de la muerte, de la vida y de la sexualidad. El cine dejó de representar las problemáticas sociales, para fijarse en lo individual, ya bien por el narcisismo de una sociedad de consumo donde lo más importante es el yo, o por una lucha de clases detenida o difuminada por los que más tienen.

De cierta forma la revolución ha muerto en nuestro cine. Cómo quisiéramos ver a los cineastas mexicanos realizar solo obras que impulsarán a la gente o criticaran al sistema, sin embargo, la mayor parte del cine mexicano contemporáneo es otra cosa, marcado sin duda por los hilos que nos mueven como sociedad, pero enfocado a la temática de los sentimientos, las personas y las relaciones entre estas.

Así podemos verlo de dos maneras, como un cine que se mantiene al margen y opta por contar historias que no se metan con la política, el gobierno y la opresión, “cuando las clases dirigentes se encuentran unificadas y dominan a las demás clases sociales ya sea por medios legales, culturales o bien abiertamente represivos, la producción cinematográfica se inclinará por la creación de imágenes lo más alejadas de la problemática social, centrándose alrededor de un individualismo convencional y cursi”⁵⁴; o como un cine de una minoría organizada que sí cuestiona al sistema social y sus valores culturales “cuyos filmes vienen a ser enriquecedores del intelecto y los sentimientos humanos”.⁵⁵

El cine es una representación de las prácticas y usos del exterior, en este caso de las preocupaciones personales, que se han vuelto más importantes en un país donde el cuerpo social está claramente fragmentado, y donde a veces, el cine parece querer apartarse de la

⁵⁴ Francisco Gomezjara. *op. cit.* P. 14

⁵⁵ *Ibidem.*

realidad social para tenderle la mano al espectador como persona. No por ello podemos descalificar este cine, y menos aún olvidar que estas temáticas hicieron que de alguna forma el cine mexicano renaciera, no como industria, pero sí como proceso creativo.

De los inicios de este nuevo cine destacan algunas películas como *La mujer de Benjamín* (1990) de Carlos Carrera, *Cilantro y perejil* (1996) de Rafael Montero, *De noche vienes Esmeralda* (1996) de Jaime Humberto Hermosillo, *Por si no te vuelvo a ver* (1996) de Juan Pablo Villaseñor, *Sexo, pudor y lágrimas* (1998) de Antonio Serrano, que se convirtió en todo un fenómeno en taquilla al hacer una representación explícita de la infidelidad de ambos sexos, y en el mismo año, *La ley de Herodes* (1999) de Luis Estrada, una sátira sobre la corrupción política en México que a pesar de estar situada a finales de los cuarenta seguía y sigue siendo vigente y que por poco fue censurada al aparecer en un año electoral.

A finales de la década, Imcine controlaba gran parte de la producción a través de los concursos anuales, cuyos financiamientos han sido ampliamente cuestionados por la forma en que se escogen las películas. Sin embargo productoras independientes como Altavista, Argos producciones, Canana, Anheló y Titán permitieron que la producción siguiera creciendo. En la actualidad nuestro país produce alrededor de treinta cintas anuales, que desgraciadamente, no siempre logran presentarse ante el público.

El nuevo siglo dio espacio a cineastas independientes que buscaban la expresión personal, presentando una estética similar a la propuesta por el cine europeo. Entre estos realizadores destacan Carlos Reygadas, Carlos Carrera, Julián Hernández, Iván Ávila, Juan Carlos Rulfo, Benjamín Cann y Francisco Vargas. Este cine por lo general trata temáticas que se apartan de lo tradicional y ha encontrado mayor aceptación en festivales nacionales e internacionales y en espacios como la Cineteca, que en la taquilla tradicional.

Sin embargo, los nuevos talentos no fueron los únicos que lucharon por hacer cine, destacan nombres ya reconocidos como Marysa Sistach, Arturo Ripstein, María Novaro y Felipe Cazals.

La administración de Vicente Fox (2000-2006) recibió la industria en un ligero repunte, pues a pesar de la crisis en la producción, son varias las películas que han destacado no solo en nuestro país, sino en el extranjero. La película que inició el siglo con el pie derecho fue sin duda Amores Perros (1999) de Alejandro González Iñárritu, que conquistó al público a pesar de su compleja estructura temporal y más de dos horas y media de duración.

Otras películas que retomaron estas nuevas temáticas y marcaron a los nuevos espectadores del cine mexicano son las siguientes.

| No. | Año | Película | Director |
|-----|------|--|-------------------|
| 1 | 1999 | Todo el poder | Fernando Sariñana |
| 2 | 1999 | Crónica de un desayuno | Benjamin Cann |
| 3 | 2000 | Por la libre | Juan Carlos Llaca |
| 4 | 2000 | Perfume de violetas | Maryse Sistach |
| 5 | 2000 | Así es la vida | Arturo Ripstein |
| 6 | 2000 | Su alteza serenísima | Felipe Cazals |
| 7 | 2001 | Cuento de hadas para dormir cocodrilos | Ignacio Ortíz |
| 8 | 2001 | De la calle | Gerardo Tort |
| 9 | 2001 | La habitación azul | Walter Doehner |
| 10 | 2002 | Y tú mamá también | Alfonso Cuarón |
| 11 | 2002 | El crimen del Padre Amaro | Carlos Carrera |
| 12 | 2002 | Japón | Carlos Reygadas |

Fuente: Imcine

En 2003 se propuso una iniciativa en la que se donaría a la producción nacional, un peso por cada boleto vendido en taquilla, pero de inmediato las transnacionales y la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica y Videograma (CANACINE) se opusieron rotundamente, alegando que este apoyo para el cine desalentaría la distribución de filmes en nuestro país y obteniendo en 2004 el fallo de la Suprema Corte de Justicia de la Nación contra la medida. No obstante la producción, aunque reducida siguió adelante. Del período destacan:

| No. | Año | Película | Director |
|-----|------|--|---|
| 1 | 2004 | Digna... Hasta el último aliento | Felipe Cazals |
| 2 | 2004 | Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor | Julián Hernández |
| 3 | 2004 | Matando Cabos | Alejandro Lozano |
| 4 | 2004 | Temporada de Patos | Fernando Eimbcke |
| 5 | 2004 | Cero y van cuatro | Alejandro Gamboa, Antonio Serrano, Carlos Carrera, Fernando Sariñana |
| 6 | 2005 | El Mago | Jaime Aparicio |
| 7 | 2005 | Voces Inocentes | Luis Mandoki |
| 8 | 2005 | Batalla en el Cielo | Carlos Reygadas |
| 9 | 2005 | En el Hoyo* | Juan Carlos Rulfo |
| 10 | 2006 | Las vueltas del Citrillo | Felipe Cazals |
| 11 | 2006 | Carnaval de Sodoma | Arturo Ripstein |
| 12 | 2006 | Cobrador | Paul Leduc (coproducción México-Argentina-Brasil-España-Francia-Inglaterra) |
| 13 | 2006 | El Violín | Francisco Vargas |
| 14 | 2006 | Eréndira Ikikunari | Juan Mora Catlett |
| 15 | 2006 | Luz Silenciosa | Carlos Reygadas |
| 16 | 2006 | Cochochi | Israel Cárdenas y Laura Amelia Guzmán |
| 17 | 2006 | Kilómetro 31 | Rigoberto Castañeda |
| 18 | 2007 | Arráncame la vida | Roberto Sneider |
| 19 | 2007 | Lake Tahoe | Fernando Eimbcke |
| 20 | 2007 | La Zona | Rodrigo Plá |
| 21 | 2007 | Párpados azules | Ernesto Contreras |
| 22 | 2007 | Partes usadas | Aarón Fernández |
| 23 | 2007 | Fraude México 2006 | Luis Mandoki |

Fuente: Imcine

El cine mexicano continuó lidiando con la exhibición estadounidense y con las condiciones de la propia industria, las películas eran premiadas en el extranjero y poco reconocidas al interior del país. En esta época se producían alrededor de treinta largometrajes de los cuales se exhibían menos de la mitad.

Una medida en beneficio del cine que sí progresó, fue la moción del Senador Javier Corral, quien propuso la deducción del 100% a las personas físicas o morales que invirtieran en la producción nacional, siempre y cuando no se sobrepasara el 3% del impuesto sobre la renta (ISR), y limitando el techo anual a 500 millones de pesos.⁵⁶

La reforma al artículo 226 de la Ley del Impuesto Sobre la Renta (ISR), tuvo varios cambios desde 2005, hasta que en 2009 quedó como hasta ahora la conocemos

La Cámara de Diputados aprobó exentar del ISR las aportaciones que se hagan a proyectos de inversión en la producción cinematográfica nacional, con el fin de alentar el desarrollo de esa industria (...) La reforma votada incorpora un estímulo fiscal a los proyectos de inversión en la producción cinematográfica, a partir de tres límites: el monto total del estímulo es hasta por 500 millones de pesos; el monto máximo por contribuyente y por proyecto será de 20 millones de pesos, y el estímulo no podrá exceder en ningún caso de 10 por ciento del ISR a cargo del contribuyente, en el ejercicio anterior al del año en que se otorgue dicho beneficio⁵⁷

Este estímulo se conoce como Eficine 226, y hoy por hoy apoya a la producción o postproducción de largometrajes de ficción, animación y documental.

De acuerdo con los informes del Imcine, bajo esta modalidad se ha ayudado a la realización de 296 películas en el período de 2006 a 2012: 30 en 2006, 52 en 2007, 27 en 2008, 56 en 2009, 48 en 2010, 40 en 2011 y 43 en 2012. De estas veremos en la siguiente tabla, las que de acuerdo con los fines de este trabajo resultan las más representativas.

⁵⁶ *cfr.*, García Canclini, *et. al.*, p. 83

⁵⁷ Enrique Méndez y Roberto Garduño. "Exentan del ISR a inversionista de cine", [en línea], México, Jornada.unam.mx, 16 de diciembre de 2009, Dirección URL: <http://www.jornada.unam.mx/2009/12/16/espectaculos/a07n2esp> [consulta: 12 de junio de 2012].

| Año | Película | Director | Año estreno |
|-----------------------|---------------------------------------|--|--------------------|
| 2006/ 2009 | Backyard. El traspatio | Carlos Carrera | 2009 |
| 2006 | La Zona | Rodrigo Plá | 2008 |
| 2007 | Lake Tahoe | Fernando Eimbcke | 2008 |
| 2007 | Luz Silenciosa | Carlos Reygada | 2008 |
| 2007 | El Viaje de Teo | Walter Doehner | 2008 |
| 2007 | Cinco Días sin Nora | Mariana Chenillo | 2009 |
| 2007 | Norteados | Rigoberto Perezcano | 2009 |
| 2007/2008 | Arráncame la Vida | Roberto Sneider | 2008 |
| 2008 | Los Bastardos | Amat Escalante | 2009 |
| 2008 | De la Infancia | Carlos Carrera | 2011 |
| 2008 | Otra película de huevos... y un pollo | Rodolfo Riva Palacio Alatraste, Gabriel Riva Palacio Alatraste | 2009 |
| 2008 | Las Buenas Hierbas | María Novaro | 2010 |
| 2008 | El Estudiante | Roberto Girault | 2008 |
| 2009 | Abel | Diego Luna | 2010 |
| 2009 (México-Francia) | Días de Gracia | Everardo Gout | 2011 |
| 2009 (México-Cuba) | Acorazado | Álvaro Curiel | 2010 |
| 2010 | El Infierno | Luis Estrada | 2010 |
| 2010 | Miss Bala | Gerardo Naranjo | 2011 |

Fuente: Imcine

En esta muestra representativa, en la que se incluyeron películas premiadas en diferentes festivales, se observa que las obras se estrenan, en su mayoría, años después de haber recibido el apoyo, o bien, reciben apoyo durante varios años. Las cifras y las empresas varían de producción en producción, e incluso hay algunas películas que aún no se estrenan o cuyos nombres ni siquiera aparecen en las bases de datos del Imcine.⁵⁸

⁵⁸ El lector puede consultar las películas apoyadas por Eficine en <http://www.imcine.gob.mx/eficine-226.html>

Aunque cada vez la “industria” parece tener más apoyos, el cine mexicano aún no sube el peldaño que necesita para ser industria; el ser cultura. Lo cierto es que por cuestiones de exhibición nuestro cine no es visto. La constante lucha con los grandes estrenos Hollywoodenses, la insignificante garantía de permanecer una semana en pantalla, el reducido presupuesto para publicidad y la poca distribución de las películas nacionales al interior de la República, vuelven casi imposible que el público se acerque a las producciones mexicanas.

Con todo esto, el período de las nuevas temáticas parece prolongarse y a pesar de que las estructuras melodramáticas son las que más le funcionan al cine nacional, vemos algunos indicios de nuevas formas narrativas influenciadas por los cines asiático y europeo.

Dentro de estas nuevas temáticas e intentos por apremiar otro uso de la narrativa (al menos a nivel nacional) encontramos el cine de Fernando Eimbcke, trabajo en el cual se basa este estudio.

2.2 El cine de Fernando Eimbcke

Hablar del cine de Fernando Eimbcke es hablar de dos cosas básicas: adolescencia y lentitud; la primera un proceso entre la infancia y la época adulta por el que todo ser humano ha pasado o está obligado a pasar y la segunda, como el medio del realizador para sembrar ideas y sentimientos en la mente del espectador.

Sus dos largometrajes *Temporada de Patos* (2004) y *Lake Tahoe* (2008) son protagonizados por adolescentes que se enfrentan a diferentes situaciones propias de esa etapa de la vida: el divorcio de los padres, el abandono, la sexualidad, el hastío, el tedio, la soledad y la muerte. Estos dos largometrajes serán el motivo de estudio del siguiente capítulo.

En cuanto al resto de su obra, este director mexicano que estudio en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, cuenta con amplia trayectoria en cortometrajes, del más

reciente al más antiguo tenemos: Perro que ladra (2005), The look of love (2003), La suerte de la fea... a la bonita no le importa (2002), No todo es permanente (1995), Perdón? (1995) Alcanzar una estrella (1994) y Disculpe las molestias (1994).

Antes de incursionar en el cine, Eimbcke realizó varios videos musicales para grupos como Molotov, Plastilina Mosh, Genitallica y Jumbo. Desde el videoclip este director comenzó la cosecha de reconocimientos; por su colaboración con el grupo español Dover obtuvo el premio al mejor video iberoamericano en MTV Europa en el año 2000.

Dos años después, con el cortometraje La suerte de la fea... a la bonita no le importa, obtuvo mención honorífica del Concurso de Cortometraje Cuadro 2002, y en 2003 fue galardonado con el Premio La Promesa, de la primera entrega de los MTV Movie Awards México.

Sus dos largometrajes son los que lo han puesto en el ojo de la crítica, y lo han llevado a obtener varios reconocimientos sobre todo en el extranjero. Por Temporada de Patos, su Ópera Prima, obtuvo los siguientes:⁵⁹

- Gran premio del jurado del XVIII AFI Fest, 2004
- Premio FIPRESCI, Mayahuel por Mejor director, película, actor y actriz del XIX Festival Internacional de Cine en Guadalajara, México 2004
- Mejor director del XLV Thessaloniki International Film Festival, Grecia 2004
- Premio FEISAL por Mejor película latinoamericana del XX Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, Argentina 2005
- Ciguapa a la Mejor ópera prima del VII Muestra Internacional de Cine Santo Domingo, República Dominicana 2005
- Mejor película, dirección, guión, sonido, vestuario, actor, actriz, diseño de arte, fotografía, edición, ópera prima y música de la XLVII Entrega de Ariel de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, México 2005

⁵⁹ Fuente: www.imcine.gob.mx/peliculas [Consulta: 23 de agosto de 2012].

- Mejor actriz del V Premio MTV Movie, 2005
- Mejor película extranjera del XXI Independent Spirit Awards, EUA 2005
- Premio especial del jurado del Festival de Cine de París, Francia 2005

Por su segundo largometraje, realizado tres años después, Lake Tahoe, obtuvo los siguientes premios:

- Mejor película del VII Festival de Cine Cero Latitud, Ecuador 2009
- LI Entrega de Arieles de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, México 2009: -Mejor película -Mejor dirección -Mejor coactuación masculina (Héctor Herrera)
- India Catalina al Mejor filme, Mejor fotografía y Mejor guión de la Competencia oficial iberoamericana del XLIX Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias, Colombia 2009
- Mejor director (Fernando Eimbcke) del XXIII Festival Internacional de Cine en Guadalajara, México 2008
- Premio de la crítica internacional FIPRESCI del LVIII Festival de Cine de Berlín, Alemania (Berlinale 2007)
- Galardón Alfred Bauer a las nuevas perspectivas del LVIII Festival de Cine de 0Berlín, Alemania (Berlinale 2007)
- Premio Sundance/NHK International Filmmakers Awards del Festival de Cine Independiente de Sundance, EUA 2006

En trabajos más recientes, Eimbcke participó como coproductor de la cinta Vete más Lejos, Alicia de Elisa Miller, en el año 2006, y en el 2011 participó en la segunda edición del proyecto Mental Movies con la película apócrifa Ámpulas.

El cine de Fernando Eimbcke se caracteriza también por utilizar actores inexpertos y no conocidos. “Una semana antes de comenzar el rodaje (de Lake Tahoe) Fernando Eimbcke

no había encontrado aún al actor que debía interpretar el papel principal.”⁶⁰ Además sus largometrajes están filmados mediante planos largos donde la cámara se queda fija. Sus películas transcurren de manera silenciosa, casi sin música, con el sonido de las cosas y los diálogos de los personajes. Por este motivo ha sido criticado por algunos autores que ven en su cine, una manera errónea de copiar el cine de Yasujiro Ozu, director asiático por el que según el mismo cineasta, ha sido influenciado.

En general su primer largometraje no fue bien aceptado por la crítica, que le reclama a Eimbcke haber hecho una película donde no pasa nada, el mismo Jorge Ayala Blanco define el largometraje como el retrato de una “recentísima generación de pasivos obsesivos”. En este rubro, el largometraje Lake Tahoe le dio mayor gusto a la crítica, sobre todo a la internacional, que lo calificó como un succulento ensayo de minimalismo que impregna la vista y estimula la imaginación.

No obstante este estudio pretende descubrir el estilo del autor y la finalidad de su manera de montar, mediante planos largos y en su mayoría fijos, íntimamente ligada con los sentimientos interiores de los personajes, un ritmo lento, el ritmo del tedio y del duelo.

⁶⁰ Redacción. “Lake Tahoe triunfa como Mejor Película en Festival de Cartagena”, [en línea], México, Crónica.com.mx, 8 de marzo del 2009, Dirección URL: www.cronica.com.mx/nota.php?id_notas=419054 consulta: [10 de enero de 2012].

Capítulo 3. Patos y Refacciones. Análisis de los largometrajes.

Paula Markovitch, guionista de los dos largometrajes de Fernando Eimbcke asegura que una narrativa donde no pasa nada, es una nueva forma de contar lo que está pasando, una forma contemplativa, centrada más en la descripción que en la narración, una nueva forma de investigación dramática. “Como narradores, hemos descubierto que los instantes en que aparentemente pasan cosas, en realidad no son los más importantes. Tampoco nos importa tanto lo que va a pasar al final de la película. Nos importa acercarnos a entender, más bien, lo que está pasando.”⁶¹

La guionista asegura que cuando ya no se usan eventos para atrapar al espectador se debe ser preciso para mostrar lo que está sucediendo como aquello de más profundidad y relevancia. No obstante esta nueva moda, tiene sus pros y contras en cuanto al contacto íntimo con el espectador y al resultado de las películas ya terminadas.

3.1 Temporada de Patos

Sinópsis y Ficha técnica

- Dirección: **Fernando Eimbcke, Paula Marcovitch**
- Producción: **Christian Valdelièvre**
- Guión: **Fernando Eimbcke**
- Fotografía: **Alexis Zabé**
- Edición: **Mariana Rodríguez**
- Sonido: **Antonio Diego**
- Música: **Alejandro Rosso**
- Dirección de arte: **Diana Quiroz**
- Compañías productoras: **IMCINE, FIDECINE, Cinepantera, Lulú Producciones**
- Reparto: **Daniel Miranda, Diego Cataño, Enrique Arreola, Danny Perea**

⁶¹ Paula Marcovitch, “Paisajes Dramáticos”, *Cine toma. Revista mexicana de cine*, No. 17, México, Año 3, Julio-Agosto de 2011, P. 12 62

Temporada de Patos es la historia de dos adolescentes, Moko y Flama, que se quedan solos un domingo en un departamento de la Unidad Habitacional de Tlatelolco, con el fin de jugar video juegos todo el día; sus planes se ven interrumpidos cuando se va la luz y gracias a la presencia de Rita, una vecina que pide permiso para hornear un pastel. Ya sin luz los adolescentes piden una pizza, dando pie a la llegada de Ulises, un repartidor que se queda en la casa cuando los chicos deciden no pagarle. Inesperadamente el tedio que viven se termina cuando comen un brownie preparado con marihuana. Durante la película cada uno de ellos se sincera y experimenta un cambio interior, que no obstante, no cambia la cotidianidad de su existencia.

Condiciones de lectura

Antes de analizar esta película me es necesario mencionar que, al ser Fernando Eimbcke un egresado del CUEC de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), se espera que su trabajo contenga cierta crítica social, según las referencias de la misma Máxima Casa de Estudios y de otros egresados del centro.

El guión de la película fue escrito por Eimbcke en colaboración con Paula Markovitch, directora de Elisa antes del Fin del Mundo (1999) quien ayudó al director a marcar el ritmo de las escenas y a construir una supuesta estructura dramática.

La fotografía está a cargo de Alexis Zabé, quien también estudió en el CUEC y trabajó en esta película solo con luz natural.

Esta cinta fue una coproducción 100% mexicana entre el Imcine, Fidecine (Que apoyó la película con \$3,832,160)⁶², Cinepantera (Especialmente creada por Eimbcke y Christian

⁶² Fuente: Fondo de Inversión y Estimulos al Cine (Fidecine) largometrajes Cinematograficos Aprobados para recibir apoyo 2002-2009. www.imcine.gob.mx/media/11703.pdf

Valdelièvre para realizar la película), Lulú Producciones (una empresa que ya ni figura en el catálogo de compañías productoras del Imcine) y Futura Producciones.

El título de la película remite al pato, un ave que todos conocemos y que se adapta fácilmente al entorno; un animal que se relaciona con la cacería, los viajes largos y la bandada.

De acuerdo con la Real Academia Española, la palabra pato tiene varios significados, aquí mencionaremos los que se relacionan con la película:

1. Ave palmípeda, con el pico más ancho en la punta que en la base y es esta más ancha que alta. Su cuello es corto, y también los tarsos, por lo que anda con dificultad. Tiene una mancha de color verde metálico en cada ala. La cabeza del macho es también verde, y el resto del plumaje blanco y ceniciento; la hembra es de color rojizo. Se encuentra en abundancia en estado salvaje y se domestica con facilidad.
2. (Utilizado como adjetivo) Persona sosa, sin gracia, patosa.
3. (En algunos países de Latinoamérica) Hombre afeminado.
4. (En México) Hacerse pato; hacerse el tonto.

Luego de conocer estos significados, podríamos pensar que la película habla de la vida de los patos o de personas que se relacionan con ellos; o bien de personas sin gracia a quienes les gusta hacerse los tontos. Pero tampoco debemos olvidar la parte de la definición que enfatiza que los patos, se encuentran en abundancia en estado salvaje y se domestican con facilidad.

No obstante la frase “temporada de patos”, nos remite a los viajes que estas aves realizan para dirigirse a un mejor clima. También hace referencia a un equipo, a la bandada que se ayuda para llegar a su destino común y cuya forma de trabajar en equipo será explicada en la película por Ulises. “El primero que alza el vuelo le abre el paso al segundo, el segundo le abre el aire al tercero, con la energía del tercero se impulsa el cuarto, el cuarto y luego

el quinto y el sexto, y así van todos los patos juntos, con la fuerza del vuelo compartido”.

Inicio

Lo primero que nos presenta la película es una secuencia de créditos de dos minutos de duración. Letras blancas sobre fondo negro acompañadas por el tema musical “Un Pato” de Natalia Lafourcade, cantante mexicana nacida en Veracruz que también comenzó a cosechar éxitos a inicios del nuevo siglo.

La secuencia inicial de *Temporada de Patos* esta creada mediante planos fijos de ubicación, separados por disolvencias a negros, que retratan la Unidad Habitacional Tlatelolco; espacio conocido por muchos mexicanos y extranjeros gracias a la matanza estudiantil de 1968 que ocurrió no solo en la plaza de las Tres Culturas, sino al interior de varios edificios y departamentos. Sangriento episodio de la historia retratado en la película *Rojo Amanecer* (1989) de Jorge Fons; un espacio marcado por la sangre, la protesta, el coraje y también, por el miedo.

“Recorrimos un piso tras otro y en la sección central del Chihuahua, no recuerdo en que piso, sentí algo chicloso bajo mis pies. Volteo y veo sangre, mucha sangre y le digo a mi marido: ‘¡Mira Carlos, cuánta sangre, aquí hubo una matanza!’ Entonces uno de los cabos me dice: ‘¡Ay, señora, se nota que usted no conoce la sangre, porque por una poquita que ve hace usted tanto escándalo!’ Pero había mucha, mucha sangre, a tal grado que yo sentía en las manos lo viscoso de la sangre. También había sangre en las paredes; creo que los muros de Tlatelolco tienen los poros llenos de sangre. Tlatelolco entero respira sangre.”⁶³

“Las puertas de los elevadores estaban agujeradas. Sólo un arma de alto poder pudo tener la fuerza para perforarlas así. Las habían atravesado a plomazos como atravesaron tantos cuerpos indefensos.”⁶⁴

⁶³ Margarita Nolasco, en Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco*, México, Era, 1973, p. 171

⁶⁴ Roberto Sánchez Puig, en Elena Poniatowska, *op. cit.*, p.204

Pero Eimbcke rompe esa referencia histórica de Tlatelolco cuando en la quinta toma de la película, interrumpe un letrero con la leyenda “Niños Jugando”, acto seguido la sexta toma nos muestra a dos niños en los columpios. Pareciera que el director pretende anular la memoria histórica de México, tapando con el juego la referencia de Tlatelolco como el escenario de la lucha estudiantil, para convertirlo en un lugar de juego e incluso de alienación, donde los jóvenes que se encuentran al interior del departamento se preocupan más por sus problemas individuales que por el bienestar social, anulando también el espíritu revolucionario que históricamente ha vivido en los jóvenes de todo el planeta. Luego, a manera de sarcasmo, la cámara enfoca un edificio, el nombre del inmueble es *Niños Héroes*.

Aunque la función del inicio es meramente de ubicación, puede crear en el espectador expectativas que evidentemente no se cumplen. Los jóvenes de la película son simplemente “niños jugando”, el filme no remite nunca a las paredes llenas de sangre o a los gritos que, según las leyendas, aun pueden escucharse en los elevadores. Tampoco hablan de la educación pública y gratuita, ni de aquel mandatario que ordenó la matanza para limpiar ante el mundo la imagen de un país que recibiría los Juegos Olímpicos.

El inicio tampoco presenta intriga de predestinación, solo se relaciona con el final de la película en cuanto a ubicación se refiere: Sabemos dónde están los personajes que se despiden de Flama y adentro de qué edificio se encuentra la madre sorprendida y molesta por el desorden. No hay como tal una resolución de conflicto, solo el ciclo de una jornada dominical que inicia a las 11:00 am y termina a las 8:00 pm.

3.2. Lake Tahoe

Sinópsis y Ficha técnica

- Dirección: **Fernando Eimbcke**
- Producción: **Christian Valdelievre**
- Guión: **Fernando Eimbcke, Paula Markovitch**
- Fotografía: **Alexis Zabé**
- Edición: **Mariana Rodríguez**
- Sonido: **Antonio Diego**
- Música: **Los Parientes de la Playa Vicente Veracruz**
- Dirección de arte: **Diana Quiroz**
- Compañías productoras: **Cinepantera, EFICINE 226**
- Reparto: **Diego Cataño, Juan Carlos Lara, Héctor Herrera, Daniela Valentine, Yemil Sefami**

Lake Tahoe (2008), el segundo largometraje de Fernando Eimbcke, cuenta la historia de Juan (Diego Cataño) un muchacho que enfrenta la muerte de su padre. El recorrido del duelo comienza cuando el personaje al tratar de alejarse de casa, choca el automóvil de la familia, luego, en su intento por repararlo conoce a Don Heber un mecánico de la tercera edad, a Lucía, una madre soltera que trabaja en una refaccionaria y a David, un chico obsesionado con las artes marciales que además tiene conocimientos de mecánica. Luego de una larga jornada Juan regresa a casa listo para enfrentar la pérdida y continuar con su vida.

Condiciones de lectura

Lo primero que me vino a la cabeza al acercarme a la película Lake Tahoe, es sin duda en el director, la frase obligada es “del director de Temporada de Patos”. Luego, al revisar un poco me di cuenta que incluso antes del estreno en nuestro país (en noviembre de 2008), la cinta ya había sido galardonada en varios festivales internacionales.

La película repite ciertas fórmulas de su antecesora, de nuevo es escrita por Fernadno Eimbcke y Paula Markovitch, de nuevo producida por Christian Valdelièvre y de nuevo la productora Cinepantera se alía con Fidecine que aportó 7 millones de pesos para la realización.⁶⁵

Además la película fue apoyada por empresas como Grupo Bal, Industrias Peñoles, Palacio de Hierro y Cinopolis, bajo el Art. 226 de la ley del ISR.

Así como se repiten esquemas en guión y financiamiento, la fotografía de Lake Tahoe está a cargo de Alexis Zabé y de nuevo Eimbcke opta por trabajar con actores desconocidos. En el reparto volvemos a ver a Diego Cataño, quien interpretó el personaje de Moko en la Ópera Prima del director.

El título de la película nos remite a un lugar turístico de Estados Unidos ubicado entre Nevada y California. Este lugar es famoso por su agua cristalina y las montañas que lo rodean, es un centro de esquí y al escuchar nombrarlo podríamos pensar que la película ocurrirá en ese lugar o relatará la historia de un viaje.

Esta vez el título de la cinta no nos dice nada que se relacione con el contenido, remite solo a la calcomanía que al final, los chicos deciden quitar del auto del padre.

Pero la idea de viajar a la que nos remite el centro turístico de Lake Tahoe, no está tan alejada de la trama, pues un viaje es un ciclo, al igual que el duelo que Juan emprende a lo largo de la película, un viaje por sus emociones encontradas en el que conoce a varios aliados que le ayudan a volver a casa.

Otra cuestión que toma importancia cuando nos acercamos a esta película, es el cómo fue recibida por la crítica internacional, pues en especial la crítica francesa reconoce los aciertos en cuestión de la trama y la imagen.

⁶⁵ Fuente: www.imcine.gob.mx/media/11703.pdf

“El estilo de la película, marida a la perfección los estados de ánimo del joven héroe y su sutil cambio. Contemplativa en primer lugar, en los paisajes vacíos, emplomados y el aburrimiento (largos planos fijos, pantallas negras, silencios, personajes filmados desde la distancia), Fernando Eimbcke introduce sutilmente, casi en secreto, la carne, las emociones, las lágrimas, los intercambios, marcando finalmente el retorno de la vida, el alivio del sufrimiento. Muy elegantes, muy bonitas, estas cualidades al servicio de la emoción.”⁶⁶

“Luego está la evidente belleza plástica de la película. Filmada en general con imágenes fijas, bellamente enmarcadas y montadas, jugando inteligentemente con el poder sugestivo de lo que está fuera de campo, marcada por las pantallas en negro que disparan al mismo tiempo, la instantánea fotográfica, Lake Tahoe impregna la vista y estimula imaginación.”⁶⁷

La revista cine Live también habló bien de la película, definiéndola como una pequeña maravilla “Con un sentido de la escenificación de increíble precisión, de poesía y de inventividad, pasando del humor a la melancolía con discreta maestría”⁶⁸

⁶⁶ Virgine Gaucher, “Les Autres Avis de la Presse”, [en línea], Francia, Pariscope, Dirección URL: [http://www.premiere.fr/film/Lake-Tahoe-1264691/\(affichage\)/press](http://www.premiere.fr/film/Lake-Tahoe-1264691/(affichage)/press) [consulta: 4 de enero de 2012].

⁶⁷ Jacques Mandelbaum. “Lake Tahoe: au milieu de nulle part”, [en línea], Francia, 22 de julio de 2008, Dirección URL: http://www.lemonde.fr/cinema/article/2008/07/15/lake-tahoe-au-milieu-de-nulle-part_1073533_3476.html [consulta: 27 de enero de 2012].

⁶⁸ AFP “Lake Tahoe reverenciada en Francia”, [en línea], Francia, Terra.com.mx, 16 de julio de 2008, Dirección URL: <http://www.terra.com.mx/cine/articulo/701609/Lake+Tahoe+reverenciada+en+Francia.html> [consulta: 4 de enero de 2012].

Inicio

Una pequeña secuencia de créditos, tipografía blanca sobre fondo negro. Esta vez la secuencia inicial tiene la finalidad de ubicarnos, más que en un lugar (como ocurría en Temporada de Patos), en un problema.

Se presenta un full shot de una carretera, en primer plano vemos arena y el camino está a lo lejos. Pantalla en negro. Vemos la misma carretera pero desde un punto de vista más cercano, pasa un tsuru rojo. Después la pantalla se vuelve negra, escuchamos en off el sonido de un choque y la marcha de un auto que no puede encender. Vemos un plano general del tsuru rojo de perfil, estrellado contra el poste, continua el ruido del motor intentando encender. Fade out, sobre la pantalla en negro aparece el título: LAKE TAHOE.

Este inicio nos remite a dos cosas; la primera es que nos encontramos en un lugar portuario o cercano a la playa, por la arena que vemos cerca de la carretera, no obstante se trata de un lugar indefinido, no hay lugares comunes como ver el puerto de Acapulco, o el malecón de Vallarta, se trata de un pequeño pueblo.

El choque nos remite al problema que será tratado a lo largo de la película, sin embargo, la manera en que este accidente se presenta al espectador revela algunas características del filme.

Sin duda era más fácil crear el choque en sonido, y solo desajustar un poco la defensa del vehículo y retorcer la placa, que filmar una colisión espectacular. No obstante más allá de la cuestión técnica y presupuestal, el hecho de que el choque sea presentado solo con el sonido nos indica que este problema no es el más importante, nos indica que hay algo de fondo que se esconde en el accidente, y no obstante la película nos queda a deber ese momento de acción sumamente visual, que aunque no se muestra justificadamente, hubiera sido un acierto para enganchar al espectador.

Cuando relacionamos el inicio con el final encontramos que el automóvil sigue ahí y está bien; es decir todo el recorrido inicia por un choque, pero al final el auto está bien, funciona y lo vemos resguardado dentro de la casa del protagonista, donde nada puede pasarle. Pero el auto es la representación del duelo, del padre, de la introyección de la pérdida, de la devolución de un préstamo tomado sin permiso a un dueño ausente, el hecho de que el auto esté bien, resulta una especie de reconciliación entre Juan y su padre fallecido.

3.3 Categorías del estilo de Fernando Eimbcke

A lo largo del análisis de los largometrajes de este director he encontrado características comunes en las dos películas. Estas repeticiones son las que poco a poco van consolidando el estilo de este cineasta, pues son reiteraciones en la búsqueda de sus propias formas creativas, reiteraciones que al parecer le funcionan y lo definen. Las características que se mencionan a continuación son exclusivas de este autor, ya que no existen formas definidas de encontrar el estilo cinematográfico.

3.3.1 Mismos personajes

El cineasta utiliza personajes adolescentes como protagonistas, mientras los personajes adultos, solo aparecen la mejor de las veces como secundarios o incidentales. Aunque la mayoría de las veces la comedia juvenil estereotipa al adolescente y lo obliga a enfrentarse con el mundo para ser aceptado y definir su personalidad, Eimbcke retoma a sus personajes desde otro punto de vista; tanto en *Temporada de Patos* como en *Lake Tahoe* los muchachos se encuentran inmersos en situaciones normales a pesar de estar viviendo una ruptura.

“Uno de los rasgos más característicos del cine adolescente es el ansia de pertenecer, de integrarse en una comunidad que te acepta después de pasar un examen de selectividad”⁷¹

cuyo premio será formar parte del grupo sin perder tu individualidad”,⁶⁹ pero los adolescentes de Eimbcke no quieren pertenecer y no pasan por ningún tipo de prueba para ser parte del grupo, sino que usan al grupo para afrontar pruebas individuales que los llevan a reflexionar en sí mismos y realizar cambios de manera interior; no se muestra una presión social y por tanto los problemas son profundos pero quizá, menos significativos.

En cuanto a los personajes el cine de Eimbcke pareciera no ser un relato moralista que pretenda educar a otros adolescentes y ofrecer una lección, satanizando el consumo de las drogas, la sexualidad, etcétera; sino un relato contemplativo que solo se preocupa por mostrar lo que pasa, dejando que el espectador saque sus propias conjeturas.

Otra característica común es que estos personajes son interpretados por actores inexpertos o poco conocidos, lo cual le brinda cierto aire de naturalidad a la historia, de veracidad en cuanto eso que contemplamos no es interpretado por el actor del momento o una actriz que ha ganado miles de premios. Considero que esta elección tiene que ver con la evocación de lo real que crea todo el conjunto, pero también con la libertad creativa que otorga la inexperiencia de ambas partes (actores y director).

Personajes femeninos

Madre de Flama (Carolina Politi) (Temporada de Patos). Una mujer clasemediera de al menos 40 años, que está en medio de un divorcio y que por ende se encuentra preocupada y enfoca esa preocupación en ser sobreprotectora con el hijo. Está a punto de mudarse a Morelia debido a la separación sentimental y aunque debiera quizá empacar o arreglar algunas cosas, sale de casa durante toda la jornada dominical, para fugarse de lo que el divorcio implica. Aunque quiere imponer su autoridad termina resignándose al desorden, no impone un castigo.

⁶⁹ Sergi Sánchez. El espejo de la ¿inocencia? La comedia juvenil de los ochenta en Vicente Domínguez P.329 72

En este sentido representa el papel de la madre protectora hacia el hijo, no tiene la autoridad del macho (el marido) y se encuentra hasta cierto punto pérdida en sus mismas acciones.

Rita (Danny Perea) (Temporada de Patos). La vecina de 16 años que llega pidiendo permiso para hornear un pastel, cuando en realidad el motivo es no querer estar sola en su casa, porque es su cumpleaños y su familia se ha olvidado de la fecha. Es obsesiva. Hornea una y otra vez hasta que al fin puede obtener un pastel decente, o come decenas de *freskas* sin poder nunca adivinar el color, cuando cualquiera se hubiera aburrido mucho antes de terminarse toda la caja de dulces. La falta de atención que sufre por parte de su madre, de quien solo sabemos que fuma marihuana los fines de semana, es lo que la lleva a tomar la droga y hornear el pastel, desencadenando el clímax de la película.



Este personaje representa a la mujer como transgresora, recordando la anécdota de Adán y Eva, solo que esta vez la manzana es la marihuana. Es Rita quien entra al entorno de los muchachos para hacerlos caer en una especie de “pecado”, y para dejar más claro su papel, además de la droga, el autor nos presenta a una mujer que comienza a enseñarle a “un niño” como se debe besar, hasta que este se atreve a confesarle su homosexualidad. “Cada vez el hombre es Adán y la prostituta desmerecida es una Eva no reconocida explícitamente

como tal. Eva, la incestuosa, la tentadora, quién llevó a todas las pérdidas”.⁷⁰

El estereotipo de transgresora del sistema se consolida cuando Rita habla mal de las rubias, dice que son tontas, pero ella misma demuestra su incapacidad para hornear un pastel, incapacidad que es una crítica a la actualidad donde la mujer, luchando por estudiar, trabajar y ser independiente, se ha olvidado de aprender de las labores típicas como cocinar, coser y planchar y por ello es criticada por el sistema machista.

Lucía (Daniela Valentin) (Lake Tahoe). Es una joven madre soltera de unos 16 años, trabaja en la refaccionaria Oriente, más porque necesita el empleo que por sus conocimientos de mecánica o refacciones. Le gusta el rock en español y vestirse de negro. Está obsesionada con ser cantante y acudir a todo tipo de conciertos. Fuma y fuma mucho. No tiene prejuicios y confía fácilmente en la gente, ya bien porque no encuentra motivos para desconfiar o para poder realizar sus fines.



⁷⁰ Marcela Lagarde y de los Ríos, Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas⁷⁴
México, UNAM. 5ta ed., 2011, P.569

Lucía representa también un estereotipo, es claramente la puta. “Ideológicamente se identifica puta con prostituta, pero putas son además, las amantes las queridas (...) las madres solas o madres solteras, las fracasadas, las que metieron la pata...”⁷¹

La joven madre de un hijo sin padre, que en lugar de preocuparse por su situación, viste faldas cortas, con un corte de cabello estrafalario entre lo rockero y lo punk, encarga a su hijo con quien sea para ir a los conciertos de rock urbano. Y para cerrar con broche de oro, “se le ofrece” a Juan al quitarse la blusa y dejar que él se quede en su casa.

Quizá el lector piense que exagero pues la actitud de Lucía en nuestros días es algo muy normal o al menos común, la mujer ya no es puta por asistir a eventos o tener amigos, sin embargo el autor retoma el estereotipo como para recordarnos las acciones satanizadas que la mujer no “debe” realizar (y menos en provincia).

“La madre soltera enfrenta en realidad el abandono del hombre, y lo que esto implica: la carencia de cónyuge y la soledad, así como la responsabilidad de la maternidad sin paternidad, sin familia.”⁷² Si la intención de Eimbcke era desatanizar este estereotipo, solo logra reafirmarlo y reavivarlo en la mente de aquellos que alguna vez lo creyeron, y que aún lo creen, poniendo a Juan como el hombre bueno que no se apovecha de ella y olvidando la soledad que esta mujer puede sentir.

Madre de Arturo (Raquel Araujo) (Lake Tahoe). Es un personaje incidental que aparece para recordarle al protagonista su principal problema. Una mujer de poco más de 40 años, amiga de la familia de Juan, pregunta por el bienestar de la madre y del hermano, luego de la muerte del padre, que el espectador aún desconoce.

Madre de David (Olga López) (Lake Tahoe). Es una mujer de unos 60 años, muy religiosa y dedicada a enterar a la gente de la palabra de Dios, no obstante su personalidad no es nada dulce, tiene la voz grave y aunque habla lentamente sus palabras tienen un aire

⁷¹ Ibid. P. 559

⁷² Marcela Lagarde y de los Ríos, op. cit., P. 414

regañón. El personaje aparece como la puerta al consuelo religioso que Juan decide no abrir.

Es otro estereotipo, la típica “mocha”, una señora mayor que no tiene nada que hacer y se dedica a ir a la iglesia y leer la biblia, pero además esta religiosidad la hace discutir con su hijo, como si Eimbecke quisiera inscribir en ella el olvido de la religión, o un consuelo que los jóvenes de nuestros días ya no contemplan, o incluso, burlarse de cientos de padres que sumergidos en la religión (cualquiera que sea) están ciegos ante las acciones de sus hijos y son incapaces de inculcarles las reglas básicas de la convivencia social.

Madre de Juan (Mariana Elizondo). Es una mujer de unos 40 años evidentemente destruida por la muerte del marido, se encuentra sumergida en al tina, fumando un cigarro tras otro, en un estado de *shock* que le impide incluso contestar el teléfono o preocuparse por sus hijos. Su estado de ánimo responde a la pérdida con la que se enfrenta, pero también representa a la mujer que no sabe que hacer sin el hombre.

Personajes masculinos

Flama (Daniel Miranda) (Temporada de Patos). Es un adolescente pelirojo de 14 años, evidentemente trastornado por el divorcio de los padres. Aunque es de clase media puede darse algunos lujos, como pasar el domingo jugando X-Box, pedir pizza o romper los objetos que hay en su casa. Sus acciones revelan las ganas de desquitarse con alguien de lo que le está pasando, es por ello que decide no pagar la pizza o gritarle a Rita que se largue de su casa; es introvertido y tiene miedo a la crítica, por ello a ratos actúa como si las cosas no le importaran, siempre pregunta casi gritando “¿Qué?!” cuando se siente agredido por la mirada de otro; o dice “Me vale pito” cuando ocurren cosas que deberían importarle. La película se desarrolla al interior de su departamento.



Juan Pablo-Moko (Diego Cataño) (Temporada de Patos). El amigo inseparable de Flama que además está enamorado de él en secreto, inferimos además que los dos adolescentes son amigos desde pequeños pues Moko sabe demasiadas cosas acerca de Flama. En varias ocasiones vemos cómo lo mira, e incluso conocemos sus fantasías cuando le narra sus recuerdos a Rita. Siempre se dirige a Flama como “pendejo” o “culero” para ocultar el cariño que siente por él: “es que no me has saludado pendejo”, “tu camisa pendejo”, “la pizza era de los dos, ¿no culero?”. Es una especie de mediador entre las decisiones de Flama y lo que es correcto, pues aunque no se atreva a contradecir a su amigo, trata de encontrar soluciones y de evitar que el personaje explote; trata de ocultar su homosexualidad mintiendo acerca de la conquista a Rita, como si fuera todo un Don Juan.

El personaje representa al adolescente que está encontrando su sexualidad, el primer beso de Rita lo lleva a querer experimentar esa sexualidad con Flama, sin embargo se detiene por miedo a perder la amistad, representa así el tabú de la homosexualidad en una sociedad que en pleno siglo XXI y en una de las capitales más grandes del mundo, sigue patologizando a los miembros de la comunidad LGBT.

Ulises (Enrique Arreola) (*Temporada de Patos*). El repartidor de pizzas treintañero derrotista que piensa que ya se le acabaron todas las oportunidades en la vida. Se queda en el departamento cuando los chicos deciden no pagarle, más para romper su rutina que por el dinero, pues como él mismo explica, no le cobran las pizzas. Ama a los animales y tuvo un trabajo en la perrera en el que luego de salvar a muchos perros, tuvo que matarlos con sus propias manos; vive con su tía Lucha Elena, una anciana que le truncó la posibilidad de regresar a su pueblo natal y que además le ahuyentó a la única novia que había tenido.

Aunque pareciera ser un personaje sin importancia que se deja de los demás, es el único adulto del cine de Eimbecke que cobra relevancia al mostrar que también los adultos tienen dificultades para adaptarse en sociedad, e incluso, problemas para encontrarse a sí mismos. Ulises logra un cambio, revela el hastío de la vida pero luego decide renunciar. Además descubrimos que es un personaje muy metódico, tiene planeado todo un negocio de crianza de periquitos con la única finalidad de regresar a su pueblo, negocio que aunque parezca ridículo, está tan planeado y contempla todos los posibles errores, que bien podría funcionar.

Este personaje representa la realidad actual de miles de egresados universitarios, es un adulto joven que estudió veterinaria y que como una crítica al actual sistema laboral, terminó siendo repartidor de pizzas, no por falta de estudios sino por falta de ofertas laborales. A pesar de esta realidad continúa teniendo sueños relacionados con los animales, con su profesión. Al mandar a su jefe “a la mierda” el personaje habla en realidad en contra de un sistema opresor que unos años antes, le prometió oportunidades que hoy por hoy no puede encontrar.

Juan (Diego Cataño) (*Lake Tahoe*). Es un joven de 16 años cuyo padre acaba de morir. Es el personaje principal, el héroe, el que hace un recorrido a lo largo de la película. Incapaz de aceptar la muerte del padre, el personaje trata de huir de casa, pero en un autosaboteo, choca a las afueras del pueblo por lo que en vez de alejarse, comienza un recorrido con la finalidad de reparar el auto. Aunque está trastornado por la pérdida, Juan no tiene malos sentimientos, es amable, educado y servicial.

Es uno de los personajes más importantes para definir el estilo del autor, ya que es representado por el mismo actor que representó a Moko en Temporada de Patos.

Don Heber (Héctor Herrera). Es un mecánico de la tercera edad que vive acompañado por su perro Sica. Por su edad se cansa con facilidad, vive humildemente y aunque al principio se porta distante cuando piensa que Juan entró a robar, e incluso intenta llamar a la policía, sabemos que no es un personaje antagonista porque se preocupa por Juan y luego incluso le pide que pasee al perro.

David (Juan Carlos Lara). Es un joven de unos 17 años, obsesionado con las artes marciales, fanático de Bruce Lee y con amplios conocimientos de mecánica. Asumimos que es el dueño de la refaccionaria Oriente, porque es “el que sabe” y porque el nombre del local hace eco a sus obsesiones con lo asiático. Vive despreocupado y cree que nada es imposible. Le gusta andar en bicicleta y ayudar a la gente. A pesar de que ve con gran admiración a los monjes shaolin, le molesta la marcada religiosidad de su madre.



Este personaje es el ayudante más cercano de Juan; es quien le ayuda a reparar el auto, robándose la refacción que necesitan, y también es quien le brinda un momento de distracción al invitarlo al cine y quien está presente cuando Juan se desfoga pegándole al auto. Es claramente el mentor.

Joaquín (Yemil Sefami) (Lake Tahoe). Es un niño de unos 8 años, hermano de Juan. También vive el duelo por el padre pero de una manera más constructiva. Sabemos que es muy inocente por la forma en que pregunta “¿Qué es el pésame?” o “¿Vas a ver el fútbol?”. Enfoca su tristeza en construir un álbum acerca de su padre, en cada oportunidad que tiene busca la compañía de Juan porque en el fondo no quiere estar solo. Es obediente y le gusta tener los objetos de su padre. El espíritu constructivo de Joaquín al hacer el álbum, permite que los dos hermanos cierren un capítulo y enfrenten la pérdida, reivindicándose con el padre al quitar del auto la estampa que “siempre le cagó”.

Vecino de tsuru azul (Enrique Albor) (Lake Tahoe). Es un hombre de cuarenta y tantos años, amigo y compañero de equipo de beisbol del padre de Juan. Este sujeto le entrega al protagonista las pertenencias de su padre. Cobra importancia por dos cuestiones, primera, que la entrega de dichos objetos representa otro recordatorio para Juan acerca de la muerte, y segunda, que es el desafortunado dueño del vehículo al que le roban la refacción para que Juan pueda reparar el auto de su padre. En este sentido, el vecino es un ayudante del protagonista y de la resolución de uno de los problemas.

Fidel (Joshua Habid) (Lake Tahoe). Es el hijo de Lucía. Es un bebé de un año, inquieto y llorón, nunca vemos que juegue, ni siquiera que le den de comer, la mayor parte de las veces que aparece en escena lo oímos llorar. Aún así, el personaje es importante porque es parte del personaje de Lucía y porque es el pretexto para que Juan pase la noche en la casa de ella y no tenga que regresar a su propia casa.

Encontramos así que aunque las historias de Eimbcke parecieran muy innovadoras al no presentar a los jóvenes que se hunden en la droga y lo pierden todo, o al presentar a la madre soltera sin utilizar esta anécdota como principal, lo cierto es que los personajes guardan estereotipos claros, sobre todo, en cuanto a los roles de género y los problemas y tabues de nuestra sociedad. La puta, la viuda, el homosexual, la trasngresora y el perdedor; todos ellos buscan a lo largo de las películas encontrarse a sí mismos. “Superar el miedo a

ser distinto, a no encajar, a buscar y encontrar una voz propia se convierten en el núcleo habitual de las películas juveniles que reflejan los fantasmas adolescentes.”⁷³

Otro punto importante de los personajes es el contexto donde están inmersos. En *Temporada de Patos* el alrededor los pinta como aquellos jóvenes sosos y alienados que se preocupan por problemas que no son problemas, anulando con sus tonterías la memoria histórica del país, en una suerte imperdonable de vivir en Tlatelolco y no tener conciencia social.

En *Lake Tahoe* el contexto de Juan rompe con el estereotipo del hijo que ha quedado semihuérfano y que en lugar de llorar y vestir de negro, saca toda la furia contra el padre ausente. En realidad, el proceso de duelo es también un proceso de reconocimiento del odio-perdón con el padre muerto.

3.3.2 Sonido

Las dos películas tienen muchos espacios en blanco en cuanto a música se refiere. En la Ópera Prima de Eimbcke La canción *Un Pato* que encabeza el soundtrack, solo es utilizada en la secuencia de créditos iniciales. Al inicio de la película escuchamos también uno segundos de la canción *Puto* de Molotov, que solo nos sirven para dejar del lado lugares comunes del espacio y enfocarnos en la historia de estos jóvenes.

Cuando Ulises se dirige hacia el departamento, podemos escuchar una música original de persecución creada por Alejandro Rosso del grupo Liquits, creador también de la musiquilla incidental que aparece cada vez que se habla de los patos y que se convierte en leitmotiv de la unión de la bandada.

La otra melodía que se escucha en el filme es el *Concierto para Piano No. 4 en Sol Mayor Opus 58:1 Allegro Moderato* de Ludwig Van Beethoven. Esta pieza es utilizada cuando

⁷³ Eugenia de la Torriente. “Identidad estética cine, moda y juventud” en Dominguez Vicente. *La edad deslumbrante. Mitos, representaciones y estereotipos e la juventud adolescente*, Asturias, Ediciones Nobel, 2004, p. 77.

comienza “el viaje” provocado por la marihuana, y va subiendo de volumen conforme suben de tono las acciones de los personajes. Inevitablemente, el uso de una melodía de Beethoven, aunque distinta y montada de diferente forma, remite a otro lugar común, la escena del cuarto de Alex en *Naranja Mecánica* (1971) de Stanley Kubrick, aunque las acciones que ocurren en *Temporada de Patos* no tengan nada que ver con la escena meramente sexual del otro filme.

Por su parte, *Lake Tahoe* utiliza solo tres melodías. La primera *El sexo sin amor* interpretada por Jessy Bulbo, que aparece cuando Lucía enciende la grabadora y canta a dueto con la pista. Tiempo después Lucía vuelve a entonar la canción ya sin la música original, a capela.

Enter the Dragon de Warner International que aparece cuando Juan y David acuden al cine a ver la película de Bruce Lee, una película que solo escuchamos y reconocemos gracias a nuestra experiencia previa. En este sentido, la película de artes marciales nunca aparece en pantalla por cuestión de presupuesto con los derechos de autor de la Warner, pero también, para evitar que el espectador se distraiga, pues la inclusión de una escena o dos de un filme de acción ampliamente reconocido, rompería con el ciclo de la trama distrayendo al espectador y dejándolo incompleto, con ganas de alguna escena de acción que *Lake Tahoe* no tiene. Aquí la música no solo acompaña la acción, sino que se convierte en la misma acción.

La tercera melodía se utiliza en los créditos finales, se trata del son jarocho tradicional *La Lloroncita* interpretado por Los Parientes de Playa Vicente, cuya letra solo se relaciona con la película en cuanto al tema de la muerte y da una cadencia especial a los créditos finales, aliviando la espera de quien como seguidor de Fernando Eimbcke vio *Temporada de Patos* y tiene la duda de si habrá un final alterno. Esta vez no lo hay.

Los sonidos ambientales toman en el cine de Eimbcke un aire dramático mediante el cual se construye la sorpresa o se resaltan los sentimientos de los personajes. Cuando Ulises va subiendo la escalera se corta la música de persecución y comienza a sonar el tic-tac del

cronómetro de Moko. Unos segundos antes de que Ulises llegue el sonido se corta, indicando que el plazo de 30 minutos para la entrega oportuna de la pizza ya ha terminado.

Cuando Moko y Flama están contemplando la gotera, esta se escucha en todo su esplendor, como si el eco de su caída repetitiva fuera el mismo eco del hastío de los dos muchachos.

En Lake Tahoe estos sonidos sorpresas se conjuntan con el recurso visual de la pantalla en negro. Cuando Juan choca el tsuru contra el poste, cuando Sica lo descubre entrando a la casa de Don Heber, cuando Fidel llora por primera vez, en Operación Dragón y cuando Juan al fin se calma y deja de golpear el auto con el bat; estas y otras acciones se presentan en negros, regalando al espectador la posibilidad de imaginarse la escena como mejor le convenga, el autor solo nos dice lo que ocurre mediante el sonido, haciendo de la pantalla en negro una alerta de que algo importante va a pasar.

El diálogo es por supuesto, un elemento sonoro fundamental de las dos películas, prácticamente impensables en silencio. Son los diálogos los que la mayoría de las veces nos revelan lo que está sucediendo.

3.3.3 Pantalla en negro

En Temporada de Patos la pantalla en negro se utiliza a menudo, tanto para poner letreros como para dividir ciertos episodios. Las tomas son separadas por cortes directos y por algunas disolvencias. Los fade outs entre tomas tienen la finalidad de alargar el tiempo o de marcarnos un momento específico. Por ejemplo, luego de la secuencia inicial que tiene la finalidad de ubicarnos en la Unidad Habitacional de Tlatelolco, la pantalla se torna en negro, vemos un letrero en tipografía blanca que nos anuncia “Domingo 11:00 AM”.

El mismo recurso se utiliza infinidad de veces en Lake Tahoe, de una manera más elaborada, pues aunque la pantalla en negro no se considera una toma, Eimbcke la utiliza

como un recurso narrativo que se inscribe en lo temporal y en lo sonoro y que se vuelve fundamental para darle ritmo a la película. En lo temporal, porque algunas de las pantallas en negro, tienen la finalidad de alargar los tiempos de las escenas que les preceden, es como si en la nada de la pantalla supieramos que continúa la espera, de tal suerte que este montaje sería imposible si quitáramos todos los negros de la película.

En Lake Tahoe este recurso se potencializa, el director lo usa más a menudo para alargar la espera, y ya no lo integra mediante disolvencias sino que decide intercalarlo mediante corte directo, como si supiera que el espectador ya ha aprendido ese lenguaje en su primera película.

Pero no solo lo utiliza como el recurso de separación o de ritmo, sino que convierte las pantallas en negro en momentos importantes de significación en los que aunque no pase nada en la visión, el sonido revela varias de las escenas más importantes, otra vez dando la libertad al espectador de que imagine la escena de la forma que más le convenga, otorgando los elementos narrativos en imagen inmediatamente después del sonido en off, haciendo de este un momento de intriga, en el que el espectador más que distraerse, sabe, que debe estar pendiente de lo que sus oídos puedan contarle.

Y aunque a mi parecer el uso de estas pantallas en negro funciona, tengo que mencionar que en una película demasiado lenta, la inclusión de la nada es el colmo; si el ritmo de la película fuera más ágil o existieran movimientos de cámara fluidos, insertar una pantalla en negro con información sonora, sería un recurso innovador, una especie de alerta que sembraría la intriga en el espectador. Pero en un entorno lento, la utilización de la pantalla en negro que pretende acortar la espera, desconcierta y aburre.

3.3.4 Técnica

Técnicamente hablando, la coincidencia más clara entre las dos películas de Fernando Eimbcke está en el uso de la cámara fija tanto en interiores como en exteriores, lo cual tiene que ver con el sentido contemplativo del cine de este director. La cámara está ahí como un espía que no se mueve y sin embargo, es capaz de verlo todo. Dentro de estas tomas fijas encontramos otras dos coincidencias, el uso de tomas de larga duración y el uso de la profundidad de campo.

En los dos filmes el movimiento ocurre al interior de la toma. Temporada de Patos utiliza planos generales de las habitaciones, la mayoría de ellos con profundidad de campo. La cámara está fija y son los personajes los que se acercan a ella creando la sensación de que la toma se cierra.

En casi todas las conversaciones que involucran a dos miembros del grupo se utilizan planos medios de los actores y algunos close ups; cuando los personajes están bajo los efectos de la marihuana la cámara se vuelve más cercana, casi con puros close ups, big close ups y tomas de detalle, nos muestra las reacciones de los personajes.

También se utilizan tomas de detalle cuando la importancia recae en los objetos; por ejemplo, cuando Flama y Moko reparten el refresco solo vemos la toma de los vasos y una parte de las manos de Flama sirviendo, además del dedo de Moko que ingresa para evitar que la bebida se derrame. Así podemos ver la toma de detalle del X-box, varias de la televisión durante los videojuegos o apagándose para indicar que se fue la luz. Algunas de estas tomas cerradas, son subjetivas y responden al punto de vista de los personajes.

El movimiento ocurre en esta película al interior de las tomas, el montaje se nos revela como una especie de plano secuencia que sigue las acciones al interior del encuadre, dejando que el espectador hurgue más allá, revise lo que se presenta en primer plano y

luego, pueda percatarse de lo que hay atrás, de lo que se revela en los huecos que no están del todo ocupados.

En Lake Tahoe la fórmula se repite, la mayor parte de la trama se presenta en planos generales, algunos más abiertos que otros, esta vez las tomas abiertas se utiliza no solo para presentar el espacio, sino que nos invitan a sentir la lejanía de los personajes o resaltar lo extenso de sus recorridos.



En la mayoría de estos planos generales está de por medio la profundidad de campo, dando pie al montaje al interior del cuadro, son los personajes quienes se mueven en los distintos planos de encuadre y las tomas invitan al espectador a elegir el objeto de su interés.

Gran parte de la película está narrada en exterior, con tomas horizontales o en ocasiones utilizando la profundidad de campo en las esquinas, para mostrar la partida de los personajes que desaparecen al final de una calle.

En los interiores también predomina otra vez la profundidad de campo que nos muestra lo que sucede al tiempo en varias habitaciones, como ocurre en las casas de David y Juan o

en la refaccionaria Oriente.

Muchas conversaciones están tomadas en medium shot o en close up, evidentemente para acercarnos con los personajes y mostrarnos sus reacciones, y aunque algunas no son tan cercanas como pareciera necesario, logramos apreciar los detalles de la actuación.

También hay contadas tomas subjetivas que desde el punto de vista de los personajes, nos regalan tomas más detalladas. Cuando Joaquín contempla la estampa de Lake Tahoe o cuando Juan hojea el álbum que creó Joaquín; pero también hay tomas subjetivas abiertas como cuando Juan entra al baño y ve a su madre en la tina.

Rupturas del tiempo narrativo

Aunque la mayor parte del movimiento ocurre al interior de la toma, existen contados movimientos de cámara en las dos películas, que responden a una ruptura narrativa.

El primer *flashback* de Temporada de Patos ocurre cuando Ulises recuerda el tiempo en que trabajaba en la perrera, el hombre resume en minutos seis meses de su vida; la imagen cambia, vemos planos generales del lugar con un encuadre semi aberrante, con un sonido específico, las tomas están sobre expuestas, resaltan del resto de la película, por un mayor resplandor de la luz. Por primera vez la cámara nos regala un paneo en el que inspecciona cada una de las jaulas de los perros. Regresamos al medium shot de Ulises, sentado afuera del cuarto de Flama, como para recordarnos quien está hablando y volvemos a la perrera, cuando cuenta que le dieron el empleo de sacrificar a los perros, la cámara muestra todo lo que él va diciendo. “Vi un perro con una manchita” y vemos el perro, “lo agarré” y vemos como lo agarra. El ambiente de todo el recuerdo es el mismo, evidenciando un momento traumático; la iluminación, el sonido y la inclinación de las tomas estresan.

Existen otros rompimientos de tiempo que, no obstante, son presentados con cámara fija, pero una estética distinta. El segundo *flashback* es el recuerdo de Moko cuando se

encontraba con Flama en el *tecnomotion*; la toma es un plano general, más oscuro que el resto de la película, aunque nítido, el espacio es diferente. El momento no está en cámara lenta pero se percibe una duración extensa de las acciones, como si el recuerdo prolongara el juego y el abrazo. Luego hay otro rompimiento del tiempo, una ensoñación de Moko en la que los dos jóvenes están en el supermercado, esta imagen presenta un fondo muy iluminado que resalta del resto indicando la naturaleza fantásica de la narración.

El último rompimiento del tiempo es una especie de fantasía que ocurre cuando Ulises se encuentra en la tina, pero al contemplar el cuadro de los patos, se imagina a sí mismo a la orilla del lago, contemplándolos de verdad.

En cuanto a los movimientos de cámara de Lake Tahoe, la película presenta un solo travelling, en el que la cámara sigue al protagonista que camina de derecha a izquierda, para dirigirse por primera vez a su casa. La cámara lo sigue para mostrarnos que el hogar, es ese lugar de donde él pretendía huir cuando chocó a las afueras del pueblo. Aunque en esta parte el tiempo narrativo no se rompe como tal, hay un salto estético que nos indica la importancia del lugar al que Juan se dirige, que la cámara lo siga enfatiza el trabajo que le cuesta dirigirse hacia allá

3.3.5 Montaje

En cuestión de montaje, las imágenes fijas utilizadas por Eimbcke remiten a los inicios del cine, cuando la cámara se encontraba fija y eran los actores quienes hacían todo lo demás, copiando las formas del teatro, el arte más cercana al cinematógrafo que recién nacido, apenas desarrollaba su propio lenguaje.

Este regreso a los inicios del cine es parte de las decisiones y del estilo del autor, quien además presenta logros en cuanto al manejo de la simultaneidad. En primera instancia, gracias a la profundidad de campo, las tomas nos ofrecen acciones simultáneas al interior del cuadro. No utiliza la técnica del desenfoco, sino que presenta los lugares como

espacios nítidos en los que podemos ver lo que ocurre, cerca y lejos de la cámara. Esto brinda al espectador la oportunidad de poner su atención en el objeto de su elección dentro del cuadro delimitado, pues el enfoque no obliga a ver solo una parte.

Pero la simultaneidad también se presenta entre las tomas. El montaje en *Temporada de Patos* es en primera instancia un montaje narrativo que tiene la finalidad de contarnos lo que pasa, y va de la mano con el montaje descriptivo, una cámara que nos presenta los espacios situándonos en ellos, se postra ahí y nos deja conocer a los personajes por sus acciones.

Podríamos decir que el montaje es también lineal, pues nos revela la historia de principio a fin, sin embargo, hay momentos en los que se utiliza lo que Marcel Martin denomina montaje invertido, al intercalar los saltos en el tiempo narrativo de los que hablamos anteriormente.

El montaje de la mayor parte de la película, es evidentemente un montaje alternado, que no deja de ser narrativo, pero que muestra las acciones que convergen en un mismo espacio, gracias a la profundidad de campo y no solo eso, hace que el espectador entienda que una toma que sucede a la anterior, no es un avance del tiempo narrativo, sino que ocurren de manera simultánea; es decir, mientras Flama y Ulises están juntos en la sala, al mismo tiempo, Rita conversa con Moko en la cocina. Este tipo de montaje presenta dos acciones que ocurren al mismo tiempo de forma estética, sin necesidad de utilizar la pantalla dividida.

Este manejo de lo visual influye también en que el espectador sea capaz de adueñarse del tedio de los personajes, pues a ratos pareciera que la película no avanza, hasta que algún aspecto narrativo le da un giro.

El final de *Temporada de Patos* es narrado en montaje paralelo, vemos a Flama despedirse de cada uno de los personajes y ahí la acción del personaje rompe la simultaneidad. Vemos varias acciones pero sabemos que primero se despide de Rita, luego de Moko, luego

vemos a Ulises que se aleja y al final vemos a Flama con su madre.

En Lake Tahoe las tomas están separadas por cortes directos o fade outs que imprimen un ritmo peculiar al filme y dan pie a que ciertos acontecimientos ocurran solo en la banda sonora.

El montaje ocurre en Lake Tahoe de dos formas, la primera es montaje alternado al interior de las tomas, en el que vemos lo que pasa simultáneamente en varias habitaciones, o fuera y dentro de un lugar, o al principio y al final de la calle gracias a la profundidad de campo (que otra vez nos regala un todo enfocado). En algunas ocasiones la cámara se vuelve una espía mostrándonos lo que los personajes hacen desde atrás de ellos; otras, la cámara se sitúa en la espalda de un personaje que ya conocemos para mostrarnos a un nuevo elemento de la narración. Cabe mencionar que en varias ocasiones los personajes salen de cuadro pasando justo al lado de la cámara, evidenciando su presencia.

Al exterior de las tomas y en el *raccord* de una con otra, el montaje se vuelve paralelo, que es aquel “en el que las acciones que se muestran alternativamente no son simultáneas en el tiempo de la historia”.⁷⁴

Esto quiere decir que la película utiliza tres tipos de montaje; el narrativo, el montaje al interior de las tomas y el montaje al exterior o entre las tomas, este último encargado de imprimir el ritmo en la película. Es decir, el montaje paralelo hace que la trama avance, así como avanza el protagonista en su recorrido de duelo, aunque de una manera extremadamente lenta.

El recorrido aunque largo, se hace digerible gracias a los fade outs, que como ya se había mencionado, se usan para alargar los tiempos y a la vez, acortar la espera del espectador. El ejemplo más claro de esta situación ocurre cuando Juan espera a David en la refaccionaria Oriente. Vemos varias acciones separadas por pantallas en negro, lo cual nos remite a que los tiempos de las acciones que vemos se alargan. De alguna forma, sabemos que la espera

⁷⁴ Ramón Carmona, *op. cit.*, p. 113

es larga pero el montaje pretende hacerla dinámica para el espectador. No sabemos si Juan esperó una hora o dos, pero si que no fueron 10 minutos y lo sabemos gracias al montaje.

Es así que la profundidad de campo se utiliza en las dos películas lo más que se puede, es gracias a ella que existe el montaje al interior de las tomas y que la película logra tener un ritmo a pesar de quedarse varios minutos en una sola toma.

Esta profundidad de campo otorga a la vez la libertad de que el espectador centre su atención en “lo que quiera” dentro del encuadre, aunque también lo engaña haciéndole pasar desapercibidos algunos detalles. La profundidad de campo enfocada que se presenta durante toda la película hace que la pieza se vuelva estética y de nuevo, realista.

Sin embargo, la estética creada por la profundidad de campo y la intención contemplativa de estas tomas largas que emulan ciertas películas asiáticas, sacrifican el entretenimiento haciendo del ritmo una situación demasiado lenta que sin duda aburre al espectador.

3.4 Estética

Color

La imagen en *Temporada de Patos* está determinada por la ausencia de color, una decisión que el director tomó de manera tardía. La película “se rodó en color y luego fue virada de manera positiva-masquista a video blanco y negro de alta definición para ser finalmente transferida a cierto anémico-irrealista blanco y negro otra vez en película.”⁷⁵

Y aunque esta decisión nos priva de detalles como el color verde de la marihuana que se utiliza para crear los brownies, o el cabello rojo de Flama, Fernando Eimbcke asegura que “la ausencia de color ayudaba a concentrarse más en la historia y menos en el entorno.

⁷⁵ Jorge Ayala Blanco, *La herética del cine mexicano*, México, Océano, 2006, p. 125

Además, el blanco y negro, con sus formas geométricas y volumen, ayuda a una historia que transcurre en un interior".⁷⁶

Retomemos el hecho de que esta ausencia situa a los personajes en un espacio sin valoraciones, y efectivamente, hace que el entorno no nos distraiga; además brinda al espectador una especie de libertad para imaginarse los colores de la ropa, el mobiliario, las freskas y la bebida energética que les causa a los personajes tanta euforía mientras están drogados.

Pero eso no es todo, sabiendo que en nuestros días el blanco y negro ya no es una limitación técnica, esta decisión pretende añadirle a la película un efecto casi documental, que aunado a la falta de acción, permite que el espectador crea lo que sucede y en cierto punto se identifique con los personajes, reconociendo el tedio, la frustración y las otras emociones que estos viven.

La imagen en Lake Tahoe es de alguna manera muy simple, la película está filmada a color, como la mayor parte de los filmes en nuestros días, por ello, no nos detenemos en este rubro, pues no representa una elección con un propósito específico.

Fotografía

La fotografía de las dos películas a cargo de Alexis Zabé sorprende por el buen manejo de las sombras, una luz suave lograda con iluminación natural, que muestra los espacios, los describe. No hay cambios de iluminación evidentes o sobre exposición de las imágenes, todo el tiempo se neutralizan los contrastes, excepto en aquellas escenas que enuncian otro tiempo narrativo y en donde el cambio tiene evidentes fines dramáticos. Los cambios de luz obedecen al transcurrir del tiempo, iluminado de día, oscuro por la noche.

⁷⁶ EFE. "Eimbcke lucha por tener voz propia", [en línea], Madrid, 10 de abril de 2007, Dirección URL: www.terra.com.mx/cine/articulo/151596/ [consulta: 4 de enero de 2012].

En este sentido, el crítico Jorge Ayala Blanco define a la película como “una exposición autárquica y autónoma de imágenes elaboradísimas, aunque con luz natural, para el lucimiento del cinefotógrafo Alexis Zabé”.

La iluminación pareciera solo hacer visibles los elementos del cuadro, y contrarrestar el hecho de que no hay luz en el edificio, siguiendo con el carácter realista de la puesta en escena. Esta debe considerarse una de las características del cine de este autor, así sea una decisión estética o presupuestal.

Indicios de posmodernidad

Las imágenes del cine de Eimbcke utilizan dos sentidos opuestos: la cámara fija y las tomas abiertas que remiten al cine clásico, y el uso de la profundidad de campo como espacio de la simultaneidad de la acción, que remite a las características del cine moderno.

Su dualidad nos remite infaliblemente al cine posmoderno, entendiendo por este el que “surge de una integración de los elementos tradicionales del cine clásico y algunos componentes específicos provenientes del proyecto moderno”⁷⁷

En el montaje surgen también indicios de posmodernidad, en *Temporada de Patos*, encontramos la simultaneidad del montaje alternado, presentando uno tras otro los acontecimientos que ocurren al mismo tiempo; mientras que en *Lake Tahoe* encontramos un montaje paralelo que muestra alternativamente acciones que hacen transcurrir la historia, no obstante, estos montajes alternado y paralelo aparecen bien arraigados al montaje narrativo, que sigue el orden secuencial.

⁷⁷ Lauro Zavala, *op. cit.*

El uso del sonido en off es otro símbolo de posmodernidad, el sonido cumple una función itinerante y se independiza de la imagen, quitándole a esta su carácter de materia prima del cinematógrafo, para dejar la imagen en movimiento en un segundo plano y centrar toda la atención en el sonido.

El cine de Eimbcke presenta un estilo particular determinado por su manera contemplativa, que aunque retomada de los clásicos y del cine asiático no es muy común en el cine mexicano, en este sentido impone algo nuevo para nuestro país, al menos en 2004 cuando frente a Temporada de Patos eran pocas las películas que se presentaban con este tipo de montaje; tampoco es común encontrar una película clasificada de comedia juvenil con este tipo de montaje y temática, una temática que poco tiene de cómica.

Sin embargo, en su segunda película, como si de retomar fórmulas se tratara, Eimbcke regresa a una estructura dramática clásica que le permite mayor contacto con el espectador, espectador sin embargo alejado por la primera película; este cine, como otra característica posmoderna va dirigido a cierto tipo de espectadores, o incluso a ningún espectador.

El logro más grande es transmitirle al espectador la lentitud de las vivencias de los personajes, el hastío de vivir. El cine de este director no puede considerarse del todo posmoderno si a definiciones nos ceñimos, pues toma la realidad como referencia (incluso el accidente de auto luego de la muerte del padre es una cuestión autobiográfica del director) y sus secuencias no pueden separarse del filme y existir por si mismas.

Toda la puesta en escena, incluyendo el decorado, la iluminación y los actores, remiten a la realidad, tratan de ser lo más parecido a lo que vivimos día a día; es un cine que aunque sencillo y aburrido, atrapa desde el interior.

Mediante el montaje lento y una trama que parece no llevar a nada, que alarga las cosas para no avanzar, Temporada de Patos sigue poco a poco haciendo que el espectador pierda conciencia de esto y se adueñe del hastío que llena a los personajes, y desde ese hastío descubra quiénes son y qué es lo que les molesta y si se puede, empatice con alguno de ellos.

Luego, brinda una explosión que desconecta a los personajes de la rutina, que cambia, solo por un instante la cotidianidad para luego saber que todo sigue igual. Los cuatro personajes se separan, cada uno toma su camino con sus propias decisiones y sus problemas, no hay un final epifánico, todo sigue, el divorcio de los padres de Flama, que además ahora no sabe si es adoptado, la falta de atención para Rita, la homosexualidad de Moko y la cuerda floja laboral de Ulises.

Como otro símbolo de querer ser posmoderna la película nos regala primero un falso final y luego un final abierto con la madre de Flama comiéndose el brownie.

En Lake Tahoe, aunque imitando el recorrido mítico del héroe, el cineasta es capaz de transmitirnos el duelo, y quien como espectador ha vivido la pérdida de un ser querido, identifica plenamente las etapas de este en la película, identifica la negación, el enojo, la evasión y la resignación, y puede vivir o revivir estos sentimientos junto con el protagonista.

Esta película también tiene una falsa intriga de predestinación, pues al comenzar con el accidente de auto, el espectador piensa que el problema general girará en torno a la reparación de este, o a las acciones que el protagonista lleve a cabo para evitar que sus padres se den cuenta, no obstante conforme avanza la película, la reparación del auto pasa a segundo termino para finalizar con la aceptación de la muerte del padre.

Es así que el estilo de Fernando Eimbcke podría ser muy posmoderno incluso por no querer arraigarse en esa tradición, o que quizá tome partes de aquí y de allá con la esperanza

fallida de convertirse en un cine de autor; lo que si logra, es transmitir sentimientos desde el interior de los personajes hasta el interior del espectador, como si sus películas solo quisieran decirle al espectador que también en el cine hay otros como él, o que ese cine se pensó tratando de copiar una realidad simple, que podría suceder aquí y ahora.

Sin embargo aunque este retratar los sentimientos, puede resultar funcional para algunos espectadores, que al reconocerse en los personajes pueden realizar una especie de catarsis en una suerte de terapia psicológica, para otros, la contemplación es sinónimo de aburrimiento y hace casi imposible el aprendizaje.

3.5 Temáticas

¿Y tú qué haces cuando se va la luz en tu casa?

Inicio. La madre de Flama sale del departamento dejando a su hijo y a Moko completamente solos, para que hagan lo que les plazca. La diversión comienza con un grito de júbilo. Nos interrumpe un letrero blanco, sobre fondo negro que nos da a conocer el nombre de la película *Temporada de Patos*.

Desarrollo: La mayor parte de la película nos deja conocer a los personajes en una situación que aún dentro de la cotidianidad rompe con lo que los personajes esperan. Flama y Moko juegan *Halo*, Rita interrumpe la diversión pidiendo permiso para hornear un pastel. Flama la deja de entrar más por no escucharla rogar, que por convicción propia.

El juego sigue mientras Rita se dedica a asaltar la despensa y el refrigerador. Pero llega otra interrupción, se va la luz, y con ella la diversión.

Los dos muchachos pasan horas haciendo nada. Entonces, aunque no tienen hambre, el tedio los lleva a pedir una pizza. Ulises llega tarde, los chicos no quieren pagarle y provocan que el repartidor se quede en el departamento. Ulises le cuenta su pasado a

Flama, mientras Moko le cuenta a Rita sus fantasías homosexuales.

Clímax: La parte más importante de la película es cuando los personajes comen los brownies, Flama asegura que quedaron muy buenos, pero a los pocos minutos Ulises se da cuenta que Rita utilizó marihuana como ingrediente.



Aquí comienza un viaje, atribuido obviamente al efecto de la droga. Vemos a los cuatro reírse, bailar, jugar con agua; vemos a Moko embestir la pared, mientras los demás celebran cada uno de los golpes; vemos a todos mirar un álbum de fotos y deducir que Flama es adoptado o producto de una aventura pasional, porque nadie en su familia es pelirrojo como él; vemos a Rita morder decenas de dulces sin lograr adivinar su color interno, vemos a los cuatro contemplar el cuadro de los Patos y estar seguros de que las aves se mueven.

Conflicto: Aunque pareciera que el conflicto principal es que se haya ido la luz, en realidad es qué hacen los personajes cuando no hay luz. Si esto nunca hubiera ocurrido, los dos amigos hubieran seguido todo el tiempo jugando videojuegos, Rita hornearía su pastel, saldría de la casa, Ulises quizá hubiera llevado la pizza pero los chicos no le hubieran tomado el tiempo, por lo que simplemente le hubieran pagado.

El que se vaya la luz revela otro conflicto, el tedio que viven al no saber qué hacer, el tedio mismo de la vida de cada uno de ellos, pero además, la “oscuridad” crea el escenario perfecto para que los personajes hablen de sí mismos.

Flama demuestra lo mucho que le molesta el divorcio de sus padres, cuando se levanta a quitar el cuadro de los patos, justo en el momento en que Moko cuenta la anécdota de cómo adquirieron la pintura; Rita confiesa que en su casa se olvidaron de su cumpleaños, y por tanto, un abandono afectivo por parte de su familia; Ulises se siente un fracasado por ser repartidor de pizzas, a pesar de haber estudiado, y se da cuenta de que no puede seguir con ese empleo; y Moko que le confiesa a Rita las fantasías homosexuales que tiene con Flama, a quien quiere y no obstante debe dejar ir.

Otro punto de interés es cuando los personajes despiertan luego de estar drogados. Flama propone ir a Acapulco para conocer a sus verdaderos padres, y por un momento pensamos que son capaces de ir, pero Ulises no puede moverse. Lo meten a la tina donde comienza a recordar los malos tratos de sus clientes.

Mientras, Flama enojado porque sus padres se pelean para quedarse con cualquier objeto que está en la casa, decide dispararle a todo, destruir las cosas para ayudarles a decidir. Él y Moko se turnan para dispararle a las cosas con un rifle. Entonces Ulises sale de la tina y rescata el cuadro de los patos.

Ulises tiene un alucín en el que se encuentra dentro del cuadro, a la orilla del lago viendo a los patos. Entonces Flama le pasa una llamada, es su jefe. Ulises que está desnudo frente “al lago” manda a su jefe “a la mierda”, lo reta a que lo corra y le cuelga el teléfono.

Descenlace. La despedida. Flama como anfitrión le agradece a Rita y le desea feliz cumpleaños, sin reclamarle por el desorden de la cocina, ella se va. Flama tiene una conversación con Moko, en la que le confiesa que este fue el último domingo que pasan juntos, pues el próximo sábado se irá a Morelia con su madre. Moko le dice que

intercambien camisa por playera para tener un recuerdo, luego se despide y se va dejándolo solo en medio de la sala.

Después vemos la moto de la pizzería, que se aleja por la calle hasta desaparecer, con el cuadro amarrado en la parte trasera.

La película parece haber terminado, pero después de la secuencia de créditos finales, vemos una última escena protagonizada por Flama y su madre, ella le reclama “¿Y para hacer unos brownies tenían que hacer todo este desorden?” Pero mientras le reclama está comiendo un pedacito de brownie, con mariguana incluida; entonces termina la película, dejando el después abierto para el espectador.

La película no maneja una estructura dramática clásica, es decir, no hay personajes buenos ni malos, no hay un recorrido, pareciera que la historia no tiene una finalidad, un relato estancado que evidentemente aburre al espectador, no obstante, cada uno de los personajes tiene un momento de apertura en el que muestra sus molestias y debilidades, luego entonces, podríamos decir que la película presenta el recorrido que cada uno de ellos hace, pero que es apoyado por la bandada, porque en este recorrido los personajes van juntos, como patos, como amigos y aunque después del final es casi obvio que no volverán a reunirse, esa jornada dominical ya ha marcado sus vidas, llevándolos a la reflexión o al desapego de sus propios miedos.

Nunca fuimos a Lake Tahoe

Inicio: Carretera medio desolada por la que el protagonista pasa manejando un Tsuru rojo y choca contra un poste. El carro no arranca y el personaje emprende una caminata de regreso al pueblo ubicado en un puerto en el estado de Yucatán, se detiene en un teléfono y llama a casa, su hermano menor, Joaquín, le contesta pero no le comunica a su madre, Juan cuelga y se encamina en busca de un mecánico.



Desarrollo: Juan pasa por varios talleres que están cerrados o no tienen servicio, por lo que podemos deducir que se trata de la mañana de un domingo. Juan se encuentra con una casa cuya fachada dice “Taller Don Heber”, el muchacho entra pero es interceptado por Sica, el perro guardián del mecánico; aunque al principio el viejo piensa que Juan entró a robar, el personaje le cuenta que chocó a las afueras y que el carro no arranca, el anciano le indica que le cobrará cien pesos por repararlo, pero lo manda a buscar la refacción.

Juan retoma el recorrido, esta vez de refaccionaria en refaccionaria, en ningún lugar tienen la pieza que necesita. Llega por fin a la refaccionaria Oriente donde pregunta por la pieza, el negocio lo atiende Lucía quien no tiene idea de cómo es la refacción y le aconseja que espere a que llegue “el que sabe”. Durante la espera la joven fuma varios cigarrillos hasta que su descanso es interrumpido por el llanto de su hijo, Fidel. Luego hace su aparición David, el esperado experto.

Juan y David viajan en bicicleta hasta las afueras. David revisa el vehículo y le dice a Juan que le cobrará 300 pesos, luego se arreglan en el precio pero Juan debe conseguir cien pesos que le faltan.

Luego de conseguir el dinero Juan y David regresan a donde se encuentra el tsuru, David se da cuenta que la pieza que llevan es generación uno y el tsuru de Juan es generación dos. Entonces le promete conseguir la pieza pero primero lo lleva a su casa, le presta un libro escrito por un monje *shaolin* y lo hace desayunar con su madre, una mujer extremadamente religiosa.

Luego de escuchar un pasaje de la biblia, Juan huye de la escena con el pretexto de ir al baño y se dirige a su casa, ahí encuentra a Joaquín quien le recuerda que tiene que limpiar el patio, luego el protagonista trata de hablar con su madre, quien está encerrada en el baño sumergida en la tina, fumando un cigarro tras otro, la mujer le grita que se vaya y Juan sale de la casa muy enojado.

Juan regresa a la refaccionaria a preguntar por David, Lucía le da la refacción, pero mientras la busca, Fidel se queda dormido en los brazos de Juan, por lo que ella le pide que se espere a que el niño se duerma y aprovecha para contarle su sueño de cantar. Juan regresa donde el tsuru e intenta leer el manual para repararlo, pero como no puede vuelve a casa de Don Heber quien le pide que pasee a Sica. El perro se escapa y el protagonista regresa (de nuevo) a la refaccionaria Oriente, le dice a Lucía que aún no puede componer el auto y juntos esperan a David. En ese momento Lucía le pide que cuide a Fidel esa noche, Juan se niega.

El joven mecánico llega y junto a Juan emprende el camino para reparar el Tsuru. David se da cuenta de que lo que está fallando no es el arnés del distribuidor, sino una refacción mucho más cara, pero como ya había prometido reparar el carro consuela a Juan diciéndole que nada es imposible, con una cita de Bruce Lee.

Regresan al pueblo donde le roban la pieza descompuesta al Tsuru azul de un vecino que además era compañero de beisbol del papá de Juan. Este señor llega del supermercado con su esposa, abre la cajuela y le entrega a Juan la camiseta y el bat de su padre, sin darse cuenta del robo. Cuando la pareja entra a la casa los muchachos emprenden la huida.

Llegan a la carretera, reparan el auto. David invita a Juan a ver *Operación Dragón* que estará en el cine a las siete de la noche por única ocasión. Juan le dice que no irá, entonces se despiden y David se va en bicicleta.

Clímax: Juan llega a su casa, Joaquín sigue en la tienda de campaña, pero al principio no le dirige la palabra, luego Juan le da a su hermanito la camiseta de beisbol, Joaquín se la pone emocionado porque sabe que pertenecía a su padre y le pregunta qué es el pésame. Se dirigen a la cocina para tomar un yogurt pero se dan cuenta de que el refrigerador está descompuesto. En eso suena el teléfono y Juan se tarda en contestar para ver si su madre sale del baño, pero no lo logra y contesta. No escuchamos la voz del interlocutor pero inferimos sus preguntas por las respuestas de Juan:

1. No, no está
2. Su hijo
3. No, no nos interesa ningún tiempo compartido
4. ¡Porque no!
5. ¡Porque está muerto, puta madre!

Juan cuelga el teléfono y sale corriendo de su casa. Se dirige a casa de Don Heber quien ya está buscando a Sica, le cuenta lo ocurrido y lo convence de subirse al coche para ir a

buscar al perro. Juntos viajan por las calles del pueblo hasta que encuentran a Sica en una casa, jugando con unos niños, Don Heber ve al perro tan feliz que le ordena a Juan que arranque y deja a Sica con la nueva familia. Regresan a la casa del anciano quien se baja sin decir más. Juan se va. Llega manejando a la entrada de su casa, pero luego de ver que Joaquín continua jugando en el patio a pesar de que ha anochecido se arranca.

Lo vemos llegar al cine, donde ya está David, juntos ven la película, luego ya en la calle, David repite diálogos de la película pidiéndole a Juan que lo golpeé, Juan saca el bat de su padre y comienza a golpear el cofre del vehículo, luego platica con David algo que desconocemos pero que bien puede ser la muerte del padre. Se despiden y David se va.

Final: Juan llega a casa de Lucía para cuidar a Fidel, pero ella se entera mediante una llamada telefónica que el concierto fue un día antes. Lucía y Juan fuman, ella se quita la blusa y él solamente la abraza y se pone a llorar. Pasa la noche en casa de Lucía y cuando amanece, vemos que se levanta, revisa a Fidel que está haciendo pucheros, besa a Lucía en la mejilla y se va.

Juan llega a su casa, va al cuarto de su madre quien está dormida, la besa y le avisa que ya llegó. Entra a su cuarto y descubre a Joaquín en el clóset. Lo abraza y luego le propone que hagan *hot cakes*.

Cuando el desayuno está listo, Joaquín va al baño, Juan se pone a hojear el álbum que el niño armó durante su ausencia; es un álbum en honor a su padre que reúne los momentos que pasaron juntos. Cuando Joaquín lo ve, le grita que el álbum es suyo y Juan le dice que le falta algo. Los dos hermanos salen al patio y Juan despegó del Tsuru una calcomanía con la leyenda "Lake Tahoe".

Joaquín dice "Nunca la quitamos", Juan "¡Le cagaba!, desde que la pegamos le cagó". Pegan la calcomanía en el álbum. Juan le dice a Joaquín que nunca fueron a Lake Tahoe y que la calcomanía se las trajo una tía que viajó a ese destino turístico. Los dos hermanos piensan que aquel lugar debe ser bonito. Entran a la casa y solo vemos el tsuru rojo

estacionado en el patio. Sobre la pantalla en negro inician créditos finales con tipografía blanca acompañados por el son jarocho *La Lloroncita*.

La estructura dramática en esta película es mucho más común. Aunque tampoco hay enfrentamiento de personajes, se presenta un claro recorrido que bien podría equipararse al camino mítico del héroe. El protagonista sale del hogar huyendo de ese luto que hay en su casa, en el recorrido se encuentra con un problema que lo lleva a la reflexión, encuentra varios ayudantes y distractores, un mentor que en este caso es David, para finalmente tener un crecimiento y poder regresar al hogar.

El recorrido es un recorrido doloso, un recorrido por el duelo que sigue las etapas de la pérdida bien identificables según fueron clasificadas por Sigmund Freud.

El duelo *Dolus*, del latín tardío, que significa dolor, pena o aflicción. Es el conjunto de demostraciones que se hacen para manifestar el sentimiento que se tiene por la muerte de alguien y de *Duellum*, variante fonética arcaica de *bellum*, que significa batalla, desafío o combate.⁷⁸

Podemos así afirmar que el duelo es un dolor psíquico y un desafío que obliga al individuo a recomponer su universo simbólico, luego de la pérdida del objeto amado. Se puede llamar duelo a las costumbres y ceremonias que se hacen durante el último adiós, pero también, al recorrido que se hace para superar esa pérdida, recorrido en el que el sujeto que sufre se pierde en la misma pérdida del sujeto amado, se extravía de la misma forma que Juan se extravía yendo de un lado para otro tratando de arreglar el tsuru.

El recorrido comienza al poner el accidente automovilístico en primer plano de importancia; el accidente ocurre porque Juan huye de algo que no quiere aceptar, este momento tiene que ver con la negación, primera etapa del duelo, que en este caso no se presenta como alucinaciones, sino con la apropiación de otros problemas que empañan el

⁷⁸ cfr., Bauab Adriana, *Los tiempos del duelo*, Argentina, Homo Sapiens ediciones, Colección La Clínica en los bordes. 2001, p. 13.

dolor; es decir, Juan se niega a la muerte del padre y aprovecha el accidente para ponerlo como su principal problema.

Hay varios momentos en la película en los que otros personajes tratan de empujar a Juan a enfrentarse con el dolor; cuando la madre de David lee un pasaje de la Biblia que habla acerca de la inmortalidad, y de la vida eterna, el protagonista se enfrenta con el duelo, pero decide salir huyendo, desechando el consuelo religioso.

Al salir, con el movimiento que causó la reflexión religiosa, Juan emprende el camino a casa, por primera vez la cámara se mueve y lo acompaña.

Otro momento importante en cuanto al recorrido del duelo, es cuando Juan persigue a Sica, el personaje pasa corriendo por el panteón del pueblo, lugar donde seguramente está enterrado su padre, pero en ningún momento le toma importancia, ni se detiene, siendo que la sepultura es “este lugar donde se hace presente el ausente, y que por lo tanto tendremos que situar la visita a la sepultura como formando parte de las ceremonias del duelo”⁷⁹. El hecho de que Juan pase por el panteón como si nada, reafirma la etapa de negación en la que se encuentra.

El reencuentro con los objetos de su padre, que ocurre cuando el dueño del tsuru azul le entrega a Juan el bat y la camiseta de beisbol, es claramente el segundo tiempo del duelo, en el que “reencontrándose con objetos que habían pertenecido al muerto y que lo representan –las reliquias-, se va produciendo una recomposición significativa con respecto a lo perdido”.⁸⁰

Poco después, cuando Juan vuelve a casa se enfrenta con un detonante, la llamada telefónica en la que por fin nombra la muerte “¡Porque está muerto, puta madre!” pero de nuevo huye ante la afrenta. No obstante, el haber nombrado la muerte ya la materializa, es una acción de suma importancia, pues “El trabajo de elaboración que el duelo comporta no

⁷⁹ *Ibid.*, P. 120

⁸⁰ Bauab Adriana, *op. cit.*, p. 36

es ajeno a una recomposición del orden significante que acarrea una función subjetivante para aquél que lo transita. Una función que está estrechamente ligada al acto de nombrar, de producir, de gestar un nombre para aquella incógnita inconmesurable que la muerte implica para un sujeto”.⁸¹

La escena de la estampa reúne un poco de la segunda etapa del duelo, un acercamiento con las cosas del difunto, en este caso algo que “le cagaba”, y que los dos hermanos quitan como para reivindicarse con su padre. La estampa es un objeto que le pertenece al no gustarle. Sin embargo, aunque los personajes no declaran literalmente la muerte del padre, como ya lo había hecho Juan en la llamada telefónica, quitar la estampa representa la aceptación de la muerte, la tercera etapa del duelo, en la que “el sujeto es capaz de declarar perdido al objeto de su amor, efectuando la pérdida por segunda vez, perdiendo en lo simbólico lo que ya había perdido en lo real.”⁸²

⁸¹ Bauab Adriana, *op. cit.*, P. 39

⁸² Cfr. Bauab Adriana. P. 36

Conclusiones

Si el lector revisa al azar la cartelera de cualquier complejo cinematográfico de la Ciudad de México encontrara muy pocas películas mexicanas, y aún menos en las carteleras de provincia, determinadas por el éxito en taquillas de la capital. Y es que si bien nuestra industria no ha muerto, la producción es poca y la exhibición sigue siendo su verdugo constante.

A mediados de los noventas los exhibidores no querían mostrar cine mexicano “por ningún motivo querían perder público exhibiendo películas que no les aseguraran el ingreso en taquilla”⁸³, hoy en día, casi 20 años después las cosas son muy parecidas. Aunque hay espacios como la Cineteca Nacional y algunos centros culturales que frecuentemente exhiben cine mexicano, y las grandes cadenas le brindan espacios a ciertas películas nacionales, la exhibición de nuestro cine está condicionada a la respuesta del público en los primeros días que una película pasa en la pantalla grande, o a veces la cintas vienen programadas dentro de una muestra o en único día de exhibición.

Así, el otro gran eslabón en la cadena de problemas del cine mexicano actual es la falta de espectadores, unos atraídos por las grandes producciones estadounidenses, otros decepcionados por los contenidos y las formas nacionales.

Nuestro cine tiene un arraigo en el recuerdo, véase el éxito que tienen las películas mexicanas “viejas” en canales de televisión abierta y de paga, o en muestras específicas de la época. Los cultos a figuras como Pedro Infante, Tin Tán o El Santo que han trascendido incluso de manera internacional.

⁸³ Saaverda Luna. op. cit. P.141

Pero las nuevas temáticas, hoy por hoy no rinden frutos en todos los autores ya que algunos solo apelan a la empatía individual del espectador y no a la colectiva, dejando atrás el sentido de una buena película y olvidándose del cine como una experiencia social. Este es el caso del trabajo de Fernando Eimbcke.

Sus dos largometrajes presentan situaciones “reales”, con personajes “reales”, inmersos en un sin sentido donde pareciera que no pasa nada. La adolescencia y con ella el dolor de crecer, así como el dolor de perder a un ser querido, son las temáticas que maneja el director, a quien escogí por su forma de representar dichos sentimientos.

Los dos filmes están anclados en la lentitud, que se transcribe en la pantalla segundo a segundo; aunque ninguna de las dos está narrada en tiempo real, las películas nos llevan al hastío mediante sus tomas abiertas, fijas y de larga duración. Los pocos close ups que utiliza son un encuentro cercano, casi íntimo con los personajes, un encuentro íntimo con uno mismo cuando se refleja en ellos.

La capacidad de persuasión de este director no tiene que ver con decirle al espectador lo que haga, lo que crea, o cómo son las cosas, tiene que ver con la capacidad de hacer que el receptor se reconozca en sus personajes por medio de lo que les está pasando, y es solo entonces cuando la lentitud de sus tomas y la inexperiencia de sus actores se vuelven casi terapéuticas.

Por este lado son la estética y el montaje los que logran esa empatía en el espectador, y dependiendo de el contexto de cada uno, son capaces de llevarlo a una catársis de saberse acompañado en el mundo. Pienso que las dos películas son el reflejo perfecto del vacío que se siente ser adolescente y no saber hacia donde dirigirse, del vacío de ser adulto joven y no tener a donde dirigirse, o del vacío de la pérdida y de lo incoherente que la vida puede ser.

Si bien el cine del que habla este trabajo no es el cine que el espectador común pueda sentarse a ver, con un tazón lleno de palomitas y sin la tentación de quedarse dormido, es un cine capaz de apelar a los sentimientos más profundos.

En este sentido el ritmo del montaje de las películas de Eimbcke y la parsimonia de su estilo que parecieran gritarnos que no pasa nada, son sin duda un logro en cuanto al individualismo se refiere.

Sin embargo las tomas fijas son utilizadas en exceso, situación que al menos en el mundo occidental, demerita la película sacrificando el entretenimiento, primera premisa del cine.

A lo largo de los años, el cine ha contado historias cada vez más entretenidas y espectaculares, hoy en día, los creadores deben buscar la forma de generar su propio público sin olvidarse del entretenimiento y las temáticas que atraen al espectador. “Como cineastas, debemos desarrollar las capacidades para conectarnos con nuestros públicos. Es decir, para que nuestro cine forme parte del imaginario colectivo nacional y genere temas comunes de discusión en el barrio, el multifamiliar o la cantina.”⁸⁴ Es así que las películas de Fernando Eimbcke muestran y hacen sentir, pero no entretienen, ni ponen un tema común sobre la mesa.

Por otro lado estos largometrajes tampoco funcionan como producto económico, en una industria casi muerta. El público de la clase media que regresó a las salas de cine en los noventas y que se ha diversificado en lo que va del nuevo siglo, tampoco prefiere este cine lento, bien porque no lo comprende, bien porque no le hace reír, o bien, porque las películas van dirigidas a una pequeña parte de un público ya de por sí específico. Los grandes éxitos se han caracterizado por presentarle al espectador historias que sean mejores que su vida real, que lo inviten a soñar o a hundirse en la aventura y en el suspenso, y no por reflejar aquello que de por sí ya pesa.

En cuanto al lado didáctico se refiere estos largometrajes no critican ni enseñan, solo muestran. La problemática que se presenta en el cine de Fernando Eimbcke es una problemática existencial, cada personaje inmerso en un problema particular que tampoco se

⁸⁴ Jorge Sánchez, “¿Por qué no se ve cine mexicano?”, *Cine toma. Revista mexicana de cine*, No. 17, México, Año 3, Julio-Agosto de 2011, P. 8

resuelve, muchos de los pequeños nudos se quedan en el aire y la vida continúa. Quizá en Lake Tahoe encontramos un ejemplo de superación de la pérdida, que tampoco funciona como un manual, sino como un reflejo para quienes han pasado por el duelo.

Las películas tampoco realizan una crítica política, económica ni social. Apenas se asoma una pequeña crítica al sistema cuando en Temporada de Patos, Ulises cuenta que a pesar de tener una carrera tiene que trabajar en una pizzería, anécdota que en el tenor de “cualquier parecido con la realidad es mera coincidencia”, nos muestra la terrible realidad de muchos jóvenes del país, una realidad que tampoco se aterriza, y un intento de crítica que no propone ni solución, ni rebelión, sino que se sale por otro lado asegurándonos que a ese personaje le irá mejor con su negocio de cría de periquitos, que ejerciendo su profesión o que peleándose con el sistema.

En cuanto al sentido crítico se refiere, Temporada de Patos puede resultar para muchos un agravio al movimiento estudiantil del 68, mostrando a un grupo de jóvenes, drogadictos, que no hacen nada, y que con sus circunstancias insultan a aquellos que murieron en la lucha por la educación gratuita y por un futuro mejor. Lo cierto es que en este sentido Eimbcke pasa la página, y quizá con el afán de desestereotipar a Tlatelolco, termina dejando un tremendo vacío en quienes se han acercado al movimiento, en quienes lo vivieron y en la memoria histórica de nuestro país.

Podemos decir entonces que el cine de Fernando Eimbcke es un cine autobiográfico y contemplativo, en el cual el espectador necesita encontrar el sentido apelando a sus propio contexto vivencial.

Aunque algunas películas mexicanas recientes sí se han dedicado a criticar al sistema, a la sociedad, o a dar una perspectiva diferente de la sexualidad, la política y otros tabúes de nuestra cultura, este director solo presenta situaciones individuales que apelan al crecimiento interior del personaje, y por ende al crecimiento interior del espectador empático.

Tampoco podemos satanizar a este cine, pues hoy en día el cineasta mexicano sabe que no puede ganar millones de pesos haciendo películas, la mayoría de los creadores buscan apoyo gubernamental para poder hacer cine, y eso ya es un gran obstáculo para criticar al sistema, pues en un país donde la libertad de expresión es en ocasiones un mito, sería impensable utilizar los recursos gubernamentales para atacar al gobierno.

En este sentido resulta más fácil hacer películas individualistas que no se metan con derechos quebrantados, pasados o injusticias. Hoy por hoy hacer cine es una suerte de entrar al grupo de los intelectuales, cercado por la creatividad, pero también, por las garras de instituciones como Imcine, únicas garras capaces de ayudar a librar la batalla contra la industria estadounidense y la cartelera repleta de películas extranjeras.

Es así que, por gusto o necesidad, esta visión contemplativa se ha convertido en un estilo, en el que se conjuntan la visión asiática, el individualismo y el deseo de no contradecir al sistema. Es obvio que Fernando Eimbcke no es el creador de este tipo de cine, pero sí uno de los precursores y quizá uno de los más exitosos del pequeño círculo.

Entre estos cineastas individualistas y con una estética contemplativa podemos mencionar además de Fernando Eimbcke, a Carlos Reygadas, Amat Escalante, Iván Ávila Dueñas y Elisa Miler. Todos ellos apoyados siempre o en algún momento por Imcine y a excepción quizá de Reygadas, poco reconocidos por el público.

Todos ellos y algunos más en quienes el lector encuentre las características de las que hemos hablado, están consolidando un estilo cinematográfico, un estilo que como en todo arte es una idea que está en el medio, que surge a partir de las vivencias, situaciones y alcances del cine y que estos directores se han encargado de materializar, cada quien a su manera.

Tal vez, si este cine sigue fortaleciéndose y los espectadores se acercan más a él, para llenarse como individuos y para reconocerse en esos artísticos reflejos de la realidad, este cine contemplativo individualista mexicano y posmoderno, llegue a consolidarse como

una escuela que sea reconocida a nivel mundial o que incluso, encuentre un eco en los cines de otros países; o quizá solo represente los cinco minutos de fama de estos autores alienados en temáticas poco críticas y en pocos años, quede en el olvido por no tener la capacidad de entretener, enseñar y recaudar. Eso solo el espectador puede decidirlo.

Bibliografía

- Amiel Vincent. Estética del montaje. Abada. Madrid. 2005. 218 págs.
- Andrew, James Dudley. Las principales teorías cinematográficas. Gustavo Gili. Barcelona. 1978. 274 págs.
- Aumont Jacques, Bergala Alain, Marie Michel, Vernet Marc. Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje. Paidós. Barcelona. 1ra reimpresión. 1989. 313 págs.
- Ayala Blanco Jorge, La herética del cine mexicano, México, Océano, 2006, 581 págs.
- Bauab de Dreizen Adriana. Los tiempos del duelo. Homo Sapiens ediciones. Colección La Clínica en los bordes. Argentina. 2001. 270 págs.
- Carmona Ramón, Cómo se comenta un texto fílmico, Cátedra, Madrid, 1991, 323 págs.
- Cordero Francisco y Cabrera Manuel. Algo más que pagar una entrada de cine. Dykinson S.L. Madrid, 2003. 136 págs.
- Deleuze Gilles. La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1. Paidós. Barcelona. 1984. 318 págs.
- Dominguez Vicente (Coordinador). La edad deslumbrante. Mitos, representaciones y estereotipos e la juventud adolescente. Ediciones Nobel. Asturias. 2004. 386 págs.
- Dominguez González Mariana. Cinematografía mexicana. Una industria no recuperada. "Vista desde 1999 a 2004". Estado de México. 2006. UNAM. FES Aragón, 110 págs.
- Eisenstein Sergei. La forma en el cine. Siglo XXI. México. 1986. 241 págs.
- Francisco A. Gomezjara, Sociología del cine, SEP, México, 1973, 182 págs.
- García Canclini Nestor, Mantecón Ana Rosa y Sánchez Ruíz Enrique, Coordinadores. Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y en el extranjero. Universidad de Guadalajara /IMCINE México 2006. 315 págs.
- Gaudreault André y Jost Françoise. El relato cinematográfico. Paidós. Barcelona. 1995. 172 págs.
- González Vargas Carla. Rutas del cine mexicano 1990-2006. IMCINE, México. 2006. 287 págs.
- Goñi, Miguel. Tecnicine. Técnicas de filmación en súper 8. Ediciones Nueva Lente. Madrid. V.2, 200 págs.
- Lagarde y de los Ríos, Marcela. Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas. UNAM. Coordinación de Estudios de Posgrado. 5ª ed. México. 2011. 884 págs.
- Martin, Marcel. El lenguaje del cine. Gedisa. 2ª ed. España. 1990. 271 págs.
- Pasquali Antonio. Antología de textos para la cátedra de información audiovisual. Facultad de humanidades y educación. Escuela de Periodismo. Caracas. 1960. 2789 págs.
- Paredes Alberto, Manual de técnicas narrativas: las voces del relato, México D.F., Grijalbo, 1993, 109 págs.

Pezzella Mario. Estética del cine. A. Machado libros, S.A., Colección La Balsa de la Medusa, Serie Léxico de Estética. Madrid. 2004. 168 págs.

Poniatowska Elena, *La noche de Tlatelolco*, México, Era, 1973, 282 págs.

Ruy Sanchez Alberto. Mitología de un cine en crisis. La Red de Jonás. 1981. México D.F. 108 págs.

Saavedra Luna Isis. Entre la realidad y la ficción. UAM. México. 2007. 318 págs.

Sánchez Biosca Vicente. El montaje cinematográfico. Paidós. España. 1996. 287 págs.

Tudor A., Cine y comunicación social. Editorial Gustavo Gili, España 1974, 288 págs.

Wolton, Dominique. Pensar la comunicación. Prometeo Libros. Buenos Aires. 2007. 404 págs

Referencias Hemerográficas

Marcovitch Paula, “Paisajes Dramáticos”, *Cine Toma. Revista mexicana de cine*, No. 17, México, Año 3, Julio-Agosto de 2011, pp. 12-13

Sánchez Jorge, “¿Por qué no se ve cine mexicano?”, *Cine Toma. Revista mexicana de cine*, No. 17, México, Año 3, Julio-Agosto de 2011, pp. 8-11

Imcine, “Del cine al audiovisual”, *Cine Toma, Revista mexicana de cine*, No. 26, México, Año 5, Enero-Febrero, 2013, 6-11 pp

Referencias en línea

AFP “Lake Tahoe reverenciada en Francia”, [en línea], Francia, Terra.com.mx, 16 de julio de 2008, Dirección URL: <http://www.terra.com.mx/cine/articulo/701609/Lake+Tahoe+reverenciada+en+Francia.html> [consulta: 4 de enero de 2012].

EFE. “Eimbcke lucha por tener voz propia”, [en línea], Madrid, 10 de abril de 2007, Dirección URL: www.terra.com.mx/cine/articulo/151596/ [consulta: 4 de enero de 2012].

Enrique Méndez y Roberto Garduño. “Exentan del ISR a inversionista de cine”, [en línea], México, Jornada.unam.mx, 16 de diciembre de 2009, Dirección URL: <http://www.jornada.unam.mx/2009/12/16/espectaculos/a07n2esp> [consulta: 12 de junio de 2012].

Fondo de Inversión y Estimulos al Cine (Fidecine) largometrajes Cinematograficos Aprobados para recibir apoyo 2002-2009. www.imcine.gob.mx/media/11703.pdf

Garduño Roberto y Dávalos Renato. “Aprueban diputados incentivos fiscales para la producción cinematográfica”, [en línea], México, Jornada.unam.mx, 14 de diciembre de 2005, Dirección URL: <http://www.jornada.unam.mx/2005/12/14/index.php?section=espectaculos&article=a10n2esp> [consulta: 12 de junio de 2012].

Gaucher Virgine, “Les Autres Avis de la Presse”, [en línea], Francia, Pariscope, Dirección URL: [http://www.premiere.fr/film/Lake-Tahoe-1264691/\(affichage\)/press](http://www.premiere.fr/film/Lake-Tahoe-1264691/(affichage)/press) [consulta: 4 de enero de 2012].

Virgine Gaucher, del original en francés: (la traducción en el texto es mía)

“Le style du film épouse à la perfection les états d’âme du jeune héros et sa subtile évolution. D’abord contemplatif, dans des paysages vides, plombés de soleil et d’ennui (longs plans fixes, écrans noirs, silences, personnages filmés à distance), Fernando Eimbcke introduit subtilement, presque en catimini, de la chair, des émotions, des pleurs, des échanges, marquant ainsi très finement le retour de la vie, l’allègement de la souffrance. Très stylé, très beau, des qualités au service de l’émotion.”

Mandelbaum Jacques. “Lake Tahoe: au milieu de nulle part”, [en línea], Francia, 22 de julio de 2008, Dirección URL: http://www.lemonde.fr/cinema/article/2008/07/15/lake-tahoe-au-milieu-de-nulle-part_1073533_3476.html [consulta: 27 de enero de 2012].

Jacques Mandelbaum, del original en francés: (la traducción en el texto es mía)

“Ensuite, il y a l’évidente beauté plastique du film. Tourné en plans fixes généraux, superbement cadré et monté, jouant intelligemment du pouvoir suggestif du hors-champ, scandé par des plans de coupe noirs qui le tirent dans le même temps du côté de l’instantané photographique, Lake Tahoe imprègne le regard et stimule l’imagination.”

”Organización semiológica del espacio y del tiempo en el cine”. Revista Alpha No. 23 Diciembre de 2006 , Págs. 181-200. http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22012006000200011&script=sci_arttext

Redacción. “Lake Tahoe triunfa como Mejor Película en Festival de Cartagena”, [en línea], México, Crónica.com.mx, 8 de marzo del 2009, Dirección URL: www.cronica.com.mx/nota.php?id_notas=419054 consulta: [10 de enero de 2012].

Zavala Lauro. “Cine clásico, moderno y pomoderno”, [en línea], México, Razón y Palabra, No. 46, Agosto-Septiembre 2005, Dirección URL: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/lzavala.html> [consulta: 3 de mayo de 2012].

<http://www.imcine.gob.mx/peliculas>