



**UNIVERSIDAD
DE
SOTAVENTO A.C.**



ESTUDIOS INCORPORADOS A LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

**“EL ANÁLISIS CINEMATográfico: TEORÍAS PROPUESTAS Y
ELEMENTOS”**

TESIS PROFESIONAL

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN COMUNICACIÓN

PRESENTA:

ANA PAULINA RIVERA ROSAS

ASESOR DE TESIS:

LIC. WENDY KARINA PÉREZ OLIVARES



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.

Introducción.....	I
Capítulo 1 Elementos Fílmicos Específicos.....	4
1.1 Fotografía.....	5
1.1.1 El montaje.....	9
1.1.1.1 El sonido.....	11
1.1.2 El guión.....	13
1.2 Elementos fílmicos no específicos.....	19
1.2.1 La iluminación.....	20
1.2.2 El vestuario.....	21
1.2.3 Actores.....	22
Capítulo 2 Teorías Propuestas Para El Análisis Cinematográfico.....	26
2.1 Precursores.....	27
2.2 La política de los autores: cine de autor.....	29
2.3 Teoría indígena y descriptiva.....	30
2.4 Teoría de la adaptación.....	33
2.5 Tendencias del análisis cinematográfico.....	35
2.5.1 Escuela rusa.....	35
2.5.2 Escuela continental.....	37
2.5.3 Escuela anglosajona.....	38
2.5.4 Escuela alemana.....	39
2.5.5 Escuela mediterránea.....	40
Capítulo 3 El Lenguaje Cinematográfico A Través de Teorías y Elementos.....	42
3.1 André Bazin y el montaje.....	43
3.2 Eisenstein y el montaje.....	46
3.3 Rudolph Arnheim: el cine como arte.....	49
3.4 Jean Mitry: estética y psicología del cine.....	52
3.5 Siegfried Kracauer y la teoría del cine.....	54
3.6 El montaje: Pudovkin y Munsterberg.....	58
Capítulo 4 El análisis Cinematográfico.....	60
4.1 Antecedentes.....	61
4.1.1 Fichas filmográficas.....	62
4.2 Instrumentos del análisis fílmico.....	64
4.3 El análisis textual, narratológico, icónico y psicoanalítico.....	69
4.4 Crítica y análisis.....	76
4.5 Objetivos del análisis.....	80
4.6 ¿Por qué analizar?.....	83
Conclusión.....	86
Bibliografía.....	89
Otras fuentes.....	90

Introducción

El presente trabajo no busca dar enfoques diferentes ni referir nada nuevo acerca del lenguaje cinematográfico, de sus teorías, y, sobre el análisis y la crítica. (Aunque son mencionados). Se hacen con el motivo de entender con profundidad, la labor de la crítica y el análisis cinematográfico, actividades que son ejecutadas quizás inconscientemente, puesto que tanto uno como otro no tienen una forma específica de realizarlo, dependerá del tema que el crítico o el analista quiera enfocarse: sobre el director, una escena, la trama, perspectiva histórica, social, o porque sea la película del momento, ambas pueden abarcar ese tipo de aspectos y muchos otros.

De esta manera, se inicia el capítulo primero con los Elementos Fílmicos Específicos: la fotografía, en donde se indican más aspectos de la imagen, el montaje, el sonido y el guión. Se denominan “específicos” debido a que son los más mencionados tanto en el análisis como en la crítica, ya sea la especializada, o la cinéfila. Para después seguir con los Elementos Fílmicos No Específicos: vestuario, actores, y la iluminación, nombrados así porque colaboran con otras artes, como el teatro o la pintura.

En el capítulo segundo se encuentran las Teorías Propuestas para el Análisis Cinematográfico, enfocadas en los dos tipos del análisis: el interpretativo (la semiótica del cine, datos históricos y su estética) y el instrumental (sus ganancias y su producción) puede que algunas resultaran ambiguas, como las de André Bazin, pero fueron primordiales para entender el lenguaje cinematográfico, y de esta manera, se desarrollaron el análisis y la crítica. Asimismo, se encuentra

un subtema dedicado al análisis académico: tendencias del análisis cinematográfico, como son las escuelas “rusas”, “anglosajona”, “continental” “alemana” y “mediterránea”, que estudiaron, desarrollaron y ejercieron el análisis, plasmado en libros, tanto didácticos, como académicos.

El capítulo tercero, El Lenguaje Cinematográfico a través de teorías y elementos, se concentra en los elementos más analizados, o los que son la base para la crítica, siendo el primero el montaje, elemento que para algunos es sobrevalorado, pero para otros es imprescindible.

En el último capítulo, El análisis cinematográfico, se mencionan características de la crítica y el análisis, de esta manera, se podría identificar en qué consisten cada una, para que al momento de realizarlas, no se haga una mezcla de ambas (aunque es posible con mayor experiencia) así como datos históricos, pues para poder entender con exactitud cualquier tema, es necesario conocer sus antecedentes, cómo se fue haciendo hasta llegar a la forma en que es percibido actualmente. Si bien se habló acerca de que ambas actividades no tienen un modo específico de realización, el trabajo presenta ciertos aspectos por los cuales se pueden lograr con mayor facilidad (mayormente en el análisis), es decir, que pueden servir como punto de partida.

No es que sea obligación ejecutar tales aspectos, pero sí es necesario mencionar que la mayoría son utilizados por los analistas, de alguna u otra manera, se enfocan en ellos. Asimismo, pueden ser útiles para el que apenas se esté iniciando en el análisis.

Finalmente, se encuentra un subtema dedicado a la cuestión del por qué analizar, si bien es más aceptada la actividad de la crítica, se debe entender que

no existiría sin el análisis; una vez comprendido el lenguaje del cine (aunque no completamente, siempre se descubrirán nuevas formas de expresión); fue posible derivar otros aspectos, encaminándose en otro sentido. El análisis puede ser hecho tanto por un académico como por un cinéfilo, siempre y cuando, su base primordial sea el disfrute del Séptimo Arte.

Capítulo 1. ELEMENTOS FÍLMICOS ESPECÍFICOS

Dentro de los elementos específicos del cine, los cuales tienen un papel significativo en la película, se ubican: la fotografía, el montaje (edición) y el sonido fílmico. La fotografía, o la imagen fílmica, va de la mano del montaje y el sonido, pues el director, crea una emoción en el espectador, mediante una realidad (fotografía) figurativa (edición y montaje), ya dependerá del realizador si desea generar conciencia, o solamente entretenimiento.

1.1. Fotografía.

Podría considerársele como el precursor del cine, puesto que sin esa capacidad de fijar imágenes en movimiento en una fracción de segundo, el cine, hoy en día, no sería el mismo. Antes del celuloide, y mucho antes que los hermanos Lumiere o que Edison, se había intentado con otros materiales para la reproducción de las imágenes, ninguno perduró; así mismo, se hicieron otros mecanismos semejantes a los ideados por los franceses o por Edison, como el cronofotógrafo, de Jules-Marey, con el que pretendía proyectar sus fotos de insectos en una pantalla, sin embargo, a diferencia de Edison, no perforó sus películas ni en su cámara ni en su proyector.

En los comienzos de la fotografía, a mediados del siglo XIX, surgieron técnicas pioneras del proceso fotográfico, las cuales, impulsaron el descubrimiento que confiere a las películas las cualidades que posee: el daguerrotipo, el calotipo o papel salado, la albúmina, el colodión y la emulsión de gelatina.

El daguerrotipo y el calotipo utilizaban como base la plata, mientras que el primero usaba placas de cobre plateadas y yoduro de plata, el segundo necesitaba de papel cubierto de cloruro del mismo elemento. Sin embargo, ambos tenían fuertes desventajas, en caso del daguerrotipo, inventado por Louis Daguerre y Nicéphore Niépce, aunque se podía lograr una nitidez sorprendente en

la imagen, se encontraba el hecho de que solamente se podía hacer una copia y el prolongado tiempo de exposición; en tanto el calotipo, creado por Henry Fox Talbot, si bien tenía la capacidad de realizar varias copias, la nitidez en la imagen era pésima.

Como ni la plata ni el cobre eran materiales aptos para la fijación de la imagen, se descubrió que el vidrio sí lo era, entonces fue utilizado como soporte para la albúmina y el colodión, pero aún así, se intentaba hallar un material más fino que el cristal; es cuando se crea la emulsión de gelatina, la cual se aplicaba en la base antes y después de revelada, a un papel fino. En sustitución del vidrio, se utilizó el celuloide como soporte de la emulsión de gelatina; posteriormente el acetato de celulosa lo reemplazaría a mediados de 1930, puesto que era muy inflamable, se decoloraba fácilmente, y pasando un tiempo, se agrietaba. Sin embargo, en 1956, el acetato de celulosa perdió terreno ante el poliéster, material mucho más delgado, pero más resistente.

Los pioneros del cine, pensaban que las cintas hechas eran un medio de espectáculo, George Melléis, a pesar de ser considerado precursor de efectos, sólo se preocupaba por montar un show, entretener a su público o como recurso monetario (similar a la actualidad); los hermanos Lumiere, mostraban su cinematógrafo al mundo por medio de personal que enviaban (aunque pronosticaban que su invento no tenía futuro), y Edison, patentaba su creación para que nadie más se atreviera a usarlo. No obstante, hubo quienes sí se preocuparon por entenderlo, por crear incluso nuevas maneras de contar “algo”; por entonces, lo único que se consideraba como películas eran tomas de la vida cotidiana, laborales, los ciudadanos. Griffith, Porter, empezaban a narrar historias, con suceso, desarrollo y final; implementaron tomas, movimientos de cámara... empezaba el lenguaje del cine. Con el nacimiento de su lenguaje, se desarrolló a la vez el interés por conocer sus elementos, particularmente a la imagen, debido a

su capacidad de evocar sentimientos, emociones e incluso, crear ideologías en el espectador.

La imagen es convencional porque juega con la perspectiva visual, la duplica, o por lo menos, pretende hacerlo; es autónoma, debido a que el hombre imita y reproduce a la “realidad”, aunque su intención no es que sea como un espejo, sino que la observa detalladamente para poder otorgarle a la imagen credibilidad, a pesar de estar cargada de ficción. Representa objetos concretos y expresa valores u objetos abstractos.

Una característica básica de la imagen es que se muestra ante el espectador como ilimitada, infinita; a pesar de ser proyectada en la pantalla. Es precisamente que mediante el cuadro (una superficie rectangular) logre tal efecto: basta el reparto de la imagen sobre la superficie en varias zonas, ésta se “alarga” al estar contenida dentro de un campo, el espacio exterior, y con la ayuda del fuera campo: las miradas de los personajes (nunca al frente, sino de lado) y el modo en que aparecen o son presentados. Se ha dicho que tiene cierta credibilidad combinada con ficción para que el público, al figurarse una supuesta realidad, se olvide de que más allá del cuadro, ya no hay imagen.

Con el auxilio de la profundidad de campo se logra una mayor claridad (nitidez) en la imagen, para hacer resaltar esa capacidad, se puede modificar con el diafragma de la cámara: cuando se abre, la profundidad es más pequeña, sucediendo lo contrario cuando se cierra. La profundidad de campo otorga, además, un medio expresivo y estético en cada película; por ejemplo, en las cintas de Sergio Leone, ésta se enfocaba únicamente en un personaje, ya lo demás no era nítido.

Para conceder mayor expresividad a la imagen son necesarios los movimientos de cámara; mecanismo que ha tenido varios cambios a lo largo de la historia del cine, por ejemplo, en sus inicios no tenía movilidad alguna, según Marcel Martín, “su papel era similar a la de un director de orquesta”¹; gracias a Smith, Griffith, Epstein y Eisentein, quienes innovaron con ella por medio de movimientos más audaces y subjetivos, la cámara puede simular ser otro personaje en el drama, pues produce el efecto cámara-actor, donde el público siente lo que el protagonista porque “es él” así como la actuación frente a la cámara, en donde es “un testigo”.

De acuerdo a su función, los movimientos de cámara se distinguen en tres tipos: el travelling, que es el desplazamiento de la cámara, puede ser vertical, hacia atrás y lateral; la panorámica, que es la rotación de la misma en torno a su eje, ya sea vertical u horizontalmente; y la trayectoria, resultando ser la combinación de las dos anteriores. Cada uno concede diferentes empleos a la expresión cinematográfica: descripciones de espacios, de acciones, acompañan a personajes en movimiento e incluso puntos de vista objetivos y subjetivos.

Dentro de los movimientos de cámara se engloban: los planos, los ángulos y el encuadre. El primero se usa para percibir con claridad la narración de cualquier película; por ejemplo, en los objetos que se quieran mostrar o no, y en los sentimientos que se pretendan evocar; a la vez, pretende dar un significado psicológico por medio del primer plano, que explora los rostros y expresiones de los personajes, y del plano general, que crea una atmosfera dependiendo de la trama de la cinta. Los ángulos de cámara (el picado y el contrapicado) sirven tanto para materializar lo que siente o sufre un personaje, así como dar la impresión de grandeza o pequeñez en él. En el encuadre se captan los movimientos de los personajes o sentimientos, aunque permanezca en un cierto estatismo.

¹ Marcel Martín. El Lenguaje del cine. 5 Reimp. Madrid. 2002. Ed. Gedisa. Pág. 269

Si bien se englobaron factores y características que conceden a la imagen de cierta (o mucha) credibilidad, existe otro elemento que sin él no sería posible adjudicar a la imagen la palabra “cinematográfica”: el montaje; que otorga continuidad a ésta.

1.1.1 El montaje

De manera simple, es uno de los elementos que ordena los planos con cierta duración. Una vez que a la imagen se le otorga movilidad, y después de darle mayor importancia al papel que juega la cámara, es decir, a sus movimientos, y a sus planos, era preciso poder ordenar las tomas para darle un significado tanto estético (que influya en el espectador) como narrativo. Los rusos, en particular Eisentein, le daban realce en cuanto a su capacidad de poder “crear” una realidad; si bien la mayoría optaba por plasmar el socialismo, Eisentein comprendía no solamente el aspecto técnico del montaje (realizó un story-board de su film “El Acorazado Potemkin,”1925), sino que era un medio que junto a la imagen, podía crear historias. Es así que se encuentran dos tipos de montaje: el narrativo y el expresivo².

El montaje narrativo es el acomodamiento de los planos, para que sigan un lineamiento en favor de contar cualquier historia, es decir, el modo más usual en que es utilizado. En cuanto al montaje expresivo, comparte la característica del primero en el acomodo de los planos, pero su diferencia radica en que éstos pueden llevar un cierto orden o no ya que deben producir sentimientos, ideas o efectos, en el público.

² Ibídem, pág 144

La producción de “efectos” no da lugar a lo que comúnmente llamamos “especiales”; término que se convertía en un suceso cada vez mayor por la década de los 70’s en Estados Unidos por la cinta “Star Wars” (1977). Siendo considerado un arte, por los trabajos manuales y artesanales que se hacían; en la actualidad, con la tecnología no solamente se ha atraído a multitudes de nuevos espectadores, como por ejemplo, aquéllos fanáticos de los súper héroes, de las novelas de ciencia ficción o de fantasía y de las animaciones (tanto japonesas como estadounidenses) también todos ellos se convierten en dependientes de ésta, al grado de escoger únicamente las cintas de esos géneros. Se refiere, más bien, a las características que definen la función del montaje: el sintáctico, la denotación, la connotación y el ritmo³.

El sintáctico, también conocido como puntuación, sirve para marcar las uniones o separaciones de las tomas, por medio de la claqueta, considerado como el indicador de cortes entre cada toma. La denotación, señala cómo es el espacio-tiempo de la toma: lo que quizás suceda por segundos en la realidad, mediante la denotación puede durar por un momento determinado; la connotación, se refiere en particular a los paralelismos, comparaciones, etc; el ritmo, se divide en las bandas sonoras, en la música creada específicamente para la película, utilizada en su mayoría para fines comerciales; y el que se dirige hacia una escena en particular, para poder concebir su ambiente: su estética.

El montaje, retomando los tipos narrativo y expresivo, cede de manera sencilla credibilidad a la cinta; Hitchcock, da un buen ejemplo de ello en su película “La Soga” (1948), combinando los dos tipos de montaje, de hecho, no realizó cortes, las espaldas de sus actores eran como las claquetas (el director londinense hizo uso de su ingenio). En “Vértigo” (1958), en donde el protagonista sufre de mareos en las alturas, el director prefiere al montaje expresivo, puesto

³ Mariño Pulecio Enrique. El cine: análisis y estética. Colombia. Sf. Ed. Libertad y orden. Pág 215

que selecciona los planos que provocan mayor efecto “de mareo” en el espectador.

Pero no solamente Hitchcock da ejemplos del montaje; en la cinta “Réquiem por un sueño” (2000), de Darren Arronosfky, igual se da uso del montaje expresivo, al escoger escenas que por sí solas, impactan al espectador. Incluso el montaje se combina con los efectos especiales, dando como resultado una mayor apertura en géneros, en espectadores (como se mencionó anteriormente), y también en la forma de contar historias, por ejemplo, “2001: Odisea en el espacio”, 1968. No obstante, pasa a segundo plano, lo importante ahora es darle mayor realismo a los efectos, el primero da continuidad, pero el segundo, genera mayores ganancias y a un público cada vez más adicto, menos propenso a querer buscar otras alternativas cinematográficas.

1.1.1.1 El sonido

En un principio, no tuvo un buen recibimiento, pues durante la etapa del cine mudo rondaba el pesimismo y sobretodo mucha incredulidad: Chaplin lo desdeñó, argumentando que este elemento rompería con la naturalidad del silencio. Sin embargo, ha sido un compañero constante en el cine, por ejemplo, durante las proyecciones de las películas mudas, siempre se encontraban narradores, actores que leían un guión, efectos sonoros, pianistas, ensambles musicales y hasta una orquesta. En los últimos años del siglo XIX, Thomas Alva Edison consiguió sincronizar tanto audio como imagen mediante el kinéfono, aparato que era el resultado de combinar el kinetoscopio y el fonógrafo (ambos inventos suyos); alrededor de los años 30’s, ya iniciaba el cine sonoro sincrónico, aquél que incluía en el rollo fílmico los sonidos que seguirían a la película, mediante una banda magnética. El sonido es un fenómeno que se desarrolló con el tiempo.

Con el apoyo del sonido, la imagen se percibe con mayor autenticidad, tanto en lo estético, como en lo material. El público se adentra aún más a la historia, se conmueve, y por supuesto olvida que es ficción, debido a que la imagen aunado al sonido, ya refleja su supuesta realidad; dentro del elemento sonoro, se clasifican dos tipos: el natural y el humano. El ruido natural, es el que se percibe mediante la naturaleza, como el viento, un río, etcétera. El segundo, se refiere a los que son provocados por el hombre: aviones, automóviles, barcos, entre otros medios.

Por medio del sonido, se fue desarrollando la música, factor de aumento y sensibilidad en la imagen⁴ puede llegar a considerársele como un leitmotiv (guía que lleva al espectador a identificar personajes, situaciones o lugares de cualquier película, mediante tonos y melodías musicales, o fragmentos): “Tiburón” (1975), “Parque Jurásico” (1993), y la saga de “Indiana Jones” (1984-2012), las cuales poseen una música que es reconocida donde sea escuchada. Sin embargo, en la mayoría de los casos es manejada únicamente como acompañamiento visual para cada escena, es decir, en una película de acción, de drama, en la transición de uno a otro; la música entonces no representa nada serio, no se le considera como un elemento de apoyo de la imagen, es simplemente un agregado. Incluso en las cintas musicales, muchas de las canciones no tenían nada que ver ni con lo proyectado, ni con la trama del film (especialmente en México, durante la llamada “Época de Oro”) este género ha variado mucho, desde largas canciones (“Mi Bella Dama” 1964), hasta escoger y adaptar canciones de determinados grupos musicales (“Mamma Mia” 2008.)

Del sonido también se derivan diferentes usos para la imagen, pueden ser simbólicos, (que dan un significado especial a lo proyectado), e irreales o subjetivos. En sus colaboraciones más emblemáticas, Tim Burton y Danny Elfman, (director y compositor, respectivamente) proporcionaron a sus trabajos mediante el sonido, convertido en música, de un ambiente tanto irreal y con mayor capacidad

⁴ Marcel Martin, Op. Cit, pág 131

de persuasión en el espectador. Terry Gilliam, Darren Aronofsky son otros cineastas que mediante el sonido, dan a la imagen la capacidad de ser subjetiva e irreal: “Brazil” (1985) y “Réquiem por un sueño” (2000).

La música, por lo tanto, debe contribuir a hacer más lógica, cierta y auténtica la trama o la historia de cada película. Debe tratar de evocar sensaciones y sentimientos al espectador bajo su propia tonalidad, ritmo y melodía.

1.1.2 El guión

Es otro elemento fundamental en el cine, pues es aquel que nos induce a la trama, explota las capacidades narrativas del llamado séptimo arte. Una de las consecuencias de haber sido presentado como un arte menor, muy por debajo del teatro y la novela, fue que el celuloide desarrolló su narratividad, de esta manera, surge la narración en el cine: la historia (de qué trata) la cual adquiere sentido con el desarrollo del discurso (cómo sucede o el argumento).

Además, cuenta con tres componentes: casualidad, tiempo y espacio. La casualidad se enfoca en los personajes, son ellos los agentes de causa y efecto, porque hacen que las cosas sucedan y muestran las repercusiones de sus actos. El tiempo es la base en la que se construye la historia, va formando la comprensión de la acción narrativa. Por último, se encuentra el espacio, donde los hechos se producen en lugares concretos u ocurren en un cuadro espacial.

Sin embargo, es el realizador (narrador) el que decide su desenvolvimiento, utilizando diversos trucos, técnicas y estrategias para lograr el resultado deseado. Comenzaba el cine narrativo, considerado en muchos aspectos, industrial, el más usado en el mercado hollywoodense. Pero también, su lado contrario, el cine no narrativo, el cual no sigue la tendencia del primero, es llamado: cine independiente.

La narrativa clásica de Hollywood se enfoca en los personajes, la historia se irá desarrollando conforme a ellos, a sus decisiones o incluso en sus aspectos psicológicos. La narrativa no clásica, en cambio, es más experimental, humana y real: no sabemos qué es lo que el protagonista desea o busca, tampoco explica con detalle rasgos de carácter de los demás personajes.

Cabe decir que hay dos tipos de géneros que superan la narrativa del cine independiente: documentales y películas experimentales. En los documentales, se deben mostrar o presentar, las cosas tal cual son, por medio de testimonios. Para las películas experimentales, lo más importante es que el autor se exprese, ya sea sus formas de pensar, experiencias, o puntos de vista respecto a algo. No siempre cuenta una historia, puede tratarse de sueños o collages visuales, como en la cinta "Un Perro Andaluz" (1929) de Luis Buñuel.

Uno de los directores que jugó tanto con la narrativa clásica de Hollywood así como los componentes de la narración, fue Akira Kurosawa. Sus primeras obras recalcaban puro sentimentalismo, similar al trabajo de Frank Capra, cineasta norteamericano, uno de los fundadores del género comedia-romántica en Estados Unidos.

Con las películas “Rashomon” (1950), “Los 7 samuráis” (1954), “La fortaleza escondida” (1958) y “El infierno del odio” (1963), combina ciertos aspectos de la narrativa clásica, como por ejemplo, darle a cada personaje características particulares, y los componentes de la narración, en especial al espacio y el tiempo, predominantes en las cuatro cintas.

En “Rashomon” por ejemplo, a través de “flashbacks” (técnicas narrativas que evocan tiempos y escenas pasadas) se explica al público los puntos de vista del bandido, de la mujer, del señor feudal (mediante un médium) y del leñador, personajes involucrados en el asesinato del señor feudal: el tiempo es lo que sostiene a la historia.

“Los 7 samuráis” es uno de sus trabajos más reconocidos a nivel mundial, lo curioso es que el director japonés se basó en el género “western” (del viejo oeste) para crear otro al estilo japonés, el cual se convirtió en base para el mismo género. En la cinta predomina el espacio: abiertos o dirigidos a los campos y a la aldea de los campesinos; Kurosawa se valió de técnicas para dar el sentido deseado en las batallas.

En la “Fortaleza escondida” destacan las “cualidades” de los personajes: Matashichi (Kamatari Fujiwara) y Tahei (Minoru Chiaki) representan a la avaricia y a la ambición, sus decisiones repercutían en los planes de Rokurota Makabe (Toshiro Mifune) para salvar a la princesa Yukihome (Misa Uehara). Sin embargo, fue el mismo Makabe quien decidió confiar en ellos, debido a cómo eran.

La princesa también posee cualidades: es rebelde y obstinada, pero a la vez, desea ayudar a quien lo necesite; por último, Makabe, cuya decisión de no matar a un combatiente en la pelea, les salvó la vida.

Con la cinta “El infierno del odio” se acentúa más la combinación de la narrativa clásica y los componentes, destacando el espacio. Así, se muestra al señor Gonzo (Toshiro Mifune) debatiendo entre salvar la vida a un niño o el trabajo de toda su vida, la historia recorre la casa de Gonzo, como si fuera una puesta en escena, pasando por el Japón de aquella época, hasta una increíble persecución oficial.

Dentro del cine narrativo, interviene la diégesis, se refiere a lo que la historia puede abarcar, su supuesto marco, ya sea geográfico, histórico o social; así como los sentimientos y motivaciones en las que se produce. El guión cinematográfico entra a escena cuando se origina la historia, cuando apenas se decide qué contar y cómo; una vez decidido, interviene la narratividad.

Se compara con un relato literario por el principio en que se escribe, es decir, en todo guión igual que en un relato, existe un inicio, un conflicto y un desenlace; tiene personajes, aunque en el guión se considera dramático: se sabe quién es, qué hace y cuál es su deseo, porque se puede “ver”; en un relato, por el contrario, se imagina.

En el guión se encuentra un motivo que conlleva a la acción, y un límite de tiempo, cosa que no sucede en un relato. Tanto el motivo y el tiempo se plasman en el Story Line, considerada como la sinopsis de la trama, donde se concentran el principio, los puntos argumentales (acontecimientos que cambian el sentido de la acción) y el final.

La línea argumental (story line) es una historia contada en imágenes por medio del diálogo y la descripción, sin olvidar que está ubicada en el contexto de la estructura dramática, se refiere al inicio, el desarrollo y el final: muestra ciertos detalles u actividades triviales, como barrer, comer, cruzar la calle, entre otras; describe los hechos, la información que los personajes dan al espectador, mediante el diálogo.

Un aspecto fundamental en todo guión es el personaje, puesto que los espectadores se identifican, pueden involucrarse en la historia, se sienten parte de ella, incluso “vivirla”, mediante él. Resulta indispensable en el éxito de un guión: “sin personaje no hay acción, sin acción no hay conflicto, sin conflicto no hay historia, sin historia no hay guión”⁵.

¿Cómo logra el guión a un buen personaje? Hay cuatro puntos a considerar, en primer lugar se encuentra la necesidad dramática, que es el deseo del personaje, lo que quiere adquirir. En “El Diario de Bridget Jones” (2001), el deseo dramático de la protagonista es no quedarse soltera, conforme transcurre la historia, su deseo tiene un interés romántico: Mark Darcy. En segundo lugar, está el punto de vista, que se refiere a cómo ve el mundo un personaje; en la cinta “The Master” (2012), uno de los personajes principales tenía una fuerte creencia hacia la psicología, el otro personaje, por el contrario, tiene dudas y hasta pone en entredicho lo del primero. En tercer lugar, está el cambio, que es la transición de un personaje, por ejemplo de mendigo a millonario, de fracasado a exitoso y viceversa, también se refiere a que el personaje quiera ese cambio, lo realice y vuelva al principio, como sucede en la cinta “Lotería del Amor” (1994). En último lugar, es la actitud, la cual permite al personaje otorgarle más profundidad, puede ser ingenuo, superior, capaz, crítico, escéptico, etc.

⁵ Field Syd. El manual del guionista. Madrid. 1995. Ed. Plot. Pág. 237

Si bien el guión cinematográfico se realiza a partir de una idea, también puede serlo mediante una adaptación literaria. Antes de abarcarlo, es importante señalar que ésta no es la única fuente de inspiraciones: el teatro, la televisión, los musicales, historietas (cómic) se han convertido en adaptaciones cinematográficas y viceversa. El cine también puede adaptarse a sí mismo, por ejemplo, los muy utilizados, (en forma exagerada): remakes.

En la mayoría de las películas, su argumento posee un origen literario, a veces clásico u moderno. “El Diario de Bridget Jones” (2001) es una adaptación de la novela del mismo nombre, que a su vez, está basada en la obra literaria “Orgullo y Prejuicio” de Jane Austen (aunque esta novela ha tenido sinfín de adaptaciones, tales como series y películas extranjeras, siendo la más reciente, una cinta india). Dentro de la adaptación es permisible hacer un cambio en la obra, para adecuarla al público actual; en el siglo XX, era común hacer este tipo de actividades en obras clásicas, de esta forma, si el espectador no tenía medios para verla, por lo menos tendría la oportunidad de leerlo; situación que se asemeja a la que se vive en la actualidad, con la enorme diferencia que es destinado a una razón en específico, al marketing: “Guerra Mundial Z”, “El Señor de los Anillos”, son obras literarias que si en su momento de publicación obtuvieron cierto éxito, con sus adaptaciones fílmicas, mejoran sus ventas y reimpressiones.

Adaptar también implica desarrollar la obra en términos de actualidad, ya sea para un público en especial, o, en general; esta tarea puede llegar a convertirse en algo muy difícil, pues si bien resulta de una novela clásica como “Soy Leyenda”, escrita en 1954, el cambio de su lenguaje literario a la actualidad, es la piedra en el zapato. Entre sus adaptaciones, quizás la más recordada sea “El Último Hombre Sobre la Tierra” (1964), cuyo protagonista es Vicent Price, la más reciente, aun conservando el título original, es factible al olvido. El error más común de la mayoría de los productores y cineastas del medio, es creer que con la historia y el libro, la película está casi hecha y escrita para ser proyectada.

Muchas veces, en el guión cinematográfico, en lo referente a la trama, se dice que ya no existe la originalidad: entre los remakes, las segundas partes, las precuelas y las adaptaciones, podría darse varios puntos afirmativos; hay que recordar un hecho muy simple: *todo ya está inventado, ya existe*. Es el modo en cómo se efectuará, en su desarrollo, lo que pondrá en jaque el éxito o fracaso de una cinta, tanto en el rubro comercial y en el arte. Para mala fortuna, el mercado cinematográfico es comandado por grandes producciones, las cuales están propensas a ese tipo de actividades, basándose en lo que genere una película, y no da espacio a otro tipo, por ejemplo, de otras nacionalidades; peor aún, convencen al espectador que solamente las cintas comerciales y americanas es lo que se conoce como cine.

1.2 Elementos fílmicos no específicos

El título mencionado está basado en la obra de Marcel Martín, “El Lenguaje del Cine”, quien dedica una parte a los que con frecuencia se mencionan, pero carecen de clasificación, colaboran en las películas y aunque algunos son más reconocidos, es importante conocer acerca de todos. Son aquellos elementos materiales, los cuales son utilizados por otras artes (teatro, pintura) por ello, son nombrados como elementos no específicos. Participan en la elaboración del mundo fílmico, en lo que se muestra en pantalla: la iluminación, el vestuario y los actores.

1.2.1 La iluminación

Es un factor que da una mayor expresividad a la imagen, debido a la capacidad que tiene para crear atmósfera en ella; aunque no es notoria en el espectador común, pues se percibe como algo “natural”, nada más falso, pues se basa en proyectores y/o pantallas reflectoras; en la actualidad, existen programas que logran difuminar o dar una iluminación mayor, logrando de esta manera, una fotografía bien lograda: “la fotogenia de la luz es una fuente fecunda y legítima de prestigio artístico para una película, y en definitiva es preferible una iluminación artificial, estéticamente hablando, a una iluminación verosímil, pero deficiente”⁶

En cuanto a la iluminación de interiores, ésta se enfoca en los espacios, los cuales pueden ser o no profundos para construir una atmósfera dramática. Su importancia radica en que define y configura las siluetas y los planos de los objetos, también crea la sensación de profundidad espacial y puede producir tanto una atmósfera emocional y efectos dramáticos.

Ese tipo de iluminación fue muy usada durante el expresionismo alemán, (Fritz Lang) y también en el naciente cine norteamericano: Orson Welles, Howard Hawks, por mencionar algunos; no obstante, en el aspecto de producir efectos dramáticos así como la atmósfera emocional, cabe mencionar a las películas de terror y suspenso: “El Exorcista” (1973), “Alien” (1979), “La Niebla” (1980), de ese género hay gran variedad de cintas, no solamente norteamericanas, sino extranjeras. El trabajo que se realizaba en esas películas era un proceso creativo y laborioso, sin menospreciar el que se hace actualmente, creador de grandes producciones ayudados por la era digital.

⁶ Marcel Martin, Op. Cit, pág 64

1.2.2 El vestuario

Forma parte de la creación estética de una cinta, así como de la caracterización del ambiente del marco (histórico, social, geográfico) y en cuanto al género, ya sea de aventuras, de ciencia ficción o históricas. En ocasiones, resulta ser el ícono de la cinta: “Kill Bill” (2003) es popular entre el público por su banda sonora, pero sobre todo, por el traje color amarillo que utiliza la actriz Uma Thurman.

El vestuario puede ser estilizado, (no siempre va ir acorde a la época y al marco general), esto ocurre para el realce visual y estético de la imagen o escena. En “El Jinete Sin Cabeza” (1999), al final de la cinta, la actriz Christina Ricci viste un traje cuyo contraste entre el blanco y negro, hace destacar parte de la escena final.

Otro factor no menos importante, que se ubica dentro del vestuario, es el color, empleado de manera simbólica o subjetiva tanto para el personaje y el espectador. En la cinta “Con M de Muerte” (1955), la protagonista aparece vestida de blanco frente a su esposo, y de rojo, frente a su amante; dando a entender al espectador que esconde a su marido una pasión y deseo que únicamente muestra al segundo.

La vestimenta puede referirse a los caracteres, el tipo social o el estado de ánimo de un personaje. En su tipo social, se cambiaría el “así es como viste” por “así es como debe vestir”, en numerosas películas de mafiosos, sobresale la elegancia y el sombrero de ala (objeto que ya ha pasado al olvido en las cintas de Martin Scorsese.) En cuanto al estado de ánimo o carácter, la cinta “Arma Mortal” (1987), en donde el personaje de Mel Gibson es un policía rebelde y un poco trastornado, viste de mezclilla, botas y playera; mientras que Dany Glover,

personifica al policía modelo: bien vestido, con traje; ejemplifica lo mencionado al principio del párrafo.

1.2.3 Actores

Son el rostro de las películas, su imagen, tienen una relación estrecha con el público cinematográfico: enseguida son reconocidos en las cintas donde colaboran. Incluso, puede que el espectador asista a la proyección de la película únicamente porque su actor/actriz predilecto (a) participa en ella. Durante los años 30's, este fenómeno se conoció como "Star Sistem", una manera que tenía Hollywood de promover a sus estrellas, cuidaban cualquier detalle íntimo y de aspecto físico; por ejemplo, el caso del actor Rock Hudson, cuya preferencia sexual fue ocultada por el mismo sistema. Hoy en día, no existe mucha diferencia, el ser una "estrella" implica un gran atractivo físico, personalidad, presencia escénica y dotes histriónicas; siendo este último eclipsado por los primeros puntos, por lo menos, en el rubro comercial.

Lo primordial en una cinta es el casting, es decir, el reparto de los actores, puesto que tiene que ser acertado: para "Mujer Bonita" (1990) se había pensado en la actriz Molly Ringwald, famosa en la década de los 80's; quizás la cinta no habría tenido el mismo éxito sin Julia Roberts. Cuando el actor o actriz está fuera de papel, ya sea por sus características físicas o histriónicas, se conoce como miscasting: Dwayne Johnson, quien fuera luchador en Estados Unidos en la famosa WWF, dio el gran paso al celuloide con películas de comedia-familiar, género que por su aspecto no encajaba de todo en su "papel". Ocurre mucho miscasting cuando se adapta una obra literaria, pues en la mayoría de los casos, los actores resultan ser muy diferentes a como están descritos los protagonistas en la obra, por lo menos, eso piensan los seguidores del libro.

Se dan situaciones en las que para algunos directores, es usual trabajar con determinado tipo de actor. Muchas veces porque juntos realizan una buena mancuerna en la realización de la cinta, considerándole como su actor fetiche: el director John Carpenter ha colaborado con Kurk Russell en más de una ocasión, en cintas como “La cosa” (1982), “Golpe en la pequeña China” (1986) y “1997: Rescate en Nueva York” (1981). Otras veces, es debido a una estrecha relación ya sea sentimental o de fraternidad, la actriz Mila Jovovich ha trabajado con su esposo, el cineasta Paul Anderson, en las dos últimas partes de la saga “Resident Evil” (2010-2012). En ocasiones, porque son considerados como alter ego, resultado de una relación continua de trabajo, como sucedió entre Federico Fellini y Marcelo Mastroianni, Martin Scorsese y Robert Deniro, Emilio, el “indio” Fernández y Pedro Armendáriz, entre otros.

No hay que olvidar a los que sirven de soporte, aquéllos que ayudan al protagonista con caracterizaciones concisas y verosímiles: los actores secundarios o de carácter. Gracias a ellos, la película puede funcionar, porque su trama es creíble. Joaquín Cosío hizo un gran papel secundario en la cinta “El Infierno” (2010) al interpretar al entrañable Cochiloco. Hay veces en que suben un peldaño y se convierten en protagonistas, como les sucedió a Gary Sinise o a Gene Hackman. Los personajes secundarios tuvieron relevancia en nuestro país en la denominada Época de Oro: Tin-tan y su carnal Marcelo, Fernando Soto, alias Mantequilla, Armando Soto “El Chicote”, etc.

Dentro de las películas, se encuentran papeles de muy corta duración, en donde solamente un cierto personaje dice un breve guión y ya no aparece más: son considerados como incidentales. También es preciso tomar en cuenta a los extras, que son personas contratadas para servir de multitud, ya sea en estadios,

como transeúntes en calles, etc; puesto que tienen que aprender a no mirar a la cámara cuando se está filmando.

En las cintas animadas también se sitúan los actores, tanto los especializados, conocidos como actores de doblaje, y a los que forman parte del “Star-Talent”, que son los que han personificado algún personaje en la pantalla chica, o, los que son figuras “sobresalientes” de la farándula: Andrea Legarreta, Maite Perroni, y otros. Sin embargo, durante la década de los 80’s y parte de los 90’s, había actores “Star-Talent” los cuales desempeñaban buenos papeles: Evangelina Elizondo, Demián Bichir y Eduardo Palomo, por ejemplo.

Los actores de doblaje son aquéllos que dan voz a un personaje en caricaturas, películas (animadas o no) series o programas extranjeros, para su versión en español. Son muy populares, pues también prestan su voz en caricaturas japonesas, los “anime”; de hecho, en Japón es un trabajo muy reductible, aparte que los catapulta a la fama. El doblaje en México en los años 80’s-90’s, fue considerado como uno de los mejores, seguido de Japón, por las versiones en español que se hacían de los anime: como Mario Castañeda.

En los documentales es donde no se encuentran ningún tipo de actor, al menos que sea un documental de ficción, o un biotopic; recientemente, se ha realizado una cinta sobre la vida de Mario Moreno “Cantinflas”, en la que se mostrará la Época de Oro, con sus actores y actrices, interpretados por personalidades actuales.

Sin embargo, hay cineastas que escogen trabajar con “no-actores”, que, como su nombre indica, son personas cuya profesión no es la actuación. Los directores prefieren colaborar con ellos debido a que otorgan mayor realismo a la

cinta, es decir, a las escenas. Son cintas sociales, o que tratan más a fondo los sentimientos humanos, inclusive dirigen su trama hacia la religión (“Luz Silenciosa”, 2007). Carlos Reygadas, Amat Escalante, así como directores latinoamericanos, son los primeros en elegirlos.

Si bien los elementos mencionados brindan una mejor comprensión de las películas, en el siguiente capítulo, se indicarán teorías para su análisis.

Capítulo 2. TEORÍAS PROPUESTAS PARA EL ANÁLISIS CINEMATOGRAFICO

El análisis cinematográfico consiste no sólo en el estudio de su lenguaje, partiendo de sus elementos o componentes; también se concentra en la investigación del cine en general: sus teorías, su historia, su estética y su semiótica. Este tipo de análisis es conocido como interpretativo. Existe otro tipo de análisis que está dirigido a la crítica, considera primordial la efectividad de una película (sus ganancias y su producción) así como su contenido: el análisis instrumental. Ambos sitúan teorías para su análisis, algunas persisten en la actualidad, otras no.

2.1 Precursores

Durante los años 20's, se desarrolló el análisis como actividad, siendo Riccioto Canudo su precursor al definir el término "cinéfilo" como un aficionado atento al cine. Además, lo consideró como Séptimo Arte, y que por ese motivo, tendría que tener un lenguaje que pudiera describirlo como tal; clasificó algunas cintas de su época, según sus temas, semejante a la clasificación de géneros en la actualidad. Incluso, fue un pionero de los cine-clubs: fundó Club de Amis, de Septieme Art⁷ (CASA, en francés) en donde varios artistas de la época se concentraban para ver películas y hablar sobre ellas.

A la muerte de Canudo, uno de sus discípulos, Louis Delluc, continuó con el concepto de CASA. Pero el también cineasta dedicó parte de su vida a una "teorización" del cine para poder concentrarlo en otros horizontes, es decir, que ya tuviera un lenguaje propio, pues estaba muy ligado al teatro: cada escena era similar a una obra teatral. Una de sus principales teorías es llamada **visualismo**, la cual consiste en el efecto de drama, de psicología y de atmósfera que sugiere la fotografía. Dentro del mismo se concurren tanto el decorado, que es el acomodamiento de los objetos en una escena, lo que permitirá dar acceso a la luz;

⁷ En francés, significa Club de los Amigos del Séptimo Arte.

como el montaje, siendo nombrado como cadencia, interviniendo la máscara, refiriéndose al desempeño actoral.

Otra de sus actividades dedicada al cine fue como jefe de redacción en la revista *Film*, uno de sus artículos más sobresalientes es aquél donde acuñe “cineasta” al que se dedica al estudio y a la crítica del cine, aunque en la actualidad se tiene un concepto diferente, es notable su aportación para otros estudiosos de su generación, como lo fue para León Moussinac, cuyos escritos son acerca de la relación entre cine e industria, la cual encontró similitud a la de un escritor y su editor. Moussinac dedica especial atención al montaje, al que reconoció como la base artística del cine.

El ejercicio de la crítica se desarrolló a la par con el celuloide, en especial cuando se le dio mayor importancia, dejando de ser un arte menor (siendo nombrado Séptimo Arte por Canudo) con las revistas de cine (Cine Mundial). Si bien en un principio solamente aparecían sinopsis de las películas aunque con mayor extensión, con el tiempo la actividad de análisis fue cambiando, especializándose en la cinematografía. Pero también, el crítico investiga y siente la necesidad de hacer un repaso de su fructífera historia, dando como resultado diversos trabajos cinematográficos del particular.

2.2 La política de los autores: cine de autor

Se considera parte del análisis instrumental, puesto que de igual forma considera importante las condiciones personales y sociales para la producción y realización de películas.

Durante la década de los 50's, se dio relevancia a los directores cinematográficos, es decir, a su forma de expresarse mediante sus cintas. En esos años, un cineasta implicaba conocer lo técnico, entender de montaje, iluminación, manejo de la cámara, así como saber realizar el guión para la película; pero sobre todo, tener un sello personal por el cual su obra sea reconocida. La revista Cahiers du Cinema⁸ a partir de un artículo elaborado en 1954 dedicado a Alfred Hitchcock, dio pauta a la política de los autores.

No precisamente hay que brindarle crédito a la revista especializada, que no fue la única que abrió paso a la política; también los cine-clubs, los festivales (pininos), así como una emergente filmoteca y las películas norteamericanas, impulsaron su desarrollo. Podría decirse que las cintas norteamericanas fueron el gran motivo para su desenvolvimiento, puesto que existía un total desprecio por éstas, se les tachaban como una enorme máquina industrial que destruía cualquier tipo de expresión individual. Diversos adeptos a la teoría de autor querían demostrar que ante todo, un artista verdadero puede darse a conocer a pesar de los obstáculos que se presenten.

La teoría de los autores reclama un nuevo proceso de hacer películas, el director debe tener amplia libertad, pues el “crea” y no “produce” para las masas,

⁸ En francés, Cuadernos de cine.

por el contrario, pretende otorgarles un carácter cultural, no considera que las películas comerciales generen conciencia en el espectador, por lo que pretende no seguir con los lineamientos establecidos para filmar. Por ejemplo, cuando los personajes no están en movimiento la cámara tampoco tiene porqué estarlo, según regla básica estadounidense, debido a que si se moviera, en pantalla “no se vería bien”. Diversos cineastas rompen con esa regla: los hermanos belgas Jean-Pierre y Luc Dardenne, Jean Luc Godard, Lars VonTrier, entre otros.

La política de los autores se convierte entonces, en un análisis interpretativo de las cintas. Cada elemento puede tener un significado para el analista, quien va describiéndolo según su perspectiva. En Francia, hubo cineastas que empezaron a describir primero las cintas e incluso a proponer otra forma de filmar, ya después se aventuraron a la actividad cinematográfica, surgiendo “La Nueva Ola Francesa”, directores jóvenes que no seguían los parámetros establecidos para hacer cine: no tenían continuidad, podría o no tener color, guiones más elaborados, sexualidad, temas sociales, tabúes, entre otros. El cine se convierte en esos años, en una escritura personal.

2.3 Teoría indígena y descriptiva

La teoría indígena parte de la idea de escribir, analizar películas por el simple hecho de verlas, no tiene bases técnicas; predomina el punto de vista del analista, similar a la política del autor, con la diferencia que no destaca el cineasta, sino que toma relevancia los aspectos que el autor/analista considere necesarios.

Uno de los más representativos de la teoría es André Bazin, analista y teórico francés, dedicó su vida al estudio y análisis del cine. En su obra “¿Qué es el cine?” plasma críticas, análisis y algunas teorías sobre cine, por ejemplo,

aborda el montaje en una teoría que denominó “el montaje prohibido”. Si bien el trabajo realizado es realmente exhaustivo, sus ideas son muy contradictorias: asumía que la realidad plasmada en la pantalla era por intervención divina, por lo tanto, no era necesario utilizar tanto al montaje ni muchas tomas de cámara.

En la actualidad, con la tecnología, se dan espacios donde la sociedad, no tan especializada ni estudiosa, puede hablar sobre cine, quizás se pueda aplicar la definición de cinéfilo, agregando el hecho de contar, describir las películas que ven: lo que les agrado o no de la cinta y el porqué. Ya sea en blogs, en foros o incluso en redes sociales.

También se encuentran espacios en internet que tratan específicamente de cine, pueden ser opiniones de los colaboradores con respecto a la cinta en cartelera o cualquier película de su elección, ya sea para hablar sobre el director, los actores que participan en ella o del tema que aborda; el autor tiene un sinnúmero de aspectos para escoger. Así como revistas de cine, donde se habla de películas comerciales, que están en cartelera o próximas a estrenarse, en ese sentido, destacan las revistas *Premiere* y la extinta *Cinemanía*.

La teoría descriptiva, como su nombre lo indica, es contar a detalle parte de los elementos que se sitúan en un film. No va a indicar paso a paso las reglas para realizar una película. Es el cine soviético quien da los primeros aportes a ese tipo de análisis: Lev Kulechov y Eisenstein.

Lev Kulechov, maestro de cine en la Escuela Estatal de Cinematografía de Moscú, publica su libro titulado “El Arte del Cine”, en donde resalta las características técnicas y teóricas de las películas de su época, no hace un análisis, si se entiende por éste a dar su punto de vista sobre cualquier cinta; sino

que detalla los aspectos mencionados anteriormente: la iluminación, montaje, guión, el trabajo de la cámara y los actores.

Interesado en especial en el desempeño actoral, realiza escritos en relación a su encuadre, sobre los posibles movimientos que puede efectuar el actor ante la cámara y acerca de la capacidad del director de imprimir ese material en el marco general de la escena.

Eisenstein ya daba muestras de su genialidad al realizar trabajos analíticos de obras teatrales, pinturas y de otras artes; así como del cine en general. Sin embargo, estaba más enfocado a ser director cinematográfico que al estudio o análisis del cine; pero, afectado en gran medida por otros contemporáneos, quienes olvidaban aspectos del montaje y filmaban cintas cuya ambientación recordaba al teatro, decidió publicar un análisis sobre una parte de su película “El Acorazado Potemkin” (1925), para defender la pureza del lenguaje cinematográfico.

En su artículo pone los fotogramas de una parte de su cinta y a un lado coloca el dibujo que le corresponde, destacando en algunos el movimiento de campo y fuera campo que le otorga a las imágenes y a la sucesión de cuadros. Así mismo, va describiendo lo que significa cada cuadro dibujado.

Existen revistas especializadas en el rubro cinematográfico, como lo es Cinetoma, una revista mexicana de cine; sus artículos publicados son acerca de algún elemento cinematográfico: en su número 19 el tema central fue el cine sonoro en México, en donde habla sobre la historia del sonido y como se va desarrollando. Sus colaboradores son gente especializada en el celuloide. Se encuentran también libros sobre algún elemento en específico del cine, como por

ejemplo, la obra de Michel Chion, *La Audiovisión*, que es un análisis de la imagen y el sonido.

2.4 Teoría de la adaptación

Forma parte del análisis interpretativo, pues dentro de la semiótica del cine se concentra la traducción fílmica, la cual contempla su traducción tanto de literatura a cine, como de cine a cine, y de subtítulos a doblaje.

Desde que el hombre dio al cine el papel de ser un entretenimiento visual y narrativo, centró sus ideas de crear a base de la literatura, es decir, en la adaptación de obras literarias. El público aceptó de buen agrado (aunque en gran medida existan algunos en desacuerdo) pero uno y otro son espectadores de la adaptación debido a que quieren ver lo que la obra les hace imaginar, la historia narrada y contada por medio de imágenes.

Una de las primeras manifestaciones acerca de la teoría de adaptación fue elaborada por la escritora británica Virginia Woolf, en la que afirmaba, “El cine debe apartarse de las letras, dejar de un lado a la literatura, y crear un nuevo lenguaje a través de las imágenes”¹⁰ diversos debates surgieron sobre si las adaptaciones debían ser fieles o no. George Bluestone, autor del libro “*Novels Into Film*”, es partidario de lo segundo, afirma el hecho de que se tienen que hacer cambios cuando lo escrito pasa a lo visual, en ese caso, existen dos funciones, en primera que el director quiera conservar la integridad de la obra y en segunda, solamente es basarse en la idea principal de la obra y crear una nueva.

En ese sentido, para Robert Stam, autor del libro “*Teoría y Práctica de la Adaptación*”, dentro de ésta teoría (de la adaptación) se encuentra la denominada

teoría de la **performatividad**, esto es, que el trabajo cinematográfico va a originar un nuevo producto con cualidades sonoras, visuales y verbales, en lugar de imitar. Lo más representativo de la adaptación no es la obra plasmada, plagada en nuestra sociedad contemporánea de algunos casos de fidelidad, sino a su lectura y a sus críticas. Kurosawa, “Trono de sangre” (1957), “Ran” (1985); Hitchcock, “La soga” (1948), “Los pájaros” (1963) y Brad Bird, “El gigante de hierro” (1999), hicieron material previo y sus trabajos son elogios de críticas, puesto que plasman su punto de vista, y perdura una gran estética en sus películas.

En la fidelidad de las adaptaciones se sitúan los modelos narratológicos, es decir, el acto de transferir la narración literaria e incluso algunos aspectos literarios, al modo de narrar cinematográficamente. Este tipo de modelo era considerado lo más práctico para poder realizar análisis de las adaptaciones, pues se podría hacer comparaciones de la narración con la obra escrita y de la visual, sin embargo, toma en cuenta qué tanto se parece la obra cinematográfica de la literaria.

En la actualidad, el medio audiovisual está lleno de remakes, una obra literaria se transforma a una de teatro, del teatro al cine, del cine a literatura, las cintas consideradas como adaptaciones se basan en la reescritura, es decir, que así como de un texto se derivan otros, una obra puede tener infinidad de adaptaciones, como el caso de los libros “El Gran Gatsby”, “Frankenstein”, “Drácula” y un sinfín de obras de ciencia ficción y terror. El muy temido “Derecho de Autor” sólo se aplica a obras que reformulan o cambian otras que ya existen: “El Resplandor” (1980), “Drácula” 2000 (2000), “El hombre Sin Sombra” (2000), por mencionar algunas.

Muchas cintas actuales o próximas a estrenarse, son conocidas como “frankenstein”, haciendo alusión al monstruo cuya creación se basa en varios

pedazos de cuerpos humanos, este tipo de películas son una gran mezcla de otros géneros e incluso de otros films, por ejemplo, ¿a qué les recuerda “Hancock” (2008)?

2.5 Tendencias del análisis cinematográfico

Si bien no se catalogan como “teorías” son consideradas como base de la actividad académica del análisis cinematográfico. Lauro Zavala, catedrático e investigador de la UAM (Universidad Autónoma Metropolitana de Xochimilco) identifica cinco tendencias a las cuales denominó escuelas: rusa, continental, anglosajona, alemana y mediterránea.

2.5.1 Escuela Rusa

Mayormente conocida como Formalismo Ruso, este movimiento data desde 1915, culminando en 1930. Los formalistas fueron los primeros en explorar la analogía entre cine y lenguaje, pues llegaron a considerar al arte más como un sistema de signos, que como el registro de fenómenos naturales. Hay dos aspectos que tomar en cuenta: la dominante y el dialogismo interno, el primero se refiere a que dentro de las películas, es un elemento, cual sea, quien llevará la voz cantante; el segundo se refiere a lo que puede significar el diálogo de las cintas en el espectador.

Pero también los formalistas se enfocaron en el montaje, pues entendieron que complementa al cine, a partir de los efectos que provocan en el espectador, continuaron además con el lenguaje en el celuloide, en su estructura narrativa, es

decir, a la historia y al discurso: la causa-efecto (Nachschlang) y antes-después (Vorschlag)

Con el montaje, la escuela rusa logra fusionarlo a la estructura narrativa, siendo Kulechov, Eisenstein y Vertov los más representativos, realizaron diferentes aportaciones y enfoques: Kulechov afirmaba que el efecto del montaje en los espectadores era aún mayor que el de los actores, sólo el montaje puede engañar al espectador haciéndole creer lo que él quiera, incluso menosprecia a los planos, pues señala que en su interior nada es irrelevante. Eisenstein, basándose en el “Acorazado Potemkin” (1925), enfoca al montaje en relación a la música, a la narración y a la intuición del espectador: el montaje intelectual. Las imágenes mostradas invitan al público a analizarlas, la línea narrativa es interrumpida por las imágenes, las cuales requieren reflexión.

El trabajo de Dziga Vertov se fue ejerciendo por medio de la cámara (era también cineasta) y filmó varias cintas en donde expresaba sus ideas respecto a teorías relacionadas con los primeros pensamientos del Formalismo Ruso, destacando la cinta “El Hombre de la Cámara” (1929), que es una película dentro de otra, y el “alter ego” es el operador; plasmaba el movimiento futurista, por lo que para Vertov, el cine también puede mostrar una ideología.

2.5.2 Escuela continental

Sus principales exponentes son analistas como Christian Metz, Marcel Martin y Roland Barthes, quienes marcan una tendencia descriptiva, es decir, en explicar acerca de un elemento cinematográfico o en conjunto; se enfocaron también en buscar similitudes con la forma de narración que tiene la literatura y el cine: la narratología. Por ejemplo, las imágenes eran como enunciados muy largos o muy cortos. Sus trabajos tienen raíces filosóficas, basándose principalmente en el estructuralismo.

Roland Barthes, semiólogo francés, fue uno de los representantes de lo que sería una variante del estructuralismo: la crítica estructuralista, dio mayor énfasis en la imagen, particularmente en los signos, por lo que también se le considera uno de los fundadores de la semiología. Christian Metz, enfocó sus trabajos en torno a la comparación entre un texto literario y el cine, así mismo, sobre el efecto provocador de la imagen a través de su similitud con la realidad. La obra de Marcel Martin, "El Lenguaje en el Cine", escrita en 1955, es aún hoy, un referente para el que quiera estudiar o conocer sobre cine, sus elementos y sus aspectos técnicos.

Valiéndose de la tendencia descriptiva, la Escuela Continental centra su análisis en el *découpage*, que es la duración de una escena o planos de una película; derivándose la narratología fílmica: diégesis, elipsis, metaficción, suspenso, entre otros conceptos técnicos. Con el estructuralismo surgió una nueva tendencia para el análisis cinematográfico, que sería la crítica estructuralista, a la cual no le interesa únicamente el objeto en sí, sino también los mecanismos que regulan su funcionamiento y que permiten la predicción de otros objetos.

Su lenguaje es un tanto complejo, y su error reside en que pareciera enfocarse solamente a un público especializado. Su retribución, se basa, aparte de interpretar por medio de la narratología, en el análisis de las secuencias.

2.5.3 Escuela anglosajona

Este tipo de escuela adquiere mayor relevancia y desarrollo en Estados Unidos e Inglaterra, debido a su desenvolvimiento didáctico y empirista, tiende a juntar diversos casos en determinadas áreas de la cinematografía.

Se orienta por lo empírico, al tratar temas de la historia del cine en particular a su análisis estadístico; didáctico, por los numerosos manuales para el análisis que se han editado en esos países (traducidos en nuestro país). En el caso de juntar diversos casos enfocados en áreas de cine, puede ser una serie acerca del celuloide, por ejemplo, de los clásicos.

En Estados Unidos es donde se da mayor énfasis a manuales, destacando Syd Field, profesor de guión en las universidades de Harvard, Stanford y Berkley; dos de sus libros “El Manual del Guionista” y “El Libro del Guión”, tienen tanto fundamentos del mismo, así como ejercicios e instrucciones. Robert Stam, profesor de estudios cinematográficos en la Universidad de Nueva York, figura por su obra “Teoría y Práctica de la Adaptación”, en donde hace un exhaustivo estudio sobre el tema, hace comparativos y plasma nuevas teorías.

Pero también es en Estados Unidos donde destaca lo empirista, gracias a las obras de David Bordwell y su esposa Kristin Thompson, que si bien no tratan acerca de análisis estadístico, si hablan sobre historia del cine: Thompson realizó

su obra en base al director ruso Eisenstein y su manera de filmar, Bordwell se encamina a teorizar elementos del cine: “La Narración en la Ciencia Ficción”.

En Inglaterra se da el favoritismo por los grandes volúmenes de series sobre cine, como los trabajos sobre estudios cinematográficos producidos en espacios académicos elaborados por la editorial Grieverson y Wasson, o como la serie doble publicada por el Instituto Británico de Cine: Los Clásicos del Cine Moderno y Clásicos del Cine.

Un dato característico de esta escuela sería que sus estudios y reflexiones van encaminados al cambio que ha tenido la cinematografía respecto al público, dando como resultado definiciones éticas y estéticas.

2.5.4 Escuela alemana

Se adjudica el título “Escuela alemana” principalmente por dos analistas alemanes: Werner Faulstich y Helmut Korte, quienes a raíz del centenario del nacimiento del cine, se dieron a la increíble tarea de analizar cien películas diferentes, en 1995, recolectándolas en volúmenes.

Su importancia radica en su proposición del método de analizar, y es el hecho de tener distintos procedimientos para cada película, así como objetivos particulares en cada análisis particular; puesto que cada trabajo de análisis plasmado en los cinco volúmenes fue diferente.

Empezando por el año 1895, los alemanes partieron desde los orígenes del mundo cinematográfico hasta su establecimiento como medio, como fuerza social, y sus contribuciones en temas relevantes de la época, por ejemplo, el film revolucionario ruso. Concluyendo en el año 1995, plasmando en la obra clásicos de cineastas como Wolly Allen, Kurosawa, entre otros, los géneros más representativos de los años 90's, destacando el cine de terror, las cintas que abordaron la Guerra de Vietnam, así como los films de culto (se refiere a las cintas que a lo largo de los años, adquieren y siguen teniendo, seguidores) en la década de los 80's ("Blade Runner" 1982) y películas que se basaron en best-seller (libros que han alcanzado un gran éxito en ventas) como son "Rocky" (1976) y "El Silencio de los Inocentes" (1991).

De los autores, se tiene pocos datos, destacando más Werner Faulstich, quien ha ido desenvolviéndose en el ámbito cinematográfico como profesor, escritor y estudiante, pues ha destacado por ser autor de numerosos libros de texto y monografías sobre temas relacionados con los estudios de los medios de comunicación, tanto su historia como la historia cultural del siglo XX. En cambio, de su compatriota Helmut Korte, se habla solamente de su participación en los volúmenes de "Cien Años de Cine" (1895-1995).

2.5.5 Escuela mediterránea

Con orígenes en Italia y España, lo más significativo de la escuela mediterránea es encaminar sus trabajos a la comparación, en lo que se refiere al análisis, integrando las otras tendencias del análisis cinematográfico. Por ejemplo, en el caso del Javier Marzal Felici, co-director de la colección de libros Guías para ver y analizar cine publicado en Barcelona, un análisis debe estar integrado principalmente por una ficha técnica, decoupage cronometrado con la descripción

plano por plano, comentario sobre cada componente, producción distribución, y un análisis comparativo, es decir, el que se realiza con otros trabajos anteriores.

Pero también se puede realizar más de un trabajo sobre el mismo tema, abordado de manera distinta, como lo realizan Francesco Casetti y Federico Di Chio con sus libros “Análisis del film” y “Cómo se comenta un texto fílmico”, éste último bajo el seudónimo de Ramón Carmona, ambos manuales útiles para estudiar cine, ya sea clásico o en general.

En algunos casos, toman la idea de algunos cineastas destacados, como Alfred Hitchcock y Billy Wilder, cuyas cintas “Vértigo” y “El Apartamento”, sirvieron de inspiración para Luis Martín Arias y Mario Onaindia para sus trabajos respecto a la estética y guión hollywoodense.

Además de realizar publicaciones sobre análisis fílmico, los autores de Análisis del film señalan que un analista es como un cocinero que debe elegir los ingredientes más adecuados para elaborar su receta individual, de acuerdo a su experiencia, sus intereses y sus objetivos. Este pensamiento puede que sea el más utilizado en el ejercicio de la crítica en México, porque se refiere tanto a un trabajo disciplinario, ético y estético, así como creativo e intelectual.

Las teorías y tendencias o escuelas vistas son un preámbulo para el siguiente capítulo, en donde se apreciará el análisis del lenguaje cinematográfico.

Capítulo 3. EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO A TRAVÉS DE TEORÍAS Y ELEMENTOS

El lenguaje cinematográfico es el conjunto de los elementos fílmicos, por medio de la fotografía, el montaje, el sonido y el guión, se va forjando, se va creando. Es preciso, entonces, estudiar las teorías que se enfoquen en los elementos, siendo el más analizado el montaje, por considerarlo la estética y la base de una película. Los otros elementos han sido igual de estudiados, pero en conjunto, considerándolos parte de una teoría de cine para algunos teóricos, y sólo como base de estudio del cine, para otros.

3.1 André Bazin y el montaje

Sus teorías respecto del montaje se basan en dos postulados: el primero, señala que la realidad, considerado como el mundo real, no pretende demostrar nada confuso, todo está claro. El segundo, indica que el cine produce realidades que pueden entenderse de varios modos o tener distintas interpretaciones, con su continuidad y espacio; el montaje, entonces, tendrá ciertos límites, para no romper con la labor del cine, ni ir contra la propia ontología de la fábula cinematográfica¹¹.

Considera que el montaje, para tomarlo en cuenta como parte de la estética del cine, tiene también sus limitantes (independientemente de los que menciona en su montaje prohibido) y es la excusa artificiosa necesaria para la lógica de la narración de la película, lo cual da a entender que lo imaginario podrá relacionarse con la realidad y-en la mayoría de los casos-sustituirla. Indica además, que éste no es advertido como un mero artificio, por ejemplo, no deja distinguir las escenas ficticias de las reales: uno de los logros de la cinta "Heli" (2013) de Amat Escalante, son sus escenas violentas, principalmente donde a uno de sus personajes le prenden fuego a sus partes íntimas, logrando tal realismo por medio del montaje.

¹¹ Aumont, Jacques, Op. Cit, pág 72

Sin embargo, el espectador sabe acerca del truco, porque lo importante no es que éste sea invisible, sino que lo imaginario sustituya por completo a lo real; en este punto, Bazin señala que el público, acostumbrado al cine, puede ya diferenciar la ilusión que sugiere el montaje.

Incluso, si el espectador es un observador más veraz, se dará cuenta de los intervalos, y de la transparencia del cine; esto es que se encubra la sucesión de unidades fílmicas discontinuas (planos.) La transparencia es una situación muy común en el cine, en donde la película deja ver los hechos, pero no se deja ver a sí misma como cinta, es decir que el público acepta la planificación del filme, la elección, orden y duración de los planos, porque lo introduce a una supuesta realidad.

El montaje prohibido de Bazin es cuando dos o más factores intervienen en un plano, cuando la situación se vuelve imprevisible, esta circunstancia es considerada como su límite. Por ejemplo, en la pantalla se sitúan dos niños, uno, grande y fuerte, y el otro pequeño y débil, se enfrentan; se derivan diferentes posibles situaciones, la primera, que el grande aplaste al débil y la segunda que éste sea vencido por el débil. Si se muestra con un montaje alternado (un juego de planos para el grande y otro juego de planos para el pequeño) Bazin lo considera como una farsa.

...”El montaje, del que se nos dice con tanta frecuencia que es la esencia del cine, se convierte en esta ocasión en el procedimiento literario y anticinematográfico por excelencia. La especificidad cinematográfica, alcanzada por una vez en estado puro, reside por el contrario en el simple respeto fotográfico de la unidad de espacio...”¹².

¹²André Bazin, ¿Qué es el cine?, El cine: análisis y estética, pág 73

En ese sentido, se refiere a la forma en que un realizador efectúa sus cintas, independientemente del género que tenga; en “La Soga” (1948), Alfred Hitchcock escogió hacer un montaje clásico conocido como *racord*, (corte en continuidad, la utilización de tomas que permitan combinar la acción de una toma a la siguiente), mayormente utilizado en el cine de los 40.

Lo importante sería respetar la acción que esté a punto de realizarse en cambios de escena, en algunos casos, como el mencionado anteriormente, podría funcionar, aunque lo más adecuado para Bazin sería recurrir al campo y el plano-secuencia.

El campo y el plano-secuencia (planos largos y profundos) factores por los que el especialista francés sintió mayor preferencia, debido a su “capacidad” de englobar tanto la supuesta realidad, permitiendo la estética del cine, así como su narración: las películas no simulaban un simple discurso, sino que efectuaban una mayor narratividad. Por tal motivo, según él, no era necesario ponerle tanto trabajo ni protagonismo al montaje.

Ambos componentes quitan protagonismo al montaje en ciertos tipos de películas, si bien se menciona que lo importante es la forma en que se realizan y no sus géneros, se encuentran situaciones especiales: los documentales y las cintas basadas en obras teatrales. No es necesaria la ficción que sugiere el montaje, aunque sí la separación de intervalos, pues la trama por sí sola es irreal. Un caso especial sería las películas cómicas (en particular las mudas) cuyo valor reside en que emulaban la relación del hombre con los objetos y el mundo exterior. En “El Circo” (1928), Chaplin y el león realmente se encontraban dentro de la jaula.

Pero, el personaje más emblemático, capaz de manipular tanto el campo y plano-secuencia era Orso Welles, cineasta predilecto de Andre Bazin. Sus cintas, por medio de éstos elementos, transmiten la realidad de la escena, no hay truco, se muestra tal cual es: no es fugaz, pues tiene una mayor durabilidad, el actor y el decorado funcionan como uno, y eso da mayor realismo dramático (para Bazin) así mismo, una mayor percepción del espectador en la cinta, ya no le está indicando o señalando la acción, sino que se lo demuestra. Sin embargo, en "Ciudadano Kane" (1941), esos factores asemejan y producen-particularmente en la profundidad de campo-efectos de montaje, al yuxtaponer escenas.

3.2 Eisenstein y el montaje

Para el director ruso, el cine no reproduce una supuesta realidad, sino que la asemeja, dando como resultado un juicio ideológico, mediante un discurso de la misma índole por medio del montaje. Su intención, al denominarlo "ideológico", no era plasmar los pensamientos de Rusia de aquella época, pretendía más bien, sacar a relucir sus definiciones de montaje, cómo está constituido y en la demostración del elemento.

El montaje, para poder realizar un discurso ideológico, tiende a utilizar una unidad fílmica conocida como fragmento, que se podría considerar como un plano si no fuera porque Eisenstein le dio usos y definiciones propias. En primera instancia, el fragmento se puede combinar con distintos elementos (iluminación, color, duración del cuadro, sonido, entre otros.) En segunda instancia, opera a la imagen, para que esté organizada ante y para la cámara, pues no existe un fuera-campo, la supuesta realidad que ésta nos plantea, es simplemente una imagen que puede ser manipulada.

Se deriva entonces, una concepción del filme conocida como discurso articulado, que según el director ruso, se enfoca en un sentido aislado, creado por la imagen y que solamente lleva una sola dirección; así mismo se genera un conflicto, esto es, la sucesión de fragmentos para evocar sentimientos en el espectador. El montaje sería el eje central que dirija toda producción de significaciones producidas en un filme dado: los diversos elementos sonoros, la palabra, la música, el sonido, participan con la imagen y pueden, según sea el caso, reforzarla, contradecirla o tener un discurso paralelo.

Clasificó al montaje en cinco tipos: el montaje métrico, rítmico, intelectual, tonal y armónico. El primero de ellos se refiere a la longitud de las tomas entre sí, su duración determinarán el tiempo que la audiencia tiene para absorber la información en cada una de ellas. El montaje rítmico es la duración de los planos y el movimiento dentro del fotograma, acorde con el ritmo musical. En el montaje intelectual, para poder interpretarlo, es necesario recurrir al simbolismo, pues las imágenes deben hacer recurrir al espectador tanto a conceptos así como a las ideas preestablecidas por el cineasta. El montaje tonal es la decisión de edición que se toma para determinar el modo o tono, de una escena, para crear un ambiente de tensión en el plano. En cuanto al montaje armónico, mezcla ritmo, ideas y emociones.

El montaje, además, es considerado como una forma fílmica que influye y modela al espectador, siguiendo los modelos de psiquismo del mismo; refiriéndose al funcionamiento del pensamiento humano. Por ejemplo, Eisenstein hacía mayor uso del término “reflexología”, lo cual se refiere a que el comportamiento humano responde a los elementos que ve en pantalla, considerados como estímulos-reacción. Incluso supone que se puede calcular el efecto elemental de todos estos estímulos, y por tanto, el efecto psicológico producido por el filme.

Eisenstein indicaba que el método más importante en la construcción de una película se derivaba en el montaje de atracciones, conocido de igual forma como la técnica de acoplar hechos; incluso estaba muy por encima del ángulo de cámara y la puesta en escena. Los hechos reales en el cine son representados por abstracciones fotográficas, creando un efecto de percepción psicológica en el espectador con el acoplamiento y acomodo de los hechos. Para él, los sucesos plasmados en cada plano sólo adquieren el efecto buscado cuando están unidos, convirtiéndose en la clave para un dominio estético e ideológico y de esta manera, poder establecer la conciencia social en el espectador.

Por tanto, la capacidad expresiva del cine no se concentra exclusivamente en el hilo argumental, sino en la manera cómo se planifica la puesta en escena y del cómo el director va a manejar cada uno de sus elementos, mediante asociaciones dadas por las uniones simbólicas que derivan del montaje, cada uno va a ir adquiriendo un carácter autónomo, afiliado con un efecto que se calcula en el instante del desarrollo de la obra.

Señala dos posibles formas de inducir la reacción del espectador mediante el estímulo visual cinematográfico, siendo la primera conocida como reacción inmediata, que es una respuesta rápida producida por la percepción. La segunda tiene relación con esa percepción y de la experiencia previa del espectador.

La teoría sobre “El Montaje de Atracciones” marcó una pauta para el desarrollo de nuevas teorías de “La Percepción”. Pero también se ha visto plasmado en la actualidad al querer plantear una ideología y recurrir a las cintas como una herramienta para influir en las masas. Sin su base dialéctica, el montaje de atracciones puede ser entendido como parte esencial en cintas de acción, en la producción de videos musicales y hasta en la publicidad.

3.3 Rudolph Arnheim: el cine como arte

La obra del teórico alemán “El cine como arte” es considerada como un primer acercamiento hacia las cualidades expresivas del cine, puesto que fue elaborado a partir de los años 30’s, durante la transición del cine mudo al sonoro. Estas cualidades expresivas del séptimo arte salen a relucir, principalmente, por los recursos creativos de la cámara.

El cine resulta un “arte” por medio de elementos básicos, los cuales Rudolph Arnheim clasificó en cinco puntos: la perspectiva, la profundidad, la iluminación y el color, el cuadro y la distancia al objeto, y el espacio-tiempo. Dentro del primer punto indica la colocación de la cámara en determinada posición o punto de vista particular, para darle un mayor enfoque a los objetos. En ese sentido, puede mostrar su forma de un modo más característico o transmitir una concepción particular del mismo.

En cuanto al segundo, se considera importante el acomodo de algunos objetos para dar realce a otros que tienen mayor peso en la película, por ejemplo, el preso y los barrotes de la cárcel, o por “engullir ópticamente”, esto es, que un objeto se coloque ante otro y lo borre. Pero el acomodo de objetos resalta de igual forma su tamaño aparente, es decir, que acentúa las diversas partes de un objeto, aumentándolo o disminuyéndolo, para darle mayor poder relativo.

En el tercer punto, da énfasis en la distribución de luces y sombras, en la ausencia de color, para poder manejar a voluntad tanto el volumen y el relieve de los objetos, así como su acentuación.

Con el cuarto punto, señala que el artista o director, está obligado a hacer una selección de la realidad que quiere plasmar dejando fuera del cuadro elementos de la misma, es decir, que puede haber un efecto sorpresa¹³, en donde una vez seleccionado el objeto, no se hace visible a pesar de que siempre estuvo presente, pero que el encuadre deja fuera para incorporarlo repentinamente a la imagen. También está la opción de que el centro de interés sea fuera de la imagen, para aumentar el suspenso, puede ser, por ejemplo, que solamente se vea en el personaje algún efecto que recaiga sobre él.

El quinto punto, tiene relación con el montaje, en las aplicaciones que puede dar al espacio-tiempo, por ejemplo, la ausencia de éstos mediante la presentación continua o intercalada de episodios separados en el tiempo; con el ritmo de la secuencia de tomas, con la yuxtaposición de lugares que en realidad están separados y modificar la realidad (hacerla fantástica) ya sea con súbitas apariciones o viceversa.

De igual forma, su aplicación puede ser en la orientación espacial: ya sea para dar mayor participación a objetos (otorgarles movimiento o quitarles) o para dar menos importancia a las coordenadas espaciales, en lo referente a los movimientos verticales u horizontales que tenían una larga duración.

Aparte de los cinco elementos, detalla otros puntos no menos importantes, que acentúan al cine como arte. Uno de éstos se enfoca en el sonido, principalmente en su ausencia, que puede tener dos efectos: en el primer caso, daría como resultado la enfatización de los gestos y las expresiones faciales de los actores. En el segundo caso, se destacan cualidades y efectos de sonido que no se oyen, por ejemplo, los pájaros que emprenden el vuelo.

¹³Mariño Pulecio Enrique. El cine: análisis y estética. Colombia. Sf. Ed. Libertad y orden. Pág. 215

Otro de los puntos se refiere a la aplicación de la cámara, de sus movimientos, de sus tomas, hasta de su lente. En lo referente a su movilidad, se refiere a la actitud (tambaleo, caída) y estado (del individuo que siempre es el centro de la trama) subjetivo de los personajes. Con las tomas, trata de tres: fading in, fading out y dissolving, las cuales son para señalar rupturas en la acción, dar impresiones subjetivas (quedarse dormido) y el contacto y la coherencia entre dos imágenes a disolver una en otra. Con el lente de la cámara también se da aplicación en las impresiones subjetivas (despertarse) o para aumentar el suspenso (que el personaje aparezca lentamente.)

Destaca además, que el cine es considerado un medio artístico porque consigue que el espectador centre su atención en él. Del mismo modo que la poesía nos devuelve a las palabras, o que una pintura nos hace enfocarnos a las líneas, al color, etc. El cine logra captar nuestra atención por medio de los factores (mencionados anteriormente) que lo convierten en una visión perfecta de la realidad.

Cabe recordar que estos puntos y elementos que nombró Rudolph Arnheim los elaboró a base de la minuciosa observación de las películas mudas. Su trabajo realizado es adecuado para poder auxiliar a analistas, para que identificaran los elementos presentes en las películas de entonces, pero también, sirve de auxilio a los cineastas, puesto que pueden encontrar fuentes creativas en la realización de sus filmes.

3.4 Jean Mitry: estética y psicología del cine

De origen francés, fue uno de los fundadores de la Filmoteca Francesa, realizó algunos documentales, pero su actividad principal estaba enfocada en el estudio

del cine: en su historia (de las cuales hizo cinco volúmenes) en el montaje y en su lenguaje.

En lo referente al montaje, además de su parte técnica, considera más importante la relación de éste con el espectador, es decir, su efecto cautivador. Para él, esto es el lenguaje del cine. Distingue así entre efecto-montaje y montaje, de este modo, saca tres formas diferentes para diferenciarlo. El primero de ellos es el montaje técnico: la unión de planos por corte, es quizás el término por el que es más conocido. El segundo, es el montaje por medio de movimientos de cámara, en especial el travelling o panorámica, ambos relacionan dos cuadros distintos. El tercero es el uso de la profundidad de campo.

Mitry afirma que si bien es interesante la relación que se obtiene mediante este proceso (del montaje) no deja de llamar la atención la manera por la que se llega al resultado. Señala que “la representación no puede dejar de aportar nada a lo representado¹⁴”. Sin embargo, dio más aportaciones al cine en su obra “Estética y Psicología del cine”, dividida en dos volúmenes; en ambos complementa la estética del cine con la psicología y la lingüística, además de contradecir un poco las propuestas de algunos teóricos anteriores, como Bazin o los formalistas rusos, puesto que para él cada aspecto del cine merece un estudio riguroso y no la aplicación de una sola teoría.

De esta manera, concibe al cine como un objeto de arte y como objeto lingüístico; en su primer volumen, estudia el origen del arte y del cine frente a las diversas artes; así como el propósito, las formas y el poder que tiene el cine, en relación a su producción. Para considerar al cine como objeto lingüístico, dedica especial atención a la imagen, considerándola una analogía del mundo basada en principios estéticos, que tienen funciones lógicas y psicológicas; es decir, puede ser moldeada según quiera el cineasta, de acuerdo a su esquema mental.

¹⁴ Jean Mitry, El cine: análisis y estética, pág 73.

El resultado sería entonces, una visión particular de la realidad, otro mundo elaborado por la mente del autor: el público ve y percibe la película en su mente, y compara su forma de verla con la del cineasta.

Con la ayuda de la imagen se crea también un lenguaje del cine, puesto que ésta es signo y representación: al igual que el lenguaje, establece un universo paralelo e incluso autónomo que nos puede confundir con el que habitamos.

Indica propuestas sobre el espacio, el tiempo, la composición y tipos de encuadre, vuelve a enfocarse en el montaje para relacionarlos, menciona dos tipos: el montaje interior y el montaje exterior. El primero crea significados a través de imágenes que hay en un plano y que además sugieren un ritmo. El segundo une planos para crear ese ritmo, que surgió de las imágenes iniciales. Así, el montaje es capaz de dar un tratamiento peculiar a los elementos mencionados anteriormente.

Mediante ambos montajes, pueden realizarse películas que trasciendan a la realidad, incluso, que tengan algún sentido poético, y eso engloba su estética. Desecha por completo los filmes abstractos, expresionistas y teatrales, puesto que llevan un excesivo ritmo y su aproximación a otras artes visuales, alejadas del estilo natural del cine, es decir, muy por el contrario de la pintura, cuya imagen es fija, y por ello deriva la concentración, en el cine a pesar de tener cierto establecimiento, la imagen es movediza, no puede fijarse.

La estética del cine, para Jean Mitry, se basa en las teorías del Arte, de la Lógica y de la Psicología de la Percepción, dentro de ésta se encuentra la fenomenología, la cual es una teoría que se concentra en la experiencia de presenciar cine Vrd. Infra. Son necesarias las teorías del arte, pues se concibe al cine

como uno; en él se sobreentiende la concepción de lo “bello” que conlleva a buscar gusto y placer tanto en el espectador como en el cineasta.

Su obra busca un lenguaje y una estética por medio de la psicología pero también menciona a la semiótica. Sus trabajos audiovisuales, como el tren 231 (1949), plasman sus ideas, en lo referente al sonido y al montaje, de igual forma a la semiótica, puesto que la imagen tiene algún significado tanto para él como para el espectador. El proceso estético de la imagen está vinculado a una realidad psicológica, y a una concepción psicoestética, en ese sentido, dependerá de la experiencia previa del público.

3.5 Siegfried Kracauer y la teoría del cine

En su obra Teoría del cine, desarrolla una teoría acerca del cine realista. Sus ideas son equivalentes a las de Bazin al respecto de los principios de realidad en el cine; sin embargo, en su trabajo queda plasmado un tratado sistemático, rico en referencias, argumentado y exhibido con claridad.

Kracauer dividió al cine en dos dimensiones, la primera estaba enfocada en el cine de Lumière y la segunda en el cine de Méliés; en ese entonces había una separación marcada entre el trabajo realizado de ambos personajes, por lo que Kracauer los expuso de la siguiente manera: el cine de Lumière, era cinematográfico, es decir, que a través de la fotografía, plasmaba la verdad. En el caso de Méliés, sus cintas eran más bien formativas y artísticas, para mostrar la belleza.

Enfatiza que los trabajos de Méliés sólo buscan la belleza y no la verdad, por lo que se vale de otras artes, imita al teatro y a la pintura. Y en la búsqueda por mostrar algo bello, radica el valor del cine; caso contrario de Lumière, puesto que para él, lo propio de la fotografía es la copia exacta de la realidad, y en eso radica su valor.

De esta manera, Kracauer define que el cine posee dos cualidades concretas que constituyen a la vez, su diferencia, las cuales son cualidades básicas, en donde radica principalmente la fotografía y las cualidades técnicas, donde se encuentra el montaje. En las primeras representan la realidad exacta, es decir, es realista o también llamada cinematográfico. En las segundas, por el contrario, la reconstruyen, (a la realidad) denominándola formativa o anticinematográfico.

Define que la cualidad básica se considera como cine puro, en cambio, la segunda se asocia con lo teatral y sus derivaciones del teatro clásico. Sin embargo, ambas pueden unirse; por lo que indica que las películas pertenecientes a lo cinematográfico alcanzan su validez estética si se crean a partir de sus propiedades básicas, es decir, de la fotografía.

No obstante, para entender totalmente lo cinematográfico, Kracauer propone tres niveles o funciones: de registro, (persecución, coreografía, objetos inanimados) de revelación (lo rechazado, aquello que pocas veces volvemos a mirar y lo conocido, le prestamos poca atención pero no omitimos) y de los fenómenos que nos afectan por detalles (guerras, catástrofes, atrocidades.)

En lo que se refiere a lo teatral, le da su importancia al indicar que la construcción dramática de un filme solo se presenta bajo las características de lo anticinematográfico, las cuales las denomina como argumentos, y se enfocan en los

personajes, en sus relaciones, sus problemas y conflictos; así como en las escenas o momentos más analíticos, como por ejemplo, pasiones o modelos de comportamiento.

Pero el cine se parece no sólo al teatro, sino a la novela, al querer presentar impresiones y relaciones transitorias. No obstante, cuando lo teatral obstaculiza a la narración, las películas tienen una cierta discontinuidad, es decir, desarrollan una intriga teatral¹⁵. En las películas más teatrales pesa más el diálogo que el material visual, los cuales deben contribuir a producir un efecto en el espectador, quitar lo que no conduzca a tal fin.

Para Kracauer, el secreto del arte cinematográfico se basa en la relación que pone el director entre los modelos de comportamiento de los personajes, sus creencias, pasiones, conflictos y de elementos que dan la impresión de estar presentes de antemano, pero que en realidad son impuestos mediante el flujo de las imágenes. Lo que significaría que el cine ni expresa ni representa al mundo que nos rodea, sino que es creación.

El cine aparece como algo más que el reflejo físico de la realidad, ya que la narración fílmica resulta con vida propia, con una calidad que trasciende la índole creativa del arte. Los espectadores resultan ser testigos de la realidad, la cámara produce un efecto en el cual el sujeto ya no está ante una representación, ni ante el objeto en sí, más bien, se encuentra con las cosas reales.

Siegfried Kracauer fue uno de los primeros en percibir al cine más que como un mero espectáculo, reflexionó acerca de su lenguaje y su relación con las masas espectadoras que acudían al cine por aquellos años. El cine ofrece otro

¹⁵ Mariño Pulecio, Enrique, Op. Cit, pag 67

tipo de conocimiento mediante la experiencia estética, es decir, por medio de la propia experiencia de los espectadores frente a la pantalla.

No solo defiende al realismo cinematográfico, sino también el realismo psicológico, mediante el análisis del cine alemán en donde la ideología nazi dominaba. De esta manera, considera que las películas muestran una profunda realidad social, mostrando las obsesiones profundas de los países y de las naciones.

Por lo tanto, las cintas son realistas porque establecen discursos sobre su presente. Sin embargo, su teoría no tuvo validez porque Kracauer la realizó para poder prevenir algún acontecimiento (como la ideología nazi) siendo elaborada después del dominio nazi. Por ello, es considerado realismo como un estilo que debe desplegar la fiel reproducción de la realidad.

3.6 El montaje: Pudovkin y Munsterberg

Si bien ambos teóricos se enfocaron en realizar una teoría del montaje, parten de principios diferentes. Hugo Munsterberg concebía al proceso cinematográfico como un proceso mental y por ello pensaba que el cine es el arte de la mente. Mientras que para Vsévolod Pudovkin, el montaje era esencial para poder concebir la estética de una cinta.

En sus trabajos, Munsterberg destaca que el cine se sirve de su capacidad fantástica de narrar historias y que éstas se conecten con la mente humana. Como espectadores, caemos ante el estímulo de las imágenes plasmadas, porque

superan al mundo exterior, al espacio e incluso al tiempo, cobran sentido en nuestra mente al adaptarlas a nuestro mundo interior.

Münsterberg descubre que el cine expande el plano visual del teatro hacia el fondo, como hace el ojo, creando la ilusión de movimiento y de realidad. La mirada puede vagar y buscar con libertad, encontrando el devenir del mundo. Después, la memoria y la imaginación dan a los recursos de la imagen (tiempo, ritmo, montaje) un sentido personal.

Definió la mente del hombre como la materia prima del cine; como espectadores, vemos el movimiento no sólo porque nuestra retina sostiene al estímulo percibido, sino que es por el proceso mental producido en nuestro cerebro mediante éste.

La teoría de Pudovkin gira en torno al montaje, para él, el cine es meramente una construcción artificial de la realidad, siendo su materia prima el celuloide, por lo tanto, el medio cinematográfico resulta ser el montaje. El también cineasta era muy meticuloso, realizaba extensos guiones (conocidos como guiones de hierro) debido a ellos, afirmaba que el montaje debía estar pensado previamente en el guión.

Insiste que con el montaje nace el tiempo cinematográfico, concebido como medio idóneo para construir deliberadamente los pensamientos y las asociaciones del espectador. De esta manera, un film se caracteriza principalmente por la posibilidad de seleccionar fragmentos de la realidad en el espacio y en el tiempo, escogiendo únicamente aquel detalle esencial y característico.

Propone el montaje constructivo, donde aplica los planos a detalle para el crecimiento de la densidad dramática, considerándolo como una forma de tratamiento de un guión, desprecia por completo los planos generales del actor en algunas películas.

La similitud en ideas de los personajes mencionados, aunque cambia su concordancia en el desarrollo de éstas, dieron pauta para poder realizar análisis de películas, con los años, se fue cambiando la actividad (aunque no fue erradicada) y se originó la crítica cinematográfica, ambos conceptos (análisis y crítica) se apreciarán en el siguiente capítulo.

Capítulo 4. EL ANÁLISIS CINEMATOGRAFICO

La actividad cinematográfica cubre diversas áreas, siendo la realización de una película la más conocida; derivándose cineastas, cinefotógrafos, actores, maquillistas, editores, entre otros. Sin embargo, dentro de la actividad cinematográfica existen ciertas áreas enfocadas a su estudio y a su interpretación, ya sea para informar y ofrecer juicios, o para producir conocimiento; en ese sentido, son conocidos como crítica y análisis, cuya única similitud es que su base de trabajo sea el cine.

4.1 Antecedentes

Los primeros trabajos enfocados a películas, desde un punto de vista teórico y a la vez un tanto práctico, fueron realizados por Bela Balász, Kulechov y Vsevolod Pudovkin, aunque sus ensayos no son considerados propiamente como análisis, son importantes debido a que son considerados como el origen de las “gramáticas”¹⁶ del cine: yuxtaponer planos para contar una historia.

Bela Balász, poeta y ensayista, dedicó su vida al estudio del Séptimo arte, escribió algunos ensayos sobre las características del cine, argumentando que podría ser un arte de calidad debido a un público más exigente; también redacta sobre el montaje, los planos y el encuadre. Va desarrollando su capacidad de crítica, la cual se plasma en su obra *El Hombre Invisible*, considerada como el precursor de la teoría de creación cinematográfica, con la cual, el cine se consideró un arte independiente, capaz de darle rostro al hombre.

De Kulechov se ha mencionado en capítulos anteriores, se retoma el trabajo que realizó en su obra *El arte del cine*, cuyo contenido son sus hallazgos teóricos y prácticos de seis años de enseñanza, en especial de un taller que impartió en la Escuela Estatal de Cinematografía de Moscú. Aborda también, los

¹⁶ Aumont, Jacques, et al. *Análisis del film*. 3 Reimp. España. 1990. Ed. Paidós. Pág. 26

principales problemas del arte del cine, según su punto de vista: el montaje, la iluminación, el guión, la interpretación y el trabajo de la cámara.

En cuanto a Pudovkin, quien tiene una mención en el capítulo anterior, enfocado en el lenguaje del cine por medio de teorías, aunque, para este capítulo, no se enfoca en sus teorías, sino en sus primeros trabajos que se desarrollaron a partir de su relación con Kulechov y como cineasta. Realizó varios textos sobre la estética de la expresión cinematográfica, acerca del montaje, de las interpretaciones (era también actor). Sus principales ensayos son “El director y el material cinematográfico”, y “La escenografía”, ésta última dio pauta para estudiar más acerca del montaje, en donde resalta sus teorías respecto a ese elemento.

4.1.1 Fichas filmográficas

Su auge fue durante los años 40's, en Francia, con la llegada de los cineclubs y de la escuela de cine; lo cual permitió la publicación de revistas dedicadas a aficionados, donde exhibían análisis detallados de films que fueron bautizados como “fichas filmográficas”, su éxito duró dos décadas.

En realidad, las fichas fueron elaboradas principalmente por alumnos de escuelas profesionales en el marco de sus actividades pedagógicas. Eran estudios dedicados a una sola cinta, detallada minuciosamente, de hecho, existen algunas que llegaban a las 15 páginas, tiempo después, en su elaboración también participaron críticos y profesores. Las fichas filmográficas se componían en tres partes: la informativa, la descriptiva y analítica, y de enumeración.

La informativa, daba detalles acerca de producción y distribución de la cinta, acerca de sus condiciones, títulos de créditos, e incluso filmografía del director, como fue que realizó sus cintas, no cuáles fueron.

En lo correspondiente a lo descriptivo y analítico, se basa en hacer un listado de secuencias y resúmenes de las cintas. En la enumeración se daba a conocer las cuestiones que provocaban los films, y hasta sugerencias para el moderador del debate (eran usadas en cineclubs, por lo que después de la proyección de alguna película, realizaban debates).

Con el tiempo, algunos de los jóvenes alumnos que escribían las fichas, se convirtieron en reconocidos cineastas, como por ejemplo, Jean- Luc Godard. De los críticos que participaron en su elaboración, uno de los más representativos fue André Bazin, en realidad, lo que hacía era análisis orales y éstos pasaban taquigrafiados a una veintena de hojas: hablaba de la construcción gramática del film y sobre los cineclubs, a quienes consideraba ingenuos y pedantes por querer discutir acerca de la técnica.

La publicación de las fichas filmográficas estaba a cargo de tres revistas vinculadas a la federación de cineclubs: Imagen et son, Cinéma 54 y Téléciné. Las dos primeras además de las fichas filmográficas, practicaban “la crítica” de cintas, Téléciné, en cambio, solamente se dedicaba a las fichas. A partir de los años 60’s, dejaron esa actividad (la publicación de fichas) para enfocarse en breves reseñas de películas actuales.

Sin embargo, las fichas filmográficas desaparecieron tras la evolución de las revistas mensuales sobre cine, relacionadas con la actualidad de los mass media, es decir, con las películas actuales (comerciales).

4.2 Instrumentos del análisis fílmico

Para este punto, es importante definir que para la actividad de análisis no existe un método establecido, lo mismo ocurre con los denominados instrumentos: algunos son o pueden ser de interés general, para utilizarse en la mayoría de los films, y se encuentran otros que son especialmente adecuados según el caso.

También surgen otros tres pasos que alinean al análisis: la delimitación del campo de investigación, la elección del método y la exploración de los aspectos escogidos en la indagación. En lo referente a la delimitación, hay más de una opción posible, se puede proceder mediante diversas maneras, por ejemplo, se realiza solamente la selección de un solo film, una secuencia o incluso una imagen, aunque de igual forma, se puede optar por un grupo de films. Lo importante es enfatizar el modo en que cada una de estas selecciones se justifica de acuerdo a determinado fin.

Con la elección del método, se puede basar en aspectos semióticos (considerando al film como texto, para establecer una interacción con el emisor y el receptor) como aspectos cuya base sea la sociología, en ese sentido, se consideraría al film como reflejo y a la vez modelo de nuestro mundo.

En cuanto a la exploración de los aspectos escogidos, se refiere al modo en que el film tiene de expresarse, por ejemplo, en su narración, en la trama, en cómo se presenta ante el espectador: la “creación” de un tipo de mundo que plasma en la pantalla.

Los instrumentos más utilizados en el análisis son los instrumentos descriptivos, los cuales puede realizar una detallada descripción de la narrativa de los films, de la puesta en escena, de ciertas características de la imagen o incluso, de la banda sonora de un film. Se encuentran también los instrumentos citacionales, dedicados a examinar con “lupa” fragmentos de un film. Por último, están los instrumentos documentales, donde el analista puede ocupar determinados documentos de las cintas, para efectuar su análisis.

Dentro de los instrumentos descriptivos se utiliza el “decoupage” (véase capítulos anteriores). Para este caso, el término se refiere a una descripción del film, basado en el plano y la secuencia, indispensable en el análisis de la narración o el montaje de una cinta. Su uso es factible en la duración de los planos, en el montaje, en los desplazamientos de los actores en el campo, en los movimientos de cámara y en la posición de fuente sonora en relación a la imagen.

También se encuentra la “segmentación”, es decir, la secuencia de un film, que no es más que la sucesión de planos relacionados por una unidad narrativa. Para poder realizar un análisis de determinado film, la segmentación plantea tres tipos de problemas: el de la delimitación, la estructura interna de las secuencias y la sucesión de las secuencias.

- **Delimitación:** se trata de saber dónde comienza y termina cada secuencia, esto es posible si se identifica las distintas cortinillas, que separan cada escena del film.
- **Estructura interna de las secuencias:** se refiere a los distintos tipos de secuencias más corrientes, es decir cuáles son, este estilo se vuelve completamente insuficiente cuando se trata de delimitar las secuencias de un film de estilo menos clásico.

- **Sucesión de las secuencias:** se refiere a encontrar la lógica que preside el encadenamiento de las secuencias, con el fin de poder constituir una interpretación y apreciación de la narración del film estudiado.

Asimismo, la segmentación posee dos funciones, la primera, consiste en subdividir al film en segmentos cada vez más breves, que al mismo tiempo, representen unidades de contenido pequeñas. De este modo se obtienen los episodios, las secuencias, los encuadres y las imágenes.

Los episodios representan la parte más marcada de una película, pues son su partición más amplia: en la película se encuentran determinados artificios que indican el final y el inicio de un episodio, puede ser títulos de sobreimpresión que indican el inicio de una nueva trama o una nueva fase de la historia, como en la cinta "Amores Perros" (2000), o incluso, una voz fuera de campo la cual subraya el cambio de escena o indica conexión entre las partes, un ejemplo sería la cinta "Leyendas de Pasión" (1994).

Las secuencias, en cambio, son más breves, y menos delimitadas que los episodios, no obstante, también recurren a signos de puntuación: las cortinillas, fundidos, el iris o un simple corte. Dentro de ellas, se encuentran las subsecuencias, destinada a diferenciar dos unidades de contenido más pequeñas, ya dependerá del analista si considera como secuencia o subsecuencia a cualquier interrupción que se encuentre a mitad de una unidad de contenido en específico.

Las secuencias, a su vez, se pueden subdividir en los encuadres, conocidos como unidades técnicas, esto es, un segmento de película rodada en continuidad. Sus límites están relacionados por la presencia de un corte. En lo referente a las

imágenes, son utilizadas para realizar descripciones de la parte visual del film, mediante encuadre por encuadre.

Una vez dividido el film en episodios, secuencias, encuadres e imágenes, se pasa al segundo tipo de segmentación: la estratificación, que consiste en examinar los componentes que conforman al film. De esta manera, cuando ya se dividió a los segmentos, se prosigue entonces, a diferenciar sus distintos componentes internos (el espacio, tiempo, la acción, la música) para ser analizados uno por uno tanto en el interior de un segmento dado, como en las funciones o formas que asumen en lo que dure la cinta.

No sólo bastan los puntos citados anteriormente, igual es importante la descripción de las imágenes del film, es decir, no se trata de describir exhaustivamente todos los elementos presentes en la imagen, sino detallar, claramente, las partes que la conforman, para poder plasmarlo a un trabajo de lectura.

Sin embargo, el analista se encuentra ante el problema de elección a la hora de describir, por un lado, lo hará técnicamente: los planos que se utilizan, los movimientos de cámara, descripción de los elementos sonoros, etc. Por el otro, puede que se enfoque en otros detalles, como son los colores, los gestos, la mímica y actitud de los personajes, etc.

La descripción de un plano concreto debe lograr que resalten los elementos que contengan más información, la primera tarea del analista es identificar correctamente los elementos representados, reconocerlos y nombrarlos. Una forma sencilla de lograrlo se da mediante la esquematización, todo lo que en una película pueda ser objeto de descripción puede presentarse en forma de cuadro.

Los esquemas pueden ser utilizados en el estudio de la producción, tanto como en el análisis del film; se puede llevar a cabo para la segmentación de ciertas secuencias de orden temático para una lectura profunda del film, y hasta pueden representar las relaciones narrativas que contiene determinada película. Aunque también resulta muy útil para el análisis de la puesta en escena, del encuadre, entre otros.

Para lograr una mejor utilización de los instrumentos citacionales, es decir, examinar a detalle un film, ya sea sus fragmentos o completo, es necesario tener disponibles las copias de la película, utilizar fragmentos más o menos extensos así como técnicas que permitan estudiar ese fragmento minuciosamente.

Una de las más conocidas es el uso del fotograma, siempre se escogerá aquel más típico de una escena, de una película y hasta de un plano, pero para evitar que la estética se imponga a la práctica del análisis, existe cierta “regla” que fijan algunos analistas al respecto: consiste en reproducir el primero y último fotograma de cada plano. Por ejemplo, se efectuó esa regla para poder realizar un análisis sobre la secuencia del ataque de la avioneta, de la cinta “Con la Muerte en los talones” (1959), de Alfred Hitchcock.

En cuanto a los instrumentos documentales, para su ejecución se emplea dos tipos de elementos, los que se exhiben antes de la difusión del film y los posteriores a su difusión. Los primeros son de naturaleza muy diversa, pueden ser tanto el guión, el presupuesto del film, el plan de producción, entrevistas, reportajes, entre otros. El riesgo de ocupar éstos documentos puede dar como resultado un trabajo menos juicioso, menos objetivo.

En lo referente a los elementos posteriores a la difusión del film, están basados en las críticas que se hayan hecho de la cinta (de la prensa especializada o no), para este tipo de elementos depende por completo del tipo de proyecto analítico. Es conveniente que el analista realice su trabajo sin pararse a mirar el de otros, que empiece desde cero.

4.3 El análisis textual, narratológico, icónico y psicoanalítico

Se considera a un film como un ente capaz de crear un texto (análisis textual) del que se deriva estructuras narrativas, (análisis narratológico) sonoros, visuales (análisis icónico), que produce un efecto particular en el espectador (análisis psicoanalítico). No es que sean considerados como “tipos” de análisis, sino como formas para segmentarlo y poder realizarlo.

El análisis textual parte de las producciones que sean importantes, significantes, limitadas o que estén definidas históricamente, como lo son las obras artísticas y literarias. Constituyen sistemas de signos que pueden estudiarse relacionando cada mensaje concreto con los códigos generales que regulan la emisión y la comprensión¹⁷; ciertas obras presentan varios significados, por lo que el analista debe evidenciar esa polisemia, recortando y descomponiendo el texto mediante la connotación. El análisis textual no sintetiza, pretende abrir deliberadamente el texto para producir una lectura que quede por completo al descubierto para el público.

Existen dos formas que auxilian en el momento de realizar el análisis textual, una de ellas es la segmentación, por medio del “decoupage”. Por ser la operación más práctica con la intención de demostrar que existe un “código” en las

¹⁷ Ibidem, pag 101

películas. La otra forma es conocida como “lexía”, que es un pequeño fragmento cuya extensión y definición va ir acorde a lo que el analista requiera.

Pero el análisis textual no sólo puede ocuparse para un film en conjunto, también puede hacerse análisis de un fragmento; ya sea por la precisión del detalle o que a partir de él, se podría analizar con más exactitud una película. Para poder efectuarlo, se requiere de una operación un tanto mayor que el mismo análisis textual, es necesario primero, tener un análisis de la película completa, un estudio acerca del estilo del autor (director) y una reflexión sobre el análisis en general.

Sin embargo, el mismo análisis de fragmento conlleva al problema de la selección del fragmento, ¿cuál sería el correcto? Los criterios y las motivaciones son tan diversos para los analistas, no obstante, coinciden ciertos criterios, cuyo manejo (se quiera o no), solventa la elección del fragmento: debe de contener lo más representativo del film, así como lo más coherente.

En la mayoría de los casos las escenas “más importantes” de la cinta, no sean las únicas para analizar: en la película *Psicosis* (1960) un buen fragmento de análisis podría ser la plática posterior al de la famosa escena de la regadera.

Un análisis textual debe ser relativamente largo, aunque su extensión no va ir acorde al objeto analizado, puede que para un análisis del inicio de una película sea más largo o más corto que la escena.

El análisis textual da un significado diferente a la cinta, no es meramente cinematográfica, ni fílmica, puede ser de igual forma, simbólica. A partir de él, se

derivan otros tipos de análisis, que parten de una concepción del texto y de otros trabajos inspirados en la metodología analítica del pensador francés Jacques Derrida. Su principal característica es: su virtud escrutadora.

En cuanto al análisis narratológico, parte a raíz de la obra de Vladimir Propp, "Morfología del cuento" (1928), quien fuera el primero en plantear un principio analítico y estructural que consistía en descomponer el cuento en unidades, definir posibles combinaciones y en clasificar esas combinaciones. Así mismo, puntualizó acerca de la función, el momento elemental del relato, que puede ser una acción simple, de los roles de personajes, y de la acción que predomina en los cuentos.

Para el análisis narratológico es necesario, primeramente, ubicar el sentido de narración que pretende dar cualquier cinta. Dentro de la misma se ubican tres aspectos fundamentales: sucede algo, ya sea acontecimientos, perdurables o momentáneos; le sucede a alguien o alguien hace que suceda, héroes, víctimas, que se sitúan en ambientes o se mezclan en ellos; y el suceso cambia poco a poco la situación. Estos aspectos originan ciertas categorías de fondo: los existentes, los acontecimientos y las transformaciones.

La categoría de los existentes se refiere a todo aquello que se da y se presenta en el interior de la cinta, desde los personajes, los objetos, los paisajes, etc. A su vez, se divide en dos sub-categorías, la de los personajes, en donde se engloba a cualquier protagonista que posea características establecidas como persona (un ser individual de comportamientos y gestos propios) como rol, que pueda sostener a la narración (pueden ser los causantes de la trama, directa o indirectamente.) La otra se refiere a la del ambiente, perteneciente a los elementos que sitúan o ubican a la trama, es decir, definen el ambiente en que se mueve el personaje así como el espacio-temporal en que se desarrolla la trama.

En la categoría de los acontecimientos se sitúan dos tipos: los de acción, que protagoniza un agente animado y los sucesos, factores ambientales tales como epidemias, catástrofes, acontecimientos climáticos, etc.; y factores de la sociedad humana, como las guerras, las revoluciones, etc. En donde el personaje se sitúa en ellos no como algo que pueda controlar, sino tiene que afrontar, evitar o sufrir.

La categoría de transformación está relacionada con el de los acontecimientos, si bien el primero es el que detalla y mueve el relato, el segundo produce un cambio de escenario, una modificación, un traspaso de situación a otra: acontece una transformación, que puede ser de actitud del personaje, de su conducta, de su proceder; también se encuentran los procesos, que son los cambios buenos (un giro feliz, o un final feliz) o malos (que empeoran, en vez de mejorar).

Un análisis narratológico, entonces, se basa en la comprensión del lenguaje de la película por analizar, relacionar la utilización de los procedimientos de expresión cinematográfica (planos, tomas, escenas y secuencias) para poder crear y entender un lenguaje fílmico.

Así mismo, la noción de un “tema” que contiene una cinta da material que se explaya en muchos sentidos, puede ser para crítica periodística, para mencionarlo en cineclubs, incluso en discursos televisivos o programas de la misma índole; aunque en la mayoría de los casos, lo aborden muy generalmente. En lo que se refiere al análisis narratológico, puede partir del tema, para deducir otros, como por ejemplo, por su complejidad estética y moral.

Existe otro enfoque para el análisis narratológico, conocido como enunciación. El cual, distingue entre lo que se dice (el enunciado) y los medios utilizados para decirlo (la enunciación), como este tipo de ejercicio es más conocido en la literatura, no es sencilla su realización; se puede lograr si se entiende a la trama como relato, ya que éste puede proporcionar información sobre la historia que cuenta, por medio de un personaje, ya sea por su punto de vista o por lo que implica su papel. La mayor parte de los análisis enfocados en la enunciación, parten del punto de vista, que tiene relación con la mirada de los personajes, y del encuadre, que se refiere al narrador.

El análisis icónico, o de la imagen fílmica, tiene relación con los movimientos de la cámara, aunque en esta ocasión, es independiente del relato y más o menos de la posición de los personajes. Por ejemplo, la cámara puede ocupar una posición espacial y no narrativa, denotando un punto de vista, a través del fuera campo.

Un análisis fílmico puede centrarse en la función del montaje, en lo que se refiere a su producción de sentido, es decir, que aporte características a los planos, pueden ser su tamaño, su profundidad de campo y hasta su tipo de representación (alegórica o realista), a su vez, éstas pueden ser analizadas en los cambios de un plano a otro.

Dentro de un análisis se plantea la existencia de figuras localizables en distintos niveles del film, es decir, tanto en la imagen, como en el relato y en el montaje. Éstas figuras son una vía de acceso más evidente e inmediata hacia el significado, que puede tener varios, no sólo uno; se pretende utilizar la metáfora, pues reorienta el significado en relación a la situación en la que se utiliza. Hay muy pocos análisis fílmicos que describan este nivel figurativo, el cual se puede apreciar más en películas mudas.

Para con el análisis del sonido, está enfocado en la banda sonora, que a su vez, se divide en música, ruidos o sonidos ambientales, y el habla y la voz. Una de las funciones principales de la música es intentar crear el efecto de unidad (que también se intenta en la narración y en la imagen) así mismo, se encarga también tanto describir como de expresar. Esto es, la colaboración más estrecha entre cineasta y compositor. Se puede realizar un análisis del sonido, de la música, si su función está centrada para un significado global en el film, es decir, puede que intervenga en movimientos fundamentales de la película.

En cuanto a los ruidos y a los sonidos ambientales, elementos no verbales ni musicales, para poder considerarlos dentro de un análisis, y con la intención de sintetizar y clasificar, se distinguen los ruidos en base a su procedencia, su naturaleza y su función en relación con la imagen o a la diégesis.

En lo referente al habla, se encuentra dentro de lo narratológico de las cintas, por lo que los análisis se enfocan en la narración de los enunciados verbales, pueden ser diálogos “in” u “off”, voces en “flashback”, monólogos interiores, entre otros. El aspecto lingüístico parte del diálogo fílmico, en el que se distinguen tres componentes del relato: lo narrado, lo descrito y lo dialogado.

El análisis psicoanalítico, se deriva de una relación entre la semiología del cine y la teoría psicoanalítica, concerniente a su aspecto principal, como terapia. A partir de ella, se puede localizar el significante fílmico, expuesto mediante la descripción de plano a plano y de análisis textuales de films, con el cual el espectador siente mayor atracción y es directamente afectado. El significante fílmico permite la inserción del espectador como sujeto en el texto fílmico.

Pero también existen otros significantes, que permiten el fenómeno de identificación en el espectador sobre cierto personaje, son conocidas como identificaciones secundarias, las cuales tienen como soporte algunos elementos de la narración: los rasgos de los personajes y los acontecimientos de cada situación. Pero como en el cine esto se presenta de manera visual, aparecerán otras características que las modificarán por completo o las precisarán. Por ejemplo, en la lectura de “Orgullo y Prejuicio” de Jane Austen, el personaje del primo Collins, resulta ser pomposo, empalagoso y muy torpe; en cambio, si se ve la cinta, dirigida por Joe Wright, el personaje resulta ser demasiado tímido, esto podría modificar la percepción del espectador, sintiendo empatía por él.

También otro enfoque que da el análisis psicoanalítico es la cuestión de la mirada, sobretodo en el papel que juegan o representan en pantalla, este fenómeno es conocido como sutura. Indica el cierre del enunciado fílmico, impuesto por el espectador, es decir, ya existe una relación entre el enunciado y el público. Incluye las distintas posiciones del sujeto-espectador tanto en el fuera-campo, como en el otro campo, el lugar que ocupa el espectador.

4.4 Crítica y análisis

En capítulos anteriores se mencionan las actividades por las cuales puede ir encausada el análisis, derivándose dos tipos: el interpretativo y el instrumental. Asimismo, se dio una breve introducción a la crítica; por lo que se hondará en específico en esas actividades de ejercicio cinematográfico.

En 1965, un movimiento teórico influyó en el esbozo del análisis cinematográfico: el estructuralismo. Propuso estudiar una película como un lenguaje. Al paso del tiempo, fue desarrollándose la actividad y eficacia del análisis; si bien comprende aún el lenguaje cinematográfico, se puede focalizar en términos didácticos, teóricos y documentales.

Didácticos, porque enseña a desarmar el film y volver a armarlo, con la finalidad de comprender su estructura y funcionamiento, familiarizarse con su lenguaje, e incluso, adquirir la disciplina de ser un observador más veraz. Teórico, porque establece una reflexión más amplia acerca de lo cinematográfico. Documental, porque a través del análisis se puede dar solidez a investigaciones históricas y sociológicas además de acumular los datos que ofrece el film.

Del mismo modo que no existe una teoría unificada de cine (a pesar de obras publicadas) es posible expresar también que no hay ningún método universal de análisis de films; lo presentado anteriormente podría ser considerado como una introducción al análisis, a su uso y capacidad.

Asimismo, el análisis de films no es propiamente una actividad de especialistas en lo cinematográfico, por lo menos, cualquier espectador, por poco

crítico que sea, puede practicarlo en el momento en que se dedica a observar, detenidamente, una película, para descomponer ciertos elementos y entonces, poder enfocarse en determinada escena, imagen, o situación. En ese sentido, el análisis se convierte en una actitud común que se sitúa tanto en el crítico, como en el analista y el espectador; aunque también en el cineasta: un crítico es un observador en potencia, pues tiene la capacidad de atención a los detalles, aunado a dotes interpretativas.

Pero con ello no quiere decir que análisis y crítica signifiquen lo mismo, puesto que la primera resulta del espectador cinéfilo, y es un tanto complicado relacionar ese placer con el ejercicio analítico. Además, desempeña tres aspectos fundamentales: informa, promueve y evalúa.

El informar, forma parte de la crítica periodística, lo mismo que la promoción, ya sea semanal o diaria; también está relacionada con los medios masivos: la radio, la televisión e internet. Con el aspecto de la evaluación, tiene cierta concordancia con el análisis, aunque en lo referente a una crítica especializada, enfocada en revistas mensuales: un buen crítico posee la capacidad de juicio y sabe apreciar aquella cinta superior a cualquier otra, o que pueda convertirse en un clásico, pero más importante aún, intenta compartir la riqueza de la película con la mayor parte del público posible.

En ese sentido, salen a relucir dos características de la crítica, aquella donde entran en juego los medios de comunicación e incluso la crítica periodística, aunque no tan especializada, pues el único objetivo es vender (o promover) valiéndose de informar. La segunda es más especializada y puede valerse también de la figura periodística, pero, ya el perfil del crítico cambia, y es más conocido como un militante cultural, implicado en ciertos sectores de la distribución y exhibición de films.

El crítico dedicado a la revista especializada, tiene la labor de abordar las cintas minoritarias, de las cuales difícilmente habla la crítica diaria; además reduce su trabajo de evaluarla, su contenido tiene que adaptarse a favor de un film que puede desaparecer en seguida de la cartelera, en vez de realizar un trabajo detallado de films más comerciales, que ya poseen un público definido.

Otra diferencia entre la crítica y el análisis radica en su desempeño, mientras que la primera, tiende a escoger películas (ya sea por gusto o por azares de la distribución); la segunda, puede escoger la que más le convenga, pues nunca estará a disposición de aquella.

Retomando el tema del análisis, es importante considerar a la interpretación como base para poder ejercerlo, aunque a menudo resurjan interpretaciones abusivas, cuya base sean elementos dudosos, debido a una mala elección de que el montaje lo es todo en el film, o porque juzga que toda la cinta en conjunto, tiene que poseer un significante. Además de que muy a menudo, se considera como sobre-interpretación.

La interpretación, por lo tanto, parte de un discurso donde intervienen el lector (espectador), el analista (autor) y obviamente, un texto, que es la cinta con la que trabaja el analista para que el lector-espectador establezca un cierto vínculo con ella. El autor se manifiesta en el texto y el lector tiene que ir interpretándolo de acuerdo a su bagaje cultural y contextual. Otorga al lector la capacidad para ver los datos no obvios ni implícitos que contiene la cinta.

Cuando el analista encuentra sentido a una película, posiblemente realice algunos significados: construye supuestas versiones del mundo espacio-temporal que crea el cine, da significados referenciales y explícitos, denominados literales; debido a que la cinta está creando manifestaciones abstractas. Pero también el analista puede crear significados implícitos, donde la película “habla indirectamente”. Por ejemplo, en la cinta “Psicosis” (1960), lo que nos dice la trama no es acerca de Norman Bates, sino que se encuentra en la línea divisora entre qué es más fuerte la locura o la demencia y cómo es posible diferenciarlos.

Además, el analista puede construir otros significados a partir de lo que la obra dice “involuntariamente”, puede tratarse de las manías u obsesiones del cineasta, sus ideologías, o los procesos económicos y políticos de la cinta.

Otra base considerada para la realización del análisis es el proceso de descripción, en el sentido que para la selección de elementos, se debe de hacer tanto objetiva, como minuciosamente. Para la descripción de la imagen, se debe prestar atención a lo que contiene, ya sea como un todo, o las partes del conjunto: el diseño del trabajo más personal debe de estar comprobado por el propio texto.

De esta manera, por medio de la descripción e interpretación, el análisis de filmes tiene el doble trabajo de primero, descomponer el filme para poder describir sus elementos y después establecer las relaciones entre ellos para poder explicar y comprender los mecanismos que le permiten crear un significante, y de esta forma, realizar una interpretación.

Se nombró que el filme crea un significante, y es así porque si bien un lenguaje consiste en un dispositivo que otorga significados a objetos, a textos y

expresa y comunica; un filme realiza lo mismo con los mecanismos que tiene al alcance, y por ello es considerado como un lenguaje.

El analista debe considerar ciertos puntos para la elaboración de su análisis, en primer lugar, tener conocimiento sobre la cinta en la cual se va a enfocar su trabajo; en segundo, concebir la idea de hasta dónde pretende llevarlo, cuál va a ser su inicio y su final (aunque puede ir variando al momento en que se esté realizando); en tercer lugar, se encuentra la delimitación del campo: ¿Hacia dónde dirigirse? ¿Qué investigar?, por ejemplo, si se quiere nada más saber acerca de un cineasta o de un género en específico, para después situar la elección del método, puede ser semiótico, aplicando la sociología, o instrumentos del psicoanálisis, enfocándose en un personaje, entre otros.

Por último está la definición de los aspectos que se habrán de estudiar, pueden ser componentes lingüísticos, esto es, el mundo que plasma la pantalla y como se configura, o la narrativa de la cinta, los elementos que complementan a la historia y el giro que da la trama, entre otros, el analista solamente debe escoger.

4.5 Objetivos del análisis

Uno de los aspectos por el cual se considera un objetivo del análisis, es la cuestión creadora, la de saber si puede ayudar a explicar la creación de los films o su producción.

Si permite restablecer, por lo menos, uno de los rasgos del proceso de creación, si bien no puede determinar con exactitud la creación de la cinta, puede encaminar al planteamiento de preguntas similares a las que se haría un cineasta; no que conozca en concreto lo que pase por la cabeza del director, sino que el analista proponga cuestiones de orden creativo.

El análisis no proporcionará las respuestas a las interrogantes que se derivan del Por qué: ¿por qué ese encuadre, esa toma, ese movimiento de cámara, ese corte?, en cambio, si se enfocan de diferente manera, permitirá encontrar algunas respuestas posibles, por ejemplo, se puede preguntar qué hubiera pasado si en vez de utilizar una toma de cámara, el cineasta se hubiera centrado en el montaje de esa escena.

Se puede decir que el análisis puede ser un medio importante para progresar acerca del estilo de los films, en la forma de realizar películas para los cineastas, de definirlos más objetivamente, tomando en cuenta los estilos dominantes por los cuales se distingue el director, por decisión propia, o inconscientemente.

Además, el análisis también puede tener como objetivo la demostración de una teoría o un apoyo de ella: verificarla, demostrarla o incluso proponerla. Es posible considerar como verificación el trabajo realizado por Eisenstein acerca de las yolas en su cinta "El Acorazado Potemkim", que era una reflexión de las secuencias de ellas. Sobre la demostración, las fichas filmográficas, donde se incluían fichas técnicas y artísticas de las películas, hasta algunos consejos para debates en los cineclubs; para la proposición de una teoría, hay que considerar la política de los autores en los años 50's, determinada por la revista de cine "Cahiers de Cinéma".

Dentro del análisis puede encontrarse el contenido ideológico del film, y no en la historia contada y ni siquiera en las intenciones del autor; aunque no sea indispensable realizar un análisis para comprender un film, permite estar en contacto con el mismo y de esta manera, poder hablar acerca de muchos aspectos y poder tener una visión mucho mayor.

No hay que olvidar, para poder hacer un análisis ideológico, tomar en cuenta las recepciones que tiene u obtuvo, sus efectos, los malentendidos que suscita y hasta las polémicas que genera.

Otra manera de considerar como objetivos del análisis es que se caracteriza por una reflexión y una revisión de sí mismo; produce un enfoque distinto de los films, que no se basa en el goce sino en el saber: el analista quiere poseer la obra, quitársela de las manos del cineasta si es posible, para poder recrearla en su trabajo. Por ejemplo, la elección de una película compleja, no es más que el deseo del analista por demostrarse que puede conseguir explicar la fascinación que ejerce.

Este aspecto resulta evidente para los films que son menospreciados, tales como los filmes de género o de serie "B", incluso para los grandes clásicos, en donde en ocasiones resulta como objetivo del análisis. La práctica del análisis cambia la forma en que se puede ver los films en general, así como el concepto de él una vez que es analizado.

Pero el análisis de film, también puede ser considerado como una herramienta pedagógica, en el sentido estricto de la palabra, en ocasiones se realiza porque es por encargo, ya sea para ciertas instituciones docentes

(exámenes, concursos, investigaciones) y publicaciones del tipo privadas o públicas (editoriales, prensa, de carácter cinematográfico.)

Si por ejemplo, se sitúa el análisis en la docencia, es importante educar sobre todo a la vista. El impacto de la televisión ha sacudido enormemente la forma en que se interpreta una película, porque ya no existe el derecho de selección de contenido, por la reiterada manía que tiene ese medio de comunicación de repetir la misma película. Si bien se cuenta con el internet, tampoco se considera una salida óptima, pues existen estrictas leyes de derecho de autor y piratería, aparte que en la mayoría de los casos, las cintas que se buscan son las más comerciales. El papel del profesor juega un papel significativo: aceptar esos hábitos en sus alumnos y ayudarles a descubrir otra modalidad de visión, la necesaria para el cine, que permita ver y apreciar un film de cualquier tipo, tanto los independientes, clásicos, como todos los demás.

4.6 ¿Por qué analizar?

Considerando el trabajo exhaustivo que predomina al análisis, es normal que predomine por mucho la crítica: por espacio y por contenido, aunado a que cualquier cinéfilo es capaz de hacerlo; aunque existan especialistas, los cuales son catedráticos de cine e incluso se han capacitado en el mismo, como Jorge Ayala Blanco. Pero, la crítica que gana más terreno es aquella donde se sitúan las publicaciones de revistas mensuales, en internet, radio y televisión, acerca de los próximos estrenos o las que están en cartelera, son críticas breves, que nada más se enfocan en la historia de la cinta, si se exhiben, es solamente para mencionar a los actores, y algunas veces, al director (si es popular) para generar mayores expectativas en el público.

En ese sentido, entran al juego del marketing, de la publicidad y del consumismo; aunque hay películas que sí valen la pena, lo cierto es que son escasas y no perduran, además de que son poco mencionadas. No toda la crítica es penosa, se mencionó acerca de especialistas, los cuales pueden leerse en publicaciones diarias cada quince días, como los periódicos: por ejemplo, en México está “La Jornada”, en donde laboran críticos como Carlos Buenfil y Leonardo García Tsao; en revistas, como “Letras Libres” y “Cinetoma”, que cuentan con Fernanda Solórzano, Sergio Raúl López y Beatriz Novaro, respectivamente. Sus trabajos se enfocan en otro tipo de películas, las independientes, de festivales o de determinado cineasta, incluso, mencionan a actores, como en el caso de Fernanda Solórzano, quien habló acerca del actor Joe Pesci, famoso por la cinta “Buenos Muchachos” (1990), de Martin Scorsese.

Pero el análisis de films no se limita, amplía su campo de investigación, centrándose tanto en los elementos fílmicos específicos y no específicos, como en establecer relaciones con diferentes ramas que tienen que ver con la comunicación: semiótica, psicología, sociología, hermenéutica, entre otros. Otorga mayor entendimiento a cualquier film, aunque el analista tiene que ser muy objetivo, y no dejarse llevar por interpretaciones carentes de sentido, debe focalizarse en lo que quiere decir, y en el cómo decirlo.

Sin el análisis, no existiría la crítica, a la par que fue desarrollándose la primera, la segunda fue apareciendo, puesto después de entender al cine, a su lenguaje, fue posible derivar otros aspectos, que se han encaminado en otro sentido.

Es cierto que los trabajos en donde se utiliza al análisis son mayormente para catedráticos, universitarios (que estén trabajando en tesis), y especialistas, pero también entra al juego cualquiera que desee profundizar más sobre el

Séptimo Arte, no quiere decir que ya no encuentre placer en él, por el contrario, si bien es laborioso, cuando una persona entiende o conoce, (sino detalladamente, por lo menos ciertos puntos en consideración), amplía su perspectiva y puede tener una visión diferente de ver y apreciar cine.

Los trabajos enfocados al análisis de películas son plasmados en libros, y en algunos textos y revistas (generalmente en el extranjero); países como Francia, Alemania, Estados Unidos, España, son los que predominan el campo del análisis. En México, uno de los mayores analistas es Lauro Zavala, quien en 2008 fundó la Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico (SEPANCINE), cuya actividad principal es el análisis de películas y secuencias, también han escrito libros colectivos para prensa.

Por último, cabe mencionar que el trabajo de análisis parte de la iniciativa de la persona, sea especialista, catedrático, crítico o solo aficionado; en este trabajo se han ido mencionando algunas “recetas” para poder ejecutarlo, ya dependerá del lector si desea manejarlas, a cual le da mayor importancia, si bien es aconsejable no querer utilizar todas al mismo tiempo, pues puede que al final “la comida” no sea de ningún deleite, sea insípida. Lo mejor será alternar los procedimientos para adquirir mayor confianza y facilidad en su utilización. Lo más importante de todo, es no dejar atrás el placer, la pasión por el cine, y claro está el querer realizar un análisis bien hecho, incluso si éste fuera impecable, pero con falta de placer, se convertiría en algo muy soso y monótono.

Conclusión

Se ha mencionado acerca del análisis y la crítica cinematográfica, de los elementos que abarcan y de algunas teorías que sirvieron de base para su elaboración. Sin embargo, ¿qué significa analizar? ¿el ejercicio de la crítica es realmente importante?

Como respuesta de la primera interrogante, es necesario destacar que el análisis no es simplemente el hecho de “descifrar” una película, puesto que muchas veces el analista toma el reto de poder conseguir explicar la fascinación que ejerce determinada película hacia el público, por lo tanto, el análisis también es la exposición y valoración de un modo propio de acercarse al cine. No es que se convierta en algo privado, que sea para estudiosos del cine, pues el ejercicio del análisis comienza con un principio muy simple: se debe tener una especie de meta, hasta dónde se quiere llegar, puesto que a partir de eso, se puede saber qué, cómo, y dónde buscar; aunque es válido estar dispuesto a cambiar de ruta, siempre y cuando, la base sean nuevas adquisiciones, y que el resultado sea útil y productivo.

Con respecto a la segunda pregunta, si bien el uso y elaboración han ido cambiando el concepto de la crítica, al grado de convertirla en una actividad de farándula y negocio, como por ejemplo, las sinopsis de las películas que aparecen en televisión, en revistas y hasta en los propios cines. Cabe decir que es nuestra decisión querer modificarla, o mejor dicho, elaborarla como realmente es: un texto dedicado al cine, tanto comercial, como independiente, de festivales y de cualquier género. También puede abarcar diferentes maneras de realizarla, para hablar de determinados actores, directores, y de una cinta en particular (ese el mayor uso que tiene).

Otro de los casos para desprestigiar a la crítica, es que mucha gente piensa que cualquiera puede ejercerla, sea alguien relacionado al medio cinematográfico o no, para mala fortuna, en la mayoría de los casos, las personas se basan en lo que escriben aquellas relacionadas a la segunda situación. Puede que las críticas tengan sustento, pero están dirigidas a determinadas cintas, no amplían la visión del público, es necesario hacerles ver que no solamente existen las películas comerciales, de superhéroes, de efectos especiales, sino que hay toda una gama de films.

En el sitio web, You Tube, se encuentra un blogero que se autodenomina como “La Lata”, hace mención de varias películas, realiza entrevistas y aconseja por cual vale la pena acudir al cine, resultan ser siendo las comerciales, y su público es inmenso. Por otro lado, se encuentra otro sitio web llamado Cinegare, cuyo realizador es Erick Estrada, quien junto a otros colaboradores, realizan críticas, ya sea en video o escritas, así como noticias relacionadas al cine; también participaba en un programa de televisión, donde se le daba espacio a la Cineteca Nacional, para conocer su cartelera.

En ese sentido, la labor crítica no sólo la realizan cinéfilos y aquellas personas que tengan relación en el medio, sino que también existen periodistas, dedicados al ejercicio de la crítica: Periodistas Cinematográficos de México (PECIME), uno de sus colaboradores es el periodista Ricardo Rocha. También lo académico ronda en la crítica, como por ejemplo, en la universidad de mayor prestigio de la ciudad de México: UNAM, quien junto al Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) abrieron las bases para un concurso dedicado a la crítica, el pasado mes de noviembre. Se tenía que acudir a una función de la Filmoteca, realizar tu crítica y enviarla a determinado correo. Los ganadores irían a cursos intensivos en

la Universidad y además serían parte del jurado en el festival de Cannes (en una sección de estudiantes), del próximo año.

Tanto la crítica como el análisis son significativos e importantes, uno y otro se complementan y auxilian a un mayor entendimiento del lenguaje cinematográfico, de esta manera, se pudieron comprender a los grandes pioneros (W. Griffith, Mélie, Eisenstein, Pudovkin), a los grandes clásicos, cintas de los 40's y 50's, de Alfred Hitchcock, hasta pasar por una nueva generación de cineastas, decididos a cambiar el modo de hacer cine, y llegar a una nueva generación: dominada, no sólo por una nación, sino también por el capitalismo.

Ese es el caso de México, con el Tratado de Libre comercio, con la reducción de dinero para los rubros cinematográficos y culturales, el único medio que tienen los cineastas mexicanos de que exhiban sus películas es mediante festivales o la cineteca (en ambos casos, requiere habilidad, relaciones y suerte). ¿Y de qué manera el público se acerca a esas cintas? Por la crítica y el análisis, ya sea por encargo, por trabajo o simplemente por gusto, ambos ejercen poder en el público, pero también es necesario tener respeto a las audiencias, por lo que el trabajo debe ser objetivo, con bases reales y por qué no: original.

Hay que mostrarle al público, que de la misma forma en que existen otro tipo de cintas, de igual manera, se encuentra otro medio para informarse y conocer acerca del cine; no la basura que se ve todos los días. El camino es difícil, más no imposible.

Bibliografía

- Aumont, Jacques, et al. Análisis del film. 3 Reimp. España. 1990. Ed. Paidós. Pág. 311.
- Aumont, Jacques, et al. Estética del cine. Argentina. 2008. Ed. Paidós. Pág.329.
- Carmona, Ramón. Cómo se comenta un texto fílmico. España. Sf. Ed. Cátedra. Pág. 328.
- Casetti, Francesco. Cómo analizar un film. España. 1991. Ed. Paidós. Pág. 269.
- Field, Syd. El manual del guionista. Madrid. 1995. Ed. Plot. Pág. 237.
- Kracauer, Siegfried. Teoría del cine. España. 1960. Ed. Paidós. Pág. 391.
- Mariño, Pulecio Enrique. El cine: análisis y estética. Colombia. Sf. Ed. Libertad y orden. Pág. 215.
- Martín, Marcel. El lenguaje del cine. 5 Reimp. Madrid. 2002. Ed. Gedisa. Pág. 271.
- Stam, Robert. Teoría y práctica de la adaptación. México. 2009. Ed. Blackwell. Pág. 104.
- Tsao, García Leonardo. Cómo acercarse al cine. México. 1989. Ed. Limusa. Pág. 133.

Otras fuentes

Martín Rodríguez María Elena. Teorías sobre adaptación cinematográfica. Págs. 82-90.

Zavala, Lauro. El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica. Págs. 65-68.

Zavala, Lauro. Tradiciones metodológicas en el análisis cinematográfico. Págs. 9-16.

Reflexionemarginales.com/.../137-las-primeras-teorias-del-cine-arte. 31 de octubre de 2013

www.lalinternamagica.tv. (31 de octubre de 2013).

www.ite.educacion.es. (2 de noviembre de 2013).

www.youtube.com/watch. (2 de noviembre de 2013).

www.zinema.com. (5 de noviembre de 2013).

www.revistaenie.clarin.com. (5 de noviembre de 2013).

jornalismocontemporaneo.files.wordpress.com. (5 de noviembre de 2013).

cineytrabajo.wordpress.com. (7 de noviembre de 2013).

montajedialectico.blogspot.com/. (7 de noviembre de 2013).

www.planocenital.com. (11 de noviembre de 2013).

www.lapetus.uchile. (11 de noviembre de 2013).

www.miradas.net. (11 de noviembre de 2013).

www.lafuga.cl. (12 de noviembre de 2013).

