



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Artes y Diseño

Análisis del montaje fotográfico y la narración fílmica de un
mediometraje de Rafael Corkidhi

Tesis que para obtener el Título de:

Licenciada en Artes Visuales

Presenta: Ariadna Sabina Martínez Olivera

Director de Tesis: Karina Erika Rojas Calderón

México, D.F., 2015



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.

*Agradezco
a mi familia,
mi madre, mi padre, mi
hermano y mi abuela, por todas
sus alegrías que inspiran. A Memo
por su apoyo y cariño incondicional.*

*Agradezco a mis maestros por sus valiosas
clases: a Karina, a Gale, a Arturo y Cuahutémoc.
Al Centro de Documentación de la Filmoteca de
la UNAM, en donde realicé mi servicio social.*

*A mis amigas del Madrid, Raquel, Yemile,
Sara, Marina, Lilián por seguir
disfrutando de la vida juntas. A los
teatros Esaú y al grupo por su
pasión y entrega al arte.*

ИСКУССТВА И КИНО

Índice

Introducción	9
1. Cine alternativo en México en las décadas 50-70	13
1.1 Tendencias experimentales de cine en México	15
1.1.1 Antecedentes	15
1.1.2 Cine independiente	21
1.1.3 El cine experimental en México	25
1.1.3.1 El primer concurso de cine experimental	27
1.1.3.2 El segundo concurso de cine experimental y otros proyectos	29
1.1.3.3 El cine experimental a finales de los sesenta y en la década de los setenta	30
I. UNAM	30
II. Grupos Independientes	32
III. Super-ocheros	34
IV. Esotérico	35
1.1.4 Rafael Corkidhi	36
1.2 Apoyos de productoras gubernamentales y privadas en películas de arte	39
1.2.1 Productoras privadas	39
1.2.2 El impulso de las productoras gubernamentales de cine en el ámbito artístico, co-producciones y las privadas.	40
1.3 Últimas reflexiones entorno a los referentes históricos	42
2. Montaje	45
2.1. Montaje Cinematográfico	47
2.1.1 Género y tema	50
2.2 La Teoría Dialéctica del Montaje en Eisenstein	52
2.2.1 Modelo Dialéctico del Montaje	54
2.2.2 Estructura orgánica	58
2.2.2.1 Organicidad	59
2.2.2.2 Pathos	62
2.3 La imagen del montaje en Gilles Deleuze	64
2.3.1 Concepción del montaje	64
2.3.2 La imagen del montaje	68
2.3.2.1 Dicisigno, Reume y Grama	69
2.3.2.2 Espacio cualquiera y cualisigno	71
2.4 Narrativa	75
3. María es radiante, análisis de la escena	79
3.1 Acerca del corpus	82
3.2 Intensiones del análisis	84
3.3. Elementos Formales	86
3.3.1 Códigos convencionales de los elementos constitutivos del montaje	86

3.3.2. Identificación de la estructura gráfica	87
3.3.3. Identificación de estructura narrativa modal	88
3.3.4 Relación espacial narrativa	89
3.3.5 Imagen-percepción de las continuidades espaciales	90
3.4 Conceptos Asociativos	97
3.4.1 Cualisigno y Espacio cualquiera	97
3.4.2 El perceptor y la instancia narradora	101
3.5 Liberación de la acción o Montaje	109
3.5.1 Concepto a representar	110
3.5.2 Estructura Orgánica y Patética	112
3.6 Consideraciones finales	118
4. Propuesta audiovisual	121
4.1 Propuesta metodológica para concebir la imagen de un producto audiovisual	125
4.2 Tema general	128
4.3 Video 1: Caminos	129
4.3.1 Planeación	129
4.3.1.1 Realidad Diegética	129
4.3.1.2 Centro de indeterminación	130
4.3.1.3 Concepto a representar	130
4.3.1.4 Composición estructural	134
4.3.2 Bitácora	135
4.3.3 Edición	136
4.4 Video 2: Organismo	137
4.4.1 Planeación	137
4.4.1.1 Realidad Diegética	137
4.4.1.2 Centro de indeterminación	138
4.4.1.3 Concepto a representar	138
4.4.1.4 Composición estructural	139
4.4.2 Bitácora	143
4.4.3 Edición	144
4.5 Consideraciones finales	146
Conclusiones	151
Bibliografía	155

Introducción

En este trabajo se presentan reflexiones teórico-metodológicas y prácticas acerca de la imagen en el montaje audiovisual, en el que se amplía el uso y la estrategia cinematográfica a otras subdisciplinas de este medio. Se considera en estas reflexiones la relación que existe entre la imagen y la estructura para proyectar ideas e historias, y con ello, incitar a nuevas visualizaciones y entendimiento de la imagen en secuencia.

Esto resulta particularmente interesante para quien busca realizar una producción audiovisual ya que las inquietudes de proyectar ideas se nutren de la discusión sobre los recursos existentes en distintas disciplinas, y con ello se expanden las posibilidades para perseguir un objetivo visual, estilístico, ideológico y conceptual; y así, se evita caer en los dos extremos: el seguimiento de un modelo a ciegas o la experimentación sin guía.

Es cierto que en el proceso de aprendizaje se necesita de reproducción, pero con el fin de entender las configuraciones de montaje o de estilos; y de igual forma, buscar espontaneidades en el acto fílmico o combinaciones de edición para suscitar sensaciones, emociones, o relaciones visuales distintas. Pero el montaje busca, no sólo la unión de tomas, sino una unidad en sí misma, reflexiva en su tema y en su idea, no es puro efecto ni recurso.

El montaje no persigue sólo soluciones cinematográficas, sino que define la estructura que conforma los aspectos formales y conceptuales de cualquier producto audiovisual. De esta manera, deberá entenderse que el soporte material –sea emulsión fotosensible, magnética o digital– queda fuera de los límites de este estudio, al igual que sus implicaciones de consumo, dado que aquí el objetivo atiende al enfoque estructural de la imagen audiovisual y su visualización perceptiva. Así, sólo se considera que el espectador percibe la secuencia de imágenes que van revelando en un eje temporal los contenidos.

La congruencia entre cada una de las partes de un producto audiovisual existe, no sólo en su aspecto visual ni formal, sino también en la experiencia que el espectador tenga de ellas. Es así, como éste, invadido por tantas experiencias visuales propagandísticas, preciosistas y perfeccionistas, juzgará e integrará la concepción audiovisual en una unidad según su propia capacidad de relación.

Las soluciones que el cineasta o videoasta encuentre serán únicas e irrepetibles, el trabajo y su proceso pueden hacer evolucionar la idea audiovisual y con ello derivar a otras soluciones. Me refiero, no sólo al trabajo práctico, sino también a la continua reflexión y revisión de literatura y de otras obras. Así, la apreciación de otros trabajos puede ser una fuente de pensamiento y juicios encaminados hacia la producción, y, más allá, hacia una identidad individual y colectiva.

Este trabajo se presenta en cuatro capítulos. En el primer capítulo se expone una aproximación histórica a las tendencias y producciones iniciales de la imagen en movimiento en México, que se apartan de las expectativas de profesión y tradición, y se acercan a la unificación de un estilo o de una ideología para dar continuidad y evolución creativa, que incite a las capacidades intelectuales, artísticas, marginales y/o militantes de los espectadores. Además, se aborda un panorama sobre las políticas administrativas y gubernamentales que vivieron los creadores y con ello se exponen sus libertades y limitaciones en contexto.

El segundo capítulo se desarrolla en cuatro apartados. En primer lugar se presenta, a manera de introducción, el método más usado para la producción cinematográfica y dos de sus ámbitos más discutidos: el género y el tema. En un segundo apartado se abordan las reflexiones teóricas acerca del montaje de Sergei Eisenstein en dos modelos complementarios, el Modelo Dialéctico del Montaje y el de las Estructuras Orgánica y Patética, fuentes teóricas primarias para el estudio del cine, de las que se han derivado las nociones fundamentales de teorías subsecuentes y métodos de análisis y producción, y claro, las bases para la deconstrucción del cine en fenómenos audiovisuales de ruptura. En tercer lugar, se aborda el planteamiento de la Imagen-movimiento de Gilles Deleuze, en sus cualidades matéricas y de potencia a la imagen mental, además de sus posibilidades de construcción espacial. Por último, en el cuarto apartado, se exponen los apuntes sobre la narrativa de André Gaudreault y François Jost, que nos acercan a la comprensión de la noción de continuidad y relación estructural con la imagen y el espacio. Cabe destacar que esta revisión

teórico-metodológica nos brinda las herramientas para construir un modelo de análisis y una orientación para la producción, pero de ninguna manera constituye un método de trabajo ya conformado, ni tampoco implica que lo analizado fuera elaborado bajo tales orientaciones.

En el tercer capítulo se hace la aplicación de el modelo planteado de análisis a nuestro objeto de estudio, la escena *María es radiante*, de la cinta cinematográfica *Deseos o Al filo del agua* del director y fotógrafo Rafael Corkidhi. Así, se distinguen los elementos formales en una primera etapa, para después efectuar una relación entre las tomas con su aspecto estructural. Se realizan reflexiones acerca de las intenciones temáticas, formales y de integración visual y espacial con las nociones que se abordaron en nuestro capítulo de revisión teórica. Y finalmente, se abordan reflexiones sobre las intenciones conceptuales y de integración unitaria de la escena.

El último capítulo está destinado a la reflexión práctica de la experiencia de investigación, así como una posible vía personal para la continuidad de proyectos artísticos. En nuestro planteamiento de trabajo, se propuso una investigación teórica para realizar un ejercicio práctico analítico, pero dado el interés por ampliar esta investigación y en un refuerzo de formación, se propuso concretizar con un aprendizaje práctico. Por lo cual, se produjo un proyecto audiovisual de dos videos con la temática de Espacio Social, concepto motivo fundado por Pierre Bordieu. Se desarrolla la metodología propuesta para la realización de estos videos con un margen flexible para la reflexión y reformulación de éstos en el proceso de elaboración. Con ello se incluye la aplicación desde una breve reflexión sobre las ideas a desarrollar junto con las nociones y conceptos abordados. Se incorporan, también, la bitácora y una explicación breve del proceso de post-producción.

Cabe mencionar que, las aportaciones esenciales del proyecto son la elaboración de las metodologías de análisis y de producción audiovisual, que se aplicaron con el análisis de nuestro corpus, la escena *María es radiante*, y con la elaboración de montaje de un proyecto audiovisual con dos soluciones en video, *Caminos* y *Organismo*. Para ello requerimos de la investigación documental que se presentan en los dos primeros capítulos que sirven de material de trabajo para la elaboración de estas propuestas.

Finalmente se presentan las conclusiones en donde se exponen anotaciones finales acerca de la investigación en las cuatro etapas que conforma. Asimismo se presentan las referencias bibliográficas, hemerográfica y filmográficas.

Cine alternativo en
México en las décadas
1950-1970

1. Cine alternativo en México en las décadas 1950-1970

1.1 Tendencias experimentales de cine en México

1.1.1 Antecedentes

Para entender nuestro marco histórico se identificarán procesos anteriores que muestran el proceso de conformación de nuestra fase principal de estudio que es el cine experimental en México. Empezaremos por la etapa llamada Cine de Oro ya que, como expondremos más adelante, sus propósitos fueron objeto de ruptura para este periodo y estas tendencias.

La época de oro se distingue por la elaboración de tipos particulares de películas, que conducen a elevados costos no sólo de producción, sino también de pagos a la nueva generación de estrellas. Según García Riera, esta época tiene lugar en la primera mitad de la década de los cuarenta, pero para entenderla deben tomarse en cuenta las actividades cinematográficas que dieron pie al alzamiento del cine mexicano.

Ya desde 1936 con la película *Allá en el Rancho Grande* de Fernando de Fuentes, se vislumbra una concepción mercantilista, dado que los realizadores se percataron que mediante el uso de actores estrella, las temáticas rurales – con “color local, costumbrismo y folklore”¹–, y el modo musical con canciones para su explotación en América, lograban obtener una mayor audiencia y el agrado del público, lo que se reflejaba en mayores ganancias. En esta época la atracción de películas nacionales no era del todo elevada en comparación con la preferencia de películas extranjeras, sobre todo de Estados Unidos y Europa, que ocupaban un ochenta por ciento de las proyecciones en salas. Por ello, se inició por parte del gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940) un programa para promover el cine mexicano que, por una parte, obligó a todas las salas de cine a exhibir por lo menos una vez al mes las películas nacionales, y por otra, impulsó acciones que derivó en la creación del Banco Cinematográfico en 1942, que decretaba la protección del empleo vinculado a la producción de cine. Con ello logró aumentar considerablemente el número de personal en la Unión de los Trabajadores del los Estudios Cinematográficos de México. Así, comenzó en la década de los años cuarenta el ascenso del número de obras nacionales producidas por año.

1 García Riera, Emilio, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo*, México: Mapa / CONACULTA / IMCINE, 1998, p. 102

Otra de las razones del auge del cine mexicano en esta época fue el apoyo de Estados Unidos con la importación de materiales y tecnología cinematográfica; asimismo, México ayudaba a éste país haciendo propaganda positiva a la guerra en contra del Eje en sus películas exhibidas, tanto nacionales como estadounidenses. Igualmente influyó el descenso en la producción del cine norteamericano por la demanda de los materiales utilizados en la elaboración de las películas para la fabricación de explosivos, con lo que la exhibición de estas dio cabida a las producciones mexicanas y otras de Latinoamérica.

Por lo que respecta a los géneros de las películas mexicanas, de acuerdo con el autor antes citado, se dividen en comedias y melodramas, en donde se desarrollan las ambientaciones contrapuestas de lo urbano y lo rural. Las temáticas más concurridas fueron arrabaleras, rancheras, cabareteras, históricas, ambientadas en el extranjero, de guerra, biográficas, melodramas familiares, costumbristas mexicanas, musicales, y de personajes cómicos.

Dentro de la primera mitad de los años cuarenta, los géneros que más se producían fueron los melodramáticos, cuya fuente de inspiración se encuentra en la literatura extranjera y de época, sobre todo la española –por la influencia de la llegada de refugiados de la Guerra Civil–, pero también la mexicana con autores como Mariano Azuela, Javier López Ferrer y Francisco Rojas González. La mayoría se localizan en ambientes urbanos, donde se popularizó el tema cabaretero protagonizado por mujeres fatales inspiradas en actrices norteamericanas como en el caso de María Félix, quien empezó por protagonizar nueve películas durante cuatro años. Así, creció el número de producciones cabareteras y musicales, donde las actrices encarnaban a mujeres cantantes, prostitutas y bailarinas rumberas; de estos temas nacen las estrellas Tongolele –Yolanda Montes– y Ninón Sevilla.

Otro tipo de melodrama para un público más abierto eran los filmes familiares donde se trataban las dificultades de la relación entre padres e hijos. En este periodo, tuvieron éxito las realizaciones rurales y se destacaron las temáticas rancheras y mexicanas costumbristas –que dieron éxito a los cantantes masculinos–, la mayoría también de corte histórico, con ambientaciones de guerra en la independencia, en la intervención francesa y, un poco menos, en la revolución.

Por su lado, en el género cómico, sobresalieron personajes como Cantinflas – Mario Moreno–, Palillo –Jesús Martínez– y Tin-Tan –Germán Valdez–, quienes permanecieron varias décadas en la industria. Pero las películas de este género disminuyeron conforme terminaba la década, entre otros factores, por el desplazamiento de poblaciones rurales a las ciudades en busca de un mejor ingreso económico, por ello, este tipo de películas se fue desplazando hacia el género dramático y hacia la temática de ascenso social.

El número anual de producciones cinematográficas creció hasta llegar casi al centenar en 1949, a causa del abaratamiento de la producción, en particular por la reducción del tiempo de producción de cinco semanas –mínimo requerimiento para una buena producción– a tres.

En la década de los cincuenta existió, dentro de las grandes producciones de cine, un interés por renovar algunos aspectos que con la llegada de la televisión se hicieron imprescindibles. El cine contaba con la ventaja de producir una imagen con gran calidad y detalle que la televisión no tenía –se concedieron el lujo de filmar en color y en formato Cinemascope–. Pero había una competencia entre estos dos medios por el simple hecho de que “el aparato de televisión bastaba y sobraba, y daba además ilusión de gratuidad.”² Por esto dio un giro la temática, la técnica y la estructura como podemos ver en el recurso de las cintas multiestelares, donde en una sola exhibición de película, se presentan varias historias que se enlazan temáticamente.

Disminuyeron las películas cabareteras y arrabaleras, en consecuencia de ciertas políticas de seguridad a principios de la década, aunque al pasar la segunda mitad otra vez recobró popularidad. Esta censura se flexibilizó en aprobar otra temática: el melodrama erótico, quien concedió el uso de semidesnudos contestando a la búsqueda de una visión artística.

Otros melodramas muy vistos durante la década de los cincuenta fueron los familiares de ascenso social, con lo que se pretendía enfocar el consumo de estas películas a la clase media. Ejemplos de estos fueron *Mujeres que trabajan* del director Julio Bracho y *Pepe el Toro* con Pedro Infante -quien fue ícono popular del momento- bajo la dirección de Ismael Rodríguez, ambas de 1952. Entre las temáticas que se volvieron cada vez más populares estuvieron los vengadores enmascarados, por una parte, el western y, por otra, el héroe

2 *Ibidem*, p.185

de lucha libre que se fue fundiendo con el cine de horror –todavía en blanco y negro–. Fueron encabezadas, en su primera etapa, por las películas el *Monstruo resucitado* (1953) y *Bruja* (1954) por el director Chano Urueta, donde incluyó a luchadores profesionales en ésta última, práctica que siguió utilizándose en las películas de este género. El esplendor de esta temática la protagonizó el luchador llamado El Santo a finales de la década.

Hacia la segunda mitad de los años cincuenta se abrieron otros caminos temáticos de melodrama como lo fueron los del aborto y divorcio, y la moda norteamericana de los problemas juveniles, además de biografías sobre figuras del cine y de la música; así como un impulso de cine religioso, así mismo fueron populares los temas deportivos, además de la lucha libre, como el boxeo, béisbol y ciclismo.

Los personajes cómicos se trasladaron desde el retrato de la clase baja al de la clase media, aunque con el mismo estilo musical; igualmente el género cómico recobró popularidad con los personajes, de ya larga trayectoria, Cantinflas, Tin-Tan, Resortes –Adalberto Martínez– y Clavillazo –Antonio Espino–; y se integraron Viruta –Marco Antonio Campos– y Capulina –Gaspar Henaine–.

Por otro lado, en una visión más artística, los directores que se propusieron a realizar un cine de calidad, o de aliento, fueron los renombrados Julio Bracho, Emilio Fernández, quienes debutaron en la década de los cuarenta, así también Ismael Rodríguez y Roberto Gavaldón.

La literatura mexicana se convirtió en una fuente de material para su adaptación y así elaborar los guiones cinematográficos. Entre los autores que se utilizaron para esta fin fueron más modernos que de época como Francisco Rojas, Manuel Álvarez Acosta, Juan de la Cabada, Ramiro Torres Septién, Juan Rulfo, Rodolfo Usigli, Emilio Carballido y Salvador Novo; y del siglo XIX los representativos Ignacio M. Altamirano y Manuel Payno. De los escritores extranjeros se adaptaron a Guy de Maupassant, Paul Bourget, Jules Verne, Henrik Ibsen, H. G. Wells, R. L. Stevenson, Alejandro Casona, Benito Pérez Galdós, Eduardo Borrás, Honoré Balzac, Miguel de Unamuno, Máxim Gorki, Lev Tolstoi, Alexander Pushkin, y Stefan Sweig entre otros.

La producción regular se refiere a la realización de las películas –largometraje

y sin secuelas— a través de las pautas establecidas para cada etapa de la producción junto con todo su sistema jerárquico de personas que las realizan. Antes de establecer al director como creador en la punta máxima de este sistema, se definirá la figura del productor o la productora como un ente muy poderoso, en cuanto a la decisión final de la creación formal. Por un lado, Federico Heuer considera que el productor tiene la obligación de poseer habilidades en cuanto a las cuestiones administrativas, artísticas y técnicas, además de tener un sentido de responsabilidad social³; cosa que reproduce un ideal y no una entidad completamente verdadera. La mayoría de los productores financiaban los filmes más por considerarlas mercancía y descuidaban gran parte de su lado artístico y técnico.

Las firmas productoras fueron principalmente familias adineradas que financiaban la producción y que generalmente tenían contratados a directores y a los actores exclusivos. La más grande de la época fue Grovas —empresa financiada por el Banco en 1942— que empezó en la década de los treinta a financiar proyectos encabezado por el productor Jesús Grovas. Pero se fueron integrando otras firmas como Filmex, Films Mundiales, La POSA Films y Rodríguez Hermanos, todas éstas de 1941.

También los estudios fueron parte de este enorme sistema de producción —el espacio determinado para la filmación—, donde se construían las escenografías que no fueron un trabajo menor, ni tampoco lo fue la iluminación. Fue así como la imagen del Cine de Oro también se destacó por esta calidad de ambientación. Se construyeron los estudios Churubusco en 1945, con la intervención de la RKO norteamericana y la de Emilio Azcárraga. Esto es importante mencionarlo ya que fue y es uno de los estudios más grandes de Latinoamérica, famosos por su calidad escenográfica, sonido y laboratorio para la producción de películas. También se inauguraron los estudios Tepeyac, en 1946, que sólo duraría una década, y en 1945 se crearon los estudios Azteca, que sobrevivieron durante trece años; los estudios Cuauhtémoc, que también se inauguraron en 1945 y el de San Ángel Inn que inició en 1951.

Los entes gubernamentales fueron un apoyo organizacional y, además, un regulador que debía sostener el establecimiento jerárquico equilibrado, pero por intereses e incompetencia no se lograba mantener. Además se regulaba por

3 Heuer, Federico, *La Industria Cinematográfica Mexicana*, México: Policromía, 1964, pp. 348-353.

este medio una faceta del cine nacional hacia el extranjero. Al Banco Nacional Cinematográfico⁴ se le concedió ser fuente crediticia y proteger la actividad cinematográfica de financiamientos fraudulentos. Nacen las distribuidoras dependientes a este organismo: la primera, Películas Mexicanas, de 1945, que controlaba la distribución en el extranjero, y la segunda, Películas Nacionales, fundada en 1947 dictaba la distribución y exhibición de las películas en México. Entrados los años cincuenta, el BNC establece un plan donde postula estimular un buen cine y alentar figuras nuevas, al cohesionar las distribuidoras dependientes de éste con los productores para frenar los intereses del monopolio de la exhibición.

Otras organizaciones que nacieron para dictaminar un modo de trabajo fueron los sindicatos, que dirigieron un nuevo modelo para esta década. El primero se legitima como Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, ente transformado de la Unión de Empleados Confederados del Cinematógrafo nacido en 1919. Y hacia 1945 se conforma un segundo sindicato derivado del primero llamado Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana, por algunas inconformidades a las políticas del primero. Estos fueron afiliados a la Confederación de Trabajadores Mexicanos, organización oficial que protegía los derechos de los trabajadores, asegurando un salario y un puesto perdurable que les concedía una función específica.

Una década después, el STIC estableció de manera oficial el apoyo a la producción de una nueva modalidad de proyectos: las series; que fueron esencialmente un ahorro de trabajo y de dinero, además de su mejor consumo por la transmisión televisiva.

El problema que los sindicatos generaban, para los que querían iniciar carrera en el mundo del cine, fue porque limitaban el círculo de técnicos y profesionistas, y al parecer sólo por recomendación abrían algún puesto, y de manera muy selecta –en promedio al año, integraban alrededor de seis directores–. Pero ante esta política de cerrar los circuitos cinematográficos fue posible a finales de los cincuenta el movimiento de explorar el cine independiente, además, los costos de materiales empezaron a ser más accesibles y el gran desarrollo en la sensibilidad de las películas en diferentes formatos.

4 Antes un ente privado, el Banco Cinematográfico S.A. fundado en 1942 con el apoyo del Banco de México. Se nacionalizó en 1947.

El modelo y sistema de las mega producciones fue lo que en definitiva caracterizó al cine mexicano desde finales de los treinta hasta parte de los cincuenta. Existieron, a partir de este punto, muchos progresos pero también existieron limitaciones que se romperían con las propuestas del cine independiente que dieron lugar a una aparente reflexión en los sesenta promoviendo un cine artístico diferente al que se había estado apoyando, y que sin duda tuvieron un éxito internacional.

1.1.2 Cine independiente

El cine independiente en México se comprende en realidad por la escasa viabilidad de producir una obra en las condiciones económicas y políticas cinematográficas que se encontraban en ese momento. El equipo y material de trabajo era muy precario, ya que no contaban con el mantenimiento y la suficiente fluidez económica para producir con la calidad con la que se filmaba la producción regular. Por otro lado, los sindicatos mantuvieron cerradas sus puertas, por no mucho tiempo, y sabotearon a los grupos nacientes, generalmente de jóvenes realizadores, fuera de este organismo. De todas maneras, estos grupos realizaban sus películas como “vehículo para expresar su inconformidad y rechazo a todas las instancias (...) explotadoras, represivas y castrantes”⁵

Es un cine, que está al margen de la Industria y del crédito del Banco Cinematográfico. Las aproximaciones hacia el cine Independiente empezaron a tornar desde los años 40 con algunos corto y medimetrajes, como los de Juan José Segura, *Extravaganza torera* y *Extravaganza Mexicana*, ambos de 1942; José Ignacio Retes con *Noches de angustia*, de 1948; Carlos Toussaint aportó *Los diablos negros* en el mismo año. De carácter documental destaca Walter Reuter con *Tierra de chicle* de 1952; una codirección de Adolfo Garnica y Luis Magos Guzmán con *También ellos tienen ilusiones*, de 1955 y *Viva la tierra* de 1958; Rubén Gámez inicia su carrera con *La china Popular* de 1957; y un acercamiento a lo que iría hacia la vertiente experimental en *Perfecto Luna* de Archibaldo Burns de 1959 y otra coproducción de Antonio Reynoso con Rafael Corkidhi produjeron *El despojo* en 1960.

5 de la Vega Alfaro, Eduardo, Cine Independiente Mexicano, 1942-1965, en: "Hojas de Cine. Testimonios y documentos del nuevo cine Latinoamericano", Vol II, México: FMC / DGMP / SEP / UAM, 1988.

Como primer largometraje independiente se establece *Raíces* de Benito Alazraki producido por Manuel Barbachano Ponce en 1953. Advierte Emilio García Riera que las películas independientes se pueden entender en México "...no tanto al hecho del modo amateur y marginal, sino al no entendido a los mecanismos usuales de producción"⁶. Así, las características que se presentan en este largometraje que lo cataloga como independiente son, en primer lugar, a manera de documental, una visión neutral para interpretar una realidad aunque basada en cuatro cuentos de Francisco Rojas González con tema indigenista; en segundo, la filmación en locaciones –y no en estudios privados– en los estados de Hidalgo, Chiapas, Yucatán y Veracruz; y en tercero la actuación de intérpretes poco conocidos.

Posteriormente se empezó a generar una nueva emoción por realizar producciones independientes. En 1956, Carlos Velo mezcló tomas de ficción con tomas documentales de las corridas de toros en la película *Torero*. En 1958, José Luis Gonzáles de León y Myron Gold realizaron *La gran caída* en locaciones dentro de la Ciudad de México, pero nunca fue estrenada en ésta. Del mismo año surgieron otras tres películas: *El brazo fuerte*, de Giovanni Korporaal y utilizó un elenco no profesional; *Los pequeños gigantes*, de Hugo Mozo (Hugo Butler, Canadá, 1914), de tema deportivo y con un enfoque semidocumental; *Paraíso escondido* de Raphael J. Sevilla y Mauricio de la Serna; en el año de 1959 nace *Cantar de los Cantares* de Manuel Altoaguirre y en 1960, fue *Yanco* de Servando González, fotografiado por Alex Phillips Jr.

Entrados los años sesenta ocurrieron sucesos que marcaron el auge del interés por un cine nuevo. Por un lado, se disminuye la producción regular casi un cincuenta por ciento⁷, y por el otro crecían las producciones de forma lenta e irregular. En primer lugar, las series sindicalizadas y, en segundo, las independientes.

Otros indicios de este auge fueron que en algunas publicaciones periódicas como en la Revista de la Universidad y México en la Cultura –sección del diario

6 García Riera, E., *Op. Cit.*, p. 186

7 Ante tal desbalance y a modo de protección laboral, el STPC, en 1963, detuvo la producción con una huelga para exigir mejores condiciones del trabajo, donde intentaron plantear un acuerdo con los productores un mínimo de semanas de rodaje, trabajos de construcción dentro de los estudios e indemnizaciones para los trabajadores desechados; además de ampliar la importancia de este sindicato y, con ello, mejorar la calidad del cine mexicano.

Novedades —, se empezaron a encontrar críticas en contra de la producción regular y las series que se producían comercialmente. En general se “Planteaba la necesidad urgente de un cambio radical con hincapié en la importancia del director como responsable básico o autor de las películas”⁸, en contraposición con la figura del productor. De modo paralelo, nacieron colectivos a favor de otro cine que marcarían muchas direcciones contrarias a las establecidas de las que hablaremos a continuación.

Uno de ellos fue el grupo Nuevo Cine que nació, en 1961, “durante una serie de conferencias en Cuba a la que asistieron cineastas como Luis Alcoriza, escritores como Carlos Fuentes y artistas incluyendo a José Luis Cuevas”⁹ quienes manifestaron su inclinación por analizar y criticar al cine industrial y artístico, tanto al comercial mexicano como al extranjero, y estimular la creación de filmes orientados hacia otros intereses. Mencionan las autoras, Alma Rossbach y Leticia Canel, que “Los jóvenes críticos de formación universitaria casi todos eran ensayistas, narradores, investigadores documentales e incluso militantes en agrupaciones políticas de izquierda. Leían las revistas norteamericanas y francesas sobre cine y asistían a los cine clubes que en esa época empiezan a formarse, principalmente al del IFAL”¹⁰.

Algunos integrantes de este grupo editaron una revista con el mismo nombre con contenidos mexicanos y otros artículos extranjeros, seleccionados por el consejo editorial; publicaron ensayos, críticas, revisión de las películas de arte y de autor exhibidas en México, pero sólo pudieron mantenerla hasta siete números y con publicación irregular. Firmaron el manifiesto publicado en el primer número José de la Colina, Rafael Corkidhi, Salvador Elizondo, José Miguel García Ascot, Emilio García Riera, José Luis González de León, Heriberto Lafranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert y Luis Vicens¹¹. Igualmente, muchas otras figuras importantes de la comunidad cultural mostraron su apoyo a este grupo, en especial colaborando

8 Ibídem, p. 235

9 González, R. y Lerner, J., *Cine Mexperimental. Sesenta años de vanguardia en México*, México: Fideicomiso para la Cultura México-E.U., 1998, p. 45-46

10 Rossbach, A. y Canel, L., *Los años sesenta: El grupo Nuevo Cine y los dos concursos experimentales*, en: “Hojas de Cine. Testimonios y documentos del nuevo cine Latinoamericano”, Vol II, México: FMC / DGMP / SEP / UAM, 1988, pág 49

11 En el orden publicado Revista Nuevo Cine, 1er número, Abril 1961; menciona García Riera a otros quienes conformaban el grupo: Salomón Laiter, Manuel Michel, Juan Manuel Torres y Paul Leduc en: Emilio García Riera, *Op. Cit.*, p. 235

en la revista y en las producciones independientes que se realizaban.

Por otro lado, las creaciones fílmicas que nacieron de este grupo se realizaron con muchísimo menor presupuesto que en las producciones regulares. Y además, algunos de estos proyectos ganaron concursos internacionales como el Premio Internacional de la Crítica en Lorcano, Suiza por la película *En el balcón vacío* de Jomí García Ascot, empezada en 1961 y realizada sólo los fines de semana a lo largo de un año. García Riera explica que un grupo formado por tres muchachos, el Cine-Estudio Dziga Vertov 64, fue un ente inspirador para el grupo Nuevo Cine ya que de modo amateur presentan una visión enclaustrada del entorno en el que habitan por su posición social. De este grupo, los que exhibieron sus propios cortometrajes para darse a conocer fueron Ricardo Carretero quien presentó *Todos hemos soñado*, Mariano Sánchez Ventura con *Morir un poco* y de Julián Pastor *Los primos hermanos*.¹²

Otro de los entes importantes que surgieron fue el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM abierto en 1963 por Manuel González Casanova, constituyó la primera escuela de cinematografía del país. El interés de este centro se encaminaría a buscar formas diferentes de producir cine, por un lado, en favorecer la experimentación, y por otro, en apoyar la documentación de las protestas políticas, que tuvieron una mayor reflexión y activismo en los años setenta; así, pues “revelando las inquietudes autobiográficas de los alumnos, una figura recurrente en las tempanas producciones del CUEC es la del joven perteneciente a una familia acomodada, descontento de las convenciones sociales y simpatizante o involucrado en la política radical”¹³. Algunas películas que se identifican con esta descripción son *Lapso*, de Leobardo López Arretche de 1965, *Crates* de Alfredo Joskowicz de 1970 y *Quizá siempre sí me muera* de Federico Weingartshofer de 1971.

Así mismo, la importancia de los cine-clubes fue el de la difusión y proyección de estas películas independientes mexicanas, además de las extranjeras —consideradas como arte o de relevancia en cuanto a la innovación de la producción—. Uno de los más importantes fue el de la UNAM, que organizó en su cine-club una serie de proyecciones en 1963 llamada Cine Mexicano

12 García Riera, E., *Historia documental del cine mexicano. Época sonora. 1964/1966*, Tomo IX, México: Era, 1978, pp. 21-22, citado del artículo “Los que nacieron en los años 40” de la revista *La cultura en México*, de 16 de septiembre de 1964.

13 González, R. y Lerner, J., *Op. Cit.*, p. 46

Independiente donde exhibieron los trabajos de nuevos y viejos cineastas como Sergio Véjar, Adolfo Garnica, Archibaldo Burns, Antonio Reynoso, Alejandro Galindo, Rubén Gámez y García Ascot entre otros.

En estos nuevos grupos, que fueron intolerantes a las prácticas mercantiles de la vieja industria, sugirieron en sus propias películas una burla a las figuras representativas de lo mexicano, como el arquetipo del charro, el indio y sobre todo del costumbrismo mexicano rural.

1.1.3 El cine experimental en México

La etapa que define al cine experimental, vista desde un seguimiento histórico, puede ser la ruta de salida del movimiento e ideología del cine Independiente. Por otro lado, se encuentra definido por el sentido que adquiere en su contexto sincrónico. Es a partir de ello que adquiere su carácter particular y se diferencia de otras manifestaciones cinematográficas. En este sentido, cabe recordar el comentario que García Riera hiciera en torno al Primer Concurso de Cine Experimental en 1965:

La situación de la industria de nuestro cine influyó para modificar el criterio de lo “experimental”. Es natural que éste tenga un sentido diferente del que tienen otros países en cuya industria fílmica la calidad estética y los recursos económicos van de la mano; en las industrias de Japón, de Francia, de Italia, de Estados Unidos, de Suecia, de Inglaterra se experimenta en grandes producciones y al mismo tiempo se estimula la búsqueda por medios marginales o complementarios del cine comercial. Aquí el experimento consistiría, más que nada, en configurar un nuevo rostro a ese cine mexicano tan deformado por las arrugas y los tics del envejecimiento.¹⁴

Como ya habíamos mencionado, Emilio García Riera fue autor de varios artículos publicados que se inclinaron por el ensayo de crítica y análisis de la producción cinematográfica en esta época. Además pertenecía a los grupos que defendían la propuesta por un cine diferente. Así, expone que la experimentación en México tiene un carácter diferente a las industrias de cine

14 Citado de González R. y Lerner J. *Cine Mexperimental*, p. 54, en: García Riera, E., *Historia documental del cine mexicano*, Época Sonora, 1964/1966, Tomo IX, p. 154, original de: “Sentido y balance del concurso”, *El Gallo Ilustrado* no. 159, 11 julio 1965.



Imagen 1. Fotograma de *La fórmula secreta* (1964) de Rubén Gámez.

importantes¹⁵ y, por su situación, el principal problema de inicio fue la dificultad de financiamiento, que repercutió en escasez de tiempo y de materiales, por lo que al final su elaboración resultó marginal.

Pero, ¿en qué términos podrían haber desarrollado una nueva imagen, con implementaciones novedosas en un tema, la estructura, el contenido, un lenguaje, una narración y elementos que constituyeran una nueva estética? La imagen que requiere el cine experimental, en un principio, es la novedad de abordar una o varias de estas características y la exageración de este cambio para que sea notorio. Y como veremos, esta particularidad está presente en muchas de las películas de los años setenta, además que también en ellas se distinguen propiedades que entre unas y otras serán completamente diferentes o contrarias. Incluso existen pequeñas corrientes que principalmente se diferencian por ser independientes y producidas por firmas privadas o estatales; por temáticas, como la esotérica o militante, y también por autor

15 Se entiende por grandes producciones al financiamiento económico y otras facilidades que permiten a la concepción de un proyecto sin la preocupación de los materiales ni de las técnicas.

o por grupo. De la mayoría de estas corrientes de cine, es cuestionada su clasificación como cine experimental, por la repetición de fórmulas. Así, puede darse el caso que una película resulte exitosa en cuanto a la resolución de sus objetivos, el director o los autores presentan la misma receta en otro filme y con ello no estarían ejerciendo ninguna práctica experimental.

También resulta interesante que el cine experimental surge por las necesidades de otras prácticas artísticas. Muchos de los directores vendrán con inquietudes desde las artes escénicas como Juan José Gurrola, Juan Ibáñez, Héctor Mendoza, José Luis Ibáñez y Alejandro Jodorowsky; por su parte, Alberto Isaac y Gelsen Gas compartieron su carácter multidisciplinario en el ámbito de las artes plásticas. Las inquietudes que tuvieron con respecto a este medio audiovisual, no sólo fueron para integrarlas a su práctica artística, sino para explorar las posibilidades plásticas que el material y su uso práctico podrían obsequiarles.

1.1.3.1 El primer concurso de cine experimental

Ante el decaimiento del cine de oro mexicano, la estrategia del sindicato fue la organización de los concursos de cine experimental para dar empuje y fortalecer a la industria cinematográfica, a la vez que se considerase a los nuevos cineastas con el propósito de definir la producción mexicana como novedosa y “modernizante”. Así, el STPC lanzó la convocatoria del Primer Concurso de Cine Experimental en 1964.

En la celebración del cierre de este primer concurso nombraron a las cuatro películas ganadoras dos de directores individuales y otros dos de realizadores colectivos. El primer lugar fue para *La fórmula secreta* de Rubén Gámez (Imagen 1), el segundo lugar fue *En este pueblo no hay ladrones* de Alberto Isaac, las siguientes fueron las colectivas, en tercer lugar *Amor, amor, amor* de cinco cuentos¹⁶ y el cuarto lugar compuesto de tres cuentos, de José Emilio Pacheco y Sergio Magaña, llamado *Viento distante*¹⁷. Otras cintas que participaron en el concurso fueron *Una próxima luna* de Carlos Nakatani, *El día comenzó ayer*

16 *La sunamita* de Héctor Mendoza, *Lola de mi vida* del hermano del productor Barbachano Ponce, *Las dos Elenas* de José Luis Ibáñez, *Un alma pura* de Juan Ibáñez y *Tajimara* de Juan José Gurrola.

17 *En el parque hondo* de Salomón Láiter, *Tarde de Agosto* de Manuel Michel y *El encuentro* de Sergio Vejar.

de Ícaro Cisneros, *Amelia* de Juan Guerrero, *Mis manos* de Julio Cahero, *El juicio* de Arcadio de Carlos Enrique Taboada, *Llanto por Juan Indio* de Rogelio González Garza, *La tierna infancia* de Felipe Palomino y *Los tres farsantes* de Antonio Fernández.

En estas producciones la mayoría se destacaron por el manejo de la imagen en movimiento y una narrativa poco convencional, a la manera de cineastas de la ola francesa y algunos norteamericanos¹⁸. El tratamiento de las tomas en las cintas se caracteriza principalmente por la búsqueda de un desarrollo fluido y orgánico de la imagen y para ello ocuparon diferentes dispositivos. Por ejemplo, en una escena de *Tajimara*, el camarógrafo se deslizó sobre patines y en *La fórmula secreta* de Rubén Gámez –director y fotógrafo–, abre la película con la visión de un águila que vuela sobre la Plaza de la Constitución que parece ser realizada sobre una bicicleta. En esta misma película contrasta el modo de la apertura con el resto, que se constituye por una estructura de imágenes de impacto, de manera que se yuxtaponen objetos y otras escenas fuera del relato visual principal. Ganó el concurso por el modo de emplear la *imagen-choque* que nunca fue vista en el cine mexicano -pero sí en el soviético-, y con ello el jurado lo calificó como no-narrativo.

Las demás películas tenían una misma estructura formal, pero fue la imagen en las tomas y la forma de abordar los temas lo que particularizó a cada una de ellas. Los premios de los primeros lugares fueron los permisos de exhibición comercial sin el pago de desplazamientos. La exhibición de los proyectos fue en el cine Regis, que más tarde sería el lugar donde exhibirían películas de arte. También es importante mencionar que las películas de Alberto Isaac y la de Salomón Láiter recibieron el premio Velas de plata en el marco del Festival de Lorcano en Suiza.

Rita González y Jesse Lerner afirman que la inspiración de aquellas películas es de productos literarios, de escritores mexicanos como Carlos Fuentes, Carlos Monsiváis y José Emilio Pacheco¹⁹, pues pertenecían al mismo círculo de creadores, e incluso Monsiváis participó como actor en la película de Ícaro Cisneros, así como Gabriel García Márquez y otros artistas renombrados.

18 Cfr. González, R. y Lerner, J., *Op. Cit.*; Rossbach, A., Canel, L., *Op. Cit.*; García Riera, E. *Breve historia del cine mexicano*.

19 Cfr. González, R. y Lerner, J., *Op. Cit.*, p. 54

1.1.3.2 El segundo concurso de cine experimental y otros proyectos

El segundo concurso de cine experimental se abrió en 1967 a dos años del primero. En este concurso las aportaciones de la producción fílmica no tuvieron mayor importancia, según el jurado del concurso, salvo la película *El mes más cruel* de Carlos Lozano Dana que obtuvo el segundo lugar quedando desierto el primero y el cuarto. Las cintas que participaron en este concurso y no tuvieron ninguna mención fueron: *Juego de Mentiras* de Archibaldo Burns –ganadora del tercer lugar–, con temática acerca de la división de clases sociales; *El ídolo de los orígenes* de Enrique Carreón, *La otra ciudad* de Sergio Véjar, *El periodista Turner* de Óscar Menéndez, *La excursión* de Carlos Nakatani y *Cuando se vuelve a dios* de Carlos Falomir.

Se lanzó una convocatoria en el año 1965 para inaugurar el Primer Concurso Nacional de Argumentos y Guiones Cinematográficos organizado por el Banco Nacional Cinematográfico, la Dirección General de Cinematografía y la Asociación de Productores de Películas. Los guiones ganadores de este concurso fueron *Los Caifanes* de Carlos Fuentes y Juan Ibáñez, *Ciudad y mundo*, de Mario Martini y Salvador Peniche y *Pueblo Fantasma*, de Juan Tovar, Parménides García Saldaña y Ricardo Vinós²⁰, de los que el Banco ofreció facilidades para filmarlos, pero sólo dos –*Los Caifanes* y *Mariana* (1967) de Juan Guerrero– lo realizaron al margen de esta institución.

Mencionamos por último que existió un interés por producir proyectos audiovisuales fuera de las convocatorias con un enfoque artístico y estético. Ejemplos de ellos son las obras de Juan José Gurrola sobre Vicente Rojo, Alberto Gironella y José Luis Cuevas, titulado cada corto con el mismo nombre de cada artista se integran en el tríptico *La creación artística*. Es interesante señalar que en el filme *Vicente Rojo*, participó el autor mismo en el acabado matérico de la película: incidió sobre éste con pintura y rayones con la intención de animarlos junto con la imagen de emulsión.

Otros dos directores de esta rama estética fueron Felipe Cazals quien realizó los proyectos *Alfonso Reyes*, *Mariana Alcoforado*, *Que se callen...* y *Leonora Carrington ó el Sortilegio irónico* en el año de 1965; y Jomí García Ascot filmó

20 Cfr. Rossbach, A. y Canel, L., *Op. Cit.*, p. 8.

una producción titulada *Remedios Varo* en el año 1966.

1.1.3.3 El cine experimental a finales de los sesenta y en la década de los setenta

I. UNAM

Desde un inicio, el CUEC produjo cintas de carácter social, las inquietudes de sus alumnos eran, sobre todo, en torno al sentido de su propia clase. Al principio mantenían delimitadas sus propias condiciones, pero al surgir ideales que rebasaban su posición social aunado con el desprecio general de las políticas gubernamentales, surgieron películas de carácter documental y de propaganda. Esto se observa en 1968 con la película, más importante del movimiento, *El grito* (Imagen 2) que dirigió Leobardo López Arretche, de ahí que “las obras de los nuevos directores del cine independiente manifestaban preocupaciones morales, sociales y políticas nada comunes en el cine mexicano tradicional. Respondían a una efervescencia ideológica y crítica estimulada en gran medida por los sucesos de 1968.”²¹

Por un lado, emergieron las agrupaciones documentalistas donde se formaron los grupos Cine Testimonio y Taller de Cine Octubre que tendrían una iniciativa militante de difusión y propaganda a favor de los derechos de los trabajadores y del pueblo. Sobre todo el Taller de Cine Octubre realizó sus documentales no para exhibirlos en salas privadas ni dependientes del estado, sino a un público muy distinto: a los mismos retratados o a otros grupos sociales afines. De éstas cintas las más importantes del grupo fueron *Chihuahua: un pueblo en lucha* terminada en 1976, *Explotados y explotadores* de 1974 y *Los albañiles*, también de este mismo año. Entre sus actividades fuera de la producción cinematográfica fueron la reflexión y discusión en torno a las implicaciones, recursos, difusión y lenguajes posibles alrededor del cine revolucionario, por lo que enriquecieron el modelo de cine documental. Como al grupo le interesaba el modo de recepción de este público, existieron reconfiguraciones en el guión por lo que algunas películas cambiaban de curso en la etapa de la filmación. Eduardo Maldonado al principio realizó películas documentales –*Testimonio de un grupo* (1970) y *Soledad colectiva quechehueca* (1971)– con becas del estado para el Programa Campesino Nacional del Centro Nacional de Productividad, pero después de crear el grupo independiente Cine Testimonio se desligó de los apoyos gubernamentales, y dirigió *Atencingo* en 1973 y *Una y otra vez* en

²¹ García Riera, *Breve historia del cine mexicano*, p. 259



Imagen 2. Fotograma de *El grito* (1968) de Leobardo López Arretche.

1975. Otro grupo muy afín a estos ideales fue la Cooperativa de Cine Marginal que utilizaban como materia para filmar sus documentales militantes el formato super-8.

Algunos directores tuvieron una doble faceta en cuanto a su participación en producciones de propaganda oficial y de protesta social como en el caso de Paul Leduc, Alberto Isaac, Rafael Corkidhi, Felipe Cazals y Rafael Castanedo que se contrataron para en la elaboración de la producción fílmica nacional Olimpiada en México, e intervinieron en el cine independiente o en la cinta *El grito*.

Por otro lado, otros alumnos del CUEC empezaron realizando películas independientes con historias y formas no convencionales como Jaime Humberto Hermosillo, quien dirigió *Los nuestros* en 1969 y filmaría con producción estatal en 1975 *La pasión según Berenice*, donde encontramos el interés por retratar problemas de la clase media; Alfredo Joskowicz, con *Crates* de 1970; Federico Weingartshofer con *Quizá siempre sí me muera* de 1971 y Alberto Bojórquez

con *A la Busca* de 1969.

Raúl Kamffer, también alumno del CUEC, realizó una estancia en Italia y ahí se formó como cineasta en el Centro de Cine Experimental, además de involucrarse con la pintura y las galerías de la Zona Rosa a lado de su esposa Leonor Álvarez. Una de las películas importantes que son parte de la etapa experimental de Kamffer fue *El perro y la calentura*, en el cual no existió un argumento fijo, sino que se fue filmando según la inspiración de los actores, por lo que fue la película improvisada en torno al tema de las prácticas sociales y sexuales de una pareja acomodada. Otra de ellas fue *Mictlán o la casa de los que ya no son* de 1969. Narra la historia, de una manera no lineal, los delirios de un joven de una familia aristocrática del Porfiriato. Al caer herido en batalla y recogido por una curandera, quien lo trata con peyote, surgen juegos de una pesadilla y alucinación, con los que empieza a recordar su romance con una joven indígena y el desequilibrio de sus ideologías contra las impuestas en su casa. Es una película que presenta el dilema de la cosmogonía mexicana desde su pasado como colonia. De manera colectiva Kamffer, dentro del Grupo Yolteotl, realizó *Parto solar cinco* (1979) donde pretendieron mostrar las cinco fases de la creación azteca en una versión moderna, pero cada uno tuvo una concepción diferente del modo de representarlos y con ideas muy eclécticas. Sin embargo puede verse la influencia esotérica de Jodorowsky, que se mencionará más adelante, y la búsqueda por una identidad nacional.

II. Grupos Independientes

Los grupos independientes en esta década se conforman en general por los directores que ansían por producir de forma autónoma a productores privados y con financiamiento de los programas gubernamentales, ya que estas figuras de poder restringen y censuran a su conveniencia el guión cinematográfico. Así, con total libertad de creación y colaborando generalmente con amigos cercanos, el director asume la responsabilidad máxima del producto fílmico. Uno de ellos fue Cine Independiente formado en 1969 por los directores Arturo Ripstein y Felipe Cazals, por parte de la edición colaboró Rafael Castanedo y en los guiones Pedro Miret y Tomás Pérez Turrent. Como su nombre lo indica, trabajaron completamente independiente y sin ninguna coproducción por parte del estado, pero sólo por un par de años. El primer integrante de este grupo, Arturo Ripstein, quien comenzó en el cine industrial en el año 1965, con su opera prima: *Tiempo de morir*, –ayudado por su padre, el productor Arturo



Imagen 3. Fotograma de *El castillo de la pureza* (1972) de Arturo Ripstein

Ripstein Jr.– fue el director que cambió de manera recurrente de productores y, así mismo, su manera de realizar cine. Ideó la película *Los recuerdos del porvenir* como una producción experimental, pero sus productores privados le recortaron escenas para su exhibición. En su etapa independiente, trabajó en contra de las producciones clásicas mexicanas, la película *La hora de los niños* en 1969 y algunos otros ensayos donde experimentó con el tiempo y el espacio cinematográfico, y además exploró en otros recursos que llegaban del cine internacional. Realizó junto con Castanedo en 1970 el guío para la película *QRR (Quien resulte responsable)* de Gustavo Alatríste, y en 1971 un documental sobre Luis Buñuel, *El naufrago de la calle providencia*. Al cabo de un año, regresaría al cine industrial presentando su película *El castillo de la pureza* (Imagen 3), en 1973 realizó *El Santo Oficio*; y en 1975 dirigió *Foxtrot* con un elenco y producción internacional, de igual forma, cambió de nuevo a la producción del Estado con el documental *Lecumberri* un año después.

Por otro lado, el director Felipe Cazals, experimentó en la historia y en la forma en la realización de las películas *La manzana de la discordia* (1968)

y *Familiaridades* (1969). *Emiliano Zapata* de 1970 fue la primera película comercial en la que participó como director, producido y actuado por Antonio Aguilar. También realizó una película, basada sobre un hecho real, acerca de la confusión de un cura que imaginó en su poblado unos comunistas, que en realidad eran estudiantes en una excursión. Ésta se llamó *Canoa* y fue ganadora del festival de Berlín en 1976. Otras dos, *El apando* (1975) y *Las poquianchis* (1976) fueron también filmes inspirados en hechos reales, y por otro lado, realizó el documental *Los que viven donde sopla el viento suave* (1973) sobre los indios seris.

Paul Leduc formó un grupo independiente en 1967 llamado Cine 70, con Rafael Castanedo, el fotógrafo Alex Grivas y su esposa Bertha Navarro, quien fue su productora. En 1970 produjeron una película sobre el periodista John Reed llamada *Reed: México Insurgente*, ganadora del premio francés Georges Saodul dos años después.

III. Super-ocheros

En este grupo, cada autor realizaba independientemente sus propias grabaciones con cámaras para el formato de película *super-8* y su empleo en dos tipos de corrientes. La primera que nace, fue continua a los documentos filmados de protesta social, bien por la facilidad, rapidez y ligereza de las cámaras; uno de ellos fue Óscar Menéndez, quien filmó sus documentales *Únete al pueblo y Aquí México* con el formato 16 mm, y luego de que le confiscaran su cámara, probó con una de *super-8*, filmando ágilmente sucesos del 68, así como a los presos de Lecumberri.

La otra corriente que surge del empleo del formato *super-8*, tuvo un impacto estético y de moda con la llegada del rock de Estados Unidos: “A diferencia de las otras tres tendencias [comercial, arte y militante], el naciente “cuarto cine” tiene forma libre, psicodélica y está más comprometido con la cultura de la juventud que con cualquier ideología política en particular”²² Las cintas eran presentadas en festivales que ocurrían muy a menudo en el D.F. y en distintos estados de la República, algunas independientes y otras organizadas por instituciones como la Universidad Iberoamericana, el Centro de Arte Independiente Las Musas y Periodistas Cinematográficos de México. Algunos practicantes fueron los cineastas Alfredo Gurrola, Sergio García, Enrique Escalona y Galo Carretero. Acabó siendo ya inútil este formato alrededor de

²² González, J., Lerner, R. *Cine Mexperimental*, p.82

los ochenta, porque las cámaras de video magnético se volvieron accesibles para los experimentadores.

IV. Esotérico y Pánico

La provocación en México de lo esotérico la encabezó Alejandro Jodorowsky que se instaló en este país en 1960 para desarrollar varias de sus películas. Presentó sus inquietudes artísticas por distintos medios, en el teatro, el cine, la literatura, cómics, entre otros. Con ello marcó una importante tendencia en el cine: la estética Pánico²³ que en 1962 concibió junto con Fernando Arrabal y Roland Topor quienes compartían una emoción surrealista para desarrollar la propuesta en sus propios términos y encaminarla hacia una nueva visión de lo místico.

Pánico es un método, una religión, un modo de vida y pensamiento. Las ideas desarrolladas por Jodorowsky acerca del Pánico giran en torno al dios Pan, que representa la des-racionalización humana y persigue el abandono a la identificación de la conciencia. Necesita de una expansión de la conciencia liberando círculos hipnóticos de la razón, alejándose de las concepciones materiales y mentales, cuales tienen límites tangibles, para acercarnos a la acción, la vivencia, que es la integración corporal a la vida.

El señor Augusto es ése ser que no permite la vivencia Pánica, y se autodestruye categorizando el mundo y generándose límites conscientemente, seguridad y seriedad en sí mismo, oponiéndose al terror y risa que produce el Pánico para llegar al saber -no como conocimiento, sino como vivencia-, al pensamiento colectivo y de juventud, como enunciación espiritual. El payaso, en el sentido que le confiere Jodorowsky, es ese ser que se despega de las reglas impuestas por el señor Augusto, y libera la razón a un punto explosivo, no premeditado que le permite realizarse en el presente. En esta idea del circo se complementa con la visión del público quien no se integra, que ve pasivamente en sus asientos, las experiencias que viven quienes realizan las acciones.

Jodorowsky adaptó *Fando y Lis* (Imagen 4) en 1967 –originalmente una obra teatral del español Fernando Arrabal– pero fue estrenada hasta 1972, y con ella, desarrolló ideas sobre el espacio conjuntando las propiedades teatrales con las cinematográficas:

²³ Cfr. Jodorowsky, Alejandro, *Método Pánico*, en: Jodorowsky, A., “Antología Pánica”, México: Joaquín Mortiz, 1996, págs. 80 - 91.

Jodorowsky introdujo al público teatral la anarquía que podía existir en el espacio dramático. Sin fronteras o límites a la imaginación, la estética del Pánico implicaba el acto transgresor o inefable. Movimiento que celebró el sadismo, el erotismo y lo abyecto, Pánico evolucionó de los estudios franceses de Jodorowsky y de su contacto con los dramaturgos experimentales Eugene Ionesco y Samuel Beckett. (...) Elementos de estrategias de función libre aparecen en la película [Fando y Lis] (...).²⁴

En esta película consiguió, junto con los fotógrafos Antonio Reynoso y Rafael Corkidhi, una imagen más fluida y libre, tomando en cuenta al espectador observante del movimiento de la cámara que parece simular la vista de otro participante dentro del filme. De las influencias en Jodorowsky fueron la vanguardia estadounidense underground como Kenneth Anger, Maya Deren y Robert Frank; también del Teatro de la crueldad de Antonin Artaud de Francia, el Teatro de lo absurdo de Beckett y Ionesco, la Pantomima de Marcel Marceau y las curiosidades psicodélicas y místicas que influenciaban desde Estados Unidos.

El Topo (1969) fue la película que le dio un prestigio internacional a Jodorowsky como director cinematográfico. Esta película fue fotografiada por Rafael Corkidhi, quien ganó el Ariel a mejor fotografía, y además siguió una línea muy estrecha con la propuesta Pánico. Otros realizadores que colaboraron con Jodorowsky y que tuvieron una influencia directa de la estética Pánico fueron Juan López Moctezuma, director de *Alcucarda* (1978) y Gelsen Gas con su única película *Anticlímax* (1969).

Otras películas que filmó Jodorowsky en México fueron *La montaña sagrada* (1972) y *Santa sangre* (1989), quien seguía fascinado por “la mexicanidad y sus signos”, llevando al extremo la mezcla entre éstos, las religiones, lo grotesco y lo moderno.

1.1.4 Rafael Corkidhi

Rafael Corkidhi Acriche, discípulo de Jodorowsky y autor de nuestro objeto de estudio, nació en el estado de Puebla en el año 1930 y falleció en Veracruz en 2013. Su recorrido profesional inició como fotógrafo y camarógrafo. En los años sesenta dirigió el negocio CineFoto con el director Antonio Reynoso,

²⁴ *Ibidem*, p. 66



Imagen 4. Fotograma de *Fando y Lis* (1967) de Alejandro Jodorowsky.

que al principio trabajaban publicidad, pero paulatinamente, participaron en los proyectos cinematográficos personales y de otros directores. Colaboró en el primer concurso de cine experimental en la fotografía de *Tajimara* de Juan José Gurrola, perteneció al Grupo Nuevo Cine, con Reynoso intervino en la fotografía de las películas *Perfecto Luna* de Archibaldo Burns en 1959 y *Fando y Lis*; y se encargó individualmente de la fotografía de *La Montaña sagrada*, *El Topo* y *El despojo* (1960) de Reynoso.

Ya con experiencia acumulada realizó sus propias películas, con ayuda de Carlos Illescas en el argumento: el primero fue *Ángeles y Querubines* en 1971 acerca de unos visitantes en un pueblo que resultaron ser vampiros; la segunda fue *Auandar Anapu* (El que cayó del cielo) que se realizó en 1974 con ayuda financiera del estado, de igual forma su tercera película: *Pafnucio Santo* en 1976. La cuarta película fue *Deseos*, que se filmó en 1977, y es una adaptación muy libre de Rafael Corkidhi y Carlos Illescas del libro *Al filo del agua* del escritor Agustín Yáñez. Fue estrenada hasta 1983 a causa de las quejas de los familiares del escritor. Las locaciones de las películas fueron en diversos estados de México sobre todo en Puebla y Michoacán. Sus temas convergen en la religión católica, además de apropiarse de la estética Pánico. Por un lado, en la película *Auandar Anapu*, este personaje, interpretado por

Ernesto Gómez Cruz, es un “santo” que puede resucitar de la muerte a las personas, por lo cual es perseguido por un grupo de militares con órdenes de un general que necesita ayuda. Auandar representa en la película la salvación de un pueblo purépecha con los que simpatiza en su lucha de liberación. Por otro lado, *Pafnucio Santo* va en una búsqueda por encontrar a la mujer que será su madre. Se encontrará a diferentes personajes femeninos de la historia mexicana, como a Sor Juana Inés de la Cruz, Frida Kahlo, la Malinche y Patricia Hearst, entre otras en una extraña travesía musical. Por último, *Deseos* es el sueño de las mujeres enlutadas de un pueblo, protagonizada por las actrices Ana Luisa Peluffo, Gina Morett, Ana de Sade y Angélica Chain, quienes se ven provocadas a salir de su cotidianidad por varios eventos que ocurren en ese lugar en vísperas de la Revolución.

1.2 Apoyos de productoras gubernamentales y privadas en películas de arte

De forma estatal, se propusieron renovar algunos aspectos que habían estado olvidados dentro de la industria cinematográfica. Así apoyaron con mejores recursos a los grupos independientes y a las productoras privadas.

Por un lado, en 1968 la censura fue mas permisiva aprobando desnudos y groserías. Con ello se fue consolidando no un género erótico, sino un erotismo dentro de otros géneros. A partir de esto se definió la clasificación de las películas y se restringió a menores a entrar a las salas que proyectaban C y D –sólo para adultos–. Dramas, comedias y hasta el cine de acción y el horror tuvieron este toque erótico, con lo que bajaron la popularidad las comedias blancas y de los personajes cómicos. Con esta autorización el interés despertó tanto en la producción privada así como en la independiente.

Se abrieron las puertas para la industria en 1970 al ser nombrado el hermano del presidente Luis Echeverría, Rodolfo Echeverría, como director del Banco Nacional Cinematográfico y dio a conocer el Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica. Con ello propuso alentar sobre todo al trabajo de nuevas firmas productoras al ser “beneficiado por la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, a cargo de José López Portillo, con una inversión de mil millones de pesos. Ese dinero serviría para mejorar laboratorios, salas, empresas de distribución, etcétera, o sea, para fortalecer el aparato técnico y administrativo del cine nacional.”²⁵ De esta manera se reconfiguró el cine hacia su “estatización”.

1.2.1 Productoras privadas

Surgieron productoras privadas, ante el gusto por las películas de autor y con fines renovadores, quienes ayudaron a invertir en este tipo de películas. Uno de ellos fue la productora Marte que fue fundada por Mauricio Walerstein y Juan Fernando Pérez Gavilán. Produjeron las películas *Los Caifanes* de Juan Ibáñez, *Trampas de amor*²⁶ de Tito Novaro, Manuel Michel y Jorge Fons, además de otros directores como Salomón Láiter y Julián Pastor. Por otro lado surgió la cooperativa Directores Asociados S.A. en 1974, por motivos de protección y comodidades ante la relación de los sindicatos e instituciones

25 García Riera, *Breve historia del cine mexicano*, p. 279

26 De tres cuentos: *El Dilema*, *Ivonne* y *La sorpresa*

gubernamentales, fundada por los directores Raúl Araiza, José Estrada, Jaime Humberto Hermosillo, Alberto Isaac, Gonzalo Martínez, Sergio Olhovich, Julián Pastor y Juan Manuel Torres. La productora Marco Polo, fue del mismo estilo encabezada por los hermanos Leopoldo y Marco Silva. Todas ellas fueron apoyadas por el STIC.

1.2.2 El impulso de las productoras gubernamentales de cine en el ámbito artístico, co-producciones y las privadas.

En primera instancia el Estado proporcionó ayuda a los sindicatos, el STIC y el STPC, a través de un convenio de los Estudios Churubusco, para proteger el empleo. También se fundaron importantes organismos a partir de el apoyo gubernamental. Por un lado se acordó en crear las firmas productoras: Corporación Nacional Cinematográfica (Conacine) en 1974, y Conacite I y Conacite II, en 1975; quienes trabajarían con los sindicatos y los estudios América. Asimismo, edificaron la Cineteca Nacional en 1974 y un año después el Centro de Capacitación Cinematográfica.

De los directores que recurrieron a este apoyo fueron Arturo Ripstein, director de *El Castillo de la Pureza*; Felipe Cazals, director de *El apando*; Jaime Humberto Hermosillo, quién dirigió *La pasión según Berenice*; así como Jorge Fons, Alberto Isaac, Julián Pastor y Alfonso Arau, a los que fueron beneficiados por sus documentales; incluso los directores veteranos como Emilio Fernández, Julio Bracho y Roberto Gavaldón, también recurrieron a este medio.

Comenzando el sexenio de José López Portillo (1976-1982), nombraron a su hermana Margarita como directora de una nueva entidad: Radio, Televisión y Cinematografía, dependiente de la Secretaría de Gobernación. Inexperta de la situación cinematográfica quiso imponer su modo de devolver al cine mexicano su antigua reputación. Fue destruida Conacite I y la directora de la RTC pretendió también hundir al Banco Nacional Cinematográfico privándole de la fuente crediticia y control. En consecuencia, las productoras privadas vieron una fuente de éxito en las películas vulgares y “léperas”, que tuvieron mayor éxito en las zonas hispanohablantes de Estados Unidos, lo que provocó que el cine de autor, como en el caso de Arturo Ripstein y Felipe Cazals, se viera en crisis y en consecuencia enfrentarse a la situación de laborar para productoras privadas, y con ello, subsistir. Los cineastas independientes, como

Alfredo Joskowicz y Jaime Humberto Hermosillo, lograron permanecer a pesar de las políticas de la RTC.

Lo que el gobierno mexicano buscaba era una renovación de la imagen cinematográfica, que indirectamente fue la búsqueda de una imagen de el propio país, a través de la cinematografía, a nivel internacional y con ello conseguir un auge como lo fue el Cine de Oro. Además, el interés de los cineastas era el de difundir su obra y con ello dar a conocer la capacidad de realización con perspectivas distintas. Si bien existió una evidente influencia del cine underground de Estados Unidos y las vanguardias europeas en el cine mexicano, se aceptaron estas propuestas alternativas como posibilidad de creación. Aún así, fue recurrente el cuestionamiento sobre su propia identidad como nación, a partir de sucesos como el 68 y las constantes crisis que el gobierno propiciaba.

1.3 Últimas reflexiones en torno a los referentes históricos

Esta investigación documental se presenta para contextualizar dos ejes, que en realidad uno contiene al otro. En primer lugar nos contextualiza el corpus de nuestro análisis. Nos compete en la medida en que se dispone la oferta artística en las que los actores de nuestra muestra histórica se desarrollaron, las decisiones tomadas que ahora marcan un rumbo en nuestra propia situación artística hoy en día.

En segundo lugar, contextualiza un punto decisivo del medio en México: es un parteaguas de la producción audiovisual. El cine como producto de la industria cinematográfica tuvo cambios en distintos ejes que hicieron temblar por un instante el suelo donde se hallan sus cimientos. No transformó su industria sino que se consolidó para no hallar ambigüedades en sus límites hasta hace relativamente poco. Estos ejes se desprendieron de su tronco principal para formularse como otras disciplinas, sin embargo, requiere del recuerdo colectivo de saberse originado de este gran ámbito. Me refiero, principalmente, al videoarte, donde la experimentación cambia de soporte y, con ello, los posibles efectos que éste pudiera generar; las series televisivas por los tres canales de los que se podían elegir, el documental, del cual se desprenden otras ramas interesantes como el periodístico, de divulgación científica y de arte. Las animaciones son un caso aparte, aunque hay que reconocer su ámbito y su mezcla entre los materiales. Las distinciones que se generan bajo parámetros de soportes, digital, película fotosensible, magnético, tienen una importancia baja para las cuestiones del contenido, aunque determinan una estética y algunos aprovechan las cualidades materiales del soporte para crear audiovisuales y cerrar un ejercicio autónomo. Pero esto aquí no nos compete por las limitaciones del trabajo hacia una imagen audiovisual vista por su contenido y sus ejercicios formales.

La historia como memoria nos lleva a un punto de reflexión entorno al pensamiento artístico que se generó en aquellos años. Es interesante rescatar la idea del director como artista, aunque ya vimos que requiere un trabajo en conjunto, no sólo por darle el crédito de organización en todos los departamentos y concepción del producto, sino el trabajo que necesita de montaje, es decir es un proceso individual de creación que abarca desde el ámbito más amplio, temas, conceptos, ideas, hasta los detalles mínimos que son ajustados, cual

modelaje en barro, para quedar no sólo proporcionado, sino esta sensación orgánica que le da vida al producto. Sería muy triste llamarles a las personas detrás de los departamentos, herramientas, pero son herramientas vivas –que incluso el director lo sería–, que aportan a la producción, no sólo la función para la que están destinados, sino una huella digital, marcan su persona, una visión compleja, a través de la idea.

Es por ello que nos aportan a la investigación las ideas, los nombres de las películas y de los directores, los años, para crear un entorno ideal de lo que pudieron haber pensado estos realizadores, bajo sus preocupaciones además de las estéticas, políticas, económicas, que influyen tanto en estas tomas de decisiones, y claro su propia historia, qué es lo que quieren conservar de sus antecesores, y dónde quieren poner un alto. En específico, para la metodología de análisis de la imagen en el montaje fotográfico y la narración fílmica nos adentra en el mundo de imágenes pensamiento. La forma de montaje nos muestra cierta concepción del tiempo, de composición, de formas, figuras, contenidos. Y es en este bello medio, tan complejo que evolucionará a un producto tangible nuestras necesidades de creación y de visualización.

Así, las teorías del montaje las tomaremos desde sus entrañas, desde sus unidades, imagen+tiempo y secuencia (como las unidades abstractas básicas que funcionan como cualidades), para armar en conjunto con las aproximaciones teóricas Dialécticas del Montaje, Fenomenológicas de la Imagen-movimiento y Narratológicas Cinematográficas las propuestas metodológicas, de análisis de la imagen y de producción audiovisual. Tres concepciones en torno al producto cinematográfico que no se obligan a quedarse encerradas en éste, sino que tras su estudio y ejercicio pueden desarrollarse proyectos en torno a las ideas y de ellas usar convenientemente cualquier soporte, y aunque varíen las técnicas de uso, tendrán estas cualidades.

Montaje

2. Montaje

2.1. Montaje Cinematográfico

El estudio del montaje es indispensable para quien investiga y crea proyectos audiovisuales. Es interesante observar que la producción de este medio ha ido cambiando conforme a la invención y evolución, no sólo de la tecnología, sino también, del uso imaginativo que se le ha dado. Pero, por otra parte, hay que notar que los elementos básicos han estado presentes a lo largo de todo este proceso, es decir, lo que conforma su estructura e imagen. Éste capítulo se divide en cuatro apartados, en el primero abordaremos la noción de algunos términos relacionados con la cinematografía, el proceso tradicional de realizar un proyecto fílmico y la relación entre género y temática; en un segundo, nos enfocaremos en la concepción del montaje de Sergei Eisenstein; en el tercero, las reflexiones receptivas de la imagen de Gilles Deleuze, y, por último, en la noción narrativa audiovisual que explican André Gaudreault y François Jost.

La cinematografía es un ámbito muy amplio del que se derivan, para el estudio y la distinción, distintas áreas: el proceso de creación, el producto fílmico, el contexto en el que es consumido y las diferentes relaciones que tiene con el espectador como en el campo de consumo o una experiencia fenomenológica.

El término cinematografía proviene del griego kinesis, movimiento, y grafía, escritura, dibujo, grabado. En este medio se usan los términos 'película' y 'filme' que se conciben de tres maneras: 1) Por su raíz etimológica, estos dos términos se refieren a la superficie cutánea, con la diferencia que la primera tiene un origen del latín, pellis, y, la segunda, proviene del inglés antiguo, filmen; 2) El origen de estos vocablos en el ámbito cinematográfico designaba, en sus respectivas lenguas derivadas actuales, al material plástico con emulsión fotosensible; y 3) se usa 'película' actualmente para designar el producto cinematográfico. En esta tesis, estos dos términos se presentan indistintamente para denominar al producto cinematográfico.

Ahora bien, el modo tradicional de concebir el proceso de elaboración de una película consiste en tres etapas que son necesarias para obtener el máximo control sobre la totalidad de la obra, éstas son: preproducción, producción y postproducción.

La primera etapa, llamada preproducción, se conforma por la planeación de cada aspecto de la producción cinematográfica. Se elige, en primera instancia, una historia, que es un compuesto de acontecimientos sucesivos, del que se deriva el relato, que es el modo de expresarla teniendo en cuenta el soporte, por ejemplo en obra literaria –novela, cuento, guión teatral, entre otros–, y por medio audiovisual, la cinematografía. Asimismo, se determinan los equipos de trabajo para cada una de las tareas cinematográficas: el visual, el de audio, el de la musicalización y el técnico, y con ello se elaboran los guiones con los que se trabajarán en la producción.

Así, en la preproducción se realiza el guión cinematográfico que comprende la estructura literaria por escenas, los diálogos y gestos de los personajes, las señas que dan pie a las acciones, por parte de los actores y del personal técnico; asimismo, esta fase define la medida del tiempo en el que se realizará la acción –una cuartilla por minuto–; da el orden en que se presentan los sucesos de manera lineal en relación al tiempo externo del relato, es decir, el tiempo en el que se observará el filme.

Por su parte, se diseñan las propuestas de imágenes de acuerdo con la historia y el relato, la escenografía o locaciones, el vestuario, la gama de colores entre otros. Posteriormente, en un guión literario se especifican en escrito las acciones que se realizarán, ya sea para los actores, el camarógrafo, los iluminadores y el sonido ambiental –éste puede elaborarse en la postproducción–, además del tiempo que requerirán; y a partir de esto, el equipo de arte construye la fotografía sobre un guión visual o story board donde se determina la orientación espacial de acuerdo con el punto de vista de la cámara, su dirección –zoom-in/out, paneos, picadas, etc.–, los planos –acercamientos, plano americano, full-shot–, la iluminación para acentuar luces y sombras, la disposición de los elementos y la posición de los actores. En este mismo guión puede estar incluida la musicalización, sobre todo para marcar las intenciones y acentuar la parte visual.

De igual manera, el guión técnico está elaborado para el director y su personal de organización y en él se planifican las tareas específicas para cada uno de los días, se hace un listado de las locaciones, la utilería, los personajes y su presentación entre otros, con esto se facilita y simplifica la captura de la imagen. Ahora bien, en la segunda etapa, la producción, se filman las escenas de acuerdo

al plan elaborado, y los únicos componentes que pueden ser cambiados por decisión del director son el manejo de la cámara, la actuación o elementos externos a la producción. Además se considera filmar varias tomas de la misma escena para escoger, en la edición, cual es la más adecuada. Se controla al máximo la calidad de la imagen y del audio, además de que todos los factores técnicos estén sincronizados.

En la última fase, en la postproducción, se realiza la edición donde se unen cada una de las tomas de acuerdo al guión establecido. En esta fase se sincronizan los movimientos visuales uno a otro –en escenas y planos–, y en vertical con el audio, que es un recurso para intensificar las emociones en la visualización. De esta manera, se ambienta una escena con el sonido de lluvia, de maquinaria industrial, de motores de coches, por mencionar algunos ejemplos. La música adquiere un papel importante en ciertas películas, pero existen muchas vertientes para producirla¹.

De esta manera, el montaje no sólo se inscribe en la última fase, como se suele asociar a la edición, sino abarca las tres fases de producción al considerarse como la concreción de la idea cinematográfica. Así, su materialización será sólo el producto audiovisual, pero el trabajo detrás de su forma es indispensable.

En cuanto al elenco que participa en el desarrollo cinematográfico, encontramos entre los más importantes al director, al guionista, al fotógrafo, a los intérpretes, al editor y al productor pero hay que mencionar que existen otras personas que dentro de una gran producción son importantes, como los directores de arte, los escenógrafos, los modistas, los iluminadores, los camarógrafos y los asistentes de cada uno. Hay que recordar que este modo de trabajo se considera la producción más ortodoxa de elaborar cine y, además, necesita contar con un gran presupuesto.

Sin embargo, a lo largo de la historia cinematográfica vemos las limitaciones

1 Desde la tradición de la ópera se designan temas que pueden ir de acuerdo a los personajes: el protagonista, el antagonista y los personajes secundarios; o de acuerdo a la acción que se lleva a cabo, y se componen variaciones para dar un determinado efecto, ejemplos muy evidentes son, *Star Wars* y *West Side Story*. Por otro procedimiento se seleccionan canciones ya comercializadas o piezas con cierta temática que, o bien, enfatiza una época y un lugar, es decir, la música contextualiza la película –*Trainspotting*–, o bien, explora dar una sensación determinada –*Match Point*–. La música se contempla desde la parte preproductiva, pero se compone o se ajusta en el tiempo real de la película, en esta tercera fase.

de personal y de inversión tanto en los inicios, como en las películas declaradas como independientes y marginales, es decir, fuera de las grandes casas productoras. La producción cinematográfica, tanto en México como en otros países, cada vez es más compleja por el desarrollo de tecnologías y su estimulación por parte de organismos culturales gubernamentales o instituciones educativas, aunque por otro lado, es inducido activamente por un sistema de entretenimiento. El sistema por ese lado, se vuelve más unitario y el conocimiento cinematográfico se vuelve cada vez más cerrado dentro de la gran industria, en cuanto a patrones que figuran un éxito comercial.

2.1.1 Género y tema

En otra cuestión, es importante mencionar algunos aspectos que determinan la función en su historia, ya sea una narrativa de ficción, o un desarrollo documental. En el primer aspecto, es conveniente hablar sobre el género. Éste, retomado del estudio en la literatura y teatro griego, se conforma por sólo dos la comedia y la tragedia, que corresponden al modo emotivo para la resolución de su problema, de las cuales divergen y convergen búsquedas de carácter más bien temático y de grado de ficción que se presenta. Todavía está en discusión su clasificación por elementos y contenidos que las caracterizan.

El documental, por su parte, busca una visión “objetiva” de la realidad, retratando en escenas la vida de determinado personaje, grupo social, acontecimiento o lugar, pero al ser un producto que contiene intenciones y direcciones subjetivas ya no adopta el carácter primigenio, buscando así mismo una perspectiva para mostrar al espectador. Existen, asimismo, discusiones acerca de éste género, también sobre los enfoques, su nivel de congruencia con la realidad y el ámbito para el cual está dirigido.

El delimitar un tema ya supone una fractura con lo real, y su discusión gira en torno a la ideología que se promueve en los casos de documentales biográficos, sociales, históricos y científicos. No aportan a su ciencia, sino que demuestran lo que la ciencia ha aportado y necesitan construir una empatía conceptual al estar dirigidos a un público amateur en el tema. Bill Nichols apunta sobre el documental “(...)son una parte esencial de las formaciones discursivas, los juegos sin- tácticos y las estrategias retóricas a través de los que placer y poder, ideologías y utopías, sujetos y subjetividades reciben representación

tangible”² en oposición al relato de ficción. Por otra parte Youngblood, que no habla específicamente del documental, sino de una realidad ficcionada por el autor, en donde el Tema pertenece a la realidad pero su construcción imaginaria pertenece a un mundo subjetivo de visión.

Retomando el tema de la producción de ficción, la historia narrada retrata valores y sensaciones provenientes de una realidad, sólo que con elementos ficticios. De esta manera, podemos partir a la definición de Tema que identificamos como la relación de elementos reales con los ficticios, la dirección emocional e intelectual y los valores presentes; indica el lugar, el tiempo y el grado de realidad. Se construyen conceptos que identifican una estructura base para cada una de las temáticas, claro vista de manera muy sencilla, pero teniendo en cuenta estos conceptos se idean las tomas fílmicas, se contemplan el elemento del tiempo, las secuencias, la calidad de la imagen y toda su construcción rítmica en comparación con cada una de sus partes.

La búsqueda de temáticas también concuerda con los objetivos y principios que se tienen, es decir, de su ética, así, si se busca expandir un mercado de consumidores, se realizan estudios para la identificación de espectadores, de la recepción de contenidos y moralejas, complementándose así, con la propaganda del sistema de estrellas, tanto el director como los actores. Así al sistema cinematográfico lo entendemos como el conjunto de la producción aunado con la experiencia de la visualización por parte del espectador, porque es éste quien activa todo el sistema que mueve los estadios de creación y lo económico.

2 Nichols, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Paidós, 1997

2.2 La Teoría Dialéctica del montaje en Eisenstein

En el marco de una teoría dialéctica³, hay que tener en cuenta su premisa básica: la confrontación de una tesis con su antítesis tiene como producto una síntesis, que esta a su vez, se convierte en una tesis. Tesis es aquella proposición planteada como verdadera e irrefutable y su antítesis podría verse como el punto débil de la tesis: la contradicción. Su confrontación exige resolver de forma verdadera el error y formar como resultado la síntesis.

El modelo dialéctico de Eisenstein utiliza esta premisa orientada al estudio y producción aplicado a las artes donde refiere que cualquier aspecto de una obra tiene un principio dinámico donde dos conceptos, en una forma denotativa y en una misma dimensión –formal, psicológica, estructural–; están en conflicto y con ello se genera otro concepto de manera connotativa, es decir adquiere nuevos sentidos intelectuales y emocionales.

Es decir, el principio dinámico aplica el modelo dialéctico no como un generador de verdad, sino de constitución de conceptos complejos. También es observable que el conflicto de los dos conceptos no esencialmente tienen que ser contradictorios ni opuestos, sino que en su choque formen una conceptualización más elevada que su sentido dependerá de muchos factores, de su espectador, del grado de incongruencia, entre otros.

De esta manera, los ámbitos en conflicto en los que se desarrolla el principio dinámico de la forma artística son: social, formal y de proceso.

La forma artística es dinámica de acuerdo con su misión social en cuanto a la

3 El sentido de la dialéctica en este caso se debe entender desde un contexto soviético marxista: "La forma más simple y básica de 'filosofía dialéctica' es la adoptada por lo que se ha sido considerado durante un tiempo como el marxismo 'ortodoxo' soviético. Lenin y, sobre todo, Stalin –seguidos durante un tiempo por los filósofos 'oficiales' soviéticos y los que reflejaban las orientaciones de estos últimos– insistieron en que la 'dialéctica' es lo que ya Engels dijo de ella: 'la mejor herramienta y el arma más buida' para realizar los propósitos revolucionarios del Partido. El uso de la dialéctica permite, en efecto, al entender de estos autores, comprender el fenómeno de los cambios históricos (materialismo histórico) y de los cambios naturales (materialismo dialéctico)". Ferrater Mora, José, *Diccionario de filosofía*, Tomo I, Barcelona: Ariel, 1994, p. 870. En este sentido, la dialéctica orientará a la formulación de los procesos artísticos: en el cine lo desarrollan en especial Eisenstein y Dovjenko.

provocación de las contradicciones humanas y su superación en un equilibrio que genera nuevos conceptos. Esto existe y se entiende en un nivel moral: La complejización de las emociones e intelecto humanos es derivada del choque de valores éticos en conflicto.

En el ámbito formal se genera otro modo de conflicto de acuerdo con la naturaleza en tanto al modo de producción. Es decir, el dinamismo se genera por el choque entre la lógica racional –fundamentada en la iniciativa con propósitos– y la lógica de la forma orgánica –representada por una naturalidad orgánica: el principio activo pasivo del ser. Es decir, el arte recibe impulsos racionales, que define una dirección concreta, e inerciales, causado por una tendencia impulsiva y subjetiva, en los niveles intelectual y de forma.

En el último caso, de acuerdo con su metodología⁴ el dinamismo se produce en tanto conflicto del modo de proceso de la forma, que se manifiesta por el choque del proceso homogéneo –dominio de técnicas, estilo, etc.– contra el proceso irregular –incidencias de otros factores subjetivos, como el estado anímico. Durante el proceso, entonces, se formulará un nuevo sentido para lo que se está representando, es decir, sólo cambiará la perspectiva de resolución, pero el concepto que da la pauta del trabajo artístico será el mismo; así las posibilidades técnicas y la manera de resolverlo se amplían por la guía del creador.

En esta teoría dialéctica aplicada a la cinematografía se encuentran analogías a las estructuras del lenguaje, tanto en la formación de una sintaxis, compuesta por elementos internos y la necesidad de un orden; como en la utilización de algunos recursos literarios. En el sentido que le confiere el autor, este abordaje teórico implica principalmente la destrucción de conceptos que aluden a significados y sentidos, y formula nuevas ideas con el conflicto de sus propiedades en secuencia. Los ejemplos que vemos en sus textos, los importantes y los que guiaron su teoría dialéctica, son poemas japoneses, los haikús y los tankas, que en pocas “palabras”⁵ creaban una impresión visual,

4 De acuerdo con Eisenstein, aquí la metodología se refiere al proceso de la forma artística.

5 Se refiere el autor como *jeroglíficos* a las unidades de la escritura japonesa, que adquirieron diferentes formas de escritura en tanto a su función como por las múltiples reformas de escritura: los kanjis, como morfemas (unidad por forma) y logogramas (calidad silábica más la representación de un objeto) importados de China, y los kanas y katakanas, como silabogramas. Históricamente este sistema

desde su aspecto caligráfico, métrico y de contenido. Así, la combinación de los ideogramas forma conceptos nuevos y en este sentido la noción de montaje nace al “combinar tomas que son representativas, únicas en su significado, neutrales en su contenido, dentro de contextos y series intelectuales”⁶.

2.2.1 Modelo Dialéctico del Montaje

La construcción de la imagen cinematográfica se produce a partir de una metodología que es el montaje. En primer lugar hay que señalar que éste se resuelve según el objetivo y expresividad del autor, y además, se descubren ciertos modos de trabajo y concepción de ideas según su contexto cultural. Por lo que en la presente investigación no se describirán modelos de trabajo sino modelos de constitución del montaje cinematográfico, y en específico, de la imagen. Ya en el apartado de análisis estudiaremos una escena de un filme en concreto. La metodología es la guía para el proceso de una obra artística, para ello se necesitan de los guiones. A diferencia de las otras disciplinas artísticas tradicionales, la cinematografía considera estos guiones por la complejidad de su naturaleza y de sus niveles de trabajo por ejemplo, su historia, el seguimiento de la imagen, el sonido, entre otros.

Si bien es cierto que la resolución de cada montaje será diferente, están establecidos ciertos elementos base que constituyen la dinámica fílmica. En cuanto a su forma estructural, encontraremos dos dimensiones: el relato y la imagen cinematográfica. La estructura del relato mantendrá las divisiones a partir de la disciplina precedente del cine, la literatura, y con ella diferentes demarcaciones: capítulos, actos, escenas, entre otros. La dimensión que será pauta para nuestro estudio será la imagen cinematográfica donde podemos reconocer niveles en fotografía, tomas y montaje, que se ahondará en la revisión de Eisenstein y de Deleuze.

Antes de abordar la reflexión teórica de Sergei Eisenstein, hay que mencionar el funcionamiento de la naturaleza óptica a la que pertenece el ámbito técnico de la cinematografía. Su primera base, es la incidencia de la luz sobre los

de escritura se formalizó de dibujos naturalistas a estos caracteres evolucionados posiblemente por sus medios de producción: punzón en bambú, y posteriormente el pincel, tinta y papel. Cfr. Torres, A. *Kanji. La escritura japonesa*, 1998

6 Eisenstein, S. “El principio cinematográfico y el ideograma”, en: *La forma del cine*, México: Siglo XII, 1986, p. 35

objetos, a la que corresponden múltiples factores: causados por la refracción ó la reflexión en la sombra, el color, el material, etc., es decir, provocan cualidades lumínicas que hacen distinguibles los límites de cada forma. Pero he aquí otro paso: la percepción del sujeto recibe la información lumínica desde un sólo punto de vista. Se entiende, así mismo, la captación de las imágenes en un aparato cinematográfico: mediante un proceso químico –en película sensible–, magnético –cintas de video– ó digital –señales eléctricas–. De forma inversa, el registro se mantiene en un estado latente y en espera de su reproducción: mediante otro procedimiento lumínico ó de decodificación de la información.

Ahora bien, la teoría del montaje que nos propone Sergei Eisenstein nos indica a través de cuatro niveles de complejidad la construcción de un modelo dialéctico del montaje. Los niveles son entendidos como potencialidades del desarrollo dialéctico en el que en cada uno es un paso a desarrollar para evolucionar al siguiente nivel. Las potencialidades son: 1. Cada fragmento móvil del montaje, 2. La imagen de movimiento producida artificialmente, 3. Montaje de asociación y 4. La liberación de toda la acción mediante la definición de tiempo y espacio.

El primer nivel de las potencialidades de desarrollo dialéctico, que sugiere la sintaxis fílmica tentativa de Eisenstein, es cada fragmento móvil del montaje, donde la premisa básica es “el concepto de imagen móvil (que consume tiempo) surge de la superposición –o contrapunto– de dos [ó más] imágenes inmóviles diferentes”⁷. Estos fragmentos móviles son las imágenes primarias que se nos muestran con calidad fotográfica –en todo sentido, desde la sensibilidad de la película, los límites de encuadre, la espacialidad, los matices, la luminosidad, etc.– y la sensación de movimiento por la sucesión de los fotogramas que nos muestra una temporalidad. El objeto al ser filmado, representa en la imagen sus propiedades y en este nivel el espectador reconoce sólo su forma. En una segunda instancia determina las unidades y con ello reconoce sus características y funciones determinadas formando su significado concreto. En este nivel, la imagen actúa como información.

La siguiente potencialidad es la imagen de movimiento producida artificialmente. La secuencia de dos tomas genera más información de la que presenta cada imagen por separado, así, de una manera gráfica se produce conflicto y, con ello, una composición. Estos tipos de conflicto pueden ser por planos, volúmenes,

7 Eisenstein, S. “Aproximación dialéctica a la forma del cine”, en: *La forma del cine*, México: Siglo XII, 1986, p. 57. Los entre corchetes son míos.

luz, direcciones, masas, profundidad, aunado con el conflicto temporal para producir un efecto y la impresión de una acción. La imagen artificial enuncia dos tipos de intención gráfica: 1) un tipo lógico: el objeto se reemplaza espacialmente por él mismo en otra posición, o por otro en representación del primero, lo que indica una intención o dirección del objeto y da una continuidad lógica del espacio, como vemos en la Imagen 5, los tipos lógicos se observan en una lectura horizontal; y 2) el tipo ilógico implica que la acción y el efecto se construyan con elementos externos al tema, es decir, objetos concretos que no coexisten en una misma esfera, en la misma Imagen 5 se puede entender en una lectura vertical. Podemos decir que existe una continuidad ilógica del espacio.

De igual forma, el espectador crea un concepto de asociación (connotativo) entre las imágenes de distintos objetos, lo que atañe al tercer nivel que se refiere al montaje de asociación. A los conflictos gráficos se les atribuirán una significación y una emoción, por lo que el espectador se verá involucrado en una dinamización emocional. Es decir, la información generada por la secuencia de dos imágenes concretas reconstruyen un suceso –conflicto entre temas– y, además, crea un concepto de asociación. En este nivel, entonces, se identifican los temas o conceptos y su relación con el manejo de forma. En cambio, si la imagen de un objeto pertenece a la misma esfera que el primero, se entenderá como una continuidad temática y el efecto quedaría en un salto espacial y temporal en un conflicto sólo entre unidades de toma. A partir de este caso es ya inútil describir sólo una parte óptica formal, ya que los contenidos implican una relación con el espectador de manera directa con su campo emocional e intelectual.

El último nivel de esta propuesta indica “La liberación de toda la acción mediante la definición de tiempo y espacio”⁸ en el entendido de la creación de nuevos conceptos por el conflicto entre conceptos denotativos. Éstos se desarrollan conforme a la intención de dos o más imágenes para producir el efecto o dirección del tema. Cuando existe el conflicto entre los conceptos de cada imagen atenderá a una significación o intención poética dependiendo del conflicto de sus temáticas; es decir cuando una no pertenece a la misma esfera que la otra causará un efecto contradictorio. Será la experiencia e intelectualidad del espectador concederles una síntesis satisfactoria. Así, el nacimiento de nuevos conceptos se generan bajo una condición intelectual y

⁸ Ibídem, p. 61.

en semejanza a la estructura del lenguaje verbal.

Las imágenes dado su carácter fotográfico y no pictórico se asemejan a las propiedades del lenguaje verbal donde un núcleo, que tiene un significado en concreto, se transforma o tiene el potencial de hacerlo en conjunto, en sintaxis⁹, con otras imágenes.



Imagen 5. Fotogramas de *El Acorazado Potemkin* (1925) de Sergei Eisenstein.

9 *Sintaxis* se refiere al estudio de la relación entre signos, dentro de la rama semiótica que incluye, además, la semántica, relación del signo con su *designatum*, y la pragmática, relación del signo con su usuario. Cfr. Charles Morris, *Fundamentos de la teoría de los signos*, España: Paidós, 1985.

2.2.2 Estructura orgánica

Abordamos, en el apartado anterior, la manera en la que se construye el montaje tanto en lo formal como en la relación que tiene el montaje con el espectador conforme a lo perceptivo, lo emocional y lo intelectual. Eisenstein, en su artículo *La estructura del filme* –escrito diez años después de *Aproximación dialéctica a la forma del cine*–, amplía sus reflexiones teóricas sobre la constitución del montaje en cuanto a la relación entre las partes que lo conforman y la intención de ilustrar una actitud y con ello direccionar una emoción del espectador y estimular su intelectualidad. En este sentido, aborda el vínculo que tiene la estructura con el concepto a representar¹⁰.

La propuesta sobre la estructura en el filme de Sergei Eisenstein está basada sobre la condición humana y subjetiva del creador, en lo que respecta a la adopción de cánones sociales y actuales –como podemos identificar en su obra fílmica–; así como la elección del enfoque para mostrar los elementos temáticos, formales y compositivos. Son estos rubros los que desarrolla el autor para el análisis de una estructura orgánica y el grado de empatía con el espectador, enfatizando en la composición; y, además, la relación que se establece entre ellos.

Por ello es de gran importancia la subjetividad del creador ya que determina, desde una perspectiva general, el tema, el enfoque y las leyes que regirán los elementos particulares de la obra. Teniendo en cuenta esto, las composiciones tendrán un montaje único, un orden en específico según el concepto a representar. Así, Eisenstein propone dos esquemas compositivos uno más complejo que el otro.

El esquema de composición simple es la relación coherente del tema con el efecto gráfico; juega con la relación entre el objeto de fantasía y la ley de estructura con la que es representada. Por un lado, el tema, la realidad diegética del objeto que es representado, adquiere un valor que partirá del concepto a representar y, por otro lado, la estructura de la historia, la narración, será organizada bajo este parámetro. Claro, las convenciones nos permiten suponer ciertas estructuras características de ciertos temas, tales como las

¹⁰ Eisenstein refiere *concepto* a distintos niveles de una conceptualización intelectual, en distinción de los niveles que inferimos llamaremos *concepto a representar* al concepto base motivo del cual requiere su resolución artística.

escenas de acción –*Mission: Impossible, The Matrix*–, el montaje concordará con la velocidad en la secuencia de imágenes, la ilegibilidad de los objetos, acciones concretas y cortas en cada toma; en contraposición con los montajes dramáticos –Lake Tahoe– de escenas y tomas largas, tonos fríos, tomas estáticas y tensas.

Por otro lado el esquema de composición será más complejo en la medida de la relación cercana del creador con el objeto ilustrado. Claro que este factor no es una variable cuantificable, sino que el grado de complejidad podría basarse en la experiencia, creatividad e imaginación del creador. Eisenstein, como referencia, compara este esquema de composición con las estructuras presentes en la literatura; en donde existen estructuras dentro del relato, no sólo la distribución a semejanza de capítulos, sino en detalles como la comparación de elementos diegéticos, propios de la historia, con elementos externos a ella. Un interesante ejemplo que nos brinda el autor es de *Anna Karenina* de Lev Tolstoi, donde el encuentro de la protagonista con su esposo después de que él se da cuenta de su infidelidad, describe metafóricamente el sentimiento comparándolo con el de un asesinato. Así, las posibilidades que plantea el autor serán distintas a las convenciones de la relación entre los elementos de composición.

Asimismo, el esquema de composición complejo toma en cuenta dos rasgos importantes: la organicidad y el pathos. En la organicidad existen niveles de complejidad que puede compararse con los niveles de los esquemas de composición; también necesita un canon¹¹ o ley que gobierna determinadas dimensiones; y por último, se establece la estructura del canon que determina sus partes estáticas y dinámicas. Por su parte, el pathos alude a la dimensión perceptiva-emotiva del espectador partiendo de la dimensión formal-estructural, además de la relación de estas dos en diferentes prototipos, igualmente según su grado de complejidad.

2.2.2.1 Organicidad

Por un lado existe la organicidad de un orden general, que se refiere a cualquier

11 El canon no se define como concepto sino se refiere a una construcción composicional organizada bajo un parámetro congruente con el concepto tratando de incluir además al espectador. Al respecto: “*La composición adopta los elementos estructurales de los fenómenos ilustrados* y de ellos compone su *canon para construir el trabajo que contiene.*” Eisenstein, *La estructura del filme*, en: *La forma del cine*, México: Siglo XII, 1986, p.142

obra que tenga leyes internas y sus partes estén integradas. Así como el esquema simple de composición, las partes deben adquirir una coherencia para hacer de ellas un todo. La organicidad no es un factor que se pueda medir, sino mas bien se refiere a la percepción orgánica del producto por parte del espectador. Puede no existir esta organicidad si el espectador destruye esta conexión, por ejemplo si hay desinterés en el tema o esquemas de composición tan simples que llegan a ser predecibles y aburridos.

Por otro lado, está la organicidad de una especie particular o excepcional, donde se presenta el principio orgánico aunado a un canon que gobierna más allá de las leyes de la película y del espectador, así, el autor posibilita un abrir de puertas a otra dimensión:

(...) la obra de arte –una obra artificial– está construida con las mismas leyes según los cuales están contruidos los fenómenos no artísticos – los fenómenos ‘orgánicos’ de la naturaleza.

Hay en este caso (...) en sus formas de personificación composicional, una reflexión verdadera y plena de un canon peculiar de la actualidad.¹²

De esta manera, Eisenstein mostraba en sus películas el tema de comunidad social y planteaba la reflexión de los problemas con el medio cinematográfico a la audiencia, porque buscaba así que sus películas influyeran en sus espectadores el sentido de fraternidad y lucha ante los problemas sociales.

El canon se encuentra en el sentido de fraternidad originado por la lucha social porque gobierna en los espectadores un sentimiento comunitario dentro y fuera de sus películas. Es así como el canon abarca por una parte la temática, por otra la parte formal y las estructuras de la película, asimismo integra al espectador a las leyes de la película.

El papel del creador es idear la estructura de tal manera que cumpla el propósito de representar una acción, un objeto, un personaje, o un fenómeno y de relacionar estos elementos entre sí de manera subjetiva, añadiendo figuras y estructuras prestadas que comúnmente son de la literatura; de esta manera crea una composición patética. De otro modo, la complejización de la organicidad se crea por una perspectiva subjetiva hacia algún tema, y esto crea un canon que está destinado a guiar las emociones y el intelecto al espectador,

¹² *Ibidem*, p. 151

causando que el propio espectador se integre en estas dos maneras. Serán entonces tres dimensiones las que el creador tomará en cuenta: la temática, la formal y la estructural.

Por el lado de la temática es elegido el concepto a representar que da la pauta al proyecto del montaje y con ello se construye la ley que regirá a todas las partes. Cuando se elige el tema, cada una de las partes del montaje estarán subordinadas a ella para dar un efecto congruente a la obra frente al espectador. La historia se determina subjetiva cuando el narrador le confiere un orden y un tono para mantenerla en una dirección especial y determinada. Así, este concepto a representar determina las cualidades de la estructura y de la imagen en el montaje.

De manera gráfica, en un nivel formal, se habla de la organicidad al entender, desde el punto de vista del espectador, la coherencia visual que se desarrolla a través de la imagen de la película. Al respecto podemos decir en otras palabras que el autor construye artificialmente un modelo para representar el concepto gráfico manteniendo sus partes en una lógica alrededor del concepto a representar. Se define el modo de representar al objeto eligiendo un recurso determinado en cuanto a composición del cuadro –tipo de plano, dirección de movimiento, ángulo y profundidad de campo– y composición de color –contraste, tono dominante, matices, temperatura, brillo, intensidad y saturación–.

En la estructura, las partes del montaje son unificadas de forma dinámica bajo la ley que las rige. De este modo pueden observarse dos condiciones en la estructura: una estática y una dinámica. En la condición estática se clasifican las tomas, las escenas o los episodios, es decir las partes que pueden tomarse como una unidad aislada de manera temporal. Así se puede identificar una diferente a la otra, por sus cualidades y su contenido, por ejemplo, en cualquier escena de conversación, las tomas por lo regular mantienen una posición central y estática en el sujeto que está hablando y cambia con un corte al otro sujeto en una posición similar pero en un mismo eje. Así, en la unidad de la toma, el personaje en el espacio y tiempo permite la distinción con el otro.

En la condición dinámica integra el término de *caesura*, proveniente de la literatura, que identifica los momentos en donde las partes están en un punto de transición. Para Eisenstein, este tipo de transición ocurre según la cualidad

opuesta del suceso anterior, en sintonía con su teoría dialéctica. Pueden ocurrir en distintas dimensiones según el nivel en el que se encuentre dentro de la estructura: de toma a toma o de escena a escena: “No sólo contrastante sino opuesta, porque cada vez refleja exactamente ese tema desde el punto de vista opuesto, junto con el tema que inevitablemente surge de él.”¹³

2.2.2.2 Pathos

Eisenstein planteaba la posibilidad de que el canon no sólo quedara de lado de la parte formal sino que también abarcara a la excitación del espectador. Para ello necesita un vehículo que motive la relación del montaje con el espectador.

El vínculo que tendrá el montaje con el espectador funcionará de igual manera que la relación del montaje con el autor, así, como fue descrito en el apartado anterior, “la composición en este sentido (...) es asimismo una construcción que sirve en primer lugar para personificar la relación del autor con el contenido, compeliendo a la vez al espectador a relacionarse con el contenido de la misma manera”¹⁴. Para esto, el rasgo que requiere el creador del espectador es el éxtasis que implica un cambio de cualidad a otra en una misma dimensión. La composición patética en un filme es el puente de la relación entre creador con el contenido y la guía de esta relación con el espectador.

El autor plantea tres prototipos o casos para determinar esta composición patética y son asignados según la complejidad de dos factores: se observa, por un lado, la simpatía del espectador, y, por el otro, la estructura de movimiento.

En el primer prototipo se observa el éxtasis del espectador por la relación que tiene con el personaje igualmente extasiado. Se asimila al mismo parámetro emotivo bajo la misma ley que propone la película, es decir la diégesis. En el segundo prototipo se encuentra un recurso emotivo más complejo que el primero pero en una misma dimensión: el medio. Éste se refiere a los fenómenos que ocurren dentro del relato y en relación con el ánimo del personaje o de una acción, bajo la misma ley conceptual. Aquí, los fenómenos están igualmente extasiados porque están cambiando de cualidad de acuerdo a la ley que rige, y con ello refuerzan el éxtasis en el espectador. Estos dos prototipos se encontrarían dentro del caso simple del esquema de composición.

¹³ *Ibidem*, p. 154

¹⁴ *Ibidem*, p. 157

En el tercer prototipo, en cambio, el éxtasis del espectador se enfoca en un elemento compositivo: el movimiento percibido por la disposición temporal de las unidades. Este elemento puede desarrollarse en los diferentes niveles del montaje –tomas, escenas, episodios– que ya vimos en el tema de la caesura. Así, en este tipo de transiciones se desarrollan las cualidades en un mismo tema y en una misma dimensión, aunque de manera opuesta, es decir dialéctica; de tal modo que producen una rítmica específica en cuanto a los descansos dentro de la composición. De esta manera se logran momentos climáticos en estas diferentes dimensiones y además “un tipo narrativo de exposición es reemplazado y transferido a la concentrada estructura de fantasía. La prosa visualmente rítmica salta al discurso visualmente poético”¹⁵.

15 *Ibidem*, p. 160

2.3 La imagen del montaje en Gilles Deleuze.

2.3.1 Concepción del montaje

La evaluación de Gilles Deleuze sobre el montaje, a diferencia de Eisenstein, poco tiene que ver con la estructuración formal. En cambio, surgirá una concepción de relaciones entre Ideas, formas materiales y, con especial énfasis, en la recepción. Esta relación implica que coexisten, por una parte, lo matérico, que muestra una forma física, tangible, perceptible y por tanto existente en sí misma y para otros; y por el otro lado, su contenido, que juntos serán visibles por un espectador. De esta forma abrirá diversas posibilidades y la potencia para trascender al objeto.

La noción del montaje entonces no sólo contiene la materia, los fotogramas, ni recae en la proyección; tampoco se manifiesta sólo en la mente en forma de una imagen perceptual ni subjetiva, sino que estos dos rasgos son complementarios y existe una serie de correspondencias entre ellos: la materia evoca al pensamiento y el pensamiento concreta la materia.

De esta manera existe una correspondencia directa entre la parte visual y la forma del pensamiento, pero la concepción de esta reflexión cinematográfica parece contemplar al producto artístico, primero, bajo un parámetro social y cultural antes de su carácter individual. El realizador, que es por tanto un pensador de imágenes, resuelve una idea cinematográfica en razón de una esencia común que define una corriente, y, posteriormente, una esencia personal que define un estilo.

En el primer comentario que Deleuze hace sobre Bergson acerca del movimiento, dejando por un instante la forma cinematográfica, reflexiona sobre la manera en que el movimiento se relaciona con los sistemas cerrados y abiertos. Por un lado, un sistema cerrado existe en un plano concreto delimitado por el pensamiento humano, es decir un conjunto, que puede abarcar desde lo imaginario construido –conceptos– y materia tangible –encuadres, cajones–. Las partes de estos conjuntos son objetos que pertenecen a un círculo según las características que se les atribuyen. En un sistema abierto, en cambio, no existen ni partes ni conjuntos sino que existe un todo donde la única premisa es que el sistema es transformable y su naturaleza está dada por el tiempo. De

ahí que el movimiento es el corte móvil de esta duración que implica, asimismo, un cambio de cualidades, es decir, el cambio de un estado a otro, si no existe un segundo estado no habría movimiento.

La relación, en este sentido, pertenece al sistema abierto en cuanto a que el todo, para ser cambiante, necesita tener cualidades A en un punto y en el otro cualidades B. Éstas no son unidades porque pertenecen las dos cualidades a un todo sólo que en un punto temporal diferente. La relación es el vínculo de los dos estados del flujo del todo. En este sentido, observamos el crecimiento natural de los organismos, la relación social entre individuos, los diferentes movimientos terrestres, es decir, aquello que está inscrito en un plano diacrónico y cambia alguno de sus aspectos físicos, jerárquicos, de posición espacial y demás posibilidades.

En el ámbito cinematográfico Deleuze inscribe al montaje dentro de estos dos tipos de sistemas. A primera vista, pensaríamos que al determinar una unidad que es abstraída de un sistema abierto, se volvería cerrado, pero el autor contempla una posibilidad al observar el fenómeno de la visualización del cine: donde la materia evoca al pensamiento nuevas figuras en tiempo real.

En este sentido, el movimiento puede recaer en dos posibilidades según el sistema: 1) Se reconstruye por los fotogramas o poses que lo componen, las unidades son puntos de referencia para poder recrear, de manera ilusoria, la sensación de movimiento por medio de una frecuencia muy corta entre estos puntos, y 2) es un corte móvil del todo, donde se reflexiona sobre el proceso del cambio. Así, Deleuze nos advierte que es erróneo tratar de reconstruir el movimiento por medio de cortes o poses, sino que debiera recaer en la posibilidad de transformación.

Al estar el movimiento inscrito en una dimensión temporal, sus cualidades se manifestarán en el tiempo presente como la duración, y es por ello que Deleuze distinguiera entre estas dos perspectivas del movimiento, como acumulación de los fotogramas, y como movimiento efectivo. Este último, debe diferenciarse asimismo del movimiento que percibimos en un estado fuera de la ficción con el movimiento que percibimos producido por la proyección de una película, ambas son reales porque existe una duración concreta, que el fotograma no tiene por sí mismo. Así, "El movimiento, percibido o realizado, debe entenderse

no ciertamente en el sentido de una forma inteligible (Idea) que se actualizaría en una materia, sino en el de una forma sensible (Gestalt) que organiza el campo perceptivo en función de una conciencia intencional en situación.”¹⁶

En cuanto a la imagen, Deleuze también construye su concepción bajo la premisa: “conjunto de lo que aparece”¹⁷. Curiosa resolución de imagen al ser considerada identidad de la materia, y donde el plano de inmanencia sería el corte perceptivo o maquinístico de la imagen, es decir, la parte perceptiva del observador, bien sea en su fuente primaria, la percepción del espectador, o una fuente secundaria, la imagen adquirida por un medio. De cualquier manera, la imagen pertenece al campo de la materia por ser un objeto que deja percepciones del exterior a la mente del espectador y el que media estos dos componentes es el plano de inmanencia. De otro modo más técnico, la luz es reflejada en los objetos y lo que los hace distinguibles es la luz reflejada definida por un sistema receptor donde tiene una única posición y perspectiva. El obturador y el ojo hacen que la luz pase por un sólo orificio donde la luz está concentrada.

Por lo tanto una imagen-movimiento es aquel sistema donde se puede observar de dos perspectivas conjuntas, la perceptiva, de formas tangibles y concretas, y la abierta, como un corte del todo que sigue su transcurso en un fenómeno mental.

El elemento constitutivo del montaje, el encuadre es un sistema cerrado en cuanto a que conjunta cierto tipo de objetos en dos límites determinados: el cuadro, como limitación espacial; y el corte móvil como limitación temporal donde se define un intervalo. El encuadrar es entonces un acto sustractivo y subjetivo: la mente direcciona a la imagen que le produce interés y deshecha lo que no. Así, la percepción no capta el todo, sino sólo los cuerpos, cualidades y acciones que le interesa; la mente les dota de un centro.

De esta afirmación, parte que las imágenes-movimiento serán de diferente tipo, dependiendo dónde se encuentre el centro dotado en la imagen. En este sentido, la imagen hará énfasis en un aspecto y con ello será asignado un centro. La tipología de Deleuze abarca dos niveles: 1) El plano perceptivo del

¹⁶ Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona: Paidós, 1983, p. 88

¹⁷ *Ibidem*, p. 90

movimiento y desprendido de éste, 2) los signos donde “Estimamos que un signo sería una imagen particular que representa un tipo de imagen, bien sea desde el punto de vista de su composición, bien desde su génesis o formación (o incluso de su extinción).”¹⁸ Asimismo, en el plano perceptivo del movimiento nos encontramos con las tres variantes iniciales que dará pauta para la tipología de imágenes: Imagen-percepción, imagen-afección e imagen-acción. El centro de indeterminación se encuentra en la imagen matérica guiada por una mental y es escogida de infinitas posibilidades humanas, donde la intención acentuará el movimiento en algún aspecto.

De esta manera, la imagen-percepción recoge objetos, el interés es centrado en el conjunto de elementos y sus posibles movimientos con respecto a este mismo conjunto; así, aísla dentro de sus dos posibilidades: acentuación y sustracción, lo que existe y lo que no en un mismo plano cinematográfico, o mejor dicho, el de cada película. Así, en la película *Strangers on a train* del director Alfred Hitchcock, vemos el seguimiento del encendedor de Guy Haines en manos de Bruno (Imagen 6).

Por otro lado, en la imagen-acción, el centro de atención está precisamente en el plano temporal, no solamente en la acción efectiva que están realizando los objetos, sino también en un plano fuera de lo visual, las acciones potenciales que anticipan un suceso ó una acción inferida mediante otra acción. En este sentido, en la misma película, además de las acciones que realizan los personajes, vemos como Bruno toma el encendedor después de una intensa plática y se infiere que adquiere el poder para llevar a cabo su plan.

La imagen-afección, que existe ya no en un plano matérico, surge de la evocación de las imágenes que se encuentra en el sujeto y sustituye las propiedades de objetos con cualidades. El movimiento que actúa en esta clase de imágenes es la del estado en espera de otro, es decir la transformación. El mismo encendedor actúa como un objeto de poder en manos de Bruno; en una escena, el objeto cae en una coladera y es en este punto que el objeto marca una tensión en el espectador.

Así, en el segundo nivel, los subtipos de imágenes, los signos, están clasificados según el comportamiento de las imágenes con la percepción humana, esta tipología considera a la que utiliza Charles Sanders Peirce para catalogarlos.

18 *Ibidem*, p. 105-106



Imagen 6. Fotograma de *Strangers on a train* de Alfred Hitchcock

Este nivel pertenece a un sistema abierto en cuanto a que es perceptible por el espectador y se extiende a su posible pensamiento.

2.3.2 La imagen del montaje

Por otra parte, Deleuze nos plantea niveles formales en los que estos signos tienen la potencia de funcionar. El producto cinematográfico es formalizado como un conjunto de partes, las cuales están perfectamente definidas en cuanto a su estructura y tipo de fragmentos convencionales, que permiten diferenciarse entre sí, de tal manera que su contenido tenga múltiples lecturas, según el orden y composición en un plano temporal. Deleuze nos plantea tres niveles que pertenecen a la estructura de la imagen y no al del relato: el cuadro, el plano y el montaje. Estos tres niveles son clasificados según la función que tienen en el tiempo y espacio en un plano matérico, es decir, en este nivel nada habrá que entender como lo relativo a la percepción del sujeto. Estas distinciones se abordan para designar paralelamente la función que tienen en un modo receptivo y relacional.

El primer nivel se refiere a la unidad más básica: el cuadro, que compone un conjunto con múltiples partes. Pertenece a un sistema cerrado ya que delimita

un conjunto de objetos precisos; es un nivel informativo: puede ser analizado según los datos que transmite, la cantidad de objetos, las cualidades de su disposición, la delimitación en coordenadas espacio-temporales, por su ángulo de encuadre, entre otras.

En el plano se encuentra la delimitación temporal del movimiento, donde existe este primer nivel espacial, pero su función radica en la relación de las partes del conjunto, o entre conjuntos en un sentido de transformación. Por otra parte, es en este nivel donde se posibilita la observación del plano como el corte móvil en relación a la duración de un todo. Es así como en este nivel se integra la noción del movimiento, en la traslación de los objetos o de la cámara: la aparición de nuevas partes y conjuntos. El montaje, en este sentido, correspondería a la composición de planos, es decir, la disposición temporal de cada uno de ellos.

Así, cada uno de estos niveles corresponde a otro desde un punto de vista receptivo y de proceso del pensamiento que permite las relaciones de una forma abierta. Se desencadenan otros tipos de imágenes como la imagen mental y la imagen de transformación que existirán fuera del campo matérico pero justamente vinculados.

2.3.2.1 Dicsigno, Reume y Grama

El movimiento es entonces un proceso de cambio, el vínculo de un estado a otro explicado, en este caso, en una imagen matérica. Queriendo abarcar el acto mismo de filmar, en la reflexión entre observar y participar en lo observado está el interés platónico de formar parte de la acción-situación, y con ello actuará una conciencia del papel que ejerce la cámara¹⁹.

Se plantea la noción *perceptor* desde las reflexiones Deleuzianas acerca de esta instancia que imita -no completamente- una percepción humana. Es la incidencia de la cámara en la historia como si fuera parte de ella, la experiencia misma del ente que narra, ha observado o que está observando los sucesos.

El perceptor adquiere un papel, no sólo de un personaje sino de un ente

¹⁹ En este apartado, hay que distinguir entre cámara como dispositivo que capta la imagen; el espectador, quien es el sujeto que recibe el contacto con la película; y el perceptor, quien es un sujeto artificial que “percibe” y narra a la vez la imagen. La imagen matérica sólo es el vínculo con el espectador para producir imagen-percepción.

perteneciente al sistema que reproduce. Hay que reconocer que esta noción se ha construido a lo largo de la historia del cine y de ciertos filmes donde se utiliza el recurso consciente de subjetivar la imagen.

El vínculo del que se menciona para relacionar la materia con el sujeto que percibe será el perceptor. Permite diferenciar los niveles perceptivos que se generan en la visualización, la imagen no será la materia, pero ésta permite su desarrollo, tampoco será lo meramente mental, donde continúa la imagen en un sistema ficticio. El perceptor es la entidad, construida por la mente, que informa el suceso, la escena o la película, es la entidad que nos muestra la modalidad en que suceden los hechos, tiene una imagen concreta que despertará el intelecto del espectador. El comportamiento en él será designado por el creador, pero de ninguna manera será éste, más bien, le confiere una personalidad para narrar, así como una persona narraría un suceso desde su propia subjetividad.

La imagen presenta la acción desde un punto subjetivo donde el perceptor forma parte del conjunto; o también puede hacerlo desde un punto objetivo donde el perceptor observa al conjunto fuera de éste. Pero existe un punto intermedio, del que Deleuze llamará Dicesigno, donde la cámara presentará al objeto o conjunto desde una perspectiva vista desde otro conjunto pero bajo un mismo sistema. Es decir, el perceptor por un lado puede cambiar su percepción subjetiva a objetiva en un mismo plano y, por otro lado, la cámara impone un modo perceptivo subjetivo, concordante o no con el conjunto que está observando, ejemplos de ello es un “encuadre insistente”, “obsesivo”, la “alternancia entre objetivos”, la cámara puede actuar como un personaje y ya no como un dispositivo.

El otro signo perceptivo dejará a un lado estas tres concepciones y se centrará en un movimiento externo a ello. Tratará de buscar el movimiento en la esencia misma de las relaciones entre objetos y conjuntos. Es la escuela francesa de preguerra la primera en evocar esta reflexión de imagen. Su signo será el Reume donde la percepción del movimiento se ubica en el movimiento externo del centro del conjunto y la imagen nos muestra el movimiento de la cámara como perteneciente a este conjunto. Será entonces la materialización de un flujo perteneciente al sistema abierto, la cámara buscará no una visión perceptiva de un sujeto, sino que tratará de evitar esas perspectivas humanas y fundirse con el continuo del conjunto al que pertenece, por eso se le asocia a

una naturaleza líquida.

En otro estado, la liberación de un conjunto fluyente evocaría una percepción gaseosa del movimiento. El recurso que genera esta liberación es la esencia misma de la cinematografía: el montaje. La relación de imágenes de diferentes conjuntos no podría darse en una percepción natural subjetiva, así, por la artificialidad del movimiento, se concibe la existencia de un ojo “no humano”, un ojo casi omnipresente en tiempo y espacio eligiendo un determinado centro para cada conjunto. El Grama es entonces el signo cuya una unidad ya no se compara por sus cualidades aisladas, sino que establece su jerarquía de acuerdo a la relación que tengan con otros gramas.

Tomemos en cuenta que Deleuze nos plantea este modo de percepción, no como uno que subjetivamente percibe, de un modo lineal, temporal y espacialmente congruente, ni tampoco como la imaginación del creador, sino que toma en cuenta estas dos modalidades para descubrir un nuevo modo de concepción del movimiento con un determinado centro donde los conjuntos y las partes tornan alrededor de éste. La imagen podría ser la construcción “perceptual” de un sujeto no humano quien nos comparte esta visión y la transmite al espectador quien se la apropia. Esta imagen solamente existirá en el presente, en el momento en que el espectador percibe por primera vez el filme.

2.3.2.2 Espacio cualquiera²⁰ y cualisigno

El centro de la imagen-afección será la cualidad que inspira a la emoción y al afecto observando un rostro, un espacio o un objeto. Así la abstracción de una o varias cualidades de un objeto, serán sobre sus coordenadas espacio-temporales, en relación al sistema que pertenece (película) y se traslada al sistema externo (nosotros como espectador). De esta manera, se produce una relación entre estos dos sistemas; existe un reflejo de acuerdo a la posibilidad que el espectador le atribuye a la imagen, y ésta se regresa al espectador.

Se relaciona con el primer plano por sus cualidades técnicas y ópticas: la profundidad de campo, es decir, el entorno donde es parte de un conjunto el objeto enfocado. Si éste es cerrado, acentuará más la parte afectiva, expandiendo los detalles y el movimiento hacia la recepción del espectador. En un espacio no

20 Término prestado de Pascal Augé por Gilles Deleuze

se manifiesta esta expansión de manera distinta: el espacio también posee la potencia de rostrificarse. Deleuze se refiere y hace hincapié en tratar estas cualidades como son en sí y existe, asimismo, la potencia del modo en que se actualizarían, pero de ninguna manera menciona explícitamente una sensación determinada ni un suceso que actualice esos estados. Podemos relacionarlo, para aclarar el concepto, con la noción de sincronía, donde sucede el afecto al observar las cualidades, y la diacronía, donde se actualizarían las potencias en una acción. En el plano sincrónico sucede éste vínculo entre los dos sistemas: el interno y el externo en la película.

A nosotros nos interesa el cualisigno, signo que expone en un espacio cualquiera la cualidad-potencia. Este signo hace referencia a lo que puede obtener un espacio; es decir la potencia de obtener un cambio de cualidad. De igual forma, esta potencia de cambio, en un presente no está explícito, sin embargo es inferido y, por lo tanto, sólo aparece en el momento único en el que se percibe, no existe una historia o un relato anterior que prevea los acontecimientos siguientes.

La cualidad es el modo en que se muestra un espacio, un objeto o un rostro, en relación con la aparente abstracción de sus coordenadas espacio y tiempo en que esta circunscrito. Esta imagen de cualidad interviene en los dos sistemas, el cerrado-formal y el abierto-mental, y con ello mantiene la información que nos ha dejado previamente; y así, nos muestra un momento donde existen infinitas posibilidades de resolución y de recepción. Este espacio pierde entonces algunas de sus cualidades que obtuvo en el curso del filme para extenderse a otras. Nos explica el autor:

Un espacio cualquiera, no es un universal abstracto, en todo tiempo, en todo lugar. Es un espacio perfectamente singular, sólo que ha perdido su homogeneidad, es decir, el principio de sus relaciones métricas o la conexión de sus propias partes, hasta el punto en que los *raccords*²¹ pueden obtenerse de infinitas maneras. Es un espacio de conjunción virtual, captado como puro lugar de lo posible.²²

Por eso, estos espacios no delatan el suceso que prosigue, no hay convención alguna y ningún concepto que pueda describir. Estos espacios son meramente

21 *Raccord* es la secuencia lineal que tienen las tomas.

22 *Ibidem*, p. 160-161.

subjetivos y con ello la sensibilidad del espectador los expande hacia la zona afectiva. Como es un lugar de lo posible se entiende como una conjunción virtual de los espacios que se desarrollaron con éste, es decir, no existe una conexión real, sino que el espacio cualquiera pertenece en el sistema por la capacidad del espectador para vincularlos. Por ello cada imagen que expresa o representa el espacio cualquiera, tiene un vínculo material con el sistema y otro con la relación que el espectador construye.

Este espacio también expresa sus singularidades, por un lado, en la diferencia que tendría con otros espacios, y por otro, en sus propias partes y la relación que existe entre ellas. La relación que existía con el primer plano, puede entonces ser desechado y obtener la misma intención con otro tipo de planos. En realidad, lo que rescata Deleuze del primer plano es que forma un subconjunto del primer conjunto externo. Es decir, de manera técnica, es un plano fragmentado, parte del conjunto mayor que es el montaje. El espacio que se ha construido en el montaje se expande, lo que produce la génesis de los espacios fuera de cuadro.



Imagen 7. Fotograma de *Moonrise Kingdom* (2012) de Wes Anderson



Imagen 8. Fotograma de *Moonrise Kingdom* (2012) de Wes Anderson

2.4 Narrativa

El acto de narrar es la expresión subjetiva de transmitir una historia, en la literatura se adquiere del relato por su forma escrita, pero en el cine, y otros ejercicios audiovisuales²³, se adquiere por la condición del soporte:

(...) la película es muy distinta a la novela en la medida que puede *mostrar* las acciones sin *decirlas*. En el régimen de la mostración, propia del régimen escénico y dominante en la filmación de las <<vistas>> de Lumière, está claro que la instancia discursiva aparece menos clara que en el relato escrito. Los acontecimientos parecen relatarse por sí mismos. Sensación errónea, evidentemente, puesto que sin una mediación previa, sea cual fuere, no tendríamos película y no veríamos ningún acontecimiento.²⁴

Para contemplar un espacio audiovisual necesitamos una forma para poder situarnos en un momento específico y en un nivel reconocible. Recurrimos a la noción de Narratología apoyado en André Gaudreault y François Jost en su libro *El relato cinematográfico*.

El término del que hacen revisión estos autores, y que nosotros retomamos, surge de Tzvetan Todorov, y quien lo sistematiza para formar una disciplina es Gerard Genette. Este término surge para el estudio literario en dos formas: 1) Se le denomina narratología modal a la observación de la estructura del relato, es decir el modo de intervención de un soporte; y, 2) la narratología temática que estudia las relaciones internas en la historia, las acciones y los personajes.

La narratología modal brindará al proyecto, contemplando que la estructura y el soporte son recursos expresivos en cuanto a la forma, los niveles de narración, la temporalidad en que se desarrolla el relato y el punto de vista con el que está construido un relato. En el montaje cinematográfico son reconocibles estas

23 El cine tiene una condición literaria muy fuerte –pues tiene atrás un guión–, ha sido una referencia para la producción de imágenes y constituir largometrajes de ficción, animaciones, algunos documentales, pero existe una disciplina audiovisual que niega esta condición y no usa este referente conscientemente, el videoarte. Éste se construye bajo nociones de Ideas, Ambientaciones, Documentaciones de hechos o acciones falsas o verídicas, entre muchas otras.

24 Gaudreault y Jost, *El relato cinematográfico, Cine y narratología*, Barcelona: Paidós, 1995, p. 47

formas estructurales de modo que están relacionados todos sus componentes con el relato.

Con respecto a la noción de relato, necesitamos distinguirlo del de historia, términos que por uso común parecen ser sinónimos. Por historia entendemos la sucesión de los acontecimientos de manera lógica en cuanto a temporalidad; y por la manera de expresarlos, ya sea de forma oral, escrita o visual, establecemos relato. Podemos afirmar, asimismo, que la narratología estudia el fenómeno del relato, de manera que, a partir del texto de Gaudreault y Jost, contemplamos las siguientes características: 1) tiene una limitación temporal, es decir, tiene un inicio y un final, por lo tanto actúa como una unidad; 2) es una secuencia doblemente temporal, contempla el tiempo en el que sucede la cosa narrada y el tiempo derivado del acto narrativo; 3) es un discurso, en cuanto a que considera una serie de enunciados –expresión de un sujeto que se particulariza en el momento de su actualización–, y además, remite al sujeto que enuncia y a una instancia narradora –el sujeto virtual que narra la unidad–; 4) el relato es irreal, en cuanto a que no ocupa el mismo tiempo el acto narrativo con lo sucesos reales, es una dimensión que sintetiza y se expresa en una etapa posterior; y 5) es un conjunto de acontecimientos que ocupan una temporalidad irreal, en orden.

El relato y la historia son dos elementos que se corresponden mutuamente. Por una parte, la historia, conjunta sucesos y situaciones que ocurren en una unidad, y por otra parte, el relato, no es el aspecto de cada uno de ellos, sino el modo de desencadenamiento de cada elemento que nos presenta la historia. En ese sentido, el relato no es un elemento sino la estructura individual de cada unidad y la historia se identifica como el contenido que abarca esa unidad, y con ello, se construye un imaginario de las leyes que la rigen, es decir la diégesis: “todo lo que pertenece dentro de la historia relatada al mundo propuesto o supuesto por la ficción”²⁵.

La instancia narradora de la que nos hablan Gaudreault y Jost podría ser confundida con la instancia que se aborda en el apartado anterior, el perceptor. Al parecer estas nociones tienen una intención de narrar el suceso, pero, a diferencia del perceptor, el *relator* o el *gran imaginador* aborda la narración desde fuera del mundo diegético. Es un ente que sólo transmite y narra la historia, pero no activa la conciencia-cámara, sino más bien, la conciencia-

²⁵ Cita de Gaudreault y Jost, *op. Cit*, p. 43, de Souriau, *L'Univers filmique*, 1953.

espectador, por lo que es un mediador de la historia.

Ahora bien, dentro del estudio del relato, la narratología estudia los espacios diegéticos, donde establece sus relaciones y aclara su construcción y su continuidad. Existen dos formas de relación de espacios, la identidad espacial y la alteridad espacial, ésta última se divide en dos tipos de relaciones: por contigüidad y por disyunción.

Se refiere a identidad espacial a la secuencia de tomas, de forma temporal, donde la toma que precede a una primera sea un recorte del espacio anterior, es decir, un acercamiento en el espacio de la primera junto con un cambio de proporciones. Podemos ver este tipo de secuencia en *Moonrise Kingdom* (2012) del director Wes Anderson, en la escena *Le temps de l'amour*, se presenta primero una panorámica, el escenario donde se desarrolla la acción, y posteriormente detalla a Sam y Suzie (Imágenes 7 y 8). La alteridad espacial se conforma por la no coincidencia espacial en una secuencia de tomas, es decir que uno no tenga elementos del otro. Así, en la relación por contigüidad los espacios de cada toma pertenecen a un mismo lugar real sin capturar los mismos elementos de ese espacio, es decir, en un mismo lugar las tomas se capturan en distintas posiciones, en la misma película vemos este recurso en la escena en el bosque cuando los boy scouts tratan de convencer a Sam de rendirse. En este punto también se puede entender la noción de pluripuntualidad donde los espacios conforman una identidad por su construcción fragmentada. Por otro lado, en la relación por disyunción, los espacios de las tomas ya no están relacionados por un mismo lugar real, sino, serán mas bien diferenciados por un obstáculo que los separa, desde una pared, hasta una distancia que suprime en la línea temporal y espacial del relato, como podemos observar en la escena de las cartas de esta misma película.

Un punto de reflexión que nos parece interesante desarrollar de Gaudreault y Jost es sobre la adaptación de la estructura lingüística para desarrollar las formas cinematográficas. Aunque la imagen no tiene un equivalente de expresión o de presentación con el discurso textual existen similitudes en cuanto a su orden temporal. El lenguaje articulado puede ser una pauta de orden mental pero el modo de representación cambia radicalmente por las diferentes cualidades que nos permite el medio. ¿Cómo actúa entonces la imagen en los diferentes niveles de pensamiento, tanto en la creación como

en la visualización? La respuesta a esta pregunta se complejizará a través del tiempo, pero la experiencia de cada sujeto tornará a una valoración propia. Esta reflexión bien podrá interiorizarse, pero puede expresarse en el registro de el proceso de elaboración en el caso de la creación o de forma escrita para registrar lo provocante de una imagen.

Se realiza esta revisión conceptual con la intención de dominar estas nociones y reflexiones en torno a la imagen en movimiento y estructura al ser un punto de partida para el proyecto final audiovisual y análisis de una escena del medimetroaje de Rafael Corkidhi, *Deseos*. El análisis nos llevará a entender la estructuración y composición del montaje en general, observando sus componentes y la relación entre cada uno; con ello, la construcción de la narrativa en la imagen enfatizando la identificación de un posible perceptor y la construcción del espacio imaginario narrado, para reflexionar nuevos modos de formular una propuesta estructural y narrativa espacial en video. Así, en la etapa de la elaboración del proyecto, se desarrollarán estas reflexiones en un discurso audiovisual en forma de cortometrajes.

María es radiante,
análisis de la escena

3. María es radiante, análisis de la escena.

En este apartado se realiza el análisis del montaje de la escena María es Radiante de la película Deseos con una orientación a la configuración espacial en la imagen. Se indagan en la composición narrativa los elementos que comprende el montaje, en cada uno de sus niveles –gráfico, auditivo y de contenido–; así como, en las soluciones espaciales por continuidad narrativa y por signo según su imagen-percepción e imagen-afección. Estos recursos se buscan para tratar de comprender una realización con miras a la exploración visual y narrativa para, con estas nociones, producir un proyecto con tendencia a la búsqueda de representaciones espaciales.

La delimitación del corpus comprende en primer lugar la consideración del autor, Rafael Corkidhi, quien después de trabajar en fotografía a lado de renombrados directores con tendencia a la exploración narrativa de las películas, siguió este camino en una experimentación propiamente visual. Esto en un contexto en el cual se diversificaron las vías de la producción audiovisual independiente en intereses específicos. Rafael Corkidhi se dirigió a la exploración estética, en sus vías narrativas y visuales en temáticas místicas, más que en una exploración de documentación, o de un desarrollo de ficción cercana a la realidad.

En específico, Deseos desarrolla una narrativa poco convencional en su estructura interna desde su totalidad hasta sus partes; es la película de la trilogía setentera de Corkidhi que desarrolla una tendencia a lo visual. María es radiante es relevante en a que existe una clara intensión poética de marcajes visuales para desarrollar una cosmogonía inusual y propia.

3.1 Acerca del corpus

Deseos es la cuarta película dirigida por Rafael Corkidhi en 1977, adaptada de la novela *Al filo del agua* de Agustín Yáñez y producida por Conacite II. El guión fue realizado por Corkidhi y Carlos Illescas, y se enfoca en los personajes femeninos de la obra y la historia de cada uno de ellos.

Micaela (María de la Luz Zendejas) regresa de la Ciudad, Mercedes Toledo (Gina Morett) recibe una carta de deseo, Victoria (Ana Luisa Peluffo) es la enamorada de Luis Gonzaga (Jorge Humberto Robles), y María (Ana de Sade) ve en la llegada del circo su libertad. Damián (Jorge Humberto Robles) también regresa al pueblo ante una ausencia de cinco años, se fue a Estados Unidos en busca de riquezas, pero preservó manías que desconcertaron a los lugareños. Sucede en el pueblo una serie de eventos que están al filo del agua de la Revolución y se presenta a Francisco I. Madero (Ernesto Gómez Cruz) en la introducción y la escena final como el mártir que encabezará la lucha.

La película fue filmada en siete semanas entre noviembre y diciembre de 1977 en los estudios América y las locaciones en Velardeña y Cuencamé en Durango; Molino de las Flores y Texcoco en el Edo. De México; Puebla y Cholula en Puebla, y otras en Coahuila y Querétaro. La adaptación de la novela no fue del agrado de Agustín Yáñez y su familia, por lo que estuvo enlatada 6 años. Originalmente conservaba el mismo título de la novela, pero se cambió provisionalmente por *A la memoria de una gran novela*, y posteriormente a *Deseos*. Por la misma queja de los familiares de Yáñez, se censuró, tuvo problemas legales, al parecer recortes, y se estrenó hasta noviembre de 1983 en cinco salas de cine durante tres semanas. Al parecer sólo fue proyectada en salas de cines citadinas, esto después de que el gobierno amenazó y persiguió a Corkidhi por cuestiones políticas; además, existen pocos comentarios u observaciones acerca de su repercusión.

Para el presente estudio se ha seleccionado la cuarta escena de esta película, etiquetada como *María es Radiante*, que se presenta entre el minuto 33:09 y el 38:05; gira entorno a dicho personaje y la relación que tiene con el circo que de repente aparece en su pueblo. En la novela María es sobrina del cura Dionisio, hermana de Marta, amiga de Micaela, es una mujer de veintiún años que sueña con salir de su pueblo y conocer el mundo. Aunque en la escena no se describe

así, se infiere que mantiene las mismas pretensiones de salir de su pueblo. La escena es breve y nos muestra su escape e intento de libertad. Vemos en esta escena a María buscando al circo y pidiéndoles irse con ellos, todos los cirqueros se burlan de ella, preguntándole si sabía bailar o cantar y si quería ir a la Revolución. María no responde pero el principal del circo le concede una oportunidad de ser su estrella. Finaliza esta escena con el musical donde María baila para ellos y logra integrarse.

La escena cuenta con motivos irrealistas que son los que provocan el estudio de este relato. Si bien es interesante su estudio a partir de la narrativa modal, nos ocuparemos también brevemente de la narrativa temática.

3.2 Intenciones del análisis

Como supuesto planteamos que existe una construcción de espacio a través de las cualidades de la imagen y de su estructura narrativa. Esto porque nos interesa la manera en que se piensa el espacio dentro de un producto audiovisual. Las relaciones que tenemos con el espacio serán pensadas dentro de una proxémica y una gran evidencia de ésta noción nos las conceden las producciones artísticas. Su complejidad radica en representar el espacio real o imaginario en un plano bidimensional más la dimensión temporal.

En la historia del cine, fue corto el tiempo en que los espectadores pudieran digerir el ver una pantalla en la que existiera un movimiento autónomo, sin embargo, causó un nuevo ver y nuevas comprensiones del espacio en la imagen. Se reconoció el movimiento a través de la imagen.

El espacio es una noción que nos planteamos según la distancia con las cosas, pero existe también la noción de la temporalidad en la que podemos recorrer el espacio para estar en contacto con los objetos. En el cine vemos estas relaciones cambiadas por el montaje. Vemos a Georges Mèlies desafiando el tiempo y el espacio para causar un efecto de magia al desaparecer instantáneamente sin tener que recorrer el lugar para salir. Esto se ha seguido practicando en el cine cada vez de formas más complejas, nos ahorra el tiempo y el espacio que no interesa para contarnos una historia, para conectar espacios lejanos o para recorrer espacios en tiempos irreales.

El espacio como entidad de contención es otra de las nociones que se contemplan. Un lugar vacío o lleno de objetos nos indica también la relación que tiene una persona con su entorno, ya sea un espacio vital como el hogar que resguarda pertenencias, un espacio que nos brinda protección ante factores externos que nos puedan incomodar; o también espacios comunes donde se entablan relaciones espaciales según un acuerdo social, la disposición y cantidad de construcciones, espacios indicados para cierto tipo de personas, entre muchos otros factores.

La relación del espacio con el hombre también tiene acepciones jerárquicas, en su distancia, en las ubicaciones y ocupaciones geográficas. El urbanista al conocer el territorio tiene el control de establecer la ubicación de áreas

destinadas a construcciones, servicios, plantaciones, así, su conocimiento se abstrae en la representación gráfica en mapas.

En una película las nociones espaciales tienen que ver con la construcción de la diégesis y, sobre todo, con la relación de los personajes en y con el espacio, y ello se ve representado en la fotografía. Es el lugar donde las acciones se realizan en un contexto, y esto es fundamental para la comunicación de una idea. Un reto para el cine y las alternativas audiovisuales, es el crear conscientemente estas construcciones espaciales y establecerla a partir de otros referentes fuera de una historia, que pueden ser según el recorrido del receptor o en el cambio de dimensiones a partir de una idea. Presenciamos en *Dogville* un espacio vacío pero lleno de referencias de ubicación y no sólo en la delimitación gráfica sobre el suelo, sino que existe el espacio en la historia.

Como ya vimos, el Montaje comprende distintos niveles que lo conforman los cuales necesitan tener un vínculo para que tengan una fuerte coherencia. Se busca la comprensión espacial de la escena *María es radiante* y cómo funciona en la historia y su narración. Para ello se analiza con base en nuestro marco conceptual –ver capítulo 2– las relaciones espaciales en los diferentes niveles que conforma su montaje.

Podemos llegar a una interpretación del montaje y de su construcción espacial tomando en cuenta, en primer lugar, el contexto histórico en el que fue planteada la película; y en segundo, que la historia es prestada de un texto literario y se deben reconocer los límites y las formulaciones en audiovisual de cada una de sus partes. No se pretende a llegar a un significado, puesto que no existen bases de ningún tipo que nos expliquen correctamente la intención de *Corkidhi*, pero sí a una interpretación a partir de las construcciones espaciales que se estudian. Se plantea un límite, asimismo, en la investigación al recuperar sólo en las nociones de montaje y construcciones espaciales formalizadas en la fotografía e imagen en movimiento.

Se pretende buscar la exploración poética de sus narrativas, en su fotografía. Esto comprende el uso de los recursos tangibles como las locaciones, actores, utilería; recursos creativos como perspectivas de la cámara, encuadres, composición, iluminación; para componer una narrativa integral.

3.3. Elementos Formales

3.3.1 Códigos convencionales de los elementos constitutivos del Montaje

En este apartado se describen algunas nociones de las cualidades gráficas de las tomas que son los códigos convencionales que se usan en la producción cinematográfica y las similitudes entre los términos estudiados de las nociones del montaje. Esto nos ayudará a aclarar las distinciones metodológicas. En apoyo a el entendimiento de estos códigos, se realizaron los esquemas 1 y 2 con ejemplos de las características formales de los encuadres de las tomas y los movimientos de la cámara.

La toma es la imagen audiovisual que tiene un límite temporal (duración) y espacial (cuadro) en conveniencia del creador de la imagen, el camarógrafo. Caben las nociones: cada fragmento móvil del montaje de Eisenstein, y plano que vimos en Gilles Deleuze.

La secuencia es un conjunto de imágenes ordenadas temporalmente según el diseño del director y editor. Caben aquí, las tres siguientes potencialidades del desarrollo Dialéctico: Imagen de movimiento producida artificialmente, Montaje de asociación y Liberación de toda la acción mediante la definición de tiempo y espacio; así también la Escena, como parte de una estructura literaria donde se conjuntan las tomas entorno a un tema, parte de la trama. Por otro lado, en las nociones estructurales se abordan: Segmento, como una selección de tomas lineales y entorno a categorías planteadas de la imagen y temas, y Transición, como una o varias tomas donde se desenvuelve el concepto de caesura.

La imagen compone de ciertos elementos gráficos que se conforman en el diseño y uso de la cámara: el ángulo óptico, el ángulo por posición, el encuadre y el movimiento. El ángulo óptico se refiere al manejo del campo de visión en el cuadro mediante el uso de los lentes. El uso de un Gran angular abarcará en el cuadro un mayor campo de visión, a costa de la deformación visual con un ángulo de apertura o de visión desde 180° a 45°. Un ángulo Normal se refiere al encuadre que presenta una imagen tal como lo vería el ojo humano con una apertura de alrededor de 45°. De la misma manera, el uso de un Telefoto causará una impresión de aumento y se reduce el campo de visión de 45° a

los 3°.

El ángulo por posición se refiere a la perspectiva de la imagen por ubicación de la cámara. Una posición Normal se identifica por una perspectiva recta en cuanto a los planos horizontal y vertical, tal como ve una persona erguida. Un ángulo Picado tendrá una perspectiva vertical desde arriba hacia abajo, inferior a los 90°, mientras queda recto el horizontal; y de forma opuesta, el Contrapicado tendrá una perspectiva vertical desde abajo hacia arriba, también inferior a los 90° y recto el horizontal. El ángulo holandés tendrá siempre una perspectiva en diagonal, esto se crea a partir del giro de los ángulos horizontal y vertical de la cámara. Por lo que respecta al ángulo Cenital, tendrá este una posición de 90° verticales hacia abajo y el ángulo Nadir 90° verticales hacia arriba.

El encuadre se refiere a la imagen que tiene una proporción entre el sujeto u objeto que retrata, formado por la distancia que existe entre la cámara y el objeto, causando asimismo, la relación con el espacio. En general, se refieren estas nociones a la relación cámara-sujeto, por el seguimiento de los personajes en una película. El Close Up será un acercamiento donde se eligen y expanden los detalles del sujeto u objeto. Un Medium Shot abarcará toda la cabeza y el busto del sujeto. El American Shot por lo general se toma desde un ángulo más bajo de la vista usual para encuadrar a la persona desde arriba de sus rodillas hasta la cabeza si está erguido. En el Full Shot se encuadrará al personaje en su totalidad pero en un plano relativamente cerca. El Long Shot tendrá un encuadre panorámico con planos cercanos, a diferencia del Big Long Shot que encuadrará una panorámica en varios planos.

Los movimientos de la cámara se solucionan generalmente con rótulas, para movimientos de rotación de la cámara, como los Panning y Tilt; y dollys o grúas, para movimientos de traslación como los Dolly, Travelling y Red. En el Zoom se percibe el movimiento por un juego de lentes donde cambia el campo de visión, así un acercamiento, zoom-in, cambia de mayor a menor y un zoom-out, de manera contraria.

3.3.2 Identificación de la estructura gráfica

La escena de María es Radiante cuenta con veintisiete tomas, las cuales se

identifican en cuatro segmentos lineales relaciones de continuidad, por el contenido gráfico tema-espacio, lógicas e ilógicas y, que por orden cronológico, se les asignaron letras para su identificación rápida –A, B, C y D–. El segmento A se compone de las tomas 1 a la 8 y se observa una continuidad ilógica, el segmento B consta de la toma 9 a la 18 y tiene una continuidad lógica, el segmento C de la toma 19 a la 23 con una continuidad ilógica y el D de la toma 24 a la 27 con una continuidad lógica. Esta estructura se denomina Estructura Gráfica y el esquema que lo representa se ubica al final de este apartado (Esquema 3).

Existen, en esta escena, cinco temas-espacios clave para la distinción entre lugares: por orden cronológico se presenta el Libro, el Interior de casa de María, el Exterior de casa de María, el Desierto y el Escenario. El primer espacio, el Libro, sólo posee una toma en esta escena; el Interior de casa de María tiene cuatro, el Exterior de casa de María una sola toma, el Desierto contiene diecinueve y el Escenario tres. La relación gráfica entre los temas-espacios de las tomas sólo existe en su secuencia, más dos excepciones: el Interior de casa de María puede verse una parte en el Exterior, y el Escenario del espectáculo se descubrirá ubicado en el Desierto.

3.3.3 Identificación de estructura narrativa modal

En la dimensión gráfica, se encontraron secuencias que dividen la escena en 4 secciones. De esa misma manera se identifican secciones del audio que configura una estructura auditiva. En ella se despliegan cuatro componentes sincrónicos: La Música, los Efectos de audio y dos voces, la Voz in, la voz expresiva de los personajes, y Voz over, voz del narrador fuera del mundo diegético.

Su identificación temporal se empareja bien con la duración y disposición de las tomas. En el componente de Música apreciamos tres motivos, las primeras dos se intercalan: empieza un ritmo en tambor durante las primeras 4 tomas, y le siguen 3 tomas del tema Al filo del agua en la primera variante, dominado por metales de viento; luego se intercalan en las siguientes 4 tomas y para hasta la toma 18 donde empieza el musical.

En el componente de los efectos se identifican: en la toma 10 el sonido del

elefante, de la 12 a la 16 las risas, en la toma 17 los pasos de María, en la 19 y 24 explosiones y en la toma 21 el sonido de una metralleta disparando. Por parte del componente de la voz, se escucha la voz over en las tomas 1, 2, 4, 6 y 8; y las voces in en las tomas 10 y 11 a 17, más la canción Al filo del agua de la 19 a la 27.

Las dos dimensiones, auditiva y gráfica se cruzaron en la tabla y con ello se seccionó la escena en cuatro segmentos temáticos y dos segmentos mas una toma como transiciones para obtener la estructura narrativa modal. Esto es, una conjunción de temas en las dos dimensiones para obtener una percepción completa del contenido tangible. Las voces y la gráfica nos indican narrativamente lo que sucede, y con ello seccionamos la escena en las acciones concretas que conforman la historia. Así, en el Segmento Inicial nos dirá un narrador algunas características de María, el Segmento de Diálogo observamos el encuentro de María con el circo, y el Segmento Musical veremos la aceptación de María en el circo. Los segmentos de transición, también tienen una acción pero es un momento de transformación hacia la otra acción.

3.3.4 Relación espacial narrativa

Para el estudio del espacio narrativo en una concepción audiovisual deben contemplarse: 1) los elementos espaciales y los objetos pertenecientes a ellos que se enmarcan en el encuadre de la toma y 2) cómo se vinculan las tomas en secuencia. Por ello, es necesario contemplar el tema-espacio de las tomas y su linealidad temporal, es decir, el tiempo derivado del acto narrativo, para ello se remite a los segmentos contemplados de la estructura narrativa modal.

Todo el Segmento Inicial tendrá una relación espacial de alteridad disyuntiva, esto quiere decir, que el tema-espacio cambiará linealmente y no existirá una conexión en la representación espacial secuencialmente. Así, en la toma 1, el tema-espacio Libro no coincidirá con ninguna otra toma; en cambio, en las siguientes tomas de el segmento Inicial con los temas-espacio Interior de la casa de María (2, 4 y 6) y Desierto (3, 5 y 7) donde tendrán una alternancia en su secuencia.

En el Segmento de Transición¹ la toma 8 tendrá una relación de alteridad disyuntiva, por su tema-espacio Exterior de la casa de María, con las tomas

restantes (9, 10 y 11), que tendrán una relación espacial de identidad entre sí de tema-espacio Desierto.

Por su parte, en el Segmento de Diálogo todas las tomas tienen relación de identidad, entre ellas mismas (12, 13, 14 y 15) y comparten el tema-espacio Desierto con los segmentos anteriores.

En el Segmento de Transición² la toma 16 tendrá un efecto gráfico de alteridad por el choque de las cualidades lumínicas, pero en realidad, por su tema-espacio Desierto tendrá una relación de identidad con las tomas lindantes (17 y 18).

El Segmento Musical, que comprende de las tomas 19 a la 23, tendrá una relación de alteridad con transformación a una de identidad. La toma 19 comienza por tener una relación espacial de alteridad disyuntiva al encuadrar el escenario, pero mediante el movimiento Zoom Out revela una ubicación espacial dentro del tema-espacio Desierto, por lo que cambia a una relación de identidad. En el caso de las siguientes tomas de este segmento, habrá una alternancia entre los dos temas espacio: del Desierto tendremos las tomas 20 y 22; y del Escenario tendremos 21 y 23. Hay que notar que aunque es revelada la ubicación espacial del tema-espacio Escenario dentro del Desierto, mantienen delimitadas su propio espacio narrativo, esto es, el espacio específico, a manera de continente, donde sucede la acción. La toma 24, que funciona como Transición, conjuntará dos tema-espacios de manera sincrónica, a diferencia de la toma 19. Aún así, tendrá una relación de identidad con ambos tema-espacios. Las tomas del Segmento Final tendrán una relación de identidad con el tema-espacio Desierto.

3.3.5 Imagen-percepción de las continuidades espaciales

Se utilizan los conceptos de Imagen-percepción como categorías de las cualidades que tiene la imagen, a manera de una percepción humana o sobre-humana. Se presenta esta tabla para observar estas categorías con sus cualidades individuales.

Existe una toma que puede entrar en dos categorías y otras dos tomas en donde las categorías pueden fundirse. En el caso de la toma 16, cambiará

Toma	Imagen-percepción	Cualidades
1	Gramma	Tiene una relación espacial de alteridad disyuntiva y enmarca la escena fuera de la diégesis.
2	Dicisigno	El perceptor está fuera del conjunto
3	Reume	Percepción subjetiva de María en el contexto narrativo
4	Dicisigno	El perceptor está fuera del conjunto
5	Reume	Percepción subjetiva de María en el contexto narrativo
6	Dicisigno	El perceptor está fuera del conjunto
7	Reume	Percepción subjetiva de María en el contexto narrativo
8	Dicisigno	El perceptor está fuera del conjunto
9	Dicisigno	El perceptor está fuera del conjunto
10	Reume	Zoom perceptivo desde el circo, María señala a la cámara
11	Dicisigno	El perceptor está fuera del conjunto
12	Reume	El perceptor de esta imagen observa a María como un reflejo, sigue sus mismos pasos
13	Reume	Encuadre que da referencia a una posición humana, en este caso una contrapicada en paralelo a la vista de María
14	Dicisigno	El perceptor está fuera del conjunto
15	Reume	Punto subjetivo de algún personaje del circo
16	Reume-Gramma	Doble posibilidad perceptiva del espacio: espacio simbólico (diferido del tiempo diegético) ó vista de percepción subjetiva de personaje
17	Dicisigno	El perceptor está fuera del conjunto
18	Dicisigno	El perceptor está fuera del conjunto
19	Dicisigno-Reume	Percepción aérea, el perceptor tiene sus propias cualidades de percepción, fuera del sistema diegético.
20	Reume	El perceptor es integrado al espectador como un invitado al musical
21	Reume	El perceptor es integrado al espectador como un invitado al musical
22	Dicisigno	El perceptor está fuera del conjunto
23	Reume	El perceptor es integrado al espectador como un invitado al musical
24	Dicisigno	El perceptor está fuera del conjunto
25	Dicisigno	El perceptor está fuera del conjunto
26	Dicisigno-Reume	Percepción aérea, el perceptor tiene sus propias cualidades de percepción y de movimiento, fuera del sistema diegético.
27	Reume	El perceptor es integrado al espectador como un invitado a este musical

de Reume a Grama por una cuestión de perspectiva que se resolverá más adelante. Por parte de la toma 19 y 26, la imagen perceptiva tendrá un cambio de visión en contraste con cómo se había estado manejando la imagen.

Ángulo óptico



Cerrado (telefoto)



Normal



Gran angular

Posición



Normal



Picada



Contrapicada

Encuadres



Holandés



Cenital



Nadir



Close Up



Medium Shot



American Shot



Full Shot



Long Shot



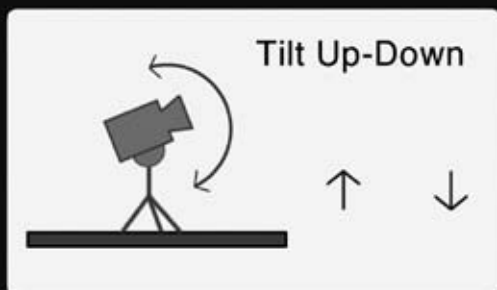
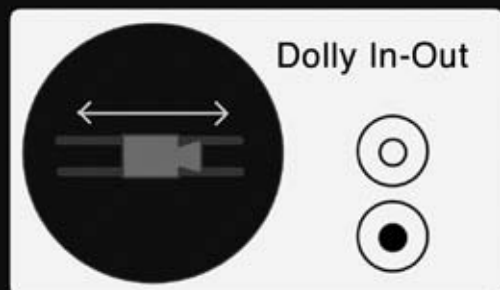
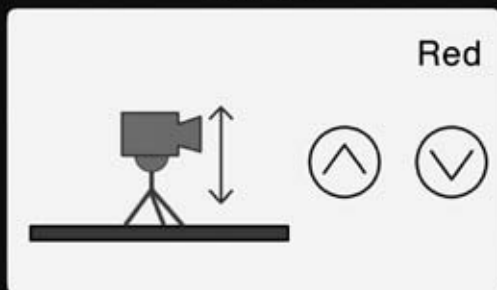
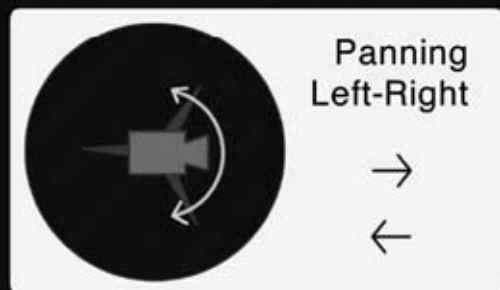
Big Long Shot

Esquema 1. Características formales del encuadre

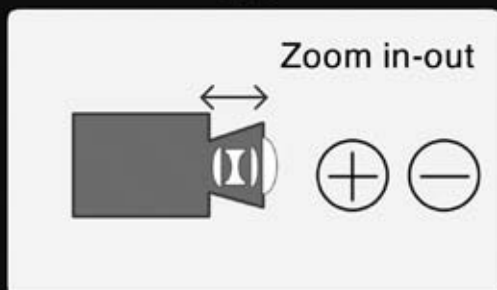
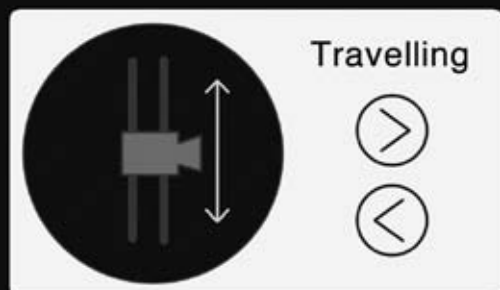
Movimiento de cámara

Horizontal

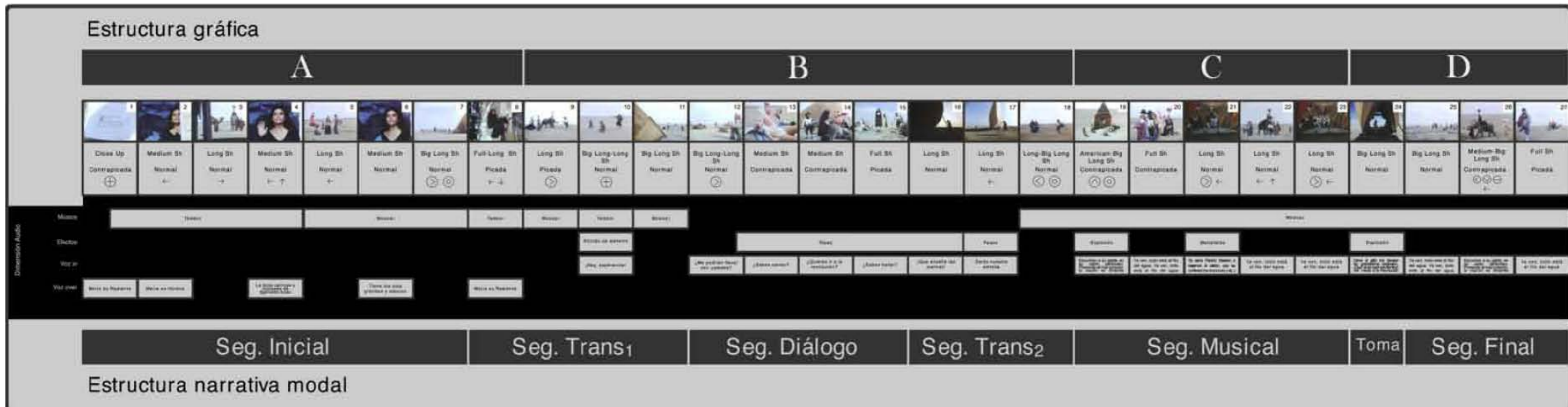
Vertical



Otro



Esquema 2. Características de movimientos de cámara



Esquema 3. Estructuras gráfica y narrativa modal

3.4 Conceptos Asociativos

En este apartado, a diferencia de los conceptos que funcionan como categorías de análisis, se abordan los conceptos estudiados que nos remiten, más bien, a una interpretación de la imagen en movimiento en su relato cinematográfico. Estos conceptos son las cualidades afectivas que tiene una imagen para lograr un vínculo con el espectador: de la Imagen-afección, las ideas de cualisigno y espacio cualquiera; la noción del perceptor y del relator, en cuanto a la inferencia del narrador visual; y por último, las nociones que configura el Montaje total.

3.4.1 Cualisigno y Espacio cualquiera

Las afecciones que le sucederán al espectador serán incitadas por el signo Cualisigno que funciona como vínculo de transferencia. Este signo, además, se presentará no sólo en la acción de una toma, sino que estará cargada de toda la información y otros afectos que se han obtenido y producido durante la película.

El primer caso en que se observa el cualisigno es en la toma 16. El espacio se desprende de las cualidades ya construidas durante la escena mostrándonos una imagen que despierta un interés, un cambio en la diégesis. El tema-espacio que posee es el Desierto, pero éste es observado a través de un ojo distinto al que no le importa reconocer el lugar sino establecer una relación con éste. Es una imagen que tiene cualidades propias, se abstrae de las nociones que se construyeron en la diégesis para plantearnos una imagen que desconcierta. Las cualidades que tiene esta imagen no anticipan una acción, no tenemos conocimiento de que exista alguna acción que le preceda y por lo tanto no es un signo de potencia. Sin embargo, es un cualisigno porque nos promete una acción de un modo afectivo. Es la totalidad de ella como cuadro y como fotografía, no se realiza para recoger un objeto ni tampoco como la actualización de una acción, más bien es un momento de afección.

De una manera formal, esta imagen modifica varios planos del montaje. En su estructura, cambia el ritmo del Segmento Diálogo, la toma se alarga unos segundos más que las tomas anteriores; en el plano del audio, se desvanecen las risas poco a poco para estallar cuando habla el personaje causando una alteración en el ritmo; y en el plano de la imagen, existe un cambio de la luz y

la disposición del personaje.

La imagen se expresa en sí misma alejándose de la información espacial ya dada y el tema-espacio Desierto desaparece. El cualisigno se expresa en la imagen al concederle estas condiciones de luz donde la identidad se infiere por su contorno. Pero en general existe una vacuidad, se vacía el espacio y si existe una conexión real será por su secuencia, pero más bien existe una conjunción virtual. Sus singularidades serán la división entre lo negro y la luz. La sombra que produce el bloqueo de la luz no absorbe el espacio, sino que transforma el contenido del espacio en el mismo espacio. El personaje ante su identidad desconocida se funde con el negro, aún cuando sus movimientos permanecen humanos, y pareciera que es el espacio quien se burla de María. Es la sombra la que representa al espacio afectivo y la luz su expresión contraria para desplegar el contenido.

Es el espacio cualquiera en donde se despliega el cualisigno, el negro sobre el blanco donde existe una confusión con lo que es y lo que contiene. Ya no es un continente el espacio sino que es el rostro que se expresa y aumentan sus cualidades afectivas al evitar la observación objetiva para dotarle de una expresión subjetiva y, de esta manera, existe una apropiación de esa subjetividad. Es por ello que en su signo perceptivo puede cambiar de Reume a Grama, porque a la vez que conecta al espacio inferido y se integra a la diégesis, por sus cualidades plantea una distancia en su gráfica y a su sentido.

Una propiedad de la Entidad afectiva es expandir sus particularidades, agranda las partes que conforma su totalidad para transformarla en una expresión. En este caso la membrana limitante del espacio negro con la luz, un halo que nos deja entrever ligerísimos reflejos de luz y halos que iluminan los oscuros. Existe también un movimiento, que lo realiza el personaje que camina hacia la estructura para reposar en ella, y es en este punto donde se realiza la conjunción entre lo real y lo virtual. Es el movimiento la cualidad que nos muestra que todavía existe un espacio, que tiene una ubicación y puntos de referencia reales sin dejar de transmitirnos la afección.

El puro lugar de lo posible tiene un auge en esta toma. La cualidad que tiene la imagen causará una afección que será atribuida por el espectador in situ ante lo desconocido y lo ambiguo –recurso que en los géneros tradicionales del cine

se usa para causar suspenso— porque la imagen tiene la potencia de causar una acción que, en este caso, aún no se reconoce.

Hay que mencionar que el Desierto en esta escena también es un puro lugar de lo posible, un espacio cualquiera. Esto porque el Desierto no representa un desierto, sino que es un espacio construido y no abordado. No se representan sus cualidades reales, las acciones usuales que pasan en un desierto, sino que se construye a partir de lo que contiene y las acciones que se producen.

Por otro lado, en el hilo narrativo se identifica un momento de burla –Segmento de Diálogo– ante María y de expectativa de la decisión del circo. Anclada a esta secuencia, la toma estudiada tiene un diálogo que expresa el personaje desde las sombras que parece querer humillarla. Es esta toma la que produce un efecto de caesura en la narración por las cualidades de la imagen y de estructura aunado con el afecto, no sólo producido del cualisigno, sino de la empatía con María.

La pregunta del espectador empático, sería en primer lugar ¿qué está pasando? ¿qué quiere decir con esa toma? La noción temporal está a la vista, “ya se está ocultando el sol”, “se hace tarde”, “pasó un largo tiempo”, entre otras expresiones que indican, pero no se realiza, que existió un lapso de tiempo que no es representado de manera real, sino que en su síntesis y en su gráfica nos implantan esa noción.

La segunda toma que funciona como un cualisigno será la 19. Es muy distinta a la toma anterior por la composición y los recursos utilizados. Es en esta toma donde se integra un nuevo tema-espacio en la narración: el Escenario. Este lugar puro de lo posible se integra por una cualidad que tiene el escenario por su naturaleza, que es en sí un espacio cualquiera. El escenario es el marco de acciones no reales, que se desliga de sus coordenadas espaciales y temporales para crear otras nuevas. Este espacio sí funciona como lo haría en uno real, pero tiene este doble marco espacial, la del teatro y la del encuadre cinematográfico, en donde se percibe, no la potencia de una acción, sino la potencia de una ubicación. Por el tiempo, el espacio sufre un cambio de este estado de doble enmarcación hacia una enmarcación de la observación de una enmarcación.

Aunque sea un espacio de contención de la acción, es un espacio cualquiera. Éste espacio no es sólo un fondo un contenedor de los objetos y acciones, es más bien un espacio de poder. Divide el espacio diegético en dos, la plataforma del escenario con el espectador, que primero somos los espectadores del cine, y en el segundo momento son los cirqueros quienes se transforman en espectadores. María usa el espacio como una vía para integrarse al grupo y, como veremos en las siguientes tomas, este espacio será compartido.

La particularidad de este Espacio Cualquiera será el cambio de espacio: de una aparente escena en interior, cambia a su ubicación en un exterior. El interior, conformado por la estructura, muestra entre sombras algunos instrumentos, como los tambores y otras utilerías amontonados detrás del escenario y las cortinas rojas y los focos tintineantes que en un principio no se determina ese espacio como un escenario, hasta a abrirse la toma. Configura asimismo, un cambio de luz, mientras María baila bajo la sombra de la estructura, los espectadores la observan desde afuera bajo el rayo del sol.

El escenario, aunque no tenga cualidades de sombras que opaquen y desvíen el sentido de lugar, tendrá otra, la desubicación espacial. Es así como este cualisigno no depende de la transferencia de afecciones por vacuidad, sino más bien atenderá una desconexión del espacio nuevo con el espacio diegético. Esta es una transformación exagerada, tanto que la ubicación del Escenario en el segundo momento cambia de perspectiva en ángulo y encuadre normales a una picada en Long Shot. Evidencia así, a manera de mapa una ubicación central del escenario en el Desierto, y ahí mismo se descubre que la estructura de madera es en realidad el exterior del escenario.

El perceptor que observa la acción inicia con una relación espacial muy cercana, pero al alejarse en contrapicada plantea una distancia que crece, no sólo por sus dimensiones espaciales, sino porque se aleja de una integración grupal en la diégesis, para ejercer una visión fuera del conjunto que retrata. Esto es, como habíamos mencionado en su signo perceptivo Dicisigno-Reume donde realiza una percepción aérea, lo cual tiene sus propias cualidades de percepción fuera del sistema diegético.

3.4.2 El perceptor y la instancia narradora

La construcción del espacio bien es posible en dos perspectivas, en la aproximación más física y formal, y en otra por inferencia o poética. Las nociones del perceptor y del relator ayudan a entender el vínculo que se propone entre el creador y el espectador; es un vehículo de percepción de la historia pero no es la historia, sino que está en su contenido y su modo de relato y es la razón de su visualización. Ya habíamos visto que el grama es el signo perceptivo del montaje, donde se pueden conectar los conceptos de continuidades lógica e ilógica, y los gradientes en las relaciones de identidad y alteridad. Estos conceptos se refieren a estas aproximaciones físicas. Pero, ¿cómo se construye el perceptor? ¿cómo saber la intención poética de Rafael Corkidhi? Es su obra y su contexto lo que nos podría indicar un vía de interpretación, pero queda en un plano inferencial. No buscamos una interpretación del significado, sino la capacidad de construir el espacio en una dimensión audiovisual. Esta noción puede quedar en un segundo plano para el autor si busca un medio espacial sólo a través de la composición fotográfica –donde pertenecería a un montaje de afección–, pero es una noción que no se excluye del paradigma audiovisual sino que el espacio es una de sus condiciones. Pensado o no la ruta de filmación para construir un espacio, la erige y encontramos soluciones que sí tienen que ver con la construcción temporal, pero con ellas se desarrollan las espaciales.

Lo que es importante destacar es la necesidad de plantarse el porqué está ahí determinada imagen y cuál es el papel que cumple en la narrativa, cuál es el hecho que está representando y cómo se hila con los demás para formar el mensaje o concepto. La coherencia narrativa es muy importante en el cine tradicional, para que la trama sea fuerte, pero en un cine experimental y sobre todo en los años sesenta y setenta en México existe un mensaje que está cimentando las exploraciones visuales y el modo de armarlas, por lo tanto no quiere decir que usen imágenes sólo de relleno, disponen en la imagen una manera de exponer temas. Estas exploraciones reflejan una forma de percibir y de construir, en un nivel de razonamiento lógico, el mundo que está fuera. Y si está degradado o parece un sinsentido será porque el autor, en su inconciencia o en su lucidez, lo percibe así de una u otra forma. Tratar de buscar un tipo de perceptor y concretizarlo en un ser o tipo de conjunto ya depende de un acto interpretativo.

La conciencia-cámara que nos permite un vínculo con un ente perteneciente a la historia y el espectador se formula distinto a la del receptor o instancia narradora. El perceptor, por un lado, es un recurso que nos permite adentrarnos en la diégesis sin tener la conciencia que se está relatando. Hay que recordar, que un perceptor, es la construcción de un ente imaginario, que nos muestra su propia percepción y nos concede su mirada.

El perceptor ejerce parcialmente una integración con la escena María es radiante. Nos vincula principalmente con las imagen-signo que se presentan. Se infiere por un lado, que las imágenes-percepción influyen solamente en la mostración de los agentes y objetos, sobre el espacio, que conforman la historia. Es un nivel de percepción y por otro la construcción de la diégesis. Es la imagen primaria que nos acerca a la composición, no de la grafica, sino de la historia narrada. El perceptor que se inscribe en una situación y en un mundo distinto al nuestro. Es decir, se ubica en Casa de María, en un Libro, en un Desierto y en un Escenario que se ubica en un Desierto. El perceptor puede transitar sin ningún obstáculo, ni siquiera temporal, en todos estos espacios. Nos concede la oportunidad de presentarnos a María y a los integrantes del circo, como un grupo indisoluble de personajes y animales.

Digamos, que una acción pueda verse igual, en distintos escenarios. No podríamos establecer un vínculo entre el espacio y la acción, pero no sucede así. ¿De qué manera el espacio interfiere en el sentido de la acción? Pueden existir vínculos en diversas dimensiones: el soporte diegético, el lugar donde aparecen estas acciones; el sentido social de ubicación, el imaginario entre los personajes, cómo observan y asimilan el espacio; y la noción de pertenencia por valores sentimentales y morales. Es la labor del perceptor que el espectador entienda el mundo diegético de Deseos y con ello su espacio.

Así, Corkidhi construye el espacio, no sólo en las locaciones donde filma su película ni en los encuadres. Existe una noción espacial en el relato. María no va al desierto, María entra en el mundo espacial donde es un lugar de lo posible y encuentra allí el circo.

Por otra parte, en las imágenes-acción se nos presentan las acciones pasivas y activas de María y del circo. El perceptor, que no es un narrador, ve a María observando, escapando de su casa por la ventana, adentrándose en dos

espacios puros de lo posible en donde se encuentra el circo. Se asume también que el perceptor se adentra en la mirada de María cuando ve por primera vez al circo y también cuando se están burlando de ella. Los dos cualisignos que se identificaron serán la imagen-afección que transmite una imagen que provoca un sentimiento de anticipación a algo.

Me parece destacable mencionar que en la escena estudiada actúan dos modelos de perceptores. El primero, se define por su naturalidad en el observar los hechos, una persona que no actúa mas que como un espectador casual, que sigue con la mirada a los actores intrigantes. Éste móvil o inmóvil no se desplazará a otra dimensión, observa y escucha sin ningún obstáculo que pueda distraer la acción, y, la duración de esa vista coincidirá con el suceso o la situación. Es una imagen primaria, sólo observa y narra a la vez. La toma 16 pertenece a la vista de este perceptor, de un modo que no se desplaza a otra dimensión, cumple la diégesis en un mundo terrenal, las cualidades que tiene como cualisigno se actualizan en cada uno de los espectadores que observa en un mismo nivel de percepción. Sin embargo, este perceptor tendrá la misma cualidad que en otras películas, puede sintetizar el tiempo y el espacio a su conveniencia.

En cambio, el segundo perceptor tendrá la cualidad no-humana de desplegarse en vertical. No es un ave, ni un objeto volador mecánico, no existe en la diégesis algún ser que tenga esa posibilidad, puede sin embargo concebirse una de no ser un ente en concreto o alguna parte de un conjunto tangible, sin embargo, debe pensarse en el motivo del desplazamiento. Llevar una grúa al desierto no será accidental. Las posibilidades que ideamos son: 1) Para informarnos de la ubicación y registrar, a modo de mapa, las relaciones espaciales –aunque se limita con la intención de no registrar una panorámica más abierta–, y 2) Para jerarquizar, es una de las importantes interpretaciones de clasificación de las tomas picadas y contrapicadas, en este caso podría mostrarse este mirar hacia abajo como una superioridad del que observa, minimiza el hecho desde una posición con mayor poder. Pero algo es seguro, este movimiento del perceptor se libera después de concederle a María la oportunidad de lucirse para ser la estrella. Es un movimiento que se libera de sus limitantes anteriores.

En cuanto a la instancia narradora, el relator, vemos que existe una sucesión de acontecimientos de manera lógica. No existen saltos temporales grandes entre

acción y acción, sino sólo por la comodidad de sintetizar el tiempo y espacio.

El relator no se preocupa de cómo está interfiriendo en el espacio diegético, sino es el ente que modela la historia a su conveniencia. Este ente prefiere narrar la historia de María antes que la del circo, así que su perspectiva y modo de narración girarán entorno a este personaje. Este gran narrador relata la historia entonces desde un punto más cercano y afectivo con ella.

Siguiendo con el mismo esquema de la estructura de la narrativa modal, el relator nos describe a María ya no sólo con la imagen, sino con una voz. La voz over del relator nos dice: María es radiante, María es morena, la boca carnosa y coronada de ligerísimo bozo, tiene los ojos grandes y claucos, (María es radiante). Ya en la gráfica vimos cómo la voz se expresa en conjunto con la imagen. La primera toma infiere que la historia es contada a partir de un libro –como en realidad sucede– pero es este relator quien imagina el rostro de María, asomada por una “ventana”, mirando hacia un exterior, buscando algo que en saltos espaciales nos induce una sincronía de sucesos, donde asimismo, se infiere que es la visión que percibe.

La síntesis espacial se da en esta alternancia entre tomas, donde el personaje tiene la función de ser un punto de referencia y, con ello, se plantea una distancia, que se genera en el corte de la toma, con el circo, que será el motivo para que suceda la historia. Es ésta sincronía de sucesos el relato de este segmento: la descripción auditiva, visual, el tambor que prepara un momento de melodía. Al parecer María no puede acceder en este momento al lugar donde se encuentran, tiene un obstáculo que es su propia casa, pero parece tener una distancia cercana al Desierto.

Existe un quiebre de esta primera limitación espacial en el primer Segmento de transición. María, que pareciera observar el circo en un espacio al que no podía acceder, ahora se encuentra ahí. Salta sólo una barrera construida por el montaje, el escape de su casa es una acción que ayudará al montaje de realizar la relación de síntesis en su concepto. Aquí sólo existe el vínculo de María para relacionar estos dos espacios, no hay ninguna transición espacial geográfica lineal que podamos observar para identificar distancia u obstáculos, sino que existe el límite, como ya habíamos planteado, en el corte de toma. El personaje de María, entonces, construirá el puente en el recorrido de su

hogar al desierto. Y es el movimiento de la cámara el que ayudará asimismo a construir la distancia entre estos dos lugares.

Este punto de transición marca sí una noción de caesura visual, pero también existe un intercambio de espacios. María que al parecer se limitaba a mirar desde su ventana traspasa un límite geográfico de forma muy simple. No pareció haber recorrido una distancia abismal para llegar al Desierto, pareciera que no estaba tan lejos de su casa. Sólo recorre un trecho para llegar donde se estableció el circo, en la isla de madera. Vemos a María “observar”, por medio de la misma inferencia de alternancia, que el circo se dirige hacia algún lado, hacia la isla de madera. La imagen de la toma 10 nos muestra que alguien está percibiendo desde el punto contrario a María en el Desierto, entonces por relación, es el circo quien observa a María que los está siguiendo.

Se presenta también una alternancia, al igual que la imagen, en la música. El tambor suena en las tomas de María, mientras que la música suena en la visualización del circo, afectando su mundo diegético, es decir, bailan a la par de la música. María, que ya ha entrado al Desierto, se oye el sonido del elefante y grita: ¡Hey! Espérenme, causando con ello una relativa espacialidad. Existe todavía cierta distancia para recorrer, pero ya el circo “la ha notado” que va tras de éste.

En el Segmento Diálogo se desarrolla una especialidad en las relaciones entre los elementos y conjuntos. Al ser María el punto central narrativo se observa el espacio en relación con ella. María corre desde un punto lejano a la cámara hacia el circo, y queda parada en medio del los cirqueros, existe un silencio hasta que María expresa su deseo: ¿Me podrían llevar con ustedes? Y las risas estallan. Las imágenes se subjetivizan en el mismo conjunto, una de las tomas recae en una paralela a la percepción de María y las otras tres en miradas provenientes de algunos personajes del circo, que se ubican alrededor de María. El perceptor cambia de habitante para desplegar, además de la integración de los personajes por corta distancia, la extensión espacial y su movimiento circular. Esta composición circular forma una dinámica de intimidación que no va creciendo sino que se mantiene por unas pocas tomas con los mismos recursos, risas explosivas, preguntas, la imagen de María atónita.

En el plano auditivo, las risas son un recurso del movimiento Pánico, que

de alguna manera desacraliza un momento que puede ser importante para el desarrollo de la narrativa o del destino del personaje. En María sólo se encontrará un primer diálogo que desata la risa de los cirqueros, en paciencia espera una respuesta definitiva y resiste la burla.

El Segmento de Transición² inicia con una toma desconcertante, la noción temporal de esta imagen tiene un juego doble. De manera narrativa vemos un tipo de caesura en la toma 16, temáticamente existe cierta incongruencia temporal. Existe la posibilidad de contemplar el mismo espacio en una hora del día distinta, lo que provoca un salto temporal que no funciona como una síntesis, sino que crea un espacio cualquiera como ya habíamos visto más arriba. La segunda posibilidad se refiere a una toma subjetiva de María que ve en contraluz a un personaje del circo, pero en una secuencia lineal, aunque es poco probable porque existe una desconexión con la toma anterior por la posición del sol y del personaje.

Es interesante observar que es en este segmento hay mayor variación de sombras lo que nos permite ubicar una temporalidad con relación a nuestro mundo real y al diegético. De la toma 16, podemos indicar que el sol bajo proyecta una sombra intensa de la isla de madera al igual que la del personaje, y además por efecto contraluz, el paisaje se oscurece, dejando ver el contraste de la luz. Para la siguiente toma, la 17, parece un evento antes que sucedió en la historia, donde el que parece ser el jefe o mayor del grupo le dice que será su Estrella. Y de la misma manera, en la toma 18, se ubica temporalmente en una hora del día más temprana. Esto nos puede señalar una regresión temporal, o, una secuencia corta de tiempos distintos en días distintos, cosa poco probable. Más bien, con la referencia de los signos perceptivos y afectivos, sí nos puede mostrar una imagen-afección, pero ésta se integra definitivamente a la narrativa.

Se puede asociar este cambio de temporalidad como un salto narrativo del final de la historia, sigue la narración donde se determina a María como la Estrella, para contarnos después cómo es que María los convenció de integrarse al grupo. El Musical entonces quedaría como un final explicativo.

La toma 18, aunque pertenece al segmento de Transición se incluye al Musical por su audio. Vemos al jefe del circo bailando, de nuevo recorriendo el desierto hacia el Escenario, en una toma larga y con un zoom-out bastante largo. Aquí

cambia el escenario en dos aspectos, se observa vegetación y construcciones urbanas a lo lejos y parece que ha cambiado su ubicación, pero, antes de finalizar la toma aparece una parte de la isla de madera lo que reacomoda la dimensión espacial.

En el Segmento Musical empieza el canto de María mientras los cirqueros cambian su papel a espectadores. Habíamos definido que a partir de la toma 19 existe un cambio perceptivo, el espacio se extiende hacia una nueva posibilidad y ya no pertenece al conjunto que formaba parte en los anteriores segmentos, y con ello, cambiará las posibilidades perceptivas humanas generando una nueva visión. En el plano de la narración recurre de nuevo a una composición binaria o Dialéctica, donde observamos el entusiasmo del circo cuando canta y baila María. En este segmento se produce, en un nivel de contenido, la inferencia del casting de María. Regresa a una vista normal en un plano bajo de la tarima como espectador, y con ello al plano humano de percepción. Anuncia en su canto la proximidad de la Revolución Mexicana y el miedo que provoca, pero su elección la llevará hasta la lucha, como se verá en la escena nueve de la película.

La vista aérea sugerirá la liberación de una condición de percepción, y permitirá ver una nueva posibilidad de perspectiva, en la forma narrativa también existe una liberación de enfoque, se integran los dos temas-espacios y abarca los dos sucesos.

La toma 24 engloba dos de los cinco espacios representados en la escena y dos referentes espaciales, la estructura de madera y María; se destacan estos espacios por sus cualidades lumínicas, uno pertenece a la sombra y el otro a la luz. Existe también el uso de un lente abierto y con ello se amplía el espacio, pero cambian las proporciones de distancia, exagerando el tamaño de María cuando se aleja del escenario y se integra al circo. Esta toma es larga en comparación con las otras precedentes dejando caer la vista ya no de un modo activo, sino de descanso ante la fotografía. Con estos elementos podemos suponer que la imagen funciona como una indicación narrativa del final. Ya no es una síntesis espacial sino que es una conjunción.

Por último, en el Segmento Final se observa otra toma con un movimiento en paralelo a María, que está ahora montada en el elefante, y junto a ella, el circo.

María, parece que suplanta a un personaje que antes montaba el elefante y vestía igual. Avanzan hacia el lado izquierdo del encuadre, movimiento contrario del que realizaban los circenses en el inicio. Así, se señala el regreso del circo, a un lugar que no sabemos. En el audio de estos últimos segmentos se genera una activación de los efectos explosiones y metralletas cuando María canta en las últimas estrofas en cada toma.

3.5 Liberación de la acción o Montaje

En este apartado estudiaremos la unión de los cuatro aspectos de Montaje de Sergei Eisenstein en la imagen cinematográfica en su propuesta de la sintaxis fílmica tentativa, abordada en el capítulo anterior, y además de los modos de composición a partir de los rasgos Orgánicos y Patéticos. Es importante recalcar que no se busca un método o tipo de montaje específico que se adecue al hecho por Corkidhi, sino que se describe el montaje propuesto en María es Radiante a partir de las posibilidades relacionales entre los elementos de su propia composición. Por otro lado, hay que reconocer que la metodología propuesta para el análisis del montaje difiere de la metodología de la producción audiovisual.

La resolución del montaje atiende a los modelos creativos usados según la disciplina y el factor del creador. En el caso del cine, el creador interpreta una historia para relatarlo de una manera personal o siguiendo un modelo específico ya planteado. En un cine experimental, se busca quebrar estos modelos resolutivos, para plantear una interpretación y un modelo creativo fuera de éstos parámetros convencionales. Bajo este principio de ruptura contra la convencionalidad, surgieron en su época, diversos intereses y con ello distintas soluciones que se expandieron aún más con la inclusión de nuevas tecnologías.

Es desde este punto, la partida hacia la exploración de los recursos utilizados por Corkidhi hacia el despegue de las convenciones y dirigir su búsqueda hacia un enfoque propio, influenciado por el Pánico de Jodorowsky, el Nuevo Cine y también por sus trabajos comerciales en Cine Foto a lado de Antonio Reynoso.

Ya describimos las primeras potencialidades del desarrollo dialéctico y desarrollamos los conceptos asociativos. A partir de la unión narrativa de éstos primeros pasos hacia el desarrollo de el montaje, podemos asegurar de que existe en ese sentido una sintaxis fílmica que se ha desarrollado y se sostiene de manera autónoma, se enlazan cada una de las tomas para entre sí. Existen segmentos que ayudan a la comprensión de los límites temáticos y así una relación entre ellas de manera integral.

La potencialidad decisiva para la congruencia del montaje es el desarrollo de

la última potencialidad de desarrollo dialéctico, la liberación de toda la acción mediante la definición de tiempo y espacio. La intención poética necesita contemplarse en los distintos niveles del montaje y mantenerse congruentes, para así asegurar una empatía con el espectador y entablar una relación tan cercana para que el espectador se integre al canon.

Tenemos en cuenta que no disponemos la intensión original del autor ni tampoco si tuvo la conciencia de este proceso, pero por su orientación estética en el movimiento Pánico es posible que sí, como el absurdo en forma de juego, las panorámicas vacías, el tono serio en diálogos sin sentido. Estas acciones-juegos intentan generar la empatía, rechazando un lenguaje visual preciosista de la imagen y se enfocan directamente en la acción.

3.5.1 Concepto a representar

El concepto base que requiere de su resolución artística será el de romper una condición estable para llegar a una libertad. Vemos que este concepto se utilizará en la escena en las tres categorías que conforma el montaje según Eisenstein, que son gráfica, contenido y estructura.

Se buscará este concepto a partir de su imagen fotográfica. En su aspecto formal, también tiene una construcción alrededor del concepto a representar planteado. La distancia con la que la cámara se integra al espacio junto con los personajes varía al entrar en el relato visual. En un inicio vemos que detalla el libro, el rostro de María y encuadra a los personajes del circo en tomas cerradas. Después estas tomas se abren de una manera irregular hasta el punto de expandirse en forma de tomas abiertas –Long Shot, Big Long Shot –, y como ya vimos, se despliega en un eje vertical hacia arriba –Red –.

En su contenido, la imagen nos mostrará un espacio que contiene elementos: los personajes, los animales, la isla de madera, el escenario, esculturas, instrumentos musicales. Desde un principio nos muestra una libertad en cuanto nos enseña una realidad de ficción, nos muestra mundos posibles con una relación imposible, en comparación con nuestra realidad. No nos muestra un mundo imposible, todos los elementos representados existen. Sin embargo, como es muy poco probable que el circo salga de paseo por el desierto nos muestra un mundo diegético interesante ¿quiénes son estos cirqueros?

En el libro, el personaje tiene el deseo de salir del pueblo, donde ha vivido toda su vida; causado por el regreso de su amiga Micaela Rodríguez de la Ciudad y su afinidad por leer libros. Así, María ve en el circo una oportunidad de escape. El circo en la novela no existe, sino que Corkidhi opta por un grupo de revolucionarios a favor del ideal sufragio efectivo de Madero para transformarlo en el circo. Existen otros grupos errantes en la novela, pero se identifica a estos Maderistas por el escape de María con ellos.

El Desierto, por su parte, será también un recurso alegórico de la libertad. Este lugar puro de lo posible tiene dos referencias para su interpretación como alegoría. En el imaginario colectivo, el desierto es un espacio geográfico donde carece de vegetación y de fauna, no existen civilizaciones sino hasta su límite. En su condición como espacio diegético en ésta escena, es un espacio que no cumple con la expectativa, si existe, alguna isla, sería un oasis, pero el centro de indeterminación de este espacio diegético será mas bien, la isla de madera. La contradicción de estas referencias, causará una impresión igual a la del escenario de un teatro, el espacio es un potencial de cualquier acción.

En la historia, la intención de María es escaparse de su hogar y lo logra en un acto impulsivo. El contexto histórico que nos inserta, el de la Revolución Mexicana, nos remite también a este concepto universal de libertad. Así, tendrá dos niveles, su concretización en un acto particular, el de María, y por su parte, el aspiración de la liberación Nacional. La alegoría de la libertad en el circo se construirá a partir del deseo de María, es decir sólo funciona en la construcción que hace el autor para ese momento específico.

Vemos en su estructura la partición en dos sub-escenas, la ficción se divide en una convencional y la segunda en una musical. Utiliza el recurso de caesura para enviarnos de un eje temático a otro. No es evidente que la estructura sugiera un concepto de libertad, por la misma naturaleza de una imagen movimiento, su límite espacial y temporal como cualidades. Pero en su estructura narrativa modal ayuda a que sus elementos tengan una composición coherente. Son los elementos organizados bajo la secuencialidad temática los que dejan fluir la imagen y el contenido.

Para representar la historia de María, no se basa Corkidhi en el relato que le proporcionó la novela de Agustín Yáñez, sino que la transformó en uno

propio. Los recursos utilizados serán una expresión de enunciación. El modo de expresión es la evidencia de individualidad ubicada en un tiempo y en un lugar contextualizada. Corkidhi expresa su relato en una composición de corte complejo, y esto es porque tiene una conexión cercana Corkidhi con su obra y con su objeto ilustrado. Las alegorías que introduce Corkidhi, el desierto y el circo, son expresiones subjetivas de elementos de contenido, que a su vez, inciden en la narrativa. La congruencia se hace explícita cuando entendemos que son alegorías en las que se acuerdan con el espectador dentro del relato, antes no. Asimismo, se encuentran los rasgos de Organicidad y Pathos que complejizan la composición y se acercan más a una configuración consistente del montaje.

3.5.2 Estructura Orgánica y Patética

Esta escena cumple las leyes del esquema de composición simple que es la coherencia gráfica con el tema como vimos en el capítulo anterior. Pero tiene, además, el componente complejo que es la metáfora que propone el autor, es decir, expresa su enfoque con su propia subjetividad para formar recursos poéticos. Aunque es casi imposible que los creadores no propongan un enfoque a su obra, puede dejarse caer en un abismo de conformidades y costumbres cinematográficas. Este no es el caso.

Aunque lo lleva de la mano la corriente Pánico, desde Francia y Chile hasta México por Jodorowsky, Corkidhi tiene su sello. El mediometraje Deseos cuenta con un tema de corte social y confrontación con las costumbres rurales. La propuesta de Corkidhi en general, que forja en esta trilogía –propuesta por la crítica y no por el mismo autor junto con Auandar Anapu y Pafnucio Santo –, será, en primer lugar, un desarrollo fotográfico, donde se aparta del preciosismo lumínico artificial y composiciones escenográficas de estudio, y más bien, incorpora un retrato de un paisaje natural y social en la construcción de la ficción. Así también, en segundo lugar, le inquieta interpretar el misticismo detrás de las jerarquías y costumbres sociales, sobre todo de la mexicana y algunos particularismos regionales. No se consideran estas inquietudes influenciadas por el Realismo Mágico literario, aunque existe una posibilidad por proximidad contextual, sino que en la literatura revisada se considera una influencia muy fuerte por las exploraciones de Jodorowsky y Antonio Reynoso. Sobre la posible influencia de surrealismo, puede llegar desde el contacto que

tuvo Jodorowsky con André Breton, y las infinitas prácticas artísticas que sí existen en el cine con Buñuel . Habría que realizar un estudio para ahondar las relaciones históricas y formales de las prácticas artísticas con temáticas de lo fantástico o la ficción de lo imposible.

En específico, la escena María es radiante tendrá una Estructura Orgánica de Especie Particular por la relación que tiene con el autor y el uso de sus nociones de montaje en un lenguaje propio. Corkidhi implanta esta visión mística en la interpretación de la novela de Agustín Yáñez, no la representó tal como indicaba el relato original para reformularlo con una intención particular. El canon se concibe en la totalidad de la película, pero se refleja en cada parte de el todo. Así los vínculos que Corkidhi posiblemente quería generar es el despertar un interés de interpretación visual a partir de la temática social, o viceversa, despertar la inquietud de interpretar la cosmovisión social a partir de recursos inusuales visuales y de estructura.

María es radiante se excluye de las convenciones mexicanas que se establecieron en un cine comercial e industrial que se configuró a mediados de los años cuarenta para consolidarse con mayor fuerza. Esto es que queda fuera de los esquemas cómico y melodramático, y aunque sí toca temas rurales y urbanos, de época y costumbrismo mexicanos, se escapa del enfoque y relato tradicional de esta industria, y configura uno propio. Tiene expresiones distintas en su imagen, como locaciones irreales, y también en su estructura, conexiones todavía más incongruentes.

La pregunta que cabría aquí es ¿por qué utiliza esos recursos, el desierto y el escenario, para hablarnos de una búsqueda por la libertad desde un punto de vista rural mexicano? María al parecer vive en una casa que se nota acomodada, y parece atada a reglas de casa.

Desierto, es un espacio que se configuró como Tema-espacio, lugar puro de lo posible, espacio construido y no abordado, donde suceden tiempos irreales. Es un espacio que permite desubicar temporal y espacialmente un acción. Posiblemente se trata de un espacio imaginario de María, al que desconoce porque no ha explorado lo suficiente para reconocer un lugar específico. Si es un lugar puro de lo posible pueden suceder y aparecer cualquier personaje, animal u objeto que realice una acción cualquiera.

La isla de madera también se contempla como un lugar de referencia puro de lo posible, puede éste convertirse en un lugar en conveniencia de las necesidades del que habita en ese mundo. Casualmente existía –¿o se transformó?– en un escenario listo para que María hiciera el casting. El Escenario también es un Tema-espacio, es en-sí un espacio cualquiera, funciona como un marco y espacio de contención de acciones no reales, genera una desubicación temporal y es un espacio de poder. Sólo existe un lugar determinado, un lugar limitante que cierra las posibilidades a las que hace referencia, éste lugar es la casa. Es el punto de partida hacia la libertad.

El circo también nos remite a un escape de la realidad. El personaje disfrazado tiene potencialidades de acciones y cualidades que no se pueden obviar. Pánico ya contemplaba el uso del payaso en contraposición del Señor Augusto, dueño del circo y creyéndose dueño del mundo en su moralidad rígida. En esta secuencia, el recurso del payaso y del circo no es mera casualidad. Es la influencia Pánico que dejó Jodorowsky a Corkidhi. María, que antes era sólo un espectador, se integra en el circo para liberarse de las costumbres rurales mexicanas. Entre todos los personajes femeninos del libro, es quien representa la excitación de lo desconocido, de la aventura, y huye de sus pretendientes, de su familia para irse con los Revolucionarios.

Otro recurso del Pánico integra un tipo de perceptor, como el que usó también en Fando y Lis, que permite, en un sentido teatral, la integración del espectador como un participante activo, perteneciente al sistema, en un movimiento constante y de modo formal, tomas de duración largas. Aunque en el caso de Deseos mantiene una estructura del montaje más canónico, se observa éste recurso. Sí existe un montaje dialéctico en este sentido, pero en una forma especial: la cámara parece tener movimientos libres en razón de movimiento diegético.

En cuanto a su Estructura Patética, existen vehículos que tendrían que llevar a la empatía y el éxtasis al espectador. Recordemos que los vehículos son la relaciones entre el espectador con el personaje, el medio y la estructura de movimiento.

En el primer caso, los vehículos son: el recurso del intercambio de vista con María, vemos su percepción y su seguimiento espacial, y la creación de afección

por el papel de protagonista que tiene. Aunque no existe un seguimiento introspectivo de María, vemos que sus reacciones de la mise-en-scène tendrán una correspondencia real con nosotros, se activan en un grado de realidad muy posible, podemos inferir que es este recurso el que vincula la ficción que causa la discordancia del circo en el desierto. Hay que notar que lo que entabla una conexión real es la vinculación que hace María por pertenecer al mundo real y al mundo diegético, pero es el mundo diegético el que no tiene una aproximación a la realidad.

Este relato visual construye además el personaje femenino de María, donde no sólo recorre su experiencia sino que determina su persona con la modalidad de las respuestas que tiene ante las acciones que percibe. Y dentro del macrorrelato al que pertenece funciona esta concepción: en cada escena construye un personaje femenino.

En el segundo prototipo, la relación empática es con el medio. Los fenómenos que ocurren en el relato serán la ubicación próxima de casa de María al Desierto, la aparición del circo y la intrigante isla de madera que se convierte en escenario. María logra entrar al espacio del Desierto con cierta tranquilidad, no se sabe si es por ceguera ante el objetivo planteado o porque en su mundo construido es establecido así. Es el espectador quien tiene el conflicto con el medio, está fuera de su paradigma terrenal; pero, si es el espectador empático, se atreverá a aceptar esta relación para efectuar una empatía y, así, pertenecer a ese mundo.

Estas relaciones espaciales, puro de lo posible, facilitan la intriga del espectador, por un lado, desarrollándose en la diégesis propuesta por el relato y por otro, vías de interpretación y de imaginación por parte del espectador. En la diégesis se extiende este espacio hacia la Revolución Mexicana, llevado de la mano por el canto de María, y con ello, una transformación de la tradición y el costumbrismo mexicano que se plantea en la película y del que Corkidhi explícitamente evoca en sus películas, a lado de un misticismo local.

El desierto puede así transformarse y contener un sinfín de objetos y personajes, pero debe mantenerse en relación con lo reflejado en la imagen. Aunque la influencia de Jodorowsky haya sido fuerte y utilice los mismos recursos, Corkidhi los transforma para la construcción de sus propias narrativas. El desierto,

por ejemplo, se vio en El Topo, pero no es el mismo espacio. Jodorowsky lo utiliza para representar un similar de western, donde sí hay una equivalencia posiblemente real. El espacio desértico de Corkidhi es un tanto ambiguo, pero por sus razones narrativas.

Por último, en su tercer prototipo, la relación empática de la composición con el espectador tiene efecto por la dinámica de las transiciones y la conexión coherente entre sus partes a partir de la construcción diegética que plantea el autor. Aún así, descartamos un posible éxtasis por parte del espectador consumidor. Esto sucede porque no coincide con estructuras con las que el espectador está en contacto, su esquema de entretenimiento se rompe con estas nuevas alternativas.

La estructura empática que plantea Eisenstein se dibuja, más bien, con un movimiento ya no tanto esquemático sino de adecuación temporal con la del espectador. Hay relaciones fisiológicas que pueden llevar a esta empatía y se puede calcular un ritmo cardíaco que puede funcionar en la relación perceptual; pero, no sucede en una relación intelectual. El movimiento entre partes tendrá que configurarse a partir de la diégesis, habrá que preguntarse cual es el tiempo diegético que funciona mejor para determinar un efecto en el espectador.

En este caso, en María es radiante, existe una temporalidad media. No hay tomas en las que su duración sea muy corta ni tampoco tomas demasiado largas, su uso más bien parece indistinto y en relación de: 1) la duración de la acción concreta, sobre todo en las tomas largas: María bajando de su casa (toma 8 con 11 segundos), el recorrido que hace María hacia el circo (toma 12 con 12 segundos), el jefe del circo bailando (toma 18 con 31 segundos), el zoom out de cambio espacial (toma 19 con 21 segundos), María bailando sobre el escenario (toma 24 con 20 segundos) y María montada en el elefante (toma 26 con 21 segundos); y 2) la duración de una acción compuesta: el Segmento Inicial (tomas 1 a 7 con 47 segundos), de Diálogo (tomas de 12 a 15 con 25 segundos) y del Musical (tomas 19 al 23 con 81 segundos) y de la totalidad de las transiciones serán de 122 segundos, distribuidos en: Segmento de transición1, con 48 segundos, Segmento de transición2, con 54 segundos y toma de transición, con 20 segundos.

Eisenstein abogaba por una organicidad estructural intelectual, las imágenes

evocan pensamientos intelectuales, que aunque tenga afecciones distintas, se puede llegar a una poesía visual. El Pánico, en contraposición, anuncia este desapego intelectual por de facto, al ser una noción ligada a la formalidad, a la conceptualidad augusta. Sin embargo, me parece que abogaban por una misma vía: la creación de nuevas visualizaciones, de nuevas sensaciones a partir de estímulos que pueden ser contrarios o dimensionar diferente las concepciones viejas.

El éxtasis del que habla Eisenstein, es un grado de empatía tal que el espectador sale fuera de su cuerpo para traspasarlo a la visualización de el filme. En realidad, se podría vincular por un mecanismo de vinculación muy fuerte pero en ciertos casos. Existe en una representación de una ficción lo más real posible. Corkidhi realiza su filme en un caso contrario, expone un ideal real en una ficción que no entabla una relación tan directa como lo haría uno convencional. La función de éxtasis, no se da porque suceden situaciones inesperadas, sino al contrario, los esquemas predecibles, no las acciones. Se prevé un tipo de comportamiento con este tipo de esquemas, ante tal acción existe una respuesta.

3.6 Consideraciones finales

La investigación conceptual entorno a el montaje permitió contemplar elementos de resolución técnica básica y de posibilidades conceptuales para el análisis de filmes. La concepción de Eisenstein se basa en una construcción formalista de la imagen pero a la vez plantea conexiones íntimas con el espectador. De esto no difiere Deleuze, puesto que su propuesta se desarrolla en un eje fenomenológico, por lo que sus elementos teóricos pudieron complementarse a cabo casi sin ningún problema. En lo que respecta a Gaudreault y Jost, nos complementa en un desarrollo modal de estas consideraciones formales y nos posibilita el enfoque espacial. Son estos conceptos los vínculos metodológicos que nos permiten una visión más completa e integral del montaje, su visualización y de las nociones espaciales.

Se consideraron como ejes categóricos al análisis los conceptos y las nociones de montaje y de imagen audiovisual. Esto no resultó un problema, hasta llegar con la noción de perceptor y relator, los cuales necesitan una vía de interpretación, el primero, con las nociones de imagen-movimiento, y el segundo con nociones del ente que narra y su posible aplicación. Se desarrollaron más bien por interpretación según su naturaleza perceptiva y narratológica.

Las nociones espaciales que nos proporciona Corkidhi inciden en la contraposición entre el espacio real con el imaginario. Nos muestra una amplia gama de estas relaciones en cuanto a tipo de movimiento, ya sea por toma, o por un segmento construido alrededor de un concepto o tema. Existen constantemente cambios espaciales que utiliza para la narración como son los cambios espaciales por observación, transportación, tiempo diegético y poético, ubicación y la posición de dimensión que tiene el perceptor.

Así, de cambios espaciales los vemos por 1) observación en: María observando al circo –tomas 2 a 9– y en Diálogo –tomas 12 a 17–; 2) transportación de personajes: María entra al tema-espacio Desierto –toma 10– y María entra al escenario –toma 19–; 3) tiempo en la relación del Cualisigno de la toma 16 y la toma 17; 4) ubicación de espacios en el Escenario en Desierto –toma 19–; y por último 5) dimensión del perceptor en las tomas de Escenario en Desierto –toma 19– y Desierto –toma 26–.

Estos recursos han sido utilizados frecuentemente en el cine, pero los cambios espaciales son de notoria relevancia para el desarrollo de la narración. Lo que nos deja Corkidhi es la modalidad en que resuelve estos problemas espaciales, no en una dimensión formal ni estructural, sino que las utiliza para una confrontación más bien junto con una dimensión temática. Utiliza estas convenciones para que se asimile la historia de una manera relativamente fluida para concentrarnos en las formas poéticas.

El espacio es una noción que se presencia en la imagen pero al mismo tiempo es una noción que se extiende hacia la mente del individuo y, en tono con el planteamiento deleuziano, forma un sistema abierto, en tanto que se produce la imagen como una extensión del espacio real y se convierte en una tercera dimensión, como en la imaginación hacia nuevas posibilidades temáticas sobre el espacio.

Esto nos posibilita en usar las relaciones espaciales ya digeridas y en explorar sus derivaciones entorno a un concepto a representar, que bien podría ser temático, como suele ser concebida en el montaje del cine, o también en una idea, que más bien se proyecta hacia una composición interna por segmentos.

La exploración analítica de la escena brindó vías de posibles soluciones, en cuanto a que fue tratada como una unidad aislada de su macrorrelato original. Su espacialidad se desarrolla individualmente lo que sí permite esta desvinculación. Una posible vía de desarrollo de esta tesis podría ser el estudio de la espacialidad de todas las escenas de la película para develar una configuración temática de la narrativa.

Propuesta Audiovisual

4. Propuesta audiovisual

Un producto audiovisual tiene como base su cualidad temporal. Con ello las posibilidades de imagen son infinitas en cuanto a su forma y contenido. A lo largo de la historia del cine y video se han explorado múltiples formas de montaje que abarca desde las historias tradicionales, las propuestas metafóricas de la imagen, la documentación de sucesos, así como las exploraciones puramente formales y emotivas como recurso publicitario y artístico. Con ello se ha experimentado y explotado recursos propios de la imagen audiovisual como los movimientos de cámara y efectos por manipulación magnética y digital.

En la actualidad, estos recursos y modos de montaje son explotados según una finalidad puramente comercial donde el público consume el cine, la televisión, el Internet, ó, se produce con un propósito artístico que incite a apreciar nuevas formas de visualización. Parece que la evolución tecnológica delimita con mayor precisión la forma de concebir una imagen audiovisual. Esto apunta hacia una esfera sensorial y emotiva. En el caso del cine integra recursos de efectos especiales hiperreales en la gráfica y otros incidiendo sobre las sensaciones del espectador como la tridimensión y movimientos del asiento; por otro lado, en el caso de los dispositivos móviles se produce el anclaje sensorial del tacto y la vista por medio del entorno digital. Cabe mencionar que, como siempre, la pauta la dirige el esquema Estadounidense.

Dentro de la esfera cinematográfica, existen formulaciones de tipo narrativo por su vínculo y referencia en la literatura. Se han buscado estructuras complejas en lugar de la clásica estructura lineal de los sucesos en un relato, para suscitar, asimismo, la intriga del espectador; de esta manera, los saltos temporales ya se han digerido en la comprensión de la estructura cinematográfica. Aún así, la base de la historia tradicional prevalece en el cine ya sea animada o con actores reales, en corto o largometraje, pero lo que se le ha llamado cine experimental, en sus diversas corrientes no narrativas, rompió este esquema y por intereses diversos se ha ido ramificando.

Así, otros esquemas se han construido por formulaciones artísticas y publicitarias que han demostrado una capacidad intelectual diferente de concebir una realidad y una ficción.

No se debe olvidar que estas expresiones utilizan el mismo medio y un rango finito de cualidades en la imagen, pero en ideas de esquemas diferentes. Con ello, las teorías y los modelos cinematográficos han sido el prototipo, de estas recientes concepciones audiovisuales, para la negación de estos esquemas. Vemos en estas expresiones la negación de la narrativa, de las composiciones estructurales y de imagen, el cambio de dirección del suelo, la introspección egocéntrica del autor en lugar de un personaje arquetipo, la documentación de procesos alternativos, así como, la expansión de este medio hacia las videoinstalaciones. Así, el videoarte ha sido libre de escoger una cualidad del cine y negarla, pero de la misma manera puede transformarla.

Habrá que buscar no sólo en las historias, sino encontrar elementos y conceptos que se complementen y enriquezcan la concepción de una idea; de esta manera, abandonar formas canónicas de relato en cine ya sea corto o largometrajes; buscar el sin forma y sin estructura, tan sólo jugar con la materia sin una guía puede ser una solución, pero de una manera conformista y pasiva. Necesitamos una nueva concepción de las realidades que habitamos, pues parecen las actuales tan rituales, tan rutinarias que pierden un valor imaginativo, creativo, que suscite a pequeñas o grandes reflexiones.

¿Qué es hoy una imagen? Puede ser un objeto tan cotidiano, es un objeto cualquiera que puede pasar desapercibido naturalmente. Necesitamos una nueva búsqueda. Podemos intentar no un lado contradictorio sino usar estrategias del impacto cotidiano en un nuevo orden, en partículas o partes de un mismo sistema. Qué son ahora el cine, los videos, la televisión sino el entretenimiento donde uno se abstrae y se entrega completamente a otra realidad.¹ Siempre lo ha sido así, pero habrá resistentes quienes intentemos formular otra cosmogonía.

1 Para extender el tema sobre cultura visual se puede consultar: Mirzoeff, Nicholas, An introduction to visual culture, Londres: Routledge, 2009; la revista, Estudios Visuales (2003-2010) editado por el Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo de Murcia, España, dirigido por José Luis Brea con aportaciones de Guash, Mitchell, Moxey, Jay, García Canclini, entre otros; y de la escuela alemana Belting, Hans, An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body, Princeton: PUP, 2011.

4.1 Propuesta metodológica para concebir la imagen de un producto audiovisual

Como propuesta concreta al trabajo teórico y de análisis se presentan dos videos en los que se plantean la construcción de espacio, cada uno distinto entre el otro. El primer video tendrá un montaje Sincrónico, es decir, se construye una imagen a partir de varias tomas presentadas en un mismo plano temporal; mientras que el segundo video tendrá un montaje Diacrónico, el montaje tradicional donde existe una secuencia temporal entre tomas.

La metodología que se plantea para la construcción de estos videos son seis pasos, que consideran la reflexión de los conceptos abordados sobre estructura e imagen cinematográfica. Por ello, vemos que tiene una proceso tradicional, como la que definimos en el primer apartado del capítulo de montaje, pero ahondamos en estos conceptos clave y específicos para dirigir el resultado que es la producción. Los planteamientos buscan encontrar y construir la imagen a partir de una dimensión fenomenológica, la búsqueda por el impacto al espectador.

En primera instancia se define un bosquejo general, la planeación, bajo la determinación de un tema. En este punto se consideran tres conceptos que buscan la concreción de una idea. Uno de ellos, la realidad diegética, es el mundo que se representa bajo su lógica propia. Es decir, si busca una ficción, se buscará un género temático –sci-fi, western, fantasía, etc.–, además del medio o fenómenos diegéticos como son especies de personajes, animales, materiales, y sus propiedades en relación con el espacio y tiempo; por otro lado, si busca una realidad, se prefiere un documental donde la lógica será el mismo mundo donde pertenecemos, o uno combinado. El segundo concepto, o grupo de conceptos, serán el objeto de fantasía o el centro de indeterminación, donde se concreta específicamente lo que se representará, la vida de un personaje, persona, la historia de una ciudad. Y el tercero, será el concepto a representar, que funciona como una especie de enfoque, es decir, se define el ojo con el que se juzgará la historia; si lo que se busca es dejar implantada una moraleja que abogue por la fraternidad, ese ojo se concentrará en este concepto en las distintas dimensiones que se presenten.

En la composición estructural, se definirá el relato, no como una sucesión de acontecimientos de una historia, sino una sucesión de posibles imágenes

encaminadas al objeto de fantasía. Las composiciones estática y dinámica se desarrollan en la concepción de los segmentos de la imagen audiovisual. Para ello, la duración meta es necesario definirla, pero dejando un margen flexible. También podemos tomar en cuenta la relación entre los segmentos de una manera temporal, es decir, las proporciones entre cada uno de ellos. El story-board, será de ayuda para concebir una composición gráfica y concretar estas partes y apoyarse para la planeación de tomas, duración, composición, recorridos y relaciones espaciales, además del calendario de realización en algunos casos.

Con esto trabajado, se realizan las tomas donde se aplican todos los componentes que se planearon, y, en su caso, se toman en cuenta los factores externos a la planeación como las características ambientales del día como iluminación, lluvia y sonidos no deseados, entre otros.

En el Montaje se trabaja la edición, la unión de estas partes, donde se ajusta el intercalado de imágenes-audio y su ritmo para su impacto en el espectador. La composición externa se flexibiliza en cuanto a la búsqueda de un efecto de transición, como son los empalmes de movimiento, composición interna de la imagen y colores.

Con esto en mente, podemos buscar uno o varios de estos pasos para reformularlo en una dirección específica. Con ello se crea un recurso para canalizar y que pueda sustentar nuestro concepto a representar. Para fácil reconocimiento de cada etapa se muestra en la tabla 2 los niveles por columnas y los pasos por números.

I. Planeación	
1. Tema	Realidad Diegética
	Objeto de fantasía/Centro de indeterminación
	Concepto a representar
2. Composición estructural	Relato
	Composición estática
	Composición dinámica
3. Composición gráfica	Story-board
4. Planeación de tomas	Calendario
5. Realización	
	Tomas
6. Edición	
	Gráfica
	Música/Audio

Tabla 2

4.2 Tema general

El tema del que se parte para la producción de los dos videos será el Espacio Social. Este concepto lo trabajó Pierre Bourdieu² en el que se aborda como una construcción social del espacio donde se representa el Mundo Social en dimensiones varias. Así, se le atribuyen una serie de cualidades por un agente o grupos de agentes sociales a un lugar, pueden ser de carácter emotivo, histórico, cultural, económico, político, entre otras formas, de manera que mantienen una jerarquía según el uso del espacio que le dé el agente, y el poder o capital³ que ejerce.

El Espacio Social es entonces un reflejo de las jerarquías de poder que asumen los agentes, pero no se define un límite espacial en una dimensión tangible sino que se define a través de este capital asumido. Pero en su dimensión tangible, en el trazo urbano, la arquitectura, monumentos simbólicos, lugares de tránsito; tienen en su carácter simbólico cargas de diferente tipo –histórico, emotivo, o tradicional– por su uso. Son referentes en las cuales se desarrolla la actividad que accionan los agentes. En este Espacio Social convergen las dimensiones que activan este sistema.

El movimiento en este Espacio Social se generará por la relación entre los agentes y el lugar. Con ello, los agentes tendrán una ubicación con respecto a los objetos tangibles, así su representación gráfica por excelencia serán los mapas y, su representación oral, se activará mediante la instrucción de alguna ruta dando como referencia objetos tangibles.

2 Bourdieu “Espacio social y la génesis de las « clases » ”, *Estudio de las culturas Contemporáneas*, Época I, No. 7, 1989.

3 Capital social, económico, cultural y/o simbólico.

4.3 Video 1: Caminos

4.3.1 Planeación

Una de las ideas que surgieron al avanzar el proceso de investigación fueron las nociones del encuentro y la coincidencia. La idea visual de este proyecto en esbozo sería una pantalla múltiple donde convergieran en un punto y de manera simultánea, dentro de la lógica interna, en un espacio o alguna referencia. Dentro del tema general, el Espacio Social se construiría a partir de las visiones de cada perceptor. Se asume con ello que estos perceptores tendrán un carácter subjetivo que en la observación de el espectador y a través de su reflexión construirá un espacio donde definirá el carácter social de los recorridos.

4.3.1.1 Realidad Diegética

En un principio, se esbozó el proyecto audiovisual en un entorno de ficción. Al visualizar Caminos la reflexión podría irse a los opuestos ficción y documental ó una conexión entre ellos dos. Existen dos planos en las que se puede distinguir cada una de ellas, que me parece indicado plantearlo desde la noción de la doble temporalidad, que ya revisamos. El tiempo de la cosa narrada y el tiempo derivado del acto narrativo tendrán la misma proporción, sin embargo son dos niveles distintos. La cosa narrada asimismo tendrá otra temporalidad en ella, al considerar la duración de las tomas. Es decir, contemplamos una imagen compuesta de cuatro, cada una de ellas aunque empiecen en un tiempo distinto, está anclada a una composición mayor. Así, existen cuatro perceptores dentro de uno, y estos tendrán una ubicación temporal distinta en el imaginario del espectador y, además, una organización o disposición espacial irreal en su espacio efectivo. Las nociones de documental y ficción en realidad no abarcan en sus propiedades este punto intermedio, por lo que se recurre a Gene Youngblood en su libro *Expanded Cinema* en el campo de las distinciones entre los grados de realidad en el cine y sus expresiones derivadas para determinarlo como *Mythopoeia*⁴.

4 Las clasificaciones que nos describe Youngblood son: Ficción (Realidad pre-estilizada que existe hasta el momento en que se concluye la película), Documental (realidad concretizada en el material que se reordena en una narrativa para explicar al espectador la realidad), *Cinéma-verité* (Grabar la realidad sin estilo, como existe en un momento particular y no se interfiere en la acción filmada ni en el material) y *Mythopoeia* (se reorganiza el material crudo para darle un estilo posterior, se crea un

Regresando al concepto original, la Realidad Diegética, las tomas del video se documentan desde una perspectiva real: lo que ocurre en las calles del centro histórico de la ciudad de México. Pero se omite un factor importante de la realización de un documental, una perspectiva de ideología. Este aspecto, es reemplazado por el centro de indeterminación que es el Espacio Social del centro histórico de la ciudad de México. No existe ningún juicio de valor en la imagen sino que el objetivo es que el espectador lo construya. Así, la imagen que nos presenta el perceptor que observa en sincronía se aleja de lo real tangible y nos aproxima más bien a una representación de otro tipo.

4.3.1.2 Centro de indeterminación

El centro de indeterminación que se emplea en el video es el Espacio Social del centro histórico de la ciudad de México. Así, el objetivo del video se entiende como la construcción visual y espacial del acontecer de las calles del centro histórico, construir un papel principal de recorrido y reconstruirlo en el contexto de otros similares, en su aspecto geográfico. El contenido de cada uno se limita a las experiencias que suceden en la calle y se enfoca a la relación que tienen las personas en su entorno.

Los cuatro caminos simultáneos se presentan en horarios distintos entre sí para diferenciar y marcar visualmente un tiempo de recorrido y un perceptor diferentes. Al llegar a observar el Palacio de Bellas Artes se notará más esta relación temporal en su forma e iluminación. Con esta información, la relación de estos recorridos la encontrará el espectador en su capacidad de asociación, y con ello, podrá formar una síntesis del centro histórico.

4.3.1.3 Concepto a representar

En un entorno social, la capacidad individual para observar el mundo será mediante su ojo humano, en sus nociones perceptivas y psicológicas. El cine y sobre todo el montaje nos acerca a una concepción del entorno que creemos real y que probablemente sea la construcción que parte de un imaginario en sociedad. Las expresiones que vemos en una imagen se podría decir que, en aspectos generales, nos hablan de un modo de representar, imaginar, crear y experimentar de manera social, como nos ha enseñado el estudio de la historia.

mito en el sentido de exhibir una realidad subjetiva de la realidad). Cfr. Youngblood, G. *Expanded cinema*, New York: P. Dutton & Co., Inc., 1970, págs. 106-108.



Imagen 8. Fotograma de *Caminos*



Imagen 9. Fotograma de *Caminos*

Pero existe, sin duda, la expresión y búsqueda del yo y de la diferencia que existe en los otros dentro de estas expresiones artísticas.

La reflexión partirá desde el imaginario de una representación de el espacio social. Es una interpretación de visión colectiva, donde se unen los actores que habitan y desde su visión armar el espacio habitable. Así, este concepto a representar, o el enfoque planteado, será un perceptor colectivo destinado a observar un encuentro espacial en una temporalidad irreal.

De manera formal, la idea es conformar un espacio que se construya por el recorrido real de cuatro perceptores distintos, en una hora del día distinta, un camino distinto y, de manera paralela, se detengan en un mismo punto de referencia, en este caso, el Palacio de Bellas Artes. Esta coincidencia será la que conformará la unión de un mismo espacio por medio de otros recorridos subjetivos con centros de indeterminación distintos.

Se plantea, por otro lado, un mapa intuitivo de las relaciones espaciales. Convergen los recorridos en un mismo sitio que es un punto de referencia para reconstruir un mapa mental de orientación perceptiva. La imagen del Palacio de Bellas Artes, no sólo es el punto de referencia, sino que también actúa como el espacio cualquiera. Es en este punto donde se encuentran las vistas en diferente ángulo, tamaño y luz para fragmentar y recomponer el lugar simbólico que ha estado representando, fuera de la ficción, en nuestro imaginario colectivo. En semejanza con el paseo dominical en el centro, esta imagen se aleja de sus relaciones históricas y culturales y se encuentra en un punto donde converge como parte del paisaje cotidiano, después de haber pasado por comercios ambulantes y situados en locales, de presenciar espectáculos callejeros, conflictos callejeros, el tráfico de automóviles; se presenta en su superficie como arquitectura en el ambiente, punto de reunión, frecuentemente sede de exposiciones temporales y actividades artísticas.

Se presenta Bellas Artes en el video como un punto de contemplación y de relación geográfica, es por esto que se vuelve un espacio cualquiera, porque sus cualisignos se expanden a la necesidad del espectador de responder a sus preguntas personales dentro del canon que presenta el video. Las preguntas iniciativas serán ¿Por qué (convergen en) Bellas Artes? ¿Por qué los recorridos empiezan y terminan ahí? Es decir, se encaminan hacia la pregunta geográfica

y simbólica hasta que la imagen moldea el Palacio, y estas se transformarán en preguntas orientadas a la plástica o temporalidad. Así, el vínculo del espectador con la imagen será a través de la construcción del espacio por una conciencia colectiva, en primera instancia, y en segunda, una conciencia individual en cuanto a sus percepciones primarias, la vista y su ubicación temporal.

En su visualización, no se determina hasta el final del video la relación sustancial entre las tomas. Así, el auge del concepto a representar se verá en el encuentro con el Palacio de Bellas Artes donde se activará la síntesis espacial y la conexión real entre las tomas.

De las cualidades de la imagen, se destaca que la relación espacio-tiempo en el punto de referencia se desprenden de la información obtenida anterior para componer en su tiempo este espacio subjetivo y en la plástica experimentar una imagen-afección y la integración de las tomas en una sola imagen.

Así, en el planteamiento de Deleuze, las tomas pertenecerían a un flujo inserto al que se está representando, con ello sus signos serían el grama en su composición y el reume en cada toma. Y aunque no considere la pantalla múltiple, la imagen total tiene las propiedades reume y se generan las cualidades en el espectador de pertenecer dentro de esta realidad.

En un plano narrativo, cada una de estas imágenes pueden funcionar por separado como una historia, empieza en un punto, existen conflictos por los que tiene que pasar para llegar a un momento resolutorio y un final. En estas cuatro imágenes en movimiento el perceptor se integrará en esta narración como protagonista quien recorre las calles del centro histórico donde encontrará su conflicto en la misma relación de los actores y el espacio, serán éstos los que funcionan como obstáculos.

El montaje se efectúa en la composición de las cuatro tomas aisladas, las cuales, en su autonomía bien tienen una narrativa por su naturaleza, pero no un montaje propio. Es el recurso del *cinéma-verité*. Aquí el juego comienza cuando el espectador, incluyendo al montajista, observa sincronías en las cuatro pantallas, cuando en realidad o son producto visual o un imaginario que tiene el espectador, es decir, la síntesis que dispara la dialéctica de la imagen.

4.3.1.4 Composición estructural

La composición es Sincrónica, es decir, se conforma por cuatro tomas que se presentan de manera simultánea sobre un mismo plano manteniendo la proporción del encuadre a la mitad y dispuestas en los dos ejes vertical y horizontal a manera de cuadrícula. Estas tomas serán un plano-secuencia de un recorrido que tiene como características:

1. Documenta las actividades reales que se presentan, no existe ninguna intervención más que el diseño de recorrido.
2. Empieza desde un punto de partida real.
3. El centro de indeterminación de cada toma enfoca a los actores.
4. Llega al Palacio de Bellas Artes alrededor del minuto 9 y mantiene su perspectiva alrededor de un minuto.
5. Finaliza el recorrido.
6. Tiene una duración de alrededor de 15 minutos.

Cada uno comienza en un punto distinto del centro histórico y se dirigen por una calle diferente a Bellas Artes. Se tomarán en línea recta, frontal y si existen puntos de interés se voltea la cámara hacia ese punto, a semejanza de una vista subjetiva.

Su composición dinámica se plantea en la relación temporal entre las cuatro y en su sincronización, en el momento de edición, al empalmar la vista al Palacio de Bellas Artes. Así, cada una de las tomas empezará desfasada del inicio, para tener en un primer momento una individualidad de la toma. El orden de aparición será en sentido de las manecillas del reloj y, dependiendo de su composición interna, se ajusta en el momento de edición.

La imagen material ahora está multiplicada, no son ya unidades autónomas sino un reume único en la pantalla en una forma geométrica. Los movimientos en espejo o en consonancia, consecuencia, están presentes en su estado secuencial. Su composición dinámica se construye a partir de estas percepciones e inferencias del espectador. El único movimiento intencional que se ajusta en edición es el desplazamiento de la cámara al retirar la vista del receptor del Palacio. Los demás son coincidencias.

4.3.2 Bitácora

1. 5 de noviembre de 2014. Se realiza la prueba desde el Antiguo Palacio de Medicina en el Barrio de Santo Domingo hacia el metro Allende. Se prueba el movimiento y la ubicación de la cámara.

Duración total: 9:48 min.

2. 6 de noviembre de 2014. Se realiza la toma desde la cafetería “La popular” sobre la calle de 5 de mayo esquina con Isabel la Católica, alrededor de las 20 horas. Finaliza en el metro Bellas Artes.

Duración total: 13:23 min.

Palacio de Bellas Artes: min. 9:04 al min. 9:44

3. 19 de noviembre de 2014. Se realiza toma desde Donato Guerra y Paseo de la Reforma en el Hotel Reforma Avenue. Termina en Revillagigedo e Independencia.

Duración: 30:06 min.

Palacio de Bellas Artes: min. 17:10 al min. 22:52

4. 19 de noviembre de 2014. Se realiza toma desde Paseo de la Reforma y avenida Juárez. Termina en una de las puertas del Palacio.

Duración: 15:07 min.

Palacio de Bellas Artes: min. 12:53 al min. 14:21

5. 29 de noviembre de 2014. Se realiza toma desde Bolívar y República de Uruguay. Termina en la Casa de los Azulejos.

Duración: 18:34 min.

Palacio de Bellas Artes: min. 13:24 al min. 16:24

6. 30 de noviembre de 2014. Se realiza toma desde la reproducción del mural de Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central de Diego Rivera, en la esquina norponiente de la Alameda. Termina en el Sanborns de Juárez.

Duración: 15:07

Palacio de Bellas Artes: min. 10:51 al min. 13:26

7. 30 de noviembre de 2014. Se realiza toma desde López y Victoria. Termina en Avenida Hidalgo en la estación de Metrobús.

Duración: 17:42

Palacio de Bellas Artes: min. 11:54 al min. 16:53

Total de material recopilado: 01:59:47 horas

4.3.3 Edición

Se hicieron pruebas de edición con todo el material en el programa Adobe Premiere® de la Creative Suite 5. Conforme se recolectaba el material, en las semanas de grabación, se revisaron y realizaron pruebas de sincronía entre los videos y de composición en las partes del Palacio de Bellas Artes para determinar las rutas y posibles ubicaciones para la composición en conjunto.

Se seleccionaron cuatro de los siete videos para componer las secciones de el video: las tomas 2, 5, 6 y 7; que se ajustaban a las características planteadas en un principio y las que se ajustaban a una mejor composición del Palacio. No se editan las propiedades de la imagen en cuanto a su gráfica. El color, la saturación y la iluminación se proyectan con las propiedades de la cámara Canon® Vixia HRF20 HD CMOS con las siguientes características:

- ° High Quality 24 Mbps MXP las tomas 2 a 7
- ° Frame Rate 60i
- ° Aspect Ratio 16:9 en 1920 x 1080
- ° Balance de blancos: selección automática

En cuanto al audio, se trabajó durante la edición del material con el sonido ambiental. Se editan en fragmentos que en algunas secciones se repiten. Se utilizó el programa Adobe Soundbooth® de la Creative Suite 5.



Esquema 4. Mapa de las rutas realizadas

4.4 Video 2: Organismo

4.4.1 Planeación

El segundo video, titulado Organismo, tendrá una estructura Diacrónica la cual se divide en cuatro segmentos que permite una narrativa concreta, así, estas secciones tienen un centro que representa un concepto concreto anclado a la idea de un organismo vivo, así será: Nacimiento, Crecimiento, Reproducción y Muerte. En este caso el perceptor será o tratará de ser no una parte del conjunto sino el espacio que padece de conjuntos y con ello tendrá su propio conflicto. La idea general y la relación con el tema general es la dinamización de la construcción de un espacio social. El proceso del espacio en una temporalidad delimitada, el día en el tiempo de cinco minutos.

4.4.1.1 Realidad Diegética

Al igual que el primer video, la realidad Diegética que se plantea es una mythopoeia. Se reorganiza el registro de una actividad humana para crear una composición temporal, un montaje donde se desarrolle la idea de construcción del espacio Social. Este desarrollo propone la primera vista desde un espacio natural hacia las acciones humanas primarias, la intervención humana del espacio y su huella, en el que desaparece la humanidad pero continúa la tecnología con el ambiente natural.

Así las tomas serán documentadas sin la intervención del montajista y el proceso creativo se efectúa en el montaje Diacrónico, pero con una pauta gráfica, el story-board, para desarrollar la propuesta sin que sea una guía rígida. Es decir, nos apoyaremos en un guión que desarrolle el concepto en una secuencia planeada de tomas con un centro de indeterminación principal.

En un principio se ideó el documentar de una calle o avenida en el que se efectuaran usos del espacio distintos entre sí, funciones como límite espacial, tránsito, intercambio económico entre otros; pero se delimitó a montarlo como una ficción narrativa y no como un documento espacial.

4.4.1.2 Centro de indeterminación

El objetivo del video es representar en una temporalidad de un día, el desarrollo de un espacio social, el uso que le da el hombre a su entorno. No tiene un espacio establecido como el video anterior, pero se forma la noción de espacio en la construcción narrativa de su apropiación y construcción física y simbólica por parte de los agentes que habitan y que accionan la ciudad.

Así cada segmento tendrá una secuencia en relación al centro de cada uno. En el primer caso, el Nacimiento, serán espacios donde exista la mínima intervención humana posible, espacios naturales al alcance del ciudadano en una fase del día temprana, el amanecer. Conforme avance el video se plantea una transición entre lo dinámico natural y lo humano en su fase infantil: el juego, la recreación y aprendizaje para poder extenderse al Desarrollo, la fase productiva que contiene el Crecimiento en donde se desarrolla la parte colectiva, la relación entre los actores en el tránsito del espacio y otra parte representativa de las acciones humanas. La Reproducción se desarrolla el intercambio económico, en su expresión espacial y tangible, locales y ambulantes, la arquitectura simbólica –en el sentido más amplio–, y paisaje urbano. Le seguiría una transición del decaimiento del día, el atardecer y el segmento Muerte en donde la última fase del día se lleva a cabo, la noche, en la cual existe el registro de actividad humana.

4.4.1.3 Concepto a representar

El modo de resolución del objetivo planteado será entendido como un perceptor no-humano, no sobrehumano, sino uno con un ojo fuera del conjunto que representa. La integración entre sus partes, el *raccord*, nos mostrará una narrativa del desarrollo del espacio. Por la naturaleza de las tomas, documentos reales, nos muestra un ojo objetivo, sin ninguna intervención a la acción más que en las secuencias de tránsito en el espacio. Es en este punto donde el espacio se expande e integra al espectador con la imagen, donde se observa una calidad reume y, con ello, se conforma el espacio cualquiera por descartar las cualidades de la imagen que se generaron anteriormente. Se produce el cualisigno en cuanto a la potencia de afección por parte del espectador en este cambio de dimensiones cualitativas de la imagen.



Esquema 4. Mapa de las rutas realizadas

La relación de las tomas se construye relación espacial de alteridad disyuntiva, y en ocasiones de alteridad contigua, pero, ninguna en su raccord tiene una relación directa por identidad espacial. Su construcción identitaria para a manos de la pluripuntualidad, así, las tomas crean una falsa unión y crean un espacio en el imaginario con la información que nos da el centro de indeterminación de las tomas en conjunto.

Así, en su visualización se creará un espacio transformable en consonancia con el desarrollo de la actividad humana. El Espacio Social está representado por la Dialéctica de su espacio matérico y el uso que le dan los actores. Entonces, en su gráfica, deberá señalizarse que el énfasis tiene que recaer en este concepto de Espacio Social, y no caer en el extremo de representar ni la tesis ni la antítesis. Debe haber un momento para señalar estos dos puntos y concluir en la síntesis.

Queda entendido así que tiene una narrativa en cuanto a estructura, como ya habíamos mencionado, Nacimiento, Desarrollo: Crecimiento, Reproducción y Muerte; y se aleja de una narrativa temática tradicional. No existe un protagonista ni un antagonista, pero el conflicto nace a partir de la reflexión dialéctica entre espacio y agente.

4.4.1.4 Composición estructural

Se diseña la relación entre los segmentos de acuerdo a la proporción que nos arrojó el análisis de la escena María es radiante de cuatro segmentos que es 1-2-1-1 en razón de la duración de cada uno. Y, de nuevo, lo ponemos como punto de partida, sin que sea una restricción de ningún tipo, los ajustes se realizarán de acuerdo al material obtenido y en el montaje de las partes.

Segmento Nacimiento

Ángulos ópticos: De corto alcance

Ángulos posición: Close Up a Full Shot

Movimiento: Estático

Duración: 30 segundos a 1 minuto

Centro: espacios naturales en la ciudad, poca visibilidad de huella humana, animales y plantas cotidianas.

Segmento Crecimiento

Ángulos ópticos: Normales

Ángulos posición: Full Shot a Big Long Shot

Movimiento: Paneos, travellings y dolly

Duración: de 10 a 20 segundos

Centro: juego, la recreación, relaciones espaciales de agentes

Segmento Reproducción

Ángulos ópticos: Rango amplio (de corto alcance a panorámicas)

Ángulos posición: De American Shot a Big Long Shot

Movimiento: Complejos y dinámicos

Duración: de 1 a 15 segundos

Centro: espacios en la ciudad, visibilidad de huella humana, paisajes urbanos

Segmento Muerte

Ángulos ópticos: Normal a panorámico

Ángulos posición: Full Shot a Big long Shot

Movimiento: Leves movimientos

Duración: de 20 a 30 segundos

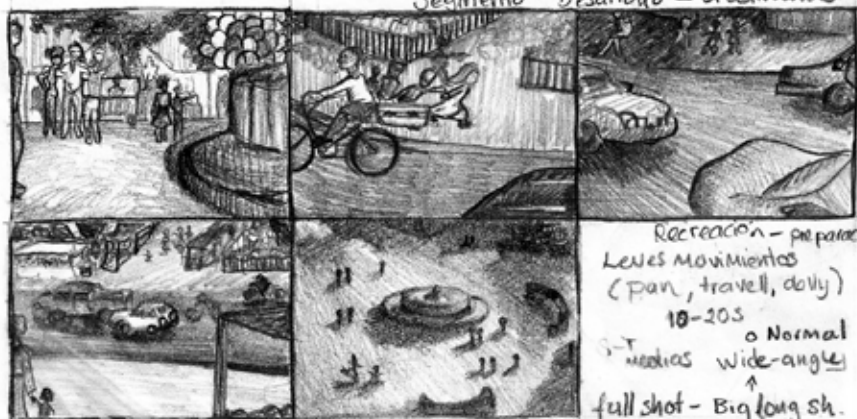
Centro: espacios en la ciudad, huella humana, noche, poca visibilidad de la actividad humana.

1er Boceto para Segmento "Nacimiento"



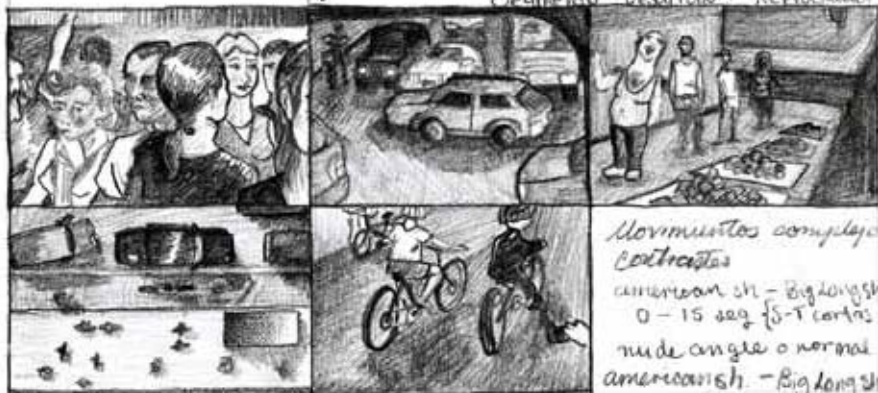
-
- - ángulos corto alcance
- inocencia.
- close up - full shot
- Estáticas telefoto.
- Secuencias - tomas
- largas
- 30s - 1m

Segmento "Desarrollo" - "Crecimiento"



- Recreación - preparación
- Leves Movimientos
- (pan, travel, dolly)
- 10-20s
- o Normal
- o medias wide-angle
- full shot - Big long sh.
- ángulos normales

Secuencia "Desarrollo" - "Reproducción"



Movimientos complejos
 Contrastes
 american sh - Big long sh
 0 - 15 seg. JS-T cortas
 wide angle o normal
 american sh - Big long sh.
 Trabajo - vida
 productiva.
 - ángulos normales.
 nadir
 0° o 90°

Secuencia "Muerte"



corte pupila en
 decaimiento
 Movimientos lentos y
 largos. 20-30s.
 Big - long sh. wide angle
 normal.
 - ángulos
 pasivos - sobre horizontales

4.4.2 Bitácora

1. 28 de noviembre de 2014. Se realizan dieciséis tomas en el Parque de los Venados, ubicado en División del Norte y Eje 7.

Duración total: 6:20 min.

2. 30 de noviembre de 2014. Se realizan una toma en el Parque España, ubicado en Nuevo León y Av. Parque España.

Duración total: 18 segundos

3. 30 de noviembre de 2014. Se realizan cinco tomas en el Parque México, ubicado en Av. México

Duración total: 58 segundos

4. 6 de diciembre de 2014. Se realizan cinco tomas del cielo en Ciudad Universitaria y Copilco.

Duración total: 1:15 minutos

5. 6 de diciembre de 2014. Se realiza toma árbol de noche.

Duración total: 18 segundos

6. 12 de diciembre de 2014. Se realizan doce tomas de tarde-noche en la estación del suburbano, centro comercial y vista en Buenavista.

Duración total: 4:00 minutos

7. 13 de diciembre de 2014. Se realizan tres tomas de noche en el Parque Chimalistac, ubicado en Miguel Ángel de Quevedo y Calle Ignacio Allende.

Duración total: 25 segundos

8. 14 de diciembre de 2014. Se realizan trece tomas del amanecer en el Parque Coyotes, ubicado en La Virgen y Escuela Naval Militar.

Duración total: 4:21 minutos

9. 16 de diciembre de 2014. Se realizan cinco tomas del atardecer en Copilco.

Duración total: 1:19 minutos

Total de material: 17:55 minutos

4.4.3 Edición

Se realiza un primer video con las proporciones planteadas en una duración de 5 minutos en el programa Final Cut Pro ® con un audio diseñado con el programa Audacity ® en un ritmo de 121 bpm. Las características de la imagen no se editan y tienen las mismas características de imagen que las tomas del video anterior

- ° Cámara Canon ® Vixia HRF20 HD CMOS
- ° High Quality 24 Mbps MXP
- ° Frame Rate 60i
- ° Aspect Ratio 16:9 en 1920 x 1080
- ° Balance de blancos: selección automática.

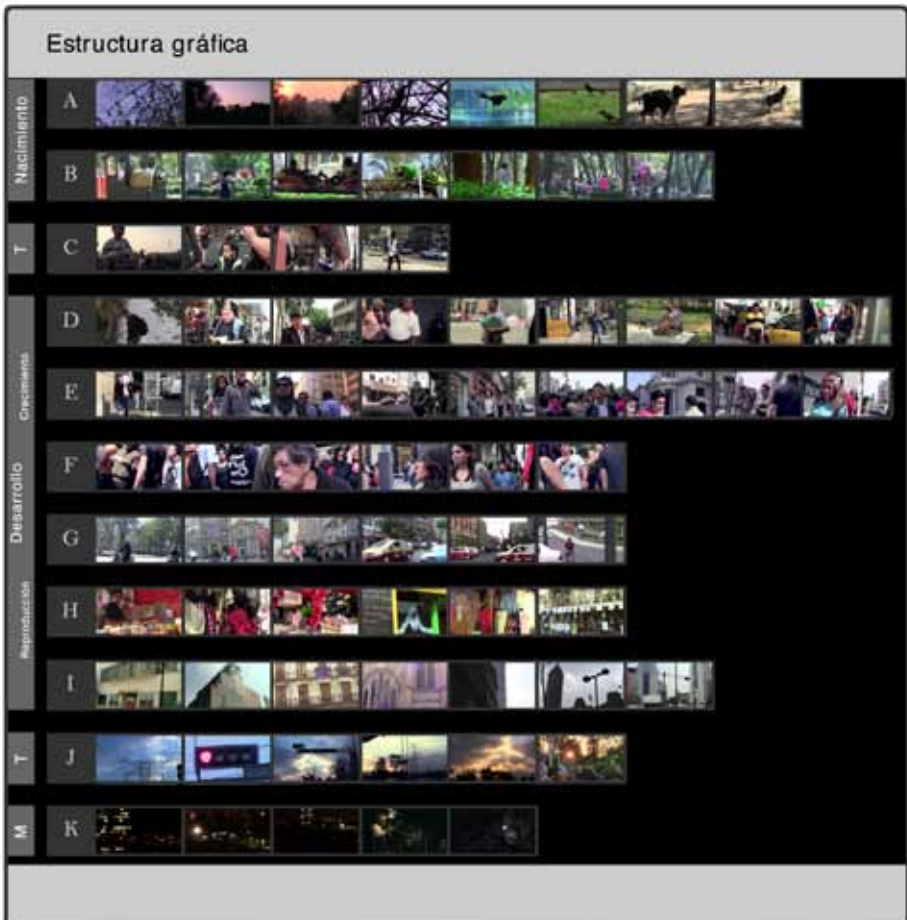
Además de las tomas realizadas, se añadieron tomas desechadas de Caminos para las secuencias de Reproducción. Se revisa posteriormente y se observa el ritmo, la secuencialidad de las tomas y la pertinencia de algunas imágenes dentro de la narrativa planteada.

Para el segundo ejercicio y el tercero se integra una tabla donde se despliega el video Organismo en 11 secuencias integradas por cada una de las tomas. Las divisiones entre secuencias marcan una estructura de la gráfica y las continuidades espaciales –B, E, F, K– o temáticas –A, C, D, F, G, H, I, J, K.

En el segundo ejercicio audiovisual, se edita de nuevo y se añade la pieza musical *Remembrance* del grupo Balmorhea para orientar la imagen a un ritmo y compases. Se rompe la proporción que se había planteado – 1-2-1-1 – y se integran a manera de transiciones algunas tomas clave. La secuencia C, donde de manera temática tiene una continuidad entorno a los niños, pero se rompe la gráfica con la secuencia B y, además, se determina como la primera Transición del segmento Nacimiento al Desarrollo en Crecimiento. La segunda Transición se determina en la secuencia J del atardecer.

En cuanto a la cualidad gráfica de la imagen se edita el color en algunas tomas, para preservar una identidad en las secuencias B, C, D, E, F, G, H, I, K –y otras para contrastarlas –A y J–. Además se establece la estructura gráfica con la estructura narrativa modal planteada desde un principio –Nacimiento, Crecimiento, Reproducción y Muerte–.

Se edita el audio y el video de la pieza final del proyecto Organismo con el mismo programa Final Cut Pro ® pero se elimina la canción del segundo ejercicio y se realiza una composición con el audio incidental del material recogido, según el tema de la secuencia.



Esquema 5. Estructuras Gráfica y Narrativa Modal del video Organismo

4.5 Consideraciones finales

Este proyecto audiovisual tiene como propósito complementar el estudio del montaje del trabajo de investigación presente y, así mismo, empezar a definir una ruta conceptual del trabajo plástico personal. Todavía no existe una definición de estilo pero estas exploraciones van encaminando y definiendo los elementos de visuales interés en la búsqueda de nuevos recursos, formas audiovisuales hacia una narrativa.

Existe una inclinación en trabajar los espacios en un medio audiovisual para desarrollar nuevas formas de planteamiento. A partir se esta noción, se contempla la construcción de orientaciones imaginarias y nuevas narrativas, y, aunque se toma en cuenta que la búsqueda permanece ligada a una concepción espacial real mediante una condición proxémica, se persigue la ruptura de estas convenciones.

Se busca un representar desde otros enfoques, mediante preguntas como ¿cómo vería el espacio como perceptor, a los sujetos y objetos que conforma? ¿cómo se podría crear y entender un mapa audiovisual? ¿cómo veríamos nuestras actividades si fuéramos un organismo? La búsqueda incita a reformularnos el modo de representación de aspectos reales de nuestra vida. Encontrar nuevos perceptores de distintas dimensiones que nos transmitan tipos de percepciones según la condición en la que están enmarcados.

Se plantea personalmente una desvinculación de cualquier efecto gráfico digital para, así, apegarse a los recursos que nos brinda el exterior y plantearnos formulaciones a partir del montaje para desarrollar una narrativa de ficción o *mithopoeia*, es decir, de visualizaciones poéticas entorno a una idea y concepto.

En un nivel proxémico el espacio es un ente, una noción y convención que cobra vida mediante su uso, se determinan las prácticas sociales e individuales. El espacio urbano que se retrata es una condición de vida y el caos que existe en el recorrido de la ciudad son soportables para nosotros, los agentes, en tanto que existen estas convenciones grupales que se aceptan y, de esta manera, el sistema que conformamos se autoregula. Las actividades que se retratan en los videos se apegan y reconocen esta condición, y es un motivo más de la intención de representación.

Por otro lado, el video es un recurso para entender la vida en el exterior y transformarla o procesarla en una intensión, ya sea poética, personal, emocional u objetiva entre muchos otros enfoques. El video tiene esta característica temporal que funciona para recursos de movimientos, flujos que pueden ser recursos para transferir sorpresa, tensiones, suspenso entre muchas otras emociones que se regulan por ritmo y duración.

Las formas audiovisuales nos mantienen dentro de su diégesis en su duración concreta, cosa que no tiene la gráfica bidimensional o la escultura, que se extiende a la temporalidad del interés del espectador. Lo audiovisual, así como las artes escénicas tienen su propio límite temporal que puede seguir o no hacia la mente del espectador, en un sistema abierto. La diferencia de las artes audiovisuales y escénicas es evidente; mientras la película y el video se visualizan en el tiempo que decide el espectador, las artes escénicas mantienen una dependencia temporal de la decisión del creador, el que se manifiesta decide compartir su tiempo diegético.

La forma de las artes audiovisuales es perfectible en un mismo producto, en el material duradero, y con ello se editan sus partes hasta llegar al acuerdo que es un producto final; las artes escénicas no producen un producto tangible, y sólo es perfectible en tanto que se escenifica pero nunca comprende una pieza final. Las exploraciones espaciales en por parte de los audiovisuales se configuran mediante las tomas y la construcción del montaje a través de las ideas; lo escénico descubre el espacio mediante las acciones que se realizan *in situ* y de manera efímera. Las soluciones audiovisuales tienen un medio tangible en el que se puede trabajar y, si bien pueden salir diferentes ejercicios espaciales y temporales de acuerdo con la edición del material filmado, lo que termina un proyecto es la decisión y concreción material.

En el primer video, Caminos, se aborda la concepción de espacio social en dos vertientes. La primera, en la evidencia de la jerarquía social mediante los múltiples usos del espacio público, donde los actores –comerciantes, trabajadores, músicos, jóvenes, vagos– muestran y su poder usando el espacio ciertamente delimitado –tiendas, casas, edificios, monumentos– y no sólo tangibles, sino también auditivos –los gritos de los marchantes, los claxons, los silbatos de los policías, la música de vendedores–. Qué espacio podría ser el que se transforma para albergar múltiples actividades sino el centro histórico.

Esto permite una búsqueda de una imagen irreal mediante la sincronización de eventos y a manera cartográfica se intenta plasmar en rutas una concepción del espacio cartográfico tridimensional.

El mapa aquí ya no se intenta representar de manera gráfica bidimensional, sino que por la construcción de recorridos se definen rutas que convergen en un mismo espacio. Pero dependiendo de la experiencia conformada por la ruta se puede visualizar un centro histórico distinto, uno en que va en la búsqueda de placer, de diversión, el que llega a trabajar, el que necesita atravesarlo para seguir su camino. Existen múltiples experiencias individuales en donde todas entran en este espacio, que no es un lugar puro de lo posible, sino que ya está determinado. La representación del espacio es el que puede llegar a ser un espacio cualquiera, necesita de la desconexión del lugar donde existe para plantearse de un modo poético, lleno de afecciones. Un espacio social, puede llegar a serlo, porque aunque sea un espacio de convencionalidad, en el imaginario público tendrá visualizaciones y percepciones distintas.

El Palacio de Bellas Artes es el monumento artístico e histórico que alberga las posibilidades artísticas que se desarrollan en el país y acoge otras internacionales, alberga exposiciones, conciertos, escenificaciones teatrales y es ella misma arquitectura. Construida para exhibir las artes académicas, el Palacio de Bellas Artes –iniciada en 1904 por Adamo Boari y terminada en 1934 por Federico Mariscal– se erige como institución y es decorado con murales de los artistas representantes de México, Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Jorge González Camarena, Roberto Montenegro, Manuel Rodríguez Lozano y Rufino Tamayo.

Es todavía el monumento que engloba las artes institucionalizadas, que representa para muchos, el poder excluyente de otras prácticas artísticas, para otros, inspiración, competitividad en muchos aspectos, resguardo histórico. La pluripuntualidad de estas designaciones construyen el espacio que bien van dirigidas hacia la designación de lo real convencional pero con particularismos de subjetividades, el enfoque.

Es por esto que el mapa audiovisual no nos muestra de manera objetiva las calles, vistas desde una perspectiva cenital, sino que se muestra intersubjetiva. El objetivo, ya no es una visión personal, sino una cuestión social, de relaciones

entre personas. La conexión entre sus partes ya no las compone un montaje diacrónico, no existe una síntesis temporal sino espacial. El planosecuencia adquiere su conexión con los otros en tanto que abarcan un espacio, el mismo espacio de representar. Esto implica que la diégesis funciona en tanto que se observa de modo sincrónico.

En el segundo video se explora la visualización de la conformación del espacio urbano como la vida de un organismo tomando en cuenta el perceptor, que es el espacio mismo. Se intenta aquí la construcción de un espacio imaginario, donde se desarrolla la vida urbana en un día y se plantea una construcción y una transformación continua del espacio. Se empieza con un espacio natural, donde se expone el inicio. Se transforma en un espacio donde el habitante necesita desarrollarse en el juego, luego crecer en sociedad hasta cae en un ocaso que prevé la llegada de la muerte.

En este caso, el espacio ya no se está considerando como uno en específico sino que es el elemento que se desarrolla junto con sus elementos, junto con su contenido. El espacio se desenvuelve en cuanto llegan nuevos elementos a configurarlo, con ello se extiende y se modifica según la etapa de desarrollo en la que se encuentre. Se busca con ello esta plasticidad de la imagen que contemple su organicidad. La huella de la síntesis ya no se configura para formular una elipsis narrativa, sino que se busca construirse por medio de la secuencialidad de imágenes una nueva temporalidad y espacialidad. Así, los pasos a seguir después de la captura de imágenes fue el ajuste temporal de las imágenes, definir un ritmo para que el espacio se construyera fluidamente mediante la pista antes mencionada, y después ajustándolas a un sonido que remitiera su tema.

El movimiento es una cualidad del mundo, donde los objetos se transforman, las acciones se desarrollan, no solo propia del video o el cine, que existen como evidencia. Fluye en la medida en que los objetos y sujetos se relacionan, es una noción conectora.

El tiempo y el espacio no son las nociones que tenemos de ellos, no es la temporalidad ni espacialidad medibles, no es materia y tampoco es idea, sin embargo existe, fluye a través de nosotros o somos nosotros los que fluimos en ellos. Podemos teorizarlos, medirlos, cuantificarlos, dimensionarlos,

extraerlos en dispositivos, pero queda en la ilusión, en metáforas creadas, en abstracciones. En cada disciplina, el tiempo y espacio son factores en los que se desenvuelven los objetos de estudio. Para los creadores de audiovisuales, y en la rama de las artes, estas nociones son fundamentales para la expresión, es el medio comunicativo de ideas. Estos factores no intervienen en la obra, más bien se configuran, se moldean, se adaptan a las necesidades del proyecto.

Conclusiones

En el presente proyecto de investigación se formularon objetivos e hipótesis que la dirigieron en su forma y contenido. La hipótesis de trabajo plantea vínculos entre conceptos del ámbito cinematográfico, uno de proceso y otro reflexivo, con la finalidad de obtener elementos de crítica y apreciación. Por otra parte, el objetivo general de la presente tesis es el análisis de las partes estructurales y de imagen de la película experimental de Corkidhi.

En un primer momento, y en su esbozo, se planteó como una investigación puramente teórica con una aplicación de un modelo de análisis basado en dicha investigación a la escena de una cinta cinematográfica de Rafael Corkidhi, *Deseos o Al filo del Agua*. Por ello, se enfocó más a la parte de apreciación en la parte formal, la imagen. Se buscaba una relación en un modo integral entre la estructura y la fotografía, más que el estudio de los dos elementos aparte, por lo que la observación de la continuidad de la imagen en audiovisuales necesitaba ser contrastada necesariamente entre la parte formal y otra perceptual.

Estas inquietudes acerca de la composición audiovisual por montaje surgieron por primera vez desde el reconocimiento de su ruptura: la exclusión de éste y la narración por las nuevas formulaciones experimentales que trajo consigo el videoarte. El montaje es el conocimiento y herramienta para acceder a muchas posibilidades de construcción audiovisual independientemente del cine. Existen diversas resoluciones que nos permite formular la composición y es interesante explorarla si conscientemente buscamos una composición a partir de la idea.

No se rechaza en absoluto las posibilidades incidentales como recurso, pero se aboga por una solución de la imagen a partir de las inquietudes temáticas de cada creador. En el caso de esta tesis, la inquietud temática a investigar a través del montaje audiovisual es la concepción de espacio, las nociones relativas de lo que se percibe y de lo que se configura.

Los objetivos generales se cumplieron, ya que se estructuraron posteriormente como los cuatro capítulos que estructuran la tesis: 1) un marco histórico de mi objeto de estudio, *Deseos*, donde se presentan las distintas formulaciones por un cine independiente a la industria cinematográfica en su aspecto financiero y estético, y apoyos estatales que apoyaron a los creadores; 2) un marco teórico para la comprensión de las configuraciones estructurales, perceptivas y de narración de la imagen audiovisual basado en los estudios de Sergei Eisenstein; de percepción de la imagen, apoyado en Gilles Deleuze, y un apoyo narratológico guiado por André Gaudreault y François Jost; 3) el análisis de la escena, por aspectos formales, conceptos asociativos y conformación del montaje global; y, por último, el desarrollo del proyecto artístico, donde se formaliza una propuesta metodológica de un producto audiovisual, un breve acercamiento al tema y la producción de los videos.

Los capítulos 1 y 2 de esta tesis fueron esenciales como fases de investigación conceptual y básicas para la elaboración de la propuesta de análisis y producción de montaje. Es interesante comparar al cine independiente y experimental con sus antecedentes, establecimiento de la industria del Cine de Oro, para contrastar el modo de producción cinematográfica; además de las soluciones que el Estado propuso para impulsar el nuevo cine. Por su lado, fue necesaria la inclusión de los estudios del Montaje de Eisenstein, porque es una fuente primaria del estudio y creación de las artes audiovisuales y en contraste con las inquietudes de la imagen inscrita en movimiento de Deleuze enriquecen no sólo las posibilidades creativas de la imagen, también de visualización y apreciación.

A la par del planteamiento de la metodología del análisis, se observó el estrecho vínculo metodológico con el proceso de creación audiovisual y se bosquejaron algunos proyectos a realizar, ya con las reflexiones teórico-metodológicas en mente. Así, de manera simultánea se buscaron, como parte del aprendizaje práctico del proceso de investigación teórica, temas para la elaboración e integración de los videos a la tesis, que como justificación del anteproyecto se había anotado, pero no se contempló en un principio.

Los capítulos 3 y 4 en concreto son las aportaciones que brindó el trabajo de investigación. La metodología de análisis fue planteada con las nociones estudiadas y articuladas de manera en que el análisis de la escena arrojará

una interpretación de los cimientos espaciales a través del montaje y su imagen perceptiva. De manera inversa, la metodología de la propuesta audiovisual se concibió en un esquema inverso al planteado del análisis, de lo general a lo particular, lo que condujo a su concreción en el proyecto de representaciones del espacio social.

Como egresada de la licenciatura en Artes Plásticas se aplicaron los conocimientos aprendidos como parte de la formación que brinda la Facultad. Desde una parte teórica, la reflexión de temas para encausarlo a una investigación de tipo literaria y plástica, clarificar las nociones de creación y apropiación para definir y apreciar proyectos de arte, apreciar de obras históricas y contemporáneas con enfoques diversos, además de objetos no-artísticos que interfieren en el papel del arte. En su parte práctica, la elección por conocimiento de herramientas, materiales y procesos para una necesidad artística, así como la reflexión durante el proceso artístico.

Para la elaboración de este proyecto de tesis se necesitó profundizar y dirigir elementos que ya se habían estudiado en las clases, como los códigos cinematográficos para la elaboración de tomas, la historia del cine y su influencia sobre otras disciplinas, directamente sobre el videoarte, los principales cuestionamientos del cine como sus flujos económicos y las funciones de los actores principales. Las nociones que nos brinda Eisenstein sobre las reflexiones del montaje son los que han estado vigentes para el estudio y elaboración de producciones. Este cineasta toma en cuenta y explícitamente escribe en sus ensayos que cada creador pertenece a su tiempo, y ello conlleva implicaciones que rebasan las formulaciones de resolución. Así, abstrae las nociones base para que el lector, perteneciente a cualquier tiempo, extienda su propia idea en una naturaleza audiovisual.

Esta tesis se formuló dentro de los límites temáticos planteados y con ello se dejaron algunas cuestiones que no se incluyeron, no por falta de profundización, sino por una cuestión de respeto hacia los márgenes en los que está circunscrita. Es interesante, por otro lado, ahondar estas materias en futuras investigaciones que permitan solidificar y ampliar el tema. Una de las vías que se contemplaron para indagar son las relaciones temáticas, estéticas e históricas de otras disciplinas a las realizaciones en cine y video en México.

En cuanto a la línea artística que deja abierta esta tesis, produce inquietudes hacia las exploraciones formales en esta vía de representación social e imaginaria de los espacios. Es atractiva desde hace tiempo esta noción espacial como entidad esencial para el desarrollo de la vida y la identidad del ser humano, aunque por otro lado, puede usarse esta noción conscientemente en la producción de video o cine en las narraciones de historias convencionales, en la fotografía, y los diferentes soportes no necesariamente visuales. Existe, con ello, bastante investigación y diversos proyectos artísticos en los que hay trabajar y desarrollar.

Bibliografía

General

Eisenstein, Sergei M., *Aproximación dialéctica a la forma del cine*, en: "La forma del cine", México: Siglo XII, 1986.

_____, *La estructura del filme*, en: "La forma del cine", México: Siglo XII, 1986.

Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona: Paidós, 1983.

García Riera, Emilio, *Breve historia del cine mexicano*. Primer siglo, México: Mapa-CONACULTA-IMCINE, 1998.

Gaudreault, André; Jost, François, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona: Paidós, 1995.

González, Rita & Lerner, Jesse, *Cine Mexperimental, Sesenta años de vanguardia en México*, México: Fideicomiso para la Cultura México-E.U., 1998.

Especializada

Ayala Blanco, Jorge, *La condición del cine mexicano*, México: Posada, 1986.

Bourdieu, Pierre, *Espacio social y la génesis de las "clases"*, Estudio de las culturas Contemporáneas, Época I, No. 7, 1989, actualización web 2008. [3-12-14] Consultado en: "<http://www.culturascontemporaneas.com/busqueda.php?articulo=40>".

_____, *Capital cultural, escuela y espacio social*, México: Siglo XXI, 1997.

Brown, Blain, *Cinematography, theory and practice. Image-making for cinematographers, directors & videographers*, Amsterdam: Focal Press, 2002.

De la Vega Alfaro, Eduardo, *El cine independiente mexicano 1942-1965*, en:

“Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano”, Vol. II, México: Colección Cultura Universitaria, Serie Ensayo/FMC/DGMP/SEP/UAM, 1988.

De la Vega Alfaro, Eduardo & García Riera, Emilio, *Historia de la producción cinematográfica mexicana. 1977-1978*, México: Universidad de Guadalajara/IMCINE/Secretaría de Cultura, 2005.

Debroise, Olivier, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, México: UNAM/Turner, 2006.

Eisenstein, Sergei M., *El principio cinematográfico y el ideograma*, en: “La forma del cine”, México: Siglo XII, 1986.

Fabre del Rivero, Ana María (Responsable), *Rafael Corkidi*, [Folleto] México: Dirección General de Radio, Televisión y Cine-Uno, 1978.

Ferrater Mora, José, *Diccionario de filosofía*, Tomo I, Barcelona, Ariel, 1994.

García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano, Época Sonora, 1964/1966*, Tomo IX, México: Era, 1978.

Hall, Edward T., *The hidden dimension*, N.Y.: Anchor Books, 1969

Heuer, Federico, *La industria cinematográfica*, México: Policromía, 1964.

Jodorowsky, Alejandro, *Método Pánico*, en: Jodorowsky, A., “Antología Pánica”, México: Joaquín Mortiz, 1996, págs. 80 - 91.

Jurgenson, Albert & Brunet, Sophie, *La práctica del montaje*, Barcelona: Gedisa, 1990.

Morris, Charles, *Fundamentos de la teoría de los signos*, España: Paidós, 1985.

Nichols, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Paidós, 1997.

Romaguera i Ramió, Joaquim; et al. *El cine en la escuela. Elementos para una didáctica*, Barcelona: Gustavo Gili, 1989.

Roszbach, Alma & Canel, Leticia, *Los años sesenta: El Grupo Nuevo Cine y los dos concursos experimentales*, en: "Hojas de Cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano", Vol. II, México: Colección Cultura Universitaria, Serie Ensayo/FMC/DGMP/SEP/UAM, 1988.

Spottiswoode, Raymond, *Film and its techniques*, Berkeley: University of California Press, 1965.

Torres i Graell, Albert, *Kanji, la escritura japonesa*, Madrid: Hiperion, 2009.

García, Gustavo, *Buñuel y los otros surrealistas mexicanos*, en: Useda, Miranda Evelyn, et al. (coords.), "El ojo y sus narrativas. Cine surrealista desde México", México: IMCINE/MUNAL/Viso, 2012.

Yañez, Agustín, *Al filo del agua*, México: CONACULTA, 2003.

Youngblood, Gene, *Expanded Cinema*, (edición digital) New York: P. Dutton & Co., Inc., 1970 .

Hemerografía

Revista Nuevo Cine, 1er número, Abril 1961.

Películas citadas

- Alatriste, Gustavo, *Quien resulte responsable*, México, 1970
- Alazraki, Benito, *Raíces*, México, 1953
- Altoaguirre, Manuel, *Cantar de los Cantares*, México, 1959
- Anderson, Wes, *Moonrise Kingdom*, Estados Unidos, 2012
- Barbachano Ponce, Miguel, *Lola de mi vida* epis. de *Amor Amor Amor*, México, 1964
- Bojórquez, Alberto, *A la Busca*, México, 1969.
- Bracho, Julio, *Mujeres que trabajan*, México, 1952
- Buñuel, L. & Dalí, S. *Un chien andalou*, Francia, 1929
- Burns, Archibaldo, *Perfecto Luna*, México, 1959
- Burns, Archibaldo, *Juego de Mentiras (La venganza de la criada)*, México, 1967
- Butler (Mozo), Hugo, *Los pequeños gigantes*, México, 1958
- Cahero, Julio, *Mis manos*, México, 1964
- Carreón, Enrique, *El ídolo de los orígenes*, México, 1967
- Carretero, Ricardo, *Todos hemos soñado*, México, 1964
- Cazals Siena, Felipe, *Mariana Alcoforado*, México, 1965
- Cazals Siena, Felipe, *Que se callen...*, México, 1965
- Cazals Siena, Felipe, *Leonora Carrington*, México, 1965
- Cazals Siena, Felipe, *La manzana de la discordia*, México, 1968
- Cazals Siena, Felipe, *Familiaridades*, México, 1969
- Cazals Siena, Felipe, *Emiliano Zapata*, México, 1970
- Cazals Siena, Felipe, *Los que viven donde sopla el viento suave*, México, 1973
- Cazals Siena, Felipe, *El apando*, México, 1975
- Cazals Siena, Felipe, *Canoa*, México, 1975
- Cazals Siena, Felipe, *Las poquianchis*, México, 1976
- Cisneros, Ícaro, *El día comenzó ayer (Opus 65)*, México, 1964
- Corkidhi Acriche, Rafael, *Ángeles y Querubines*, México, 1971
- Corkidhi Acriche, Rafael, *Auandar Anapu (El que cayó del cielo)*, México, 1974
- Corkidhi Acriche, Rafael, *Pafnucio Santo*, México, 1976
- Corkidhi Acriche, Rafael, *Deseos (Al filo del Agua / A la Memoria de una gran novela)*, México, 1977
- De Palma, Brian, *Mission: Impossible*, Estados Unidos, 1996
- Dultzin, S.; Kamffer, R.; Mandoky, K. & Pérez Grovas, J. (Grupo Yolteotl), *Parto solar cinco*, México, 1979.
- Falomir, Carlos, *Cuando se vuelve a dios*, México, 1967

Fernández, Antonio, *Los tres farsantes*, México, 1964

Fons, Jorge, *La sorpresa* epis. de *Trampas de amor*, México, 1968

Fuentes Carrau, Fernando de, *Allá en el Rancho Grande*, México, 1936

Gámez, Rubén, *La china popular*, México, 1957

Gámez, Rubén, *La fórmula secreta*, México, 1964

García Ascot, Jomí, *En el balcón vacío*, México, 1961

García Ascot, Jomí, *Remedios Varo*, México, 1966

Garnica, A. & Magos Gusmán L. *También ellos tienen ilusiones*, México, 1955

Garnica, A. & Magos Gusmán L. *Viva la tierra*, México, 1958

Gas, Gelsen, *Anticlímax*, México, 1969

Gonzáles de León, José Luis, *La gran caída*, México, 1958

González Garza, Rogelio, *Llanto por Juan Indio*, México, 1965

González, Servando, *Yanco*, México, 1960

Graff, A.; Rodríguez, J.; Woldemberg, J. (Taller de Cine Octubre), *Explotados y explotadores*, México, 1974

Guerrero Sanchez, Juan, *Amelia*, México, 1965

Gurrola Iturriaga, Juan José, *José Luis Cuevas*, México, 1964

Gurrola Iturriaga, Juan José, *Alberto Gironella*, México, 1965

Gurrola Iturriaga, Juan José, *Vicente Rojo*, México, 1965

Gurrola Iturriaga, Juan José, *Tajimara*, México, 1964

Hermosillo Delgado, Jaime Humberto, *Los nuestros*, México, 1969

Hermosillo Delgado, Jaime Humberto, *La pasión según Berenice*, México, 1975

Hitchcock, A., *Strangers on a train*, Estados Unidos, 1951

Hurtado, A., Marino, J. L.; Tello, J. (Taller de Cine Octubre), *Los albañiles*, México, 1974

Ibáñez González, José L., *Las dos Elenas* epis. de *Amor, Amor, Amor*, México, 1964

Ibáñez Diez Gutierrez, Juan, *Un alma pura* epis. de *Bienamados*, México, 1964

Ibáñez Diez Gutierrez, Juan, *Los Caifanes*, México, 1966

Isaac Ahumada, Alberto, *En este pueblo no hay ladrones*, México, 1964

Jodorowsky, Alejandro, *Fando y Lis*, México, 1967

Jodorowsky, Alejandro, *El Topo*, México, 1969

Jodorowsky, Alejandro, *La montaña sagrada*, México, 1972

Jodorowsky, Alejandro, *Santa sangre*, México, 1989

Joskowicz Bobrownicki, Alfredo, *Crates*, México, 1970

Kamffer Cardoso, Raúl, *El perro y la calentura*, México, 1976.

Kamffer Cardoso, Raúl, *Mictlán, La casa de los que ya no son*, México, 1969.

Korporaal Amandeheyndaux, Giovanni, *El brazo fuerte*, México, 1958
 Láiter, Salomón, *En el parque hondo* epis. de *Viento Distante*, México, 1964
 Langarica, T.; Lazo, A.; Madrigal, A.; Sánchez, A. (Taller de Cine Octubre), *Chihuahua: un pueblo en lucha*, México, 1974
 Leduc Rosenzweig, P. y Castanedo, R., *Reed: México Insurgente*, México, 1970
 López Aretche, Leobardo, *Lapso*, México, 1965
 López Aretche, Leobardo, *El grito*, México, 1968
 López Moctezuma, Juan, *Alucarda*, México, 1978
 Lozano Dana, Carlos, *El mes más cruel*, México, 1967
 Maldonado, Eduardo, *Testimonio de un grupo*, México, 1970
 Maldonado, Eduardo, *Soledad colectiva quechahuaca*, México, 1971
 Maldonado, Eduardo (Cine Testimonio), *Atencingo*, México, 1973
 Maldonado, Eduardo (Cine Testimonio), *Una y otra vez*, México, 1975
 Mendoza, Héctor, *La sunamita* epis. de *Amor, Amor, Amor*, México, 1964
 Menéndez, Óscar, *El periodista Turner*, México, 1967
 Menéndez, Óscar, *Aquí México (1968: 2 de Octubre)*, México, 1968
 Menéndez, Óscar, *Únete al pueblo*, México, 1968
 Michel Smmer, Manuel, *Tarde de Agosto* epis. de *Viento distante*, México, 1964
 Michel Smmer, Manuel, *Ivonne* epis. de *Trampas del Amor*, México, 1968
 Nakatani, Carlos, *Una próxima luna*, México, 1965
 Nakatani, Carlos, *La excursión*, México, 1967
 Novaro Vega, Tito, *Dilema* epis. de *Trampas de amor*, México, 1968
 Palomino, Felipe *La tierna infancia*, México, 1965
 Pastor, Julián, *Los primos hermanos*, México, 1964
 Retes, José I., *Noches de angustia (Tres noches de angustia)*, México, 1948
 Reuter, Walter, *Tierra de chicle*, México, 1952
 Reynoso, A. & Corkidhi, R. *El despojo*, México, 1960
 Ripstein, Arturo, *Tiempo de morir*, México, 1965
 Ripstein, Arturo, *La hora de los niños*, México, 1969
 Ripstein, Arturo, *Los recuerdos del porvenir*, México, 1968
 Ripstein, Arturo, *El castillo de la pureza*, México, 1972
 Ripstein, Arturo, *El Santo Oficio*, México, 1973
 Ripstein, Arturo, *Foxtrot (The other side of the Paradise)*, México, 1975
 Ripstein, Arturo, *Lecumberri (El palacio negro)*, México, 1976
 Ripstein, A. y Castanedo, R., *El naufrago de la calle providencia*, México, 1971
 Rodríguez, Ismael, *Pepe el Toro*, México, 1952
 Sánchez Ventura, Mariano, *Morir un poco*, México, 1964

Segura, Juan José, *Extravaganza Torera*, México, 1942
Segura, Juan José, *Extravaganza Mexicana*, México, 1942
Sevilla, Raphael J. y de la Serna, Mauricio, *Paraíso escondido*, México, 1958
Taboada Walker, Carlos Enrique, *El juicio de Arcadio*, México, 1964
Urueta, Chano, *Bruja*, México, 1954
Urueta, Chano, *Monstruo resucitado (Doctor Crimen)*, México, 1953
Vejar Cervantes, Sergio, *El encuentro* epis. de *Viento Distante*, México, 1964
Vejar Cervantes, Sergio, *La otra ciudad* [cinta cinematográfica] México, 1967
Velo, Carlos, *Torero*, México, 1956
Von Trier, Lars, *Dogville*, Estados Unidos, 2004
Wachowski, Andy y Lana, *The matrix*, Estados Unidos, 1999
Weingartshofer, Federico, *Quizá siempre sí me muera*, México, 1971