

9
24



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

**ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
ARAGON**

**“ ANALISIS DE LOS DIFERENTES
MODELOS TEORICOS Y EMPIRICOS
DE APRECIACION CINEMATOGRAFICA.
PROPUESTA DE UN MODELO ”**

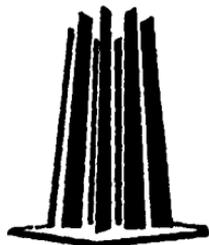
T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN PERIODISMO Y
COMUNICACION COLECTIVA

P R E S E N T A

ANA MARIA CORTES CARMONA

ASESOR: LIC. SALVADOR MENDIOLA MEJIA

FALLA DE ORIGEN





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está 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.

Una Imagen constructiva es aquella que por su existencia misma como visión plástica provoque en nosotros las fuerzas y deseos para revalorar y realzar la vida, firmar la y conyugar a su mayor desarrollo.

G R A C I A S

A DIOS, ENERGÍA UNIVERSAL QUE SE CONFABULÓ CON CHAP, EL GORDO, HOLACHEL, LA PRIMA LULÚ, PRIMOS, SOBRINOS, TÍOS ARTURO, ELIZABETH, GERARDO, MARTÍN Y DEMÁS AMIGOS, ENEMIGOS Y FAMILIARES PARA LA REALIZACIÓN DE ESTE TRABAJO

FALLA DE ORIGEN

I N D I C E

	I N T R O D U C C I O N.....	1
I	COMUNICACION CINEMATOGRAFICA.....	5
1.1	La industria cinematográfica.....	6
1.2	El cine, medio de desajenación.....	15
1.3	Modelo socio-cinematográfico.....	21
II	IMAGEN CINEMATOGRAFICA.....	26
2.1	Texto filmico.....	27
2.1.1	Plano (Montaje interno).....	30
2.1.2	Secuencia (Montaje externo).....	40
III	APRECIACION CINEMATOGRAFICA.....	48
3.1	Teóricos del fenómeno cinematográfico.....	50
3.2	Modelos empiricos: ejercicios cotidianos de análisis filmico.....	59
IV	PROPUESTA DE MODELO DE APRECIACION CINEMATOGRAFICA.....	139
	CONCLUSIONES.....	158
	CITAS.....	167
	BIBLIOGRAFIA.....	172
	GLOSARIO.....	177

I N T R O D U C C I O N

La apreciación es un factor inherente a la comunicación cinematográfica en la cual participan tres sectores principales: teóricos, críticos y espectadores. En este trabajo de investigación pretendemos conocer de qué manera se insertan éstos en el proceso de comunicación y comprender su esencia como ejercicio de reflexión cuyas finalidades varían de acuerdo a cada sector.

El teórico trata de elaborar un sistema para comprender el fenómeno cinematográfico, mientras que los críticos y espectadores intentan asimilar la experiencia que les ofrece el mensaje de este fenómeno: la película.

Partimos del supuesto de que las teorías filmicas no han llegado a concretar un modelo de apreciación que se pueda aplicar a todas las películas. Por su parte, la crítica únicamente se concreta a informar y promover, sin analizar, filmes exhibidos en las llamadas salas comerciales, relegando los que se proyectan en cineclubs o salas independientes.

El espectador puede estar informado de las cintas que están en la cartelera comercial, desconociendo la existencia de otras y careciendo de elementos que le permitan reflexionar acerca del relato filmico al tiempo que goza de la experiencia cinematográfica sin "caer" en la enajenación.

Nuestro trabajo de investigación inicia exponiendo en el capítulo I los mecanismos de la industria cinematográfica que operan en sus fases de producción, distribución y exhibición. Estos sectores están vinculados estrechamente, siendo el distribuidor el eslabón más fuerte, ya que en algunos casos incide directamente en lo que se proyecta.

El distribuidor convence al exhibidor de relegar aquellas cintas que no cuentan con la garantía de "éxito seguro", lo cual fuerza al productor a realizar películas

que redunden en ganancias para los sectores. De este modo, reconocemos que los factores ideológico-culturales responden a intereses económicos específicos de los emisores.

En el capítulo 2 desglosamos los componentes de la imagen cinematográfica para conocer su interacción y comprender al filme como un TODD, como un relato que lleva intencionalidades en donde ningún componente es casual y si cumple una función determinada.

Así entendemos que no deben sobrar ni faltar componentes en la construcción del mensaje filmico, ya que funciona como un discurso cuyos argumentos sustentan el punto de vista del cineasta acerca de lo que piensa y siente.

Este capítulo en si es el vínculo entre los sectores de la comunicación cinematográfica (Capítulo 1) y el de la apreciación (Capítulo 3). A ésta última la consideramos como la necesidad de compartir con otros la experiencia que le deja a cada quien el filme. Los sujetos que ejercen esta responsabilidad y derecho son los teóricos, críticos y espectadores.

En el capítulo 3 exponemos y analizamos el trabajo de teóricos y críticos. Los primeros son quienes reflexionan acerca del fenómeno filmico e intentan relacionarlo con otras áreas de la vida humana (economía, política, filosofía, religión, arte...) y además proponen principios rectores para analizar las películas.

Los críticos enfocan su estudio sólo a una película en particular y pueden apoyarse en principios teóricos para elaborar su análisis y argumentar sus opiniones en torno a ella. Las funciones principales de la crítica son: informar, promover y orientar al espectador, las cuales dependen de la finalidad del propio medio. Es necesario conocer los diferentes géneros periodísticos y ubicar a la crítica en el correspondiente, para no confundirla con una reseña, por ejemplo.

Sabemos que los géneros periodísticos existen en los medios de comunicación masivos radio, t.v. y prensa (en el cine no se han desarrollado tanto). Estos medios retoman al cine como tema a tratar en diversos géneros.

El método que utilizamos en esta investigación es de carácter bibliográfico y hemerográfico. Recurrimos a libros referentes al tema cinematográfico, a fin de conocer los mecanismos de la industria cinematográfica, los componentes de la imagen en movimiento y el compromiso de quienes integran el sector de la apreciación. Cabe señalar que la bibliografía especializada en crítica cinematográfica es escasa.

El material hemerográfico es vasto, y de él hemos tomado ejemplos que ilustran los diferentes géneros periodísticos aplicados al cine. Asimismo, en este trabajo de tesis exponemos y analizamos críticas escritas en periódicos y revistas del D.F., ya que consideramos que el retomar otro medio merece un estudio específico.

Pretendemos dar un acercamiento más palpable sobre las diferencias entre géneros, ilustrando con ejemplos concretos cada uno a fin de que el lector vea la ubicación y el espacio físico con el que cuenta un crítico, un reseñista, comentarista, etc.; incluso el lector podrá notar que un mismo crítico escribe de manera distinta sobre una misma película dependiendo del espacio y el carácter del medio: revista especializada, no especializada y periódico.

A partir de los escritos de la crítica quien desea comunicar su opinión lo hace siempre de manera conciente o inconciente, partiendo de lineamientos que le impone el género periodístico de su interés. Al expresarse, el crítico promueve el filme convirtiéndose en "disparador" del consumo o del placer que implica el ejercicio del análisis.

Al revalorizar el trabajo del teórico y del crítico, comprendemos el proceso cognoscitivo del espectador de

cine, tema del capítulo 4. Dicho proceso comienza por hacer la distinción entre ver y observar, demostrando que conforme se avanza en el conocimiento, el espectador ejerce en mayor medida su capacidad de juicio y sensibilidad.

Disfrutar conscientemente del filme se convierte en un juego que retoma lo más valioso de las críticas y teorías desarrollando la creatividad del espectador para que elabore su propio modelo de apreciación. Por ello, proponemos una serie de lineamientos llamado "Modelo de cinéfilo" que pueden servir de guía a quien desee realizar un ejercicio de análisis cuando vea una película.

Este modelo de cinéfilo pretende despertar la curiosidad en aquellos que todavía no gozan de la imagen en movimiento, instándolos a conocerla, a ver filmes. Con los que ya han decidido integrarla a su experiencia de vida, queremos que comiencen a re-crear el relato filmico mediante la palabra escrita.

Uno de los objetivos primordiales de este trabajo es que a partir del análisis de críticas, teorías y de la propuesta de nuestro "Modelo de cinéfilo", surjan nuevos lineamientos para el análisis filmico que perfeccionen los anteriores.

De lo que se trata es de comunicar lo que a cada uno nos ha dejado el contacto con el ente filmico, ya que éste forma parte de un proceso de vida, y por qué no de muerte.

DETENTE, SOMBRA DE MI BIEN ESQUIVO

Deténte, sombra de mi bien esquivo,
imagen del hechizo que más quiero,
bella ilusión por quien alegre muero
dulce ficción por quien penosa vivo.

Si al imán de tus gracias, attractivo,
sirve mi pecho de obediente acero,
¿para qué me enamoras lisonjero
si has de burlarme luego fugitivo?

Mas blasonar no puedes, satisfecho,
de que triunfa de mí tu tiranía:
que aunque dejas burlado el lazo estrecho

que tu forma fantástica ceñía,
poco importa burlar brazos y pecho
si te labra prisión mi fantasía.

Sor Juana Inés de la Cruz

FALLA DE ORIGEN

I

COMUNICACION CINEMATOGRAFICA

El cine es un proceso de comunicación que manifiesta intenciones del emisor. Existen intencionalidades enajenantes y legitimadoras, frente a las cuales están las alternativas y críticas. Las primeras son aquellas en las que el objetivo prioritario del sujeto que emite el mensaje es lucrar y reproducir el sistema.

En cambio, las intencionalidades alternativas y críticas muestran lo contradictorio del sistema y convocan al espectador a entrar en un ambiente complejo que requiere de participación activa, a través del ejercicio de la interpretación.

Ambas intencionalidades, obedecen a intereses económicos e ideológico-culturales específicos. Como industria la cinematografía es un negocio que busca obtener ganancias. Existe la creencia de que el cine por ser una industria en la que se invierten grandes cantidades de dinero, sólo trata de recuperar lo invertido y "un poquito más", proyectando una película "taquillera" y despreocupándose por lograr un trabajo de calidad.

La realidad es que nadie filma con la intención de perder dinero. La cinematografía debe ser una industria rentable, ya que "sin financiamiento y recuperabilidad, el cine iría al caos"(1). Claro que hay productores a quienes sólo les interesa vender su mercancía fílmica aun cuando no tengan qué expresar y/o desconozcan cómo hacerlo.

Una de las consecuencias provocadas por la visión meramente mercantilista del productor es la falta de originalidad en sus películas. Si una de ellas logró éxito en su tiempo, reportando ganancias para el productor, éste volverá a filmar segundas, terceras y "X" número de partes a fin de no arriesgar tanto el resultado en taquilla.

"En estos tiempos de zozobra económica, lo seguro está en el éxito probado, en repetir la fórmula hasta que se

agote. Así el cine vive ahora una profunda crisis expresiva e ideológica, porque ya le ha afectado la económica"(2).

Para activar la industria cinematográfica es necesario cubrir mercados que posibiliten la recuperación de costos, la obtención de ganancias, la reinversión y el desarrollo de intereses ideológicos. Por ello las compañías transnacionales de cine -conocidas como majors- buscan expandir sus mercados en los países subdesarrollados con el propósito de conseguir beneficios económicos e implantar su dominio ideológico.

1.1 La industria cinematográfica

La inversión de capital en el cine se destina a dos renglones: adquirir instrumental y desarrollar las tres fases de la cinematografía (producción, distribución y exhibición).

El instrumental se refiere a los recursos necesarios para realizar la película, los cuales se dividen en materia prima y equipo cinematográfico. En la primera están los químicos, rollos de imagen, pistas de sonido; destacan en el equipo cinematográfico: la claqueta, reflectores, cortadora de negativos, grabadora de sonido, micrófonos, cámara (objetivos), moviola, dolly, grúa, pantalla y el proyector(*) cuya fabricación se realiza en países industrializados, sobre todo en Estados Unidos.

Para explicar cada una de las fases de la industria cinematográfica es necesario conocer, de manera general, el proceso para realizar una película (3):

Aceptado el argumento, se valoran las posibilidades económicas y filmicas de la película, para elaborar un plan de trabajo en (pre)(post)producción. A continuación se desarrolla el guión técnico (story board) en el cual se traduce el lenguaje literario al lenguaje cinematográfico: secuencias, planos, movimientos de cámara, etc.

Mientras tanto, el asistente del Director escribe el Break Down, es decir, cuantifica y enlista todos los recursos visuales que se necesitan escena por escena (lugares, actores, objetos, tiempo) para que conforme a

ellos se ordenen los días de trabajo. Generalmente, no se filma en el orden de las escenas que presenta la historia, sino conforme a las necesidades de producción.

Por su parte, el director de fotografía se pone de acuerdo con el Director respecto a la intención plástica de la película y con el productor habla sobre la cantidad y calidad del equipo.

Enseguida se produce el rodaje, o sea, el registro de manera óptica de todo lo escrito en el guión técnico (la filmación puede llevarse a cabo en escenarios naturales o en estudios).

La grabadora de sonido es la primera que se corre, después la cámara, seguida de la "palabra clave" que pronuncia el Director: "ACCION". La claqueta (pizarra con datos de la película) queda grabada en imagen y su respectivo sonido. Esta fase ayudará al editor posteriormente, para que cuando él escuche el "clap" de la claqueta, empate sonido e imagen de las tomas.

Durante la filmación el Director y el director de fotografía deciden las tomas que deben imprimirse. Cuando el rodaje concluye, los rollos de imagen y pistas de sonido pasan a manos del editor quien sincroniza imagen y sonido para después unir las tomas en el orden y ritmo deseados. El sonido directo, grabado durante la filmación, es el que acompaña dichas tomas.

Lo siguiente es armar las diferentes pistas de sonido para la música -el compositor ha leído el guión, ha visto el primer corte y sobre eso escribe la partitura- y también para los efectos y diálogos; mientras tanto el editor y Director afinan la imagen en moviola para que el relato sea lo más fluido posible.

Cuando ya se tiene el montaje definitivo se procede a regrabar: a la vez que se proyecta la película, las pistas armadas de sonido se pulen en una consola, se realizan efectos como disolvencias, se aumenta o no el volumen en puntos deseados y se eliminan ruidos e imperfecciones. Esta

regrabación se pasa a una sola cinta que se transfiere a sonido óptico.

Para la imagen se deben grabar los efectos ópticos que se necesiten -disolvencias, sobreimpresiones, pantalla dividida, etc.- Una vez hechos, la copia de trabajo pasa a la cortadora de negativos donde se pegan con calor los cortes efectuados por el editor.

Al juntarse la pista de sonido óptico con el corte de negativo se revela la primera copia compuesta (copia cero) que ya puede proyectarse.

Una compañía distribuidora adquirirá la película para su explotación comercial, utilizando carteles, anuncios en los medios, grabación con temas de la película... Se elaboran copias necesarias para enviarlas a las salas cinematográficas y si la película gusta, se recuperarán costos, y se obtienen ganancias.

De no tener éxito, pueden buscarse otros medios para recuperar lo invertido, como vender los derechos para videocassette.

El proceso es más complejo de lo que parece. Cada una de las fases que componen la industria cinematográfica (producción, distribución y exhibición) contribuyen a la conformación de un determinado tipo de cultura, en la que los factores económicos se entrelazan con los ideológicos:

1.- La PRODUCCION es la primera fase de la actividad cinematográfica. "En ella se lleva a cabo el procesamiento de los insumos materiales, intelectuales y/o artísticos con el fin de elaborar un producto rentable que permita recuperar la inversión y obtener suficientes utilidades para retroalimentar a la industria."(4)

Existen tres tipos de PRODUCCION: ESTABLE, INDEPENDIENTE y CIRCUNSTANCIAL.(5)

En la PRODUCCION ESTABLE las empresas:

•Cuentan con instalaciones propias (estudios de cine, laboratorios, salas de sonido, etc.) y con personal técnico

y administrativo contratado de manera permanente o a plazos amplios

- Destinan elevadas inversiones en la infraestructura, instalaciones, máquinas, equipos y contratación de personal, por lo que deben tener una producción anual determinada para cubrir estos gastos y reinvertir

- Sostienen una actividad permanente que permite afrontar los eventuales déficits de una película

- En países subdesarrollados, suele reproducirse el modelo industrial hollywoodense implementando gigantescas instalaciones, grandes plantas de personal fijo, tecnología moderna, desproporcionados depósitos de utilería y escenografía, sin que nada de ello corresponda a la realidad económica y política de cada una de las naciones en crecimiento.

Las empresas que ejercen sus funciones a través de la PRODUCCION INDEPENDIENTE:

- Carecen de instalaciones propias para el procesamiento de la película y de personal técnico permanente

- Reducen su personal a un pequeño equipo de administración y control comercial de sus productos filmicos

- Contratan sólo la fuerza de trabajo necesaria para el proyecto y alquilan el equipo

- Al no realizar inversiones de capital fijo, ni tener máquinas y equipo propios, adquieren una mayor agilidad económica para la inversión, ya que actúan conforme a la demanda de cada producto filmico

- El riesgo principal que afrontan estas empresas es que pueden suspender temporal o definitivamente la producción ante el fracaso de uno de los filmes

En cuanto a la PRODUCCION CIRCUNSTANCIAL, las empresas:

- Intervienen excepcionalmente para cubrir los requisitos legales existentes

- Desaparecen pronto, generalmente por evasión de impuestos

• Pueden estimular su actividad si cuentan con una película exitosa

2.- La segunda etapa del proceso industrial cinematográfico es la DISTRIBUCION. "Este sector se dedica a adquirir los derechos comerciales sobre los filmes o bien, representar a las empresas de estos productos filmicos para promover su comercialización a través del sector de la exhibición".(6)

El distribuidor invierte unicamente lo necesario para conseguir los derechos de las producciones filmicas, y establecer pequeñas oficinas donde almacenará las latas de película que comercializará posteriormente. Otra de sus funciones es supervisar los ingresos por boletaje.

Con excepción de Cuba, en Latinoamérica conocemos 4 tipos de empresas DISTRIBUIDORAS: las EXTRANJERAS, las LOCALES DE PELICULAS EXTRANJERAS O "INDEPENDIENTES", las NACIONALES y las ESPECIALES O ALTERNATIVAS.(7)

Las empresas que trabajan en la DISTRIBUCION EXTRANJERA:

• Actúan en el plano local como sucursales o filiales de grandes empresas extranjeras, generalmente estadounidenses

• Reportan ganancias extraordinarias al abarcar un enorme mercado externo. Estas utilidades regresan al país sede, dejando cierto beneficio económico a los exhibidores locales, poco al Estado y un porcentaje ínfimo a la industria local

• Mantienen convenios directos con los más grandes circuitos locales de exhibición

• Imponen condiciones para la exhibición de sus productos, ya que su operatividad está controlada desde las sedes centrales

Las DISTRIBUIDORAS conocidas como LOCALES DE PELICULAS EXTRANJERAS O "INDEPENDIENTES":

• Están conformadas por capital local

•Adquieren o representan los derechos de películas extranjeras o nacionales para comercializarlas en las salas de exhibición del país local u otras naciones

•Manejan una mayor diversidad de posibilidades en los convenios de comercialización. Por ejemplo, adquieren directamente los filmes a las empresas productoras, mediante pago al contado, pago en cuotas, adelanto a cuenta de derechos de compra u otros arreglos

•Sostienen la "compra en distribución", es decir, adquirir un filme con un mínimo garantizado a manera de adelanto sobre ingresos de boletería, los cuales se calculan con base en porcentajes convenidos previamente entre distribuidor y productor

•Introducen materiales filmicos rezagados en las salas comerciales, quitando tiempo de pantalla a otras producciones y señalando una abierta estafa a las expectativas del público

•Desarrollan en el país local parte de sus actividades económicas, por ejemplo procesando copias en los laboratorios locales o encargando campañas publicitarias a empresas nacionales. Esta situación se da únicamente en donde existen los recursos económicos y la infraestructura necesaria para ello

•Fomentan la creatividad en la comercialización de los filmes, ya que pueden tomar como base la producción extranjera para adaptarla a las características de cada mercado gracias al conocimiento que tienen del mismo, lo cual representa costos menores para la distribución local.

•Permiten el condicionamiento de las "majors" en la comercialización de películas, y conseguir así beneficios económicos e ideológico-culturales que sustenten el sistema dominante. Las acciones de las "majors" coinciden con las de la mayoría de las distribuidoras locales y los exhibidores.

Por su parte, las DISTRIBUIDORAS NACIONALES:

•Están constituidas por capital local; su comercialización se desarrolla en el país de origen

•En ocasiones, su trabajo no llega a consolidarse y se (con)funde con las distribuidoras locales, o bien realizan producciones de diverso origen -como las televisivas- para subsistir

•A veces, los productores independientes son quienes abren sus propias distribuidoras nacionales

•No cuentan con un volumen suficiente de filmes para fomentar la comercialización, por lo que la distribuidora nacional está a cargo de empresas que genera el Estado.

Por último, las DISTRIBUIDORAS ESPECIALES O ALTERNATIVAS:

•Están conformadas por instituciones de enseñanza, cineclubs, asociaciones culturales, comunitarias, profesionales y religiosas

•Sus recursos resultan insuficientes debido a la falta de protección gubernamental, para una labor de carácter cultural

•Llevan a cabo programas de cine móvil o cine debate, utilizando películas que van desde las clásicas de cine mudo hasta los mejores filmes latinoamericanos y de todo el orbe

•La crisis económica y la drástica reducción del volumen de espectadores perjudica a estas distribuidoras

•Consideradas como empresas no lucrativas carecen de medios para pagar las copias filmicas y la difusión, por lo cual entablan relaciones con diversas asociaciones culturales y sociales; además contactan a empresas productoras y cineastas de varios países que brindan sus filmes sin otro fin que el de colaborar con este tipo de distribuidoras.

•La Federación de Distribuidoras Alternativas de América Latina y El Caribe (FEDALC) se creó sobre todo, para impulsar la actividad cultural de la región.

3.- La última fase de la industria cinematográfica es la EXHIBICION, sector encargado de vender al público las películas ya negociadas con los distribuidores. El dueño de las salas es quien decide finalmente sobre lo que se

proyectará en pantalla; sin embargo, el estrecho vínculo con los distribuidores es un factor que influye poderosamente en su decisión al garantizarle que recibirán ambos "jugosas" ganancias.

"La comercialización puede enfrentar serias dificultades con la producción si la primera siente amenazados sus intereses y relaciones con las "majors", por ello, 2 ó 3 meses antes de finalizar cada año un grupo de empresarios de la exhibición deciden, junto con los distribuidores locales o extranjeros más fuertes, la programación (salas, fechas) de los filmes que lanzarán al mercado durante el año siguiente." (8)

En tales decisiones, la influencia de los dueños de los filmes más taquilleros tiene un "peso" definitivo, aun cuando el gobierno tome medidas para proteger la proyección de películas nacionales, (por ejemplo fijar "cuotas de pantalla").

"Los exhibidores cuentan con beneficios económicos atractivos al retener el 50% y el 60% de los ingresos netos de boletería, y evitar la inversión para construir salas, ya que se limitan a rentarlas, situación que predomina si existen grandes circuitos monopólicos.

"Ellos permiten la continuidad de una película sólo cuando ésta supera el llamado "Hold Over", porcentaje mínimo aceptable de ocupabilidad de una sala, medido según las localidades vendidas entre el jueves y el domingo. Esta media es fijada por organismos gubernamentales o por los propios dueños de las salas." (9)

Los ingresos pueden ser complementados por actividades simultáneas a la proyección de la película, como la exhibición de cortometrajes, vía compra de derechos y comercialización fuera de todo control estatal; publicidad directa, a través de spots o "cuñas", programas impresos o elementos ubicados en el telón o escenario; publicidad indirecta, mediante la proyección obligatoria de

noticiarios; venta de alimentos y golosinas para lo cual sirven los "intermedios".

La manera más convencional en la que trabajan los exhibidores es a través de circuitos centrales que pueden pertenecer al gobierno o a empresas privadas. Los primeros manejan la programación de salas de su propiedad, mientras que los privados inciden en la proyección de las salas de sus "asociados".

Otro tipo de EXHIBIDORES los INDEPENDIENTES se limitan a contratar los filmes que suponen exitosos y, por lo general, están obligados a aceptar las recomendaciones de las distribuidoras. Tal circunstancia presiona a los pequeños exhibidores, obligándolos a convertirse en afiliados de los grandes circuitos.

"Al no contar con capacidad económica para solventar los gastos de sus salas asentadas en sectores suburbanos, los exhibidores independientes optan por abrirlas uno ó dos días a la semana o bien, darles un uso ajeno a la actividad cinematográfica, lo que repercute negativamente en el propósito comunicativo del cine".(10)

Dentro del sector de la exhibición independiente, existen empresas e instituciones, resueltas a mantener una labor lo menos condicionada posible y coherente con las políticas de desarrollo cultural. La valiosa aportación de cinetecas, filмотecas, centros de cultura, asociaciones de cineastas, cineclubs, instituciones gubernamentales, educativas y redundan, en ocasiones, en éxito comercial.

Sin embargo, "la disminución de asistencia a las salas de cine, se debe a la mejoría económica de algunos miembros de la clase media que pudieron diversificar sus actividades de tiempo libre, practicando deporte, ejerciendo una vida social más plena, ver t.v. con sus modalidades de cable, video, etc. También la falta de políticas de promoción cinematográfica gubernamental, la concentración espacial, y generacional contribuyen a dicha reducción.

"La concentración espacial se refiere a que la concurrencia a las salas de cine se acentúa en los espacios urbanos, sobre todo en las capitales de los países latinos y en una ó dos ciudades de sus provincias. La tendencia de complacer al público adolescente y juvenil -población mayoritaria en los países latinos- condiciona la oferta, efectuándose una concentración generacional".(11)

Si los empresarios de la industria cinematográfica no desean arriesgarse tanto al invertir en un proyecto filmico, el productor se introducirá en el camino del llamado "éxito seguro", manejando temas frivolos y/o dando tratamiento superficial a los mismos.

Por su parte, distribuidor y exhibidor al incidir directamente en lo que se proyecta en pantalla podrian resultar cómplices de las trasnacionales cinematográficas, dándoles prioridad a los productos filmicos de éstas -sobre todo de Estados Unidos- en salas nacionales.

Tanto los dueños de las salas como los encargados de comercializar las películas que cuentan con la garantía del "éxito seguro", no sólo obtienen "jugosas" ganancias sino que, al relegar filmes que ya se tenían programados, excluyen también a los nacionales, favorecen la actividad lucrativa extranjera, así como la imposición de intereses ideológicos que fomentan en el espectador el deseo de "pasar el rato" sin pensar, asumiendo una actitud pasiva y que perjudica el desarrollo socio-cultural de muchos países.

1.2 El cine, medio de (des)enajenación

Además de ser una industria, el cine tiene como peculiaridad que nació de una invención científica, marcando una pauta importante en el desarrollo histórico de la humanidad.

Cuando los hermanos Lumière tomaron la cámara, filmaron obreros saliendo de su trabajo, con lo cual retomaban los hechos del exterior, los acontecimientos reales. Después Méliès cuenta historias más complicadas e introduce dos

elementos novedosos para su época: la recreación de la magia, de la ilusión y, en segundo término, el manejo de la cámara fija, asumiendo la postura de un espectador.

Posteriormente, el cine nace como parte del proceso industrial y tecnológico de países desarrollados, para sustentar su poder económico y político en las naciones subdesarrolladas. La colonización cuenta entonces, con un instrumento que somete sin necesidad de ejercer la violencia física, pero sí la violación psicológica.

Algunos empresarios de la industria cinematográfica aprovecharon esa situación y se preocuparon más por obtener ganancias que por (de)mostrar una nueva forma de concientizar, de comunicar el pensamiento.

El filme comunica tantas ideas como el emisor desea, las cuales corresponden a las exigencias económicas, culturales e icónicas de la estructura social. "El conjunto de contenidos expresados para la representación conforman la llamada 'cultura de la imagen'". (1)

En el filme, el emisor manipula las técnicas y herramientas necesarias para elaborarlo y conjugar en él signos, intereses, símbolos, valores, y relacionando eventos aparentemente desconectados entre sí para brindarle un sentido unitario a la película e internalizar en el espectador maneras de actuar, de pensar, de sentir.

El afán por "sumergir" al espectador en la ilusión el mayor tiempo posible para enajenarlo, es el propósito fundamental del cine entendido como industria. "Las películas emergen vueltas mensaje espectáculo...El cine enajena, esa es su función industrial, ser el medio-mensaje de la enajenación de la fuerza de trabajo al orden económico del contrato asalariado..." (3)

El pago que damos por adquirir la mercancía filmica, va más allá del dinero: transferimos nuestra voluntad al sistema opresor. Tal vez esta aseveración parezca exagerada; sin embargo, al buscar la definición de la palabra "enajenar" encontramos que, en términos generales, significa

"transmitir propiedad; sacar a uno fuera de sí"; finalidad que persigue la industria mercantil de la ilusión.

Al entrar en el negocio capitalista de la compra-venta de la ilusión, las películas se modifican conforme al proceso que sufren, perdiendo unos elementos y ganando otros. Desafortunadamente, muchas películas quedan sin la "huella digital" del autor, es decir, carecen de puntos de vista, de perspectiva, de propuestas, y tan sólo reproducen el mecanismo representativo del cine-enajenación.

Dicho mecanismo se manifiesta en el llamado Modelo Institucional de Representación Cinemática que "constituye el bioprograma 'invisible' que organiza la producción del cine hecho sólo para la taquilla, la razón sin sujeto que organiza el dispositivo del cine para la plusvalía, la mercancía esencial del capitalismo tardío".(14)

El modelo nos encierra: nuestra visión queda atrapada en una pantalla bidimensional, en la que nuestro poder de decisión y capacidad de (des)construir lo reconstruido (unión de planos) se minimiza. El modelo viene a convertirse en "el gran encierro planetario en el sexo, el dinero y el Estado-capital".(15)

Por imposición, adoptamos un modelo que no concuerda con nuestra realidad económica, sino también ideológica. Su nombre es Hollywood. Esta industria tiene el propósito fundamental de reproducir el sistema dominante. Hollywood lucra a través de la proyección de películas ajenas a la cultura del espectador de países subdesarrollados.

El cine hollywoodense es el modelo idóneo de representación cinematográfica. A través de éste se vende el cine chatarra, el negocio de la ilusión del siglo XX que sólo busca satisfacer la necesidad de distracción "para pasar el rato, sin pensar, depauperizando nuestro tiempo de ocio"(16).

"Hollywood es un sistema inestable de autoridad. El hecho de que el poder radique en la élite comercial significa que sus objetivos son comerciales, las películas son producidas por muchas personas relacionadas entre sí de

muy diversas maneras y sus motivaciones son heterogéneas, así la responsabilidad y el poder de decisión aparecen severamente jerarquizados". (17)

El "cine de autor" revela una opción para desconstruir el modelo. Los cineastas autorales se distinguen por utilizar el modelo para contrarrestarlo, ya que mediante el lenguaje cinematográfico construyen un discurso que exprese las contradicciones del capitalismo.

Los teóricos franceses de los '50 afirmaron en su momento que la prueba de "autoridad" mostraba una distinción en contra de la institución dentro de las películas de aquellos artistas que supieron torcer el cine de Hollywood.

Es indudable que el cine es una industria; sin embargo, hay cierto tipo de películas que son consideradas obras de arte. En ellas, la intención de los productores y Directores no radica en el lucro, sino que adoptan una postura crítica y exponen un punto de vista analítico.

Ellos tratan de insertar el cine en la vida cultural de los países como una manifestación de la esencia del ser humano. Para valorarlo como tal, es importante señalar las características que debe (man)tener cualquier obra artística.

El quehacer artístico comienza con la actuación del individuo sobre la naturaleza, a fin de transformarla por medio de una técnica. Al concluir la obra, ésta deberá (de)mostrar el espíritu de una cultura y provocar también el llamado "placer estético".

"El placer estético, es decir, la reacción que se suscita desde el interior del hombre, está directamente relacionado con los aspectos esenciales de la obra que se ofrece viva a través de formas y presenta cuál es la captación de la realidad con la visión particular del individuo". (18)

El arte comunica...El cine se convierte entonces en un espejo que refleja al mundo y a nosotros mismos. Si el espectador está en contacto frecuentemente con la obra, en

este caso las películas, comenzará a detectar los signos que le producen o no "placer estético".

Para elaborar su obra, el cineasta toma en cuenta elementos teóricos (estructura, imagen y universo filmicos) y elementos dramáticos y plásticos (espacio-tiempo) a los cuales se les agrega la intuición del artista con el propósito de sublimar su creación.

La técnica es la utilización que de los recursos hace el Director para realizar su obra. El uso de estos recursos debe sujetarse a las necesidades de expresión cinematográfica, ya que la obra no es ni podrá ser la técnica, aunque el dominio de la misma en cualquier manifestación artística, consigue mejores obras.

El cineasta también toma en cuenta el cómo y el qué se narra, es decir, no sólo requiere saber manejar la técnica, sino también saber contar una historia que exprese un mensaje determinado.

Al utilizar figuras retóricas como hipérbole, metonimia, sinécdoque, sustitución y la retórica misma, el Director intenta emocionar, persuadir y orientar al espectador para lograr un fin determinado. Si su intencionalidad es comunicar su visión sobre el mundo, impondrá su sensibilidad sobre los recursos retóricos, buscando nuevas formas para expresarse.

El autor cinematográfico se convierte en artista, no sólo por conocer la técnica y manejarla con habilidad, sino también por ejercitar su sensibilidad. El artista debe conocer y aplicar sus sentidos para captar los "mundos invisibles" de la realidad.

La sensibilidad es un hábito difícil de cultivar, ya que el artista, durante su proceso formativo, acumula conocimientos, se enfrenta a diversas corrientes plásticas y encauza su conciencia más hacia la razón que a la sensibilidad.

"Como en las demás artes, se trata de hacer universal lo particular. Un cineasta estará creando una obra

trascendente cuando con ella constituya una visión, una interpretación artística y personal de una realidad reconocible". (19)

De este modo, el Director pondrá su "sello" particular en su obra, dará a conocer su pensamiento y sentimiento, los cuales dejarán de ser particulares, de uno solo para convertirse en reflejo de una situación universal y, a la vez, representación de un tiempo-espacio (in)determinados.

Por otro lado, el cine resultó ser el heredero de las diferentes disciplinas artísticas, de las que retomó elementos que le permitieron conformarse en un arte legítimo. El cine fue entonces, el "lugar común" que concedió a las artes estar dentro del arte.

Como el teatro y la danza, el cine pertenece a las artes del espacio en el tiempo, conservando sus características propias, ya que presenta imágenes que se muestran en un espacio bidimensional y en un tiempo que favorece la impresión de movimiento, además de brindar la sensación de contemplar una realidad.

De la pintura y la fotografía, el cine retoma la composición, iluminación, colores, texturas que determinan su estética visual; de la literatura, la forma de contar historias que expresan el mundo interior del Director. De esta unión pictórico-fotográfica-literaria surgen las narraciones de larga duración presentadas de manera plástica.

El teatro mostró al cine que la "expresividad actoral" es cualidad básica para dar mayor realce a la obra y, a pesar de no poder lograr un contacto directo con el público como sucede en el teatro, el cine consigue centrarse en detalles, logrando mayor capacidad narrativa y el rompimiento del espacio y el tiempo reales.

"En relación con la música, el cine comparte en gran medida su concepto del tiempo y por ello se habla también de ritmo, de armonía y de contrapunto cinematográficos..." (20)

El arte cinematográfico -el séptimo como lo conocemos- no sólo retoma y adecúa de otras artes lo que le puede servir para conformarse como tal, sino también expresa el punto de vista, la sensibilidad, el pensamiento, el espíritu de un ser humano.

"Lo único que verdaderamente puede llegar a ser una película es la expresión de uno mismo...las películas de un Director mercenario, podrido no serán honradas y serán pretenciosas. Aun así serán perfecta expresión de lo que él es porque él las hizo. Nosotros le vemos a través de ellas. Es una persona falsa". (21)

Existen, entonces, opciones enfocadas a la promoción del desarrollo cultural de los pueblos mediante el cine. Esta postura la asumen aquéllos quienes creen que el valor del cine no se limita únicamente al poder económico o material, sino también a cubrir necesidades de comunicación, cuestionando y permitiendo que el espectador asuma su propia postura.

"Como medio de comunicación el cine es lo que comunica, no sólo en sus significaciones manifiestas, sino también en las de carácter ideológico, captadas en su sentido real y profundo...recuperando las innumerables posibilidades del medio cinematográfico: informar, realizar poesías, dramaturgia, pedagogía, propaganda, entretenimiento, dar testimonio o ser la experimentación más absoluta". (22)

1.3 Modelo socio-cinematográfico

Andrew Tudor propuso un modelo que muestra la relación del cine con otras entidades sociales. Este modelo se basa en uno realizado por Roland Robertson, del cual sólo se ha cambiado el término religión por cine. (23)

La técnica consiste en aplicar una distinción entre estructura social/cultura y las relaciones entre cine y sociedad. Los términos básicos son:

Cultura: Conjunto de creencias, valores e ideas, así como los artefactos en que pueden plasmarse.

Estructura social: Modelos establecidos de relaciones sociales, como la estratificación, la estructura de funciones, los esquemas organizativos, etc.

Combinando estos aspectos con "cine" y "sociedad" obtenemos una clasificación cuatripartita de los principales dominios macrosociológicos del film que son los siguientes:

Estructura social cinematográfica: Comunicadores, público y medio relacionados entre sí, los cuales también constituyen una institución.

Cultura cinematográfica: Creencias y valores en las películas mismas. También se refiere al grupo de películas que reflejan los valores imperantes de la sociedad.

FOCO INSTITUCIONAL

Cine

	Cultura cinematográfica	Cultura general
Cultura FOCO ANALITICO Estructura social	Estructura social cinematográfica	Estructura social general

Dominios Macrosociológicos

Establezcamos las relaciones entre cada uno de los dominios macrosociológicos:

La relación entre cultura cinematográfica y cultura general, si se puede dar, siempre y cuando se tenga conciencia de que tal relación está mediatizada y sin compromiso con el idealismo.

La relación de superordinación-subordinación entre comunicador y público -en la cual se dan los monopolios de poder y el control de creencias, actitudes y valores- reflejan una estructura social de dos clases con una cultura manipulada. Sin embargo, al hacerse los públicos concientes, estos asumen que la interacción público-comunicador es crucial.

FALLA DE ORIGEN

En cuanto a la relación estructura social-estructura social cinematográfica, el público queda aislado y subordinado en una réplica en pequeño de la sociedad. Aquí la élite de poder encuentra su imagen especular en el cine.

La estructura social de la institución capitalista refleja su contrapartida explotadora y es aquí donde vemos que el término capitalista no está desprovisto de información cuando se aplica al cine. De hecho la explicación del funcionamiento de la sociedad capitalista, ilumina el del cine.

El vínculo entre estructura social general y cultura cinematográfica, toma la imaginaria base-superestructura, es decir, se limita al contenido del film, recibiendo poca atención la reacción y respuesta del público ante las imágenes.

El comunicador entonces, internaliza el deseo por demostrar que las creaciones de la mente están circunscritas, dirigidas o incluso provocadas por el mundo social objetivo. Sin embargo, no ha sido demostrado completamente que la violencia en películas genera sociedades violentas, sino que causan cierta pasividad en el individuo que recibe mensajes cuyo contenido es violento.

Otros estudios de macroanálisis sociológico pretenden revelar cómo la cultura cinematográfica sostiene la estructura social establecida, una de las hipótesis más socorridas es la de que el cine sirve como válvula de escape a las tensiones colectivas.

El nexo entre estructura social del cine con cultura general, sienta su base en la estructura de los medios de masas, especialmente en la estructura organizativa, la cual es buen reflejo de los valores de las modernas sociedades. (No debemos olvidar analizar las películas como configuraciones de una cultura incrustada en un contexto social complejo).

Una de las cosas que distingue al cine de las demás instituciones sociales es su status explícito como

"productor de cultura": imágenes, valores, concepciones de la realidad, creencias.

De las cintas inferimos configuraciones de significado que forman parte de nuestra materia prima; ya que definen sustancialmente la cultura cinematográfica. En algunos casos es posible ir más allá de películas concretas invocando las convenciones culturales compartidas por comunicadores y públicos.

La idea del género tiene valor dentro de esas convenciones, pero se debe empezar por las básicas, relacionándolas con otras categorías principales del análisis.

Es necesario conocer los tipos del subsistema "GÉNERO", ya que es una categoría de competencia visual importante, ya que trata de conjuntar varias películas que tienen algo en común y que merecen ser analizadas.

Dentro de los GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS se encuentran los llamados literarios, entre los cuales están: dramático, farsa, tragedia, comedia, pieza y melodrama.

Por lo que corresponde a los géneros cinematográficos propiamente dichos, existe una primera división que engloba al cine de ficción y al documental. En el primero se manejan a voluntad, los elementos para contar una historia, mientras que el segundo capta imágenes de la realidad directamente.

En el documental caben subgéneros como el etnográfico, antropológico, científico, político, musical o de encuesta. Un subgénero intermedio entre el documental y el de ficción es el docudrama, en el que se reconstruyen hechos reales con la intervención de actores.

Por lo que respecta a los géneros de ficción también existe una clasificación que no es tajante, aunque se establece la siguiente: western, infantil, horror, musical, suspenso, ciencia ficción, gánsters y cine negro.

Existe otro género como el "nacional" que en el caso de México corresponde a la comedia ranchera, el cine de

rumberas, de luchadores...Actualmente se establecen categorías más novedosas como el triller, gore (horror excesivo), el road picture (de persecución) entre otros.

Generalmente un género cinematográfico incluye otro dramático; además podemos afirmar que no hay géneros puros e incluso los propios espectadores pueden clasificar los films de acuerdo a su muy particular visión. Por ejemplo, en lugar de establecer que cierta película pertenece al género "gore" simplemente podemos mencionar que vimos una cinta de "miedo".

Para llevar a cabo tipologías de género se deben estudiar también los sistemas que dan vida al proceso cinematográfico en un determinado país, como los modos de producción filmica, sus técnicas de reproducción y sistemas de distribución.

Algunos analistas vinculan los filmes con la dinámica de la institución que las produce; otros con la sociedad en que existen, poniendo especial atención en su consumo y producción. Sin embargo, cuando se combinan ambos estudios, es factible brindar la relación existente entre películas y sociedad.

Recordemos que las películas se consideran como elemento de una mezcla cultural complicada, además que los modelos que se desprenden de estos análisis pueden considerarse como "servicios" culturales de la vida social.

El cine constituye una necesidad básica para cualquier sociedad; sin embargo, debe responder a las condiciones particulares de cada país para definir sus alcances y posibilidades.

Es necesario que el espectador comprenda que las películas son producto de intereses específicos, por lo cual debe familiarizarse con ellas para conocer sus componentes, aprender a leerlas y discernir cuáles son las que le brindan la oportunidad de fomentar su capacidad de juicio, de crítica.

MAS ALLA DE LO OSCURO

XXXI

Este anhelo de hallarme a cada instante,
esta ansiedad de estar en lo presente
la fija idea de vivir consciente,
la torpe hazaña de velar constante,

no son sino soberbia delirante
que estremece mi ser inútilmente,
por carecer de fuerza suficiente
para lograr una quietud triunfante.

Su movimiento vil con Dios la enfrenta:
si Dios no existe, existe su recinto.
Ella misma ha inventado su tormenta.

Y a ser rebelde la llevó su instinto.
Se ufana de que nadie la amedrenta
y construye su propio laberinto.

Guadalupe Amor

II IMAGEN CINEMATOGRAFICA

Relacionarnos de manera consciente con la imagen cinematográfica significa conocerla y para ello, es necesario desglosar sus componentes y encontrar sus relaciones. Ninguno de ellos se explica por sí solo, sino en la medida que cada uno se integra a la composición del relato filmico.

En primer término, entendemos por imagen "una proposición no aislada al contexto cultural. La proposición se entiende como un modelo de la realidad tal como lo pensamos. Este modelo se asemeja al real y se concretiza en un objeto artificial". (24)

Las funciones principales de la imagen son de carácter representativo, simbólico-epistémico y, por último, el estético.

El carácter representativo se refiere al momento en que las cosas concretas, el mundo exterior, quedan plasmados en imágenes; el carácter simbólico-epistémico se produce al manifestar la cultura mediante una abstracción y si el simbolismo nos alerta sobre el conocimiento del mundo, se obtiene un carácter epistémico.

Hablamos de un carácter estético cuando "la composición surge de la contención, de la disciplina impuesta. Lo vital se somete a lo abstracto, la imagen al concepto...La unidad ahora la consideramos como característica esencial de una obra de arte compleja". (25)

La imagen es diseñada conforme a normas culturales establecidas. En el caso de la imagen cinematográfica, ésta se produce a través de la sucesión de 24 "cuadros" (fotogramas) por segundo, logrando así la expresión de movimiento.

El espectador no percibe la inmovilidad de los fotogramas proyectados en pantalla debido al defecto (o

cualidad) del ojo conocido como "persistencia retiniana", es decir, "...la inercia de la visión que permite que las imágenes proyectadas durante una fracción de segundo en la pantalla no se borren instantáneamente."(26)

Una rápida sucesión de fotos inmóviles, proyectadas discontinuamente, son percibidas por el espectador como un movimiento continuo. La sucesión de las imágenes dará por resultado que la película sea un conjunto continuo de sugerencias.

La imagen filmica también tiene la cualidad de ser única. Se le selecciona de entre otras posibles, de tal manera que el espectador sólo pueda contemplar la "realidad" que se le muestra en pantalla. El tratamiento que se le da a la imagen cinematográfica se basa en conceptos que deben conocerse para que el autor y el espectador cinematográficos (des)construyan el relato.

2.1 Texto filmico

Se entiende al texto como "un conjunto de procedimientos que determinan un continuo discursivo, es decir, como una representación sintáctico-semántica"(27), en donde los colores, tamaños, figuras y espacialidades se conforman para establecer relaciones entre ellos y, a la vez, mantener su propia energía.

Un texto es un medio que permite manifestar intenciones comunicativas, es decir, le muestra al lector aspectos de la realidad que son "velados" y que no se pueden percibir tan fácilmente. Este modo de compartir pone en relación al sujeto receptor y al productor del mismo.

La película -a través de imágenes en movimiento- llega a considerarse como un texto al momento de integrar una serie de proposiciones visuales, que se manifiestan como un TODO estructurado, generando una obra dinámica, una obra viva.

El texto filmico es un continuo de sugerencias en donde el autor (re)conoce y conserva las propiedades de cada

componente y categoría, otorgándoles su valor apropiado (p.ej. para un color, determina su tono o matiz, así como su ubicación dentro del marco) a fin de que el componente y su categoría adquieran significado en la medida de su relación con los otros.

No hay un orden establecido que deba seguir el autor para componer el texto filmico. Lo que importa es la coherencia en las relaciones internas y externas que establezca. Con las primeras nos referimos a los vínculos entre componentes y categorías de la representación y las externas atañen al vínculo establecido entre autor y espectador quienes se unen mediante la imagen en movimiento, intentando (re)conocerse en ella.

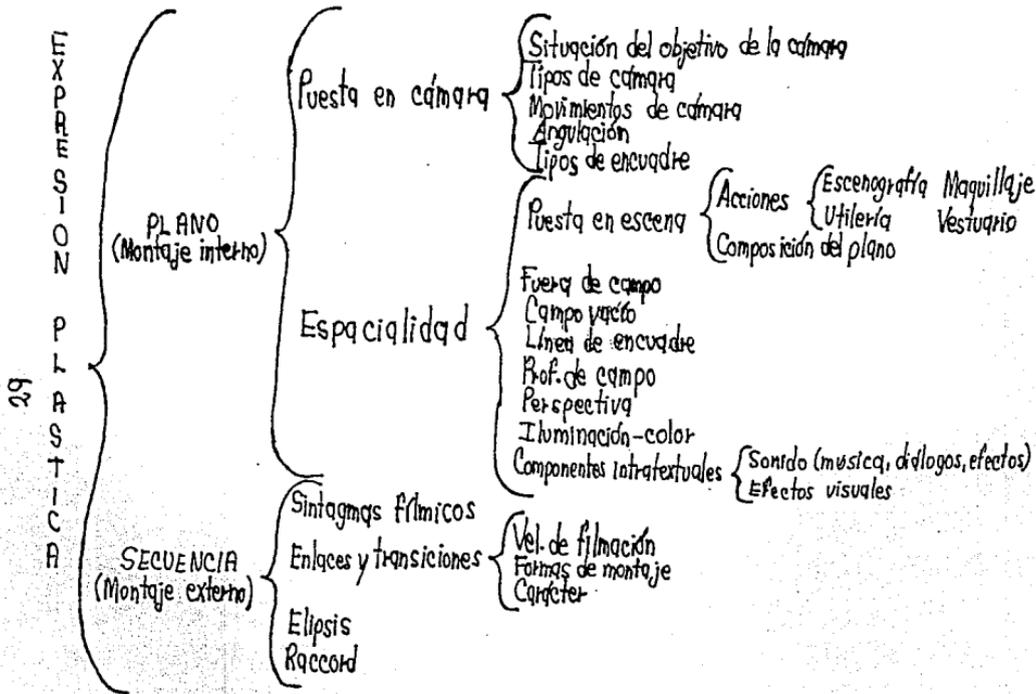
La representación cinematográfica integra fuerzas generadoras que crean un TODO ORGANICO. Cada componente mantendrá su propia energía, compartiéndola con los otros para lograr la armonía necesaria en la composición de un texto dinámico... "cualquier unidad visible situada en un plano gráfico hace germinar una vida propia". (28)

El primer componente generador del texto filmico es la dualidad. Ésta se reconoce a través de su plano de la expresión (sistema de transmisión visual de la imagen) y su plano del contenido (sistema de variables culturales transmitidas o contenidas en dicha imagen). Ambas dan un significado unitario a la representación.

El carácter dual es también característico de cada componente; presentándose al establecer categorías como arriba-abajo, claro-oscuro, pequeño-grande en cada uno de ellos, lo cual genera un orden que no necesariamente debe entenderse como "estático".

Un esquema de categorías y componentes que propician la creación de un texto filmico dinámico, puede ser el siguiente:

CATEGORIAS Y COMPONENTES DEL TEXTO FILMICO



NOTA: La secuencia incluye también los componentes del plano

EXPRESION PLASTICA: "Donde los elementos visuales concretos no son sólo puntos focales de este campo, son energía concentrada"(29). Los componentes de la imagen cinematográfica configuran signos que permiten entablar comunicación: el cineasta plasma colores, sonidos, movimientos de cámara, etc. (significantes) que permiten al espectador conceptualizar esos componentes para que los interprete (significado).

El cineasta codifica la imagen filmica mediante las técnicas de producción y transmisión, así como de los códigos establecidos por la cultura en la que se encuentran inmersos emisor y receptor, a fin de que éste último decodifique el texto audiovisual.

La expresión plástica, en el caso de la imagen en movimiento, cuenta con dos subcategorías: el plano como representante del montaje interno y la secuencia correspondiente al montaje externo. Ambos tienen implícito el tiempo.

2.1.1 Plano (Montaje Interno)

"El plano cinematográfico es un corte de película filmada con significado. La información del plano equivale a varias frases o enunciados. Los planos pueden tener duraciones muy variadas (una película generalmente se compone de 300 a 400 planos)...nunca habrá cine sin el plano".(30) En él intervienen la **POESIA EN CÁMARA** y la **ESPACIALIDAD**.

POESIA EN CÁMARA: Manera en la que se filmarán las situaciones que presenta la historia. La cámara puede colocarse en una infinidad de sitios, pero sólo uno es el correcto.

Saber esto es "tener ojo" para expresar lo que se quiere, para lograrlo debemos conocer LA SITUACION DEL OBJETIVO DE LA CAMARA, LOS TIPOS DE CAMARA, SUS MOVIMIENTOS, LA ANGULACION y los diferentes TIPOS DE ENCUADRE.

SITUACION DEL OBJETIVO DE LA CAMARA

Lugar desde donde se emplaza la toma.

La CAMARA ocupa un lugar primordial en el desarrollo de la imagen cinematográfica, y dependiendo de su colocación, conocemos CUATRO TIPOS:(31)

1. **OBJETIVA:** Cámara situada a la altura del sujeto a fotografiar; cumple la función de narrador.
2. **INTERPELATIVA:** En la cual, el encuadre está en función de los espectadores; quien aparece en pantalla les habla y mira directamente.
3. **CAMARA IRREAL:** La cámara no se mueve como lo haría un ser humano. Es la que se encuentra en lugares donde es imposible que la vista humana pueda situarse; contempla las cosas desde todos los puntos de vista (como si fuera Dios).
4. **CAMARA SUBJETIVA:** La cámara ocupa la posición de uno de los actores. Se divide en dos: la completa y la relativa, la primera sucede cuando la cámara ocupa el lugar del personaje por completo, mientras que la segunda se produce al permanecer la cámara al lado del personaje que mira una situación determinada.

Otro aspecto a destacar en cuanto a la cámara son sus **MOVIMIENTOS**, los cuales dependen de si la cámara se encuentra **FIJA** o **MOVIL**:

CAMARA FIJA: Sus movimientos son:

TILT UP: La cámara sube

TILT DOWN: La cámara baja

(Estos movimientos se utilizan para situarnos en la trama o para describir personajes).

PANEO A LA DERECHA: La cámara se mueve al lado derecho.

PANEO A LA IZQUIERDA: La cámara se mueve al lado izquierdo.

PANEO CIRCULAR: Movimiento a 360 grados, en los que no debe haber puntos ciegos, o sea, puntos que no tienen que ver con la escena o secuencia.

(Los paneos se utilizan para describir un lugar o espacio).

CAMARA MOVIL: Sus movimientos son:

TRAVELLING: La cámara sigue paralelamente a los actores.

DOLLY IN: La cámara se monta en el "Dolly" -carrito que transporta la cámara- ésta se monta para acercarse a los personajes.

DOLLY BACK: La cámara retrocede mediante el "Dolly", dando la sensación de alejamiento.

CAMARA EN MANO: Cuando la cámara "espia" al personaje. Tiene la (des)ventaja de producir algunos movimientos (in)deseados, como "el brincoteo" de la cámara, por ejemplo al subir escaleras, la mano que lleva la cámara se mueve al mismo tiempo que el camarógrafo desciende o asciende por las mismas.

CAMARA EN GRUA: El camarógrafo sube y baja con la cámara a gran altura, mediante una grúa.

La **ANGULACION DE CAMARA** se refiere a la posición que guarda la cámara frente al sujeto u objeto a fotografiar. Se produce por los siguientes tipos:

CAMARA NORMAL O A NIVEL: Cuando la cámara se encuentra a la altura de los ojos del sujeto.

PICADA: Cuando la cámara está más arriba que el personaje, por lo tanto, "viéndolo" hacia abajo. Da la sensación de pequeñez.

CONTRAPICADA: Cámara ubicada por debajo del personaje, por lo que la cámara lo "ve" hacia arriba. Da la sensación de importancia, de grandeza.

CAMARA CENITAL O DE PAJARO DE VUELO: La cámara se coloca exactamente arriba de la cabeza del personaje. Se utiliza para dar la sensación de encierro o de estar atrapado.

BOTTOM SHOT: La cámara está muy por abajo del personaje. Se utiliza, generalmente, en películas de persecución.

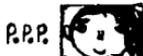
CAMARA OBLICUA: Inclinación de la cámara hacia la derecha o izquierda, hacia arriba o hacia abajo, por lo que los actores y las cosas se ven "torcidos".

Los **TIPOS DE ENCUADRE** se basan en la proporción de la figura humana y son: (32)

PLANO DE DETALLE: Sólo contemplamos una parte del sujeto/objeto a fotografiar.



PRIMERISIMO PRIMER PLANO: Vemos el rostro o cara de algún objeto/sujeto, cubriendo la pantalla por completo.



PRIMER PLANO: Figura en la que notamos sólo la cabeza y parte de los hombros.



PLANO MEDIO CORTO: Figura vista del busto a la cabeza.



PLANO MEDIO: Figura fotografiada de la cintura a la cabeza.



PLANO AMERICANO: Vemos una figura de las rodillas a la cabeza.



PLANO ENTERO: Notamos una figura completa, es decir, de pies a cabeza.



PLANO DE CONJUNTO: Contemplamos a personas que están cerca y les distinguimos como grupo.



PLANO GENERAL: La figura humana tiene mucho "aire" por lo que no se distingue; su escala es muy pequeña.



-ESPACIALIDAD

Es la extensión o lugar que ocupan los cuerpos, es decir, los personajes u objetos que intervienen en la imagen en movimiento. El ESPACIO CINEMATOGRAFICO consta de tres dimensiones: alto, largo y profundo. La altura y la longitud determinan el marco y el espacio contenido en el interior de éste se conoce con el nombre de CAMPO: la única parte visible de un espacio más amplio que existe sin duda a su alrededor.

Los componentes que están estrechamente vinculados con el CAMPO y que, al conjugarlos, dan la sensación de profundidad son: PUESTAS EN ESCENA, FUERA DE CAMPO, CAMPO VACIO, LINEA DE ENCUADRE, PROFUNDIDAD DE CAMPO, PERSPECTIVA, ILUMINACION y los COMPONENTES INTRATEXUALES, cuyas definiciones son las siguientes:

PUESTA EN ESCENA

Propuesta de cómo se van a mover los personajes en un espacio determinado. El qué hagan los personajes y cómo se muevan lleva toda una intención.

Se trata de los personajes que se ven directamente en la pantalla, cuya presencia ocurre a través de sus acciones. Los personajes cobran vida gracias a los actores quienes son el rostro-voz de las películas.

El actor debe identificarse con el personaje, es decir, apropiarse de sus circunstancias físicas, sociales, psicológicas, ya que el que está en pantalla no es el actor en sí, sino su imagen.

Cuando un sujeto actúa frente a una cámara, debe tomar en cuenta que ésta registra su voz, rostro, movimientos, y cualquier acción en detalle. Es necesario entonces, que posea gran sensibilidad, dominio de emociones y capacidad de adaptabilidad al Director para "transferir a la imagen cinematográfica de su actuar las dotes personales aptas para dar forma eficaz a la idea inspiradora de la obra"... (33)

El actor, como elemento de la composición del relato filmico no basa su actuación en la palabra, sino en la

imagen de su personaje. ésta debe manejarse de tal manera que favorezca la comunicación entre autor y espectador.

Una barrera a sortear que al vencerla permitirá la fluidez en la "experiencia comunicativa", es la incompatibilidad entre el espacio-tiempo del autor y el del espectador.

Al no compartir directamente con el público cinematográfico su mismo espacio-tiempo, el actor se convierte en "...un elemento de comunicación entre autor y espectador, confiriendo con la imagen de su personaje y su acción un valor de credibilidad al universo que evoca sugestivamente el filme". (34)

Las acciones de los personajes permiten ver las interrelaciones entre ellos y le otorgan movilidad al relato. Al darse cuenta de estas vinculaciones, Greimas propone describir y clasificar los personajes del relato "según lo que hacen (de allí su nombre de actantes) en la medida de su participación en tres grandes ejes semánticos: la comunicación, el deseo (búsqueda) y la prueba..." (35)

El DESEO se produce entre el sujeto y el objeto que busca. Si éste es para él mismo se convertirá en destinatario, mientras que el OBJETO es el intermediario de la comunicación entre destinador y destinatario.

Finalmente la PRUEBA se establece al crear obstáculos que se oponen al cumplimiento del deseo o interponiéndose para lograr la comunicación. El ayudante será quien facilite las situaciones para alcanzar el fin u objeto, mientras que el oponente realizará lo contrario.



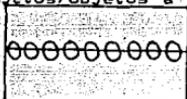
Este es un modelo por medio del cual las acciones (de)muestran que el discurso filmico comienza su

desconstrucción al establecer quién es el destinador, destinatario, etc.

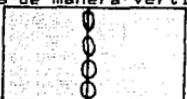
Existen elementos que nos "hablan" sobre los personajes y apoyan la creación de atmósferas propicias para el desarrollo de las acciones. Estos son la escenografía, utilería, maquillaje y vestuario. (*)

Por otra parte, la manera de organizar a los sujetos u objetos a fotografiar hacen posible la COMPOSICION DEL PLANO. Las posibilidades de composición son infinitas, algunas de ellas son:

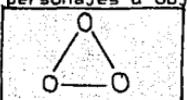
HORIZONTAL: Los sujetos/objetos a fotografiar están en línea horizontal.



VERTICAL: Colocamos de manera vertical a los sujetos/objetos.

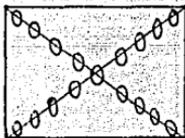


TRIANGULACION: Los personajes u objetos forman un triángulo.

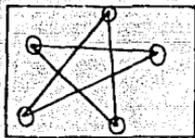


DIAGONAL: La diagonal formada por sujetos/objetos puede ir en cualquier dirección.

Otras formas de composición son la estrellada, elíptica, cónica, piramidal, etc.



DIAGONAL



ESTRELLADA

(*) Sus definiciones también se encuentran en el glosario

FUERA DE CAMPO

Es un espacio invisible que prolonga lo visible. Existe en función del campo. Conjunto de elementos que no están en el encuadre y que son asignados por el espectador.

CAMPO VACIO

"Encuadres de sitios donde pudiera estar presente un ser humano y no lo está, ya sea porque acaba de salir de cuadro o porque en todo el plano no se le ve.

LINEA DE ENCUADRE

"Rectángulo que marca los límites de la imagen que recibe el objetivo de la cámara. Puede ser normal (cuando la línea del horizonte es paralela al lado inferior del rectángulo de la pantalla); inclinada (a la derecha o izquierda); vertical (cuando la línea del horizonte corta en ángulo recto los lados horizontales de la pantalla); de cabeza y cambiante." (36)

PROFUNDIDAD DE CAMPO

Extensión de la zona de nitidez de la imagen, la cual varía conforme se modifica la del foco del objetivo.

PERSPECTIVA

"Arte de representar los objetos sobre una superficie plana de modo que esta representación se parezca a la percepción visual que se puede tener de los objetos mismos" (37).

ILUMINACION

Esta depende de la situación de las lámparas y/o luz natural en relación con el objeto y la cámara. Existen los siguientes tipos de iluminación:

FRONTAL: Aplana las figuras. Deja ver lo que debe fotografiarse, sin que se vean sombras, aunque pueden perderse rasgos faciales.

ANGULADA: Puede estar a ambos lados del sujeto u objeto a fotografiar. Así la fotografía se vuelve más "sólida", aunque los defectos se notan en el rostro.

DESDE ARRIBA: Es la luz benigna; permite ver con claridad los rasgos del objeto y/o personaje.

DESDE ABAJO: Provoca que el objeto o sujeto produzca sombras contrarias al rostro, modificándolo, a tal grado que entraña rareza, algo de anormalidad.

CONTRALUZ: Cuando la luz se "enfrenta" a la cámara, es decir, la luz llega directamente a la cámara y sólo quedan visibles las siluetas.

Así pues, la luz puede llegar al sujeto/objeto de manera directa o indirecta; posarse en él total o parcialmente e incluso ser de varios colores, tener diversas tonalidades...

En fin, es uno de los componentes más dinámicos en la imagen cinematográfica y que nos hacen pensarla como un organismo vivo.

"La forma de la imagen del fotograma y de la pantalla está hecha sólo para masas de luces que conviven entre sí regidas por las intenciones del Director.

"La imagen cinematográfica es resultado de una serie de operaciones ópticas, en las que siempre es protagonista la luz, activa, como en la impresión dejada en la película, o pasiva, como en la operación final en que el signo de la película se transfiere a la superficie de la pantalla." (38)

Debemos considerar también la luminosidad proyectada en pantalla, la cual "somete" a la luz empleada para componer la imagen cinematográfica y coadyuvar a lograr la sensación de profundidad. Un aspecto inherente a la iluminación es el color.

COLOR

Cantidad de luz reflejada por la superficie de los objetos. Brinda valores de espacialización, de figura-fondo, contraste, cálido-frío, claro-oscuro. El color crea un efecto de espacialización, al conjugarse con la luminosidad que recae sobre el objeto o sujeto susceptibles de fotografiarse.

Los COLORES más comunes son el blanco/negro y el color propiamente dicho (con diversos tonos y matices). El color

maneja su propio lenguaje que debe adecuarse a las necesidades expresivas del autor.

Cada elemento de la imagen cinematográfica posee su color y, en conjunto, buscan la armonía tanto al interior del plano como al enlazarlos. Por ello, "debe existir respeto a las leyes de integración cromática en toda variación figurativa dentro del encuadre y en cada corte de montaje". (39)

Otras subcategorías relacionadas con el color son las de nítido-opaco. La nitidez se refiere a la acción que realiza el ojo para enfocar un objeto a su alcance.

Los COMPONENTES INTRATEXTUALES logran la (re)creación, atenuación y acentuación de ambientes al interior del plano y éstos se refieren principalmente al sonido y los efectos especiales.

SONIDO

Puede lograrse directamente si se graba toda la acústica y silencio del lugar; o indirectamente por medio de efectos a fin de reforzar ambientes.

Un apartado especial merece la música. Se le considera como un componente que traduce las imágenes visuales en representaciones sonoras para (re)crear sensaciones y atmósferas.

También puede servir para identificar un personaje o situación. A este tema musical se le conoce como leitmotiv. Asimismo este término se aplica en el terreno visual, cuando un personaje utiliza un objeto del texto cinematográfico para identificarse (ej. personaje con clavel rojo).

Dependiendo dónde se produzca la música puede ser diegética y/o extradiegética: Si la música no la escuchan los personajes se le conoce con el nombre de extradiegética y la que está integrada a la acción de la película y, por consiguiente se escucha durante la filmación, se le conoce como diegética.

Hitchcock sostenía que la música podía influir en el montaje de una escena o secuencia, imponiendo el ritmo externo al que debe adecuarse el interno (dentro del relato de las imágenes).

Él sugería que el Director conociera la partitura antes de que empleara la cámara para vincular la música con los otros elementos de la imagen cinematográfica, ya que la música mal seleccionada puede causar ambigüedad en el texto visual y confundir o sugestionar al espectador en mayor medida.

Existe una relación muy estrecha entre música y relato cinematográfico: "La sucesión de las imágenes -escribe Ingmar Bergman- opera directamente sobre nuestros sentidos, sin tocar el intelecto. La música actúa de igual manera. No existe forma de arte que tenga tanto en común con el cine como la música, ambas influyen directamente sobre nuestras emociones, no a través del intelecto". (40)

EFECTOS ESPECIALES

Son aquéllos "(re)toques" utilizados para realzar el texto cinematográfico. Pueden ser visuales o acústicos.

2.1.2 Secuencia (Montaje Externo)

La secuencia es la articulación de planos que generan el TIEMPO-MOVIMIENTO en el relato filmico. Para llevarlo a cabo se requieren de cuatro componentes: *SINTAGMAS FILMICOS*, *ENLACES Y TRANSICIONES*, *ELIPSIS* y el *RACCORD*.

SINTAGMAS FILMICOS. Los tipos de sintagma que constituyen modos de narración, según Metz son: (41)

1. ESCENA: En ella, las acciones de los personajes dan la sensación de unidad de espacio y tiempo.
2. SECUENCIA: En la que las acciones se desarrollan en tiempos y espacios diferentes, entre los cuales se dan cortes para saltar los momentos "inútiles" dentro de la historia. El plano-secuencia se refiere a las escenas sin corte entre ellas.

3. SINTAGMA ALTERNANTE: Se produce cuando se cuenta un "pedazo" de historia y otro de otra en forma paralela o alternada hasta que llega el punto en el que ambas coinciden. Su característica principal es mantener juntas líneas diferentes de la acción. Sus subdivisiones son:

MONTAJE ALTERNATIVO: En el que el significado de la alternancia es diegético (ej. perseguidos y perseguidores).

MONTAJE PARALELO: En éste las acciones conjugadas no tienen entre sí ninguna relación en cuanto a la denotación temporal...abriendo las puertas a todos los simbolismos para los que el montaje paralelo es un lugar privilegiado (ej. rico y pobre, alegría y tristeza). En esta subcategoría entra el "flash back" o "flash forward".

4. SINTAGMA FRECUENTATIVO: Consiste en la sucesión de imágenes repetitivas. A nivel del significante, el carácter vectorial del tiempo (secuencias ordinarias), tiende a debilitarse y a veces a desaparecer (retornos cíclicos). Existen tres tipos de SINTAGMA FRECUENTATIVO:

- A) FRECUENTATIVO PLENO, que engloba todas las imágenes en una gran sincronía en cuyo interior deja de ser pertinente la vectorialidad del tiempo;
- B) SEMIFRECUENTATIVO, que consiste en una serie de sincronías...cada flash se siente como extraído de otras imágenes posibles y en relación con el conjunto del sintagma cada imagen se coloca en su lugar sobre el eje del tiempo;
- C) SINTAGMA SERIADD: sucesión de breves evocaciones de acontecimientos derivados de un mismo orden de realidades (ej. escenas de guerra). Las acciones se sitúan en un espacio y tiempo determinados, a los cuales se les intercalan otros espacios y tiempos anteriores o posteriores, como si la historia consistiera en un ir y venir.

5. SINTAGMA DESCRIPTIVO: La sucesión de las imágenes corresponde a series de co-existencias espaciales entre los hechos presentados. El significante es siempre lineal y consecutivo, mientras que el significado puede serlo o no.

Puede aplicarse sobre objetos, personajes o acciones, cuyo único tipo de relaciones inteligible sea el paralelismo espacial (en cualquier momento del tiempo en que se las tome), es decir, acciones que el espectador no puede conectar mentalmente en el tiempo, (ej. observamos un rebaño de ovejas, sobre el cual podemos realizar vistas parciales de las ovejas, del pastor, del perro, etc.)

La diferencia esencial de este sintagma con los otros consiste en que en estos últimos la sucesión de las imágenes en pantalla (lugar del significante) corresponde a alguna forma de relación temporal en la diégesis (lugar del significado). En el descriptivo esa sucesión responde a ordenamientos espaciales del significado.

• ENLACES Y TRANSICIONES. - Los ENLACES Y TRANSICIONES temporales se producen gracias a la VELOCIDAD DE FILMACION (cámara lenta, normal, rápida e imagen congelada) a las FORMAS DE MONTAJE y al CARACTER DE LOS ENLACES Y TRANSICIONES. (42)

Los ENLACES Y TRANSICIONES entre planos y secuencias que se producen a través de las FORMAS DE MONTAJE son:

1. CORTE DIRECTO: De un plano brincamos a otro.
2. FUNDIDO A NEGRO: Entre un plano y otro aparece un oscurecimiento total de la pantalla. Marca una pausa del relato visual. Generalmente señala una transición en el tiempo y/o en el espacio, pero puede significar lo contrario, la repetición o la continuidad de una misma acción. Cierra el espacio para la mirada.
 - 2.1 FADE IN: "Sube la imagen", es decir de lo oscuro se pasa a la imagen iluminada, de manera paulatina.
 - 2.2 FADE OUT: "Baja la imagen", en la cual la imagen desaparece gradualmente hasta llegar al negro.

3. **DISOLVENCIA:** La imagen desaparece poco a poco, al tiempo que otra se sobrepone en su lugar.

4. **CORTINILLA:** Un plano reemplaza a otro, desplazándolo de derecha a izquierda, de izquierda a derecha, de arriba a abajo, de abajo a arriba, en diagonal, en espiral, etc.

5. **BARRIDO:** Pasar de un plano a otro mediante una panorámica muy rápida efectuada ante un fondo neutro y que en la pantalla aparece borroso. Esto puede ocurrir también por un cambio brusco de foco (out, de nitido a opaco; in de opaco a nitido).

6. **APERTURA EN IRIS:** La imagen comienza en un punto y se agranda hasta cubrir toda la pantalla.

7. **CIERRE EN IRIS:** La imagen que cubre la pantalla se empequeñece hasta convertirse en un punto sobre la misma, dejando lugar al siguiente plano.

Los ENLACES Y TRANSICIONES DE SECUENCIA pueden ser de CARACTER: (43)

1. **Material:** Un mismo objeto o actuante sirve para hacer la transición de una secuencia a otra.

2. **Sonoro:** Se escucha por adelantado lo que habrá de verse en la siguiente secuencia, o al contrario, se sigue oyendo lo que dejó de verse en la secuencia anterior.

3. **Estructural:** La imagen con que concluyó una secuencia es traducida en la siguiente por una imagen de característica metafórica.

4. **Dinámico:** La continuidad la establece un mismo movimiento.

5. **Nominal:** En el final de una secuencia se nombra algo y en la secuencia siguiente aparece ese algo.

6. **Intelectual:** En el final de una secuencia se expresa un pensamiento y en la siguiente vemos el objeto pensado.

7. **Plano de pausa:** La imagen no tiene que ver directamente con el desarrollo del relato, sirve para hacer una pausa entre una y otra secuencia.

• **ELIPSIS**. - La consideraremos como una figura gramatical y retórica. Con la primera nos referimos al paso de una situación a otra, sin que se nos narre lo que sucede entre ellas. Son indeterminaciones, espacios no presentados visualmente que el espectador debe llenar.

La ELIPSIS es retórica cuando el autor, al omitir ciertos elementos que son necesarios para la comprensión, refuerza el juego comunicativo y estratégico con el espectador. Esconder un personaje, acción, objeto aumenta el interés por realizar inferencias, reforzando nuestro poder de interpretación.

Para que haya ELIPSIS, como efecto intencionalmente comunicativo y no sólo de tipo gramatical, es necesario que cualquier reducción de la información en el plano de la expresión tenga un efecto en el plano del contenido.

• **RACCORD**. - Las relaciones entre planos y motivos quedan establecidos pertinentemente, gracias a la continuidad en el montaje, la cual se lleva a cabo mediante el RACCORD, es decir, la figura de cambio de plano en la que se intenta preservar, en una y otra parte del corte, los elementos de continuidad.

Los TIPOS DE RACCORD más conocidos son: (44)

1. DE MIRADA: En el cual un primer plano nos muestra un personaje que mira algo/alguien (generalmente fuera de campo), entonces en el plano siguiente se ve el objeto/sujeto al que se miraba. Se produce así el campo/contracampo.

Esta categoría se presenta en tres modalidades: primero, en cada plano aparece un personaje que se alterna sucesivamente con el otro; el segundo corresponde a la presentación en un solo plano de ambos personajes y, en tercer lugar, corresponde al sistema combinado de los dos primeros.

Las relaciones que se establecen entre el campo/fuera de campo se producen mediante:

- A) Las entradas y salidas de campo que realizan los personajes por los bordes laterales del cuadro, por arriba o abajo e incluso por "delante" o "atrás" del campo.
- B) Las interpelaciones directas al fuera de campo por un elemento del campo (generalmente un personaje). Por ejemplo: una mirada fuera de campo, un gesto, una palabra...

2. DE MOVIMIENTO: El personaje/objeto de un plano pasa al otro conservando la misma velocidad y dirección del primero.

3. SOBRE UN GESTO: Un gesto realizado por un personaje, se inicia en un primer plano y acaba en el segundo (con un cambio en el punto de vista).

4. DE DIRECCION: En el que todo actante u objeto en movimiento debe entrar en pantalla siempre por el mismo lado por donde entró en el plano anterior y lo mismo para las salidas. Lo contrario se entiende generalmente como si el personaje u objeto en movimiento hubiera dado vuelta en sentido contrario.

5. RACCORD DE EJE: Dos momentos sucesivos de una misma situación -eventualmente separados por una ligera elipsis temporal- son tratadas en dos planos; el segundo se filmará siguiendo la misma dirección pero la cámara se habrá acercado o alejado en relación al primero.

Todos estos componentes (sintagmas filmicos, enlaces y transiciones, elipsis y raccord) hacen posible el MONTAJE. A través de éste se logra articular los planos y crear diferentes secuencias. La sucesión de imágenes provoca la ilusión de movimiento ya que "todo desplazamiento de la cámara lo produce y modifica. Las panorámicas hacen ver objetos en movimientos ilusorios, incluso cuando la razón intenta recordarnos que se trata de objetos inmóviles".(45)

En el Modelo Institucional de Representación Cinemática, existen varios lineamientos a seguir para que el

MONTAJE sea una herramienta útil en la dominación de la conciencia del espectador.

Estos lineamientos son el respeto riguroso del espacio-tiempo, la nula o escasa notoriedad de la cámara donde las escenas se asemejan a la realidad, recurriendo a la presentación de escenarios naturales; además sin permitir planos muy abiertos; predominando símbolos comerciales o sexuales y respetando los ejes de movimiento y dirección.

Sin embargo, existe un tipo de montaje llamado analógico, en el que hay planos que no tienen conexión "lógica" con la narración y que cumplen más bien una función expresiva para darle mayor realce a la narración filmica.

En este tipo de montaje "el símbolo no se limita a una acción representativa o sustitutiva, sino que adereza el significado del discurso visual merced a la fascinación que su presencia ejerce en el ánimo del sujeto ya desde antes que éste pueda aplicar su razonamiento"...(46)

Como componente importante de la imagen cinematográfica, interviene el montaje sonoro. Tanto éste como el visual deben vincularse sin que predomine uno de ellos, de tal manera que si la película es una obra artística, los sonidos, la música, efectos sonoros y diálogos se adecuarán a las necesidades expresivas del Director.

Al tomar un objeto de la realidad y reproducirlo en imagen, el Director da cierto significado a la representación del objeto. La suma de significados de los encuadres no da por resultado el significado unitario de la imagen, sino que es necesario que exista la interacción de planos.

Metz señala que "el montaje, propiamente dicho, representa una forma elemental de la gran sintagmática del filme pues cada plano aísla en principio un motivo único: por esto las relaciones entre motivos coinciden con las relaciones entre planos, lo cual hace el análisis más fácil

que en las formas complejas de la sintagmática cinematográfica".(47)

A través del desarrollo rítmico de los planos, el montaje reproduce metáforas cinematográficas. Éstas se producen desde el momento mismo en que el Director obtiene de la realidad objetos, sujetos, y lugares a fin de despojarlos de su significado real para sublimarlos en lo que será considerada la metáfora de las metáforas: la imagen en movimiento.

El objeto/sujeto representado en el relato cinematográfico es metáfora de lo real; lo que vemos son sus espíritus. Es por ello que "montaje cinematográfico significa metáfora, relacionar humana, simbólica, comunicativamente. Una acción simbólica contra el montaje técnico, contra la fábrica y el cronómetro"(48).

El montaje cinematográfico envuelve el poder fantástico del autor, su energía (re)creadora respecto del mundo real e irreal. El cine también es metonimia: una parte de partes representa el todo, dejando a la vista un rasgo, una huella, un símbolo...con fragmentos se expresa la unidad.

El texto cinematográfico permite que la imagen reconozca su otra parte mediante el montaje, ya que implica un movimiento cíclico: al descubrir el pensamiento, el montaje lo vuelve visible, tangible y legible en imágenes.

En otras palabras, el lenguaje verbal impregnado con imágenes en movimiento (filme) pasa al lenguaje escrito que contiene imágenes dibujadas en papel (guión), y todavía va más allá, trasciende a otros espacios-tiempos como el del espectador, para que éste emita su opinión en torno a la película e integre el fenómeno cinematográfico a su experiencia de vida.

IV

Entréme donde no supe,
y quedéme no sabiendo,
toda sciencia trascendiendo.

Yo no supe dónde entraba,
pero cuando allí me vi,
sin saber dónde me estaba,
grandes cosas entendí;
no diré lo que sentí
que me quedé no sabiendo,
toda sciencia trascendiendo.

Estaba tan embebido,
tan absorto y ajonado
que se quedó mi sentido
de todo sentir privado;
y el espíritu cotoado
de un entender no entendiendo,
toda sciencia trascendiendo.

Cuanto más alto se sube,
tanto menos entendía
que es la tenebrosa nube
que a la noche esclarecía;
por eso quien la sabía
queda siempre no sabiendo,
toda sciencia trascendiendo.

III APRECIACION CINEMATOGRAFICA

La imagen cinematográfica es una dualidad, en cuyo interior conviven fuerzas que generan relaciones dinámicas con todos sus componentes. El siguiente paso es (de)mostrar la(s) manera(s) en que este ORGANISMO VIVO se vincula con nosotros, como seres humanos, para compartir su energía y generar APRECIO entre ambos.

Desglosemos el término apreciación cinematográfica para su mejor comprensión. Buscando la palabra "apreciación" encontramos que significa: "Aprecio. Acción y efecto de apreciar. Poner precio. Percibir las cualidades de una cosa. Juicio, opinión-evaluación".

Términos derivados de "apreciación" son: apreciar y aprecio. "Apreciar" se entiende como: "Reconocer el mérito de las personas o cosas. Reducir a cálculo o medida, magnitudes e intensidades". Por su parte aprecio es: "la estima, la consideración, el cariño".

De este modo, podemos entender la "apreciación cinematográfica" como un proceso de esfuerzo(s) para percibir las cualidades del relato cinematográfico hasta llegar a estimarlo y valorarlo como un ente dual en el que conviven relaciones dinámicas y armónicas.

El cine manifiesta su dualidad al conjugar el aspecto material y el espiritual. Con el primero nos referimos a la cantidad de dinero que debemos pagar por ver y realizar una película. Su carácter espiritual es el "ver más allá" del propio filme: gozar del placer consciente para adentrarnos en el alma de la humanidad manifiesta en la pantalla.

Apreciar el cine se convierte en un trabajo de/para/con la comunicación: ya no es uno solo el que interpreta y se queda con su experiencia, sino que la comparte a través del arte de la conversación, realizando un esfuerzo comunitario para vislumbrar la esencia del cine.

Al comunicar cada uno lo que el cine le deja ver, nos (re)conocemos y respetamos desde todos los puntos de vista...Acercarse, comprender el discurso cinematográfico, nos lleva a concientizarnos del otro y de nosotros mismos...la conciencia aspecciona cómo percibe la mirada al mundo, con todos sus afectos, efectos y defectos.

Interpretando, comentando, criticando, analizando, ejercemos el acto de comunicación, sintiendo con todo nuestro cuerpo, mente y espíritu la energía del ente cinematográfico e integrándola a nuestra experiencia de vida.

La apreciación de cine, es el fenómeno que primero, entrelaza dos entidades: imagen cinematográfica y espectador para después buscar vínculos con los demás seres.

La proyección de la película, es la fase que hace posible la apreciación cinematográfica. Al proyectar varias imágenes en movimiento sobre una superficie plana dentro de una sala a oscuras establece el primer contacto entre el cine y nosotros. "El asistir a una sala de cine...es comparable a un ritual, a una liturgia. Las luces se apagan, las cortinas se abren y de ahí puede comenzar la propia mística" (49).

Lo que vemos en pantalla está determinado por los grupos industriales cinematográficos. Mientras ellos se encargan de elaborar el producto filmico y darlo a conocer, el sector de la "apreciación", asume como suya la tarea de RECREAR el relato filmico.

La apreciación la realiza todo aquél que, viendo un filme, quiera comprenderlo y compartir su experiencia. De esta manera, la comunicación cinematográfica se nutre con la participación de tres grupos de lectores principalmente: el teórico, el crítico y el espectador. Ellos estimulan, de una u otra forma, el proceso de comunicación cinematográfica.

3.1 Teóricos del fenómeno cinematográfico

El propósito de cualquier teoría es comprender el fenómeno que ha convivido con nosotros durante mucho tiempo de una manera más completa. En nuestro caso, la teoría filmica reflexiona sobre el fenómeno cinematográfico de dos maneras: relacionando el cine con otras áreas de la actividad humana (social, política, económica, estética...) o bien, determinando aspectos comunes a diferentes filmes o grupos de ellos para ofrecer principios rectores de índole general.

Las teorías que exponemos a continuación parten del principio de que "...todos los filmes juntos integran un sistema (el cine) con subsistemas (géneros y otra clase de grupos) susceptibles de ser analizados por el teórico" (50) permitiendo la formación de un sistema discursivo en torno al fenómeno cinematográfico.

GABANO DELLA VOLPE (51)

Expresa que para hablar de imagen-idea filmica y conseguir un simbolismo estético-filmico, debe existir un criterio "técnico-formal", es decir, la manera en que los medios técnicos manifiestan los contenidos de la película.

El segundo criterio se refiere a la ocasión técnico-formal, que en el filme son los medios lingüísticos presentes (verbales o musicales) y cumplen la función de meras ocasiones de complicación y enriquecimiento de efectos visuales tanto de microfisonomía como de carácter "plástico" en general.

El aspecto de reducción técnico-formal, mediante el cual se compara el desarrollo del guión con los elementos técnicos (verbales, fotodinámicos y musicales) permite conocer si el guión fue superado en imágenes o quedó expresado de manera muy banal.

Debe verificarse que el simbolismo expresado en la imagen coincida con los diálogos de 'X' secuencia, por ejemplo la "avaricia burguesa" en el caso de las secuencias

relativas al rostro de Betty Davis en "Little Forex", coincide con las frases dichas en las imágenes en movimiento.

Enfatiza que la ideología es particular en cada sujeto, por lo que cada quien apreciará a su manera el filme.

ANTONIN SYCHRE (52)

Para el análisis de la película propone reflexionar en los siguientes puntos:

Estudiar la lingüística y la semiología, útiles para conocer la morfología y la sintaxis del arte cinematográfico, pero no para conocer el proceso de creación artística del filme.

Considerar la imagen cinematográfica como signo en cuanto a sus connotaciones convencionales, mientras que su denotación se basará en una estructura.

Encontrar los motivos por los que la película ha sido asignada en un determinado género.

Exponer los componentes correspondientes de la película tanto en su nivel interno como fuera de ella. Encontrar la relación entre ellos (música por ejemplo) y las acciones de los personajes, a fin de corroborar si los primeros justifican los segundos.

Argumentar el tema central de la cinta y las implicaciones sociales y psicológicas de los personajes, exponiendo los elementos que permiten vislumbrar las condiciones de los actantes.

Manifiestar las relaciones que existen entre las imágenes y los signos del autor, poniendo al descubierto las denotaciones y connotaciones desde diversos puntos de vista, por ejemplo recurriendo al sonido, partiendo de la palabra hablada (diálogos o monólogos).

Relacionar la presencia de los objetos con los ambientes provocados al interior de la imagen cinematográfica.

Finalmente, comparar el desarrollo del filme con alguna pieza musical del género clásico, para "verificar" si el texto filmico es unitario y coherente y señalar la aportación que el cineasta deja al espectador.

La reconstrucción del acto semántico, es decir, el principio organizador que ha guiado al artista en la selección e integración de todos los medios formales (elementos más pequeños hasta el proyecto semántico y arquitectónico), ofrece las siguientes ventajas para conocer el cine:

1) El acto semántico y el cognoscitivo aclaran en qué modo y desde qué punto de vista el contenido está (re)presentado, sin vincularse a objetos y cosas.

2) A través de los medios técnicos y las imágenes en movimiento se puede conocer si la realidad representada contiene carga emotiva o bien, si hay objetividad o subjetividad en ella.

3) La forma no se define en el "cómo" y el contenido con base en el "qué" de manera rígida, sino que ambas interrogantes tienen la facultad de traspolarse: el cómo en qué y viceversa.

4) Se puede establecer la interacción semántica de todos los acontecimientos (música, diálogos...)

5) El teórico o analista tiene la opción de recurrir al material filmado para compararlo con la versión final de la obra.

PASOLINI (53)

Propone estudiar el cine como tecnología audiovisual, para entender la realidad reproducida como una lengua escrito-hablada.

Sin embargo, el concepto de lengua debe ser revolucionado para entender que en el cine se presenta con doble articulación, ya que la unidad mínima que compone un encuadre no es la que se ve con los ojos a través del

objetivo, sino los diferentes objetos reales que componen un encuadre.

No hay encuadre compuesto de un solo objeto, ya que por muy detallado, siempre presentará una composición de diferentes objetos o formas reales. Pretender expresarnos cinematográficamente, sin utilizar los objetos, actos, formas reales, sería absurdo al igual que si quisiéramos expresarnos lingüísticamente eliminando los fonemas.

Un ejemplo es el monema maestro, el cual no puede prescindir de la m, la a, la e...en fin de todos los fonemas que lo componen. Asimismo, el encuadre de un maestro no puede prescindir de la pizarra, del maestro, de los libros, que lo componen.

Todos los objetos, formas o actos de la realidad permanentes en el seno de la realidad cinematográfica, son los "cinémas" (correspondientes a fonemas en lingüística) y los monemas del cine son los encuadres.

Así la lengua del cine es un instrumento de composición, según el cual se analiza la experiencia humana en unidades reproductoras del contenido semántico y dotadas de una expresión audiovisual (encuadres).

La expresión audiovisual se articula en unidades distintivas y sucesivas; los cinémas (objetos, formas y actos de la realidad) que permanecen reproducidos en la sintaxis del relato cinematográfico son únicos para todos los hombres de cualquier nacionalidad.

El cine lo hacemos viviendo, o sea actuando: viviendo nos representamos y asistimos a la representación de los otros; somos actores y espectadores al mismo tiempo. Además los procesos de los sueños y de la memoria son esquemas de una lengua cinematográfica entendida como reproducción convencional de la realidad.

Cuando recordamos, proyectamos en el interior de nuestra cabeza secuencias claras o difusas de un filme. Todo ello conforma un lenguaje de acción que se concreta en un medio de reproducción mecánica que es el cinematógrafo.

Los ensayistas cinematográficos pretenden entender la experiencia cinematográfica basando su análisis tan sólo en una película, sin llegar a elaborar un sistema, como en el caso de los teóricos. Asimismo, su ejercicio de análisis es tan minucioso que no suele ser un trabajo cotidiano e incluso puede llevarle años de estudio.

El ensayista cinematográfico es quien realiza un análisis acerca de una sola película sin pretender elaborar un sistema que se aplique a todas las cintas como lo haría el teórico. Su ejercicio de análisis es tan minucioso que no suele resultar un trabajo cotidiano e incluso puede llevarle años de estudio. Algunos ejemplos son:

MODELO "DECOUPAGE" (§4)

Consiste en describir el filme en su estado final, desglosándolo, generalmente, en dos tipos de unidades: plano y secuencia. Los lineamientos para elaborar su estudio son:

- Duración de los planos y número de fotogramas
- Escala de planos, angulación, profundidad de campo, tipo de objetivo
- Montaje: tipo de raccords utilizados, formas de enlace y transición
- Movimientos: desplazamiento de los actores en el campo, entradas y salidas del mismo y movimientos de cámara
- Sonido: diálogos, indicaciones sobre la música, efectos, naturaleza de la toma del sonido
- Relación sonido-imagen: sincronismo y/o anacronismo entre ellas

El découpage de planos es eficaz para el análisis de filmes de estilo clásico con planos de una duración de 8 a 10 segundos, ya que utilizan figuras fácilmente localizables.

MODELO EISENSTEIN (§5)

Este cineasta realizó un modelo con base en un fragmento de su película "El acorazado Potemkin". Para

ello, escogió 14 planos dibujando al lado de cada uno sus respectivos trazos geométricos.

Los dibujos tienen varios elementos a destacar: el arco como figura recurrente en la composición, la importancia formal concedida tanto a la dirección de movimiento dentro del encuadre como a la dirección de las miradas hacia fuera del campo, así como la alternancia de lo par e impar.

El análisis demuestra que la eficacia política del filme, se debe a un trabajo formal minucioso que obedece a leyes propias, que tiene como objetivo destacar el plano de la bandera roja situado en el lugar político y formalmente exacto. (Ver ilustración en la pág.sig.)

MODELO LABEL (56)

"Zéro de conduite" (Jean Vigo, 1933)

Por Jean-Patrick Label (alumno del IDHEC)

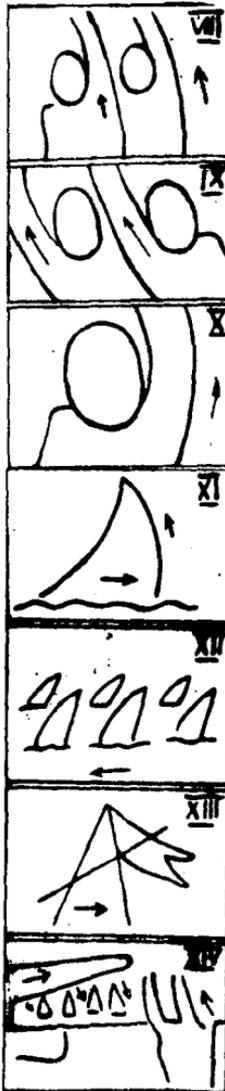
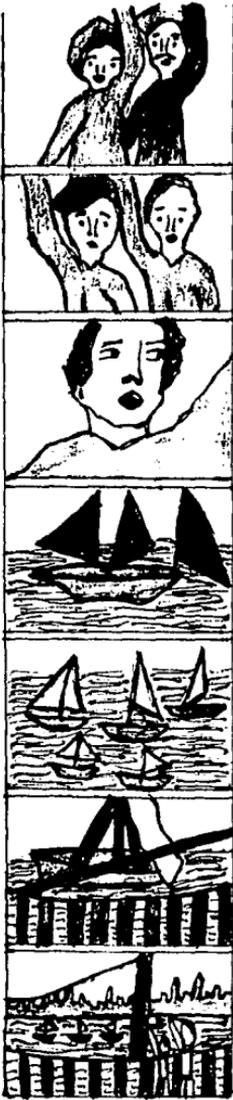
Cuenta con seis grandes subdivisiones: la documentación, el guión, el análisis literario, análisis cinegráfico, el mensaje del filme y las cuestiones para el debate:

1) Documentación: Comprende la ficha técnica, es decir, los títulos de crédito detallados con el nombre de los actores y de los personajes, datos acerca del rodaje y la distribución, finalmente el "contexto" de la obra (circunstancias materiales, morales y recibimiento que se le dispensó a la película).

2) Guión: Incluye un resumen detallado de 30 líneas (la cinta dura 44 minutos) y una lista de 24 secuencias también resumidas

3) Análisis literario: Dividido en dramático y en análisis de ciertos temas con subdivisiones internas: construcción dramática y personajes. Label demuestra que la construcción de la película escapa a las limitaciones de la dramaturgia clásica y no obedece al esquema clásico del desarrollo con nudo dramático y desenlace, puesto que la unidad del filme reside en su escritura poética.





4) Análisis cinegráfico: Estudia la puesta en escena a través de los movimientos de cámara y los encuadres, así como el efecto de los diálogos y de la música, sacrificando por ello el estudio del montaje, de la fotografía y de los decorados.

5) Mensaje del filme: Cuál es el punto de vista del cineasta que intenta dar a conocer y la relación que existe entre el aspecto formal como de contenido que presenta la película.

6) Cuestiones para el debate: Exposición de los temas que aborda el relato fílmico.

MODELO BAZIN (57)

La mirada de Andre Bazin sobre "Le jour se leve" (Marcel Carné, 1939)

Bazin analiza los componentes fílmicos que construyen la alternancia entre escenas del pasado y del presente. Un ejemplo de ello es la relación establecida entre los fundidos encadenados y el uso de la música. Asimismo Bazin centra su atención en el decorado: enumera los objetos que lo componen e intenta vislumbrar la función que desempeñan en la cinta.

Mediante el análisis del papel de dichos objetos, Bazin traza el perfil psicológico e incluso físico del protagonista del filme.

Una de sus indicaciones para comenzar el análisis es la siguiente: Recordando al personaje principal, enfermo en la habitación de su hotel, rodeado por la mayoría de los objetos que simbolizan sus recuerdos amorosos, Bazin propone la reconstrucción por parte del público del decorado de la habitación.

Así el crítico demuestra la utilización dramática de los muebles y de los distintos objetos, así como su misión simbólica en función del carácter del protagonista. Descubre, por ejemplo, su carácter maniático y su condición

de solterón, a través del orden y limpieza que prevalece en su cuarto.

Lo interesante de este tipo de análisis, es que funciona como un mecanismo didáctico, puesto que para llevarlo a cabo Bazin tomó en cuenta las respuestas de varios espectadores ante las interrogantes planteadas por el crítico acerca del inmobiliario y la decoración de tan sólo una de las secuencias de la cinta.

EVALUACION GLOBAL DE TEORIAS Y ANALISIS CINEMATOGRAFICOS

El ensayista describe minimamente su objeto de estudio, retomando uno o varios componentes de la obra para que a partir de ellos, reconstruya e interprete el relato filmico en su conjunto. De esta manera el espectador contará con elementos que le permitan asumir su propia postura ante las imágenes en movimiento.

El ensayista cuando elige un fragmento de filme para analizarlo, se basa en los siguientes criterios: la parte seleccionada debe representar, lo más completa posible, la organización interna de la película, asimismo el ensayista delimita los aspectos a destacar en el análisis.

Los teóricos (retoman la película de tal manera que aportan un conocimiento más profundo sobre ella, ya que han desarrollado modelos con base en análisis más profundos, relacionando conceptos que puedan aplicarse a varias cintas y formen un sistema discursivo; además intentan vincular el fenómeno cinematográfico con otras áreas del conocimiento.

El problema de las teorías desarrolladas en torno al filme es la inexistencia de un método universal para analizarlo.

3.2 Modelos empiricos: ejercicios cotidianos de análisis filmico

La crítica es claro ejemplo de ellos. Como sector está integrada por aquéllos que a través de la palabra escrita u oral valoran el mensaje del fenómeno cinematográfico, es

discurso filmico. Es el critico quien, sin pretender entender al cine en su contexto global como fenómeno social, estético, político, económico, retoma únicamente la película para valorarla como texto.

El critico integra la película a su experiencia de vida, compartiéndola con otros mediante sus opiniones en torno a ella. La coherencia en sus argumentos recrea la imagen filmica, brindando a otros lectores, elementos que permiten asumir una postura critica y activa al momento de verla.

La critica cinematográfica tiene un valor pragmático en el proceso de comunicación, ya que busca informar las características del filme, evaluarlo de acuerdo a cierto criterio de valoración y de ese modo promover o bien, desaconsejar su difusión y consumo.

Dentro de la información cotidiana existen géneros cuya finalidad es informar, opinar y orientar al lector, telespectador o radioescucha sobre acontecimientos de la actualidad que difunden los medios de comunicación escritos y audiovisuales: prensa, radio, televisión y cine.

Para ubicar la critica cinematográfica en el contexto de los géneros periodísticos, se debe hacer la diferencia entre los informativos, los interpretativos y los de opinión. Los primeros son los que tan sólo dan a conocer los hechos de actualidad sin que intervengan interpretaciones u opiniones. Estos géneros son: nota informativa, reseña y crónica.

Los interpretativos y de opinión tienen las funciones de evaluar y argumentar sobre un hecho determinado. Se consideran géneros interpretativos la entrevista y el reportaje, cuya función específica es recopilar datos que permitan ampliar el contexto del suceso e interpretarlo.

Mediante los géneros de opinión el periodista asume una postura critica, entabla argumentos para defender sus ideas y opiniones respecto al suceso de interés. A esta categoría

corresponden: comentario, editorial, artículo de fondo, ensayo, columna y crítica.

Estos géneros también están presentes en la t.v. y el radio adecuándose a cada uno de estos medios y sufriendo algunas modificaciones, por lo cual merecen un estudio específico. En el presente trabajo limitaremos nuestro análisis a los géneros periodísticos en prensa escrita referentes al tema cinematográfico, a fin de ilustrar con ejemplos concretos cada uno de ellos, señalando sus características particulares y evitar confusión al momento de clasificar los textos periodísticos.

NOTA INFORMATIVA

Género mediante el cual se dan a conocer los acontecimientos de manera concreta y precisa, tal y como sucedieron o sucederán.

"La estructura de la nota informativa exige la presentación de toda la información noticiosa y en segundo término los datos que la completan...La estructura más común es la de la pirámide invertida: en la entrada se describen los detalles importantes; en la información van aquellos datos que completan la idea principal y los detalles secundarios son los que pueden suprimirse sin que se afecte el contenido de la nota". (58)



RESERA

Es la narración breve que se realiza acerca de una obra. Consta de datos generales de la misma, resumen de la

FALLA DE ORIGEN

62

trama y remata con un breve comentario o añadiendo datos secundarios.

DATOS GENERALES
RESUMEN
DATOS ADICIONALES

EJ. NOTA INFORMATIVA (59)

Pequeño Buda, de Bertolucci
abrió el 44 Festival de Berlín

ENTRADA	}	INFORMACION
INFORMACION		

El director italiano presenta un documental que Zec Paletti realizó personalmente a lo largo de los meses. Este documental muestra la vida de los jóvenes de las zonas orientales que amañan con el espíritu consumista de nuestros tiempos. La película, como su nombre indica, trata sobre el tema central del documental y habla de la vida de los jóvenes de Berlín que van a Seattle (EU) en busca de su puesto al principio de la carrera. Después, que van a los 500 años de la ciudad y a la vez, en la actualidad se abren sus puertas a un tipo de libertad. Este es el documental que se mostrará hasta el próximo día 21 en las diferentes secciones de Festival. El primer día de las aulas y el día 21 se mostrará el documental con que se disputarán los Cuatro de Oro y de Plata.

EJ. RESEÑA (60)

DATOS GENERALES	}	RESUMEN
COMENTARIO		

FILADELFA (*Philadelphia*, Estados Unidos, 1993) de Jonathan Demme, con Tom Hanks, Antonio Banderas, Jason Robards. Un exitoso abogado es despedido de la empresa en que trabaja al mismo tiempo que comienza a sufrir las consecuencias del SIDA. No conforme con las explicaciones de sus patrones, decide demandarlos por discriminación, para lo que contrata a un abogado negro. Correcto a secas, este filme de Jonathan Demme (*El silencio de los inocentes*) llama la atención solamente por ser la primera vez que un gran estudio abordó el tema del SIDA. Por lo demás, se trata de una película de tribunal bastante convencional, aunque la interpretación de Tom Hanks (Oscar al mejor actor) merece un reconocimiento Dorado 70, Pedregal 70, Galerías 1, Insurgentes 1, Miramontes 2, Las Fuentes 2, Eco Ermita 2, Géminis 2, Arcos 2, Palomas 1, Eco Atlixpán 1, Sedena, Plaza Aragón 1, Los Reyes 2002, Molino del Rey, Vallejo Lindavista 2, Las Américas 2, Pecoscinto A, Pertusa, Bucareli 4, Torres Lindavista 1, Lomas Verdes 1, Valle Dorado B, Alamedas A, Vallarta 1, y Real Cinema A.

LISTA DE SALAS DE EXHIBICION

CRONICA (61)

En este género se reproduce el hecho, es decir, se pone énfasis en describir las circunstancias que lo rodean con la finalidad de que el lector perciba los detalles como si presenciara el suceso mismo.

Para su redacción es necesario considerar tres puntos:

- La entrada debe ser fuerte y atractiva
- El relato incluye detalles que permiten al lector "vivir" el suceso
- La conclusión puede ser un comentario o una apreciación sutil

ENTREVISTA (62)

Su propósito es reproducir la imagen de una situación, un hecho, una personalidad o ampliar la información sobre un hecho noticioso.

En su estructura es variable, aunque generalmente se inicia con una cita directa, una aseveración interpretativa, o un resumen. Consta de tres partes:

a)Entrada: sirve de presentación y para la cual se puede utilizar una opinión relevante

b)Cuerpo: contiene las preguntas y respuestas del entrevistado que pueden transcribirse tal cual o redactarlas en forma de relato

c)Conclusión: remate que da por terminado el texto; puede ser la última respuesta, un comentario del periodista o el final del relato



VII MUESTRA DE CINE MEXICANO EN GUADALAJARA

SUSANA LOPEZ ARANDA

ENTRADA

ANTECEDENTES

CADA año desde hace siete, se realiza en Guadalajara la Muestra de Cine Mexicano, y cada año también, se señala la importancia creciente que su realización reviste.

Gracias a la existencia ininterrumpida de la Muestra, cada año el cine mexicano cuenta con el escenario y el ambiente idóneos para dar a conocer sus mejores propuestas. Cada año, de igual manera, puede constatarse que su celebración se ha convertido ya en un acontecimiento indispensable.

Lugar de encuentros, ocasión de balance y discusión, motivo para que el cine mexicano de interés sea el objeto central de atención, la Muestra de Guadalajara en estos pocos años,

ha logrado establecerse y ha creado un público adicto que a cada año en aumento, ha conseguido también que durante los ocho días que dura y algunos más, se hable de cine, se publiquen notas, críticas y entrevistas a su alrededor, se lea, se discuta, se opine de cine, no sólo en los medios de comunicación sino en calles, aulas y cafés.

La Muestra ha alcanzado así su mayor éxito: que además de los especialistas, el público, la gente, acuda y vea las películas. De eso se trataba.

La Muestra que se inició en 1986 como una brillante idea alentada por Jaime Humberto Hermosillo, fue luego continuada y ampliada con el apoyo del CIEC, otra gran idea auspiciada por la Universidad de Guadalajara.

La Muestra ha ido cambiando, ha crecido y madurado, y a siete años de su fundación, ha adquirido una dimensión y una resonancia sorprendentes.

El poder de convocatoria ejercido por el prestigio de Emilio García Riera, prestigio cimentado en su propio, enorme, trabajo y en la labor que impulsa (libros, investigaciones, esta revista), queda año con año de manifiesto. La presencia de periodistas y críticos de otros países, la concurrencia de directivos de los festivales más importantes del mundo, lo confirman.

El buen momento que vive el cine nacional, merced en gran medida a una política racional de apoyo y de difusión a la producción de películas que no tienen cabida en la línea de ensamblaje de la industria tradicional, instrumentada fundamentalmente por el Imcine, es de hecho la otra parte sustancial del atractivo de la Muestra de Guadalajara.

Así y aunque la calidad de las cintas lógicamente puede variar, la buena organización, sobre todo ahora que la audiencia se ha internacionalizado, es otro punto a favor de Guadalajara,

debido a la experiencia, capacidad y ánimo de Mario Aquilino.

En un clima pues, en el que se puede convivir, platicar, en el que hay gente de todos lados, actores, directores, funcionarios, en el que se pueden ver las películas juntas, en el que hay tiempo para arreglar cosas que en otros certámenes quedan trunacas, Guadalajara se ha transformado en un festival (del que además, muchas películas salen hacia los festivales internacionales) pero todavía manejable, agradable, atendido con amabilidad. Vaya, que pensáramos un tanto hipotéticos y renacentistas, es esta una Muestra todavía a la medida del hombre...

LA VII MUESTRA, A HORAS SI

Este año, en ocasión además de cumplirse el bicentenario de la U. de G., la Muestra se puso de gala y contó aparte de la proyección de doce largometrajes, ocho cortos, una película extranjera invitada y una retrospectiva de trece títulos dedicada a Luis Alcoriza, con otra serie de actividades.

Se efectuó la segunda reunión bilateral entre productores de Canadá y México, se realizó un coloquio (y dale con el nombrecito pero ni modo, de alguna manera hay que llamarle) de la crítica con asistentes de ocho países, del cual se hablará en un próximo número de *Diéme*, y hubo como ya es saludable costumbre, la presentación de los libros nuevos del CIEC.

A la insólita—por cuantiosa y constante tanto como por su calidad y utilidad— producción bibliográfica del Centro, se sumaron ahora dos interesantes tomos, los 6 y 7, de la *Colección Cinastas de México*, con ellos, Eduardo de la Vega da a conocer sus investigaciones y reúne datos y testimonios sobre dos personajes del cine sonoro: Gabriel Soría y Arcady Boylter

DESCRIPCION AMBITO TAL

INFORMACION

Mi querido Tom Mix de Carlos García Agraz



Se presentó también el primer tomo de los dieciocho que contendrán la nueva versión de la *Historia documental del cine mexicano* (1929-1937), de Emilio García Riera. Publicada en colaboración con Cal y Arena, ésta es una versión diferente, reescrita, corregida y aumentada, con un formato más cómodo y con muchas más fotografías, de una obra única en su tipo: ninguna otra cinematografía puede ufanarse de contar con algo semejante.

A su obsesiva labor de acopio de

LAS PELICULAS, FINALMENTE

Si el año pasado la selección de once filmes para la Muestra alcanzó un nivel general más parejo, en esta VII, la calidad tuvo más altibajos.

Para completar los doce largometrajes que conformaron la VII Muestra, escogidos entre los cuando mucho dieciocho de cierto interés, se recurrió a películas con participación del Imcine, del Fondo de Fomento (ambas instancias en coproducción con otras compañías); provenientes del IV Concurso de Cine (propiciado

rines ensayan a otra hora. Se agradece.

La retrospectiva otra vez se proyectó en el cine Lux 2, sala inhóspita que por su lejanía y mal servicio se mantiene desierta año tras año. Ojalá se haga algo con esta sección que es interesante y consume muchos esfuerzos (conseguir copias es difícil, que estén en buen estado, casi imposible), pero así, sin público, es un triste desperdicio que hace muy poca justicia al director elegido y a los organizadores.

Aviso ya para entrar en materia, que como de la mayoría de las cintas se escribirá pronto aquí, *in extenso*, esto es una somera revisión.

Tras la ceremonia de inauguración, se iniciaron las actividades con *Toquilla*, de Rubén Gámez.

A veintiocho años de *La fórmula secreta*, Gámez sigue teniendo un ojo privilegiado para captar las imágenes más extrañas, provocadoras y poéticas. Empero, en las ideas que medio sostienen al filme, si se nota el paso del tiempo. Varias veces reeditada por el director y adicionada a instancias del productor (Manuel Barbachano) con un texto de Fernando del Paso que es como meter reversa súbita en piezo Periférico, *Toquilla* provocó reacciones encontradas y polémica; o sea que fue un buen principio.

El segundo día fue bastante más apacible porque hubo consenso, pero de alarma. *Modelo antiguo*, de Raúl Ariza en el puro título se define y fue el punto más bajo. Es un melodrama telenovelesco en el que todo resulta inconvincente y falsísimo (Silvia Pinal con vestidos Dior como locutora del Iner, el asunto, la nostalgia con calizador) o de plano indignante (las cápsulas culturales, el paternalismo). Narrada con recursos más que superados, verustos y con el agravante de actuaciones muy penosas (sólo se salva un Echánove encasillado), la película pone en entredicho las cualidades que alguna vez, en ambos rubros, mostró Ariza.

Por otra parte, *Playa Azul*, de Alfredo Joskowicz, sobre los últimos días de un político en desgracia que se refugia con su familia y criados en el hotel del título, es una adaptación fiel de la obra de teatro de Víctor Hugo Rascón. Ubicada en los años cincuenta, la trama en lo político no dice gran cosa, por lo que la dirección privilegió el trabajo de los actores. En este sentido, están captados con honestidad y limpieza y algunos están muy bien (Pilar Pellicier en la mejor secuen-



Daniel Giménez Cacho y Claudette Malle en *Sólo con tu pareja*

ditos. García Riera suma la erudición y la penetración de análisis, virtudes que, junto con su dominio de la buena prosa y su grato humor, hacen de esta gigantesca y vital obra de consulta, una lectura ilustrativa y entretenida aún para los no especialistas en la materia.

Efectuada en el Paraninfo de la Universidad (y no vamos a reproducir el chiste alusivo de nuestro director fundador para no avergonzarnos inútilmente), la presentación fue un acto que celebró cual debe, la importancia del hecho (ver textos en este mismo número) pero en un ambiente ajeno del todo a cualquier estridido solemnidad.

por el DDF y el STPC) y a títulos de la iniciativa privada, los menos.

Las películas de la selección oficial fueron exhibidas en el Cinematógrafo, en el Cine Teatro del Hospicio Cabañas y en el Cine-Foro de la Universidad como sede principal. Este merece unas líneas aparte: allá en los primeros tiempos de la Muestra, era un auditorio subterráneo donde el sonido era pésimo, las butacas, duras y para colmo, con un salón de activas clases de zapateado, arriba.

Bueno, desde el año pasado esta especie de *burker* fue remozado de acuerdo a la nueva dimensión de la Muestra y ahora cuenta con sonido *stlby*, butacas más cómodas y los bail-

cia cinematográficamente resuelta; Mercedes Olea; Lourdes Villarreal), pero eso resulta un tanto insuficiente y la cinta no alcanza a despegarse del todo de su fuente para volverse cine.

El cuarto día pasaron los trabajos de dos directoras jóvenes. El punto del género viene a cuento porque la segunda película de Marysa Sístach, *Anoche soñé contigo*, constituye una sorpresa pues parece hecha por un hombre misógino. El despertar sexual de un adolescente es el pretexto para incurrir en una visión tan vulgar y albusca, tan cosificadora de la mujer y banalizadora, como la de las películas del Género Castro. La mayor diferencia es que Sístach sabe filmar, es de desear que pueda hacer pronto algo más personal, talento tiene.

Serpientes y escaleras, segunda película también de Bust Cortés es todo lo contrario. En medio de una ambientación llena de detalles delicados, Cortés vuelve nuevamente a presentar un mundo predominantemente femenino y provinciano, teñido de nostalgia. El problema más grave es que por un manejo deficiente del espacio, la narración se torna tan confusa que se pierde el interés.

Al día siguiente, la nostalgia volvió ahora por vía de *Mi querido Tom Mix*, ópera prima de Carlos García

Silvia Pinal en *Modelo antiguo* de Raúl Ariza



Agraz. En ella, el artificio insalvable de la trama, una historia de amor entre una solterona cinéfila y un misterioso forastero en un publicitico de los años treinta, es el peor escollo. Ana Ofelia Murguía está muy bien y el argentino Federico Luppi es muy buen actor pero sus evidentes esfuerzos por disfrazar su acento, seaban por distraer la atención de su trabajo histriónico.

Se incluyó en el programa *Justicia de nadie*, un melodrama con todas las de ley sobre una sufriente madre cuyo hijo es secuestrado y que luego es utilizada para transportar un niño robado, en virtud de la interesante ejecutoria anterior de su director, Rafael Montero. La cinta entró sin embargo en una enorme desigualdad de condiciones ya que es un producto de la industria más convencional, hecho en unos cuantos días y con unos cuantos pesos; sin embargo, deja ver un buen sentido del ritmo y de la economía para relatar.

El sexto día estuvo compuesto por *Sólo con tu pareja*, la muy divertida, antiolemne y mejor hecha cinta que marca el debut del muy joven Alfonso Cuarón y de la que hay una nota en *Dicine* 45. Se puede agregar que es una película singular por muchas razones, entre otras, porque es una comedia urbana actual de excelente ritmo, porque en verdad es hilarante y desenfadada y porque luce (a foto, la producción) como si fuera mucho más cara, vale decir, como película desarrollada...

De *Nocturno a Rosario*, viejo proyecto con el que la veterana Matilde Landeta pudo después de cuarenta años de no dirigir, volver al cine, se debe resaltar que significó un esfuerzo enorme. La película no es buena, se ve pobre y añeja quizás, pero Landeta sale con la dignidad incólume y demuestra ser una mujer valiente y tesonera.

La muestra cerró con el éxito popular de *Como agua para chocolate*, de Alfonso Arau, versión ilustrada con bonitas imágenes de la novela de Laura Esquivel que entusiasmo al público, aunque para nada a quien esto escribe. Se tuvieron que hacer funciones extras por los tumultos, ni hablar. Dejé a propósito para el final lo mejor; el tercer día pasaron: *El bulto*, de Gabriel Retes y su clan, un emotivo e impactante recuento sobre los efectos del asunto halcones en una familia. La descarnada ironía y el afecto se combinan aquí con resultados sobresalientes. *El bulto* es una película sa-



Dana Rothberg, premio *Dicine* 1992

ludabilísima y llena de fuerza vital sobre la que seguramente se hablará mucho y no solamente en estas páginas.

Y Angel de Fuego, el segundo largo de Dana Rothberg, que por su rigor formal y su belleza plástica, entre otras causas, fue la película que ganó dos de los tres premios de Guadalajara (Ver nota y entrevista en este número).

Los cortos más malos fueron los pretensiosos y caros *Mina* y *Paty Chula*, ambos cuasi radionovelas ilustradas. Los mejores, se mencionan en la siguiente sección.

LOS PREMIOS

Por primera vez se entregó el Premio de la Crítica Internacional. El jurado lo concedió a *Angel de Fuego* "por su exigencia temática, por el rigor de su construcción y por la originalidad de su visión del mundo".

Por segundo año se entregó el Premio *Dicine*. Correspondió a *Angel de Fuego*. El jurado asimismo, otorgó mención especial a los cortos *El último fin de año* de Javier Bourges, *Un sagón al lado de la vía* de Rafael Illescas y Javier Patrón y particularmente a *Objetos perdidos* de Eva López Sánchez, todos del CCC.

El premio del público, otorgado también por segundo año, se entregó a *Como agua para chocolate*.

DICINE

¿Cómo se analiza un film?

Entrevista con Jean Douchet

NELSON CARRO

En estos días se encuentra en México Jean Douchet, el crítico de Cahiers de cinema, ex director de l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques de París —IDHEC—, cincuenta años para dictar un pequeño curso de análisis cinematográfico. En esta entrevista se intenta que Douchet hablara de las bases generales en lo que se asienta su método de análisis.

DICINE: ¿Para comenzar, me gustaría que hablara sobre cómo nació su método de análisis cinematográfico.

JEAN DOUCHET: Ya no recuerdo muy bien cómo comencé a trabajar de esta manera. Creo, simplemente, que partí de mis sensaciones. Eso es lo que tomé como base: una sensación, un análisis de la sensación, de la emoción, la alegría, la ira, el llanto... en fin, todas las emociones posibles que provoca una película, y el estudiar cómo el artista había obtenido el efecto emocional. Comencé a ver qué es lo que quiero decir el autor en su película, qué quiere decir en el conjunto de su obra, cuáles son sus métodos propios de escritura. Entonces, si se va de análisis en análisis, se llega al corazón del filme. Recuerdo, claro, que es un trabajo de treinta años, que no se hace en un día.

D: Pero usted siempre parte de una impresión subjetiva.

JD: Siempre. Por ejemplo, rechazo absoluta mente lo que se me dice sobre una película antes de haberla visto, no quiero saber nada sobre ella, incluso no quiero conocer la historia. Quiero que la impresión bruta parte de una impresión y decir sólo me gusta esto no me gusta, etc.

D: Y, a partir de allí, comienzan a analizar la película?

JD: Sí, es mi manera de trabajar. Por lo menos, uno está seguro de no haberse equivocado de manera. Porque aunque su emoción está sujeta a crítica y no es forzosamente justa y exacta, constituye un punto de referencia del cual uno está seguro. Después de todo, una obra de arte se hace para trabajar la emoción. Si se recibió la emoción, se tiene una impresión que compartir.

Naturalmente, esto no es suficiente. Se puede —y muchos cineastas lo hacen— trabajar sobre las emociones vulgares; por lo tanto, hay que ver también la calidad de esas emociones.

D: ¿Analiza usted también las películas que no le gustan?

JD: No, analizo solamente las películas de los directors que me interesan. Claro que entre ellos hay algunos que considero grandes cineastas, algunos que me interesan más y otros menos. Si hay una película que no me interesa en absoluto, no trato de analizarla. Me lo puedo permitir, puesto que no soy crítico y no tengo que dar cuenta de las películas que no me gustan. Cuando soy crítico, no era muy bueno para lo que se llama crítica negativa. Prefero hacer crítica positiva, me parece más interesante.

D: ¿Cuál es su método de aproximación a una película?

JD: Forzosamente, cada vez que una película

me suscita una emoción, es una emoción propia de ese filme. Un cineasta, en el conjunto de sus películas, me dará a menudo la misma emoción, que será específica. Es que su propia escritura cinematográfica es específica. No se puede hablar de Fritz Lang como se habla de Godard. No es posible. Es como si se quisiera hablar de Bach y de Wagner del mismo modo. Las obras tienen un sistema de escritura que produce un sistema de afectos que pertenecen a esa obra y no se puede pasar en otra.

D: ¿Cuál es su método práctico de trabajo? ¿Trabaja usted en la memoria?

JD: Ahora sí, desde el día en que el cine comenzó a tomar cierta importancia en la memoria. Entonces se pudo empezar a trabajar en la memoria de montaje o al menos sobre su memoria decaída. He sido el primero en hacer eso, uno de los primeros.



Jean Douchet en México

El análisis plano por plano muestra cómo se ha construido la película. Su único peligro es hacer de una imagen concebida para ser vista en movimiento, algo inmóvil, muerta, quieta y darle sentidos que ella no tiene necesariamente, porque he hecho parte del movimiento. Eso es algo que se debe evitar: el peligro de la estropeación.

Otro peligro, en mi opinión, es el método semiológico, es decir, la aplicación del método, universalizado al análisis de las películas. La aplicación de códigos académicos significados y todo lo demás, pero sin tener en cuenta cuál es la razón de esa puesta en escena. Creo que eso es fundamental.

D: Su análisis es curioso, ya que por un lado es estructuralista, pero por otro está basado en interpretaciones subjetivas.

JD: Sí, eso es natural porque me considero mucho más un marxista que un crítico o un universalista. Cuando veo un filme, lo veo de la misma manera que el director, trato de entenderlo bajo su piel y ser como él, pero con la conciencia de esa manera. Entonces automáticamente, tengo un grupo de sentidos. Esto puede diversificarse o lo que da a sensibilidad o al estructuralista, porque ellos no dicen que algunas películas que se aplican a un grupo particular.

Hay que haber realmente inventado, cada caso particular va hacia lo general, pero nunca inventándose particular y único. Creo ser uno de los pocos que hace este trabajo, realmente sobre el conjunto de la puesta en escena.

D: En qué medida este forma de análisis es habitual en Francia?

JD: Sí, soy particularmente el único en las películas. La reconstrucción de los fragmentos del filme, hablar realmente de cine. Pero, que resulta constituirse la gran escuela de lecturas y críticas múltiples del cine desde los años 60, incluso antes, hacia una tradición francesa de la crítica y de la teoría cinematográfica que comenzó con Bazin.

D: Pero la situación, por lo menos en los últimos revistas de cine, es más pobre que en la época de los Cahiers de los años 60.

JD: Estoy mal ubicado sobre de esto. No me gusta decir que estamos muertos que los jóvenes de hoy. Eso no es cierto.

Pienso, simplemente, que hoy es más difícil hacer crítica. Nosotros tenemos todo por descubrir, hoy las cosas están descubiertas y por eso es más difícil, me hace veinte años. Pero la culpa no la tienen los jóvenes, la culpa la tiene la propia situación de la crítica y también del cine, porque el cine mismo ha evolucionado: murio.

El cine clásico es sólo para aproximarse a él, el cine moderno es mucho más difícil, justamente porque es mucho menos estructurado, más individual, más improvisado para mi forma de pensar, por lo tanto menos accesible. Se le puede analizar, eso es en el problema, pero es cierto que los filmes actuales son mucho más difíciles de analizar, en su conjunto por supuesto.

Pero, de todas maneras, hay muchas películas para tratar. El cine de Godard lo considero una obra maestra, me gusta mucho el Coppola, lo encuentro muy interesante.

D: En el IDHEC se hizo mucho uso del análisis de películas en la memoria?

JD: Mientras su director se había hecho del análisis una ciencia que en cada promoción, si bien y hay que decir que en cada promoción, si bien

DICINE

había uno o dos estudiantes que rechazaban el análisis de películas, todos los demás estaban extraordinariamente desatentos de hacerlo. Lo que me parece lógico, pues no conozco a ningún pintor importante que no vaya a los museos, es obligatorio, un músico trabaja a los músicos precedentes, sólo todo cuando no se quiere hacer lo mismo. Por lo tanto, analizar los filmes anteriores me parece la base misma de toda creación.

Lo que se hacía en el IDIEEC era cuadros de diez días por cada película. El primer día se analiza el filme de una manera general y luego se analizan tres, cuatro o cinco secuencias. Incluso yo mismo hice más lejos con *Tobí de Murnau*, traté en el IDIEEC toda la película de punta a punta, y le puedo decir que se aprende mucho.

Di *hice esa pregunta porque estoy bastante sorprendido por su análisis. Generalmente se habla del análisis formal, que si tal panorámico.*

Di: El análisis formal no tiene ningún interés. Lo interesante es el porqué, la necesidad que ha tenido el director de hacerlo así. Incluso eso puede ser un punto de partida para la crítica.

Por ejemplo: Antonioni. Sé que Antonioni es un cineasta muy importante, aunque a mí personalmente no me llega mucho. Hay un movimiento de cámara que es muy célebre, el del final de *El pastor*. Cuando vi la película por primera vez, me puso luto, porque al décimo segundo de mover la cámara yo ya había percibido todo el movimiento, luego casi vi el set, me imaginé a los miembros del staff que se hacían señas "dejen pasar al papa", etc.

Es definitiva, no vea más que la técnica, el movimiento de cámara se me apareció con toda su «aquiescencia», pero no me interesó profundamente porque su sentido era muy pequeño en relación al esfuerzo técnico que había implicado. En un movimiento de cámara que no me gusta, pero reconozco que hay gente que está encantada con él. Es una cuestión de sensibilidad. La calidad del movimiento es perfecta, eso es indudable.

Di: *pero es un movimiento muy evidente.*

Di: Todos notan el movimiento y eso no tiene interés. En fin, todos los grandes cineastas han hecho invisibles sus movimientos de cámara.



Lo que me divierte, es que cuando los estudiantes hacen el análisis de *Gertrud de Dreyer*, dicen que no hay movimientos de cámara en toda la película, que está hecha en planos fijos. Precisamente, los movimientos están hechos de tal manera que no se los ve, y ahí está el interés. No es porque se trate de un movimiento de cámara que no se vea, sino porque el de sensaciones in-visibles, que uno no nota, pero que siente. En un trabajo de loque.

Di: *Luego de su curso, uno puede ver su filme de Fritz Lang por ejemplo, y tiene algunas claves para comenzar a analizarlo.*

Di: Sí, porque justamente, la dificultad de los cineastas clásicos es que estaban obligados a obedecer lo que querían, decir. Entonces hay que descubrir cómo lo hicieron, y su interés radica en que hay diferentes niveles de lecturas que no se contradicen entre sí, sino que, al contrario, se enriquecen unos a otros.

Es evidente que hay un primer nivel de lectura con relación al público que paga su entrada y viene a divertirse. Eso está muy bien. Se puede hacer un análisis manteniéndose en el nivel más primario del espectador, en lo que yo llamo el cine de *parqueo*, al nivel de *parqueo*, y ver cómo todo ya está allí, en ese nivel.

Pero es más divertido ver las distintas estructuras. Se puede ver cómo cada película expresa ya en su nivel primario todas esas estructuras. Eso

a pensar de que en algunas películas se dice lo contrario de lo que se quiere decir. En *Morris*, por ejemplo, el nivel dice lo contrario de lo que el film dice que hay que leer, pero en *Fritz Lang* no hay ningún problema. Cuando uno en un primer nivel se puede comprender todo.

Di: *¿Cómo cree que este tipo de análisis puede ser pedagógico, si se lleva hasta el extremo?*

Di: Sí, muy peligroso. Si uno no permanece en la dinámica de la película, en su movimiento, en su dinámica de película viva, está perdido. Es decir, automáticamente, si uno se bloquea sobre cierta imagen, o cierto signo, o cierto sentido, se va a la estropeación.

Existe el riesgo de la desavocación. Uno se atrinchea a cometer un delito, si no se pone a hacer el trabajo de recitar, tratando completamente la película en su conjunto.

Di: *Si no, se puede llegar a algunas preferencias y a hacer caer cada película con esas estructuras.*

Di: Cada vez estoy más convencido de que hay un solo método verdadero de conocimiento y es la *lectura*. Pero la verdadera dinámica de lo vivo. Toda otra aproximación al conocimiento es forzadamente mala, a partir del momento en que uno se detiene sobre una cosa, olvidando su movimiento. Si se olvida el movimiento, ¡el diablo! Hasta los científicos lo saben.

REPORTAJE (65)

Es un género que combina la narración y la descripción. Su propósito es relatar aspectos desconocidos de un hecho, apoyándose en la investigación documental, la observación de campo y entrevistas a fin de interpretar el suceso.

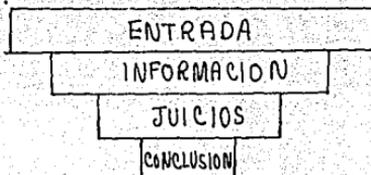
Su estructura es la siguiente:

- Entrada fuerte e interesante
- Cuerpo o relato del suceso en el que se pueden intercalar entrevistas, anécdotas, etc.
- Conclusión o fin del relato que suele ser impresionante, ya sea escribiendo una frase vigorosa que destaque la idea inicial o ponga de relieve el tema central del reportaje.

COMENTARIO

En este género se perfila una idea que trata el periodista con el único fin de manifestar sus puntos de vista en relación con el tema.

Su estructura argumentativa es muy sencilla, ya que el comentario no necesariamente es un enjuiciamiento valorativo apoyado en argumentaciones sólidas y coherentes, así que consta de entrada, en donde se expresa la idea central; información que complementa esa idea, seguida de una serie de opiniones que pueden carecer de fundamentos y, finalmente brinda una conclusión.



LOS ANGELOS DE LA CRITICA CINEMATOGRAFICA

ANGEL MIQUEL

PRIMERA PARTE

ENTRADA

EXPOSICION DEL TEMA

DESDE sus primeras proyecciones, el cine suscitó dos tipos bien distintos de atención periodística. Por un lado, se lo veía como un fértil instrumento del progreso de la civilización, del que se esperaban importantes aportaciones en los campos educativo, cultural e incluso científico. Por el contrario, otras veces se lo trataba como un espectáculo emparentado con las artes y se consideraban sus afinidades y diferencias con el teatro, la pantomima, la fotografía o la pintura.

Los periodistas que sostenían la primera apreciación por lo general comentaban elogiosamente las virtudes de los documentales, caracterizados, según ellos, por "retrotraer fielmente la vida", y se referían con cierto menosprecio a las películas argumentales, pues "engañaban" al público con trucos que falsaban ostensiblemente la realidad. Por su parte, quienes consideraban al cine como un entretenimiento preferían las cintas de ficción a los documentales y al comentar las proyecciones subrayaban los aspectos lúdicos, sociales y estéticos del espectáculo antes que los educativos o morales.

Estas dos concepciones de lo que era y debería ser el cine se manifestaron ampliamente durante el período que va de las primeras proyecciones sobre una pantalla, hacia fines del siglo XIX, a las primeras películas sonoras vistas y oídas en México, allá por los últimos años veinte.

DATOS HISTORICOS

Al inicio del desarrollo del arte mudo los periodistas destacaron sus posibilidades como útil instrumento de la ciencia. Por ejemplo, un aparato eléctrico que proyectaba imágenes sobre una pantalla llamó la atención de un

reportero como posible auxiliar de la geografía, pues con él podían verse "escenas en lo más remoto del planeta". La medicina también resultaba favorecida con las filmaciones, en una nota de 1911 se informaba del descubrimiento hecho por un ingeniero y dos médicos alemanes de un procedimiento para cinematografiar "las funciones digestivas" y se afirmaba que gracias a esto se habían podido "diagnosticar enfermedades de las que la medicina no había podido darse cuenta". En otro artículo contemporáneo se decía que este invento había "procurado a los zoólogos un auxiliar poderoso".

Se han registrado los movimientos de los caballos en sus diversas actitudes al paso, al trote y al galope (Nada tan

Juho Lamadrid filmando en el México de los años veinte



casuno como el ver a la marmota abandonando su dilatado letargo o al león combatir valientemente con la víbora, su enemigo más terrible. Las variadas escenas de la vida de los pájaros son por demás interesantes.

Pocos años después una nota ilustraba a los lectores en el mismo tono animadverso sobre la cinematografía submarina. En ella se leía que ese procedimiento "presentaba desde el punto de vista científico la inmensa ventaja de ser capaz de descubrir las especies submarinas a lo imprevisto en todas las libres manifestaciones de su vida" y que podía uno imaginarse la cantidad de datos que se reunirían gracias al cine para provecho de los naturalistas.

Aunque esta faceta científicista

DATOS HISTORICOS Y CITAS

DATOS HISTORICOS

del pe...idismo cinematográfico me- xicano...staba inspirada casi siempre por la p...ensa extranjera...las revistas naci...n...s coplaban o reelaboraban notas de publicaciones europeas o nort-americanas...a veces los esctio- res locales adoptaron un tono docto- ral para pontificar sobre este gran instrumento del progreso, aunque terminaran con cursis arrebatos liri- cos, como el de un señor López Mer- jela, quien después de reconocer las virtudes del cine se dejaba llevar por el entusiasmo por los grandes inven- tos y culminaba su nota con las si- guientes palabras:

CITAS

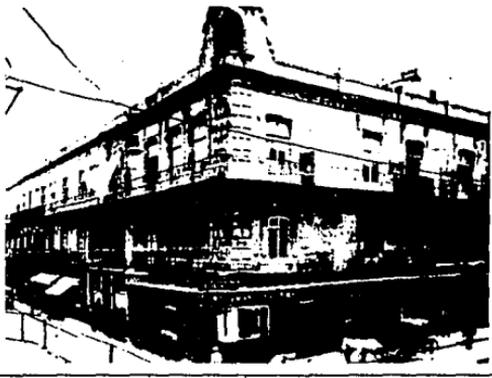
Ante las asombrosas conquistas de la inteligencia del hombre, cabe exclamar, lleno de reconocimiento: ¡Ave, ciencia, tu reinado, como el de Dios, de quien eres hija predilecta, no tendrá fin!

DATOS HISTORICOS

La utilidad científica del cine fue abordada con cierta frecuencia sobre todo hasta 1910, cuando el ambiente cultural de los últimos tiempos del porfiriato propiciaba el aprecio de los logros del progreso, divulgados en revistas y periódicos dirigidos a las clases media y alta de la población. Pronto sin embargo pareció importar más otra característica de esas imágenes que habían capturado la vida con tanta fidelidad: podían servir como buenas educadoras. Alguien llamado Carlos Barut y Power afirmaba en 1912 que "el ponderado y frecuentado cine" podía ser "un poderoso instrumento de cultura para el público de buena fe" y recomendaba incluir en todas las funciones algunas vistas edu- cativas que complementaran las insul- sas películas de diversión.⁵ Unos meses antes, el médico Manuel M. Urbina había escrito un artículo sobre una breve película científica llamada *La muerte de un microbio*, que había sido lograda "impresionando" a través de un microscopio a "los infinitamente pequeños" que existían en una gota de leche cortada; por supuesto, la película le resultaba a Urbina bien importante para la educación general, pero lamentaba que se hubiera exhibido

CITAS

...después de unas cuantas vistas de las más vulgares, en las que muchas veces el asunto de la película está muy lejos de ser una enseñanza moral para el pueblo, pues por lo general a las casas explotadoras de esas diversiones les gusta presentar al público escenas dramáticas por el estilo del conocido *Romancito* de Fonsoon du Terrail.



El Salón Rojo

Como es claro en estas notas, el públi- co instruido de la época consideraba frecuentemente al cine como dividi- do en dos esferas inconciliables: por un lado las "vistas de las más vulga- res", generalmente de ficción, que só- lo procuraban entretenimiento y esta- ban "muy lejos de ser una enseñanza moral para el pueblo", y por otro lado los documentales que podían ayudar al avance de la ciencia (facilitando por ejemplo el diagnóstico de enfermeda- des desconocidas) o los que, como *La muerte de un microbio*, educaban al público por medio de la imagen, aun- que no lo divirtieran. Es decir, se ha- cía una tajante división entre la fic- ción, falaz y pernicioso moralmente, y la reproducción documental de la vida, útil en un sentido científico y pedagógico.

Los documentales podían ser adus- más un útil medio de información.⁶ Ya en los primeros años del siglo se proyectaban noticieros cinematográ- ficos franceses de las casas Pathé y Gaumont, que presentaban al público capitalino escenas de acontecimen- tos que habían aparecido en la prensa. Por otro lado gustaban mucho las to- mas de sucesos locales como las que se hicieron de las fiestas del centena- rio de la Independencia, corridas de toros, vuelos de los primeros aviones, ecétera, y la aparición cinematográ- fica de ciertos próceres arrancaba de

fijo aplausos a la concurrencia. Sin embargo, las "noticias filmadas" no tuvieron verdadera relevancia en la prensa (y tal vez socia) hasta que, en 1911, comenzaron a aparecer en la pantalla las imágenes de los progra- nistas de la Revolución y, unos años más adelante, las de los ejércitos euro- peos enzarzados en las batallas de la Primera Guerra Mundial. Uno de los primeros periodistas que se refirió a los documentales de la Revolución lo hizo indirectamente, al trazar en unas pocas líneas una curiosa historia del cine:

El cinematógrafo sólo servía para di- vertir a la gente; después comenzó a servir para la instrucción y por último la policía lo utilizó para ciertas investi- gaciones. Las vistas cinematográficas de una manifestación o de un motín, contienen a veces la prueba de los deli- tos cometidos y denuncia a los delin- cuentes. Después de haber registrado los gestos de los revolucionarios, el cine saca a la vergüenza las hazañas de los microbios. En los mataderos de Ale- mania, donde cumplen con gran rigor "las medidas sanitarias, se someten las carnes al examen microscópico, y para que nadie dude de los resultados de ésa se reproduce cinematográficamente.⁷

Resulta interesante que este periodis- ta vinculara los "gestos de los revolu- cionarios" que había visto en la panta-

DATOS

CITAS

lla con "claras investigaciones" de la policía: esos documentales parecían dar, efectivamente, información.

Curiosamente la aparición de comentaristas periodísticos extensos sobre el documental nació acompañada por cierto cuestionamiento (aunque rara vez explícito) de la objetividad de las imágenes, pues sí las tomas de la inauguración de un monumento, de una corrida de toros o de los funerales de un prócer provocaban unanimidad en cuanto a que habían reproducido "con verdad" la vida, no podía ocurrir lo mismo cuando la pantalla involucraba conflictos nacionales, de raza o de clase. Por ejemplo, un editorialista de *El Diario* comentaba muy significativamente un documental de la Revolución en los siguientes términos:

...hemos visto la revolución y sobre todo, hemos visto a los revolucionarios, y a la inversa del teatro bíblico, los hemos encontrado no sólo malos sino detestables. A nuestros ojos (...) han desfilar, peulantes, ensorbercidos, alardeando de su indumentaria abigarrada, de su equipo grotesco, de su actitud de primarios, de su rudeza aparatosa, subrayada en ademanes y gestos. Los conocemos tal como son, y como son diremos que no valen su respuesta a lo que se necesita en estos graves momentos nacionales. No, de ahí no han de salir los estadistas penetrantes, los financieros ilustrados, los

políticos agudos, las inteligencias lúcidas, los espíritus nutridos que el país ha menester (...). la genuina insignificancia de estas personalidades no es solamente torpeza "material", por decirlo así, torpeza social, sino que es torpeza intelectual y aun torpeza moral.¹⁰

La nota terminaba afirmando que esa película había prestado un gran servicio "al actual estado de cosas y al fortalecimiento del poder público" pues en "esos centenares de tela la opinión sensata ha tenido la oportunidad de orientarse". Allí encontramos de nuevo la consideración del documental como un medio de información que permite reconocer, en este caso, a los "malos de la película".

Pero la información que brindaban esos documentales podía también ser interpretada en sentido inverso, como registro de una historia rescatable, como aliciente para seguir en la lucha, como espacio de reconocimiento. Esto es bien claro en la crónica donde Martín Luis Guzmán describe la exhibición de unos documentales de Jesús H. Abitia en plena Convención de Aguascalientes: allí las imágenes de los revolucionarios no suscitaron desprecio sino admiración. Y no sólo se vitoreaba a los líderes reconocidos de la gesta armada, como Obregón, Carranza y Villa, sino incluso a los contingentes populares

anónimos de los que, según la editorial de *El Diario*, no podía esperarse que salieran "los estadistas penetrantes, los financieros ilustrados, los políticos agudos, las inteligencias lúcidas, los espíritus nutridos que el país ha menester":

Pasó, marchando dentro del marco luminoso, la fila interminable de los soldados yaquis, inmovilable, serpenteante como las veredas de sus peñas abruptas. Lucían al sol, cual si fueran de bronce, los pómalos bruñidos; los sombreros, adornados con cintas y plumajes, se movían al ritmo de los felinos pasos. Cuando asomó, esbelto, largo, enjuto, el yaqui que golpeaba en un tamborcillo como de juguete, (un) vozarrón rudo.

¡Vivan los vencedores de Occidente!
¡Vivan!!
Y estalló la ovación.¹¹

Por otra parte, los documentales de la Primera Guerra Mundial decantaron los apasionados antagonismos que existían entre los partidarios de uno u otro bando. El cronista *Hipólito Solís*, del diario *El Universal*, registró un incidente como estos en el escrito que dedicó a un documental en que se mostraba a los ingleses conquistando, "por medio de su artillería potente y victoriosa, la importante plaza de Peronne". *Señal* se daba vuelo describiendo las hazañas guerreras de los aliados, que según él defendían "los intereses de la justicia y de la civilización", mientras criticaba acerbamente las acciones de "los luemos y los atlais (...). los letrados del kaiser", y contaba que cuando apareció, al final de la cinta, la imagen del primer ministro inglés, unos individuos le chillaron: Entonces

el público se indigna. Se pone en pie y traba una ovación al hombre de carácter que gira en estos momentos los desinos de Inglaterra, del país más libre del Universo, adonde los anarquistas no son perseguidos (...). La concurrencia aclama los aliados, grita "Vive la France", "Vive Aliés". La música trae la Marsellesa y los enemigos de la cultura y amigos de la cultura se retiran, confundidos, en medio de la indignación general (...) dieron la nota grotesca de la exhibición cinematográfica.¹²

Los problemas de "partidarismo" en el interior de los cines deben haber sido hasta cierto punto graves; por eso, los empresarios que proyectaban esas cintas se declaraban imparciales y solicitaban a los asistentes que se comportaran con mesura:

John Boles y Gloria Swanson en *Mística* en el atrio de Joe May



Al exhibirse estas películas, que proceden del campo de los aliados, la empresa ruega al público no hacer manifestaciones en pro o en contra, para evitar cualquier dificultad que pudiera presentarse para seguir exhibiendo estas vistas. Próximamente se exhibirán algunas películas procedentes del campo alemán.¹

La objetividad de los documentales de la Gran Guerra pronto fue cuestionada explícitamente. En 1916 Jean Humblot, columnista de *El Nacional*, se lamentaba de que el cine, que había llegado a ser un medio "de información, de documentación, de historia y de propaganda", estuviera perdiendo sus atributos de "exacto, verídico y sincero", por los trucos con que se habían fabricado mentiras evidentes como éstas:

"Los alemanes han llegado a fabricar para Turquía y China vistas en las que se ve al káiser paseando bajo el Arco del Triunfo, en París. Y como en todas partes se cuecen habas (...) y hacen películas falsas, en Indochina fueron proyectadas vistas de procedencia francesa, en las que el káiser también paseaba por París, pero cargado de cadenas."²

Esta pérdida de credibilidad en la objetividad de las imágenes fue tal vez el indicador más elocuente del inicio de la efugencia del género documental,³ compensado por un extraordinario auge del cine de ficción, sobre todo norteamericano, a partir del término de la guerra. Por otra parte, luego de los violentos años revolucionarios, los públicos capitalinos buscan ansiosos distraerse con espectáculos que los hicieran olvidar sus penurias pasadas y presentes, por lo que los documentales de la Revolución casi no volvieron a verse.

Algunas dependencias gubernamentales insistieron todavía en hacer del cine un vehículo educativo. Por ejemplo, el Departamento de Bellas Artes anunció en 1922 un programa cinematográfico, destinado a obreros, niños, profesores normalistas y público en general, que estaba compuesto por las siguientes películas:

1. *De las tinieblas a la luz* (desde que el pollo comienza a romper el cascarón hasta el principio de su nueva vida).
2. *Cómo se construye un aeroplano* (...)
3. *Impresiones de un viajero en China* (...)
4. *Mismitri* (mimetizado de insecto bajo e insecto rana).
5. *La síntesis del diamante* (transformación del carbón en diamante).⁴

No es necesario tener mucha imagina-

ción histórica para convencerse del soberano aburrimiento que deben haber producido estos programas en obreros, niños, maestros normalistas y público en general en plenos años veinte. En 1925, Jaime Torres Bodet hacía un recuento de la situación:

La inquietud del placer del público post-guerra ha destruido de los programas las películas instructivas. Es más divertido ver cómo besa Gloria Swanson (...) y asistir a los ataques de histerismo de Madge Bellamy. Qué desdoro el instructivo para las víctimas del régimen capitalista.



Rafael Pérez Taylor (*Hipólito Seijas*) hacia 1916

a quienes la Secretaría de Educación pretendía desanalfabetizar.

En resumidas cuentas, una parte importante de los periodistas que abordaron el cine en los primeros tiempos intentó prestigiarlo resaltando sus valores científicos, educativos, informativos e históricos. El cine de ficción tendió a ser excluido de esas consideraciones, y cuando se lo mentaba era casi siempre para acusarlo de inhumano y vulgar. La ciudad de México tendría que vivir la experiencia traumática de la Revolución para que los periodistas capitalinos, representantes en cierta forma de las corrientes intelectuales de la época, comenzaran a reconocer en las películas de argumento un medio eficaz de distracción y disfrute. El propio cine, entretanto, se había desarrollado

hasta el punto en que ya era capaz de ofrecer variedad e incluso a veces profundidad. Todo esto posibilitó el surgimiento de una especialidad periodística centrada en el comentario de películas y en los chismes de artistas; es decir, en la consideración del cine como un espectáculo.⁵

NOTAS

- ¹ *El Entreacto*, 8 de julio de 1918.
- ² *Revista de Revistas*, 30 de abril de 1911.
- ³ *La Semana Ilustrada*, 3 de julio de 1912.
- ⁴ *El Nacional*, 15 de marzo de 1916.
- ⁵ *Revista de Revistas*, 28 de julio de 1912.
- ⁶ *Novidades. Revista Literaria*, 20 de marzo de 1912.
- ⁷ *Revista de Revistas*, 12 de noviembre de 1911.
- ⁸ En 1912 el semanario *Argos Magazine*, dirigido por el poeta Enrique González Martínez, contenía una sección titulada *Cine Mundial* que no trataba en absoluto sobre el cinematógrafo sino reproducía noticias sobre diversos aspectos de actualidad, es decir, había una identificación indirecta del cine con el documental.

⁹ *Revista de Revistas*, 10 de diciembre de 1910. Según la genealogía que el periodista hacía del cine, los documentales con fines educativos, policíacos o empresariales se mostraban como etapas más evolucionadas en el desarrollo del cine que las películas de pura diversión.

¹⁰ *El Dharío*, 21 de agosto de 1912.

¹¹ Martín Luis Guzmán, *El águila y la serpiente*, segunda parte, libro cuarto, capítulo quinto.

¹² Rafael Pérez Taylor, "La gran ofensiva inglesa. La batalla de Peronne", *El Universal*, 25 de agosto de 1917.

¹³ Anuncio del Solón Rojo, *El Monitor*, 22 de marzo de 1915.

¹⁴ Jean Humblot, "Verdades y mentiras cinematográficas", *El Nacional*, 17 de mayo de 1916. En general los periodistas coincidían en pedir de los documentales lo que los primeros documentales mexicanos les habían ofrecido: objetividad, apego a la realidad y un montaje en riguroso orden geográfico y cronológico (cfr. Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México*, vol. I, UNAM, 1983, p. 3).

¹⁵ No conocemos cifras de exhibición para este período, pero las de producción de cintas nacionales de medio y largo metraje son significativas: de 1906 a 1916 se filmaron en México poco más de quince documentales por sólo cuatro películas de ficción; de 1917 a 1930 unos treinta documentales por casi 120 cintas de argumento (cfr. Emilio García Riera (coord.), *Filmografía mexicana de medio y largo metraje (1906-1930)*, Cinética Nacional, México, 1985).

¹⁶ Serán exhibidas películas que instruyan", *El Universal Gráfico*, 17 de junio de 1922.

¹⁷ *Revista de Revistas*, 23 de agosto de 1925.

Por Amor o Dinero

* Abundancia de Lugares Comunes

Por María Guadalupe GARCIA

Después de varias semanas de estrenos cinematográficos cuyos temas pesaban ya sea por su fuerza política, social e histórica, o por su calidad artística, así todos en la pelea por el Oscar, llega a nuestras pantallas la más reciente realización del cineasta Barry Sonnenfeld (Los Locos Adams), quien nos habla deslumbrado por su humor negro y sentido crítico, esta vez cae en la ligereza y simplicidad de la comedia gratuita.

ENTRADA

Por Amor o Dinero es la clásica historia de amor donde el ocelicento encuentra a su princesa rosa, aunque ésta sea pobre y ande en malos pasos, y después de enfrentarse con el malvado del cuento, culminan en el altar.

Esta película es abundante en personajes comunes como el hado padrino (un multimillonario que hace realidad los sueños económicos del galán), el oportunista que quiere robarle sus míseros ahorros además de ser el amante de la chica soñada.

Y por último la ya gastada premisa de la ideología gringa: sé benévolo, luchón y confiado y tendrás al éxito a tus pies, el bien se encuentra encima de toda clase de maldad.

Se supone que se trata de una comedia, mas sin embargo en ella no se encuentra ni el más mínimo

vestigio de humor, por lo cual el espectador fuerza la risa en los momentos más inverosímiles.

Quizá este filme sólo sirva para confirmar que la carrera actoral del siempre adolescente Michael J. Fox (Volver al Futuro I, II, III; Pecados de Guerra) ya llegó a su fin, y para demostrar que lo bello y sexy no significa talento, como es el caso de Gabelle Anwar (Perfume de Mujer, Los Tres Mosqueteros).

En fin, quiero pensar que Sonnenfeld le dio un descanso a su acidez crítica, o bien, buscó burlarse (fallidamente) de los manuales de superación personal que en su generalidad no garantizan el éxito (sólo la chequera de sus autores) y en este caso la risa.

CONCLUSIONES

EJ. COMENTARIO (67)

FALLA DE ORIGEN

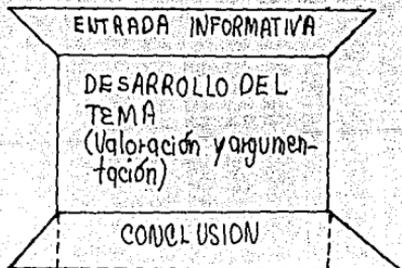
EDITORIAL

"Género periodístico que al interpretar y valorar una noticia manifiesta el punto de vista institucional. Su propósito es explicar el significado del suceso noticioso e influir en la opinión pública." (68)

Según su propósito, el editorial puede ser de variada naturaleza, pero siempre tenderá a destacar la trascendencia del hecho noticioso. Para su escritura requiere de quien lo elabore amplio conocimiento, capacidad de análisis e interpretación y expresar de manera clara los hechos.

Su estructura varía de acuerdo al propósito de las instituciones, pero generalmente consta de tres partes:

- Información: Breve exposición noticiosa del tema
- Desarrollo del tema: Constituye la aportación de la institución periodística, ya que es la interpretación que éste hace de las noticias, de los datos y hechos expuestos al inicio del texto
- Conclusión: En ella se asientan las razones por las que el tema se valora de una u otra manera, o bien se presenta una recapitulación. La conclusión tiene el propósito esencial de comunicar un último pensamiento importante que puede ser una exhortación, un consejo o una petición. En algunas editoriales no se concluye o bien se entretajan las opiniones con la conclusión.



DICINE

Editorial

EMILIO GARCIA RIERA

ENTRADA

ARGUMENTOS

Ya le ha pasado a *Dicine* lo que a todas (o casi todas) las revistas serías para decirlo así de cine que en el mundo han sido: hasta este cuarto número como el anterior han decaído con la irregularidad de su salida un firme propósito inicial de serousidad.

En los casos de otras revistas aludidas por el mismo mal, recuerdo que era obligado darse cuenta por un sentimiento de fatalidad no desprovisto de cierta elegancia tan queda: claro, se decía uno, es que son tan incomprensibles, tan ajenas a la vulgaridad de un mundo empujado en desconocer filmografía y otros tipos culturales. Y así se morían las revistas una tras otra, aunque no moría el empeño de seguir fracasando prestigiosamente.

Pero ya está bien. Si *Dicine* ha salido irregularmente no ha sido por culpa del desinterés público, podemos asegurarlo, sino por problemas de administración, medios de difusión, etcétera. Cosa, por problemas perfectamente remediables. Y los vamos a remediar, porque no tendría excusa de fraude: a los ya no pocos lectores ávidos de una revista, cuando menos, que les informe

periodicamente de cómo van las cosas del cine en México y en el mundo entero.

Estamos buscando — y encontrando — la publicidad adecuada. Ya podemos abrir como deya costumbre el rubro correspondiente incluido en este número: una campaña de suscripciones que haya por sí sola en cualquier parte de la República, y aún en el extranjero la continuación de *Dicine*. Por otra parte, la revista no sólo podrá adquirir en las librerías acostumbradas sino en el espacio privilegiado que representan las nuevas salas de la *Cinecine* y la librería *Edición*.

Queremos firmemente asegurar a cada regular de *Dicine* que a ello no obliga el ya demostrado y muy agradecerlo favor de los lectores. Así, *Dicine*, cumplirá cabalmente con su propósito, que es el de constituirse en un interés a la vez serio y ameno de noticias, información y polémica. Queremos que sea el instrumento de todas las críticas y discusiones mecánicas en un empeño común de aclaración y superación, para decirlo por una vez con cierta solemnidad. Pero a eso, de lo que todos podemos hacer en y con *Dicine*, se hablará con mayor cuidado en los próximos números de salida regular.

Argumentos

FINAL

FALLA DE ORIGEN

ARTICULO DE FONDO (70)

Género de opinión cuyo propósito es interpretar los acontecimientos de la comunidad, del país y del extranjero; señala la importancia que tales sucesos tienen dentro del momento histórico. Su propósito es ilustrar al público.

El periodista escoge el tema de su artículo con base en las últimas noticias o bien de asuntos que aparentemente no tienen carácter noticioso y por su tratamiento resultan actuales y de interés público. No sólo comenta la información, sino que se adentra en ella, la valora, toma partido y la acepta o rechaza, según sus razonamientos, explicaciones y argumentos.

Su estructura inicia con una proposición general, atractiva, breve y trascendental. Aquí se le indica al lector el tema del artículo, se hace referencia a sus aspectos fundamentales y se destaca su importancia.

Después viene la explicación, apoyada en ejemplos concretos. Aquí el desarrollo del tema contiene detalles menores y su finalidad es contextualizar el texto. Enseguida se procede al análisis, señalando las consideraciones pertinentes al tema: antecedentes, explicaciones y posibles resultados.

Luego pasamos a la prueba o comprobación: los hechos se relacionan de modo que se expliquen y hagan evidentes, a través de una estructura lógica. En la parte final, se hace una valoración y se concluye el tema mediante una recapitulación acerca de lo dicho, precisando la posición del periodista.



CINE CULTURA CRITICA CRISIS

NELSON CARRO

PRESENCIA
TEMPORAL

NO es común que los críticos de cine se junten para hablar de su labor, de las dificultades que enfrentan y de los desafíos que plantean los nuevos medios. Sin embargo, el intercambio de opiniones y puntos de vista es por principio atractivo, y sin duda puede ser muy enriquecedor para quienes se ocupan de escribir crítica de cine en periódicos o revistas. Durante la pasada VII Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara, entre otras múltiples actividades se llevaron a cabo dos mesas redondas sobre estos asuntos, organizadas por Fipresci (Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica) y *Dicine*, en las que un grupo de críticos de diferentes países y variadas publicaciones se reunieron pa-

Viñas, Carro y Avellar, Sammaritano y León Frías

ra dialogar y donde se plantearon dos interrogantes fundamentales: ¿qué debe hacer la crítica para adecuarse a la nueva forma de ver el cine? y ¿Debe hablarse de una crisis cinematográfica, o lo que afecta a la crítica es más bien una crisis de la crítica? De estos y otros temas platicaron Nuria Vidal, José Luis Guarner y Fernando Lara (de España), Paul Lentz (de Estados Unidos), Salvador Sammaritano (de Argentina), José Carlos Avellar (de Brasil), Isaac León Frías (de Perú), Susana López Aranda, Moisés Viñas, Tomás Pérez Turrent, Leonardo García Tsao y Nelson Carro (de México).

El encuentro comenzó bastante descolorido y con una notable escasez de público, consecuencias lógicas de la falta de organización (ni modo, fue

el debut de *Dicine* en estas lides, y a los concurrentes les tocó pagar la experiencia de quien convocaba), pero poco a poco se fue animando y finalmente, cumplió con su cometido implícito (paradójicamente, el explícito nunca quedó muy claro y la mayoría de los participantes taró un buen rato en saber qué estaba haciendo ahí): dialogar, conocernos, compartir inquietudes y experiencias; a tal punto que si hubiera seguido un día más, el debate habría resultado mucho más interesante. Como suele suceder en este tipo de reuniones, quedó la impresión que el encuentro se acabó cuando empezaba a ponerse bueno. El desencanto no debe sorprender: a pesar de la ausencia de conclusiones formales, la sensación final fue que las diferencias culturales (en realidad no tan grandes), no impiden que el desconcierto sea común a la mayor parte de los críticos presentes. Un desconcierto no demasiado distinto al que se vive en estos momentos en otros terrenos, como el ideológico o el político.

Ante la imposibilidad de transcribir las intervenciones de cada uno de los participantes, este texto intenta ser una especie de sucinto relato de lo dicho en el encuentro. Como las distintas posiciones, más que opuestas fueron complementarias, se amalgamaron en un único texto sin especificar quién dijo qué cosa.

LA CRISIS DEL CINE

Se comenzó hablando de la crisis del cine en los diferentes países representados en las mesas redondas: Argentina, España, Perú, México... La situación mexicana es suficientemente conocida por los lectores de *Dicine*. En los últimos tiempos, la industria cinematográfica nacional ha visto la liquidación casi total del aparato estatal, el cierre de Películas Nacionales y la in-

INTRODUCCION

EXPOSICION
DEL
TEMA



minente desincorporación de COTSA. La producción se ha reducido casi a la mitad (82 películas en 1990, 40 en 1991), las salas cierran, la oferta de la cartelera cinematográfica disminuye notablemente.

En España, las consideraciones no son muy diferentes: como en México, una industria que en algún momento fue sólida, se ha ido desmantelando. Mientras en los sesenta se llegaban a producir más de cien películas, en 1991 la cifra no llegó a cincuenta, la más baja de la historia (de todos modos, hay que contar en cuenta que se hacen menos filmes, pero sin duda son mejores); mientras hace diez años había unos seis mil cines, ahora apenas se llega a la mitad. Como en muchos otros países, las películas recaudan más en el mercado del video, que en su corrida cinematográfica. Cada vez la gente ve más filmes, pero ya no en las salas; ésta es una realidad sobre la que se llamaría la atención repetidas veces a lo largo del encuentro.

Lo que pasa en Argentina no es muy distinto, aunque de una u otra manera, su industria ha estado siempre en crisis. Los cines cierran y los espectadores disminuyen, en parte por la competencia del video, el cable y el satélite, en parte también por el mal estado y la falta de mantenimiento de las salas cinematográficas.

Klaus Eder, Guarnier y Lara; Pérez Turrent, López Aranda y García Tsao



Similar situación vive Perú: de cuatrocienas salas que hubo alguna vez, hoy quedan unas ciento veinte, y tienden a seguir disminuyendo. Sin embargo, la producción que en los años treinta llegó a un número nunca más superado (diez largometrajes por año), alcanza ahora los ocho títulos. Una cifra insólita que demuestra que la producción cinematográfica peruana no tiene una relación directa con la situación crítica del país y responde más a la terquedad y la necesidad de expresión de los cineastas. El video aún no está muy extendido; igualmente la televisión por cable o por satélite es muy limitada.

LA CRISIS Y LA CRÍTICA

Ante esta situación que vive el cine en Iberoamérica, ¿qué pasa con la crítica? En general, hubo coincidencia en que la crítica especializada no tiende a desaparecer, aunque es poco leída y para nada definitiva. Además, en las páginas de los periódicos y en muchas revistas se considera crítica lo que son chismes y gacetas de especulaciones, o en el mejor de los casos, información. De todos modos, las condiciones no han cambiado demasiado; en América Latina, la crítica nunca tuvo un gran peso, siempre fue minoritaria. Quizás en Argentina y Uruguay alcanzó a sectores más amplios de la pobla-

ción, por su tradición cultural, pero en todos los otros países su influencia ha sido menor.

Que las opiniones de un crítico tengan un reflejo en la pantalla es algo inusual en nuestros países, pero sucede en España con las críticas de Jesús Fernández Santos en Madrid o con las de José Luis Guarnier en Barcelona. Sin embargo, el propio Guarnier dijo que este hecho es halagador por un lado, pero muy peligroso por otro. Porque la función de la crítica no debe ser decir qué ver o no ver; el crítico debe esclarecer, dar elementos explicativos, ciertos datos que permitan el diálogo con el espectador. Pero no debe ser recuperado por las grandes productoras para convertirse en un apéndice de la publicidad, como suele ocurrir con gran parte de la crítica neoyorquina.

LA CRISIS DE LA CRÍTICA

Es importante señalar que en los últimos años, la situación de la crítica de cine ha cambiado mucho, sobre todo, porque se ha modificado la forma de ver cine. Por un lado, porque ahora el público que ve películas no lee nada ni está dispuesto a discutir o reflexionar. Incluso, el video ha acabado con lo que de alguna forma era una manifestación crítica: la discusión de las películas a la salida del cine. Hoy en día, el público ve el cine de otra manera: está acostumbrado a los cortes de la televisión, no quiere ver cosas nuevas o diferentes, sino al contrario, prefiere lo más conocido.

Este cambio de la actitud del público no se ha reflejado en la labor de la crítica actual, que en este sentido sigue trabajando como en los años cuarenta, no ha creado nuevos espacios ni desarrollado los medios adecuados para difundir sus textos. Por lo tanto, para la crítica, la crisis no estaría en el cine. Esa es la idea que maneja la gran industria cinematográfica; pero para la crítica, mientras haya calidad en las películas de televisión o video, no hay crisis. Desde este punto de vista, la crisis actual radica entonces en la imposibilidad de encontrar un espacio para la crítica. Por lo tanto, es necesario adaptar la crítica a lo que el cine es en la actualidad; sin duda, hay que inventar una nueva manera de hacer crítica cinematográfica (que tome en cuenta al video y la televisión). Lo importante y urgente es ver cómo podemos encontrar el nuevo camino, porque la crisis de ideología la padecemos todos. Es un desafío difícil, pero muy apasionante. 4

ENSAYO (72)

Prosa literaria de análisis o interpretación basada en la observación y el punto de vista personal sobre un tema. El ensayo refleja la apreciación del mundo que tiene el periodista. No sólo busca informar, interpretar, sino también crear un sentimiento en el público. El periodista da a conocer sus opiniones, interpretando los hechos y sobre todo exponiendo la manera en la que sintió esos hechos y las impresiones que le causó.

Su estructura consta de introducción, en donde se precisa el desarrollo del tema y el enfoque; luego se realiza una reflexión acerca de cada uno de los puntos presentados en la primera parte y se concluye con un juicio que anuncia el final de la reflexión.



LA REVOLUCION EN EL CINE MEXICANO

Por su resistencia para envejecer y nunca extinguirse en el ridículo, la obra de Fernando de Fuentes domina este periodo. Después de una entrada en falso (*El anónimo*, 1932), en el intermedio de ejercicios desafortunados (*La calandria*, *El tigre de Yautépec*), en 1933 el director realiza *El prisionero 13*, en la cual, ya con un lenguaje muy sobrio, retrata a un jefe militar arbitrario y venal (Alfredo del Diestro) a quien fatalmente le toca en suerte ordenar el fusilamiento de su propio hijo. A fines de ese mismo año, De Fuentes dirige *El compadre Mendoza*.

Con esta obra maestra, el cine mexicano aborda por primera vez un tema histórico con intenciones polémicas. La revolución armada de 1910 se interpreta desde la perspectiva que proporcionan dos décadas de distancia. Es el primer tema importante que trata con talento el cine mexicano: Poco tiempo después, el mismo director realiza *Vámonos con Pancho Villa*. A diferencia de películas de la época como *La sombra de Pancho Villa* de Contreras Torres y *Enemigos* de Chano Urueta (1933), que sólo alcanzan a percibir esa guerra civil como una anécdota apta para la demagogia, en las películas de Fernando de Fuentes se consigue un tratamiento serio del tema de la revolución. Ninguna película posterior logrará aproximarse.

LA ALEGORIA POLITICA. Se basaba *El compadre Mendoza* en un relato homónimo del novelista Mauricio Magdaleno, quien en la década siguiente será el argumentista de cabecera de Emilio Fernández. En la adaptación intervienen Juan Bustillo Oro y el propio De Fuentes. Han conservado la estructura del cuento: la cinta discurre de una manera clara y sencilla.

Al sur de la República, en la hacienda de Santa Rosa, Huichila, Estado de Guerrero, habita Rosalío Mendoza (Alfredo del Diestro), terrateniente de edad madura. grie-

so y astuto. I. guerra civil se extiende por todo el país y llega hasta sus dominios. Su hacienda es invadida alternativamente por las huestes revolucionarias de Emiliano Zapata y por las tropas federales contrarrevolucionarias de Victoriano Huerta.

Mendoza ha preferido no tomar parte en la contienda. Se ha hecho amigo de los líderes regionales de ambos bandos, y los recibe con agasajos y gran cordialidad, indistintamente, cada vez que aciertan a pasar por la hacienda. Así, mantiene inafectadas sus propiedades y aprovecha su doble juego para enriquecerse comerciando con los contendientes. Vende a los zapatistas armas viejas que desechan los huertistas, ganándose a un tiempo el aprecio del general revolucionario Felipe Nieto (Antonio R. Frausto) y del deshonesto coronel federal Martínez (Joaquín Busquets).

Quando atiende sus negocios en la ciudad de México, Mendoza conoce a Dolores (Carmen Guerrero), la hija de un hacendado a quien la revolución ha reducido a la pobreza. El próspero comerciante en semillas corteja a Dolores y obtiene fácilmente el permiso para desposarla. Ella, sumisa a la opinión paterna, acepta. Pero el día de las nupcias, los zapatistas asaltan la hacienda en pleno festín. A punto de ser fusilado con el coronel Martínez, el obeso novio se salva de perecer gracias a la oportuna intervención del general Nieto.

El trato entre Mendoza y Nieto se vuelve más estrecho. Nace un verdadero afecto y la amistad se consolida al cabo de reiteradas visitas. Nieto ama en secreto a Dolores, pero es demasiado fiel a la amistad de Mendoza. Se esfuerza por alegrarse cuando los esposos le comunican que la joven va a ser madre. Mendoza bautiza al bebé con el nombre de pila de su mejor amigo y pide al general que acepte apadrinarlo.

El niño crece. La situación nacional es cada día más confusa. Los zapatistas combaten ahora contra el gobierno constitucionalista de Venustiano Carranza, un enemigo desproporcionadamente poderoso. Sin embargo, entre derrota y derrota, Nieto encuentra la paz y el descanso en

ESTADOS UNIDOS (193)

FALLA DE ORIGEN

la armonía del hogar de su amigo idado: en el gozo de la amistad, en la nobleza del amor inconfesable y en los juegos infantiles de su ahijado.

Pero Nieto será traicionado por su amigo. Urgido por la ruina económica que le ha provocado la voladura de un ferrocarril en que transportaba su cosecha a la ciudad, Mendoza escucha la proposición de un oficial carrancista para acabar con Nieto, difícil de capturar. Bajo el pretexto de que el coronel desea cambiar de bando de lucha, Nieto cae en la trampa y muere asesinado. Con el oro que ha obtenido y el intolerable recordamiento de la traición, Mendoza abandona la hacienda, en compañía de su mujer y de su pequeño hijo, a bordo de una carreta, en medio de una noche de tormenta.

No hay en la película un solo plano de combate. De Fuentes no ha querido describir la guerra civil en sus dimensiones plásticas, heroicas, legendarias o folklóricas. Si la historia es un resultado de la actividad del hombre, la revolución le interesa fundamentalmente como fenómeno político y social.

La unidad de lugar tiene, así, un significado dramático. De hecho, la ciuita está construida sobre la visión de dos testigos mudos. El primero es la hacienda, que asiste imperturbable al devenir de la historia. El segundo es una vieja sirvienta sordomuda (Ema Roldán), que asiste con mirada acusadora a los acontecimientos que ocurren en esa propiedad privada.

¿Qué es lo que ve la hacienda, mientras su orden interno permanece incólume ante la revuelta exterior? Observa cómo cruzan y se suceden las facciones en pugna. Llegan los oficiales huertistas sintiéndose los amos del mundo, a la cabeza de endurecidos soldados de leva que dejan correr el sudor bajo sus kepies mal puestos. Arriban los jinetes carrancistas desfilarlo marcialmente, orgullosos de su estatura, su gallardía y sus sombreros texanos. Seguidos por perros que les ladran, pasan los zapatistas con sus humildes vestidos de manta blanca cubiertos de polvo, algunos con el rifle a rastras abriendo surcos sobre el camino, otros, con él a cuestas en calidad de horca

de yunta, o en retirada, caminan con dificultad apoyándose sobre varas, vendedos o en parihuela.

Una simple sustitución de efigies de los líderes presentes y la hacienda cambia de partido. El dueño, según convenga, es fiel a Zapata, a Huerta, a Carranza o a Quiensea. El secretario Atenógenes (Luis G. Barreiro) y su sonrisa de momia servicial son los encargados de colgar contra la pared el cuadro conveniente para que presida la mansión. Así, Mendoza puede ser "el mejor amigo de la revolución" o "el patriota que todo lo sacrifica por el bien de la nación"; puede rendir pleitesía a "la causa" o al "Supremo Gobierno". Y, mientras los oficiales comparten en su mesa la barbacoa, las tortillas, el coñac importado y el puro habanero, y brindan por el triunfo del agasajado, la tropa se embriaga tristemente con pulque, duerme hacinada en los chiqueros, entre barriles y ruedas de carretas, o entona canciones melancólicas alrededor del fuego.

De la revolución sólo conocemos a los hombres que la hicieron cuando están en reposo. Así, De Fuentes revela su intimidad; exhibe la actitud moral como el aspecto predominante de la persona. Denuncia los intereses bastardos del coronel huertista. Anatematiza el oportunismo del coronel seguidor de Carranza. Respeto los ideales de "Tierra y Libertad" del general Nieto. Conocemos los principios de elección de cada uno de los principales dirigentes. Para lograrlo, De Fuentes se deja tentar por la sátira y la emplea como vía de acceso a la realidad cinematográfica objetiva.

El miedo de los invitados al banquete de bodas ante el simple grito de "Viva Zapata"; el "cóformate con uno, vale", con que Nieto convence a su compañero, para que deje en libertad a un Mendoza reducido a guinapo aterrizado; el "cómo serás bruto" con que el general zapatista rechaza la insinuación de un amigo de raptar a la mujer que ama, se valen del elemento cómico para definir una conducta y un trasfondo eminentemente críticos.

En el mundo cerrado de El compadre Mendoza, el tiempo se tensa y se distiende con gran elasticidad. El tiempo

FALLA DE ORIGEN

narrativo va del tiempo histórico a duración interior. El deterioro del suceder íntimo bajo la acción del hecho externo, y el lazo esencial entre ambos, norman el estilo del realizador.

El tiempo de los acontecimientos que amenazan a la hacienda traiciona su peligro inminente por medio del montaje. Desarrollado en tres escenas simultáneas, el asalto a la hacienda adquiere una elevada tensión dramática. En panorámicas y full-shots, los invitados se divierten, bailan y algunos caen vencidos por el alcohol; en planos americanos fijos, los peones ingieren pulque en abundancia y la tropa federal bebe aguardiente con indolencia, a la luz de exiguas hogueras; los pies enhuarachados de los zapatistas entran a campo en close-up, avanzando con sigilo y premura. La angustiosa referencia espacial se expresa a través de una irreductible compresión de los tiempos.

En el interior de la hacienda, el tiempo congela la elegancia del encuadre, la visión del velo de la novia, emergiendo entre destellos, dura apenas el tiempo suficiente para que el rostro de Carmen Guerrero se convierta en incorpórea impresión luminosa. Un interminable travelling describe el cansancio colectivo de los revolucionarios guarecidos del frío y de la noche en el corral. A la luz de una vela que chorrea cera sobre una botella, el líder zapatista fuma reflexivamente entre los lamentos ahogados de sus compañeros heridos que yacen a sus pies. Ningún acento formalista conturba la belleza de estas imágenes.

La hora inmóvil de la hacienda es, sobre todo, un tiempo muerto. La suma de instantes cinematográficos en que nada sucede tiene un modernísimo rosseliniano carácter introspectivo. El tiempo muerto se dilata para que, mediante el encuentro de sus miradas, el amor imposible nazca entre el general Nieto y Dolores en la funesta noche del baile. El tiempo muerto se vuelve un bloque impenetrable cuando, en su desvelo nocturno, Mendoza decide la traición expulsando colilla tras colilla. El tiempo muerto cae como un fardo aplastante si el amigo confiado muere a cuchilladas en el cuarto contiguo y Mendoza corre a refugiarse contra

un sillón, tase los oídos para no escuchar los posteriores gritos de dolor. El tiempo muerto empieza a convertirse en una cadena perpetua de la conciencia mientras Mendoza azota furiosamente con su látigo los caballos de la carreta y el deslumbramiento de un rayo fija en su memoria la figura de Nieto que pende de una cuerda a la entrada de la hacienda, oscilando bajo la tormenta.

¿Qué es lo que ve la vieja sirvienta, el otro testigo mudo? Omnipresente como el coro de una tragedia antigua, en todos los momentos de oprobio, el germen del patetismo se incubaba en la mirada de la anciana sordomuda. Lee en los labios las palabras falaces y las palabras corteras, atisbando tras la puerta o a través de los cristales de la ventana. Sin embargo, su presencia no es el símbolo viviente de la culpa como el ciego de El delator de John Ford. La figura huidiza de Ema Roldán asiste simplemente al movimiento de la felonía, para dar testimonio de la naturaleza de un acto moral de enormes resonancias existenciales.

Con los ojos severos de la sirvienta, De Fuentes bosqueja el retrato moral de sus personajes. El del general Felipe Nieto es el de la probidad y el sacrificio estéril de un héroe abatido. Es una imagen diáfana; corresponde a una limpidez fluvial. El de Mendoza no es, pese a todo, completamente negativo. Rinde cuenta de una inestabilidad desesperada que retrocede ante la urgencia ética. La fábula nos conduce hacia los dominios del concepto.

[Mendoza es un hombre serio y formal.] Es un buen burgués preocupado por el bienestar de su familia y su tranquilidad. >Para asegurar esos valores adopta la farsa, el doble juego. Simula cuando es afable; interpreta cuando se presenta efusivo. Debajo de su máscara social, que lo especializa como un terrateniente astuto, se descubre un ser débil y despreciable. En su dependencia de los objetos, se aferra al engaño servil y a las ventajas de clase. La traición victoriosa del hacendado prefigura el ascenso de la burguesía nacional al poder.

Mendoza es traidor por partida doble. Acoge en su mirada al revolucionario y al amigo para utilizarlos conjun-

tamente en la preservación de sus intereses. Permanecer entre dos aguas es una forma de vivir. Conservar una situación económica entraña un partidismo político. La pasividad aparente es ya en sí misma una opción. El juego de la prudencia lo convierte en cómplice, acepta la complicitad. La abulia burguesa genera la traición de Mendoza.

Lo que le importa, pues, a De Fuentes es el clima de crisis que era la guerra civil. La decisión es algo que se arranca a los hombres y los compromete vitalmente. A través de la sátira trágica, el director pasa al pensamiento ético y de ahí a la metáfora amplia. El ahorcado, la imagen del nuevo Cristo vendido, pende sobre el silencio. Lo ha sabido el traidor desde el momento en que, con la cara descompuesta, pasaba nervioso, entraba y salía de cuadro, tratando de escapar de la mirada acusadora de una sirvienta sordomuda.

La dialéctica de la traición y el heroísmo sirve como fundamento concreto de un significado trascendente. *El compadre Mendoza* es una alegoría política. Sin proponerse desenrañar el sentido de la historia por medio de símbolos o como un fin en sí mismo, De Fuentes alcanza el carácter de alegoría como un resultado. En contra de lo que piensa Lukács¹, la alegoría puede tener un alcance profundamente revolucionario. La alegoría como forma de representación no sirve aquí para aniquilar la historicidad sino para interpretarla, a la manera de Bertolt Brecht.

Gracias a la contundencia de las imágenes cinematográficas y al arte del detalle de Fernando de Fuentes, la "particularidad abstracta" no sustituye lo "típico concreto" sino que establece una relación armónica entre ambos. El proceso de decadencia ininterrumpida que sirve como base a la alegoría de *El compadre Mendoza*, instaura, sobre las ruinas de las cosas y de los actos humanos, el reino conceptual de una belleza cinematográfica depurada.

¹ Georg Lukács, *Significación actual del realismo crítico* (ERA, México, 1963).

COLUMNA (74)

Género periodístico que interpreta, analiza, valora y orienta al público con respecto a sucesos noticiosos diversos. Sus características específicas son su título, periodicidad y espacio fijos.

Debido a la diversidad que puede tener en su tono y contenido, tiene cabida no sólo el humor y la invención, sino también el juego de palabras e ideas. La columna no siempre mantiene un tono serio ni exige rigor lógico en el razonamiento.

Para su estructura podemos establecer tres criterios:

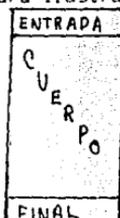
- a) una entrada interesante
- b) un cuerpo que puede variar de acuerdo con el tipo de columna y con la forma discursiva que requiere y
- c) una conclusión

CRITICA (75)

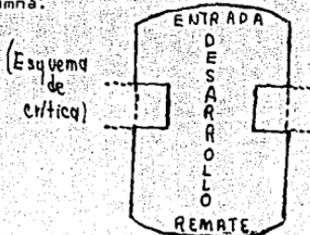
Es una información y un conjunto de juicios de acuerdo a una perspectiva o al fundamentado criterio de quien la escriba, con respecto a un fenómeno cultural. La crítica debe conocer el objeto, lo evalúa a partir de principios teóricos y los sitúa en un contexto más o menos amplio.

Su estructura es plantear el asunto cultural con base en lo que hayamos visto de él y para ello se requiere de tener conocimiento sobre el tema a tratar.

Los objetivos de la crítica cinematográfica -que es el objeto de estudio de esta tesis- son: informar, evaluar y promover. Para corroborar esta hipótesis presentamos el análisis de una muestra de críticas que aparecen en diarios y revistas capitalinos. Algunas de ellas también nos sirven para ilustrar ejemplos de columna.



(Esquema de columna)



(Esquema de crítica)

Tomás Pérez Turrent/ El Universal

Tema: Crítica sobre una película que generalmente aparece en cartelera. Turrent comienza su texto, exponiendo situaciones que se suscitaron durante la realización del film, e inmediatamente retoma al Director; a continuación relata la historia de dicha película y finalmente plasma sus comentarios en torno a la cinta. Al final de su columna-crítica aparecen con otro tipo de letra los nombres de los cines en donde exhiben dicha cinta.

Análisis Sintáctico

A nivel periodístico se le cataloga al texto dentro del género interpretativo "crítica". En este caso, la crítica de Turrent se encuentra en la primera página de la sección de espectáculos y continúa en otra página del interior, la cual por cierto, no es específica.

El texto de Turrent también pertenece al género interpretativo "columna", por aparecer diariamente en un sitio fijo, (como apuntamos está en la primera página de la sección de espectáculos) sin embargo, lo consideramos "móvil" en cuanto al lugar que ocupa en dicha página.

La columna lleva por título "Cinecrítica" que funciona también como balazo. A continuación aparece la cabeza, la cual se refiere al nombre de la película, seguida de un subtítulo (bajada) que ofrece una breve información sobre la cinta. Debajo se encuentra el nombre del autor (Tomás Pérez Turrent).

El texto es, en principio expositivo. Su desarrollo consiste en:

INTRODUCCION

- Turrent brinda un pequeño comentario en torno a la película, en el cual generalmente, habla sobre los premios a los que se ha hecho acreedora.

- Menciona la(s) condición(es) en las que se filmó el film así como las reacciones que suscitó.

•Escribe sobre el trabajo del Director, ya sea describiendo su trayectoria y/o tan sólo informando sobre el número y nombre de las cintas que ha realizado.

PARTE MEDIA

•El crítico narra la película, en la que menciona la trama, los personajes principales y entre paréntesis pone el nombre del actor que interpreta a cada uno de ellos.

FINAL

•Turrent brinda su visión particular sobre el film, aclarando si el guión es original o una adaptación.

•Señala la aportación que deja o no a la sociedad.

•Retoma a los personajes principales para opinar sobre alguna(s) de su(s) característica(s), sobre todo poniendo énfasis en el espacio-tiempo que envuelve sus acciones.

•Retoma al Director para enaltecerlo o no por el manejo de los componentes en la imagen cinematográfica, refiriéndose en mayor medida al color, música, escena y fotografía. A partir de estos conceptos Turrent manifiesta su punto de vista, lo que a él le dejó ver la película.

•Como nota aparte, se encuentran los cines en donde se exhibe la cinta. Estos en su mayoría son catalogados dentro del cine netamente comercial, es decir, no pertenecen a los llamados cineclubs.

Comentarios:

Como la crítica se encuentra en la sección de espectáculos, podemos decir que al cine lo tienen en ese concepto, en el de divertir, distraer. Corroboramos esta hipótesis al observar que la mayoría de las películas en "tela de juicio" se exhiben en cines que proyectan films "comerciales".

El crítico aprovecha su columna no sólo para comentar sobre una determinada película sino también sobre la situación cinematográfica en México y a nivel mundial (por ejemplo la realización de un festival, el apoyo que ha recibido la industria cinematográfica mexicana, etc.)

Es loable su intento de relacionar componentes diegéticos (color, personajes) con miméticos (dirección, producción). Sin embargo su juicio se enfoca a la diégesis, y en muy pocas ocasiones, hace referencia a los enlaces, secuencias, planos.

Cinecrítica

«El piano»

La tercera película de Jane Campion.
Mujer cineasta de grandes lauros

■ Por TOMAS PEREZ TURRENT

Ganadora de la Palma de Oro, ex aequo con Adèle a mi corubina del chino Chen Kaige. **The Piano** es la tercera película de Jane Campion (1993). Es la primera vez que una Palma de Oro va a una película australiana y también la primera vez que le gana una mujer (aunque es cierto que la propia Jane Campion ya la había ganado en 1996 con *Peel* pero de cortometraje). El hecho de que sea concedido a algunos actores ha hecho que se exhiba en México. De otra manera quizá nunca hubiera llegado a nuestros "ecológicos" (?) cines.

Jane Campion es originaria de Nueva Zelanda pero reside en Australia desde que se trasladó a Sidney para estudiar pintura y luego cine en el Australian Film, Television and Radio School (trabaja y vive por lo general en Australia pero conserva la nacionalidad neozelandesa). *Peel* era su corta de fin de estudios y luego terminó tres cortos más y un medimétraje para televisión. En 1989 hizo su primer largometraje *Sweetie* que tuvo excelente acogida en Cannes (en México ha pasado por Canal 11). En 1990 realizó otra espléndida y muy personal película: *An Angel in my Table* (Un ángel en mi mesa), que ganó un León de Plata en el festival de Venecia.

"Cuando escribí el primer esbozo de *The Piano* en 1985, sabía que no la iba a realizar de inmediato: la bauticé como mi película de madurez; esto hubiera bastado para no hacerla nunca". Ocho años después por fin la hizo y es, en efecto, un ejemplo de la madurez artística, expresiva y filímica que ha obtenido en sólo tres películas. En plena época victoriana, Ada (Holly Hunter), joven viuda inglesa, muda sin que haya razones físicas o médicas que lo justifiquen, madre de una niña de 9 años, Flora (Anna Paquin), acepta casarse con un hombre al que no conoce y partir al otro lado del mundo, a la Nueva Zelanda para compartir su vida con él en plena selva. Al desembarcar con todo y posesiones, su marido Stewart (Sam Neill) acepta trasladar todos sus seres menos el objeto más precioso para ella, un gran y suave piano de cola, porque es difícil de llevar por la maleza y además no hay gente suficiente para hacerlo.

El piano queda abandonado en la playa hasta que un vecino analfabeta, de origen también inglés pero culturalmente más cerca de los maoríes locales (usa tatuajes, habla maorí), un hombre llamado Baines (Harvey Keitel), recoge el piano y como quiere recuperarlo hace un trato: se va a plugar a todas sus fantasías sexuales y otras para recuperar su precioso piano tecla por tecla ("Sólo las negras", dice ella). Marido, mujer, vecino amante son sometidos a una red de vinculaciones muy complejas y a una tempestuosa relación pasional.

La autora del guión es la propia Campion (ha escrito los guiones de todas sus películas) y por el tipo de material uno podría suponer que hay una base literaria, alguna novela (uno piensa de inmediato en las hermanas Bronte, particularmente Emily Bronte, la densidad de su romanticismo y la fuerza de sus pasiones). Campion reconoce que su película es "brontesca". "A la gente le parece extraño que haya querido transponer el espíritu de Emily Bronte a Nueva Zelanda. Mary Taylor emigró allí y dio a conocer *Cumbres Borrascosas*". "Reconozco que no hubiera podido hacer esta película sin la herencia del romanticismo".

La cineasta aporta una visión de hoy, su propia sensualidad y una actitud muy lúcida ante la sexualidad. Sus personajes, muy arraigados a las ideas de su tiempo, es decir las victorianas, sufren por la sexualidad, no tienen ninguna preparación para afrontar los efectos de la pasión amorosa y sus efectos. Ada es una mujer, de su tiempo y a la vez se adelanta a él. Es muda por voluntad, como lo deja sentado su propia voz (off) en la primera escena: "No es mi voz física sino mi voz espiritual, no hablo desde que tenía seis años y sin ninguna explicación médica". Ada se enfrenta a dos hombres rústicos pero opuestos: el emigrante europeo en busca de un nuevo mundo y sus riquezas, fuerte por fuera, frágil por dentro; y otro europeo (pakeha), maorí por dentro.

Campion construye su película con base en planos, escenas y secuencias que son ecos unos de otros, se complementan y se justifican. Las entrañas de una nave al comienzo son premonitorias del viaje y el encuadre se repite cuando madre e hija navegan, los primeros planos de rostros en la selva adelantan las cabezas cortadas de la representación teatral (*Barba Azul*) en la función organizada por las demás europeas para los maoríes que reaccionan de manera negativa. Ni la representación ni el espectáculo forman parte de su cultura. Su cine tiene fuerza tanto en los encuadres precisos y dramáticos como en su modo de plantear y resolver las situaciones. Es además una gran directora de actores.

Jane Campion aporta su propia sensualidad. Las primeras escenas de sexo son muy castas, basta que Ada desnude sus brazos para comprender. Luego descubre su inconsciente y, por lo tanto, la pasión, las relaciones dejan de ser visualmente castas. La cineasta posee una suerte de toque que la ayuda a revelar lo físico. En la magistral escena en la que el marido espía a los amantes, su reacción es dada por el piano en el que el perro la lame la mano, que él se limpia en el pantalón con gesto de disgusto.

En *El piano* se siente de verdad el proceso de la pasión que sube tanto en los amantes como en Stewart (los celos), con la inesperada complicidad de la pequeña Flora. La cámara y sus movimientos revelan a los personajes, los insuspechados sentimientos reales de Flora, mientras los actores descubren a su modo la libido que ignoraban. Es, pues una gran película, algo así como *La bella y la bestia* contada por Emily Bronte.

Cines: Apolo S. Reforma. México: 1. Pacine, P. Universidad 2. Paris, 7. Linderavista 3. Interomas 1. Tecamachalco.

(76)

Tomás Pérez Turrent/Siempre

El crítico realiza su texto sobre una cinta que se exhibe en cartelera. El escrito consta de entrada (en la cual se refiere al contexto del filme), una parte media (en la que se refiere al Director, situaciones por las que pasó la película: desde el surgimiento de la idea original hasta concretarse en un guión) y un remate en el que expresa las impresiones que le dejó el filme.

Análisis Sintáctico:

Este texto, aparte de calificarla como crítica, también la catalogamos como columna, aunque carece de título fijo pero sí aparece en la sección de cultura con la periodicidad semanal de la revista "Siempre". Generalmente la encontramos en las páginas 60's.

Esta crítica lleva por título el nombre de la cinta a la cual se refiere Turrent, debajo de ella observamos la firma de su autor (Tomás Pérez Turrent). La exposición de su texto se da de la siguiente manera:

ENTRADA:

- Turrent comenta el recibimiento que tuvo la película por parte del público y la permanencia del filme en cartelera
- Expone reacciones de las distribuidoras ante esta película

PARTE MEDIA:

- Menciona la trayectoria del cineasta, enfatizando sus aciertos o errores en cada una de sus cintas
- Aporta datos significativos sobre la película, aclarando si es guión original o adaptación, así como la manera en la que se llevó a cabo la idea a partir de su aceptación como argumento
- Narra la trama del filme, poniendo énfasis en las acciones de los personajes principales y colocando entre paréntesis el nombre del actor que interpreta el papel
- Resalta las secuencias más importantes para él y señala sintagmas fílmicos que sobresalen a lo largo de la trama

FINAL:

•Valora las situaciones en las que se desenvuelven los personajes, y basar sus ideas, las impresiones que le dejó el filme en componentes de la película

•Rescata diálogos y/o describe escenas, secuencias que le permiten realizar una apreciación psicológica de los protagonistas

Comentarios:

El texto de Turrent ocupa tres cuartas partes de la página asignada, compartiendo la misma con la columna llamada "Publicaciones" de Morelos Torres quien elabora reseñas bibliográficas.

A esta crítica la acompaña una fotografía alusiva al filme, en la cual aparecen los personajes principales y en el pie de foto se menciona el nombre de los actores y el título de la cinta.

Turrent expresa un mayor número de opiniones gracias al espacio con el que cuenta, brindando un panorama más amplio sobre el filme, ya que no sólo argumenta con base en los componentes del mismo sino también se refiere a sus condiciones de distribución y exhibición.

Tomás Pérez Turrent/Dicine

El crítico realiza su texto acerca de una película que no necesariamente está en exhibición al momento de escribirlo. Comienza por resumir la trama del filme, después lo contextualiza, manifestando declaraciones del Director, de críticos, y exponiendo las condiciones y lugares en los que se exhibió, asimismo entremezcla sus opiniones al respecto.

Análisis Sintáctico:

El texto "cae" dentro del género periodístico "crítica cinematográfica". Se localiza en páginas interiores de "Dicine" sin tener espacio ni título establecidos que lo identifique; asimismo carece de una extensión predeterminada por lo cual no la consideramos dentro del género columna.

La crítica lleva por título el nombre de la cinta que analiza Turrent, seguida de la firma de su autor (Tomás Pérez Turrent).

El texto es de carácter expositivo y se desglosa de la siguiente manera:

INTRODUCCION

- Resume el filme resaltando las acciones de los protagonistas, el nombre de los mismos y colocando el de los actores entre paréntesis

PARTE MEDIA

- Alude a diversas informaciones que el crítico ha recopilado en torno a la película: declaraciones de críticos, del Director, guionista

- Menciona las situaciones a las que se enfrentó la cinta, durante su filmación así como la reacción de críticos y espectadores cuando se exhibió

- Reflexiona sobre la situación cinematográfica mundial para aclarar el por qué de la reacción de críticos y público

PARTE FINAL

- Realiza una serie de comentarios en torno al Director, sus obras y el contexto cinematográfico nacional en el que se desenvuelven las acciones de los personajes

"Opina sobre la relevancia que tiene la película, por la aportación de la misma al expresar y reflejar una parte del mundo

- Expone sus puntos de vista sobre el simbolismo de la obra

Comentarios:

Al texto lo enriquecen fotografías de escenas de la película, en las cuales apreciamos a protagonistas y personajes secundarios, además los pies de foto aclaran la escena fotografiada o bien destacan los nombres de los actores que en ellas aparecen.

Retoma variados componentes para argumentar sus opiniones, asimismo el análisis del filme es motivo para reflexionar acerca de la apreciación de la crítica mundial, nacional y del público.

Al valorar de manera más detallada el discurso del cineasta, brinda elogios para el Director si éste manejó los componentes, las situaciones de la trama, de tal manera que conformó un relato coherente.

Ofrece una visión más enriquecedora al apoyar sus comentarios con declaraciones del propio cineasta y de otros críticos, lo cual se permite por el espacio con el que cuenta.

ANGEL DE FUEGO Y OTROS ASUNTOS

TOMAS PEREZ TURRENT (78)

EN un circo miserable de las afueras de la ciudad de México, Alma (Evangelina Sosa), una adolescente de quince años escupe fuego en un trapacio. Lleva en el vientre el fruto de sus amores con su propio padre, Renato (Alejandro Parodi), viejo payaso enfermo al que ella adora. Renato muere, la gente del circo trata de convencerla de deshacerse del fruto prohibido y maldiceado pero ella prefiere deambular por las calles echando fuego. Su oportunidad llega cuando encuentra a un grupo de titiriteros ambulantes encabezados por la predicadora Refugio (Lilia Aragón) y formado por su hijo Sacramento (Roberto Sosa) y un niño recogido llamado Noé (Noé Montecálegre).

Evangelina Sosa en *Ángel de fuego* de Dana Rothberg.

El grupo representa pasajes de la biblia. Alma se une a ellos. Ve en su nueva familia una promesa de amor y esperanza. Se encomienda y encomienda a su hijo a Dios. Para poder ser inscrita en el *Gran Libro del Perdón*, Alma se pone en manos de Refugio con un objetivo: ser purificada, redimida. Confía en el Dios del amor y el perdón y se encuentra con el Dios de la venganza y el sacrificio. Alma no es Abraham y no acepta el sacrificio de su hijo. Dios no le concede la misma gracia otorgada a Abraham. Alma pierde la inocencia y la fe y a su vez se convierte en un ángel de venganza, dispuesto a sacrificar a los inocentes.

He leído que *Ángel de fuego*, la segunda película de Dana Rothberg,

está hecha para interesar al público europeo, lo que explicaría la buena acogida, tanto de público como de crítica, que tuvo en el reciente festival de Cannes. Sería pues una película hecha para venderse en Europa por el cristomismo de la miseria que es lo que interesa a ese público y a la crítica con su esquema inamovible de lo que debe ser el cine latinoamericano y del resto del llamado Tercer mundo. Esto era muy cierto todavía en la época de la película india *Salaam Bombay* de Mira Nair, apenas hace cuatro años. Ahora las cosas son muy diferentes.

Tengo un amigo francés, radicado provisionalmente en México, que colabora esporádicamente con *Le nouvel observateur*, el tradicional semanario de la izquierda moderna (es decir antiestalinista, democrática, no sectaria, flexible). Hace dos o tres meses le pidieron un *papel* sobre México, él propuso un artículo y una investigación sobre los periodistas asesinados en México en los últimos cinco años. El fax de regreso aseguraba que eso no le interesaba a nadie pero que en cambio sería apasionante un artículo sobre algún aspecto del *milagro económico mexicano*, por ejemplo la próspera y envidiable Bolsa de valores mexicana, con su palacio de cristal que ni siquiera la Bolsa de París ha podido pagarse. Mi amigo prefirió cuidar el buen estado de su hígado.

Un muchacho que baila como los ángeles va a participar en un campeonato de baile pero desafía a la poderosa Federación correspondiente al tratar de concursar con una coreografía propia, bailando pasodoble (vestido con chaquetilla de torero) y tango, ritmos no aceptados por los reglamentos. Sus posibilidades de ganar el Premio del Pacífico —para el que era favorito— son nulas. Su pareja de baile lo abandona y cuando está a punto de dejar caer todo llega una joven entu-



slasia, lo convence de hacerle una prueba y la nueva pareja se presenta al concurso por encima de la Federación. Naturalmente gana y todo es felicidad. Se trata de la película australiana *Strictly Ballroom* (Estrictamente baile de salón) del joven debutante Baz Luhrman (1964). La realización, convencional a morir, está más o menos a la altura de la historia, es decir, cero.

La gran triunfadora de Cannes no fue *Las mejores intenciones* de Billie

estuvo a punto de ganar la Cámara de Oro, que se da a la mejor primera película de las cinco secciones principales y consta de una importante cantidad de dinero, que asegura la base financiera de una segunda película.

Bueno, pues el jurado de la Cámara de Oro estaba compuesto por europeos y entre ellos dos realizadores (André Delvaux, presidente) y tres críticos. Ellos, de alguna manera sintetizan las tendencias dominantes. El espectador europeo y de casi todo el

En esto están de acuerdo los espectadores, buena parte de la crítica, los exhibidores. Si Dana Rothberg hizo *Ángel de fuego* para venderla en Europa se equivocó, debía haber hecho un ángel pero de los salones de baile, por ejemplo. Los tiempos han cambiado, quienes hablan del *existismo de la miseria* como base del esquema que tienen la crítica y los públicos europeos lo hacen porque ellos son los que tienen un esquema inamovible de lo que son público y crítica en Europa.

Este nuevo deseo de tranquilidad, explicaría el éxito de *Danzón*. Es cierto, varios críticos y muchos no críticos han sabido ver el encanto profundo de la película de María Novaro, esa especie de gracia que la baña. Pero el éxito de *Danzón* se debe, además de su sencillez, al hecho de que es una película que no molesta, que no agrede y donde no hay *sucias, feas y malas*, una película que se disfruta y contagia su optimismo, que deja la sensación de que después de todo (y con todas las miserias no obstante el nuevo orden) vivimos en el mejor de los mundos posibles.

Ángel de fuego es exactamente lo contrario. Tiene razón el crítico británico Nick Roddick, que en su nota del *Moving Pictures International* afirma "A todos los festivales acude gente a la que ya nada sorprende —ultraviolencia, ultraminimalismo, ultradecadencia—, todo se ingiere, se regurgita, se clasifica, se etiqueta. Reto a cualquiera a hacer lo mismo con *Ángel de fuego*, que no será tan fácilmente digerible y desafía todas las etiquetas. No se si es brillante, pretencioso, mágico-realista o sólo un diamante en bruto". No obstante la buena crítica y el entusiasmo del público en la sesión inaugural de la Quincena de realizadores, para ella no va a ser fácil vender la película. Recorrerá muchos festivales (ya ahora se le espera en una media docena) pero venderla va a ser un poco más difícil.

Con *Ángel de fuego*, Dana Rothberg se sitúa a contrapelo de los cineastas de su generación. El año pasado se esbozaba un tema común: el desencuentro amoroso, la incapacidad (interior o exterior) de amar (que de alguna manera daba por hecho que no vivimos en el mejor de los mundos posibles). Este año, en la Mostra de Guadalupe, dominada cualitativamente por cineastas de esta generación, se trataban fundamentalmente problemas de clase media: aprendiza-



Roberto Sosa y Lila Aragón en *Ángel de fuego*

August, ganadora de la Palma de Oro, ni la obra maestra de Victor Erice *El sol del membrillo*, ni la original e insólitamente poética *Leolo* de Jean-Claude Lauzon, ni la sarcástica y sulfurosa venganza de Robert Altman, que se cobra por fin sus cuentas con Hollywood en *The Player*, ni siquiera las otras películas premiadas. La gran triunfadora fue precisamente *Strictly Ballroom*. Presentada en la sección Una cierta mirada, además de sus dos funciones regulares se exhibió seis veces más en el Mercado, a pedido de compradores, críticos y público en general. Se vendió además para todo el mundo (México incluido, naturalmente). Lo más alarmante fue que

mundo, comprendidos los cinéfilos y los profesionales del cine están perfectamente de acuerdo con el llamado *nuevo orden mundial*, el fin de la Historia, de la lucha de clases y de las utopías y no quieren problemas. El cine que desean ver y hacer es un cine aséptico, liso (da igual si es desdramatizado o enfático) que no cuestiona, que no moleste, que no corte la digestión, que no tenga contradicciones, que no cree polémicas, que no ofrezca sociedad ni desesperación y en determinados casos que ni siquiera haya un conflicto, como exigían las viejas normas. Es la nueva dramaturgia y es la que corresponde a un cine nimio, inocuo, banal, vacío.

je sentimental de un muchachito de clase media-media, desencuentro de un intelectual de clase media a quien le cambian el mundo de la noche a la mañana, prodigios culinarios-realistas-mágicos de una gran familia en los primeros años del siglo, sueños mítico-cinematográficos de una madura provinciana, avatares de una burguesía madura en un caso de la vida real, descomposición y caída de la familia burguesa cercana al Poder, amores y desamores, fidelidades e infidelidades de provincianas acomodadas, aventuras y desventuras eróticas de un publicista cabrón e irresponsable.

De ninguna manera pretendo criticar esta posición. No soy quien para hacerlo y además los cineastas tienen derecho a referirse a su mundo, a qué lo conocen y les interesa. Tiene razón José Jorge Martínez, ganador del Segundo concurso de crítica cinematográfica de esta revista por su artículo sobre *Sólo con tu pareja*, cuando se felicita porque el cine actual "abandona el lente sociológico comprensivo de las clases marginadas, para tomar otro que le permite a su cámara ascender en sociedad". Solo espero que esto no implique que la nueva generación haya decidido que dentro de nuestro *milagro económico* thatcheriano-asplano y todo lo que sigue, ya no cabe más que hablar de nosotros y si que (las) podemos, la pasamos muy bien o sufrimos en azotados *flash backs*. ¿Para qué hablar de los marginados, los explotados, los sucios, los malos y los feos, cuando estos ya tienen nada menos que Solidaridad? Sería terrible que la nueva generación se convirtiera en el retrato hablado del cineasta adolescente salmista. Espero no ver pronto (ni nunca) una película sobre la torre de cristal de la Bolsa que tanto envidian los franceses de *Esquerda*.

Hay que dejar bien claro que *Ángel de fuego* no es por fortuna un documental sociológico ni una película sociológica documentada. Dana Rosenberg no lanza una mirada comprensiva (piadosa?), la suya es una mirada de asombro a un mundo que se le escapa por su complejidad y al mismo tiempo la fascina por sus insospechadas capacidades. Ella misma lo explica en el programa de la Quincena de realizadores de Carnes 1992: "Vivo en un país de realidades ambiguas, contradictorias e insondables. México es un país lleno de pasillos y rincones, de sótanos y pasadizos. Mi idea no es hacer un mapa de esos

códigos secretos. Esta película es apenas una ojeada, una mirada, un intento de testimoniar sobre ese mundo mágico, a la vez trágico y desesperado. *Ángel de fuego* es la historia de seres humanos que deambulan en la ciudad de México en busca de un Dios que los proteja, de una promesa de apoyo, de una razón de vivir. Pero los dioses son crueles y hambrientos, exigen el sacrificio de los inocentes... Es también una historia de amor..."

además multitud de elementos paganos e incluso blasfemos.

Es una iniciación que se inicia con el incesto, incesto de amor, querido ("positivo" según Nick Roddick), aceptado, asumido y desemboca no en la obtención de la sabiduría como en los relatos míticos de magia y espada sino en la amarga pérdida de la inocencia y en la adquisición de la ira. Extraño itinerario el de este Ángel de fuego que se vuelve Ángel de fuego. Esto se desprende de las (bellas) ima-



El circo Fantasia

Yo diría que es una historia de iniciación, una iniciación del mundo que tiene la rugosidad de su representación plástica: circo miserable, padre-amante en agonía, paisajes desolados, ciudades que crecen desesperadamente en el caos y la contaminación (restos de autos, basura, aguas estancadas), mundo masivo y sin embargo siempre extrañamente vacío. Es un contacto social, geográfico, histórico siempre presente pero nunca obvio ni sonando a tesis. Iniciación o aprendizaje de Dios, de un Dios amor y un Dios-castigo, duro y exigente, todo esto dentro de un sincretismo que amalgama Antiguo y Nuevo Testamento, amalgama a la que concurren

genes mismas, no del nilo, ni de las explicaciones verbales, de los largos y muy morosos planos, de la precisión de los encuadres y de las bien establecidas relaciones entre los personajes sin necesidad de ser platicados, de la elocuencia de los movimientos de cámara, de la discreción y eficacia de la escritura y del rechazo de los efectos en provecho de las elipsis (ver las escenas de amor, especialmente la de Alma y Sacramento, difícilmente más púdica e elíptica).

Pero a fin de cuentas, en *Ángel de fuego* no cuenta la anécdota, ni importa la historia sino cuando desaparece para dejar lugar, simplemente, al cine. ◀

Naief Yehya/Uno más Uno

Realiza una crítica acerca de una película que, generalmente se exhibe en cartelera. Para desarrollarla comienza por introducirnos al texto con un resumen central de la película o bien, comentando sobre el Director de la misma.

En la segunda parte aborda el contexto en el que se desarrolla la trama, enseguida muestra un resumen de la historia y, a continuación emite sus opiniones en torno a lo que el filme "deja ver". En ocasiones, finaliza mencionando los datos de la película (escritos con otro tipo de letra).

Análisis sintáctico

En principio, el texto es una crítica cinematográfica. Aparece en la sección denominada "Ciencia, cultura y espectáculos", en donde no tiene un lugar fijo; en cambio, en el "Suplemento del Sábado", dentro de la sección "Libros", cuenta con una columna llamada "Cine, cine" contando con un espacio estable: la página trece.

En cuanto al sitio que ocupa en la sección de "Ciencia, cultura y espectáculos", la crítica también se cataloga como columna, ya que aparece por lo general, diariamente (aunque en ocasiones no se escriban críticas de películas y el espacio se ocupe incluso para abordar otros temas vinculados con el nombre de dicha sección).

La columna se denomina "Butaca", debajo de la cual encontramos la cabeza de la crítica que consta, por lo general, del título de la cinta y del nombre del Director; debajo de estos datos encontramos el nombre del autor del texto (Naief Yehya).

El texto expone la visión del crítico de la siguiente manera:

INTRODUCCION

•Naief trata de contextualizar el filme, tanto a nivel interno (comentando las atmósferas de la trama) como externo (situaciones que permitieron la realización de la

película). O bien en ocasiones, comenta brevemente acerca de la trayectoria del Director.

PARTE MEDIA

- Expone el desarrollo de la trama: A modo de resumen, cuenta la historia de la película y nos deja conocer a los personajes principales seguidos del respectivo actor que interpreta el papel.

- Añade datos sobre el filme, el Director o algunos de los actores (por ejemplo los problemas que sufrió el Director para llevar a cabo la filmación).

FINAL

- El crítico expresa sus opiniones sobre la cinta, con base en lo que a él, en particular le transmitió.

- Hace referencia a las reacciones que produjo el filme.

- Menciona las aportaciones del Director, es decir, si logra transmitir su mensaje mediante el desarrollo de los personajes-acciones.

- Pone de manifiesto las escenas que le parecieron relevantes, tomando en cuenta las "atmósferas" propiciadas en el relato cinematográfico.

- Con otro tipo de letra se proporcionan los datos generales de la película: el nombre de la misma, su procedencia, Director, guionista (aclarando si es adaptación o versión original), fotografía, edición, música, actores principales y secundarios, y el año en que se filmó la cinta.

Comentarios:

La columna no aparece diario en el periódico y, en ocasiones, aparecen temas que incluso no tienen relación directa con la columna, por ejemplo escribe sobre música —y no precisamente cinematográfica.

La crítica está en la sección de "Ciencia, Cultura y Espectáculos", como ya lo mencionamos, lo que puede indicar o bien, que se interesan por considerarlo dentro de esos tres aspectos, o por el contrario expresar la falta de compromiso para "clasificarlo" en alguno de ellos.

Naief Yehya/Dicine

El escribe una crítica acerca de un filme generalmente que se exhibe en cartelera. Empieza por describir una secuencia; a continuación retoma al Director y su trayectoria cinematográfica. Enseguida resume la trama de la película, intercalando comentarios acerca del guión y componentes de la imagen filmica. Finalmente destaca la importancia de la película a nivel social; con distinto tipo de letra destacan otros datos sobre la cinta.

Análisis Sintáctico:

A nivel periodístico se le cataloga al texto dentro del género interpretativo crítica. No se ubica en determinadas páginas de la revista "Dicine", es decir, no mantiene un espacio fijo ni periodicidad en sus escritos causado quizás por la irregularidad en la publicación de la revista.

Tampoco cuenta con un límite de extensión preciso, aunque generalmente las críticas en "Dicine" abarcan dos páginas. El título de la película funciona como cabeza de la crítica, seguida de la firma de su autor (Naief Yehya), para dar paso al desarrollo del texto:

ENTRADA

- Rescata escena(s) o secuencia(s) del filme que, a juicio del crítico, son representativas de la trama
- Destaca la trayectoria cinematográfica del Director, mencionando sus obras y la tendencia por desarrollar cierta temática en ellas
- Nombrá películas del mismo género que sirven como antecedente de la cinta en cuestión.

PARTE MEDIA

- Cuenta las acciones de los personajes principales, colocando entre paréntesis el respectivo nombre de los actores
- Describe la situación psicológica y social de los protagonistas, enfatizando su problemática
- Menciona metáforas presentadas en el relato cinematográfico

- Evalúa componentes de la película que, a consideración del crítico, sustentan los "puntos de vista filmicos" del Director

- Menciona el proceso que sufrió la película: desde la concepción de la idea original hasta convertirse en imagen en movimiento

- Destaca componentes de la puesta en cámara, así como varios sintagmas filmicos

FINAL

- Justifica la (in)trascendencia social de la obra cinematográfica

- Aporta datos filmográficos acerca de la cinta: nombre de la película en español y su título original si es extranjera, director, guión, fotografía, música, edición, producción, nombres de los actores y personajes que interpretan, distribución, fecha de estreno

Comentarios:

Al contar con un espacio más amplio, Yeyha enriquece su texto con fotografías de escenas de la cinta, en las que aparecen los protagonistas, mencionando en los pies de foto los nombres de los actores que aparecen en ellas.

El crítico "juega" con su texto al apuntar un número de datos que valoran tanto el discurso filmico en sí como su contexto, es decir, las situaciones que dieron origen al filme y sus aportación social. Asimismo, centra su análisis en metáforas y sintagmas filmicos.

MI CAMINO DE SUEÑOS

NAIEF YEHYA (81)

Una carretera en medio de la nada, indistinguible de cualquier otra y a la vez única e inconfundible. *Mi camino de sueños*, tercer largometraje del cineasta gay de culto, Gus Van Sant, quien se ha dedicado al *voyeurismo* vampíresco de los jodidos. Los personajes de su obra flotan en los inframundos urbanos, como el indocumentado mexicano que despierta la pasión de un empleado de tienda de abarrotes en *Mala noche* (1985), como la banda de pachecos arcaicos de farmacias en *Drugstore Cowboy* (1989), o como una horda de prostitutas que no se consideran homosexuales, sino que lo hacen tan sólo por ganar dinero.

Tanto las cintas de Stephen Frears *My Beautiful Laundrette* (1985) y *Prick Up Your Ears* (1987), como algunas obras de Fassbinder, como *Fox y sus amigos/La ley del más fuerte* (*Faustrecht der Freiheit*, 1975) y *Querelle* (1982), fueron sin duda los trabajos pioneros del cine homosexual que salieron del *ghetto* y volvieron aceptable ante cierto público lo que hasta entonces había sido satanizado y condenado al baúl de las perversiones inabundables.

Mike Waters (un River Phoenix extraordinario, quien como Keanu Reeves abandonó con este filme el aura de niño bonito hollywoodense para marcar para siempre su carrera con el sello del exceso) espera en una carretera. El, como Nicolai, el protagonista de la impactante joya cinematográfica *El síndrome asténico* (*Asthenesky sindrom*, 1989) de Kira Muratova, padece de narcolepsia. Síndrome que representa la evasión por el sueño, la huida más fácil de una vida repugnante. Mike es el mejor amigo de Scott Favor (Reeves); ambos vienen de orígenes muy distintos y las razones por las que se encuentran en la calle son antagónicas: el primero es hijo de una prostituta y de padre desconocido

(aunque se plantea la posibilidad de que su hermano mayor sea su padre). La imagen materna lo obsesiona en forma de *flash backs* de cintas de Súper 8, y es el detonador que llevará a los dos protagonistas en busca de la imposible conciliación con los orígenes; como muestra la imagen archiepílica que elige Van Sant: el salmón que nada río arriba. El agua (del apellido de Mike), simboliza la madre, así como marca su personalidad fluida, capaz de disolverse. El segundo (como indica su apellido) es el favorecido hijo del alcalde, quien ha decidido vivir la putería, la lumpenex y el desenfeno hasta cumplir veintinueve años y mientras, hacer de la vida de su padre un martirio. Pero en las calles hay un padre positivo para Scott, Mike

y muchos otros, el extravagante adicto Bob Pidgeon, una versión urbana y jodida de Falstaff, otro sujeto digno de ser la víctima del parricida Scott.

El guión de esta cinta es el resultado de la fusión de tres ideas. Una que partía de una versión contemporánea del ciclo shakespeariano sobre *Enrique IV, Enrique V y Falstaff*. Otra, de la historia de un par de primos chicanos, Ray, quien se prostituye, y Little George, que sobrevive en las calles con ataques de narcolepsia acompañado de un perro. Ambos viajan a México y aquí Ray decide quedarse con una mexicana. La tercera idea hace aparecer a Mike y Scott, pero aparte de la narcolepsia, el resto de la trama era muy distinto. El argumento final, cuyo título proviene de una can-

Mi camino de sueños de Gus Van Sant



ción de la banda neopsicodélica-camp #52, combina esta tragedia shakespeariana con el divagar puteril desromantizado y frío de estos dos personajes. Los anónimos escenarios de este errar son Idaho, Seattle, Portland y Roma, ciudades como ausencias, como territorios despersonalizados y hostiles. Viaje hacia el fondo del parricidio y en pos del regreso al útero.

Gus Van Sant, como buen pintor, se esmera en la integración de sus imágenes más que en el desarrollo de sus diálogos y la pista sonora. A él le gusta trabajar en el caos y esto da buenos resultados; tanto en el ritmo que imprime la nerviosísima cámara en mano, como en las delicadas elipsis aparentemente gratuitas, o en la espontaneidad de las actuaciones de los actores improvisados (vagos que el director reclutó en las calles y que le sirvieron como modelos para inventar a sus personajes) que corresponden a la corte de Bob.

Como en *Drigatore Cowboy*, los artificios de esta cinta son como desgarraduras de irrealidad en una película que se mantiene en el más estricto realismo, como la casa que se impacta contra la carretera (cuyo parecido con la casa materna es innegable) al momento del orgasmo de Mike, o la genial secuencia del diálogo entre las portadas de revistas. Hay imágenes, como los *tableaux vivants*, que remiten a la Imaginería de Derek Jarman. Otro elemento que este director cuida y emplea con maestría es el humor; a pesar de lo gastado que está el tema de las perversiones absurdas y risibles, la secuencia del fetichismo del holandésito es hilarante. La alegoría de los entiers simultáneos, el del *rey de la calle*, Bob, y el del alcalde Favor, es impactante y a través de ella queda cancelada toda posibilidad de redención, todo gesto humano y todo acto amoroso. Sin embargo, la traición de Scott, la muerte de Bob y la fallida aventura en busca de la madre, se disolverán en las aguas sobre las que flota Mike Waters, para regresar al lugar donde inició el filme, esa carretera anónima y, para Mike, tan reconocible, en medio de la nada en Idaho, donde una vez más vuelve a colapsarse para reiniciar la historia con un sarcástico: *tenga un bonito día*.

Van Sant toma continuamente la perspectiva de Mike; cada vez que éste cae dormido, la cámara se apaga y salta a una nueva situación, de la misma manera en que nos ofrece solamente atisbos de lo que ocurre en la



Keanu Reeves en *Mi camino de sueños*

nueva y suntuosa vida de Scott. Mike es el amante desorientado que ni siquiera puede entender su pasión, debido a la seria mutilación de sus emociones causada por la destrucción de su ego (con una situación doméstica

como la suya, lo contrario sería prodigioso). Mike tiene muchas similitudes con el James Dean, tristemente rebelde de *Al este del paraíso* (*East of Eden*, 1955) de Elia Kazan: es un personaje frágil y vulnerable (debido a la ausencia de la madre) que tan sólo podrá ser un testigo mudo que observa desde el exterior cómo su adorado Scott se transforma, al estilo de Enrique V, y abandona el universo que compartían.

En una época de reivindicaciones y paranoias sexuales (en la que como nunca antes se ha logrado igualar sexualidad y muerte), la cinta no se entrega a la militancia burda, ni se plantea a favor ni en contra de los derechos homosexuales, sino fuera de la discusión. ◀

MI CAMINO DE SUEÑOS (My Own Private Idaho)

Dir: Gus Van Sant / Gu: Gus Van Sant / Fr: Eric Alan Edwards y John Campbell / M: canciones varias / Ed: Curtiss Clayson / Ph: Laurie Parker, New Line Cinema; EU: 1991 / Con: River Phoenix (Mike Waters), Keanu Reeves (Scott Favor), James Russo (Richard Waters), William Richert (Bob Pidgeon), Rodney Harvey (Gary), Chiara Caselli (Carmelia), Michael Parker (Diigger), Jessie Thomas (Denise), Grace Zabriskie (Alena) / Dist: Leaders Films / Dur: 102 mins. / Est: 19/01/92.

Keanu Reeves y River Phoenix



Nelson Carro/Tiempo Libre

Carro escribe una crítica sobre una cinta que se exhibe en cartelera.

Comienza su texto con un resumen de la misma, enseguida muestra una breve semblanza del Director (sobre todo hace incapié en su filmografía); a continuación viene el "análisis" de los personajes, sus acciones y también sobre algunos componentes que destacan en la imagen cinematográfica. Concluye con datos generales de la película.

Análisis Sintáctico

El texto pertenece al género "crítica". También es una columna por localizarse en una de las primeras páginas de la revista "Tiempo libre" -la cual ocupa en su totalidad- y está en una sección fija que lleva por nombre "cine" (sic). La revista aparece cada ocho días con todas sus secciones.

La cabeza del texto corresponde al título de la cinta, seguida del nombre del autor de la crítica cinematográfica (Nelson Carro). Después viene el desarrollo de la misma que se compone de las siguientes partes:

INTRODUCCION

- Resumen del filme, en el cual se menciona a los protagonistas y sus acciones principales
- Recopilación de datos personales del Director: trayectoria como cineasta, el reconocimiento al que se ha hecho acreedor, tendencia cinematográfica, cualidades como realizador, situación actual dentro del mercado cinematográfico (si sus películas han sido remunerables o todo lo contrario)

PARTE MEDIA

- Análisis somero de los personajes y sus acciones. De los primeros, Carro describe su situación social y psicológica dentro de la historia, mientras que las acciones le revelan la "clase de cine" que muestra el autor, es decir, si presenta propuestas interesantes, alternativas u opciones que estimulan el ejercicio de pensar.

- Comparación del filme con otras cintas que aborden un tema similar o pertenezcan a un género semejante
- Descripción del contexto en el que se llevan a cabo las acciones dentro del filme
- Por medio de algunas imágenes, Carro puede "descubrir" si el Director tuvo la capacidad de conjuntar los elementos necesarios para transmitir sus puntos de vista
- Comentarios en torno a la composición de las imágenes o bien, centrarlos en un componente específico, generalmente en la música.

FINAL

•Datos generales de la cinta, empezando por el nombre de la misma, procedencia, y, entre paréntesis el año de filmación. Enseguida aparecen quienes participaron en la realización, guión, fotografía, musicalización, edición, producción, distribución, seguidos de la duración del filme, y, finalmente los actores -junto con el respectivo nombre de los personajes que interpretan- presentados en orden de importancia: del o los protagonistas a los secundarios.

Comentarios:

- Este crítico argumenta sus opiniones, tomando en cuenta varios componentes de la película.
- En la revista "Tiempo libre" conviven temas de cultura y espectáculos. La sección dedicada al cine y el espacio que le brindan, muestra el interés por enriquecer la visión del espectador al tener contacto con el discurso filmico
- El texto de Carro se complementa con foto(s) alusivas a las escena(s) de la película, en la(s) cual(es) generalmente aparece(n) el/la/los protagonista(s), y el respectivo pie de foto contiene los datos del nombre del filme, el Director y la sala cinematográfica donde se proyecta
- Evalúa la presencia de elementos diégeticos -como las acciones de los personajes, su vestuario, decorado, escenarios...-y su contribución al desarrollo de la

historia. En cambio se refiere a los aspectos miméticos tan sólo al final de su texto, al presentar los datos de la película. cine

la vida conyugal (82)

Nelson Carro

En 1953, la joven pareja formada por Magdalena y Nicolás se casa e inicia una larga vida en común, una vida que los hace a conocer un éxito económico que lleva a Nicolás de tlapalero a propietario de hoteles y centros turísticos, con el apoyo de algunos funcionarios corruptos. Mujeriego irreductible, Nicolás alterna su vida social y de negocios con sus aventuras amorosas, mientras Magdalena (la gran mujer que hay detrás de todo gran hombre) se refugia primero en la literatura autobiográfica (lleva una especie de diario no vela donde su frustración se funde con su imaginación) y luego en el adulterio. Inicia así un recorrido por varios amantes que la decide a tratar de eliminar a su marido, sin perder por ello su posición económica. Sin embargo, los vaivenes políticos traen desgracia a los protectores de Nicolás y, luego de una larga —e involuntaria— separación, la pareja debe volver nuevamente al lugar inicial, la tlapalería, donde cuarenta años después de su boda, Magdalena sigue intentando deshacerse de su marido.

La vida conyugal es el segundo largometraje de Carlos Carrera (México, 1962) y el primero realizado en condiciones realmente profesionales (entre ambas hay un *come video* de encargo, *Infamia* muy tallado, el anterior (*La mujer de Benjamin*) estaba producido fundamentalmente por el Centro de Capacitación Cinematográfica —escuela de la que es egresado Carrera— y por lo tanto, en un ambiente más favorable y con muchas menos presiones de las que suele haber en una producción regular. Enfrentado al cine industrial (aunque en este caso el término siga siendo relativo), el joven cineasta confirma las virtudes demostradas en su *opera prima*, que tienen mucho que ver con su formación en un terreno aparentemente apartado del cine de ficción: la animación, campo en el que Carlos Carrera ha conseguido destacar a pesar de la casi nula tradición y el inexistente apoyo.

La calidad de *Mala yerba nunca muere*, *Amada* y *Un muy cortometraje* (los tres de 1968) había ver con desconfianza su debut en el largometraje de ficción. Se arriesgaba perder en la lento animador para ganar, quizás, un mediocre director. Nada más lejano de la realidad: *La mujer de Benjamin* (1990) no sólo obtuvo un gran éxito de crítica y relativa respuesta de la taquilla, sino que es hasta ahora la película mexicana de reciente producción que más premios ha acumulado. Pero además, reveló a Carrera como un cineasta con una excepcional capacidad para la dirección de actores (en lo que tiene que ver, sin duda, su trabajo teatral al lado de Ludwig Augenthaler) y un buen ojo para la ambientación. Si *La mujer de Benjamin* demostró las posibilidades de una pareja dispareja, ella una



Socorro Bonilla y Alonso Echánove en *La vida conyugal*, de Carlos Carrera, que se exhibe en el cine Elatra.

joven actriz (Arcelia Ramírez) y él un actor de larga y poco aprovechada trayectoria (Eduardo López Rojas), también llamó la atención por su cuidada atmósfera provinciana, con su rutina, su aburrimiento y sus personajes característicos.

En su segunda película, adaptada de la novela de Sergio Pitol, Carlos Carrera confirma lo dicho a propósito de su debut. Las actuaciones de la pareja protagonista son verdaderamente notables. Alonso Echánove ratifica la capacidad que había demostrado en películas anteriores (*Los motivos de Luz*, *Mentiras piadosas*) y Socorro Bonilla deja ver posibilidades insospechadas en su anterior trabajo cinematográfico. Porque Carrera tiene una gran habilidad para moldear a sus actores como si los creara con la pluma, con el óleo o la plastilina, hasta sacar un estupendo partido de personajes secundarios aparentemente poco importantes, como el político interpretado por Alvaro Guerrero, la camarera de Regina Orozco o la amiga de Margarita Sanz.

Y en esta comedia negra que recorre cuarenta años en la historia de una pareja, están pintados con gran precisión el paso del tiempo, los cambios en las modas y las costumbres, y, sobre todo, la ascensión social de Nicolás y Magdalena, marcada por su vestuario y los objetos que los rodean. Desde los felices cincuenta a los terribles noventa, la película desciende por los caminos de la abyección y la mentira, no sólo en

lo que tiene que ver con la vida de pareja, sino con la familia y la sociedad en general.

Con excepción en la inclusión de una voz en off, recurso literario efectivo pero demasiado utilizado, las propuestas de Carrera son en general atractivas, con momentos brillantes como la pareja de enamorados sentados en lo que un *zoom* back revela como la cima de un enorme árbol; o los zapatos de Magdalena destruyendo la maqueta del centro turístico planeado por Nicolás, como un adelanto de lo que vendrá; o el demolidor corte que lleva de Magdalena sacudiendo e insultando a su pajarito, tratando de que cante (luego de descubrir los engaños de su marido), al seductor Nicolás cambiándole a su amante de turno.

LA VIDA CONYUGAL (México, 1992) Realización: Carlos Carrera / Guion: Ignacio Ortiz y Carlos Carrera, basado en la novela de Sergio Pitol / Fotografía: Xavier Pérez Grobet / Música: Enrique Quevedas / Edición: Carlos Bolado / Producción: Fernando Sañuñal y Miguel Nececheva. Imágenes: Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica / Vida Films Universidad de Guadalajara / Taibaco Films / Osmam / Distribución: Videocine / Duración: 95 minutos. Interpretes: Socorro Bonilla (Magdalena / Jacqueline), Alonso Echánove (Nicolás), Patricio Castillo (García), Isabel Benet (Alicia), Rodolfo Araúz (David Carranza), Demian Ehrlich (Gaspar), Margarita Sanz (Margarita), Alvaro Guerrero (Manuel de Galicia), Nora Velázquez (Dorotea), Eduardo López Rojas (político), Regina Orozco (camarera).

FALLA DE ORIGEN

Nelson Carro/Dicine

Escribe críticas cinematográficas en esta revista especializada en el tema sobre todo acerca de películas vigentes en su momento. La crítica parte con un planteamiento del problema que se desarrollará a lo largo del texto. Sigue con informaciones acerca del cineasta y su obra, intercalando declaraciones de personas que participaron en la realización de la cinta y apreciaciones del propio Carro

Análisis Sintáctico:

Al texto de Carro entra en el género interpretativo "crítica", ya que realiza una serie de valoraciones acerca de un filme. No cuenta con espacio fijo ni periodicidad específica por lo cual no lo consideramos dentro del género columna.

La crítica lleva por cabeza el nombre del filme y va acompañado por la firma de su autor (Nelson Carro). El texto consta de:

INTRODUCCION

- Planteamiento del problema que presenta el filme, en este caso el de la autoría
- Justificación del problema

DESARROLLO

- Menciona la trayectoria del Director y si es pertinente refiere algunos antecedentes de películas anteriores que ha realizado el cineasta
- Resalta las características cinematográficas que han destacado en la obra filmica del autor
- Explica cómo se desarrolló la idea del filme, desde su concepción hasta su conversión en guión, intercalando puntos de vista del Director y del guionista
- Narra brevemente la trama de la película
- Expone las ideas que le aportó la cinta, destacando las acciones de los personajes principales y la problemática que aborda

• Señala las semejanzas y diferencias que existen entre lo expuesto en la película y la vida del cineasta y/o guionista

REMATE

• Incluye comentarios por parte del Director para finalizar con su propia apreciación

• Brinda datos filmicos: nombre de la cinta (tanto en español como en su versión original si es extranjera), director, guión, fotografía, música, edición, producción, nombres de los actores y entre paréntesis el personaje que interpretan, distribuidor, duración del filme, fecha de estreno

Comentarios:

El texto se acompaña de fotografías que muestran escenas de la cinta, en las cuales aparecen los protagonistas y en los pies de foto están los nombres de los actores.

Las opiniones de Carro se entrelazan con declaraciones del Director o del guionista principalmente, lo que enriquece el texto.

Sus argumentos atañen en gran medida al Director de la cinta y su relación con su obra. Asimismo, desarrolla su planteamiento del problema de tal manera que no da una conclusión final sino deja abierta la interrogante del principio. Sin embargo si permite conocer las intenciones del cineasta y de sus colaboradores más cercanos.

LAS MEJORES INTENCIONES

NELSON CARRO (83)

Abordar *Las mejores intenciones* obliga, ante todo, a replantearse la concepción misma del cine de autor. ¿Estamos ante una película de Bille August basada en un guión de Ingmar Bergman o ante una película de Bergman dirigida por Bille August? En este caso, la cuestión tiene su importancia: la carrera de Bergman ha sido fundamental en la historia de la cinematografía y la aparición de un filme escrito por el maestro sueco, sobre la vida de sus padres, no deja de ser un hecho excepcional. Por otra parte, tampoco se puede menospreciar la capacidad de August, un cineasta que ya anteriormente sorprendiera con *Pelle, el conquistador*, obra que le ganó el reconocimiento internacional, la Palma de Oro de Cannes y el Oscar a la mejor película extranjera.

En *Las mejores intenciones*, August repite el grupo de colaboradores de *Pelle, el conquistador*: Max von Sydow en el papel protagónico, Jörgen Persson (el mismo de *Elvira Madigan* de Bo Widerberg) en la fotografía, Stefan Nilsson en la música y Janus Nilsson en la edición. Lo que más llamó la atención en su filme anterior, vuelve a estar presente aquí: una sorprendente sobriedad para poner en escena el relato, que todo el tiempo se mantiene en un tono justo, austero y riguroso, sin dar concesiones al melodrama. Ambos filmes son, en definitiva, historias de amor-desamor marcadas por las diferencias de clase y la fatalidad, y comentadas por una naturaleza que es también metáfora y explicación de los estados anímicos de los personajes (rasgo común a Sjöström, Stiller, Bergman, Troell o Widerberg).

El de August es un cine frío, metódico, distante, basado no en acentos desbordados sino en pequeños gestos, en detalles que vuelven apenas perceptibles las manifestaciones

emocivas de los personajes. Es esa frialdad (y en ocasiones, cierta falta de inspiración para resolver momentos importantes) la que ha llevado a calificar al realizador como un cineasta académico. Sin embargo, su sentido del cine puede ser discutible, pero es efectivo, coherente y para nada gratuito (por lo menos, en lo que a sus dos películas conocidas en México se refiere).

Se dice que fue Ingmar Bergman, retratado del cine desde *Fanny y Alexander* (el resto de sus trabajos fueron hechos para la televisión), quien luego de ver *Pelle, el conquistador* recomendó a Bille August para dirigir *Las mejores intenciones*. En este texto autobiográfico que no tuvo cabida en *La linterna mágica*, su libro de

Pemilla August y Samuel Fröler



memorias editado en 1987, Bergman presenta la vida de sus padres antes de su nacimiento, desde 1909 hasta 1918. La narración comienza cuando el pobre estudiante de teología Henrik Bergman se relaciona con la familia burguesa de su amigo Ernst y se enamora de su hermana Anna, amor correspondido pero conflictivo que en los siguientes diez años estará marcado por los altibajos y las desavenencias.

Sin embargo, se equivoca quien piense que se trata de una biografía convencional. Todo lo contrario. El propio Bergman lo confirma cuando declara: "Quizás mi pasión y mis deseos para este proyecto provengan de algún lugar de mi imaginación, de manera que al acabarlo, pueda verme a mí mismo bajo una faceta distinta a la que conozco". El mismo motivo que lo ha llevado a dirigir todas sus anteriores películas: conocerse mejor. Y lo ratifica el hecho de que los datos no se apegan estrictamente a la realidad: Bergman reinventa y modifica sucesos conocidos con anterioridad. Por ejemplo, sus padres no se llamaban realmente Henrik y Anna, sino Erik y Karin; destituye menor si no fuera porque tampoco es real la forma como se conocieron, ni la oposición de la familia de ella a la relación, ni exacta la fecha del traslado de Erik Bergman a Uppsala.

Bille August concibió y desarrolló *Las mejores intenciones* como una historia de amor, y no parece estar errado: "Un gran relato épico, psicológico y espectacular sobre complicados, sutiles y poéticos caminos que llevan hacia la simbiosis humana. Es una historia sincera, profunda, cálida y dramática sobre el desarrollo de una relación entre un hombre y una mujer, desde la pasión primera hasta el amor profundo. Abarcando el amor entre padres e hijos, el amor divino, el amor propio y, en particular, lo que

debe ser lo más importante para todos: el amor incondicional hacia el compañero".

Pero de acuerdo con la obra anterior de Bergman, se podría agregar más: la conflictiva historia de Henrik y Anna, el pastor y la burguesa, vuelve a poner de manifiesto las dificultades que debe sortear el amor. El de ellos es primero un amor juvenil que enfrenta fuerzas exteriores que lo ponen a prueba (diferencias de clase, oposición familiar). Luego, esas fuerzas se revelan también como interiores: es decir, la destrucción de la pareja se convierte en auto-destrucción, su mayor enemigo es cada uno de sus integrantes y sus demonios los que le impiden alcanzar la felicidad. Tortuoso camino que trata de conciliar dos posiciones casi irreductibles, dos seres graves y atormentados más allá de las apariencias, dos formas de vida opuestas que no aceptan la intrusión del otro en el mundo propio.

Conflicto fundamentalmente existencial que lleva al autor a cuestionar e interrogarse sobre la pareja y el amor, pero también sobre la existencia y las respuestas de Dios, sobre la vida y la muerte. Al acercarse a la juventud de sus padres, reaparecen todas las preocupaciones de sus filmes anteriores: hablar de su madre y su padre, es finalmente hacerlo de sí mismo, de sus angustias, de sus ilusiones y de sus temores. "Me parezco muchísimo a mi padre, pero también, en la misma proporción, a mi madre. Podría ser Madre o Padre, pero también podría ser Yo".

En su anterior trabajo cinematográfico, *Fanny y Alexander*, Bergman abordaba también una saga familiar de larga duración (tres horas en la versión recortada para cine, seis en la televisiva), donde se sucedían acontecimientos de diverso tono y colorido. Algo asimilar ocurre en este caso con el trabajo cinematográfico de August, también reducido de un original de seis horas: el relato evoluciona del fastuoso festejo de la Navidad en casa de Anna, a la despojada existencia de la pareja en la parroquia de Forsboda, al aterrador intento de Petrus de asesinar al pequeño Dag, al final feliz del recuento y la aceptación de la vida a Estocolmo. Y termina muy poco antes del 14 de julio de 1918, fecha del nacimiento de Ingmar Bergman (que por cierto, acaba de cumplir setenta y cinco años).

¿Ingmar Bergman o Billie August? El director es tajante: "Nadie me ha pedido que haga una película de Berg-



Pernilla August, Max Von Sydow, Ghita Norby y Samuel Fröler

man. *Las mejores intenciones* es mía. Bergman escribió el guión y la historia está basada en la vida de sus padres. Pero la historia cobra vida a través de esos momentos mágicos en los que se consigue transformarla en algo de car-

Pernilla August y Ghita Norby



ne y hueso en la imaginación de otro". Quizás tenga buena parte de razón, pero en el espectador, el peso de Bergman es demasiado y su mundo claramente identificable. A riesgo de ser injusto y contra los principios de la teoría de autor, una respuesta quizás provisoria sería: un filme de Ingmar Bergman dirigido por Billie August. Aunque aventurarse con el maestro sueco y salir airoso como lo hace el director de *Las buenas intenciones*, no es poca cosa. ◀

LAS MEJORES INTENCIONES (Den goda viljan)

Dir: Billie August / Gu: Ingmar Bergman / Ft: Joergen Persson / Ms: Stefan Nilsson / Edt: Janus Billestow-Jansen / P: Lars Hjelteckeg, Sveriges Television SVT1 / Drama-ZDF-Channel 4-Raidio La Sept-DR-YLE 2-NRK-RUV, Suecia, 1992 / Con: Samuel Fröler (Henrik Bergman), Pernilla August (Anna Bergman), Max von Sydow (Johan Akerblom), Ghita Norby (Karin Akerblom), Lennart Hjulström (Nordenstam), Mona Malm (Alma Bergman), Lena Fodre (Frida Stranberg), Keve Hjelm (Fredrik Bergman), Bjorn Kjellman (Ernst Akerblom), Anita Björk (Reina Victoria), Elias Ringquist (Petrus Fang) / Dist: Imcine / Dur: 181 mins. / Est: 09/02/93.

NOTA

† Todas las declaraciones de Bergman y August fueron tomadas del *press-book* de *Las mejores intenciones*.

Carlos Bonfil/La Jornada

Escribe una crítica cinematográfica sobre una película en cartelera comercial o cultural. Su texto consta de introducción, parte media y final.

Análisis Sintáctico:

El texto entra dentro del género interpretativo "crítica", y por aparecer con cierta periodicidad en el diario "La Jornada" podemos considerarla como columna aunque no cuenta con título fijo. Ocupa las páginas 20's de la sección "Cultura".

Es una crítica que comparte su espacio con otras informaciones de índole cultural. El texto comienza con la firma de su autor (Carlos Bonfil) y debajo de éste la cabeza del texto corresponde al nombre de la película sujeta a análisis. La estructura es la siguiente:

INTRODUCCION

- Bonfil comienza afirmando o negando la evolución que ha tenido el Director a lo largo de su trayectoria como cineasta
- Destaca los aciertos que en materia filmica ha logrado el Director y menciona los premios y reconocimientos a los que se ha hecho acreedor durante su carrera

PARTE MEDIA

- Menciona la labor del guionista para destacar su aportación al filme
- Resume la trama, colocando entre paréntesis el nombre del actor que interpreta el papel y enfatizando las principales acciones de los protagonistas
- Entre la narración de la película expone comentarios en torno a la misma, y compara la cinta con otras del mismo género
- Toma diálogos del filme que sirven de argumento para sostener sus puntos de vista
- Describe los personajes centrales de la historia, haciendo hincapié en su fisonomía y psicología

•Describe secuencias y/o escenas que le parezcan "claves" en el desarrollo de la historia

•Muestra los temas, puntos de vista que, según el criterio de Bonfil, desglosa el Director a lo largo de la cinta

FINAL

•Emite su opinión acerca de las impresiones que le dejaron tanto el trabajo cinematográfico del Director como el de los actores

Comentarios:

A pesar de no contar con un espacio amplio, Bonfil mantiene coherencia en la redacción de su texto. Ofrece sus puntos de vista con base en diversos componentes fílmicos, aunque basa su análisis primordialmente en las acciones de los protagonistas.

Retoma fundamentalmente al Director para ejercer su análisis, mencionando su obra, los ambientes psicológicos y sociales que desarrolló para los personajes.

■ Carlos Bonfil ■ (84)

Un mundo perfecto

Clint Eastwood dirige *Un mundo perfecto* (*A perfect world*) con la perversidad de un último gran veterano hollywoodense. Es John Huston con un toque de Steven Spielberg: el espectáculo que atiende a las certidumbres de los géneros efímeros con las derivaciones metafísicas de un director de culto instantáneo. Con *Los imperdonables* (92), western erupcicular por excelencia, supo conquistar la taquilla, los premios de la Academia y el consenso de la crítica, todo a un tiempo, sepultando su reputación de vaquero fotogénico (entre Sergio Leone y la publicidad de *Marlboro*) y el turbio carisma del Sueto Inspector Harry de tantos thrillers desiguales. Eastwood se reveló como un autor completo, conquistando así una enorme libertad dentro del aparato hollywoodense y la capacidad de elegir sus temas y, sobre todo, el enfoque particular con que subvertiría las convenciones genéricas.

Un mundo perfecto revela las astucias del veterano. Aunque el guión de John Lee Hancock parece tallado a su medida, Eastwood rechaza el papel protagónico. En la saga del fugitivo Butch Haynes (Kevin Costner), que lleva como rehén por todo el estado de Texas al pequeño Phillip de ocho años (T. J. Lowter, estirpe), Eastwood se reserva el papel del perseguidor: Red Garnett, de sangre fría y rostro apático, casi impenetrable. La persecución es antilemitáica y rompe con los esquemas explotados por Spielberg en *Luca cavallón* (*The Signaland Express*, 74) y por Peckinpah en *La culpa* (*The*

getaway, 72), aunque conserva el escenario mitológico (Texas) y la convención del final trágico. En un mundo perfecto, los perseguidores —explica uno de ellos— se tomarían de la mano y formarían el círculo que atraparía al prófugo Haynes. Pero la ficción de Eastwood, ajena a ese mundo de conductas previsibles, prolonga por espacio de dos horas quince un juego de inteligencias donde las circunstancias, casi siempre favorables al antihéroe, burlan el cálculo sereno de Garnett, el perseguidor, y la astucia de la criminóloga Sally Gerber (Laura Dern), "una colegiala perdida en un gimnasio masculino", según sus propias palabras. Costner brinda aquí una de sus mejores caracterizaciones como Butch Haynes, el hijo de una prostituta y un vagabundo autoexiliado en Alaska, que crece en el barrio francés de Nueva Orleans, tiene una pasión por los automóviles Ford y los cigarrillos Lucky Strike, y comete en su juventud fechorías menores por las que purga una pena excesiva (hay una oscura responsabilidad del propio Garnett en esa condena injusta). Butch es el animal rencoroso, sorprendentemente sensible (su identificación con Phillip es inmediata), que en una secuencia portentosa se transforma en psicópata dispuesto a aniquilar a la familia de negros que le brindó hospitalidad y con la que se había encariñado. Aunque la composi-

ción del personaje es compleja, su punto débil es el reduccionismo psicológico que establece asociaciones elementales entre rehén y fugitivo a través de la ausencia de la figura paterna. Pero la película reserva sorpresas mayores y procede por acumulación de referentes fílmicos —con extravagancia de cinefílico— y vueltas de tuerca que enriquecen el relato casi siempre a punto de implosión, pero en todo momento controlado por la solvencia del director. Es notable la secuencia inaugural que se repite en el epílogo y establece una circularidad onírica en la narración. No hay en esta cinta hollywoodense el maniqueísmo acostumbrado del género: la simpatía de Butch puede degenerar, con un acto gratuito, en delirio criminal, mientras los villanos cargan culpas infinitamente menores que las de Red Garnett, el hombre que en un pasado lejano casi destruyó la vida de Butch Haynes. Hay más de un nexo entre esta cinta y *Los imperdonables*; hay el análisis de la culpa, el elogio de la fraternidad que a tientas busca la explicación del mundo, y los retratos explosivos: la madre negra que reza para detener un disparo absurdo, el niño que imparte una justicia elemental con un revólver en la mano, el rostro sonriente, luego zimbagrado, de la mujer que lo insulta por una fechoría insignificante. Eastwood muestra en esta cinta una vitalidad temizada, serenoamente belligrante. Kevin Costner es en sus manos un *alter ego* fascinante, dispuesto a incendiar la ruta que recorre tan sólo para encontrar la soledad del paraíso absoluto en el imposible mundo perfecto que parece diseñarse a su medida.

FALLA DE ORIGEN

Raúl Montes de Oca Heredia/Novedades

Su análisis se basa en una película que está vigente. Para desarrollarlo comienza por opinar acerca del "trasfondo" de la misma y de la intencionalidad del Director y de la producción. En la segunda parte, narra brevemente la cinta, las reacciones del público y finalmente brinda su conclusión.

Análisis Sintáctico:

El texto es una crítica filmica. Aparece en la sección "Espectáculos", en donde no tiene páginas establecidas y su extensión es de aproximadamente columna y media.

Esta crítica puede considerarse como columna, aunque no aparezca con regularidad, pero sí cuenta con un título que la identifica como tal: "Filmocritica". Debajo de éste encontramos el nombre de la cinta, así como un breve comentario al respecto, seguida de la firma de su autor.

El texto expone la visión del crítico de la siguiente manera:

INTRODUCCION

- Raúl aporta datos del contexto del filme (mencionando por ejemplo los premios a los que se ha hecho acreedora)
- Devela las intencionalidades de la producción y del Director

PARTE MEDIA

- Cuenta la trama de la cinta, destacando acciones principales de la misma, mencionando de manera general a los actantes
- Muestra la reacción del público ante determinadas escenas y/o secuencias del filme
- Rescata diálogos y otros componentes que sirvan de justificación para la "construcción" de los personajes

FINAL

- Opina acerca de las intencionalidades que "deja ver la película" y aclara si ésta aporta algo o no a la sociedad

Comentarios:

La columna aparece irregularmente. Además el crítico escribe acerca de la industria cinematográfica, pero no utiliza su columna para ello.

La interpretación de Raúl intenta develar las intenciones del cineasta, basándose en las reacciones del espectador ante determinadas escenas y/o secuencias, así como retomando frecuentemente al Director y los orígenes de la producción.

Filmocrítica

**"La lista de Schindler":
Lágrimas Vs.
Chantaje; director:
Steven Spielberg (85)**

Por RAÚL MONTES DE OCA HEREDIA.

Después de haber estado por segunda vez esta película ganadora del "Oscar" en la pasada entrega y toda la cosa concluida en que se trata de una producción ciento por ciento poseedora de matices manipuladores que sabe manejar perfectamente el sufrimiento humano para poder dejar en claro la "severancia" ideológica de una sola raza: la judía. Es increíble, dirán muchos, que a estas alturas considere que este filme no sea tan perfecto como parece. La cuestión es que existe un trasfondo político muy marcado en esta cinta y eso es lo que no se vale porque una cosa es el asesinato de millones de judíos durante la Segunda Guerra Mundial y otra cosa es que mediante la explotación de imágenes connotadas en blanco y negro nos trazo de decir que los judíos siguen siendo los reyes a

pesar de que tratan de exterminarlos en varias ocasiones. No tengo nada en contra de esta raza, es más, algunos de mis mejores amigos son judíos pero lo que me molesta es que Spielberg se valió de sus orígenes para ganar un premio tan codiciado que no pudo obtenerlo con sus demás películas de ciencia ficción y de aventuras. Además, son lamentables las declaraciones de este director en el sentido de que hasta este momento él no había hecho algo genial y sobre todo de que en un futuro cercano él solamente se dedicará a dirigir sólo buenos filmes. Eso significa sin duda alguna que Spielberg hace a un lado por completo sus "primeras películas" de esta materia si cree que se ha convertido en el "non plus ultra". A pesar de todo, "La lista de Schindler" es una buena producción que nos hace sufrir durante sus casi tres horas de duración, eso sí lo que no podemos negar es que existe el Holocausto sin víctimas. La cinta de contacto con imágenes del estado de vida de los mismos judíos durante un campamento y poco a poco la superavida y humanidad de estos se va opacando por los constantes conflictos de la guerra en Europa. Los mismos judíos se oponen a que los alemanes les quiten sus pertenencias, por lo cual hacen constantes choques étnicos. La situación

se pone peor y los judíos se convierten en un principio en esclavos de los germanos. Poco a poco la situación llega a ser tensa y comienza a perder los matices positivos y la importancia del ser humano en toda la existencia de la película. De esta forma las lágrimas y las nudos de las gargantas de los espectadores comienzan a trabajar hasta que al final muchos judíos son salvados por su buenhecho alemán, me refiero a Oskar Schindler, quien pudo salvar a más de 1.000 judíos tan sólo vendiendo un par de sus pertenencias. Además hay un momento de reflexión de este hombre cuando dice: "Por que no salte a mi país", por ejemplo este filósofo salvó a dos hombres y esa cosa sale raro. A simple vista este señor es un buen, pero recordando y analizando todas las necesidades se trata de un personaje más que simpático tan sólo un poco con los judíos sin que se comprendiera por completo con la historia. Al final de todo resulta que las víctimas se convierten en seres omnipotentes, sobre todo las víctimas que aún viven en Israel. Una vez más los Estados Unidos de Norteamérica han apoyado a una de las poblaciones más representativas de esta nación. Los americanos de origen hebreo, quienes de nuevo caen en los culpables de que la historia se vea de diferente manera.

FALLA DE ORIGEN

Emilio García Riera/Dicine

Realiza la crítica sobre una cinta vigente. El texto se divide en dos partes: antecedentes y datos de la película y el comentario de García Riera al respecto. En la primera menciona películas anteriores que desarrollaron el mismo género cinematográfico y las situaciones que originaron el filme, desde su concepción hasta su exhibición, así como las reacciones que suscitó entre diversos sectores sociales. En la segunda parte el crítico expone sus puntos de vista sobre la cinta.

Análisis Sintáctico:

El texto no cuenta con espacio, título ni periodicidad establecidos, por lo cual no es considerado como columna. Tan sólo lo hemos catalogado como crítica, ya que evalúa la película a partir de criterios basados en su bagaje cultural-cinematográfico.

La cabeza de la crítica es el nombre de la cinta en cuestión, enseguida viene la firma del autor e inmediatamente el texto expone la visión del crítico de la siguiente manera:

ANTECEDENTES Y DATOS:

- García Riera expone los filmes que han tratado el género de la cinta en cuestión
- Alterna declaraciones de las personas principales que intervinieron directamente en la realización del filme: Director, productor y guionista.
- Aporta datos sobre el proceso que sufrió la película, destacando el costo de su producción, las formas de distribución, así como las causas y consecuencias que tuvo su proyección
- Muestra reacciones de diferentes sectores de la población: políticos, publicistas, medios de comunicación y público en general, descartando la apreciación de la crítica especializada.

COMENTARIO DEL CRITICO:

- El crítico expresa sus opiniones sobre la cinta, con base en las impresiones y sensaciones que le produjo
- Explica las reacciones del público con base en el contexto en el que se exhibió dicha película
- Resalta la (ineficacia de la trama de la cinta, con base en las acciones de los personajes y la creatividad de quienes participaron en su realización
- Revela intencionalidades del Director que demuestra a través de su cinta
- Brinda datos generales de la película: nombres del productor, director, guionista, fotógrafo, músico, editor, actores, distribuidor, así como la duración, año y lugar de realización

Comentarios:

Al texto lo acompañan fotografías de la cinta con sus respectivos "pies" que nos aclaran el contenido de las mismas.

García Riera fundamenta sus puntos de vista con base en las sensaciones que le causó el relato filmico y, al contextualizarla, es decir, al brindar mayor información sobre el mismo, permite al lector vislumbrar intencionalidades del Director e incluso del productor.

Retoma pocos componentes del filme para su análisis. Su criterio de valoración se basa en aspectos externos a la película, es decir, se enfoca a la producción, distribución, realización y exhibición de la cinta, dando a conocer los aspectos externos que dieron origen a la película, sin centrar su argumentación con base en las categorías y componentes del discurso filmico.

CINE

DESPUES DE (86) UN DIA DESPUES

EMILIO GARCIA RIERA

ANTECEDENTES Y DATOS

Un día después (*The Day After*), la tan notoria película realizada por Nicholas Meyer para la televisión norteamericana, viene a suponer la culminación de un cine muy abundante, el refuerzo a las causas y efectos de un hipotético desastre nuclear.

En los cincuenta proliferaron las cintas, por lo general baratas y afiladas a la ciencia ficción, que ponían en efectos radiactivos en monstruos como el japonés *Godzilla*, cuadradas serpiente mercuricas como *El hombre invisible* o toda suerte de bichos o animales convertidos en enormes amenazas. Más en serio, con mayores presupuestos y ambición, el tema inspiró películas como *La zona roja* (*On the Beach*, 1959) de Stanley Kramer, *Fail Safe* (1963), de Sidney

causamente. *Un día después* describe la devastación por cohetes soviéticos de la misma zona norteamericana, la de Kansas City y sus alrededores, desde la que son lanzados otros cohetes en dirección a la URSS, pero nunca se aclara cuánto tarda la catástrofe. Sólo se dice que ha habido una rebelión en el ejército de Alemania oriental, de la RDA, y que la URSS ha atacado y ocupado parte de Alemania occidental, de la RFA.

Esta fantasía onírica fue escrita por el argumentista Edward Hume y puesta en un tono realista y objetivo. Duchovny es a su vez el director Meyer. *Un día después* no aboga por el desarme ni por el desmantelamiento de cohetes, ni por su construcción, ni por su consiguiente. No ha quedado enterada a ningún espectador. La película es como un gigantesco anuncio de servicio público, al

1983, apenas dos semanas antes de la prevista ratificación de los cohetes nucleares Pershing II en Alemania occidental. Fue vista en el 46% de los "teleshopos" y por un 62% de los espectadores nocturnos, o sea, unas 100 millones de personas. Sin embargo, apenas alcanzó el duodécimo lugar, por la cantidad de público que la vio, entre las transmisiones de la televisión norteamericana a lo largo de su historia.

Inmediatamente después de la película, la cadena ABC ofreció una emisión especial de su programa de debate *Viewpoint*, a cargo de Ted Koppel. Ese programa tiene una duración actual reducida de 45 minutos, sin embargo, se dedicaron 75 minutos al debate de *Un día después*, y participaron en el programa tan importantes como Henry Kissinger y el secretario de estado George Schultz.

Eso significaba una contraofensiva por parte del gobierno de Ronald Reagan, muy evidentemente adversa a la película. Tanto David Gurgen, director de comunicaciones de la Casa Blanca, como Elie El Assar, senador por Nevada perteneciente al frente del comité por la reducción de Reagan, pudieron al presidente que participara en la discusión de *Viewpoint*. Reagan, que vio la película dos veces, declinó hacerlo y se contentó a comentar en *Un día después* que estaba bastante bien hecha y que "sin decir nada que no sepamos, que la guerra nuclear sería horrible".

Ante la reacción provocada por la cinta, Schultz, en representación de Reagan, trató de ser prudente en la discusión convocada por *Viewpoint*. Escor por ser pronunciado más al sustantivo en contra de la película y llegó a preguntar: ¿Se supone que debemos hacer política asustándonos mutuamente?

Por lo que se le asustado, como a Meyer. Al cabo de la proyección de *Un día después*, la ABC recibió las llamadas de unas 50.000 personas que querían mayor información sobre el tema, y las organizaciones pacifistas una decena de ellas. Director de la cinta una verdadera elocuencia en favor de sus compañías por el "compromiso" histórico de las armas nucleares. Janet Michels, directora ejecutiva de una de esas organizaciones (la llamada Campaign Against War) declaró: "La ABC está cumpliendo un servicio público en este. Está fortaleciendo al pueblo norteamericano para que participe en el debate sobre el tema más importante de nuestro época". Por otra parte, Walter Mondale, quizá el precandidato demócrata con mayores posibilidades de competir con Reagan en las próximas elecciones, y partidario del congelamiento de las armas nucleares, hizo un elogio de *Un día después* por el hecho en que "ilustra la angustia de la guerra nuclear".

La película, que costó unas mil trescientas dólares, más otro tanto por gastos de lanzamiento, se resultó en obtener un buen negocio, por el enorme público que tuvo. Como por lo hecho muy alrededor la interacción de anuncios publicitarios en sus 142 y 124 minutos de historia que un lugar, cuatro distribuidores a las medias, cada semana. Como director y publicista, el hombre de

Los efectos de la guerra nuclear en *Un día después*

Lumet, o la famosa obra de Stanley Kubrick *Pocitos* *Inferno* (*Dr. Strangelove*), asiste de un documental sobre de medio metro (45 minutos) de Peter Watkins, *The War Game*, hecho para la TV, para la BBC, que la propia BBC no se atrevió a exhibir en su momento, en 1967.

Sin embargo, no fue ninguna de esas películas sino otra, *El síndrome de China* (*The China Syndrome*, 1979), dirigida por James Bridges, la que dio la idea de realizar *Un día después* a Brandon Stoddard, presidente de la ABC Motion Pictures, o sea, de la sección de películas de la cadena televisiva norteamericana. Declaró Stoddard: "Nunca pensamos hacer con la cinta un planteamiento político. Sólo queremos decir, simplemente, que la guerra nuclear es horrible". En

modo de *Smoking the Peace* (personaje utilizado en TV para una campaña en contra de los incendios forestales). Después de señalar que la película es la más valiosa que cree haber hecho en su vida, Meyer añade que asistió en ella "un mínimo de imaginación". Curioso empeño en quien fue antes director de *The Solution* *Inferno* (*The Seven Percent Solution*, 1971), película que imaginaba un encuentro entre Gírgonid Freud y Sherlock Holmes, y de *Escape al futuro* (*Time After Time*, 1979), variante muy imaginativa de un tema de H.G. Wells.

Después de una preview en Lawrence, Kansas, se exhibió que dio muchas de sus locaciones a la película *Un día después* fue estrenada por la televisión norteamericana el 20 de noviembre. A

FALLA DE ORIGEN

Jorge Ayala Blanco/El Financiero

Escribe una crítica sobre un determinado filme o grupo de filmes que aparece en la cartelera comercial o en los circuitos culturales. Si se trata de varios de ellos realiza una subdivisión tratando de darle espacio equitativo a las críticas que corresponden a cada uno.

En este caso presentamos el análisis de una sola cinta, el cual comienza con pocos datos filmográficos; no hay entrada precisa y el desarrollo de la trama se entrelaza con los niveles de lectura alcanzados por Ayala y los "subtemas" que, a juicio de él, se ponen de manifiesto durante la película.

Análisis Sintáctico:

El texto "cae" dentro del género interpretativo crítica, contando también con características de columna, ya que aparece lunes y miércoles en el diario "El Financiero". Regularmente ocupa las páginas 60's correspondientes a la sección Cultural.

La extensión del texto es de dos columnas y media. Esta columna aparece los lunes con el nombre de "Cinelunes exquisito" y los miércoles se titula "Cinemiércoles popular", ambos funcionando como "balazo".

Enseguida destaca un subtítulo que corresponde al nombre del filme y, finalmente, encontramos la cabeza del texto en la que se menciona frecuentemente al Director de la obra y el tema predominante en ella. Debajo de estos datos se localiza el nombre del autor del texto (Jorge Ayala Blanco). La estructura es la siguiente:

- Título del filme, (si es extranjero pone entre paréntesis el original de la cinta), nacionalidad de la misma, nombres del director y actores principales; entre paréntesis coloca el año de realización.

- Plantea su primer punto de vista acerca de la película, narrando las acciones principales de los personajes centrales, mencionando entre paréntesis el nombre del actor que interpreta el papel

•Resalta la función de algunos sintagmas filmicos, así como de componentes de puesta en cámara Descripción de los escenarios que enmarcan dichas acciones.

•Señala si la obra es versión original, quién(es) diseñaron el libreto, obras destacadas en las que participó el guionista, trayectoria cinematográfica del Director

•Concluye con su primera visión, es decir, resalta la problemática y acciones principales

•Desarrolla un segundo punto de vista, enfocándose más en el contexto de los personajes tanto principales como secundarios, es decir, su condición familiar y social

•Devela la psicología de cada uno de los personajes, en su tercer nivel de lectura

•Destaca los géneros y temática que ha prevalecido en las obras del Director

•Realiza un breve comentario acerca de la temática expuesta en dicha filmografía

•Finaliza con una cuarta re-visión del filme, destacando varios componentes de la imagen cinematográfica, tales como: vestuario, maquillaje, escenografía, secuencias, escenas, música

•Destaca el trabajo del Director, comparando su trabajo con el de otros cineastas que son de su misma nacionalidad, y/o han realizado obras del mismo género y/o temática

•Pone de manifiesto el simbolismo del discurso filmico
Comentarios:

Ayala Blanco brinda diversas lecturas que se pueden hacer de la cinta. Su manejo del lenguaje enriquece enormemente al texto.

Su análisis se basa, principalmente, en el relato filmico en si, ya que no centra su atención en detallar situaciones que dieron origen a la película.

Muestra una fotografía de una escena de la cinta, en cuyo pie de foto se escribe el nombre del actor que aparece en ella o tan sólo el título de la cinta acompañado, en ocasiones, de algún comentario escrito entre paréntesis.

Erika

Estudio Rufo Cavaca

La pasión según San Eusebio U o da inevitable a la cursilería

La pasión según San Eusebio U o da inevitable a la cursilería. La pasión según San Eusebio U o da inevitable a la cursilería. La pasión según San Eusebio U o da inevitable a la cursilería.

El club de la Buena Estrella. El club de la Buena Estrella. El club de la Buena Estrella.

Wang y la Melancolía Femenina

CineLunes Exquisito (87)

El Club de la Buena Estrella

Jorge Ayala Bianco



Escena de la Buena Estrella.

El club de la Buena Estrella. El club de la Buena Estrella. El club de la Buena Estrella. El club de la Buena Estrella.

El club de la Buena Estrella. El club de la Buena Estrella. El club de la Buena Estrella. El club de la Buena Estrella.

Se de mujeres. Se de mujeres. Se de mujeres. Se de mujeres.

U o da inevitable a la cursilería. U o da inevitable a la cursilería. U o da inevitable a la cursilería.

Año Nuevo Mazahua

Jose Vicente Araya

U o da inevitable a la cursilería. U o da inevitable a la cursilería. U o da inevitable a la cursilería.

U o da inevitable a la cursilería. U o da inevitable a la cursilería. U o da inevitable a la cursilería.

U o da inevitable a la cursilería. U o da inevitable a la cursilería. U o da inevitable a la cursilería.

U o da inevitable a la cursilería. U o da inevitable a la cursilería. U o da inevitable a la cursilería.

U o da inevitable a la cursilería. U o da inevitable a la cursilería. U o da inevitable a la cursilería.

U o da inevitable a la cursilería. U o da inevitable a la cursilería. U o da inevitable a la cursilería.

U o da inevitable a la cursilería. U o da inevitable a la cursilería. U o da inevitable a la cursilería.

U o da inevitable a la cursilería. U o da inevitable a la cursilería. U o da inevitable a la cursilería.

Susana Cato/Proceso

Ella escribe una crítica acerca de un filme determinado que aparece en cartelera.

Su texto consta de: una entrada (que puede ser una introducción al mismo texto o bien exponiendo un resumen de la película); una parte media (en la que se escribe sobre el Director, el argumento de la película o acerca del contexto de la misma) y un final (en el que Cato puede comentar sobre el Director o acerca de las reacciones que tuvo la crítica, y/o el público).

Análisis Sintáctico

- El texto de Cato "cae" dentro del género periodístico columna-crítica. Se encuentra en las páginas 70's de la revista "Proceso"; aparece semanalmente, ya que la revista tiene esa periodicidad.

- En ocasiones el texto ocupa parte de una sola página, en otras continúa en la siguiente. La columna-crítica comienza mostrando la foto de alguna de las escenas, donde aparecen el o los protagonistas, de la película a comentar, con su pie de foto.

- "cine" (sic) es el título permanente de la columna. Debajo de éste se encuentra la cabeza que, generalmente, se refiere al título del filme en cuestión o bien, redacta alguno que haga alusión al mismo. Enseguida encontramos el nombre del autor de la crítica, en este caso, Susana Cato. El desarrollo de su texto es el siguiente:

ENTRADA

- Compuesta por una introducción, en donde Cato comenta la actitud de los espectadores ante la película, tomando como "guía" la poca o nula asistencia a las salas cinematográficas donde se exhibe actualmente la cinta, así como su duración en cartelera. En otras ocasiones comienza por narrar la trama principal del filme.

PARTE MEDIA

- Descripción de las acciones de los personajes principales.

- Mención de algunas de las personas que intervinieron en la realización, producción, distribución poniendo especial énfasis en el Director, del cual Cato señala parte de su filmografía, asimismo resalta la labor que desempeñó el guionista.

- Evaluación de algunos componentes del filme, sobre todo valorando la aportación de la música y del trabajo del camarógrafo

- Reflexión acerca de si el Director logró transmitir sus puntos de vista a través de su expresión filmica. Susana Cato, manifiesta en este punto cuáles fueron los mensajes que le dejó ver la cinta.

- En ocasiones Cato resalta las situaciones a las que tuvo que enfrentarse el Director para realizar su filmación. Aclara dónde y cuándo ésta se llevó a cabo.

- Descripción de los componentes de algunas escenas, resaltando la utilización del color y el manejo de las acciones de los personajes principales, colocando entre paréntesis el nombre de los actores que los interpretan.

PARTE FINAL

- El texto termina con un comentario sobre el legado aportado por el Director para la sociedad de hoy, a través de su obra

- Realce de los componentes que "acentúan" la trama del filme provocando una reacción determinada en el público, y por lo tanto, merecen una reflexión (p.ej. la manera de utilizar la música en las cintas de suspenso).

Comentarios:

Susana Cato resalta la importancia del guión y la fotografía, de tal manera que ambos son los pilares de su crítica. También se interesa por la reacción del público.

Ella somete a algunos componentes de la imagen cinematográfica al modelo de Hollywood para valorarlos, lo cual nos habla del predominio que todavía tiene dicho modelo para realizar una reflexión en torno a una película.

El hecho de que Cato participe en una revista de índole político, nos pone a pensar sobre la relevancia que le otorgan al cine, en otros ámbitos, aun cuando ocupe tan sólo un breve espacio.

cine

(88) FRIO
Susana Cato

No deja de sorprender cada vez que pasa —y pasa muy a menudo— que el público acostumbra dar un frío recibimiento a las pocas buenas películas que se programan y que salen de la ómbra hollywoodense para recordarnos que en el resto del mundo también se hace cine, si no es que para recordarnos que hay un resto del mundo.

Apenas la semana pasada se estrenó *Amantes* (España, 1991) —una de las interesantes opciones que ofrece la distribuidora Mercury Films—, película del cineasta español Vicente Aranda que se exhibe aquí después de *El Amante Bilingüe*, aunque fue filmada antes que ésta, en 1991. Lamentablemente *Amantes* fue confinada a una sola sala, apenas a una semana de su puesta en cartelera.

Cuando volo el tapon de presión del franquismo se descorcho una sociedad avida de experiencias lúdicas, salvajes, sensuales, frívolas y románticas. El cine español contemporáneo ha elegido a Venus como su planeta rector: la política a nadie le importa más que la belleza y la sensualidad, amor, muerte y sexo en un tratamiento churrigueteresco. En este sentido hay niveles de cielo a infierno, encabezados en lo alto por la mirada caustica de Pedro Almodóvar —una mirada que parece perder filo con el tiempo, como lo demuestra su última cinta, aún no estrenada en México, *Kika*— que es capaz de caricaturizar no solo ese fenómeno romántico, sino que tiene la capacidad de incluirse dentro de él, en su muy personal estilo de filmar.

El cineasta Vicente Aranda no es tan conocido en el mundo pero en España tiene bastante renombre. Su filmografía puede ubicarse en los temas que ahora ocupan a la mente hispana —una de las más importantes cunas del pensamiento católico, apostólico y romano—, el placer de los sentidos y la muerte. Basta leer algunos de sus títulos: *Fata Morgana* (1966), *Las crueles* (*El cadáver exquisito*) (1968), *La novia ensangrentada* (1972), *Clara es el precio* (1974), *Cambio de sexo* (1977), *La muchacha de las bragas de oro* (1980), *Asesinato en el Comité Central* (1982), etcétera. Una historia en dos películas sobre un famoso bandolero. *El lute, camina o revienta* y *El lute II, mañana será libre* —escritas con su coguionista de siempre, Joaquín Jordá— le dieron mucho prestigio en España. Sobre decir que en México no se han exhibido.

Amantes —con guión de Alvaro del Amo, Carlos Pérez Merinero y Aranda— es una tragedia de amor donde la relación entre los jóvenes Paco (Jorge Sanz) y Trini (Maribel Verdú) —de novios de manita sujeta a punto de casarse— es abruptamente violentada por la presencia sexual de la casera de Paco (una espléndida Victoria Abril).

La bella fotografía de Alfredo Mayo consigue una adecuadísima atmósfera dramática desde la inocencia de la cocina donde Trini hace la comida del patron —sin amor— hasta el fervor con que guisa para su galán despaosionado, hasta los intensos clausos de la habitación donde Paco y Luisa hacen el amor una y otra vez, y finalmente, para el logrado el filo que provoca en un amante el abandono del otro y que puede ser igual a la muerte sentada en una banca, en medio de la nieve.

En esta bellísima película Vicente Aranda logra trascender el romanticismo melodramático para instalarse en la violencia de las relaciones interpersonales y en el lado oscuro de la virginidad. Más allá de los juicios morales, resuelve este triángulo amoroso como parecen estar resolviendo todas las relaciones humanas en este fin de milenio: los débiles están condenados a aislarse o a morir.

Maribel y Jorge Sanz, *Amantes*

FALLA DE ORIGEN

Ana Meléndez Crespo/Jueves de Excelsior

Ella escribe una crítica sobre un determinado film, generalmente que está en cartelera. La mayoría de sus textos se dividen en dos partes, los cuales son señalados por la autora mediante un subtítulo marcado en la mitad de su crítica.

Análisis Sintáctico

El texto entra dentro del género interpretativo "crítica", y también posee características de la columna, ya que aparece cada jueves en este suplemento de "Excelsior" y su lugar al interior de la revista, por lo general, ocupa las mismas páginas (las '40's).

Es una columna que ocupa dos páginas y el nombre de la misma da origen al de la sección especialmente dedicada a "CINE"(sic). A continuación está la cabeza del texto en la que, en ocasiones, no sólo se escribe el nombre de la cinta, sino también la frase que alude al tema que aborda la misma. Debajo de la cabeza se encuentra el nombre de la autora del texto (Ana Meléndez Crespo). La estructura es como sigue:

PRIMERA PARTE

- Ana comienza con una entrada en la que menciona el género, la idea central de la película, su contexto, así como el nombre de su realizador y el año en el que fue filmada.
- Desarrolla la idea central del film en los siguientes párrafos, señalando la manera en la que intervienen algunos componentes en el relato cinematográfico, destacando el de las acciones.
- Muestra la situación psicológica y social de los personajes en la trama del film. Con estos factores y las acciones, Ana argumenta si la intención comunicativa del Director se plasma adecuadamente en las imágenes.
- Cuenta la trama de la cinta, desglosando a la vez, otros componentes imagen cinematográfica. Centra su atención en

las acciones de los personajes principales y coloca entre paréntesis el nombre del actor correspondiente.

*En esta parte del texto, Ana pone, a veces, un subtítulo con el que "da pie" a otros comentarios.

SEGUNDA PARTE

*Retoma al Director para ofrecer sus puntos de vista en torno a él, no sólo basándose en la película en cuestión, sino también tomando en cuenta otros trabajos realizados por él.

*Opina sobre lo que representan y le comunican, a ella en particular, cada uno de los personajes. Asimismo establece si las relaciones entre ellos y la utilización de otros recursos filmicos (v.gr.movimientos de cámara) logran desarrollar la idea fundamental de la obra.

Comentarios:

*Esta columna-crítica se encuentra en dos páginas como mencionamos más arriba: la extensión del texto permite comentarios más profundos. Sin embargo, en la segunda página comparte el espacio con la programación cinematográfica de la Cineteca, así como con un recuadro que corresponde a la sección "Guía del espectador" de Eugenio Pablo Leyva.

*En esta sección Eugenio comenta sobre una determinada película, la cual generalmente, se trata de un estreno o bien de una cinta acreedora a varios premios. También resume otros films que se exhiben en pantalla.

*El dedicarle un espacio amplio a un texto que hable sobre cine, nos hace pensar sobre la importancia que tiene para el suplemento —que no está especializado en cine— el conocimiento del séptimo arte.

*Para darle sentido al mensaje del Director, Ana intenta establecer el perfil psicológico de los personajes y señala el manejo de algunos componentes (planos, secuencias, diálogos) de los que se valió el autor para transmitir sus puntos de vista.

DESDE luego que el terror como género cinematográfico conlleva la licencia de jugar ampliamente con la ficción, pero rebasar el sentido común con cualquier descabellado recurso sólo demuestra estrechez creativa y menoscabo por el espectador. Así sucede con el estadounidense George A. Romero que en *La mitad siniestra* (*The dark half*, 1992) hace girar la trama en la extravagante idea de que en el cerebro de un hombre se alojan materialmente fragmentos de otro ser humano que, además de vida propia, tienen capacidad pensante y de acción.

Numerosos argumentos han abordado, desde el punto de vista psicológico, el conflicto de la doble personalidad y sus consecuencias patológicas, con frecuencia graves. Romero, sin embargo, prioriza irresponsablemente un problema de tales características achacando sus orígenes a un ser supranatural omnipotente. Si bien logra una tensionante historia, es la violencia visual descamada su otro recurso. Muchos asesinatos, previa tortura de las víctimas con arma blanca, se detallan para conmocionar al público. Para aderezar tanta agresión, toma aquella cedebr idea de Hitchcock (1965) del ataque masivo de pájaros, en este caso para conjurar al demoníaco multihomínico.

De nuevo, como sucediera en *Misericordia de R. Reiner* (1990), el pretexto de este thriller de terror es el talento de un escritor. Supone aquí Romero que todo humano tiene una parte imaginativa oculta que pugna por desbordar los límites de la voluntad. Y que cuando ésta logra salir, el hombre produce. Asimismo, sin conceder, que así opera la estructura alquímica, el problema es que el cineasta al definir al yo de su personaje

fórmulas fáciles de crear horror (89)

● ANA MELENDEZ CRESPO

le da carácter material y de la manera más inverosímil. Además de ulicar en el cerebro del novelista Thad Beaumont como un tumor de formas humanas, el yo es maligno pues tiene la capacidad de irritarse si se le menoscaba o se le quiere eliminar. O sea que ese yo es un ser independiente, el feto de un gemelo cuyo crecimiento se atrofió en el vientre de la madre y que, quien sabe por qué artes fisiológicas, se alojó en el cerebro de su hermano Beaumont.

Todo este enredo se plantea en un relato dividido en dos. La introducción es el planteamiento del problema. Cuando Thad tiene unos ocho años muestra sus primeros signos de creatividad literaria y de enfermedad. Escribe sus incipientes cuentos encerrando en una oscura habitación. En el proceso sufre intensos dolores de cabeza, secucia el pilar de cientos de pájaros y, otra cosa más, su mano desafiante garabatea ideas raras. La madre, entonces, lo lleva al médico. Poco después le diagnostican un tumor en el cerebro que deben extirparle. Durante la operación, cirujano y ayudantes reciben doble sorpresa: el tal tumor es un repugnante ojo, una nariz y un diente ya cariado, y repentinamente una tupida parada de gorriones ataca los ventanales del hospital.

Por elipsis que omite 25 años, pasamos al siguiente bloque. Thad ya tiene una vida profesional exitosa, a Liz y a sus pequeños hijos gene-

los. El novelista, en sus disertaciones universitarias, arenga a los alumnos de literatura para que dejen salir al ser violento y hasta maligno de todo escritor. En casa, pone a la consideración de su mujer cada relato que termina. Y ella aprueba entusiasmada su genio. Un día, sin embargo, aparece un sujeto que intenta chantajear a Thad, después de haber descubierto que bajo el seudónimo de George Stark, el modesto profesor universitario se ha enriquecido publicando truculentas historias policíacas. Thad, Liz y un macabro amigo del escritor deciden enterrar simbólicamente en el panteón al inesistente Stark para que, ahora sí, sea famoso el verdadero Beaumont. Pésimas decisión, porque George Stark, el "yo" del escritor, no está para soportar tal agravio, y en venganza contra quienes lo "mataron" inicia una larga carrera de asesinatos.

Las víctimas, degolladas luego de crueles torturas, son los personajes más cercanos al escritor y su familia. Encabeza la lista el tricolorito hombre que para hacer publicidad de la eliminación del seudónimo hizo publicar una fotografía de Thad y su mujer junto a la lápida de Stark. Le sigue la editora, el chantajista, varios policías, el marido de la editora. En fin. Al tiempo que sucede cada homicidio, Thad comienza a tener alucinaciones y, en una especie de estado hipnótico, su

mano garabatea frases raras que coincidentemente aparecen también en los sitios de los asesinatos. El sheriff Pangborn sospecha del escritor, pero éste durante los interrogatorios siempre aparece acudín y sorprendido de las muertes.

Juegos Engañosos

Conforme se intensifica la tensión narrativa, se le pone al espectador una serie de trampas para confundirlo. El asesino actúa de noche y vestido de negro. Al principio sólo se ven sus botas o su cuerpo lejano, de espaldas, o en la penumbra. Las muertes suelen presentarse simultáneamente a las acciones de Beaumont con su familia, en la universidad o con la policía. Llegado el relato a las curvas de máxima intensidad, incluso Beaumont comienza a recibir llamadas telefónicas del sicópata homicida. Y esto demuestra que se trata de otro individuo y no del escritor. No obstante, el policía encargado del caso tiene la seguridad que se trata de Beaumont.

Más allá, pues, de los recursos del suspenso basados en el juego del engaño, en la música y los efectos de sonido, iluminación y edición, que son muy efectivos, están los nada aceptables efectos basados en el sadismo, la sangre y la agresión al ser humano. En este terreno, la narración francamente lo hace a uno removerse en la butaca cuando la tensión provoca aversiones. Y

Susana López Aranda/Dicine

Ella escribe de dos a tres críticas cinematográficas en esta revista especializada en el tema, generalmente se refiere a películas que se exhiben en cartelera. Sus textos constan de introducción, parte media y remate.

Análisis Sintáctico:

Dentro de los géneros periodísticos, el texto de Susana lo consideramos como crítica, la cual se encuentra en páginas interiores de la revista "Dicine", en donde no tiene un lugar específico, ni un nombre permanente que identifique al texto y tampoco cuenta con una extensión determinada.

La crítica lleva por título el nombre de la película a tratar, seguido de la firma de su autora (Susana López Aranda). El texto es de carácter expositivo y se desglosa de la siguiente manera:

INTRODUCCION

- Breve entrada sobre el tema de la película.
- Argumentación, con varias ideas, del tema central de la cinta.

PARTE MEDIA

- Esbozo del desarrollo del film, entremezclando comentarios sobre el mismo.
- Traslación del contexto de las acciones de los personajes a nuestra sociedad.
- Susana retoma algunos componentes de la cinta para valorar su aportación en la imagen presentada en pantalla.

PARTE FINAL

- Comentarios en torno al Director y a la obra que está presentando.
- Con letra más pequeña, Susana añade algunos datos generales de la película, como los nombres de las personas encargadas de la Dirección, guión, fotografía, música, edición, producción, actuación y, entre paréntesis aclara el personaje que interpretan; estos personajes aparecen en

orden decreciente, enseguida está el distribuidor, la duración del film, y la fecha de estreno.

Comentarios:

Acompañan al texto fotografías de escenas de las películas en cuestión, en las cuales apreciamos a personajes principales y/o secundarios.

- Susana pone especial énfasis en las acciones de los personajes, ya que de esta manera determina si el desarrollo de la historia es coherente con lo que trata de mostrar el Director

- Su enfoque va hacia la trama de la película, eludiendo otros asuntos como la trayectoria del cineasta

- Su texto -al contar el film e ir reflexionándolo al mismo tiempo- resulta bastante "filosófico", ya que sus argumentos se basan en su experiencia de la vida cotidiana actual

- La única referencia que hace a la mimesis, la localizamos en la parte final de su texto, donde nos da a conocer los datos del film

- Para escribir en una revista especializada, la crítica de Susana resulta superficial, ya que no toma en cuenta aspectos como el montaje, la fotografía...en fin varios componentes miméticos y diegéticos. Esto causado, quizás, por la falta de espacio.

ANGEL DE FUEGO

SUSANA
LOPEZ ARANDA (90)

Crue! prueba de amor es aquella que exige el sacrificio de los inocentes.

En un paisaje árido y desolado, el alma, caída y humillada pero aún viva, busca la esperanza del perdón, la promesa de que las puertas del cielo se abrirán y que todo dolor desaparecerá. Sin embargo, el amor ofrendado queda sin respuesta: la deidad permanece inescrutable y ajena.

A la manera del auto sacramental, la representación del drama se desarrolla con implacable rigor: las figuras desgarradas se debaten, encarnando cada una su papel asignado en el conflicto.

Ángel de fuego, en su instancia más inmediata, narra una historia lineal: Alma, una adolescente casi niña, que lanza fuego desde el trapecio, es la atracción del miserable circo fantástico. En un acto de amor desesperado, Alma se entrega carnalmente a su padre moribundo (un payaso viejo y enfermo) y como decide conservar el hijo que han concebido, tras la muerte del padre debe abandonar el circo. Alma vaga por las calles lanzando fuego, hasta que encuentra a la predicadora Refugio, que con su hijo Sacramento, presenta en barrios y caseríos pobres, funciones de títeres con relatos de la biblia. Refugio inscribe a los arrependidos en el Libro del perdón, pero Alma es rechazada: para purificarse, deberá primero sufrir castigos y penitencias. Pero el dios de Refugio no perdona y Alma pide al hijo que esperaba. Al no haber encontrado amor ni perdón, Alma, vacía, busca entonces la venganza. Sacramento se convierte en su víctima propiciatoria y ella se insula entre las llamas del viejo circo.

En este retablo profano, los ecos bíblicos reverberan en la historia humana, determinando las trayectorias y destinos de los personajes.

Ante la muerte, Alma expresando

su amor total al padre, transgrede el tabú supremo con su concepción incestuosa. El amor—"quien tenga amor en su corazón será salvado"—es lo que la mueve; su caída, su "noche oscura", son pues producto del amor. La promesa de salvación sin embargo, no se cumple.

La predicadora Refugio, incapaz de darle consuelo y compasión, le muestra en cambio el rostro de un dios a su imagen y semejanza, inflexible y duro como ella misma, e insaciable.

Representación dentro de la representación, la historia de Abraham develada mediante el teatro de títeres, encuentra en la de Alma, un sardónico y terrible eco. Si Isaac, hijo de Abraham, fue exigido en sacrificio como prueba y luego salvado, el hijo no nacido de Alma, no merecerá tal gracia.

La aceptación resignada de Abraham (dispuesto a matar con su mano a su propio hijo) fue recompensada, pero ante el inútil sacrificio de su sangre, Alma se rebeló. Perdió la fe y la inocencia, el Ángel de fuego se transforma en Ángel de la venganza.

Sacramento será la vía para castigar a la madre. Nacido sin mancha, hijo predilecto y profeta, Sacramento sometido al dios de Refugio, mortifica constantemente su carne. El joven cuerpo de Alma sella su suerte: conócido el amor carnal. Sacramento deja escapar su sangre y su vida abriendo-se las venas.

Ojo por ojo y sangre por sangre, a Refugio como animal herido de muerte, sólo le queda aullar su pena por la pérdida del hijo amado...

Historia de amor y de muerte, en *Ángel de fuego*, las imágenes son eco y reflejo de lo que se narra. Sin discursos ni explicaciones (visuales o verbales) superfluas, lo que ocurre con y a través de los personajes, ocurre con la contundencia de lo irrevocable. Es así porque sólo y precisamente así, tenía que ser.

Terrible visión de un mundo desesperado y despojado que, en los ambientes y entornos halla su fiel semejanza: hasta donde la vista alcanza, tierra, miseria y despojos. Alma rechaza a la madre que la abandonó, en un basurero; su rito de purificación tiene por escenario un tiradero industrial; su tumba, las cenizas de la vieja carpa.

En la composición del retablo, conviven las resonancias bíblicas y los rituales paganos, con la naturalidad del sincrismo religioso más arraiga-

do. Y si la historia de Alma y la secta de Refugio parecen extrañamente verosímiles y convincentes, es porque ese sincrismo en nuestro país, es algo que se pierde en la memoria de los tiempos. Lo vemos a diario y lo hemos matado.

La severidad y concisión con que *Ángel de fuego* conjuga sus elementos narrativos (utilizando la elipsis como constante) y sus planos de significación, corresponde a un propósito y un diseño cuidadosamente planeados. El empleo del color (vestuarios, decorados) y el sonido (muy poca música, ruidos, encabalgamiento de escenas), el tipo de fotografía, convergen de igual manera para construir un todo armónico en su desnudez.

Así, en un momento en que lo amable y ligero prevalecen, *Ángel de fuego* sorprende por su poco común intensidad. En su segundo largometraje apenas, Dana Roberg se trazó un arduo camino. Su película no está hecha para complacer. Pero como cine, sin duda, vale. ◀

ANGEL DE FUEGO

De Dana Roberg / G: Omar Alain Rodrigo y Dana Roberg / F: Tom Kuhn / M: Ariel Guzik / Ed: Sighiso Barju / P: León Costantini y Dana Roberg. Imcine-Producciones Metrópolis-Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica-Otra Producción M&A, México, 1991 / Con: Evangelina Sosa (Alma), Lilia Aragón (Refugio), Roberto Sosa (Sacramento), Noé Monteleague (Noé), Alejandro Parodi, Mercedes Pascual / Dist: Imcine / Dur: 85 mins / Est: 19/02/93.

Evangelina Sosa en *Ángel de fuego*



EVALUACION GLOBAL DE LA CRITICA CINEMATOGRAFICA

Mediante este ejercicio de análisis de los diferentes géneros periodísticos en materia de cine, observamos que cada uno de ellos obedece a diferentes funciones: los informativos sólo dan cuenta del hecho noticioso, los interpretativos recaban mayor información a fin de contextualizar la noticia y los de opinión permiten valorar y juzgar el suceso.

Esta clasificación de géneros nos permitió ubicar a la crítica dentro de los géneros de opinión y considerarla un ejercicio de análisis cotidiano de apreciación cinematográfica, el cual tiene varios niveles. El ejemplo de crítica más sencillo resulta ser el comentario (ver pág.69) y la crítica más exhaustiva sería el ensayo (ver pág.80) es decir, que dentro de la crítica filmica caben otro tipo de géneros.

De esta manera, una crítica puede comenzar describiendo la sala cinematográfica, el tipo de público, los sucesos que ocurrieron antes, durante y después de la proyección (desde la observación de la cantidad de gente formada en la taquilla hasta los comentarios en torno a la cinta) para después centrar el análisis en el filme.

Así estaríamos realizando una crónica o bien como en el caso de Nelson Carro que escribe su crítica apoyado en declaraciones del guionista y cineasta (p.109). Este tipo de combinaciones entre géneros las encontramos en mayor medida en la revista especializada "Dicine". Por ello, corroboramos la hipótesis de que no hay géneros periodísticos puros y si distintos modos de hacer crítica, todos ellos válidos.

Encontramos, generalmente, que las críticas escritas en diarios y revistas como "Proceso" responden más a la necesidad de informar que evaluar, planteando juicios más someros por falta de espacio y el poco tiempo que el público dedica a la lectura.

Notamos que en el caso de Tomás Pérez Turrent sus textos son más exhaustivos en las revistas "Dicine" y "Siempre" que en "El Universal"; sus puntos de vista los sostiene aportando un mayor número de argumentos en las revistas. Este ejemplo es ilustrativo de la influencia del espacio que cada medio tiene destinado para el texto del crítico.

A diferencia de otras críticas que se escriben en periódicos, la de Jorge Ayala Blanco está dirigida a un público que no sólo requiere estar medianamente informado sobre una película sino también busca argumentos más avezados que relacionan al texto filmico con el contexto específico del filme y otros.

Además si la información que se presenta en "El Financiero"- es especializada en temas económicos, su enfoque está dirigido al público que ya tiene un criterio más formado en materia informativa.

El crítico se ajusta a los lineamientos de cada género periodístico así como a las políticas y condiciones de cada medio de comunicación, respondiendo a las necesidades de las revistas especializadas, no especializadas y periódicos.

Las críticas escritas en revistas podemos dividir las según su carácter en dos: las no especializadas y las especializadas en el tema filmico. En las primeras están "Proceso", "Siempre" y "Jueves de Excelsior" -que fueron objeto de nuestro análisis porque en ellas encontramos críticas de cine de las cuales carecen otras revistas (v.gr. "Jornada Semanal") y algunas sólo exponen reseñas de filmes.

Las revistas no especializadas en el tema filmico las consideramos de carácter político. La diferencia fundamental entre ellas es el espacio que le brindan al texto crítico-filmico: mientras que en "Proceso" le dedican una columna, compartiendo el espacio con otras informaciones de carácter cultural, "Siempre" concede 3/4

partes de una página y "Jueves de Excelsior" una página 1/4, y en ambas el espacio restante se ocupa con reseñas de libros, filmes o información cinematográfica.

"Jueves de Excelsior" y "Siempre" tienen críticas que orientan a un público más informado acerca de cine, ya que este tipo de críticas exponen varios argumentos sobre diversos aspectos de la cinta, en tanto que la crítica de "Proceso" retoma muy pocos elementos de juicio para valorar el relato filmico.

Dentro de la categoría de revistas especializadas en cinematografía encontramos a "Dicine" y recientemente comenzó a publicarse la revista estadounidense "Prémère", cuya franquicia de explotación obtuvo Televisa. Es recomendable comparar y conocer otras revistas del extranjero para conocer la opinión de los críticos en torno al filme y la manera en la que elaboran su análisis.

Por ser difícil su adquisición, mencionamos tan sólo el nombre de algunas de estas revistas para tenerlas como referencia: "Cinema Journal"(E.U.), "Wide Angle"(E.U.), "Camera obscura"(E.U.), "Iris" (Francia), "Versus"(Países Bajos), "Contracampo"(España), "Screen"(Gran Bretaña).

"Dicine" a pesar de no contar con buena circulación y difusión, sobrevive y en la cual se encuentran sobre todo, reportajes que abordan problemas relacionados con la industria cinematográfica, crónicas de festivales de cine, en fin, ejerce distintos géneros periodísticos en materia filmica.

Sin embargo, "Dicine" a través de su crítica carece de análisis sobre cintas que no aparecen en la cartelera comercial ni las que se exhiben en los circuitos culturales y de las que rara vez escriben los críticos de periódicos y revistas no especializadas.

Con esta acción, no se cumple una de las funciones principales de la crítica: promover, ya que mediante la expresión de sus puntos de vista, el crítico favorece el rechazo o aceptación que tendrá el público hacia el

producto filmico. Asimismo, deja de promover otras funcionalidades del cine como son informar, educar, orientar, expresarse artisticamente, además de entretener.

Un ejemplo notable de la influencia de la crítica es el de los escritores de "Cahiers du Cinéma", quienes defendieron la política de autor, oponiéndose al Modelo Hollywoodense. Gracias a su crítica, los cineastas parisinos tuvieron mayor inquietud por demostrar la necesidad de expresarse.

"La actuación del autor de cine -defendida implícitamente desde los comienzos de la crítica seria, o sea, desde los tiempos (finales de la segunda década de siglo) de Louis Delluc y Riccioto Canodo, fundadores del movimiento de cine-clubs y explícitamente desde los años '50 por la revista parisiense "Cahiers du Cinéma"- encontró una lógica oposición en los capitalistas, sobre todo en los de Hollywood". (91)

La publicación de notas, opiniones, datos filmográficos, revelan el deseo de comunicación, de entablar diálogo, compartir puntos de vista, despertar la curiosidad e interés por conocer de cerca el ente filmico y guiar al espectador en la lectura del relato filmico.

"La publicación supondrá un salto, un desbordamiento del mundo estrictamente individual (intrauterino) que el cinéfilo ha mantenido de su relación con el cine, una proyección al mundo de las comunicaciones sociales, por mínimas que éstas sean en principio". (92)

Los cine-foros y talleres son lugares donde se llevan a cabo ejercicios de apreciación cinematográfica a través de la práctica cotidiana de la crítica. Un ejemplo de esta modalidad es el que lleva a cabo el maestro Posada.

MODELO DE POSADA (93)

Este es un modelo empírico que emplea un profesor para compartir su experiencia y enriquecerla al mantener contacto con alumnos u otros espectadores.

A continuación presentamos de manera breve su método para apreciar películas:

- 1) Explicar magisterialmente elementos teóricos
- 2) Seleccionar un filme en cartelera
- 3) Tener una visión del filme en cuanto a sus valores
- 4) Escribir el juicio personal previo al debate grupal
- 5) Debatir colectivamente, mediante la manifestación de juicios individuales. Para el debate se cuenta con la participación de un director, quien recaba las fichas filmográficas, para registrar las películas que se prestan a debate.

En las fichas quedan sentadas en el anverso los datos que identifican la película, y en el reverso la síntesis del argumento, así como una breve opinión personal sobre la cinta.

Existen formas de crítica colectiva como el cine foro en el cual, la película es precedida de una presentación y de la proyección de ésta. El cine foro requiere de un público, de preparación y de un director quien será el encargado del debate, después de proyectada la cinta.

Estos tipos de apreciación, el cine foro y el taller que lleva a cabo el maestro Posada, toman en cuenta tanto la visión particular del individuo como la general, que brindan la oportunidad de conocer el pensamiento de los otros.

En este tipo de modelos, si se requiere de un análisis más profundo, es necesario utilizar el video para ver la película cuantas veces sea necesario.

Un modelo de esta naturaleza, tiene como base la apreciación de cada individuo, y después someterlo a debate para enriquecer la experiencia cinematográfica por lo que en el siguiente capítulo propondremos un modelo propio que contribuya a ello.

CANTO NEGRO

¡Yambabó, yambabé!

Repica el congo solongo,
renica el negro bien negro;
congo solongo del Songo,
baila yambó sobre un pie.

Mamatomba,
serembe cuserembá.

El negro canta y se ajuma,
el negro se ajuma y canta,
el negro canta y se va.

Acuememe scrembó,
ae;
yambó,
ae.

Tamba, tamba, tamba, tamba,
tamba del negro que tamba;
tamba del negro, caramba,
caramba, que el negro tamba;
¡yamba, yambó, yambabé!

Nicolás Guillén

FALLA DE ORIGEN

IV

PROPUESTA DE MODELO DE APRECIACION CINEMATOGRAFICA

En el presente capítulo proponemos un modelo de apreciación cinematográfica cuya característica principal es funcionar como un "continuo de sugerencias". Recordemos que no existe un método universal de análisis filmico, lo cual nos permite compartir todas las experiencias (im)posibles para tratar de comprender la experiencia cinemática.

Antes de presentar el modelo, describimos el proceso cognoscitivo del espectador, ya que éste sustenta teóricamente y en gran medida, nuestro modelo de apreciación.

El primer contacto que se establece entre el texto filmico y el sujeto, es por (dis)gusto. De ahí puede surgir el interés por comprender su (des)agrado, lo cual se reflejará en el nivel de lectura que alcance a vislumbrar en la imagen en movimiento.

Algunos piensan que existe un recorrido obligado de la mirada que, en nuestra convencionalidad corresponde a leer de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo; otros aseguran que la mirada recorre la imagen en sentido de las manecillas del reloj, fijando más la atención del lado izquierdo.

Opiniones como la de Metz en la que afirma "...el propio lector es quien decide por dónde comenzar a mirar, qué elementos actualizar, cuáles dejar en la sombra o narcotizar..." (9) favorecen el libre recorrido de la mirada sobre la superficie plástica.

El proceso de lectura tiene 2 niveles: el perceptivo y el de comprensión. El primero se refiere a las condiciones físicas y psicológicas que permiten al individuo distinguir puntos, líneas, colores... mientras que el segundo se trata de emplear ciertos códigos (signos propios del exterior, del contexto) que ayudan tanto al cineasta a codificar el discurso filmico como al espectador a decodificarla.

En el nivel de percepción dos fuerzas se entrelazan: sujeto e imagen cinematográfica, uno con todas sus características físicas, psicológicas, sociales... y la otra con todos sus componentes.

El individuo al tener un primer contacto con la imagen en movimiento experimenta fuerzas externas e internas. Dentro de las primeras entra la percepción: "...tratamiento de una información que nos llega por mediación de la luz que entra en nuestros ojos y determinan la actividad nerviosa en función de la información contenida en la luz..."(95)

La percepción se ejerce cuando el grado de luminosidad, color, texturas, tamaños, formas afectan el ojo humano y su sistema nervioso.

El espacio de la imagen cinematográfica está limitado por un marco (donde la acción de las figuras se lleva a cabo dentro del cuadro) el cual recibimos como espectadores a través de nuestra experiencia sensorial para después incorporarlo a nuestra lógica y pensamiento.

La distancia que guarda el espectador frente al marco, provoca que su percepción sea distinta al acercarse o alejarse del mismo. Este marco sirve para determinar el exterior e interior de la imagen filmica, pero sobre todo, refuerza la concepción de que lo que vemos es una representación.

También el marco permite que la representación se despliegue en un espacio que cuenta con una dimensión temporal al brindar información sobre el tiempo del suceso o de la situación representada.

La sensibilidad es una cualidad que no escapa a la afectación del espectador; las sensaciones que nos transmite la imagen filmica las captamos gracias a nuestros sentidos.

Aparte del espacio que guarda el espectador frente a la representación, su relación con ésta dependerá de la composición y de las relaciones que se establezcan dentro de ella, de acuerdo con la manipulación que el cineasta haga de cada componente.

Si el emisor evita relacionar al espectador con el texto filmico, entonces elaborará un discurso pletórico de ideas, costumbres y actitudes ajenas a las del espectador, tratando de someter su raciocinio, para que sea incapaz de decodificar los mensajes intrinsecos en la superficie plástica.

Ya cuando el espectador "quiere saber lo que ve" y se plantea la pregunta "¿Qué estoy viendo?", da un paso hacia el nivel de comprensión. En este nivel se confrontan los recursos icónico-verbales del discurso filmico con el conocimiento del sujeto, el cual implica su saber, su actuar, su pensar y su sentir.

El querer comprender insta al espectador a participar en un proceso de organización. El primer factor para comenzar dicho proceso es detectar la proximidad que guardan cada uno de los componentes de la imagen cinematográfica con el(los) otro(s). El segundo factor que interviene es la semejanza, la cual se establece gracias al icono.

Peirce entiende por icono "todo signo que tiene cierta semejanza con el objeto al que se refiere...un concepto que sin tener las cualidades específicas del objeto lo identifica. Por ejemplo, el signo televisor no es el televisor en sí mismo, pero lo designa como tal".(96)

El icono nos brinda cierta información para acercarnos a lo que es un objeto real mediante la relación de semejanza entre el real y su imagen. En realidad esta correspondencia se da entre el contenido cultural del objeto y la representación.

Cuando establecemos la relación entre estos dos factores -proximidad y semejanza- conformamos un orden al interior del texto filmico: "Organizar la imagen significa medir y relacionar diferencias visibles - tono, valor, saturación, textura, posición, forma, dirección, intervalo, tamaño- mediante la acción neuromuscular del ojo".(97)

El cineasta podrá ayudar al espectador a organizar el discurso cinematográfico si conjuga sencillez y vigor en sus

componentes. Así una zona nítida permitirá que el ojo enfoque primero el objeto a su alcance; asimismo el trato que se le dé a la luz provocará colores contrastantes, los cuales quizás sirvan de guía para el espectador.

Este contraste comienza a generar un movimiento interno en la representación que incrementa la experiencia mnémica del individuo, estableciendo las relaciones de todos los componentes, provocando tal variedad que la imagen cinematográfica se torna en una unidad dinámica.

Nuestra mirada podrá posarse libremente sobre cualquier zona de la superficie plástica para comenzar el recorrido por ella. Si el texto filmico se opone a cierta lógica de lectura del espectador, éste realizará un esfuerzo mayor por encontrar las posibles relaciones entre sus diferentes componentes hasta dar con una idea o enunciado que entrelace los signos en un todo significativo.

El factor que ayuda a relacionar los componentes de la imagen cinematográfica es la atención. El ojo, al enfocar un punto de la imagen puede realizar el acto de "mirar-atender", al igual que el oído permanece alerta ante un sonido que llame su atención.

"Lo que hacemos cuando pasamos del ver al mirar o del oír al escuchar es darnos cuenta de que vemos u oímos algo. Nuestra atención como algo diferente de nuestro 'darnos cuenta' tiene un doble objeto: atender a lo que vemos u oímos y nuestra acción de oír o ver ese algo". (98)

Tomando en cuenta que el relato filmico es audiovisual, el oído es otro de los sentidos que interviene poderosamente en la lectura de la imagen en movimiento. Los diálogos, sonidos, música y cualquier efecto sonoro puede ser un motivo válido para iniciar el proceso de lectura, ya que forman parte de los componentes de la imagen cinematográfica y pueden captar nuestra atención.

Recordar lo que sentimos al escuchar "x" sonido, nos lleva a sensibilizar otro órgano sensorial y buscar el por

qué del comienzo de nuestra relación con el filme a través del oído y la manera de unirlo a los componentes visuales.

La atención es ejercitar nuestra mente, cuerpo y espíritu de manera integral para comprender lo que vemos y escuchamos. Si se armonizan los componentes de la representación, nuestras facultades intelectuales y emocionales tenderán al equilibrio, manteniendo una relación balanceada entre nosotros y la imagen en movimiento.

Aplicar nuestros conocimientos, experiencias, accionar nuestros órganos sensoriales y (con)movernos a través de nuestros sentimientos, nos ayuda a permanecer activos frente al ente cinematográfico y ayudando a ejercer nuestra sensibilidad.

Este ejercicio de sensibilización compete tanto al cineasta como al espectador, quien al realizar un esfuerzo por atender al texto filmico activa su conciencia, convirtiéndose en lector. En este nivel, el lector ya comienza a explorar la imagen cinematográfica, enfocando su atención, (con)centrando su mirada, su oído...en uno, dos, tres detalles, lo cual implica varias lecturas a realizar.

Conforme el espectador se adentra en el proceso de lectura audiovisual, adquirirá mayor conocimiento sobre el discurso filmico e incluso descubrirá que los símbolos plasmados en la representación son determinados por formaciones sociales; observará que lo concreto es llevado a lo abstracto y, a la vez, la abstracción nutre a la concreción.

Podemos comenzar a apreciar la imagen cinematográfica si la consideramos con su doble realidad: como un fragmento de espacio tridimensional y como una superficie plástica en la que conviven diversos componentes estableciendo entre ellos diversas relaciones; así como distinguiendo su espacio-tiempo del nuestro.

Consideramos pertinente fundamentar cualquier interpretación con base en componentes, categorías, para apoyar nuestra argumentación. Las siguientes preguntas pueden enriquecerse si el sujeto relaciona su entorno con el texto filmico, es decir, si aplica su bagaje cultural, educativo, espiritual, emocional al momento de realizar su ejercicio de análisis con la película.

En este nivel ya no la concebimos tan sólo como una representación, sino también comprendemos que es un ente con el cual entablamos una experiencia dinámica, ya que en lugar de ver únicamente unidades estáticas y fijas experimentamos relaciones vivas.

La elaboración de nuestro MODELO DE APRECIACION CINEMATOGRAFICA se da de la siguiente manera:

- Poner "balazo" que identifica al Director de la película. A continuación escribir la "cabeza" del texto, que puede ser el propio título del filme, pero si optamos por no utilizarlo como cabeza, entonces lo incluimos en un subtítulo, el cual también se compondrá de los siguientes datos: productor (el nombre de la compañía productora y el país de origen), distribuidor, exhibidor (salas donde se proyecta el film), guionista, director, fotógrafo, música, duración, actores y su papel.

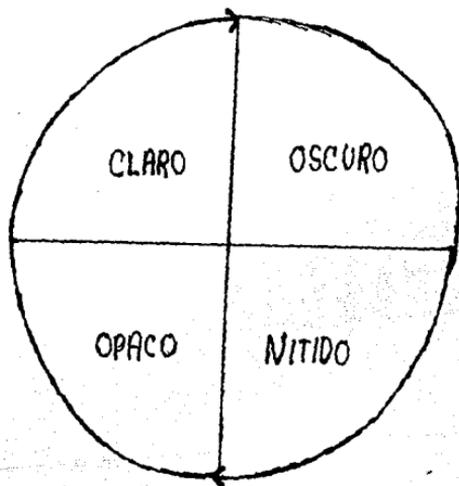
- Escribir brevemente sobre la trayectoria del Director

- Narrar la trama de la película tal y como la hayamos comprendido y establecer el género al que pertenece. Tratar de responder a las preguntas: qué sucede, a quién(es), dónde, cómo (circunstancias que rodean el hecho), cuándo y por qué

- Señalar la idea principal que nos aporta la cinta y anotar las ideas que nos surjan aún cuando parezca que no coinciden con la idea central

- El siguiente paso es contestar una serie de preguntas de acuerdo con el siguiente esquema que nos brinden elementos de juicio para plasmar por escrito nuestra apreciación.

OSCURO	La industria cinematográfica, lo que no se ve en pantalla, pero lo produce
CLARO	La materia prima, equipo tecnológico, categorías y componentes filmicos; lo que se ve y oye en la pantalla
OPACO	Experiencia comunicativa-mnémica: impresiones, reacciones e ideas particulares y en conjunto
NITIDO	Experiencia lúdico-háptica: Poner en juego todo nuestro ser a fin de integrar el ente filmico a nuestra experiencia de vida; la relación con todo lo demás



* Las flechas indican que el círculo es móvil

Con base en esta división, desglosamos las interrogantes para cada rubro: (Si tiene dudas para cualquiera de ellas, remítase a los capítulos anteriores de este trabajo de tesis. Asimismo si tiene mayores datos que aportar anótelos)

RUBRO 1

- ¿Esta película es versión original o es la continuación de otra(s) anterior(es)?
- ¿Qué compañía(s) produjo/produjeron esta cinta y a qué país(es) pertenece(n)?
- ¿Qué tipo de producción cree que se llevó a cabo para la realización de esta película? ¿Por qué?
- ¿Conoce el monto que se destinó para la filmación? ¿A cuánto asciende?
- ¿Qué tipo de empresa distribuidora comercializó la cinta?
- ¿Cuáles son las características de este tipo de distribuidoras?
- ¿De cuánto fue la inversión para comercializar este producto filmico?
- ¿Notó grandes campañas y desplegados publicitarios acerca del filme?
- ¿El lugar donde se exhibió la película estaba lleno o vacío?
- ¿Se agotaron rápidamente las localidades?
- ¿En qué salas se proyecta la cinta? ¿Pertenecen al circuito cultural o comercial?
- ¿La sala o el lugar donde se exhibió esta película se destina a otras actividades (p.ej. bailes, conciertos, etc.)?
- ¿Qué tiempo ha permanecido en pantalla este filme?
- Además de la película, ¿se proyectaron intermedios, noticiarios, comerciales, cortometrajes, cortos de otras cintas? ¿Qué tiempo aproximadamente duró la proyección de éstos? ¿De qué trataron cada uno de ellos?
- Describa las condiciones del lugar de exhibición donde se encontraba (si estaba sucio, si el sonido era audible...)

*¿En dónde se filmó esta película? ¿De qué nacionalidad son los actores?

RUBRO 2

Para contestar las siguientes preguntas determinar y describir los sintagmas filmicos y después, a cada uno de ellos "aplicarle las interrogantes siguientes:

*Indique si notó alguno(s) de los siguientes instrumentos filmicos:

CLAQUETA

REFLECTORES

CORTADORA DE NEGATIVOS

GRABADORA DE SONIDO

MICROFONOS

DOLLY

GRUA

*Precisar los tipos de cámara, tipos de encuadre, movimientos y angulación de cámara predominantes

*¿Se utiliza la cámara lenta, normal, rápida y/o imagen congelada en determinados momentos?

*¿Cuáles son las formas de montaje que recuerda en los sintagmas que escogió?

*¿Notó el tipo de carácter de los enlaces y transiciones de secuencia? ¿Cuáles fueron? ¿Y los tipos de raccord? ¿Tienen alguna función relevante las elipsis?

*¿Cuáles son los tipos de iluminación y colores que destacan? ¿Se pierde en algún momento la nitidez?

*¿Qué sonidos llamaron su atención? ¿Por qué?

*¿Qué género(s) musical(es) se presenta(n): romántica, ranchera, rock... Si desconoce el género, califíquela como suave, estruendosa, melancólica...

*¿La música sirve para identificar una situación y/o personajes específicos? ¿Es diegética o extradiegética?

*¿La música funciona como "Leit motiv" de algún personaje?

*¿Tiene muchos efectos especiales la cinta? ¿Recuerda los que le hayan cautivado?

•Plasme las acciones de los personajes conforme al modelo de Greimas

•Elija uno, varios o todos los personajes de la película que recuerde o que le hayan llamado la atención y a continuación escriba:

El nombre del/los personaje(s)

Sus características físicas (edad, sexo, color de piel, estatura, timbre de voz...)

Sus características morales y psicológicas (agresivo, serio...)

Vestuario y maquillaje (color de ropa, accesorios que lo caracterizan o leit motiv...)

Actuación dentro de la trama, tomando en cuenta sus actividades, sus relaciones interpersonales (si vive solo o en familia, qué papel juega en ella y en la sociedad)

Descripción del contexto del personaje: ambiente(s) en los que se desenvuelve, su casa-habitación (trate de recordar la escenografía y utilería de los lugares donde pasa la mayor parte del tiempo el/los personaje(s))

Diálogo(s) y/o frase(s) que recordemos

•Composición del/los plano(s) de acuerdo con los sujetos u objetos a fotografiar

RUBRO 3

•¿Se enteró por la prensa de la exhibición de esta cinta? (De ser afirmativa su contestación, continúe respondiendo las siguientes preguntas)

•¿Vio la cartelera publicada en un diario? ¿Cuál?

•¿Leyó crítica(s) en revista(s) o periódico(s)? En el caso de revista ¿es especializada en el tema cinematográfico? Escriba los nombres de la crítica, del autor y del/los periódico(s) y/o revista(s) que consultó

•Señale el/los género(s) que leyó y mediante los cuales trataron este filme y el medio de comunicación escrito en el que lo(s) encontró

NOTA INFORMATIVA

REVISTA/PERIODICO

RESEÑA

CRONICA

ENTREVISTA

REPORTAJE

COMENTARIO

EDITORIAL

ARTICULO DE FONDO

ENSAYO

COLUMNA

CRITICA

• Mencione las palabras más reiterativas en el texto del crítico

• ¿El crítico basa su análisis en varios componentes del discurso filmico y/o en las situaciones externas de la película?

• Aparte de promover la cinta ¿considera que la(s) crítica(s) que leyó tienen otra función? ¿La(s) ubicaría en otro(s) géneros aparte del de crítica?

• ¿Satisface(n) esta(s) crítica(s) su necesidad de información respecto al filme? ¿Le brinda elementos suficientes para iniciar la lectura del relato cinematográfico?

• ¿Asiste usted a talleres de apreciación, cine foros o cine debates? ¿En dónde? ¿Considera que lo han guiado acertadamente en su avance de lectura filmica?

• ¿Cómo se lleva a cabo este tipo de crítica colectiva a la que asiste?

• ¿Utilizan el video como material de apoyo para ver en varias ocasiones el filme y detenerse a "escudriñarlo"? Y en el cine ¿cuántas veces ha visto usted la película?

• ¿Qué tipo de público asistió al igual que usted a ver esta cinta?

• ¿En qué momento el público abandonó la sala (al terminar la proyección de los créditos de la película, en el intermedio, en alguna situación especial que muestra la cinta)?

•¿Cuáles fueron las opiniones del público asistente? (podemos auxiliarnos con las impresiones de otros cinéfilos que nos hayan acompañado a ver la película o bien, con aquéllos que coincidieron con nosotros en el lugar de exhibición de la cinta. Así, conjuntando 2, 3 o más puntos de vista, "miraremos" lo que no "vimos" de manera individual).

RUBRO IV

Otras preguntas que pueden ayudar a re-crear por escrito las impresiones, ideas y sensaciones del cinéfilo son: (trate de relacionar estas respuestas con las anteriores)

- ¿Qué sintió por el/los protagonista(s)
- ¿Cuáles fueron sus reacciones durante la proyección del filme? ¿Le sudaron las manos, se deprimió, lloró, brincó de su asiento?
- ¿La música le produjo algunas sensaciones? ¿Cuáles? ¿Qué relación guarda la música con los sintagmas filmicos que eligió?
- Imagine que está en uno o varios de los lugares donde se desenvuelven las acciones de los personajes. Descríbalo. ¿Qué olores prevalecen? ¿qué objetos puede tocar y saborear? ¿cómo es su textura?
- Imagine que puede oler y tocar algún componente presente en el sintagma que eligió ¿cómo describiría esa sensación? ¿a qué huele ese componente? si es un personaje ¿su piel es áspera, suave...? si es un objeto ¿es duro, terso...?
- ¿De cuántos planos y fotogramas se compone la película?
- ¿La obra tiene relación con el título?
- ¿La cinta tiene un final idealmente feliz?
- ¿El filme es divertido y/o tiene otra(s) función(es)? ¿Por qué?
- ¿En qué tipo de cultura se encuentra inmersa la trama?
- ¿Considera que el filme trata un tema universal? ¿Por qué?

Después de exponer y describir cada una de las respuestas, ordenarlas y articularlas en la redacción de su texto, usted observará que las reacciones, impresiones, ideas y sensaciones que experimentó tienen como base la codificación de componentes dada por el autor.

Cabe aclarar que no todas las contestaciones deben ser incluidas en la redacción de su texto, ya que para cada película se "aplicarán" tan sólo aquellas respuestas que requiera, las cuales pueden estar formuladas en este trabajo o bien se necesita plantearse otras.

Con este tipo de esquema, podemos "descubrir" que, en efecto, uno de los componentes predomina, ya sea por su reiteración constante o por durar demasiado tiempo. En este punto es donde podemos detenernos a reflexionar sobre lo que veo en mi reflejado en la pantalla, es decir, comenzar a descubrir el por qué sentí o por qué me impresioné ante tal imagen.

Estas respuestas nos sirven de guía para elaborar nuestro ejemplo de análisis y poner en juego nuestros conocimientos escolares-teóricos, (psicoanalítico, marxista, pictórico, musical...) y nuestra experiencia de vida para "aplicarlos" a cualquier componente que nos haya llamado la atención.

No se trata de descubrir el "mensaje secreto" de la película, ni siquiera de coincidir con otra(s) lectura(s) derivadas de la misma. Lo importante del método es la coherencia en nuestras opiniones ante el filme y ésta se logra con base en argumentos que relacionen las ideas, sensaciones, interpretaciones que nos brindó la cinta con la descripción de sus componentes y categorías.

De lo que se trata es de re-hacer la película mediante un montaje escrito con base en la redacción de nuestras respuestas a las preguntas anteriores.

Si no podemos plasmar las respuestas por escrito, podemos auxiliarnos del dibujo. El dibujo nos sirve para formar la caricatura de algo o alguien con base en las

ideas, impresiones y sensaciones que nos aportó el filme. Por ejemplo, si el plano donde aparece el personaje que elegí, me evoca un cuarto frío, húmedo, puedo dibujar un cuadro que tenga una cama y pintarlo de color azul-grisáceo.

Si recordamos algún plano, secuencia, o cualquier componente que nos llamó la atención pero no podemos describirlo con palabras, el dibujo es la herramienta adecuada para plasmar la impresión que nos deja.

Al ver la película en varias ocasiones, nuestro montaje escrito, será renovado cuantas veces sea necesario para reconstruir el relato filmico al igual que nuestra experiencia cinemática. No sólo queremos analizar la imagen filmica, sino que deseamos volver a re-unirla y re-unirnos con ella.

Otro modo de re-hacer nuestra visión es tomar cualquier o cualesquiera secuencia(s) y dibujarles a cada una de ellas, diferentes encuadres, movimientos de cámara, montajes, etc. para argumentar las posibles razones por las que el Director no decidió emplearlas en la imagen en movimiento.

(Mediante el dibujo y las frases recuperamos la palabra escrita y la imagen estática ante la imagen en movimiento).

Como el cine es un medio que puede "hipnotizarnos", es necesario observarnos antes, durante y después de mirar el filme para saber si realmente lo integramos a nuestra experiencia de vida.

Como nos consideramos seres lúdicos, podemos jugar con el ente cinematográfico tantas veces como nos lo permitamos. Quizás, la realidad virtual será una herramienta valiosa en el próximo siglo para comprender y apreciar con justicia el cine.

La realidad virtual nos permitiría entrar en el proceso cinematográfico, introduciéndonos en el mundo imaginario para poder desconstruirlo y montar nuestra propia película, nuestro propio mundo a partir y desde el interior de la película misma.

Entrando en este proceso, ya no sólo miráramos y escucharíamos -en su caso- el filme sino que lo oleríamos, tocaríamos y hasta lo saborearíamos... Todos nuestros sentidos serían exaltados y estimulados, sin restricción u opresión alguna, ante el ente cinematográfico...

Permitirnos la libertad de escudriñar la intimidad del otro para conocerlo sin pre-juicios nos brindará la oportunidad de re-conocernos y de compartir el gozo, el placer de fusionar dos pensamientos en acción: el del ente filmico y el del cinéfilo.

Modelo de Cinéfilo desarrollado:

Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío

FRESA Y CHOCOLATE

P: ICAIC, IMCINE, TELEMADRID; Cuba-México-España, 1993, G: Senel Paz, F: Mario García Joya, M: José Ma. Vitier, Ed: Miriam Talavera y Osvaldo Donatien, con Jorge Perugorria (Diego), Vladimir Cruz (David), Mirta Ibarra (Nancy), Francisco Gattorno (Miguel), Jorge Angelino (Germán), Marilyn Solaya (Vivian). Duración: 110 min. Distrib: UIP. Exhib: Paseo, París, Latino, Elektra, Hnos. Alva., Cineteca Nacional; Sala Julio Bracho, Auditorio Justo Sierra

Tomás Gutiérrez Alea tiene una larga trayectoria dentro del ámbito cinematográfico cubano. Algunas de sus películas son: "La muerte de un burócrata", "Cartas en el parque", "Memorias del subdesarrollo", y la más reciente "Fresa y Chocolate" la cual dirige durante sus primeras etapas de filmación y deja la responsabilidad al joven cineasta Juan Carlos Tabío, autor de obras como "Plaff".

Realizada con base en el cuento de Senel Paz "El lobo en el bosque y el hombre nuevo", el argumento del filme gira en torno a dos personajes: David, militante de la Unión de Jóvenes Comunistas y Diego, intelectual homosexual que intenta seducir a David.

La relación que se establece entre estos dos personajes antagónicos es difícil al principio: mientras que David espía a este peligroso elemento contrarrevolucionario, Diego mantiene la esperanza de acostarse con el muchacho. Ambos motivos primarios se diluyen para dar paso a la amistad basada en la comprensión, en la consideración y el respeto mutuo.

David aprende a no juzgar las apariencias, a darse la oportunidad de descubrir al otro diferente, la otra cara de su país a través del amor que Diego profesa a su país, tradiciones, cultura, en suma a un mundo ignorado y condenado por el partido.

Compartimos con Diego, a lo largo de 110 min, el placer de re-descubrir La Habana, poliedro de avenidas y palacios que se desmadejan, malecón de nostalgias, ciudad que vibra desafiante, erótica, hechicera como el "babalawo" que descifra los mensajes del destino entre los caracoles.

La Habana comparte su mística con el espectador, mostrando su naturaleza dual en la fusión de los yorubas con los moros y cristianos, en la veneración pagana y monoteísta a Santa Bárbara y Ochún; en la complejidad salvadora del arte que rinde homenaje a exponentes de la música y literatura como José Antonio Méndez y Omara Portuondo, Silvio y Pablo, los venerados Lecuona y María Callas y los no menos reverenciados Alejo Carpentier, Lezama Lima o Nicolás Guillén.

Diego retoma versos de este último para demostrar lo que por derecho corresponde a cada uno de los que pertenecemos a una nación con pasado, presente y futuro: "Tengo el gusto de andar por mi país/ dueño de cuanto hay en él/ mirando bien de cerca lo que antes/no podía tener/Tengo, vamos a ver/tengo lo que tenía que tener."

La política y el arte no van de la mano: la primera encarcela el pensamiento del hombre, un sistema político nos programa a pensar como otros piensan, mientras que la cultura, el arte nos brinda sensibilidad, ya no sólo

entendemos las cosas, las razonamos, sino que las experimentamos mediante todos nuestros sentidos.

Cuando alguien desarrolla más su sensibilidad, se le cataloga fuera del régimen, ¡se ha atrevido a criticar, a cuestionar el sistema, a los gobernantes! Ya no obedece ciegamente, sino que reconoce los aciertos y los errores de los otros para reconocer los propios.

Diego -joven de tez blanca, ojos claros, vivaz, homosexual, culto, arrogante, exagerado en su lenguaje corporal y extremadamente idealista- cuestiona sagazmente el régimen político, la ignorancia y la pobreza espiritual de su entorno.

Dedicado a abrir espacios de arte y fomentar el desarrollo cultural desde su "trinchera", Diego asegura "...el arte no se hizo para transmitir, sino para pensar y sentir. Para transmitir están la radio y la t.v...", afirmación con la cual revaloriza la trascendencia de las expresiones artísticas ante cualquier ideología.

Razón y sensibilidad en quien es un re-animador del movimiento artístico cubano que, ante todo, no pierde el buen humor e incluso comparte con su "oponente" no sólo objetos subversivos: libros inconseguibles, té inglés, whisky, discos...sino también la cultura que envuelve a un país que busca su retroalimentación día a día.

El arte hace libres a los hombres y Diego no es la excepción, ya que es libre de pensamiento, de preferencia sexual, de satisfacer sus gustos aún cuando éstos parezcan revelarse contra el sistema comunista que, como a él, a muchos otros también los aprisiona.

"Fresa y Chocolate": cacao que requiere de temperatura elevada, mucha agua y aire húmedo; fruto cálido cultivado principalmente por africanos. Fresa importada de países desarrollados...necesidad de anteponer la satisfacción espiritual al requerimiento del progreso industrial...enigma y dogma del ser plasmado en pantalla.

La exposición del pequeño mundo de Diego queda al descubierto -mediante paneos que muestran objetos y decorados de su departamento- para pasar a la visualización de la riqueza en la arquitectura de La Habana. El afán inmutable de los edificios por contar su historia queda explícito a través de los tilt-ups y la voz en off de Diego que nos lleva a re-descubrir ese mundo ignorado.

La escenografía, los planos y hasta los colores son un discurso independiente en esta cinta. Las variadas aristas que demuestra este relato fílmico, intentan desentrañar la mulatez artística y cumplir a la vez con un deber político.

Esta comedia, expresión cultural de "cubanía" reencuentra, afirma, cuida y proyecta creativamente rasgos señeros de la identidad isleña, haciendo "estallar desde adentro" sus raíces mulatas y criollas.

Inesperado encuentro de una verdad tras el instante de paradoja que dice mucho de por qué el criollo y mestizo subdesarrollados pueden enfrentar la dominación de la cual son objeto. La ironía reivindica su sitio en la comunciación cinematográfica.

La distribución del filme se amplió tanto en salas del circuito cultural como del comercial, a medida que el público mostró interés. Así lo demostraron la permanencia en cartelera durante varias semanas y el alto índice de demanda de localidades en los lugares de proyección (quizás los cinéfilos encontraron su reflejo en este poliedro de formas y fondos).

La película, financiada por IMCINE, ha ganado numerosos reconocimientos, tanto en Cuba como en el extranjero y los sigue recibiendo por diversas razones, entre otras porque demuestra la manera en la que un pueblo aminora gradualmente su sensibilidad ante la efervescencia de la cultura política, situación reflejada en el cine producido por ese país.

En el caso de Cuba, sus producciones fílmicas evolucionaron rápidamente por la reducción en su costo y

temática popular, pero rayaban en la complacencia y complicidad del sistema político.

A partir de los convenios suscritos con otros países, el ICAIC se muestra flexible para representar temáticas que respondan más a la necesidad de comunicación de los espectadores. Al controlar totalmente la actividad cinematográfica, el ICAIC ha producido miles de largo, corto y medimetroajes, noticiarios, filmes de índole cultural, pedagógica, informativa, política que tuvieron buena acogida entre el público, cuyas cifras de asistencia rebasan el promedio de cualquier otro país latinoamericano.

La política de fomento y promoción realizada por el gobierno cubano, ha permitido la construcción de varias salas de cine y desarrollar áreas de fonnación, información y expresión de otros medios de comunicación.

A través de esta cinta, se ponen de manifiesto las carencias y posibilidades de las expresiones artísticas en los campos de la música, la literatura, y el cine mismo, siendo un "pivote" que alienta a desarrollar la creatividad en todos los aspectos de la vida.

(Este ejercicio de análisis merece varias re-visiones en las cuales se detalle aún más sobre los componentes de la imagen filmica, pero eso corresponde a otros episodios, a otros seres humanos y a otras tesis).

FALLA DE ORIGEN

LOS AMOROSOS

Los amorosos callan.

El amor es el silencio más fino,
el más tembloroso, el más
insoportable.

Los amorosos buscan,

los amorosos son los que
abandonan,

son los que cambian, los que
olvidan.

Su corazón les dice que nunca han
de encontrar,

no encuentran, buscan.

Los amorosos andan como locos

porque están solos, solos, solos,
entregándose, dándose a cada rato,
llorando porque no salvan al amor.

Los amorosos viven al día,

no pueden hacer más, no saben.

Siempre se están yendo,

siempre, hacia alguna parte.

Esperan,

no esperan nada, pero esperan.

Saben que nunca han de encontrar.

Los amorosos son los infaciables,

los que siempre - ¡qué bueno!

han de estar solos.

Jaime Sabines

FALLA DE ORIGEN

CONCLUSIONES

La apreciación es parte del complejo proceso de comunicación cinematográfica. La manera tradicional de entender este proceso es: el emisor transmite un mensaje al receptor y en el caso del fenómeno filmico el emisor responde a los requerimientos de los sectores de producción, distribución y exhibición quienes mantienen intereses económicos e ideológicos específicos.

El cine requiere de financiamiento y, como cualquier industria, busca obtener ganancias que le permitan "revitalizar" su ciclo económico. Sin embargo, tener como objetivo primordial el lucro, desvirtúa la manera en la que se exponen ideas, posturas y temas, asumiendo un determinado propósito.

Si el cineasta elige la postura crítica, el productor puede considerar la probabilidad de no recuperar del todo la inversión de su producto filmico, pero si intentará demostrar que divertir no es la única función del cine, sino también experimentar, informar, educar...instando al espectador a ejercer su capacidad de juicio y de reflexión.

Aquellos cuyos intereses son meramente lucrativos prefieren repetir la fórmula de éxito seguro para contar con ganancias suficientes que permitan la reinversión y expansión de su mercado.

Mediante los mecanismos de producción, distribución y exhibición, se fomenta el cine enajenante, carente de calidad, de expresión singular en la construcción del relato filmico. El distribuidor es quien comercializa los productos filmicos y resulta el más interesado en obtener ganancias.

A él no le interesa si las cintas son propositivas, críticas, reflexivas, alternativas sino las que reditúan en beneficio de su bolsillo. Al reconocer este tipo de películas presiona al exhibidor para que destine sus salas a éstas y relegue las que, aún ya programadas, no cuentan

con enormes posibilidades de facturar altos ingresos en taquilla.

El productor, obligado por esta situación, en ocasiones realiza filmes que carecen de calidad y presiona al Director para que evite cualquier tipo de expresión sensible, creativa y crítica. Se construye así un texto filmico "maleado", manipulador de conciencias, un discurso deforme, sin fondo, vacío de compromiso y reproductor del sistema opresor.

El Director maneja las técnicas de producción acudiendo a estereotipos y arquetipos con los cuales el espectador olvida su realidad y cree lo que ve en pantalla, sin cuestionar por qué y cómo lo sumergieron en la ilusión. Por ello, es necesario que el espectador comprenda que lo que ve y consume es un discurso impregnado de diversos intereses e ideologías.

Para quedar atrapados en la ilusión, el Modelo Institucional de Representación Cinemática (MIRC) trata de ocultar la producción que hizo posible el discurso filmico. Es difícil "salirse" de esa ilusión cuando los personajes, las acciones y toda su composición están muy apegada a la realidad, o bien "no dejan ver" el carácter industrial del cine.

La eficacia de la ilusión en el ánimo del espectador radica también en el uso de las cámaras que predominan en el MIRC (la subjetiva e irreal), provocando identificaciones y proyecciones en él hasta involucrarlo en la pantalla: generando falsas situaciones e ilusiones, y mermando su poder analítico y de juicio.

En cambio las cámaras objetiva e interpelativa permiten que el espectador no se involucre en las situaciones de la pantalla y asuma su postura, sin olvidarse de sí mismo y de su realidad. La primera la identificamos cuando toma el lugar del narrador, mientras que la interpelativa la reconocemos cuando un personaje ve directamente al espectador.

La manipulación que el autor haga de cada uno de los componentes de la imagen cinematográfica, puede "estimular" el encierro de la mirada, lo cual terminará cuando el espectador se cansa de contemplar postales sin alma y sienta la necesidad de experimentar emociones artístico-narrativas que estimulen el pensamiento en acción, más que consumir imágenes tridimensionales o estímulos estereofónicos.

El trabajo de pensar las películas, redundará en un ascenso/descenso de la conciencia. El espectador mirará la unión de varios componentes, asignándoles diversos valores. Cada lector posee herramientas para ver con más detalle las películas, de las cuales cada quien entenderá lo que quiera, lo que pueda o lo que deba comprender de ellas.

La imagen cinematográfica toca la sensibilidad del ser humano tanto en su nivel corporal como emocional y espiritual, por lo que el espectador de cine debe asumir su postura ante ella.

Dentro de la comunicación cinematográfica, aparece el fenómeno de la apreciación, a la que entendemos como un trabajo de interpretación individual y colectiva entre tres agentes: teórico, crítico y espectador. Mediante las teorías se busca comprender al cine como fenómeno económico, político, estético...para crear sistemas diversos de análisis aplicables a cualquier filme.

Por su parte el crítico reflexiona en torno al mensaje del fenómeno cinematográfico a través de los medios masivos, desarrollando todo tipo de géneros. En este trabajo de tesis hicimos la distinción de ellos en materia filmica, encontrando que hay muchos modos de hacer crítica, cuyas finalidades varían de acuerdo al medio en el que se publiquen.

El crítico ejerce su libre albedrío para decidir qué escribir y la manera de hacerlo, informa, promueve, orienta y despierta el interés del público por conocer aspectos implícitos en las películas.

La influencia del crítico en el público no es determinante para que vea ciertas cintas; sin embargo, ejerce su derecho y responsabilidad de comunicación al escribir sobre las que se exhiben tanto en los circuitos comerciales como en los culturales.

La participación de la crítica es imprescindible en un mundo de analfabetas audiovisuales. El crítico se convierte en guía que nos brinda elementos para iniciar la lectura del texto filmico, por ello es necesario impulsar la educación de la población en la lectura, la apreciación, y el juicio crítico en materia filmica.

La crítica es un modo de compartir con otros lo que la expresión cinematográfica le ha dejado ver a otros. Cuando el crítico comunica sus impresiones, sensaciones y reacciones, causadas por el manejo de los componentes en el filme, enriquece la visión del espectador y le brinda elementos de juicio para entender su relación con el ente filmico.

A pesar de que los críticos enfrentan dificultades como son la falta de espacio y la aparente escasa influencia que tienen sobre el espectador, si pueden introducir cambios aunque sean limitados en las políticas cinematográficas.

La participación activa de este sector posibilitaría la apertura, expansión y promoción de centros donde se proyecten filmes que no sólo busquen el "taquillazo", sino que demuestren otras "facetas" del cine. De este modo, los productores invertirían en cine de calidad, ya que les reportaría beneficios económicos.

La existencia de políticas que impulsen la enseñanza de la defensa de nuestras opiniones a través de elementos de juicio válidos en materia audiovisual, provocaría una mayor familiaridad y actitud crítica del espectador para aceptar o rechazar el cine procedente de otras latitudes y del propio. Así, para la implementación de estas políticas la participación de la crítica resultaría invaluable.

El análisis, la evaluación, la opinión del crítico inducirían a elaborar estudios sobre los factores psicológicos e ideológicos que, aunados a la carga social, económica y cultural, condicionan la respuesta del espectador e intencionalidad del cineasta.

Asimismo se conocería la manera en la que el mal manejo del tiempo libre limita las posibilidades de reactivar la industria cinematográfica. El público suele relacionar el "tiempo libre" con inactividad, pasar el rato, distraerse sin pensar...necesidad que satisface, entre otras maneras, viendo películas en video, cable, t.v. que sólo le proyectan un mundo ilusorio en el cual queda atrapado, asumiendo una actitud pasiva ante la vida.

La elaboración de investigaciones sobre crítica cinematográfica en t.v. y radio, permitiría conocer las relaciones de esos medios de comunicación con el cine y de estos estudios se desprenderían políticas en las que se respetaran las condiciones de cada medio para promover sus posibilidades específicas y elevar el desarrollo económico, industrial y socio-cultural del país.

Las políticas de educación audiovisual, tendrían entre sus objetivos primarios, el permitir que el espectador tuviera acceso a todo tipo de información cinematográfica, para que el espectador asuma su derecho y responsabilidad ante la imagen filmica. A partir de que nos convertimos en cinefilos, es pertinente tener presente las siguientes consideraciones:

La primera es el contacto permanente que debemos mantener con la imagen filmica, asistiendo a las salas cinematográficas o bien, a cualquier lugar donde exhiban una película, con la mayor frecuencia posible.

Sería conveniente, darnos la oportunidad de conocer cintas que no se exhiben en cartelera o que son clasificadas de "viejas". De esta manera, podemos analizar la experiencia que nos brindan tanto las que se exhiben en

salas comerciales como las que proyectan en los llamados "cineclubs".

Recordemos que la sociedad capitalista consume y se deshace de todo lo "inservible", lo pasado de moda...Entonces nosotros, al mirar películas que el sistema ha desechado o desaprobado, "combatimos pacíficamente" la enajenación y no entramos en el juego del desperdicio.

Para ello, aparte de ver cintas "no comerciales", es conveniente mirar una misma película en varias ocasiones, ya que la estaremos re-utilizando conforme la re-veamos.

Estar nuevamente en las salas o lugares donde exhiben un filme que ya vimos, así como ver películas en video o por t.v. nos da la oportunidad de re-conocer, con mayor detenimiento y en detalle, la manera en la que estos medios "ven" al cine.

Después "encajarle la uña" al cine -como reza una expresión coloquial- reforzará el sentido de mantener un estrecho y afectuoso contacto con la imagen en movimiento para re-crearla en todos los sentidos, valiéndonos de todos los medios a nuestro alcance.

Otra consideración es la de adquirir un conocimiento previo del filme, al leer las críticas periodísticas y/o análisis del mismo, ya que el proceso de recepción se da antes, durante y después de ver la película.

Esto implica un doble trabajo: al leer una crítica o análisis por vez primera, sabemos de lo que se trata la película y en una re-lectura de los mismos, descubriremos algunos componentes de la imagen cinematográfica que quizás nos sirvan como indicador para iniciar el proceso de lectura del discurso filmico.

El espectador será quien finalmente retome las opiniones de teóricos y críticos para obtener su propio modo de re-creación filmica. Así no sólo analizará, y desglosará el filme sino también lo reconstruirá y recreará con argumentos basados en los componentes y comprendiendo sus reacciones ante la película.

Tanto las mujeres como los hombres que escriben críticas nos dan a conocer no sólo su experiencia cinematográfica -lo que les dejó ver y lo que quisieron entender con el filme- sino también nos ponen a pensar que el (a)precio que se le otorga al cine es conceder placer.

El placer de conocer implica un esfuerzo, un trabajo digno para el ser humano. Nos brinda la posibilidad de salir de la ilusión y gozar al ver una película.

El tener un conocimiento previo acerca de lo que veremos a ver en pantalla, nos "desilusiona", ya que nos permite inspeccionar el aspecto mimético del filme. Asimismo, el video resulta una alternativa que nos permite detenernos a reflexionar, parando el tiempo cinematográfico y escudriñarlo.

Compartir nuestra experiencia con las personas que se encuentran en la butaca siguiente a la nuestra...será el pretexto para entablar conversación.

Asistir a talleres, cursos de apreciación conectará nuestro cerebro, sentimientos y espíritu con el (l)ente cinematográfico.

Entendiendo que la película se forma con la unión de planos, a través de los cuales religa tiempo (pasado, presente, futuro) y espacio (aquí, allí, arriba, abajo) nos (man)tiene en relación con el tiempo-espacio inexistentes y el "real"; así como con todo el conjunto de personas, cosas y lugares que hicieron posible la película.

Nos brinda la oportunidad de tomarla como pretexto para conversar con el (los) otro(s)...Toca el punto donde convergen realidad e irrealidad...en fin, todo queda unido, entrelazado por el cine.

La película logra un sentido unitario similar al de la muerte, en donde ya no vivimos de nueva cuenta todas nuestras acciones, sino que gracias a la muerte retomamos los momentos verdaderamente significativos de nuestra vida y, mediante los cuales expresamos lo que fuimos.

El montaje realiza sobre el material del filme - constituido por fragmentos larguísimos e infinitesimales de tantos planos-secuencia como tomas subjetivas infinitas- lo que la muerte realiza sobre la vida.

La materia del cine: la pantalla; su espiritualidad: lo que deja ver a través de sus imágenes. La experiencia cinemática, el exponerse a la pantalla será lo latente: pensar en mí, en tí, en lo demás es lo latente; la interpretación la realiza cada quien de manera particular, al comunicarlo se vuelve social.

Llegar a acuerdos sobre lo que se ve y entre más miradas dialoguen sobre un filme, servirán como puntos de referencia, de partida para comprender la "otredad del otro", enlazar(nos) y comenzar así a ejercer nuestro derecho de comunicación.

Palabra y mirada se unen para explicarse, entenderse una a la otra. Unidas construyen puentes entre las palabras y las cosas, entre el habla y "el principio de la realidad". Todo vuelve a pensarse, a verse, a reconsiderarse. Al analizar la película nos damos la oportunidad de juzgar(nos), hacemos el esfuerzo de pensar y argumentar lo que pensamos.

Las películas se pueden entender como expresión histórica y como una nueva forma de practicar el conocimiento de la persona, la sociedad y el cosmos. En la medida que un ser humano se adentra en el proceso de lectura del ente filmico, no sólo organiza su mirada y ejercita su capacidad de análisis sino que lo integra a su experiencia de vida y lo asimila como un peldaño más en el proceso evolutivo de la conciencia humana.

La conciencia se abre en el umbral del silencio...La(s) palabra(s) escrita, oral, gráfica...todos los textos quedan comprendidos en este macrotexto sin vocabulario ni alfabeto propios, ni fórmulas (pre)establecidas.

TODO Y NADA SE (DES)CONSTRUYEN AL INTERIOR/EXTERIOR
DEL (L)ENTE CINEMATOGRAFICO, MIENTRAS RENACE(N)(MOS)
CON/HACIA UNA NUEVA CONCIENCIA.

("Buscamos la conciliación entre congéneres;
perdonamos las diferencias y mantenemos el sentido del
humor a través del ente filmico)

C I T A S

- (1) Pablo Humberto Posada. Apreciación de cine, Alhambra, México, 1984, p.20
- (2) Leonardo García Tsao. Cómo acercarse al cine, CNCA, México 1989, p.10
- (3) Ibid., pp.42 y 43
- (4) Octavio Getino. Cine latinoamericano, Trillas, México, 1990, p.33
- (5) Ibid., pp.36-65
- (6) Ibid., p.73
- (7) Ibid., pp.75-104
- (8) Ibid., p.105
- (9) Ibid., pp.106 y 107
- (10) Ibid., p.107
- (11) Ibid., pp.108-111
- (12) Posada, Op. Cit., p.18
- (13) Salvador Mendiola y Ma. Adela Hernández. Manual de apreciación cinematográfica, ENEP Aragón (UNAM), México, 1993, p.15
- (14) Ibid., p.88
- (15) Ibid., p.90
- (16) Ibid., p.20
- (17) Andrew Tudor. Cine y Comunicación social, Gustavo Gili, Barcelona, 1974 (Comunicación), p.64
- (18) Posada, Op.Cit., p.34
- (19) García Tsao, Op. Cit., p.120
- (20) Ibid., p.9
- (21) Joseph Gelimish. El director es la estrella, Anagrama, Barcelona, 1970, p.17
- (22) Getino, Op. Cit., p.149
- (23) Tudor, Op. Cit., p.148-154
- (24) Lorenzo Vilches. La lectura de la imagen, Paidós, Barcelona, 1991 (Comunicación), p.25
- (25) Herbert Read. Imagen e idea, Fondo de Cultura Económica, México, 1980, p.67
- (26) García Tsao, Op. Cit., pp.7 y 8

- (27) Vilches, Op. Cit., p.33
- (28) Giogy Kepes. El lenguaje de la visión, Infinito, Buenos Aires, 1976, p.34
- (29) Ibid., p.47
- (30) Mendiola, Op., Cit., pp.29 y 30
- (31) Ibid., pp.45 y 46
- (32) Ibid., pp.32 y 33
- (33) Gianfranco Bettetini. Cine: lengua y escritura, Fondo de Cultura Económica, México, 1968, p.147
- (34) Ibid.
- (35) Roland Barthes et.al. Análisis estructural del relato, Premiá Editora, México, 1991 (La Red de Jonás), p.23
- (36) Mendiola, Op. Cit., pp.31,33
- (37) Bettetini, Op. Cit., p.180
- (38) Ibid., p.136
- (39) Ibid., p.206
- (40) Ibid., p.180
- (41) Barthes, Op. Cit., pp.153-156
- (42) Mendiola, Op. Cit., p.50
- (43) Ibid., p.53
- (44) Ibid., p.7
- (45) Rudolph Arnheim. El cine como arte, Paidós, Barcelona, 1989 (Comunicación), p.204
- (46) Bettetini, Op.Cit., p.177
- (47) Barthes, Op. Cit., p.157
- (48) Mendiola, Op.Cit., p.78
- (49) Garcia Tsao, Op.Cit., p.126
- (50) Andrew J. Dudley. Las principales teorías cinematográficas, Gustavo Gili, Barcelona, 1981 (Comunicación), p.16
- (51) Pier Paolo Pasolini et.al. Ideología y lenguaje cinematográficos, tr. del francés por Juan Antonio Méndez, Comunicación, Madrid, 1969, pp.302-312
- (52) Ibid., pp.238-251
- (53) Ibid., pp.12-51

- (54) Jacques Aumont y M. Marie. Análisis del film, Paidós, Barcelona, 1990, p. 23
- (55) Ibid., pp.27-29
- (56) Ibid., pp.33 y 34
- (57) Ibid., p.35
- (58) Susana González Reyna. Géneros periodísticos I, Trillas, México, 1991, p.26
- (59) "Pequeño Buda de Bertolucci abrió el 44 Festival de Berlín", UnomásUno, 12 de febrero de 1994, p.32
- (60) "Filadelfia", Tiempo Libre, No.728, del 21 al 27 de abril de 1993, p.8
- (61) González Reyna, Op.Cit., p.37
- (62) Ibid., p.28
- (63) Susana López Aranda. "VII Muestra de cine mexicano en Guadalajara", Dicine, No.46, julio de 1992, pp.2-4
- (64) Nelson Carro. "¿Cómo se analiza un film?", Dicine, No. 3, de octubre a noviembre de 1983, pp.8 y 9
- (65) González Reyna, Op. Cit., p.43
- (66) Angel Miquel. "Los inicios de la crítica", Dicine, No.47, septiembre de 1992
- (67) Guadalupe García. "Por amor o dinero", El Sol de México, 7 de junio de 1994, p.28
- (68) González Reyna, Op. Cit., p.57
- (69) Emilio García Riera. "Editorial", Dicine, No.4, enero de 1984, p.2
- (70) González Reyna, Op., Cit., pp.69-82
- (71) Nelson Carro. "Cine, cultura, crítica, crisis", Dicine, No.47, septiembre de 1992, pp.10 y 11
- (72) González Reyna, Op. Cit., pp.103-107
- (73) Jorge Ayala Blanco. "La alegoría política", La aventura del cine mexicano, Posada, México, 1979, pp.16-22
- (74) González Reyna, Op., Cit., p.89
- (75) Géneros de opinión, ENEP Aragón (UNAM), México, 1984 (Coordinación de Ciencias Políticas), p.38
- (76) Tomás Pérez Turrent. "El piano", El Universal, 22 de marzo de 1994, pp.1, 12

- (77) Pérez Turrent, "La mejor parte del día", Siempre, 6 de abril de 1994, p.66
- (78) Pérez Turrent, "Angel de fuego y otros asuntos", Dicine, No.46, julio de 1992; pp.5-7
- (79) Naief Yehya. "Conspiración en Rusia, de Serafín", UnomásUno, 6 de febrero de 1994, p.28
- (80) Yehya, "Tres cortos de Jane Campion", Unomásuno, 13 de febrero de 1994, p.13
- (81) Yehya, "Mi camino de sueños", Dicine, No.51, mayo de 1993, pp.28 y 29
- (82) Nelson Carro. "La vida conyugal", Tiempo Libre, No.686, del 10. al 7 de julio de 1993, p.13
- (83) Carro, "Las mejores intenciones", Dicine, No.57, julio de 1993, pp.22 y 23
- (84) Carlos Bonfil. "Un mundo perfecto", La Jornada, 30 de enero de 1994, p.28
- (85) Raúl Montes de Oca Heredia. "La lista de Schindler: ¿Lágrimas Vs. Chantaje?; director Steven Spielberg", Novedades, 2 de abril de 1994, p.6
- (86) García Riera, "Después de un día después", Dicine, No.5, abril de 1984, pp.3 y 4
- (87) Jorge Ayala Blanco. "Wang y la melancolía femenina", El Financiero, 25 de abril de 1994, p.108
- (88) Susana Cato. "Frio", Proceso, No. 747, 14 de marzo de 1994, p.71
- (89) Ana Meléndez Crespo. "Fórmulas fáciles de horror", Jueves de Excelsior, 3 de febrero de 1994, pp.48 y 49
- (90) Susana López Aranda. "Angel de fuego", Dicine, No. 55, mayo de 1993, p.19
- (91) García Riera, El cine y su público, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, p.27
- (92) *Ibid.*, p.46
- (93) Pablo Humberto Posada. Apreciación de cine, Alhambra, México, 1984, pp.44 y 45
- (94) Vilches, *Op. Cit.*, p.63
- (95) Kepes, *Op. Cit.*, p.34

- (96) Font Domènec. El poder de la imagen, Salvat Editores,
Barcelona, 1985, p.8
- (97) Read, Op.Cit., p.80
- (98) Ibid., p.95

BIBLIOGRAFIA

- Aumont, Jacques y M. Marie. Análisis del film, Paidós, Barcelona, 1990. 311pp.
- et.al. Estética del cine, Paidós, Barcelona, 1983. (Comunicación). 306pp.
- Arnheim, Rudolph. El cine como arte, Paidós, Barcelona, 1989. 168pp.
- Ayala Blanco, Jorge. La aventura del cine mexicano, 2a.ed., Posada, México, 1979, 449pp.
- Barthes, Roland et.al. Análisis estructural del relato, tr. del francés por Beatriz Dorriots, Ba.ed., Premiá Editora, México, 1991. 223pp.
- Bettetini, Gianfranco. Cine: lengua y escritura, tr. del italiano por Manuel Arbolí, Fondo de Cultura Económica, México, 1968. 301pp.
- Bolivar, Antonio. El estructuralismo de Levy-Strauss a Derridá, Cincel, Madrid, 1990. 216pp.
- Domènec, Font. El poder de la imagen, Salvat Editores, Barcelona, 1985. 64pp.
- Dudley, Andrew J. Las principales teorías cinematográficas, Gustavo Gili, Barcelona, 1981 (Comunicación). 274pp.
- García Riera, Emilio. El cine y su público, Fondo de Cultura Económica, México, 1974 (Testimonios del Fondo). 64pp.

- García Tsao, Leonardo. Cómo acercarse al cine, CNCA, México, 1989. 135pp.
- Gelmis, Joseph. El Director es la estrella, Anagrama, Barcelona, 1970. 428pp.
- Géneros de opinión, Escuela Nacional de Estudios Profesionales "Aragón" (UNAM), México, 1984 (Coordinación de Ciencias Políticas). 80pp.
- Getino, Octavio. Cine latinoamericano. Economía y nuevas tecnologías audiovisuales, Trillas, México, 1990. 244pp.
- González Reyna, Susana. Géneros periodísticos I. Periodismo de opinión y discurso, Trillas, México, 1991. 179pp.
- Kepes, Gyorgy. El lenguaje de la visión, Infinito, Buenos Aires, 1976. 302pp.
- Mendiola, Salvador y Ma. Adela Hernández. Manual de Apreciación Cinematográfica ENEP "Aragón" (UNAM), México, 1993. 110pp.
- Pasolini, Pier Paolo et.al., tr. del francés por Juan Antonio Méndez. Ideología y lenguaje cinematográfico, Comunicación, Madrid, 1969. 317pp.
- Posada, Pablo Humberto. Apreciación de cine, Alhambra, México, 1984. 108pp.
- Read, Herbert. Imagen e idea, Fondo de Cultura Económica, México, 1980. 245pp.
- Tudor, Andrew. Cine y comunicación social, Gustavo Gili, Barcelona, 1974, (Comunicación). 288pp.

-Vilches, Lorenzo. La lectura de la imagen, Paidós, Barcelona, 1991. 246pp.

PERIODICOS

-Ayala Blanco, Jorge. "Wang y la melancolia femenina", Cinelunes exquisito, Secc. Cultural, El Financiero (México, D.F.) 25 de abril de 1994, p.108

-Bonfil, Carlos. "Un mundo perfecto", Secc. Cultura, La Jornada (México, D.F.) 30 de 1994, p.28

-García, María Guadalupe. "Por amor o dinero", El Cine Hoy, Secc. Espectáculos, El Sol de México (México, D.F.) 7 de junio de 1994, p.28

-Montes de Oca Heredia, Raúl. "La lista de Schindler ¿Lágrimas Vs. Chantaje?; director Steven Spielberg", Filmocritica. Secc. Espectáculos, Novedades (México, D.F.) 2 de abril de 1994, p.6

-"Pequeño Buda de Bertolucci abrió el 44 Festival de Berlín", Secc. Ciencia, Cultura y Espectáculos, UnomásUno (México, D.F.) 12 de febrero de 1994, p.32

-Pérez Turrent, Tomás. "El piano", Cinecritica, Secc. Espectáculos, El Universal (México, D.F.) 22 de marzo de 1994, pp. 1 y 12

-Yehya, Naief. "Tres cortos de Jane Campion", Secc. Libros, Suplemento del Sábado, UnomásUno (México, D.F.) 13 de febrero de 1994, p.13

-----"Conspiración en Rusia, de Serafín", Butaca, Secc. Ciencia, Cultura y Espectáculos, UnomásUno (México, D.F.) 6 de febrero de 1994, p.28

FRANCIA AP DE IN ORIGEN

REVISTAS

Angel Miguel. "Los inicios de la critica de cine", Dicine (México, D.F.), septiembre de 1992, núm.47, pp.6-9

Carro, Nelson. "Cine Cultura Critica Crisis", Dicine (México, D.F.), septiembre de 1992, núm.47, pp.10 y 11

----- "¿Cómo se analiza un film?", Dicine (México, D.F.), octubre a noviembre de 1983, núm.3, pp.8 y 9

----- "Las mejores intenciones", Dicine (México, D.F.), julio de 1993, núm.57, pp.22y 23

----- "La vida conyugal", Tiempo Libre (México, D.F.), del 1o. al 7 de julio de 1993, núm.686, p.13

Cato, Susana. "Frio", Proceso (México, D.F.), 14 de marzo de 1994, núm.747, p.71

"Filadelfia", Tiempo Libre (México, D.F.), del 21 al 27 de abril, núm.728, p.8

García Riera, Emilio. "Editorial", Dicine (México, D.F.), enero de 1984, núm.4, p.2

----- "Después de un día después", Dicine, (México, D.F.), abril de 1984, núm.5, pp. 3 y 4

López Aranda, Susana. "Angel de fuego", Dicine (México, D.F.), mayo de 1993, núm.55, p.19

----- "VII Muestra de cine mexicano en Guadalajara", Dicine, (México, D.F.), julio de 1992, núm.46, pp.2, 4

Meléndez Crespo, Ana. "Fórmulas fáciles de horror", Jueves de Excelsior (México, D.F.), 3 de febrero de 1994, pp.48 y 49

Pérez Turrent, Tomás. "Angel de fuego y otros asuntos", Dicine (México, D.F.), Julio de 1992, núm.46, pp.5-7

----- "La mejor parte del día", Siempre (México,D.F.) 6 de abril de 1994, p.66

Yehya, Naief. "Mi camino de sueños", Dicine (México,D.F) mayo de 1993, núm.51, pp.28 y 29

GLOSARIO

Objetos y conceptos cinematográficos

Aparecen conceptos relacionados con la industria filmica que, por mencionarse frecuentemente en este trabajo, es necesaria su comprensión. Los objetos se refieren al equipo tecnologico, inmobiliario y todo aquello que hace posible la película. Sus definiciones son las siguientes:

Cámara: Aparato con el que se filma, el que registra las imágenes animadas para el cine. Comprende dos depósitos: uno destinado a lanzar y el otro recoger la película. El mecanismo de arrastre permite que la película sea expuesta un número determinado de veces por segundo y cada exposición da como resultado un fotograma.

La cámara cuenta también con un dispositivo llamado "zoom" el cual puede variar su distancia focal ajustando una moviola, para dar la impresión de que el objeto/sujeto se acerca o aleja, a pesar de que la cámara está quieta.

Diégesis: Aspecto significado del signo. La idea del cine (tema, historia), el pensamiento, la narración. Su emisión, transmisión y recepción de mensaje(s).

La diégesis, es cierto, no existe sin la mimesis; de hecho es su efecto, el resultado. Pero a su vez la mimesis sólo tiene sentido por medio de la diégesis y lo que pensamos en concreto siempre tiene característica(s) diegética(s), narración. Al final, la diégesis es la causa formal de la mimesis, su continente real.

Hay dos tipos de diégesis: la significante y la significada. La primera representa el relato, la narración en sí, lo que se cuenta con la película. Lo que los planos denotan en tanto montaje narrativo (escenarios, actores, cosas y acciones).

La diégesis significada, lo programático, el contexto, los contextos: director, escritor, camarógrafo, productor,

actores, equipo, distribución, recepción, filmación, géneros, crítica, etc.

Dolly: Plataforma sobre ruedas.

Escenografía: Es la (re)construcción de los lugares donde se desarrollan las acciones de los personajes.

Fotograma: Fotografía de una película

Grúa: Transporte que permite gran movilidad a la cámara.

Háptica: Referente a los sentidos. En el caso del cine desarrollar la sensibilidad ante el relato filmico a fin de integrarlo a nuestra experiencia.

Maquillaje: Aplicación de afeites, pinturas para retocar al actor e imprimirle un sello propio al personaje. Puede ser natural y de caracterización.

Mimesis: Aspecto/percepto significativo del signo cinematográfico. La materia del cine, la cosa cinematográfica en y para sí. Su producción, circulación y consumo como objeto social. Existen dos clases de mimesis: la significativa y la significada.

La mimesis significativa representa lo físico, químico, matemático y matematizable de la comunicación cinematográfica. Su lado más próximo al capital y la mercancía, a las leyes de parentesco y la demotecnocracia. Es la materia con que está hecha la cosa en sí, la verdad del cine. Lo que "protegen" las leyes de la propiedad privada.

La mimesis significada representa el modo de significar, el modelo de representación material (plano, secuencia, enlaces y transiciones). La cosa para sí, el nudo material que une lo material con lo ideal de la(s) película(s). El dispositivo que regula la forma de comunicación, o sea, la semiótica y retórica del cine.

Mnémesis: Referente a la memoria. En el caso del cine, recordar las impresiones, reacciones e ideas que nos aporta el filme.

Modelo: Representación esquemática o teórica de un objeto, que se postula para observar los hechos observados.

Moviola: Manija que permite adelantar o atrasar el tiempo de la imagen.

Objetivo(s): Lente o sistema de lentes que se colocan del lado del objeto a retratar y que se opone, en el sistema óptico formado por la cámara, al ocular, colocado del lado del ojo. Por medio de ellos entra la luz que capta la imagen.

Los diversos objetivos suponen la modificación gradual de las distancias focales. Sus tres tipos son el normal, el telefoto (con el que se capta una distancia reducida donde se pierde la profundidad de campo), y el gran angular con el que vemos un área amplia (se asemeja al reflejo que produce una esfera).

Pantalla: Superficie sobre la que se proyectan imágenes cinematográficas. Generalmente hecha de tejido o material plástico, aunque las hay transparentes o de cristal opaco. A veces está cubierta de pequeñas bolas de cristal. Actualmente, una de las más difundidas es la pantalla panorámica, mayor y más apaisada que la normal, muy adecuada para funciones de cinemascope y cinerama.

Película: Soporte o lámina muy delgado, sensibilizado para servir de placa fotográfica. En ella se usa como base el acetato de celulosa, que se cubre con una emulsión fotosensitiva que reacciona a la luz. Dicha película se somete a un proceso revelador mediante actuación química para pasar del negativo al positivo.

Por su sensibilidad a los colores, las películas se dividen en blanco/negro y en color; en cuanto a la luz se distinguen por su grado de sensibilidad. El ancho de las películas también varía. Los más utilizados son 16, 35 y 70 mm.

Proyector: Aparato que reproduce en una pantalla una serie de fotografías a la misma velocidad con que fueron tomadas para dar la sensación de imágenes en movimiento. Sus partes principales son el sistema de iluminación y los objetivos. Puede adaptársele la banda sonora.

Sala cinematográfica: Local destinado a la proyección de películas cinematográficas (cinerama, cineclubs...)

Utilería: Todos aquellos objetos que aparecen en la imagen cinematográfica y que pueden ser utilizados para la escenografía o por los personajes.

Vestuario: Conjunto de trajes, prendas de vestir que caracterizan un personaje y que nos "habla" del mismo.

Personajes

Nos referimos al equipo humano que interviene en la realización del producto fílmico. Son los siguientes (el orden en que aparecen va de acuerdo con el proceso de realización de la película):

Guionista: Aquél que desea contar una historia y desarrollar una idea. El guión puede derivarse de ideas originales o de adaptaciones.

Productor: Aporta el capital necesario para la filmación. Existe una subcategoría, el jefe de producción o productor ejecutivo quien se encarga de administrar ese dinero (realiza el presupuesto, plan de trabajo, tiempo y lugares del rodaje, contratación del equipo humano y técnico).

El productor puede beneficiar la película o perjudicarla si sólo le interesa obtener ganancias, sin importar la calidad del trabajo.

Director: Coordina la puesta en escena, es decir, la manera en que se filmará la historia que se quiere contar (movimientos de cámara, emplazamientos, duración de tomas, supervisión de procesos de postproducción).

El Director debe cuestionarse sobre lo que quiere decir a través de la imagen cinematográfica, por ello debe coordinar esfuerzos para dar a conocer una visión coherente del mundo con unidad de estilo.

Director de fotografía: Propone al Director ideas visuales para resolver las secuencias. Mediante la iluminación crea atmósferas, tonos y sensaciones

específicas. Es responsable del encuadre de personas y objetos, así como de la composición de los elementos que captará la cámara.

Director artístico: Coordinador de todo lo visual en la película: utilería, vestuario, maquillaje, decoración, escenografía, etc., con la finalidad de provocar verosimilitud y unidad visual en la película.

Ingeniero de sonido: Encargado de que el registro sonoro (silencio, música, efectos, diálogos), sea efectivo y brinde una dimensión rica en posibilidades.

Editor: Une todas las escenas que se filmaron; corta cada escena y ve junto con el Director cuáles tomas son las "buenas" para pegarlas.

En esta área se incluye el montaje, es decir, el procedimiento por el cual se le imprime ritmo a la película (qué tanto tiempo se dejará una secuencia o escena, por ejemplo). El montaje se desarrollará conforme a lo que el Director quiera que el espectador perciba.

Continuista: Vigila que los detalles físicos entre una toma y otra sean compatibles y que haya hilación entre ellas.