



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES

CAMPUS ARAGÓN

CONFRONTACIÓN ENTRE EL CINE INDUSTRIAL
Y EL VIDEOHOME: ANÁLISIS CUALITATIVO

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN
Y PERIODISMO

P R E S E N T A :

ROSALBA OVANDO TREJO

ASESOR:

LIC. ANTONIO SALVADOR MENDIOLA MEJIA

MEXICO 1998

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AL COMENZAR EL DÍA

Y da vuelta otra hoja del libro de mi vida. ¿Qué traerá el día que empieza? ¡Lo que tú quieras Señor! Pero te pido Fe para mirarte en todo. Esperanza para no desfallecer. Caridad perfecta en todo lo que haga, piense y quiera Dame paciencia y humildad. Dame desprendimiento y un olvido total de mí mismo. Dame Señor, lo que tú sabes me conviene y yo no sé pedir. ¡Que pueda yo amarte cada vez más y hacerte amar de los que rodean! ¡Que sea yo grande en lo pequeño! ¡Que siempre tenga el corazón alerta, el oído atento, las manos y la mente activas, el pie dispuesto! ¡Derrama Señor tus gracias sobre todos los que quiero! ¡Mi amor abarca al mundo y, aunque yo soy muy pequeño, sé que todo lo colmas con tu inmensa bondad!

DEDICADO A MIS PADRES

Todas las palabras que pudiera escribir no serían suficientes para agradecer la protección de mis padres para poder desenvolverme en este mundo, el apoyo incondicional en todos los proyectos que emprendo y el amor que sin palabras me han expresado día con día y sin el más mínimo reproche por ello.

Creo que este momento de mi vida no es una recompensa para mí por el tiempo que le dediqué a la escuela, es una recompensa a todo ese respaldo, a todo ese amor, a todo ese tiempo que dos personas me han dado por el simple deseo de verme satisfecha con el desarrollo profesional que he logrado y con la obtención de uno de los objetivos de mi vida

Sé que no los he defraudado, sé que ellos seguirán conmigo, sé que me seguirán amando, a pesar de mis defectos y por la fortuna de tener virtudes, sé que estarán, como siempre, esperando mi voz de "auxilio", para acudir inmediatamente a ayudarme, sé que esperan todavía muchas cosas de mí, sé que no me defraudarán y yo trataré de no hacerlo. Por todo lo bello que me han dado en la vida y por su herencia más grande: la preparación profesional, gracias.. gracias por estar siempre conmigo y por no dejarme caer cuando más los necesité.

Con amor y profundo agradecimiento, para mis padres.

A MI HERMANA

Todas las diferencias que puedan haber entre nosotras no son suficientes para separarnos, son precisamente esas diferencias las que nos hacen criticarnos entre las dos, pero sabemos que no es para dañarnos, sino por el simple hecho de que seamos mejores frente a los demás, frente a la crítica menos comprensiva, aquella que te llega a lastimar, que te destroza, que no tiene compasión ante tus errores. Tú eres la que me da la pauta para saber si voy bien o tengo que regresarme, eres la única que me enjuician con el afán de que cada día sea mejor, de que dé lo mejor de mí y que no me deje arrastrar por la corriente de los conformistas, de los que se cansan de luchar, de los que dejan todo al "hay se va", de los que prefieren que los demás hagan sus labores por el temor a que les encuentren errores, de los que están cansados de la vida y de su entorno y se muestran pesimistas ante la ellos; creo que tu apoyo me han hecho ser del tipo de persona que lucha y se enfrenta a la vida, no sé si con errores y temores o sin ellos, pero me enfrento y te lo debo a ti.

Con cariño para mi hermana Mercedes.

A MI ASESOR

Su apoyo en conocimientos y tiempo fueron fundamentales para que yo pudiera concluir la presente tesis, gracias por permitirme trabajar con conocimientos que usted día a día ha ido perfeccionando y puesto a la práctica, felicidades por su labor como profesor y como escritor

Gracias por su apoyo

A MIS SINODALES

Me alegra saber que llegó el final de un largo tiempo de trabajo y no me queda más que agradecerles por su tiempo otorgado para la revisión de la presente tesis, espero que no los haya defraudado y ojalá que los resultados sean no sólo los esperados, sino los mejores.

Gracias por su tiempo.

MIS RECUERDOS

De la pñmana y la secundaria guardo vagos recuerdos; sin embargo, de la preparatoria y la universidad no he podido olvidar todos lo buenos y malos momentos que viví. Fue en esos dos lugares donde tuve la oportunidad no sólo de elegir lo que realmente quería ser en la vida, sino a gente diversa, muchos dicen que no escogí la mejor carrera, pero creo que todo los recuerdos que llevo conmigo me hacen decir que sí. Muchos son los compañeros con los que compartí, pero creo, que sin llegar al pecado del olvido aquí están las personas con las que compartí cosas buenas y malas y que son las que nunca olvido.

La prepa

Mi primera pequeña y gran amiga Lucero. Mis mejores amigas, las de toda la vida (me alegro que así sea y ojalá que dure para siempre). Adriana Ramos y Alejandra Reyes. Mis amigos: Fernando, Mario, Copto, Claudia, Lucy, El pantera, entre otros. El mejor grupo de amigos: sexto de preparatoria. El mejor lugar para divertirse: la casa de Lucy. La prepa más divertida: la preparatoria núm. 2

La ENEP Aragón:

Mis primeras compañeras y amigas Margarita, Verónica, Isabel, Cristina. Mis compañeros y amigos Leo, Raúl, Gerardo, Juan Lozano, Juan Roque, Enrique, Hugo Ponce, Sandor, Graciela, Mayomi, Pati, Jessica, Ana Luisa, María del Mar y Erika. Continúa el recorrido y en el camino conoces a más amigos y compañeros, y porqué no hasta enemigos: Batos locos forever young: Jahel, Mario, Pati, Fabián, Miguel, Rubén, Josefina. Un equipo contrastante: Aurelio, Fernando, Marcos y demás. El mejor equipo: Lalo, Martha, Gladys, Laura Carolina y Damián. Mi equipo al final del partido. Ana Carmen, Claudia, Janet, Guadalupe, Luis Angel.

Un caso aparte me merecen tres de mis mejores amigos, que aunque con sus diferencias, siempre los he estimado y no los olvido: Hugo G. Marure, Enrique Maciel y Luis Angel Burgos.

Todos ellos (y otros compañeros más) conformaron mi entorno, mi universo escolar, la etapa de los desvelos por entregar trabajos, de las fallas a la hora de elegir al equipo correcto, de la competencia sana entre todos, de las ganas de ser el mejor. No obstante, no puedo decir que todo

fue estudio y trabajo, también tuve mis ratos de diversión, las fiestas de los viernes, las comidas con los "batos locos forever young" en el Zrahuyente, los días de quedarse en la escuela hasta tarde para ver no sé qué, todo lo que envuelve esa gran atmósfera que es la escuela

Con cariño para ustedes.

A MIS MAESTROS

Por hacerme el honor de compartir conmigo sus conocimientos y por medio de los cuales muchos de nosotros tenemos la oportunidad de enfrentarnos a la difícil competencia laboral fuera de las aulas escolares. Sin duda, su gran esfuerzo por enseñarnos las diferentes materias escolares no es fácil, pero deben estar seguros que, orgullosamente, podemos competir con gran capacidad

Gracias por sus enseñanzas

EN LA ACTUALIDAD

Mi trabajo, la primera experiencia de recibir el fruto de lo estudiado, aquí me merecen un especial agradecimiento dos personas.

A Margarita Guzmán, por ser una magnífica jefa, una gran amiga y una excelente persona, y de la cual recibí siempre un apoyo incondicional.

A Roberto Murillo, que se caracteriza por ser un jefe excelente, dedicado y responsable, y a quien le agradezco su confianza y su apoyo tanto en el aspecto moral como maternal

Gracias por su apoyo.

	<i>Página</i>
<i>INTRODUCCIÓN</i>	<i>1</i>
<i>CAPÍTULO I</i>	<i>1</i>
<i>ESPACIO DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA Y EL VIDEOHOME EN MÉXICO</i>	<i>2</i>
1 1 DEFINICIÓN DE CINE	2
1 2 PRINCIPALES ETAPAS DEL DESARROLLO HISTÓRICO DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA MEXICANA	4
1 2 1 CINE MUDO	4
1 2 2 CINE HABLADO: LA VOZ EN LA IMAGEN	7
1 2 3 LA ERA DEL CELULOIDE DE ORO	9
1 2 4 ¿ETAPA DE RESURGIMIENTO?	13
1 3 ASPECTOS TÉCNICOS Y ESTRUCTURALES DEL CINE INDUSTRIAL	19
1 4 ORIGEN E IMPORTANCIA DE LA TELEVISIÓN	33
1 5 LA CINTA EN VIDEO	35
1 6 SURGIMIENTO Y EVOLUCIÓN DEL VIDEO	36
 <i>CAPÍTULO II</i>	 <i>49</i>
 <i>LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA Y EL VIDEOHOME: TIEMPO Y ESPACIO COMPARTIDOS</i>	 <i>50</i>
2 1 DECADENCIA DEL CINE MEXICANO Y LA APARICIÓN DEL VIDEO	50
2 2 VH PRESENCIA DE UN CINE ALTERNATIVO	53
2 3 CINE INDUSTRIAL Y VIDEOHOME LA INFLUENCIA	65

CAPÍTULO III 82

COMO ANALIZAR CINE INDUSTRIAL Y CINE EN VIDEO 83

3 1 EL CINE, MÁS QUE TECNOLOGÍA Y ESPECTÁCULO 83

3 1.1 LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA Y EL ARTE 84

3 1.2 CINE: EL ARTE DE LA IMAGEN CON MOVIMIENTO Y SONIDO 85

3 2 EL VIDEO COMO ARTE Y TECNOLOGÍA 88

3 3 METODOS TRADICIONALES PARA APRECIAR CINE (INDUSTRIAL Y EN VIDEO) 93

3 3.1 LA CRÍTICA BASE DE LA APRECIACIÓN DE CINE 94

3 3.2 LA APRECIACIÓN DE UNA PELÍCULA 96

3 4 LINEAMIENTOS METODOLÓGICOS PARA EL ANÁLISIS DE CINE INDUSTRIAL Y EL VIDEOHOME, DESDE UN PUNTO DE VISTA CUALITATIVO (CONCEPTOS Y ESQUEMAS PARA EL ANÁLISIS) 106

3.4 1 LA MIMESIS 109

3.4 2 LA DIEGESIS 114

3.4 3 LA HERMENEUSIS 117

3.4 4 ESQUEMAS PARA EL ANÁLISIS DEL CINE INDUSTRIAL Y EL CINE EN VIDEO 119

CAPÍTULO IV 123

CINE Y VIDEOHOME: DOS OPCIONES DE NUESTRO TIEMPO 124

4 1 ANALISIS UNO TRES PELÍCULAS DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA MEXICANA 125

4 1.1 LOLO 126

4 1.2 COMO AGUA PARA CHOCOLATE 142

4 1.3 ROJO AMANECER 164

4 2	ANÁLISIS DOS TRES PRODUCCIONES DEL CINE ALTERNATIVO (VIDEOHOME)	183
4 2 1	INFANCIA	183
4 2 2	PUEBLO VIEJO	202
4 2 3	MATRIMONIO Y MORTAJA	222
4 3	CONFRONTACIÓN CUALITATIVA DE LAS PELÍCULAS CINEMATOGRAFICAS Y LOS DE VIDEOHOME	239
	<i>CONCLUSIONES</i>	250
	<i>GLOSARIO</i>	254
	<i>BIBLIOGRAFÍA</i>	257
	<i>HEMEROGRAFÍA</i>	261

INTRODUCCIÓN

Durante varios años vimos pasar épocas de bonanza del cine mexicano, como cuando éste significó divisas por lo que implicaba; sin embargo, en los últimos años la industria cinematográfica mexicana se ha tenido que enfrentar a diversos problemas que lo han llevado a decrecer en número y calidad. Llegó un momento en el que estos problemas se agudizaron tanto que hicieron más evidente la crisis por la que atravesaba esta industria, viéndose reflejada en los filmes que se empezaron a realizar y que se caracterizaron por su nula calidad, sobre todo, a finales de la década de los setenta y durante toda la década de los ochenta, inclusive, aún en el presente decenio el número de películas de mala calidad es mayor que el de las películas de alto nivel artístico y técnico.

Las dificultades de la industria cinematográfica comenzaron décadas atrás, primero fueron cuestiones económicas y después con la aparición de la televisión, la cual provocó en su momento la disminución de la asistencia a las salas de proyección en un 50%, pues ésta no obligaba a los cinéfilos a salir de la comodidad de su hogar y era notoriamente más barata, el cine ya no sólo tuvo que enfrentarse a una crisis financiera, sino también al avance tecnológico.

Un ejemplo claro de ese avance fue la creación de uno de los más sofisticados inventos para la proyección de imágenes y que permitió llevar el cine a casa: el videocasete (y con ello las videocaseteras). Este ha representado durante la última década otra opción de continuidad en la producción audiovisual, además, se caracteriza por requerir de menor inversión que una producción para la pantalla grande.

Por otro lado, las crisis financieras que ha experimentado el país ha mantenido a la industria cinematográfica semiparalizada, dado que los cineastas no desean arriesgarse invirtiendo en un sector que nos les da la seguridad de recuperar sus inversiones. Esta situación ha obligado a los buenos realizadores a emigrar al extranjero o en el mejor de los casos han preferido trabajar en México, pero adaptando sus producciones a su fuerte competidor el video, de esa forma existe la posibilidad de que puedan producir películas en sus estudios especialmente concebidas para ser explotadas en la pantalla chica, con respecto a los actores la mayoría se han tenido que refugiar en la televisión o en el teatro.

Todo esto no quiere decir que algunos cineastas, con deseos de sobresalir en esta industria, no hayan tratado de realizar películas con historias innovadoras, ingeniosas y creativas, inclusive, a partir de mediados de los setenta y principio de los ochenta, se empezó a hablar de buen cine, sólo que el número era muy inferior al deseado, pero fundadas en calidad temática y grandes realizadores, algunas de esas producciones lograron éxito comercial, pero con notables valores artísticos, técnicos y humanos, en un afán constante de búsqueda

La década de los noventa no ha sido la excepción y algunos cineastas han tratado de impulsar producciones cinematográficas de buen nivel, con posibilidades de participar en los concursos internacionales de cine, ejemplos de esto podrían ser las producciones *Rojo amanecer* y *Como agua para chocolate*, con las que el público respondió positivamente y, además, se demostró que aún hay realizadores mexicanos que tratan de sostener activa la producción cinematográfica nacional con pocos recursos y así recuperar el mercado local, aspirando a la comercialización del celuloide mexicano a nivel internacional

Con este panorama sobre la crisis de la industria cinematográfica y los problemas que enfrenta nos podemos dar cuenta que en casi todos sus aspectos ya ha sido estudiada y analizada, empero, nuestro interés no es hacer un recuento o un nuevo análisis de lo mismo, basado en otros y que sólo resuman lo ya aportado, sino dar a conocer la trascendencia del video con respecto al ámbito cinematográfico mexicano. Sin duda, el estudio que nos amerita estos dos temas es extenso y por eso mismo es necesario tener una idea concreta de lo que se quiere, a partir de este razonamiento se hizo necesario realizar varios cuestionamientos, los cuales permitieron llegar a la siguiente aseveración: *"la decadencia de la industria cinematográfica, y con ella la desaparición de salas cinematográficas, comenzó con la aparición del video, pues los realizadores clásicos de cine optaron por esta industria dado a sus bajos costos y resultados óptimos en cuanto a la calidad técnica y artística"*

Para poder corroborar esta afirmación y a partir de ahí realizar la presente investigación se hizo una selección cuidadosa de material escrito y videograbado, éstos nos dieron la oportunidad de introducirnos con profundidad a los diferentes conceptos, teorías y definiciones que nos permitieron conocer lo que es el cine y el video, ese conocimiento nos dio las bases para elaborar el análisis de tres películas cinematográficas y tres películas en video (videohome o videogramas) a través de lineamientos y modelos de análisis que nos ayudaron a conocer los elementos técnicos y artísticos de los que se componen cada una de las películas

Lo anterior nos dio la pauta para conocer las diferencias y similitudes entre ellos, principal objetivo de la investigación, de ahí radica su trascendencia pues deseamos que no sólo sea una investigación para un acto formal, sino que sea una fuente de consulta innovadora y el precedente de una nueva etapa de estudio del cine mexicano, en el que se confrontan cualitativamente estas dos industrias en un mismo espacio y tiempo.

Para la realización de la presente investigación fue necesario seleccionar cuidadosamente cada uno de los temas que se desarrollarían durante los cuatro capítulos (con sus respectivos subcapítulos) con los cuales quedó conformada la tesis y que va desde los aspectos generales del cine nacional y el video en México hasta el análisis de cintas cinematográficas y películas en video

El principal problema para el desarrollo de dicha investigación fue la escasa información en español que existe del desarrollo del videohome en México; sin embargo, los pocos textos y revistas que se pudieron consultar contenían suficiente información para explicar el tema, en cuanto al cine, la información no sólo es basta en los libros, sino también en revistas y periódicos

Algo importante que se debe señalar es que hasta el momento no hay fuente alguna (hasta donde pude investigar) en donde encontremos un análisis sobre producciones cinematográficas y de videohome en forma paralela. Tampoco existe alguna fuente en la que se haga una comparación cualitativa entre las dos, con los lineamientos de análisis que se presentan en esta investigación, desde los aspectos técnicos, económicos, de influencia social, calidad de producciones, cantidad de producciones, diferencias y similitudes entre las dos, demanda por parte del público y los realizadores de películas, etc

De esta forma, la presente tesis no sólo pretende ser un estudio meramente teórico, sino también práctico, que forme parte del gran volumen de fuentes que hacen referencia a la comunicación y particularmente al cine, pero con la diferencia de que aquí se vea un confrontamiento cualitativo entre el cine y el video en un mismo espacio y tiempo, con el fin de conocer cuál de las dos opciones tiene los mejores elementos artísticos y técnicos y, por lo tanto, mayor posibilidad de conducir al cine mexicano a resurgir plenamente y continuar su desarrollo ascendente a nivel nacional e internacional y su permanencia en el universo audiovisual



CAPITULO I

ESPACIO DE LA INDUSTRIA
CINEMATOGRAFICA Y EL
VIDEOHOME EN MEXICO

CAPÍTULO I

ESPACIO DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA Y EL VIDEOHOME EN MEXICO

Durante varios años el cine fue el desarrollo audiovisual más visto por la población mundial, años más tarde llegó la televisión que junto con la cinematografía contribuyó a sofisticar la tecnología de la imagen. Pero la tecnología logró más avances en todos los ámbitos y uno de ellos fue en la comunicación audiovisual surgiendo así el video, que en la actualidad forma parte del mismo espacio en la que sobreviven el cine y la televisión, este último base primordial del video.

La televisión y el cine han sido estudiados ininidad de veces, pues los dos fueron precursores, en su momento, de una tecnología innovadora. El video, por su parte, fue el resultado de estos dos grandes inventos. En la actualidad los estudios se realizan con respecto a la relación que hay entre el cine y el video, antes de introducirnos a los puntos fundamentales de nuestra investigación es necesario conocer más acerca de cada uno de ellos desde saber qué es cine y qué es video y su desarrollo a través de la historia, hasta los aspectos técnicos y creativos de ambos.

1.1 DEFINICIÓN DE CINE

Desde 1896 el cine ha sido parte de la cultura mexicana, no obstante, la mayoría ignora lo que realmente es cine.

Si quisiéramos un significado rápido iríamos al diccionario y encontraríamos que cine es: "la técnica, arte e industria de las películas de movimiento, en la que una serie de fotografías (cuadros o fotogramas) se toman en una película continua y al ser proyectadas sobre una pantalla en sucesión rápida produce la ilusión óptica del movimiento". Sin embargo, esta definición, aunque clara, es puramente técnica y sencilla.

Algunas otras fuentes (autores) coinciden en que la forma más perfecta de definirla es: "la cinematografía es un arte", sin embargo, esto trae consigo otra pregunta ¿qué es arte? En términos muy simples diremos que el arte es el componente más grande de un "campo", el cual incluye todas esas actividades del hombre, ya sean materiales, visuales o auditivas, que no tienen ningún efecto directo en su vida cotidiana (ver capítulo 2). La mayoría de las definiciones de cine incluyen las palabras vida o realidad, sin importar si la técnica cinematográfica ha sido aplicada por los directores

de cine como Eisenstein¹ o Godard,² en la pantalla los actores deben ser los seres humanos que los espectadores observan, los cuales, si la película está hecha con habilidad, pronto se vuelven familiares y la respuesta emocional de los espectadores deben aumentar junto con su participación, con quienes viven en la pantalla.³

Tratando de conjuntar alguna de las definiciones de diversos autores, nosotros podríamos establecer una sola definición que abarcara la parte técnica y su esencia, es decir, como arte y fenómeno social

Desde el aspecto técnico el cine es un arte figurativo. Por la naturaleza mecánica de la cámara reproduce la realidad con objetividad, al menos, teniendo en cuenta algunas convenciones (blanco, negro, etc.), es capaz de darnos, mejor que ningún otro medio, la impresión de la realidad, pues logra aproximarnos a determinado espacio: una casa, un valle, un bosque, un castillo, una mansión; de expresar el peso de las cosas y rodearnos con la presencia de seres, es decir, nos ofrece la oportunidad de cambiar de emociones y quizá de forma de pensar con respecto a nuestra realidad.

Sin duda, la cámara no creó el cine, pero sí le permitió nacer y es sabido que todas las búsquedas pictóricas, literarias, musicales y filosóficas habían preparado el camino al Séptimo Arte con el que se esperaba una nueva visión de las cosas con respecto a la realidad. La cámara ayuda a este fenómeno, pues ésta le da un estilo a lo real, que al final no es más que una sucesión de imágenes causales, en las que se entrelazan personalidades, diversos pensamiento y formas de vida. Lo único que hace la cámara es estilizar a ese grupo de seres y nos ayuda a profundizar en ellos y en la realidad que los rodea, contemplarlos y valorizarlos.

En la pantalla los actores deben ser los seres humanos que los espectadores observan, los cuales, si la película está hecha con habilidad, pronto se vuelven familiares y la respuesta emocional de los espectadores debe aumentar junto con su participación con quienes viven en la pantalla. Así podemos considerar que el cine es el camino más realista y objetivo que existe, situándose entre la pintura (por lo representativo), la literatura (a partir de la cual se origina el lenguaje, escrito o hablado, en la pantalla y fuera de ella) y la música (porque gracias a ésta adquiere el carácter lírico a través del montaje).

De esta forma conviene comenzar diciendo que lo que se entiende por fenómeno cinematográfico es arte de componer y representar escenas (imágenes) fotografiándolas para después reproducirlas en una proyección (realidad imaginaria), que ofrece la impresión de movimiento y que

1 Eisenstein, Sergi M. (Nac. Riga, URSS 1898 muerto en Moscú 1948) Uno de los más destacados realizadores de la historia del cine, director el primer teatro soviético para trabajadores, fue organizador y profesor del Instituto Cinematográfico de Moscú algunas de sus películas son *La huelga* (1924), *Tempestad sobre México* (1933), *¡Ván el Terrible!* (1944), etc. Obtuvo el premio Stalin 1946, autor de *El sentido del cine*.

2 Godard, Jean-Luc (Nac. París 1930) Es una de las más fuertes personalidades de la llamada "nueva ola", su concepción nihilista de la vida campea en todos sus filmes, inquieto sarcástico, incisivo, Godard existe como una contradicción constante, todas sus películas se definen por su condición de interrogantes y, por ende, de provocaciones en el sentido más noble del término (no hay nada demostrable en el comportamiento humano). Godard inventa su propia realidad, la de su cine, que solo es real en la medida en que no quiere demostrar en principio sino su propia realidad, pues él se prohíbe imaginar una réplica a la luz de una significación previamente acordada.

3 Aronson, Rudolf, *El cine como arte* (2ª edición), p. 6

será percibida por nuestros sentidos, herirá a nuestra imaginación y será discriminada por nuestra conciencia

De manera más sencilla y teórica podemos definir al cine como el medio de expresión privilegiado, por su exactitud y precisión y por sus posibilidades de generalizar y establecer espacios simbólicos desde su universo filmico, es decir, desde lo no físico (espacio, tiempo, movimiento filmico) para manifestarse dentro de lo real. Al mismo tiempo desde puntos sociológicos y psicológicos es un espectáculo que por medio de imágenes crea puntos cambiantes en los seres

1.2 PRINCIPALES ETAPAS DEL DESARROLLO HISTÓRICO DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA MEXICANA.

En 1995 se celebró el primer centenario del cine, pues aún cuando los progresos de la óptica se generaron décadas atrás se toma como punto de partida de este arte la primera proyección pública realizada por los hermanos Louis y Auguste Lumière el 28 de diciembre de 1895.

La función, organizada por Clément Maurice, se efectuó en los sótanos del Gran Café de París; al acto asistieron 33 personas, una de ellas el célebre director de cine George Méliès, y se proyectaron 11 películas, entre las cuales figuraron: *"La salida de los obreros de las fábricas Lumière"*, *"El Regador Regado"*, *"La llegada del tren"*, *"La demolición de un muro"* y *"El Desayuno del bebé"*. Más tarde se incorporaron otras como *"Soldado al galope"*, *"En el mar con mal tiempo"*, *"La pesca de los peces de colores"* y *"La batalla con bolas de nieve"*. Puede decirse también que desde entonces surgió el género cómico.

Con este antecedente sobre el inicio del cine podemos comenzar hablar sobre el cine mexicano, el cual tuvo sus inicios en el siglo XIX y un desarrollo histórico a través de diversas etapas que han sido estudiadas por diferentes autores y en conjunto conforman lo que conocemos como la historia del cine mexicano.

1.2.1 CINE MUDO

Escasos meses después de que los hermanos Lumière realizaran la primera exhibición cinematográfica en París, y con ello diera inicio la industria del Séptimo Arte, este invento llegó a México. Fue en 1896 cuando el Ingeniero Salvador Toscano B. importó de Lyon, Francia, un proyector, el cual estaba capacitado para proyectar y tomar películas. Poco después confiado de las

posibilidades comerciales del invento el Ingeniero Toscano abrió la primera sala cinematográfica mexicana, con el nombre de Cinematógrafo Lumière, en la que logró exhibir diversas películas. Después de un tiempo el Ingeniero Toscano ya no contaba con cintas nuevas, así que se dedicó a hacer películas cortas, con duración de uno o dos minutos.

Salvador Toscano filmó a algunos artistas del Teatro Principal. Las películas fueron mejorando a través de los años y en 1898 se filmó una brevísima versión de "*Don Juan Tenorio*", que aunque siendo un proyecto meramente documental y grandemente reducido, resultó no sólo la primera película mexicana con argumento, sino el primer caso de film d'art local, anticipándose, involuntariamente, a la moda que iniciaría en Francia el filme "*L'assassinat du Duc de Guise*" (1908).⁴

Además de Toscano, otros cinematografistas como Ignacio Aguirre, Guillermo Becerril, Carlos Mongrand, Enrique Rosas y los hermanos Stahl, recorrieron el país aprovechando la red ferroviaria, generando cines efímeros, competencias sordas, apareciendo en rancherías y pueblitos con la eterea imagen de don Porfirio Díaz, Mefistófeles o El Zar Nicolás bajo el brazo.

Guillermo Becerril ayudó a definir la situación abriendo sus propias carpas en la Ciudad de México, empezando con tres en 1899. Para finales de ese año la capital tenía 22 locales cinematográficos y la competencia obligaba a bajar los precios de entrada. Ese abaratamiento y la proliferación de carpas en los arrabales eliminó, económicamente, lo elitista del espectáculo. El auge propició su propia decadencia; todas las salas del país dependían del material enviado por las casas Pathé o Edison, por lo que las películas se repetían en todas las salas, esto provocó que en ese mismo año se cerraran 20 de los 22 cines.

En 1906 se establecieron definitivamente distribuidores oficiales de películas, la norteamericana, Mexican National Phonograph Co. y la francesa, Pathé Frères, que compitió no con la empresa estadounidense, sino con el mexicano Jorge A. Alcalde, que vendía los filmes Pathé más baratos. Finalmente, la casa matriz dio la exclusividad a la sucursal oficial. En este mismo año se inauguró la sala Pathé, el decimosexto cine en forma en la capital.

En 1910, impulsados por las fiestas del Centenario de la Independencia, un grupo de entusiastas filmó "*El grito de Dolores*" la cuarta película mexicana con un argumento, actuada y dirigida por Felipe de Jesús Haro y fotografiada por los hermanos Alva en un rudimentario estudio construido por The American Amusement Co.⁵

La Revolución Mexicana afectó directamente al cine y éste se volvió un instrumento característico del movimiento armado: de golpe quedaron atrás los balbuceos del cine de ficción porfiriano, ya fueran épicos relatos o sus comedias ("*El san lunes del valedor*" y "*Aventuras de Tip-Top en Chapultepec*"), para dejar el terreno a los documentalistas. Los primeros documentales mexicanos en realidad fueron cintas cortas que trataban de fotografiar asuntos mexicanos para atraer

⁴ García, Gustavo, *El cine mudo mexicano* p 15

⁵ Miró Muranda, Felipe, *La industria cinematográfica mexicana*, p 29

la atención de los posibles espectadores. Cuando estalla la Revolución de 1910 el documental se convierte en un importante testimonio que el público solicita ávidamente.⁶ Conforme se extendió la lucha en el país los camarógrafos registraron cuanto pasaba: batallas, conquistas de plazas, tropas, trenes, acuerdos, todo lo que hacía cada bando en pugna. La mayoría de las películas que se filmaron en esta época fueron de tipo documental, aunque después de 1917 la producción de documentales pasa a segundo plano, únicamente sobresalen los hechos de ocasiones especiales: los referidos a los asesinatos de Zapata y Villa y los largometrajes que recogen las conmemoraciones del centenario de la consumación de la Independencia.

Sin duda, la industria del cine comenzaba a ser un negocio con posibilidades de ganancias, pero también de pérdidas.

La caída y muerte de Madero, el 22 de febrero de 1913, y el ascenso al poder del general Victoriano Huerta, incrementaron la labor de censura. Para 1914 el cine mexicano está en plena desorganización y desperdicia la abundancia de actores y actrices teatrales de poderoso arraigo popular.

Fue en 1916 cuando se comenzaron a crear las primeras compañías productoras de películas y, con ellas, las primeras estrellas: el cine europeo atraía a un público hastiado de la violencia inmediata de tantos años y veía en los melodramas y epopeyas históricas italianas las vías de escape a la añoranza de un mundo armónico. Un año después surge la productora Azteca Films, la cual fue fundada por la cantante de zarzuela y escritora Mimi Derba asociada con el fotógrafo y director Enrique Rosas.⁷ Durante su único año de existencia patrocinó cinco largometrajes con argumentos de la propia Derba, quien, además, pasó a ser la primera directora de cine en México con la película "La tigresa".

La primera película adaptada al cine fue "Santa", popular novela al estilo del naturalismo francés de Federico Gamboa, la cual produjo el distribuidor Germán Camus y quien se ánimo a producir también "Caridad", los dos filmes fueron dirigidos por Luis G. Peredo (1918).⁸ Camus construyó sus propios estudios, pero la competencia, muy poderosa, de los monopolios de Hollywood acabó forzando el retiro de Camus de la producción en 1921.

El auge de la producción silente mexicana que inició en 1917 no pudo sostenerse en los veinte. A partir de 1922 comienza el descenso de la producción, más de 20 largometrajes filmados en 1921 se reduce a sólo cuatro en 1924. La caída del teatro de revista y del cine curiosamente fue simultánea, aunque las causas debieron haber sido distintas, el hecho fue que, hacia 1924, la producción de largometrajes de ficción decayó a niveles alarmantes sólo algunas, excepcionalmente, se superaron. En 1924 el cine mexicano había dejado de ser una artesanía prometedora, la producción había descendido para mantenerse establemente baja; el discurso dominante era el plagio descarado de cine de aventuras yanqui, sobrecargada de moralismo.

⁶ Dávalos, Federico y Vázquez, Esperanza, *Filografía general del cine mexicano (1906-1931)*, p. 14

⁷ García, Gustavo, *op. cit.*, p. 44

⁸ Dávalos, Federico y Vázquez, Esperanza, *op. cit.*, p. 20

La llegada a México de las primeras cintas sonoras supuso un rudo golpe a la ya de por sí debilitada producción local en 1929 Contreras Torres filmó el cortometraje "El águila y el nopal", sonorizada con discos. En 1930, sonorizando también con discos, Raphael J Sevilla filmó "Más fuerte que el deber", que se exhibió con enorme éxito. Así llegó a su fin el cine mudo mexicano que difícilmente se puede considerar como raíz de la que le sucediera, nutrido con gente nueva, ahí tendrían sus mejores años artistas como Pardavé, Frausto, Orellana, entre otros. Por último podemos mencionar que casi la totalidad de la producción cinematográfica muda ha desaparecido en incendios, por descuido o necesidad de algunos sectores,⁹ sin duda, este hecho representa una gran pérdida, pues el cine mudo es la base esencial del cine actual, es decir, el significado del cine parlante actual es el fruto de aquel cine silente precursor de una comunicación visual que abrió fronteras entre los países del mundo a través de la imagen en movimiento.

1.2.2 CINE HABLADO: LA VOZ EN LA IMAGEN

Con el nacimiento del cine nacieron otras inquietudes como la de agregarle voz a las imágenes cinematográficas. Algo que en la actualidad tiene un gran significado, pues el uso del lenguaje verbal relativamente directo con las imágenes que la acompañan sirven como un diafragma de la riqueza intelectual o dramática de la escena, eliminando las fuentes de ambivalencia y permitiendo que el cine sea más accesible a casi todos los niveles de comprensión. El camino para lo que ahora conocemos como cine sonoro no surgió de forma simple, sino que hubo opiniones encontradas que le hicieron difícil su surgimiento.

Con fuertes críticas de personajes como Charles Chaplin, que combatía el cine sonoro por razones estéticas, en 1927 se estrenó en Estados Unidos "El cantante de Jazz" (The Jazz Singer). Había llegado el fin del cine mudo, a lo audiovisual se le agrega el audio y era la versatilidad del cine lo que permitiría esto, con ello, iniciaba el largo camino de perfeccionamiento de las importantes técnicas audiovisuales de comunicación.

Al homologar el sonido con la imagen en movimiento se constituye un factor de síntesis y una nueva etapa de la expresión cinematográfica, en la cual se logró hacer realidad el cine sonoro. El primer objetivo para iniciar la etapa en la que se le daba voz a la imagen fue sustituir el letrero explicativo y la mímica exagerada por el diálogo sincronizado, de esa manera se acudió a un modo más natural de entendimiento entre los actores y la posibilidad de una mejor comprensión de la acción por parte del público. Con la imagen sonora, también se logró dar mayor realismo a los sucesos ocurridos en la pantalla por medio de ruidos incidentales y música adecuada a la temática del filme, tocada por un pianista.

⁹ Los enteros de largometrajes mudos fueron vendidos por sus empobrecidos realizadores a las fábricas de pinturas, que les aprovecharon el nitrato de plata de la emulsión. García, Gustavo, *op. cit.*, p. 76

a) *La pantalla... parlante*

El primer intento para dar a conocer en México una pantalla parlante tuvo lugar en el Teatro Colón en junio de 1912.¹⁰ Meses antes fue traído a México un modelo denominado Cronophone, creado por M. León Gaumont, el cual emitía sonidos por medio de un disco de fonógrafo y debía ser sincronizado con la proyección de la película ofreciendo así un cine sonoro rudimentario, donde cada escena tenía su música adecuada. En un principio el público asistió asombrado, pues tendría la posibilidad de escuchar lo que veía en la pantalla; poco tiempo después la gente se fue decepcionando, ya que los poseedores del invento no lograban realizar la exacta sincronización del disco con la imagen proyectada y sólo se escuchaban ruidos espantosos que nada tenían en común con lo que se veía en la pantalla. El Cronófono fue recluido en la bodega del Teatro Colón y allí permaneció durante 15 años; en 1927 se intentó hacerlo funcionar de nuevo sin mejores resultados.

Tendrían que pasar dos años para que en México se pudiera estrenar la primera película sonorizada, es decir, que contenía todos los ruidos incidentales necesarios para crear una mayor ilusión en el espectador. Esta película se titulaba "Submarino", estrenada en el Teatro Imperial de la capital mexicana el 26 de abril de 1929. La sonorización del filme causó al principio malestar en los espectadores, inclusive pedían que se suprimieran los ruidos y se volviera al acostumbrado silencio, los asistentes no sabían que esto era imposible, pues los exhibidores no estaban dispuestos a eliminar los ruidos, que constituían la novedad del momento y querían que el público se fuera acostumbrando a lo que sería en lo sucesivo y en el futuro el espectáculo cinematográfico. Con todo y las protestas, a los pocos días los espectadores asistían a sabiendas de lo que se trataba y "Submarino" duró varias semanas en el Teatro Imperial.¹¹

Aún no había pasado un mes desde el estreno de la primera película sonorizada cuando el 23 de mayo de 1929 el cine Olimpia anunció que técnicos especialistas de la casa Warner Brothers, la iniciadora del cine parlante en explotación comercial, habían llegado meses antes a instalar en dicho salón los mejores aparatos vitafónicos para el estreno de la primera película totalmente hablada, musicalizada y sonorizada que llegaba a nuestro país, titulada "La última canción" (The Singing Fool), protagonizada por Al Jolson, quien también protagonizó la segunda película sonorizada estrenada en México y la primera en Nueva York, "El cantante de Jazz" (1927).

Después del estreno de la primera película hablada muchos de los exhibidores continuaron proyectando películas en inglés boicoteando a las mexicanas, ya que se oponían a programar algún filme nacional, esto provocó que los escasos productores mexicanos de películas se lanzaran en contra de ellos, pero, sin duda, el triunfo de "La última canción" había dado indicios de que el cine hablado y, sobre todo, el norteamericano cimentó con tal fuerza su estructura que ya nadie podría hacerla caer. Inclusive, artistas que habían recriminado al cine sonoro años más tarde tendrían que aceptarlo, desde Chaplin, quien aseguró que no haría una película hablada, al menos que

¹⁰ Reyes de la Maza, Luis, *El cine sonoro en México*, p. 11

¹¹ *Ibidem*, p. 14

interpretara a un sordomudo, e hizo "El Gran Dictador", hasta Bustillo Oro, quien dirigió decenas de películas parlantes a pesar de haber defendido, en un largo artículo, el silencio cinematográfico.¹²

b) El doblaje

Otro de los avances técnicos dentro de la industria cinematográfica fue el doblaje que nació simultáneamente con el cine hablado. En los primeros intentos sólo se doblaban los instrumentos musicales y las canciones.

Sin duda, el cine mudo había creado su propio lenguaje visual autosuficiente, que trascendía fronteras, por eso, cuando se estrenaron las primeras películas con sonido óptico integrado comenzó el problema del idioma. Las protestas y la defensa de los idiomas como en Inglaterra, Argentina y México alcanzaban características alarmantes, por tanto se comenzó a pensar seriamente en hacer cada filme en diferentes versiones, es decir, en otros idiomas. Estados Unidos, para no perder al público hispanoparlante, optó por contratar artistas españoles y latinos para hacer las versiones en español de sus cintas en inglés.

Evidentemente, el cine sonoro mexicano nació presionado por las circunstancias, lo mismo que otros cines como el argentino y el español. Todas las cinematografías nacionales en castellano —y las de otros idiomas— tenían los ojos puestos en Hollywood y en sus intentos de convertirse en una suerte de capital políglota del cine de todo el mundo. En efecto, al comenzar la etapa sonora ningún cine nacional (dentro del sistema capitalista) se producía en las condiciones altamente industrializadas del estadounidense.

1.2.3 LA ERA DEL CELULOIDE DE ORO

Ya para los años treinta el cine era visto como un negocio riesgoso y su público como masa insegura, de gustos contingentes. Para satisfacer a ese público con un mínimo riesgo los productores tomaron las precauciones que dieron origen al cine mexicano de los treinta sus tonos y limitaciones. Los únicos que se atrevía a invertir en una industria en la que la especulación era parte de su estructura fue un grupo de pequeña burguesía, muy norteamericana, muy hispanófila* y muy atemorizada.

Después de la Revolución Mexicana el cine nacional se propuso la defensa de un pequeño mundo al margen de la historia y de la política. El pequeño burgués comenzó a soñar con su propia historia, idílica, con espacios y tiempos que estaban a salvo de la peligrosa modernidad.

¹² Reyes de la Maza, Luis, *op. cit.*, p. 26

* Extranjero aficionado al estudio de la lengua, cultura, historia y costumbres de España. Arriago de España en general

a) *Allá en el rancho grande, el inicio de la época de oro del cine mexicano*

Cuando este sueño pudo, de alguna forma, hacerse realidad el cine mexicano se encontró con una película que le abrió un amplio mercado a la cinematografía mexicana y con él la posibilidad de convertirse en industria. El encargado de lograr esto fue Fernando de Fuentes, quien logró abrir ventanas en pro de la cinematografía mexicana con su célebre cinta "*Allá en el rancho grande*" en 1936, con esta película se inició lo que puede denominarse, a través de una década, la época de oro del cine mexicano.¹³ Las únicas películas más o menos interesantes que el cine mexicano logra realizar en los años treinta fueron aquellas que se caracterizan por escaparse, de alguna forma, a las monótonas proposiciones regresivas.

Al triunfar "*Allá en el rancho grande*" los productores se enfrentaron a la tarea de fundamental y construir una industria cinematográfica. Evidentemente, un amplio mercado americano espera de México bellezas mexicanas, por lo tanto, el cine nacional se aplicó a hacer más películas rancheras. Cuatro años después de "*Allá en el rancho grande*" el mercado está ya saturado de patrones, caporales, novias de caporales, tríos de cancioneros, serenatas y santos de Lupita. En ese momento el cine nacional ha provocado sin remedio su primera *crisis industrial* (en cuanto a creatividad)¹⁴ y el último año de la década lo dedicó a creer mucho en Dios para mostrar los desahogos religiosos del hombre mexicano. Por este tiempo, el cine de México encontró formas de distribución, sobre todo en países de habla hispana y multiplicó una producción comercial más bien mediocre.

Es de suponerse que el cine mexicano se hubiera entregado a las mayores debilidades, en el inicio de los años cuarenta de no mediar una nueva circunstancia fortuita: la Guerra Mundial. Fue en este momento cuando la ayuda norteamericana favoreció al cine nacional. En esta década comienzan las grandes oportunidades para el cine mexicano y aumenta considerablemente el número de películas producidas, esto le permite a México colocarse a la vanguardia indiscutible del cine castellano.¹⁵

El período de ascenso comienza en 1938 y culmina en 1945, continuando con algunos altibajos hasta 1951. Es la época del surgimiento de varias "estrellas" que llegan a ser reconocidas a nivel internacional como: Dolores del Río, María Félix, Pedro Infante, Jorge Negrete, Pedro Armendariz, Arturo de Córdoba, Cantinflas, etcétera. De entre los directores destacan Julio Bracho y Emilio "Indio" Fernández, en quienes es evidente, sobre todo en el segundo, la influencia de Eisenstein, quien en 1931 se dedicó a filmar en México. Emilio "Indio" Fernández alcanzó para el cine cintas verdaderamente notables en las que se combinan un realismo vigoroso y una elevada poesía. En este trabajo de realización, el "Indio" Fernández tuvo la cooperación constante y creativa de uno de los camarógrafos más relevantes en la historia del cine: Gabriel Figueroa.

13 Posadas V., Pablo Humberto, *Apreciación cinematográfica*, p. 77

14 García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, Tomo 2, (1941-1944), p. 8

15 *Ibidem.* p. 9

En 1945, el inminente fin de la Guerra Mundial trajo consigo serias preocupaciones para los productores del cine mexicano, pues era evidente que con ella escasearía la producción de películas. Durante esta etapa, la calidad de lo producido fue globalmente mediocre y se caracterizó por su trivialidad y poco mérito. De este período data la llegada a México de algunos autores españoles que, a excepción de Luis Buñuel, no aportan nada especial. Buñuel sentó bases en el cine de México y entregó al mundo cintas verdaderamente significativas, lo cual las hacían deseables. Él vivió en México de 1946 a 1955. Algunas obras pertenecientes a este período son: "*Susana, carne y demonio*", "*La hija del engaño*", "*Los olvidados*", esta última inolvidable por su vigorosidad y por ser representativa de la controversia.

En 1949 se promulgó la primera Ley Cinematográfica que rige a la industria nacional, ya desde entonces se planeaba como objetivo fomentar el cine de calidad y privilegiar la exhibición de cintas nacionales, sin embargo, los distribuidores de películas extranjeras lograron ampararse contra dicha ley.¹⁶

Hacia el comienzo de los años cincuenta empieza a sentirse, quizá, la *primera crisis económica* de la industria cinematográfica mexicana. Año tras año desciende la producción y apenas si se recupera en el país 30% de lo invertido. El público se desinteresa de este cine estancado, que a fuerza de repetirse ha agotado sus posibilidades.

b) El retroceso del cine mexicano

Aún no habían pasado tres décadas desde las primeras películas sonoras, pero la industria cinematográfica ya hacía que personajes de diversos sectores opinaran sobre él.

"El cine mexicano —decía en 1951 el entonces Secretario de Gobernación, Ernesto P. Uruchurtu en la entrega de los Arreles— es el mejor vehículo para hacer saber al mundo que el México pujante de hoy no tiene ningún lastre que frene su impulso progresista incontestable, que su pasado es heroico, su presente fecundo y su futuro pleno de halagadoras promesas"¹⁷

Algunos años antes el gobierno mexicano había tomado control del Banco Cinematográfico y participaría financieramente en él en pro del cine mexicano, es precisamente este acto del gobierno lo que le dará el carácter de Banco Nacional Cinematográfico (el cual había iniciado sus operaciones en enero de 1942 como institución privada). El gobierno estimulaba a los productores privados para que filmaran las historias que luego se conocerían como parte de la época de oro. En 1953, dice Federico Hever, se estrenaron 99 películas mexicanas y 274 norteamericanas, a pesar de que el Banco Cinematográfico limitó a 150 películas importadas por año.

A finales de los años cincuenta y principio de los sesenta nuevas situaciones fueron presentándose. Se creó el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica Mexicana.

¹⁶ La Jornada Semanal, núm. 87, febrero 1991, p. 31

¹⁷ La Jornada Semanal, núm. 87, febrero 1991, p. 31

(STPCM), el cual significó un retroceso a causa de la rigidez con que la rama de directores impidió la entrada de elementos nuevos, poca reinversión vuelve al cine, ya que los productores prefieren volcar las ganancias en "negocios más seguros", se presentó la ineficiencia del Banco Cinematográfico y se dio la censura, especialmente activa en la década de 1960.

Conforme fue avanzando la década el modelo vigente del cine mexicano se resquebrajaba gracias al surgimiento de un importante movimiento cultural del que formaba parte un grupo de críticos de cine que apoya el cine de autor, las producciones independientes y que promueve la creación de un circuito de cine clubes donde la nueva generación de espectadores, sobre todo estudiantiles, conocen los productos más avanzados de la cinematografía mundial de la época que la censura dejaba pasar.

En 1963 se crea el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) y es nombrado un nuevo Presidente del Consejo de Administración del Banco Nacional Cinematográfico, Luis Echeverría Álvarez, entonces Subsecretario de Gobernación, el cual se dedicó al análisis del cine mexicano.

Al comienzo de la década de los setenta la producción de películas deja de pertenecer a la iniciativa privada y se vuelve estatal. El cine mexicano es el único cine de los países capitalistas que pertenece al Estado. Esta situación, lejos de constituir un freno, resulta un estímulo para la creatividad, pues jóvenes realizadores ven cristalizada la posibilidad de filmar películas con sentido crítico que se refiere a la realidad mexicana.

En 1970 Luis Echeverría era ya Presidente electo de México y su hermano, Rodolfo Echeverría, (Rodolfo Landá, ex actor de teatro y cine), había sido elegido como Presidente del Banco Nacional Cinematográfico (BNC). Durante este período la industria cinematográfica mexicana pasa por varias etapas que van desde la pequeña producción para un mercado interno limitado y un notable crecimiento para abastecer al público de habla española de América Latina, hasta terminar en un estancamiento lamentable, del que parece haberse sustraído, en cuanto a calidad, durante esta década.

Es preciso resaltar que fue en el transcurso de estos años cuando empezaron a crearse instituciones dedicadas a la industria cinematográfica como el Centro de Producción de Cortometrajes para apoyar la labor presidencial (1971), se reorganizó la academia que otorga los Ariéles y comienza a funcionar el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC, 1972), en 1974 comienza a funcionar la CINETECA, donde no sólo se exhiben películas seleccionadas, sino se cuenta con un archivo de filmes y obras de crítica puestos a disposición de los estudiosos del cine y en 1975 se crearon las productoras estatales CONACINE y CONACITE I y II, se compraron los estudios América y COTSA y, por último, un grupo de directores (Araza, Hermosillo, Estrada, Olhovich, Pastor y otros) crearon la cooperativa Directores Asociados (DASA) para coproducir con el Estado; sin embargo, todas estas medidas provocaron un distanciamiento entre el Estado; y los productores privados.¹⁸

1.2.4 ¿ETAPA DE RESURGIMIENTO?

En México hace tiempo llegó a su fin el corto periodo en que el Estado cargó sobre sus hombros la mayor parte de la producción cinematográfica y hoy la industria es cada vez más un asunto privado e independiente

La producción cinematográfica se modificó drásticamente luego del sexenio de Echeverría. Con la práctica salida del Estado las alternativas para los cineastas mexicanos se redujeron a producir los ínfimos proyectos de la iniciativa privada o devanarse el seso realizando una película independiente. Para ello, debía reunirse financiamiento de distinta índole: estatales, sociales, privados y poco después recursos de otros países

Sin duda, la década de los ochenta comenzó con características similares a la anterior, pero con hábitos de cambio que, aunque lenta y escasa, antepondrían un nuevo camino para el cine mexicano, lo cual representa tan sólo la transformación del Séptimo Arte y no la creación de un nuevo cine.

Después de varias décadas de realizarse en México cine estereotipado, llega la década de los ochenta en la que se deja sentir un resurgimiento en la industria cinematográfica mexicana, pues se comienza a producir un cine mexicano denominado "cines nuevos",¹⁹ la cuál precedería de forma inmediata a la inquietante producción de nuestros días. Este cine se caracteriza por el afán de búsqueda y esfuerzos renovadores. Sin duda, después de años de estancamiento imaginario²⁰ una realidad como el cine requiere de vientos revolucionarios para mantenerse viva, este pensamiento, junto con el trabajo innovador, fue el impulso de las "nuevas olas" (se caracterizan por su búsqueda innovadora) de cineastas mexicanos.²¹ Muchos de los filmes que se realizaron en esta década dieron muestra de la gran vitalidad del cine, quizá, solamente comparada con la del hombre

A pesar de que se veía el inicio de un nuevo cine, existían diversos factores que evitaría que el cine mexicano lograra consolidarse totalmente, uno de ellos era la crisis económica del país, que afectaría a diversos sectores empresariales y la cual comenzaría agudizarse en 1986

a) La industria del dinero...

Desde finales de los sesenta ya se hablaba de una crisis del cine nacional, sólo que los aspectos de esa crisis eran otros como el contenido, la temática y otros puntos artísticos, casi nunca en el aspecto económico, que en gran medida es la que condiciona a los primeros, por la forma en que se desenvuelve la política y la industria cinematográfica

19 Posadas V., Pablo Humberto, *op. cit.*, p. 78

20 Los realizadores de cine mexicano se conformaron con películas que contengan temas y personajes muy vistos, heredando a las nuevas generaciones producciones, en su mayoría, saturadas de "realidades" poco revolucionarias y carbonizadas, es decir, muchas copias de una original es por eso que al llegar a la década de los ochenta la realidad del cine mexicano como un hecho imaginario es más correcta

21 Posadas V., Pablo Humberto, *op. cit.*, p. 78

La crisis económica y política de México parecía no tener fondo. Todos los años los economistas auguraban la llegada al nivel más bajo para de ahí empezar con el repunte, pero la realidad era otra, contraria a lo que se decía. Dentro de esa inercia, en el 86 la crisis del país alcanzó nuevamente al cine mexicano.²²

En 1986 comenzó la retracción en la producción y el consumo del cine mexicano. La producción de películas es el sector fundamental de la industria, es lo que posibilita la existencia real del cine mexicano y en este año se produjeron 76 cintas, de las cuales cuatro fueron financiadas por el gobierno, 70 por las compañías de la iniciativa privada (entre ellas ocho coproducciones con compañías extranjeras) y dos independientes.

Resalta a primera vista que el gobierno mexicano redujo más su presencia en el campo de la cinematografía, argumentando el impacto de la crisis. La iniciativa privada, por su parte, con setenta películas financió más del 90% de todo lo producido, aunque hizo 13 cintas menos que en 1985, lo que implicó que en las salas mexicanas se exhibieran filmes extranjeros de baja calidad.²³

La falta de estímulos al cine de calidad, la carencia de recursos financieros, la caída del mercado cinematográfico del sur de los Estados Unidos, el alto costo del dinero, la abundancia de cintas enlatadas, el poco tiempo de pantalla que se le otorga al cine mexicano, provocaron, por un lado, esta caída cuantitativa y, por otro, que los productores de películas mexicanas continuaran realizando filmes con criterios comerciales con el firme y único propósito de recuperar su inversión de la forma más segura.

El problema que más afectó a esta industria fue el incumplimiento de los exhibidores de proporcionar al cine mexicano el cincuenta por ciento del tiempo en pantalla y la falta de asistencia del público espectador en los mercados cinematográficos más importantes como lo eran —y lo son— la República Mexicana y el sur de los Estados Unidos.

Para ejemplificar la situación de 1986 basta con observar el cuadro 1 en el que se agrupan los cines de las 21 ciudades más importantes, económicamente hablando, de acuerdo a la forma en que se programaban las películas mexicanas.

Durante esta década, por un lado, se comienza a dar un gran número de largometrajes, producción de la iniciativa privada (se habla de unos 90 por año), sólo comparable al promovido por las trivialidades televisivas y, por otro lado, sólo una mínima cantidad de largometrajes es producida por el Estado (no pasan de 20) y otra, aún más pequeña, producida por universidades o por algún productor que decide arriesgar su dinero en un proyecto distinto como los filmes "Intimidad" y "Rojo amanecer". Además, es un ciclo en el que el cine norteamericano entra de lleno a la cartelera mexicana y es aceptada rápidamente por el público en general sobre todo la comedia, por lo que en México se optó por realizar comedia.²⁴

22 Colectivo Alejandra Gahedo (1ª parte), *El cine mexicano y sus crisis*, p. 12

23 Idem

24 La Jornada Semanal, núm. 87, febrero 1991, p. 38

ESTRUCTURA DE PROGRAMACIÓN DE LOS CINES EN 21 CIUDADES DE LA REPÚBLICA MEXICANA 1986						
TIEMPO DE PANTALLA PARA EL CINE MEXICANO	CINES DE COTSA Y FILIADOS		CINES INDEPENDIENTES		TOTAL DE CINES	
	Número de cines	Estructura porcentual	Número de cines	Estructura porcentual	Número de cines	Estructura porcentual
100%	18	5.29	0	0.00	18	2.59
75.00 AL 99.99%	43	12.65	18	5.10	61	8.80
50.00 AL 74.99%	47	13.82	18	5.10	65	9.38
Subtotal mayor del 50%	108	31.76	36	10.20	144	20.78
25.00 al 49.99%	48	14.11	29	8.21	77	11.11
0.01 al 24.99%	150	44.12	192	54.39	342	49.35
0.0%	34	10.00	96	27.19	130	16.76
Subtotal menor del 50%	232	68.23	317	89.80	549	79.22
Grado total	340	100.00	353	100.00	693	100.00

* Aguascalientes, Culiacán, Chihuahua, Distrito Federal, Durango, Guadalajara, Irapuato, Juárez, León, Mazatlán, Mérida, México, Monterrey, Morelia, Puebla, Querétaro, San Luis Potosí, Tijuana, Torreón, Tuxtla Gutiérrez y Veracruz

La poca participación que el Estado tiene en las producciones de los ochenta se debe a la reestructuración que se comienza a dar dentro del sistema y a la gran necesidad de que el cine industrial se convierta en una actividad mucho más particular e independiente y que el gobierno sólo se limite a crear las condiciones para producir, aunque esto era difícil, muchos críticos de cine pensaban que sólo era cuestión de esperar un poco

b) La década de los noventa: entre renacimiento y crisis

La situación al comienzo de los años noventa no fue muy diferente al de la década de los ochenta. En 1992 las actividades de producción, distribución y exhibición se estimó como equivalente al 0.4% del PIB nacional, según las cifras del INEGI. Las actividades derivadas de la exhibición de películas tuvieron un crecimiento promedio de 24% anual entre 1990 y 1992, hecho que puede atribuirse a la eliminación gradual del control de precios de entrada a las salas cinematográficas. Sin duda, esto fue un mínimo crecimiento y no contribuyó en nada para que la industria cinematográfica augurara un siguiente mejor año, pues durante 1993 los principales problemas para los filmes mexicanos continuaron siendo la distribución y la exhibición, esto se vio reflejado en el cierre de salas

cinematográficas, de 3,600 pantallas que operaban en 1992 en nuestro país, en 1993 sólo funcionaban alrededor de 1,300, de las cuáles 850 o 900 lo hacían de manera constante ²⁵

Fue precisamente en 1992 cuando la administración del gobierno salmista decidió reducir aún más su participación vendiendo las empresas paraestatales que dominaban casi todas las áreas de la cinematografía y que realizaban una competencia desleal a los productores independientes, situación que duró varias décadas. Además, surgió la nueva Ley Federal de Cinematografía, (1º de enero de 1993) que propició la inversión en la producción cinematográfica, así como la inversión y reconversión del sector exhibición, en vista de la libertad de precios de la taquilla y de la federalización y reducción de los impuestos sobre espectáculos ²⁶

Aunque no todo fue retroceso, a pesar de los problemas de exhibición y distribución, según los expertos, 1993 también marcó el punto de arranque del cine nacional y ofreció cifras alentadoras, sobre todo, en producción. 53 películas producidas en México, 10 de ellas por el Imcine, 24 por Televisión, 13 por la Asociación de Productores y los seis restantes con capital extranjero. ²⁷ En los pasados 30 años México no había presentado inversión y a partir de 1993 llega capital fresco no sólo mexicano, sino también extranjero. Por primera vez se revierte la tendencia de cierre de salas de cine y a principios de 1994 empieza a ser mayor el número de pantallas que se abren en nuestro país contra el número de las que se cerraron (ver gráfica 1).

A pesar de ese hecho, en el 94 vuelve a caer la exhibición hasta un 66%, sólo que esta vez intervenía otro factor: las exhibidoras nacionales se encontraban en una franca competencia con exhibidoras internacionales; pues la distribución de películas mexicanas desapareció casi totalmente, sólo el 35% de los títulos fueron de filmes nacionales y el 65% fueron de origen extranjero. En términos generales, el 90% del tiempo efectivo de la pantalla estaba dedicado al cine extranjero y solamente el 10% a películas mexicanas, lo que indica que el cine mexicano estaba teniendo muy poca aceptación por parte del público, debido, en parte, a que los cines que se dedicaban al producto nacional, en su mayoría, habían cerrado en años anteriores. En cuanto a la producción de películas, en 1988 se filmaron aproximadamente 120 películas y en 1994 se filmaron alrededor de 50, lo que implicaba que se produjo el 45% de 1988 y tres menos que en 1993. No obstante, es cierto que se abrieron otros canales para la recuperación de la producción nacional como el video, la televisión por cable y la televisión abierta, sin embargo, en nuestro país todavía este tipo de recuperación es barato y a largo plazo. La distribución nacional desapareció casi totalmente y el público en general perdió el gusto por ver cine mexicano. ²⁸

Pero existen otros problemas que han afectado al cine nacional, todos ellos como resultado de la crisis financiera, uno de ellos es la decadente tecnología que se utiliza para la realización de películas mexicanas. Dentro del cine nacional toda la tecnología es importada: la película, los equipos para filmar, para proyectar, etc., y esto, aunado a la descapitalización de la

25 Memoria de Papel, num. 9, marzo, 1994, p. 44

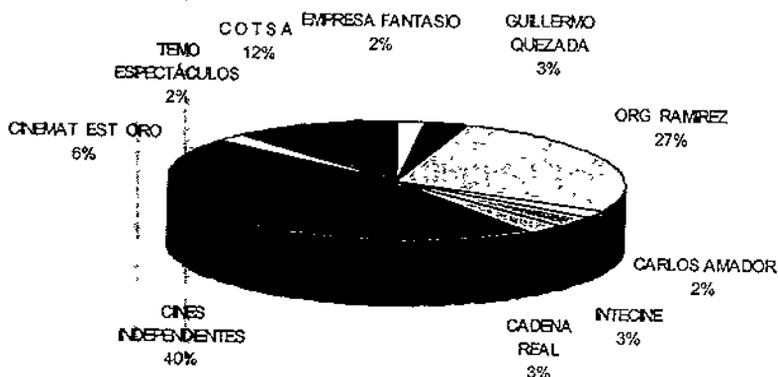
26 Industria, vol. 7, num. 71, febrero, 1995, p. 24

27 Memoria de Papel, num. 9, marzo, 1994, p. 44

28 Industria, vol. 7, num. 71, febrero, 1995, p. 24

industria, ha provocado que se cuente con tecnología obsoleta en muchos de los casos. Además, a partir del TLC y de la nueva Ley Federal Cinematográfica, y con ello la llegada de inversión extranjera a México, se provocó que existiera una competencia internacional en salas de cine con algunos de los circuitos más importantes de los Estados Unidos, que han equipado sus salas en México con la más alta tecnología y con una filosofía de servicio en su personal

GRÁFICA 1
**CADENAS DE CINE MÁS IMPORTANTES
DE LA REPÚBLICA MEXICANA**



FUENTE: CENTRO DE INFORMÁTICA Y ESTADÍSTICA, CANACINE

*"Esto ha sido benéfico para el público y ha hecho que se empiecen a modificar las necesidades de modernización de la industria, así como de capacitación"*²⁹

c) Calidad, la esencia del resurgimiento del cine mexicano

El renacimiento que comenzó a experimentar la industria cinematográfica mexicana en 1995, pese a los problemas de financiamiento que los cineastas tuvieron -siguen teniendo- que enfrentar por la crisis permanente que ha vivido el país, se debió a la calidad del producto mexicano que se fue incrementado importantemente.

Fue durante el sexenio salmista en el que se obtuvo el mayor número de premios internacionales con películas que han vuelto a poner el nombre de México en el contexto

²⁹ Industria, vol. 7, núm. 71, febrero, 1995, p. 27

internacional, esto a pesar de haber perdido el 55% de la fuerza productiva del cine mexicano. Los filmes realizados fueron más que decoroso, teniendo como principal soporte la calidad, es decir, la buena factura, la intención artística que está detrás, algunos han conseguido llamar la atención del público nacional como por ejemplo: "*Rojo amanecer*"(1989), "*Danzón*"(1991), "*La mujer de Benjamín*"(1991), "*Solo con tu pareja*"(1991), "*La tarea*"(1991) y "*Como Agua para Chocolate*"(1991)

Algunos cineastas o conocedores de cine han señalado que el parteaguas importante se dio a partir de la película "*Rojo Amanecer*", pues en la actualidad la temática y la calidad de las películas se han visto radicalmente modificadas, se rompieron muchas trabas que había para la producción de cine mexicano. Esta misma película estuvo enlatada durante algún tiempo, puesto que existía un control gubernamental muy serio sobre la temática de la producción mexicana, sin embargo, a partir de dicha película se permitió el tratamiento de temas que antes eran considerados tabú en nuestro país: los temas políticos. Esto ha hecho que la temática cinematográfica se haya enriquecido.

Pero no era la primera vez que se hablaba de un resurgimiento del cine nacional. Después del Primer Concurso de Cine Experimental, en el sexenio 1970-1976, se logró forzar las que parecían infranqueables puertas de la Sección de Directores. Esos años fueron pródigos en lo que entonces se llamó "filmes de aliento". Sangre nueva acudió entonces con una temática novedosa, con nuevas maneras de pensar y de mirar, que sacudieron las adormecidas estructuras de la industria cinematográfica nacional. El apoyo estatal fue determinante para que surgieran directores que lograron plasmar una obra decorosa, fuerte y rica; Felipe Cazals, Arturo Ripstein, Alberto Isaac, Jorge Fons, Juan Manuel Torres, Gonzalo Martínez Ortega, entre otros, realizaron películas que fueron premiadas en festivales internacionales, no obstante, no lograron ganar el favor de nuestro público.

La crítica, o la mayor y mejor parte de ella (pagada, razonada, presionada e independiente), se volcó en favor de ese nuevo cine mexicano, aunque pronto tuvo que emprender la retirada, cuando en el siguiente sexenio, en vez de apoyo financiero, los directores -los escritores y los fotógrafos, los técnicos y en general los trabajadores del cine- hallaron que la nueva norma exigida era la rentabilidad³⁰.

A partir de 1983 (gobierno de Miguel de la Madrid y Hurtado), con la creación del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), organismo cuya dirección se encomendó a Alberto Isaac, renacieron las esperanzas de lograr apoyo financiero para hacer cine de calidad, dejando atrás los criterios de rentabilidad, aunque no se logró mucho.

En la actualidad existen creadores de cine con un conocimiento más sólido de las teorías y las técnicas del cine y una mayor aproximación a otras cinematografías, a distintas temáticas y a los modos diversos y, a veces, más complejos de hacer cine que se dan en todas las latitudes, lo que desde luego amplía su visión del acontecer estético, histórico y social. Todo esto quizá sea el resultado de los destellos de resurgimiento que el cine ha dado, como el repunte del 93

30. Memoria de Papel, num 9, marzo, 1994, p. 45

A pesar de lo anterior, aún en 1995 y todavía en 1996 el principal problema de la industria del cine en México sigue siendo el mismo, el financiamiento y la recuperación de las inversiones, lo cual repercute en otros aspectos de la producción cinematográfica. Una película modesta requería una inversión de alrededor de dos millones de nuevos pesos, difícilmente recuperables, aún considerando una buena respuesta del público nacional y de otros mercados, sobre todo, porque del producto neto de los ingresos en taquilla cerca de 85% iba a dar a las arcas de exhibidores y distribuidores y sólo un 10% se destinaba a la producción.

"El problema principal es el dinero, proyectos que cuenten con dinero suficiente para cuidar su calidad".³¹

No obstante, el problema económico en los últimos años no ha sido obstáculo para que el cine mexicano, que se debate entre la crisis y la creatividad, vuelva a brillar en los cielos extranjeros, como lo hizo en la gran "época de oro", aunque en una latitud mínima. Entre esos destellos podemos señalar: "Lolo" (1991), "Vida conyugal" (1992), "Principio y fin" (1993), "Desiertos, mares" (1993) y en las últimas fechas "El callejón de los milagros" (1993), todos estos filmes han logrado atraer nuevamente la atención del público mexicano y con ello el interés de las exhibidoras nacionales (que se dedican en su mayor parte a exhibir películas extranjeras) por proyectar filmes mexicanos, aunque el número todavía es inferior al deseado.

1.3 ASPECTOS TÉCNICOS Y ESTRUCTURALES DEL CINE INDUSTRIAL.

Sin duda, los elementos técnicos que se utilizan en el cine no han cambiado, sino más bien evolucionado. El avance de la tecnología a nivel internacional ha dado a las técnicas cinematográficas mayor sofisticación y en mucho han mejorado. En México esos avances no han podido ser posibles en su totalidad debido a los problemas económicos a los que han tenido que enfrentarse los realizadores de cine, aunque, este no es el punto que trataremos, sino más bien presentaremos un panorama general de las técnicas y elementos cinematográficos por medio de los cuales es posible el Séptimo Arte.

a) Mecánica elemental del Séptimo Arte

Una película cinematográfica es una larga cinta de material flexible y transparente, que sirve de soporte a una o más capas de emulsión, sobre las que se fijan una serie de fotografías

³¹ *Ibidem.*, p. 56

tomadas por la cámara filmadora. Dichas fotografías son ampliadas por un proyector que restituye la sensación del movimiento original sobre una pantalla

La cámara filmadora, al funcionar, toma una serie sucesiva de fotografías instantáneas de la realidad, cada una de las cuales capta un instante determinado del movimiento. Durante la proyección esas imágenes fijas son ampliadas sobre la pantalla apareciendo en el mismo orden de la filmación original.

Entre fotografía y fotografía se produce un brevísimo intervalo de oscuridad, totalmente imperceptible por la "persistencia" de cada una de ellas en la retina. Cada fotografía se encadena de esta manera con la siguiente, creando la ilusión de una imagen constante en movimiento ininterumpido.

La cadencia o velocidad del paso de las fotografías frente a la ventanilla de filmación o proyección es, normalmente, de veinticuatro por segundo. Durante la época del cine mudo la cadencia era de dieciséis cuadros, suficiente para evitar parpadeos molestos durante la proyección, pero la incorporación de la banda de sonido hizo necesaria una longitud de película mayor para que las señales ópticas correspondientes no estuviesen comprimidas³²

b) Materiales técnicos para la filmación de una película

Cuando nosotros vemos una película en el cine nunca nos imaginamos todo lo que implica su realización, hasta el más mínimo elemento técnico cinematográfico es parte fundamental del resultado de una proyección cinematográfica y su impacto en el público. Es por eso que presentaremos los elementos cinematográficos más importantes que se utilizan en una cinta cinematográfica como: la película y los formatos que existen para plasmar las imágenes, la cámara cinematográfica y el sonido (banda sonora).

- **La Película: banda de imágenes**

La banda sobre la que se fijan los fotogramas de un filme está formada por varias capas, distribuidas básicamente en dos sectores: a) soporte flexible, b) emulsiones y otros componentes destinados a la formación de la imagen (Fig 1)

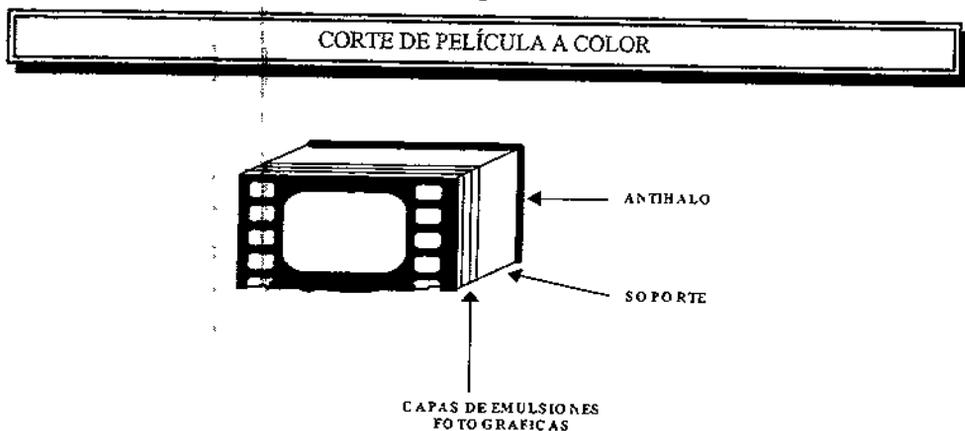
La película es de celuloide inflamable y sobre una de sus caras se adhiere la gelatina con la sustancia que reacciona químicamente a la luz. Las películas se distinguen por su sensibilidad a la luz y a los colores. Para películas en blanco y negro nos encontramos con dos tipos: ortocromáticas, que son insensibles al rojo, y pancromáticas, las cuales son sensibles a todos los colores. Para conseguir el color inicialmente se utilizaban tres películas: una sensible al rojo, otra al azul y otra al

³² Feldman, Simon, *La realización cinematográfica*, p 20

amarillo, que al superponerlas lograban el efecto. A esta solución se le llamó tricromía. Actualmente se utiliza una película a la que se le aplica tres gelatinas sensibles a sus respectivos colores

Existen varios tipos de película, con diferentes formatos, sensibilidades y aplicaciones. Una primera clasificación puede establecerse de acuerdo a la mayor o menor rapidez de exposición en las películas destinadas a la filmación en cámara. Entendemos por rapidez de exposición el tiempo necesario para que una imagen sea correctamente impresa en cada película, en similares condiciones de luz y abertura de diafragma. Una película lenta necesitará más tiempo de exposición, una rápida, menos. Esta relativa rapidez se establece por determinados índices internacionalmente aceptados. Los dos más utilizados son A.S.A., de origen estadounidense, y D.I.N., de origen alemán.

Fig 1



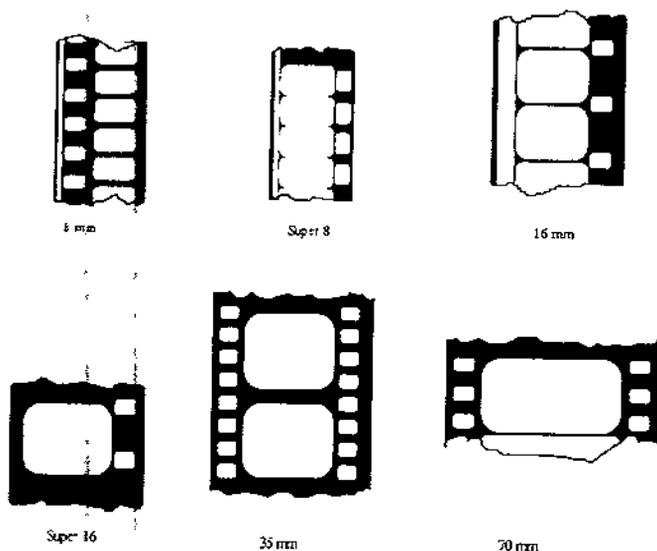
Las películas utilizadas para impresionar las imágenes se dividen en negativas y reversibles: las películas negativas registran las imágenes, invirtiendo los valores tonales y cromáticos de la realidad (los tonos claros se hacen oscuros, los oscuros se hacen claros, los verdes se hacen rojos, los rojos se hacen verdes, etcétera) y constituyen, como en la fotografía, el punto de partida para el traje de copias positivas y duplicados. Las películas reversibles, registran las imágenes que, por un proceso particular de revelado, quedan transformadas en positivas. A partir de estas, pueden tirarse copias positivas por inversión, copias a negativo, etcétera.³³ Usualmente, el cine profesional utiliza la combinación negativo-positivo en el formato de 35 mm, tanto en color como en blanco y negro. Este sistema permite un control adecuado de la calidad en todas las etapas, amplia gama de trancados, gran formato de proyección, buen procesado de los duplicados de negativo para grandes trajes de copia, etcétera.

33. Ibidem., p. 90

Las películas cinematográficas tienen diversos formatos o "pasos", según su ancho respectivo. Los más usuales son los de 8, 16, 35 y 70 milímetros (Fig. 2)

Fig. 2

FORMATOS DE PELÍCULAS CINEMATOGRAFICAS O "PASOS"
(Según el ancho de la película)



- *El 8 y el Super 8:* Eran los formatos utilizados por los aficionados, cuyas necesidades se reducen al ámbito familiar o amistoso, ya que la pequeñez de la imagen impedía proyecciones muy grandes y las posibilidades técnicas generales eran limitadas, pero la creciente diversidad y perfeccionamiento de cámaras y proyectores y la incorporación del sonido transformaron este formato -por su economía y maniabilidad- en una excelente posibilidad adicional para expresiones independientes y para el aprendizaje

- *El 16 mm:* Es el formato de los aficionados de otra época, se ha transformado en profesional, utilizado cada vez más por la extraordinaria gama de posibilidades en la filmación y proyección. Este paso, por ejemplo, es el que se utiliza para proyectar películas en televisión; una gran cantidad de filmes documentales y de ficción se realiza en 16 mm. Asimismo, la creciente capacidad técnica permite ampliar la película filmada originalmente en 16 mm, al formato de salas de proyección corriente. 35 mm. Se ha comenzado a utilizar, además, el Super 16, que amplía el espacio destinado a la imagen en la película estándar de 16 mm

- *El de 35 mm:* Este formato es más usual dentro de la cinematografía profesional, desde la época de los hermanos Lumière, pues permite un tamaño adecuado de la banda sonora para una correcta transcripción óptica del sonido. Es un paso ideal para el trucado, el cine animado, los efectos especiales, etcétera, ya que permite un manipuleo cómodo y una buena visión de cada fotograma

- *El de 70 mm:* Está especialmente concebido para los grandes espectáculos, con pantallas gigantescas y sin pérdida apreciable de definición fotográfica ni aumento visible del grano. Se acompaña con varias bandas de sonido, lo que permite también mayor fidelidad y más complejos efectos sonoros; sin embargo, en la actualidad este formato es absoluto o exclusivo de algunas productoras

• La Cámara: la exposición del filme

La cámara cinematográfica contiene la película virgen y la somete a un proceso mecánico y óptico para fijar en su superficie una imagen latente, imagen que será luego revelada en el proceso de laboratorio. Este tipo de cámaras tiene el mismo principio de la fotografía, con la diferencia de que está dotada de un motor de arrastre que sirve para exponer la película un determinado número de veces por segundo, obteniendo con cada exposición un fotograma

Existen varios modelos de cámara, pero sus características esenciales no varían. La "cámara tipo" comprende un espacio reservado al rollo de película virgen, un mecanismo de arrastre que la lleva frente a la abertura donde se produce la exposición, un sistema óptico que lleva la imagen exterior a la superficie de la emulsión y un espacio donde, finalmente, se enrolla la película impresa. Las diferencias entre las cámaras, aparte de su calidad, se refieren al paso de la película: 35 mm, 16 mm, Super 8, etcétera, a la forma en que los rollos de película están ubicados, algunas tienen cargadores independientes que se acoplan muy simple y rápidamente al cuerpo de la cámara en el momento deseado, al obturador, cuya apertura puede ser variada y variable, al mecanismo de arrastre y fijación de la película a la línea de objetivos, etcétera.³⁴

El cine mudo utilizó 16 cuadros por segundo (c/s), el cine sonoro emplea 24 cuadros, debido a que utiliza una mayor velocidad en el pase de la banda fotoeléctrica. Existen otras velocidades 8, 16, 24, 32, 64, y con fines científicos se han llegado a rodar hasta 500 cuadros por segundo con la intención de analizar el movimiento, por ejemplo, el de una bala.

Los elementos fundamentales de una cámara para la filmación de una película son los siguientes: los objetivos, la velocidad de filmación y proyección, animación cuadro por cuadro, los movimientos y desplazamientos de la cámara y la angulación.

³⁴ *Ibidem*, p 97

- *Los objetivos y sus efectos:* Desde el punto de vista de su apertura angular (distancia focal) los objetivos foto o cinematográficos se dividen en cuatro grupos: 1) los normales, es decir, los que se aproximan más al ángulo de la visión humana y barajan un ángulo de 48 grados; 2) los grandes angulares, o sea, los objetivos cuyo ángulo de visión es mayor, ya sean de 60 grados o más, 3) los pequeños angulares o teleobjetivos, cuyo ángulo de visión es menor que el normal y abarcar un ángulo de 16 grados o menos, 4) el zoom, que es una conjugación de los objetivos anteriores.³⁵ Los objetivos dependen de la distancia focal de sus lentes y por su luminosidad. Debemos señalar que la distancia focal es la distancia que separa la película del centro óptico del objetivo. A menor distancia focal, es mayor el ángulo de campo abarcado, a mayor distancia, menor ángulo de visión. En los últimos años se ha generalizado el uso de los objetivos de ángulo variable, denominados corrientemente "zoom", que permiten modificar el ángulo de toma durante la filmación de modo que la adecuación a las necesidades del encuadre se hace más fluida y sencilla.

Además, se utilizan los filtros, los cuales son destinados a corregir y/o aumentar características de color en las imágenes, aquí se incluye una gran variedad de complementos ópticos, consiguiendo resultados sorprendentes, tanto en blanco y negro como en color. El enfoque se da en las cámaras fotográficas, como en las cinematográficas, al encontrar la distancia exacta entre el objetivo y éstas, pero a medida que se cierra el diafragma los objetivos (objetos o personas) situados más cerca o más lejos van quedando enfocados, a este fenómeno se le denomina "profundidad de campo".

- *Velocidades de filmación y proyección:* Uno de los problemas que debieron resolver quienes procuraban llegar a la reproducción del movimiento a partir de la fotografía fija residía en la inmovilización de la imagen en el momento de la filmación y la proyección, así como la coincidencia exacta de la posición de cada cuadro al pasar frente a la ventanilla, a fin de evitar la oscilación y el parpadeo de las imágenes, causantes de una inmediata fatiga visual. Este problema fue eliminado con el cinematógrafo de los hermanos Lumière con el cual se utilizaba un mecanismo de arrastre que permitía la total fijeza de la imagen durante la fracción de segundo en que se situaba frente a la ventanilla de proyección. En ese momento se determinó también el número indispensable de fotogramas, que debían pasar frente a la ventanilla cada segundo, suficientes para que los intervalos oscuros desaparecieran completamente por la persistencia retiniana de las imágenes. Se estableció así una cadencia de 16 imágenes por segundo, cadencia que se mantuvo hasta la aparición del cine sonoro.

La aparición del sonido planteó fundamentalmente dos problemas técnicos: el primero residía en que, contrariamente a la imagen, la banda sonora necesita un movimiento continuado para la "lectura" del sonido por célula fotoeléctrica. El segundo surgía del hecho de que el desarrollo del diseño sonoro permitido por lo dieciséis cuadros era muy breve. Las modulaciones del diseño se comprimirían impidiendo sonido suficientemente claro. Las soluciones fueron las siguientes: en el primer caso, se procedió a desplazar la banda de sonido con respecto a la de la imagen, de modo tal que mientras la imagen pasa frente al objetivo con movimientos

35 Ruiz Piña, María Ángel, *El comunicador gráfico y su participación*, p. 9

alternados, el sonido que le corresponde pasa simultáneamente frente a la célula lectora. En el segundo, la cadencia de filmación y proyección fue llevada a 24 imágenes por segundo, suficiente para una correcta reproducción sonora.³⁶ A partir de entonces esta es la velocidad utilizada.

Ahora bien, la velocidad normal de proyección en el cine sonoro de 35 y 16 mm es constante y, como dijimos, de 24 imágenes por segundo. La velocidad normal de filmación es, obviamente, también de 24 imágenes por segundo. Cuando esta cadencia es alterada durante la filmación, la velocidad normal durante la proyección es alterada también, pero en forma inversa y proporcional.

- *Animación cuadro por cuadro*: Desde los primeros momentos del cine apareció claramente la posibilidad de filmar cuadro por cuadro, a fin de conseguir efectos de movimiento totalmente insólitos, o bien utilizar esta técnica para animar dibujos. En el primer caso, esta modalidad permitió trucos de desaparición súbita, transformación o movimiento de objetos inanimados: sillas, mesas, etcétera. En el segundo permitió la aparición de los dibujos animados —cuya historia es casi tan larga como la historia del cine mismo—, así como las películas de muñecos, figuras recortadas y otras técnicas de animación.

El procedimiento, tomado en sus factores esenciales, es sumamente sencillo y fácil de comprender. Si se filman elementos reales, estos deben ser movidos o desplazados ligeramente cada vez que se fotografía un cuadro, a fin de conseguir la sensación de movimiento en la proyección. En tanto, si se filman muñecos, los movimientos deberán estudiarse y realizarse con enorme cuidado y precisión. Existen numerosas técnicas para los detalles más complicados como los cambios de expresión en la cara de los muñecos, su manera de apoyarse en el suelo, caminar, bailar, saltar, etcétera (Fig. 3).

- *Los movimientos y desplazamientos de la cámara*: Imagen y movimiento son siempre inseparables en el cine. Al estudiar espacio y tiempo el director los conjugará para dar origen a dos tipos de movimientos: el que se da en los actores, quedando la cámara quieta y los que realiza la cámara como son los movimientos de desplazamiento; estos dos se combinan creando una unidad de movimiento. Se puede hablar de diversos movimientos de cámara. Los principales son los siguientes: movimiento de rotación o *panning* y movimiento de traslación o *travelling*.

- *Panning o movimiento de rotación*: Es cuando la cámara no puede trasladarse porque su soporte está fijo. El *panning* puede ser horizontal, vertical y de balanceo. a) *P horizontal*: movimiento sobre su eje de derecha a izquierda o viceversa. b) *P vertical*: movimiento similar al de la cabeza en sentido ascendente o descendente. c) *P. de balanceo*: movimiento semejante al de una silla mecedora.

³⁶ Feldman, Simon, *op cit* p.103

- **Travelling o movimiento de traslación:** Cuando la cámara está sobre un soporte móvil que puede desplazarse. Según esto los movimientos pueden ser variados. a) *Dolly in*: la cámara se traslada de un plano lejano a otro más cercano. b) *Dolly back*: la cámara se traslada de un plano cercano a uno general o de conjunto. c) *T. vertical*: la cámara sube o baja como si estuviese situada en un ascensor. d) *T lateral*: se consigue al acompañar con la cámara a una persona u objeto como si se siguiera desde un automóvil. e) *T de grúa*: cuando la cámara se monta sobre un brazo móvil, con lo que pueden lograrse movimientos y combinaciones en diversos sentidos.

Fig 3

PELICULA DE DIBUJOS ANIMADOS



- **La escala (tomas) de la cámara o Planos por encuadre**³⁷: La escala de la imagen está determinada por el tamaño del fotografiado, por la distancia entre el objeto y la cámara y por el objetivo que se emplea. La intensidad dramática de una imagen depende normalmente de su escala. Los diferentes nombres de las escalas se derivan de un parámetro indicador común: la figura humana. Algunas escalas son:

- **Full long shot o plano largo.** La figura humana aparece pequeñísima dentro del encuadre, pues aquí interesa el escenario (grandes espacios).
- **Long shot:** Sirve para planos de conjunto de más de 3 personas y se puedan visualizar expresiones y rasgos del actuante (es). Aquí caben de siete a ocho personajes.

37. Posadas V., Pablo Humberto, *op. cit.*, p. 57

- *Medium shot:* La figura humana aparece recortada a determinada altura, se distinguen tres tipos: *plano americano*, la figura se corta aproximadamente a la altura de las rodillas; *plano medio*: cuando la figura se corta por la cintura y el *plano de busto* cuando se corta a la altura del pecho
- *Close up:* Escala que presenta sólo el rostro y parte de los hombros.
- *Big close up o primerísimo primer plano:* Escala que presenta sólo el rostro (el rostro desde la frente a la barbilla)
- *Plano de detalle:* Una parte del rostro o cuerpo. Tratándose de otro objeto, cualquier parte del todo

Cuando hay varias escalas dentro de un mismo encuadre, se dice que hay *profundidad de campo*, que presenta objetos o personajes en varios planos y todos perfectamente en foco

- *Angulación de la cámara*³⁸: La angulación de la cámara depende directamente de nuestro horizonte visual es decir, el eje óptico de ésta coincide con la línea recta que va desde nuestro punto de visión hasta el horizonte. Las angulaciones típicas del cine son.

- *Tilt down o vertical a plomo (picada):* Siempre que la cámara ve hacia abajo
- *Tilt up o vertical hacia arriba (contrapicada):* La cámara ve hacia arriba.
- *Ángulo imposible o plano holandés*: Se logra colocando la cámara en una posición naturalmente imposible, haciendo que el objeto juegue con la gravedad, esta opción puede ser apoyada por trucos de decorado. Existe un diafragma, un filtro y un objetivo para este tipo de tomas.

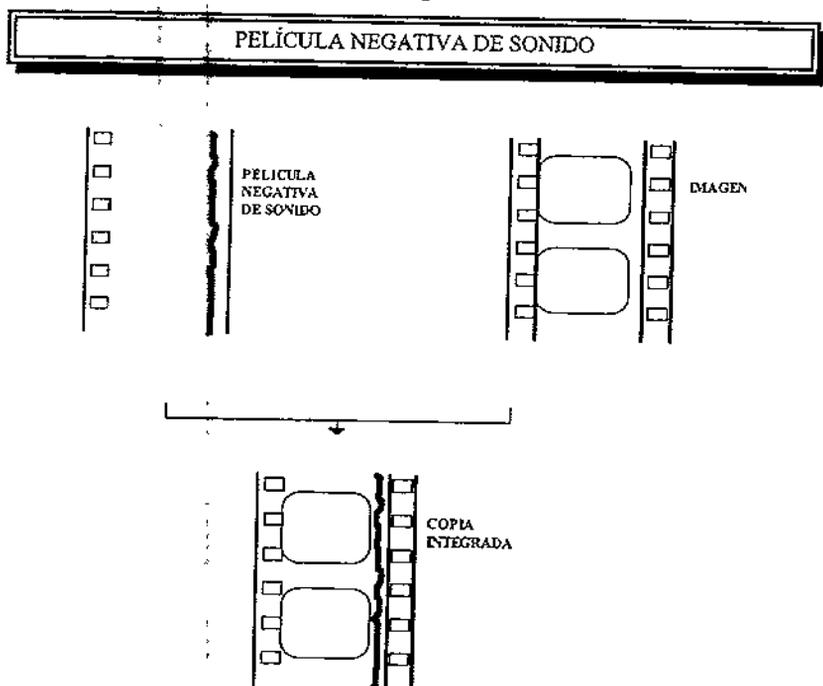
• El sonido

Los diálogos, la música, los ruidos habituales o especiales, constituyen la llamada "banda de sonidos" de una película. La película dedica un mayor espacio a la imagen y uno menor a la banda sonora, ésta puede ser de dos tipos: óptica o magnética. El primero es por medio de un rayo luminoso que varía su intensidad y según ésta se dará al sonido, éste también entra en el proceso de revelado. La banda magnética es una cinta magnetofónica unida a la película. Los materiales donde se registra

38- *Ibidem.*, p. 58

el sonido son los siguientes: a) Cinta magnética de ¼ de pulgada: esta se utiliza para grabar diálogos y sonidos durante la filmación o independientemente b) Cinta magnética perforada: (formatos 16 y 17 ½ mm equivalente a los pasos 16 y 35) Se utiliza para asegurar un sincronismo perfecto con la película, que está perforada del mismo modo, aunque pueden también intercambiarse: 16 sonido, para película de 35, y 17, ½ sonido, para película de 16 mm c) Película negativa sonido (formatos clásicos profesionales: 16 y 35 mm) Se utiliza para imprimir ópticamente el sonido registrado previamente en la banda magnética. Este proceso de transcripción transforma las señales sonoras en señales luminosas que se inscriben fotográficamente en un sector de la película. Una vez revelado el negativo de sonido entra en el proceso final simultáneamente con el negativo de la imagen. El resultado es la película que contiene imagen y sonido, lista para la proyección (Fig 4)

Fig. 4



El sonido se divide en tres tipos: sonido real (todos los sonidos que se oyen), sonido subjetivo (es el que escucha el espectador tal como lo escucharía uno de los personajes de la narración, y con la intensidad real —mayor o menor— con que se produciría de hecho) y sonido expresivo (este sonido entra en los criterios del director, según el carácter de la imagen y el sonido de los elementos que no pertenecen a la realidad descrita, pero la remarcan).

— *La música* En el cine puede ser real, si es producida por la acción misma, o expresiva, si es añadida por el creador del filme con la intención de subrayar algo. Algunas formas de emplear

la música en el cine son: a) M en sustitución de un sonido real en lugar de escuchar sonidos reales, escuchamos la música b) M en sustitución de un sentido pensado o recordado, cuando la música imita el ruido de determinado momento o hecho c) M. como continuación de un grito o un ruido. d) M para subrayar estados anímicos. e) M como *leit-motiv*: es cuando se repite el mismo tema musical para identificar personajes o situaciones f) M. como ambiente de fondo: empleada en la mayoría de las películas para suavizar ciertos pasajes o apoyarlos.

- *Los diálogos*: Estos deben ser reales y dependen del tiempo y espacio en el que se encuentren, además, tienen que ser significativos, importantes para el desarrollo de la cinta, y necesarios esto con el fin evitar diálogos que digan al espectador lo que la imagen le está comunicando Cuando la palabra se emplea como explicación o comentario fuera de cuadro de las imágenes que la pantalla presenta, se emplea la llamada "voz en off o voice over"

- *Los ruidos incidentales*: Estos nos sirven para la ambientación y para imprimir verismos a la película Su uso adecuado los pueden convertir en un auténtico lenguaje cinematográfico

c) Elementos creativos para la filmación de una película

Ya hemos visto los principales elementos técnicos que son parte de una cinta cinematográfica, pero también es necesario conocer aquellos elementos creativos que contribuyen a que la técnica cinematográfica no se vea completamente plana en la pantalla y que le dan un toque artístico a cualquier película la continuidad, el espacio filmico, el tiempo filmico, el ritmo, la composición de la imagen y el montaje.

• Continuidad

Las características materiales, técnicas y económicas del cine imponen métodos de rodaje que llevan necesariamente a la fragmentación de una película en trozos separados, filmados muchas veces aisladamente y con grandes diferencias de tiempo y lugar entre uno y otro, fuera de todo ordenamiento lógico narrativo o estructural. La discontinuidad del rodaje debe transformarse en continuidad de la película terminada

La continuidad de un filme, donde tantos elementos conviven y se mezclan, está forjada por una serie de elementos que podemos denominar en general como "enlaces"³⁹ Algunos enlaces convencionales para mantener la continuidad entre las tomas son: Enlace de ambientes, en interiores o exteriores, enlace de luces e iluminación, enlace de las vestimentas, accesorios y aspectos personales de los personajes y enlace de posiciones, desplazamientos y dirección de miradas de los actores

³⁹ Feldman, Simon, *op cit* p 135

• El espacio fílmico

Al referirnos al espacio es necesario detenernos en dos puntos las dimensiones del cine y la búsqueda de relieve, pues los dos elementos nos ayudarán a introducirnos en el universo fílmico que el espacio⁴⁹.

- *Dimensiones del cine:* El cine tiene tres dimensiones, pero sólo dos de ellas son reales, el largo y el ancho de la pantalla. La tercera dimensión no es real (dimensión pretendida) y se consigue gracias a la perspectiva y se orienta a la búsqueda del relieve. En el Séptimo Arte la perspectiva puede ser cinética (que es la propia del cine) y se logra por la impresión de profundidad que producen las imágenes en movimiento y mediante el manejo de otras perspectivas como la lineal (si es común al dibujo), la cromática (común a la pintura) y la focal, (común a la fotografía).

- *Búsqueda de relieve:* El relieve ha sido una inquietud constante de los realizadores de cine, todo con el fin dar veracidad a la presentación cinematográfica y se ha procurado conseguirlo tanto por medio de la imagen como por el sonido. Por medio de la imagen se reconocen primordialmente dos métodos.

- a) Fisiológica, el cual se basa en el principio de la *estereoscopia* o cine de tercera dimensión y consiste en un acercamiento del espectador a la imagen, es decir, que se introduzca en ella dando profundidad a todo lo que se ve. La estereoscopia es el método que han seguido los técnicos para crear la sensación de relieve, pero a pesar de todo hay un inconveniente, pues una forma de lograr la tercera dimensión es por medio de dos imágenes bidimensionales superpuestas y para crear esta ilusión en la vista es necesario usar gafas que engañan al ojo para que este reciba una sola imagen dotada de relieve, lo que resulta sumamente cansado para el espectador, además, la producción de este tipo de cine exige extrema laboriosidad.
- b) b) Psicológica; aquí se busca incluir al espectador en lo que la pantalla presenta. Por este método se obtiene más monumentalidad que relieve, para lograrlo se han utilizado sistemas como el "*cinemascope*" (sistema de lentes anamórficos, los cristales en posición natural, pero con el núcleo invertido) o el "*cinerama*" (imagen fotografiada por una cámara de triple objetivo, que después se exhibe en un sistema de tres proyectores con sonido estereofónico). Un método simple para dotar de relieve a una imagen es por medio del movimiento, ya que este es esencial en el cine, gracias a él se le da vida a la imagen y se origina la tercera dimensión.

- *Creación del espacio:* Se da al componer una escena y así crear un ambiente y un espacio que surge de la imagen y que captará el espectador. La responsabilidad de que esto resulte es del director. Además, se pueden nombrar dos tipos de espacio fílmico. a) El geográfico, que sitúa la acción en determinado lugar. b) El dramático, que es procurado por objetos, tendencias o personajes que remarcan el ambiente de la historia y subrayan ideas y sentimientos de los

⁴⁹ Posadas V., Pablo Humberto, *op. cit.*, p. 50-52

personajes c) El temporal, que sitúa la acción en determinado tiempo, ya sea por medio del uso de luces, vestimenta, objetos y otras opciones.

• El tiempo fílmico

El tiempo fílmico tiene un solo sentido (lineal), una sola dirección (hacia adelante) y una sola marcha (uniforme) No se puede acelerar, invertir o retroceder. Podemos hablar de diferentes tiempos fílmicos como a) T de adecuación: es la conformidad entre el tiempo de acción y el tiempo de proyección, no es muy utilizado por la dificultad de lograrlo b) T de condensación: es la más frecuente de utilizar porque gracias a él resulta posible que en poco tiempo se realicen muchas acciones y éste se logra por el montaje y la elipsis (supresión de elementos narrativos y descriptivos de una historia, de tal manera que se conserven los datos suficientes para que se pueda entender los supuestos durante la narración). c) T. en distensión se da cuando el tiempo real de una acción determinada se alarga subjetivamente. Es un imposible físico que alarga unos momentos llenándolos de acción, aunque es necesario aclarar que este tiempo no quiere decir en cámara lenta d) T. de continuidad cuando el tiempo fílmico fluye en la misma dirección que el tiempo real e) T. en simultaneidad: es cuando se alternan dos o más tiempos citales de la acción, es decir, la acción pasa de uno a otro tiempo. f) T. en flashback: es cuando la acción comienza en medio o en el desenlace de la historia que se narra, por el recuerdo o la referencia se retrocede a épocas y situaciones anteriores. g) T. psicológico: es un tiempo subjetivo (personal) distinto del tiempo marcado por el reloj. Y se consigue mediante la combinación de tiempos débiles y tiempos fuertes en los que nos enfrentamos a acción de interés escaso y de gran interés respectivamente Los tiempos débiles se sienten eternos, mientras que los fuertes se hacen cortísimos

• El ritmo

En el cine es variable y se puede considerar un juguete en manos del director y del guionista, dando mayor o menor velocidad a las situaciones del filme. El ritmo se crea conforme a la duración de las escenas a) R. analítico: numerosos planos cortos y escenas muy largas y/o detalladas. b) R. sintético pocos planos largos y escenas muy cortas c) R. arrítmico planos cortos o largos, no hay tonalidad especial, por lo que al producirse cambios bruscos producen sorpresa d) R. in crescendo. planos cada vez más cortos, para incrementar la tensión, o cada vez más largos, para provocar relajamiento.

• Trucaje

Los trucos son el resultado de una serie de avances técnicos que aumentan las posibilidades de un director para crear espacio, tiempo y movimiento. El primer director en utilizar el trucaje fue precisamente su descubridor accidental, Gerge Méliès, que por medio de análisis e intuiciones fue creando nuevas posibilidades en el manejo de la imagen

Hay *trucos de cámara* (cambios de velocidad del rodaje, sustitución de elementos y sobreimpresión de imágenes), *trucos de decorado* (utilizan pantallas transparente con escenas filmadas atrás de los actores, maquetas que representan grandes escenarios y el Sistema Day, que se consigue al colocar un cristal —en que se encuentra un escenario determinado— entre la cámara y la figura que se retrata, y como la parte correspondiente a la figura es transparente se hacen coincidir ambas imágenes en la filmación) y *trucos de laboratorio* (estos se realizan en un laboratorio cinematográfico y exigen gran atención para su perfecto ajuste en el fotograma, puesto que un error de más de 2.5 micras sería notorio para el espectador). En la actualidad el avance tecnológico ha dado la oportunidad a los cineastas de lograr trucos de mayor calidad y facilidad, uno de esos avances ha sido la computadora, que año con año logra evolucionar más y, por supuesto, con ella el ámbito audiovisual

- Composición de la imagen

Cuando se habla de imagen visual no puede pensarse simplemente en una apariencia figurativa, sino en una conformación armónica entre la expresión anecdótica y la estructura plástica fotográfica que la hace evidente. No basta, entonces, mostrar una mujer llorando la muerte de su hijo para despertar sensación de tristeza, los medios cinematográficos con que se expresa ese contenido composición, ritmo, iluminación, encadenamiento en el montaje, deben integrar total y deliberadamente la imagen para un mayor impacto en el espectador. El elemento en el que se denota la composición es en el encuadre, por lo que es conveniente señalar que los diferentes encuadres han de considerarse como unidades suficientemente completas para que el espectador sepa qué es y qué hay dentro de una película. El encuadre es un elemento fundamental de un filme, pues el equilibrio en la composición se consigue por medio de simetrías y abastecimientos que existen dentro del cuadro, siendo también posible jugar con la sección áurea. Algunos formas de encuadre son: los descriptivos (presentan la realidad de manera objetiva), los narrativos (proporcionan elementos necesarios para entender la acción), los expresivos (se subrayan los encuadres en favor del espectador el mundo contado por el filme, aunque son subjetivos) y los simbólicos (conllevan elementos que aportan a la imagen mayor profundidad y significación, además del simple contenido tangible).

- El montaje

Las operaciones manuales y conceptuales que se refieren al "armado" de una película pertenecen al área del montaje o compaginación. Las bases del montaje se sustentan en varias necesidades, a) necesidad objetiva de reunir los distintos trozos de que se compone una película; b) necesidad de eslabonar la línea de desarrollo temporal de una acción o un concepto, c) necesidad de seleccionar y sintetizar los momentos más significativos, descartando los superfluos, imponiendo al todo un ordenamiento y un ritmo adecuados; d) necesidad de utilizar las posibles expresivas de la sucesión y yuxtaposición de las distintas tomas, a veces, independientes de su significado literal

1.4 ORIGEN E IMPORTANCIA DE LA TELEVISIÓN.

La comunicación humana ha ido desarrollando, en el transcurso de los tiempos, tipos y modelos suficientemente diferenciados de acuerdo con la evolución de los lenguajes específicos y conforme a las necesidades del contexto en el que se han producido.

Un medio que ha alcanzado avances tecnológicos importantes dentro de la historia humana es la *televisión*

Interesa señalar que, paralelamente al registro y reproducción magnéticos del sonido, se consiguió a principios de siglo la transmisión sonora a distancia sin hilos mediante ondas hertzianas. Este procedimiento fue utilizado posteriormente en la transmisión de imágenes y sonidos, alcanzando, como en el caso de la radiodifusión, un alto grado de incidencia en la población. Este fenómeno es conocido por *televisión*, la cual domina la comunicación audiovisual, llegando a cuotas de audiencia realmente insospechadas como, por ejemplo, en las transmisiones vía satélite.

En la invención de la televisión, el descubrimiento del selenio en 1817 por el sueco Jons Berzelius es el antecedente más directo. Este elemento químico es poseedor de sustancias fotoeléctricas que fueron descubiertas más tarde por los ingleses L. May y W. Smith en 1873.

Las investigaciones siguieron su marcha, a finales de ese siglo los norteamericanos George Carey, W. Sawyer y los franceses Constantin Senlecq y Maurice Blanc, dan origen a la televisión electromagnética, ofreciéndose la primera demostración de este aparato en 1925, gracias al escocés John Baird.

Paralelo a esto, la televisión catódica ya era impulsada por K. F. Braun y C. Switon. Más de una década después, en 1939, los Estados Unidos empieza a producir televisores en serie y ese mismo año en México el Ingeniero Guillermo González Camarena inventa un sistema cromático de televisión utilizando colores luz como base (azul, verde y rojo) y, a partir de esto, países como Alemania e Inglaterra, entre otros, siguen el procedimiento de González Camarena, pero con mejor respaldo económico.

Debido a la evolución de la tecnología audiovisual, la televisión necesitó de un soporte de producción de imágenes análogo al de la fotografía y al del cine. Fue en 1956 cuando la firma Ampex, con la participación del Instituto Bing Crosby, presentaron el primer magnetoscopio industrialmente útil (véase "Surgimiento y evolución del video", en el subcapítulo 1.6). La industria de la televisión tenía necesidad del magnetoscopio no sólo para producir programas, conservarlos y obtener copias de los mismos, sino también para difundirlos en diferido. Con la invención del magnetoscopio termina una primera época de la televisión, fundada en las transmisiones en directo y en el soporte cinematográfico.⁴¹

⁴¹ Pérez Orma, José Ramón, *El arte del video (Introducción a la historia del video experimental)*, p. 15.

En los últimos años el potencial y dinamismo de la televisión y la espontaneidad a través de la exploración de todos los avances técnicos han permitido su desarrollo y madurez en el ámbito de la comunicación a nivel mundial, desarrollando numerosas redes de difusión, además, su evolución técnica se ha influenciado con el uso del cine y el video-tape haciendo más amplias las oportunidades de conservación de imagen y sonido.

Tocar el tema de la televisión y su origen, antes de introducimos al video-tape, es de suma importancia, por ocupar la primacía en la inversión y por la relación que existe entre ambos, uno como medio para difundir imagen y sonido a través de su fantástica versatilidad y el otro como soporte para conservar a estos elementos, aunque es importante también recalcar que antes de la televisión se inventó el cine y que en la actualidad tanto la televisión como el video son medios que son utilizados para difundir cine, uno como repetidora de las producciones cinematográficas industriales que se realizan y el otro como realizador de un nuevo modo de hacer cine con costos bajos y cortos plazos

La televisión y el video se han hecho rápidamente omnipresentes, obicuos. Han superado las barreras del tiempo y del espacio y, además de ser medios hegemónicos de información y entretenimiento, se han convertido en instrumentos tecnológicos con múltiples aplicaciones como en la vigilancia, la seguridad, la medicina, la educación, el periodismo, etcétera. Su desarrollo ha sido posible gracias a la progresiva reducción del tamaño de los equipos. De las grandes cámaras y magnetoscopios de estudio se ha pasado a los "camcorder" portátiles, que integran desde 1982 magnetoscopio y cámara en un mismo equipo

Como podemos ver la televisión comenzó a experimentar a mediados de los años cincuenta un gran crecimiento y desarrollo por todo el mundo, en poco tiempo se convirtió en el más poderoso medio de comunicación como forma de información y entretenimiento. Este es un rápido desarrollo que aún no ha concluido, pues apenas ha comenzado la grabación digital de imágenes. En 1985 Sony presentó el primer magnetoscopio digital, sin duda, estamos en los albores de una nueva era de la televisión (la imagen electrónica en alta definición) que conseguirá calidades análogas a las del cine, a pesar de ser tecnologías muy diferentes

Sin duda, el mundo se convirtió, gracias a la televisión, en lo que el teórico canadiense Herbert Marshall McLuhan llamó "aldea global", superadas ya las barreras del tiempo y del espacio que separan a los hombres.

1.5 LA CINTA EN VIDEO

El desarrollo de los medios de comunicación comenzó con la invención de la imprenta, después con la radio y seguidamente con la fotografía. Estos tres medios al combinarse dieron origen a los llamados medio audiovisual: imprenta (texto) y fotografía (imagen), y al medio audiovisual radio (sonido) y fotografía (imagen)⁴²

El video sería el acoplamiento de la evolución tecnológica general entre el avance del sonido y la imagen, siendo el fruto de la aplicación del magnetismo y la electrónica y al que podríamos llamar "audiovisual magnético", por relacionar de alguna manera diremos que el cine es un audiovisual químico.⁴³

Aunque la cinta de video tiene una existencia de sólo cuarenta años, su empleo ha aumentado tanto que necesariamente tiene que ser clasificada de sorprendente. Después de su introducción en la industria de la televisión la cinta de video ha invadido los hogares y, venciendo una gran resistencia, ha penetrado también en el mundo de la cinematografía

El video nació como medio de creación cuando un grupo de autores, vinculados a las vanguardias de los años sesenta, comienza a utilizar la nueva tecnología de la imagen electrónica con fines artísticos. Nació en la era de la conquista del espacio y de los satélites de comunicación. En el corazón de una década, cuya cultura de la imagen está dominada por la televisión, setenta años después de la invención del cine

La imagen electrónica es el penúltimo soporte de la imagen en movimiento. Un nuevo medio de reproductibilidad ilimitada, como la fotografía, que democratiza y ensancha la base productora de imágenes. El video se incorpora a la familia de los grandes medios de comunicación y a los soportes de creación audiovisual, después de la fotografía, el cartel, el cómic, el cine y la televisión. Soporte de la instantaneidad e inmediatez, de la simultaneidad entre producción y reproducción de imágenes.⁴⁴

El fin de este apartado no es explicar los diferentes conceptos y teorías que se han dado a conocer sobre lo que es el video, sino dar una definición corta y sencilla sobre la base de la información que durante varios años ha fluido de diversos autores

Desde el aspecto estructural o físico diremos que la cinta de video está compuesta por un soporte de Mylar recubierto con una fina capa de óxido férrico. Mylar es un material plástico fuerte y flexible que proporciona una base para óxido. Este óxido es fácilmente magnetizado y es la sustancia

42 Ruz Piña, Martín Ángel, *op. cit.*, p. 18

43 *Idem*

44 Pérez Orta, José Ramón, *op. cit.*, p. 12

que almacena la información de video y audio. La cinta de video es de composición muy similar a la cinta de audio

Al referirnos al aspecto técnico del video, es decir, al hablar propiamente de la grabación, podemos decir que el video es el procedimiento magnético de registrar y reproducir de manera sincronizada imagen y sonido, sin mayores complicaciones que la de tomar una cámara de video y comenzar a grabar lo que se desea, posteriormente entrar al taller de edición y musicalización (montaje), y el video está listo para reproducirse, ya sea por medio de una videocasetera de casa o transmitido por alguna televisora

El video reivindica, al igual que todas las vanguardias del siglo, la innovación del lenguaje y la experimentación formal, más allá de los convencionalismos dominantes. Las principales referencias de las fronteras naturales del video son la pintura y la música, la literatura y el teatro, la escultura y la danza, el cine y, sobre todo, la televisión

1.6 SURGIMIENTO Y EVOLUCIÓN DEL VIDEO

Al igual que otros medios de comunicación, el video ha buscado durante su desarrollo un constante perfeccionamiento y, sin duda, lo ha logrado, pues los avances obtenidos se ven reflejados en las videograbadoras, videocámaras y videocasetes, así como otros aparatos relacionados con el video que encierran una técnica extremadamente sofisticada y que cada año se dan a conocer en el mercado de la electrónica

En 1956 Ampex anunció el desarrollo de una nueva máquina llamada magnetoscopio, y que era de un gran tamaño. En ellos se utilizaban cuatro cabezas grabadoras y se utilizaba cinta de dos pulgadas. El invento fue rápidamente aceptado por la comunidad de radiodifusores y el 30 de noviembre de 1956 la cadena CBS transmitió el primer programa utilizando cinta de video. Cinco años más tarde, Ampex presentó un dispositivo de montaje llamado Editec, la cual efectuaba electrónicamente el montaje.

De 1965 a 1979 el concepto de video en televisión inicia su desarrollo y al mismo tiempo surgen elementos como la computadora creando grandes ventajas. El video sigue abriéndose camino con pasos gigantes convirtiéndose en una forma eficiente y dinámica de captar, conservar y reproducir una señal sincronizada de imagen y sonido. Esto se logró gracias a las experiencias aportadas de sus dos facetas: el video arte (video con expresión creativa) y la videocomunicación (el video como elemento fundamental en las emisiones televisivas)

Durante 1962 y 1963 muchos fabricantes presentaron en el mercado una variedad de magnetoscopios helicoidales y ninguno de ellos se ajustaba a un estándar de cinta universal. A finales

de la década de los sesenta los japoneses constituyeron el Electronics Industries Association of Japan (EIAJ) y estandarizaron estos nuevos formatos. En 1969 Sony presentó su serie U-Matic EIAJ estándar de tres cuartos de pulgada que tuvo un gran éxito en los Estados Unidos, tanto en el mercado industrial como en los montajes profesionales.

De forma accidental fue la NASA la que proporcionó el siguiente gran adelanto para el montaje en cinta de video. La agencia espacial estaba utilizando un sistema de códigos de tiempo basado en la hora del Meridiano de Greenwich para mantener el control sobre la ingente cantidad de datos proporcionados por sus instrumentos.

En 1967 la EECO modificó este sistema de señales para acoplarse a la velocidad de reproducción de treinta cuadros por segundo que se precisa para la cinta de video.

Llega la década de los setenta y en 1971 se crea una compañía denominada CMX, a través de una asociación entre CBS Laboratories y Memorex Corporation. Aquel mismo año, CMX presentó el CMX600, el primer sistema de montaje de video con acceso directo a los puntos de empalme, "random access". Funcionaba copiando la imagen original del magnetoscopio cuádruplex que se pasaba a discos de computador de gran capacidad, sin embargo, como el CMX600 era muy caro y estaba propenso a tener fallos no tuvo éxito desde un punto de vista financiero. Un año más tarde la misma compañía presentó CMX300, que se puso rápidamente en servicio en el mundo de la televisión, aunque, en comparación con los equipos de montaje de hoy en día éste tenía limitaciones en sus funciones y velocidad. Empero, podía precisar el cuadro y a medida que la gente se fue acostumbrando a él se convirtió en un equipo estándar dentro de la industria, en el montaje de video computarizado.

Para 1974 Sony presentó su unidad de montaje VO2850 de tres cuartos de pulgada, que era capaz de grabar montajes, tanto por inserto como por ensamble. En este mismo año CMX también introdujo la CMX340X, que ayudó a modernizar aún más el proceso de montaje computarizado y código de tiempo. La 340X simplificó las instrucciones con referencia al teclado y era mucho más fácil de manejar que la CMX300. La 340X se podía utilizar tanto para montajes off-line como on-line.⁴⁵

En 1975 surge una gran aportación técnica en el desarrollo del video, el videocasete, y se lanza como el sustituto del filme super 8, utilizándolo para vaciado de filmes e inclusive como soporte para las producciones. En este mismo año Bosch-Fernseh presentó su cinta de video BCN en formato de una pulgada. Al siguiente año Sony y Ampex también sacaron al mercado equipos de una pulgada de calidad profesional. El acostumbrado problema de la compatibilidad impidió que las cadenas y emisoras descartaran sus máquinas cuádruplex de dos pulgadas. Durante un congreso de las MPTE en 1977, los directivos de ABC y CBS dijeron que no adoptarían la cinta de una pulgada como material estándar para sus transmisiones hasta que se estableciera algún tipo de compatibilidad. Como resultado de aquella reunión se formaron dos comisiones, una de ellas se dedicó al tema de las

⁴⁵ E. Browne, Steven, *El montaje en la cinta de video*, p. 15-18

grabaciones no segmentadas (una renovación y revolución del video) y la otra al de las grabaciones segmentadas

Finalmente, las comisiones definieron tres categorías de grabaciones de una pulgada, tipo A, era la grabación Ampex original, tipo B, era el estándar segmentado Bosh Fernseh, y tipo C, era la norma de compromiso que Ampex y Sony acordaron. Un año más tarde se dio a conocer la primera grabadora portátil de VHS y su correspondiente cámara⁴⁶

En 1979 Ampex suspendió la fabricación de sus máquinas originales de una pulgada y la designación de tipo A fue totalmente suprimida, quedando así el tipo B como material estándar de grabación. En la década de los setenta la comedia de situación se convirtió en el rey de la televisión norteamericana. Muchas comedias de situación fueron grabadas y montadas en cinta de video. Esta mayor utilización del video, en el campo de la producción, creó un importante mercado para las máquinas de montaje en cinta de video, estimulando a otros fabricantes a competir con CMX. A finales de la década los servicios informativos comenzaron a utilizar la cinta de video para evitar el largo proceso de revelado de la película.

Para 1984 la cinta de video de media pulgada de calidad profesional había merecido la aprobación de la industria de televisión, la calidad de imagen de la cinta de media pulgada era muy superior a la de tres cuartos de pulgada y estaba increíblemente cerca de la pulgada gracias a la técnica de grabación compuesta. Otra ventaja adicional era que la cámara también podía ser grabadora, esto permitía que el equipo pudiera tener una persona menos y también se prescindía del molesto cableado a la mesa de grabación.

En 1985, gracias a la progresiva miniaturización de los componentes, fue posible llegar a integrar los cassettes y todos sus mecanismos anexos en el propio cuerpo de la cámara.

Los avances del video y las ventajas que éste ofrecía lograron que durante la mitad de la década de los ochenta desapareciera la mayor parte de la resistencia que la industria cinematográfica había opuesto a la cinta de video. Se extendió mucho la utilización de los magnetoscopios en los hogares y la unión entre las industrias del video y del cine parecía tener un aspecto duradero. Los programas de televisión se rodaban con película y después la post-producción se completaba con cinta de video.

Desde aquellas pocas personas de Ampex con visión del futuro, al montaje con ordenador del que fue pionero CMX, a los formatos más pequeños de cinta de video de una pulgada, tres cuartos de pulgada y ahora media pulgada, el video ha recorrido un largo camino en sólo cuatro décadas y siendo la cinta de video un medio electrónico se avecinan logros que serán, incluso, más emocionantes, ya que el progreso en la tecnología de la electrónica y los ordenadores continúa estando en auge.

⁴⁶ Idem.

No podemos llamar competencia tecnológica a lo que ha ocurrido con el video y el cine. Así como el cine ha sido el resultado de años de experimentación, creación de técnicas y formatos, el video surgió y está con nosotros haciendo aparecer muchas opciones y facilitando su uso. A continuación conoceremos las diferentes posibilidades y aspectos técnicos del video, sin restar o darle importancia a ninguna.

a) La cinta de video y sus formatos

Los avances tecnológicos han hecho que la cinta de video se convirtiera de un objeto sólo para uso exclusivo de conocedores de la industria a un material de uso común. Es por eso que en la actualidad se conocen diversos formatos de cintas de video, algunos de ellos ya obsoletos y otros no son fáciles de encontrar en el mercado, pues son de uso profesional; sin embargo también hay formatos para el uso de aficionados del video.

Formatos de las cintas de video de uso profesional:

- Cinta cuádruplex de dos pulgadas

En la actual televisión comercial las máquinas cuádruplex han sido sustituidas por máquinas en las que se emplean los nuevos formatos de una pulgada. El cuádruplex apenas se sigue utilizando en algunas emisoras locales. La denominación cuádruplex proviene del hecho de que creaba la señal mediante la utilización de cuatro cabezas grabadoras, como el cuádruplex requería de una grabación segmentada, la imagen únicamente podía verse cuando se estaba reproduciendo. La velocidad lenta y los cuadros congelados eran imposibles sin la utilización de otro dispositivo que realizara estas funciones. La cinta cuádruplex tenía capacidad para la grabación de una imagen (al igual que todos los formatos de cinta) y dos pistas de audio. La segunda pista de audio era de una calidad tan baja que, por lo general, sólo se utilizaba para código de tiempo.

- Cinta de una pulgada

La cinta de una pulgada viene en dos formatos, Tipo B y Tipo C. (El tipo A ya está obsoleto). El Tipo B fue desarrollado por Bosch-Fernseh, mientras que el Tipo C fue producido en un trabajo conjunto de Ampex y Sony. Ni las grabaciones ni las cintas que se utilizan en los dos formatos son compatibles. Tanto la cinta Tipo B y la Tipo C tienen tres canales de audio disponibles. Los primeros dos canales, se han diseñado para el sonido de producción y el tercero para el código de tiempo. Las dos pistas de audio pueden ser montadas separadamente, por consiguiente puede grabarse la música en la pista 2 y la voz o diálogos en la pista 1. La principal diferencia que hay entre los formatos es que el Tipo B es capaz de grabar una mejor calidad de señal, pero como utiliza grabaciones segmentadas las imágenes sólo pueden verse en reproducción; el paso lento de imagen y la congelación de cuadros son imposibles sin el uso de un dispositivo adicional. El Tipo C utiliza

grabaciones no segmentadas y permite el paso lento de imagen y la reproducción de cuadros congelados.⁴⁷

• Cinta de tres cuartos de pulgada

A finales de la década de 1970 el formato U-Matic de tres cuartos de pulgada se hizo muy popular, tanto en los medios televisivos como en el mercado industrial. Con unidades de montaje que tenía un bajo precio y dos canales de audio, este formato de cinta de video fue, quizás, el más ampliamente utilizado en los Estados Unidos.

A mediados de la década de los ochenta Sony agregó la posibilidad de incluir el código de tiempo en la pista de referencia en el formato de tres cuartos de pulgada, permitiendo grabar el código de tiempo en la cinta y que quedaran libres ambas pistas de audio para el sonido de producción. No obstante, no todas las pistas de referencia fueron compatibles.

En su momento el formato de tres cuartos de pulgada reemplazó a la película de 16 mm en la mayoría de los departamentos informativos de televisión, ya que con dicho formato la recopilación electrónica de noticias se hacía con mayor rapidez y facilidad. Además, las nuevas máquinas de tres cuartos de pulgada ofrecían una mejor calidad de imagen, mayor velocidad de paso, movimiento lento y efectos de congelación de cuadro. Actualmente este formato es obsoleto.

• Cinta profesional de media pulgada

- *El Betacam de Sony*: la calidad de imagen del Betacam (es decir su capacidad de grabar una imagen tan nítida como la de una pulgada) se debía al sistema de grabación. En el formato profesional de media pulgada la luminancia (blancos y negros) se grababa separadamente de croma (color). Estos se denominan "grabación por componentes".⁴⁸ Los equipos de informativos fueron los primeros usuarios del formato profesional de media pulgada. Como la cámara y la grabadora formaban una misma unidad el operador de la cámara podía mover y circular con libertad, además, se podían utilizar codificadores y descodificadores de ruido Dolby.

Las unidades de grabación de media pulgada tienen limitadores (circuitos de audio que limitan el pico de audio que va a ser grabado en cinta) en los circuitos de audio que pueden conectarse o desconectarse. En la mayoría de los casos no es necesaria esta opción en la producción. Otra desventaja del formato de media pulgada era que sólo podía grabarse veinte minutos por cinta. A pesar de esto, la cinta profesional Sony de media pulgada se viene utilizando mucho en los sectores profesionales de la producción.

47 *Ibidem.*, p. 40

48 *Ibidem.*, p. 45

- **El formato MII:** Panasonic dio a conocer su propio formato profesional de media pulgada en 1986. El formato MII, el cual graba una imagen de mayor nitidez que el sistema Sony, lleva incorporado un generador / lector de código de tiempo y cuatro canales de audio con amplia capacidad de grabación. La versión de estudio también lleva incorporadas las modalidades de paso lento de imagen e imagen congelada y puede grabar hasta una hora de video por cinta.

A principios de 1986, Sony anunció que iba a comercializar un nuevo formato de cinta, el Betacam SP, para competir con el MII de Panasonic. Tal como había sido prometido, el formato llegó al mercado y las nuevas máquinas podían reproducir tanto las grabaciones Betacam como Betacam SP.

Formatos de las cintas de video de uso doméstico

Simultáneamente con el avance de la tecnología aparece un mayor número de formatos de cinta de video. Por lo general se han hecho más pequeñas, menos caras y más versátiles. La mayoría de los formatos se siguen utilizando de una forma u otra.

Las cintas VHS y Betamax de media pulgada tienen una amplia aceptación para usos industriales o en los magnetoscopios domésticos, no obstante, no se considera que estos formatos tengan calidad profesional.

- **Cinta de 8 mm:** el formato de 8 mm se está comercializando en la actualidad para uso doméstico. El pequeño tamaño de la cinta (y del cassette) significa que los camcorder (cámaras + magnetoscopio) tiene un tamaño sólo ligeramente mayor al de una cassette VHS. Esto permite a los establecimientos de alquiler de cintas almacenar un número mucho mayor de cassettes, con lo cual pueden ofrecer una selección más amplia. El formato de 8 mm no es compatible con VHS o Betamax.

El formato que actualmente tiene más aceptación, por lo menos en América y desde el punto de vista grabación con camcorder (cámara con sistema de grabación integrado), es el V8, este equipo se ha convertido en lo ideal para grabaciones de eventos sociales y escenas hogareñas por la comodidad en su manejo caracterizado por una camcorder de 5 kilogramos. Como todas las creaciones del ser humano el V8 ha evolucionado en aspectos tales como, monitor integrado, generador de caracteres, dejando de ser sólo una máquina que graba imágenes y sonido.

- **Cinta Betamax y VHS de media pulgada:** las cintas de video Betamax y VHS de media pulgada fueron diseñadas originalmente para uso doméstico, pero los profesionales utilizan estos formatos para copias de trabajo y visionado preliminares. Unas tomas en cinta Betamax o VHS pueden ser montadas en cinta de video profesional, esto se hace muy raramente porque la calidad de imagen es muy pobre en comparación con la de los formatos profesionales. Este formato también es susceptible a problemas de borrado o supresión de imagen (blanking).

En el mundo comercial se hace uso excelente y muy rentable de las máquinas de formato doméstico de media pulgada: copias del material original de rodaje con código de tiempo visible; estas copias se pueden visionar en máquinas Betamax o VHS, lo que permite a los montadores trabajar en casa utilizando un magnetoscopio y la televisión

Por otro lado, los formatos domésticos de media pulgada pueden también utilizarse para demostraciones o gestiones de venta. Sin embargo, ha de tenerse en cuenta que cada sucesiva generación de video (copias del material) pierde mucha calidad de imagen, por lo que el video doméstico de media pulgada sólo puede tener las siguientes aplicaciones profesionales: el visionado, el montaje *off-line* y la distribución de programas de video a los hogares o para usos industriales

El sistema Betamax no fue diseñado para ediciones posteriores a la grabación, dada la imprecisión de su pausa o cuadro; además de que sólo ha tenido "éxito" en México y partes de América del Sur. Hoy en día se ha tratado de perfeccionar tratando de agregarle las virtudes del V8 y creando el sistema de alta fidelidad (High Fidelity o HF) en imagen y sonido, pero sin dejar de ser nivel doméstico o de aficionado. Podemos mencionar también el sistema Super Betamax que posee las características de grabar y reproducir a una velocidad un poco más alta, a pesar de esto no tuvo el éxito esperado debido a que la calidad de imagen apenas igualó al HF, no así en sonido. El tiempo de duración depende de la velocidad de grabación señalada como: *BI*, *BII* y *BIII*. Las más usuales son el *BI* por su rapidez y calidad y *BIII* por su lentitud y por consiguiente más duración.

Por lo que se refiere al VHS (Video Home System - Sistema de video hogareño), este sistema tiene la posibilidad de la edición posterior a la grabación y pausa con cuadro controlable y todas las cualidades nombradas en los formatos anteriores. El equipo puede ser utilizado para trabajos semiprofesionales, con la ventaja de su cómodo manejo, aunque en volumen sea el más grande de los tres. El tiempo de duración depende de la velocidad de grabación señalada como: *SP* (single play), *LP* (long play) y *EP* (extended play), la traducción de la palabra play en este caso es como velocidad. Las más utilizadas son *SP* y *LP*, por las mismas razones que en el caso de Betamax.

- **Formatos intermedios:** También tenemos los formatos intermedios y a partir de estos empieza lo que podríamos llamar el ámbito profesional del video. en primer término tenemos el formato de tres cuartos ($\frac{3}{4}$), que es el más común, pues con él se trabaja en empresas de televisión chicas y grandes. Se utiliza para grabaciones, copiado, archivo, entre otras cosas, además, tiene la resistencia suficiente para trabajar en las largas horas de edición, además, en el formato de $\frac{3}{4}$ encontramos dos opciones en el tamaño de cassette: el de estudio (21.6 x 16.6 cm) y el portátil (18.4 x 12 cm), aunque este último puede utilizarse también en el estudio, mientras que el de estudio no puede ser utilizado como portátil.

El segundo formato es el Betacam, en él se realizan actualmente los noticieros que con el paso del tiempo se han venido dejando de hacer en VHS. El Betacam es un formato de extensión, esto permite mejorar la calidad del video, además, está conformado por cuatro canales de alta

calidad de audio, de esa manera la respondido a los requerimientos de la producción de noticieros. El Betacam sólo es compatible con Betacam. Para evitar crear confusión diremos que no es lo mismo el Betacam que el Betamax que todos conocemos, aunque físicamente sean semejantes son sistemas totalmente distintos.

Con la excepción del cuádruplex de dos pulgadas todos los formatos de video que aquí se comentan poseen sistemas de grabación helicoidal. Las máquinas cuádruplex hacen girar las cabezas grabadoras en ángulo con la cinta, esto permite que las cabezas estén en contacto con mayor parte de la cinta de video, por lo que puede utilizarse una cinta más estrecha.

Todos los formatos trabajan el video con una señal transversal y el sonido con una señal longitudinal. El control "track" es de gran ayuda, sobre todo, en la edición del video, pues es el que marca la sincronía de la imagen; si el control "track", falla la imagen brinca. El control "track" tiene la misma función que el "sproket" (perforaciones en la película que sirve para su arrastre) en cine. También tenemos el código de tiempo CT (Code Time) que nos sirve para hacer más dinámica y precisa una edición. En este código se maneja la información horas, minutos, segundos y cuadros. En el sistema 1/4 vemos esta información en la pantalla: en el sistema de 1 pulgada se maneja en una lectura que tiene la máquina.⁴⁹

b) El rodaje en cámara de video

Nuestros ojos se rigen por armonías que orientan su atención de una forma determinada. La cámara no puede hacerlo por sí sola, por lo que tendremos que ser nosotros los que la orientemos. Esto se puede lograr de distintas maneras, por ejemplo, mediante la composición de la imagen, mediante el encuadre y mediante la situación de la cámara y la perspectiva.

- *La composición de la imagen:* Este procedimiento implica la correcta ordenación de los elementos que integran la imagen de manera que formen un conjunto armónico. Existen cuatro tipos de composición: a) *composición horizontal*, aquí se enfatizan las líneas horizontales y se obtiene una sensación de calma y equilibrio. En este caso es recomendable emplear un plano general, que de tiempo al espectador para situarse en la acción; b) *composición vertical*, predominan líneas verticales a todo lo ancho de la imagen del monitor, se transmite una sensación de tensión y enfrentamiento; c) *composición curvada*, las formas arqueadas o redondeadas de la naturaleza se prestan para estimular todo tipo de sensaciones que podrán incrementarse todavía más mediante una acertada elección de la música o comentarios de fondo; d) *composición diagonal*, el ojo humano suele dejarse guiar por las líneas diagonales y mediante ellas es posible dirigir la atención del espectador hacia un punto determinado. Se trata de un eficaz sistema para potenciar la sensación de espacio.

- *Movimientos de cámara:* Los movimientos de la cámara constituyen el método idóneo para lograr nuevas e interesantes modalidades de expresión, y establecer una cierta dinámica en la

filmación. Los movimientos pueden ser de las siguientes formas 1) *Panorámica*, se emplea cuando se desea ofrecer una amplia visión de un escenario, o cuando se sigue con la cámara el movimiento de algún objeto o la mirada de uno de los personajes. Hay que cuidar mucho el enfoque y procurar que no se produzcan vibraciones ni al principio ni al final. 2) *Travelling*, mediante el uso de vías pueden obtenerse interesantes desplazamientos de la cámara. También cabe emplear trípodes con ruedas para atraer el interés del espectador y seguir a los actores. 3) *Cámara libre* ("hand held"), es el uso de la cámara en mano y puede tener infinidad de aplicaciones artísticas como medio de expresar puntos de vista muy subjetivos.

- *Los objetivos suplementarios*: La óptica suplementaria empieza allí donde acaban los "zooms" de las cámaras (acercamientos o alejamientos de la cámara con su objetivo integrado). Están roscadas, simplemente, al objetivo principal, permiten prolongar o acortar sus distancias posibles, abriendo un amplio y sorprendente campo de nuevas perspectivas. Los conversores de teleobjetivo y gran angular nos permiten incluir en la imagen todo aquello que antes quedaba fuera de nuestro alcance dramáticas panorámicas de rascacielos o mosquitos que podrán ocupar toda la pantalla. Las posibilidades de estas adaptaciones resultan ilimitadas. Existen teleobjetivos que son verdaderos cañones ópticos, capaces de multiplicar por doce la distancia focal máxima del objetivo de la cámara.

- *Filmación con filtros*: Los filtros contribuyen a eliminar el reflejo que ejerce la luz sobre algunas partes como el agua, las superficies lisas, los vidrios, los esmaltes, etc. Existen diferentes tipos de filtros. a) *Los filtros UV*, que eliminan una parte del espectro luminoso que no es visible para el ojo humano, pero que afecta de forma notable a los colores de las imágenes que son filmadas. b) *Los filtros polarizados*, permiten penetrar la niebla, proporcionan una mejor saturación de los colores y eliminan los reflejos molestos. c) *Los filtros creativos*, facilitan el modificar la imagen de forma creativa, con ellos podemos alterar el color de determinadas partes de la imagen, variar las tonalidades o hacer que los fondos cobren un nuevo interés. d) *Los filtros de destellos* (espectrales o de estrellas), convierten los puntos de luz nucleos de todo tipo de destellos, dando un especial toque de romanticismo a las imágenes nocturnas. e) *Las lentes para efectos especiales*, permiten llevar a cabo casi todo el repertorio de trucos de los profesionales, desde hacer que una imagen se repita numerosas veces hasta efectos de arcosiris. Es posible combinar diversos efectos, siendo éstas infinitas. Además de todos estos juegos de luz también pueden emplearse filtros para entapizar el carácter dramático de una determinada escena. Algunos preobjetivos pueden desarrollar una función doble. Actúan como gran angular, permitiéndonos captar fantásticas tomas de interiores o maravillosas panorámicas y basta darles la vuelta para que se transformen en un potente teleobjetivo.

- *Encuadre*⁵⁰: A través del encuadre se recorta una porción concreta de la realidad, que luego se muestra estáticamente en la fotografía y de forma dinámica, es decir, siempre cambiante en la filmación. Nuestras sensaciones, a la hora de ver la película, vendrán determinadas, en gran parte, por los diversos encuadres y por la forma en que el guión los enlace. El encuadre

50 Kämmer, Bernhard, *Teoría y práctica del video*, p. 73

constituye una de las unidades más pequeñas en que pueden descomponerse una película y vendrá definido también por una posición de la cámara y una duración determinadas.

Algunos de los principales tipos de encuadres son 1) *Plano general (Long shot)*, introduce al espectador a la acción. Este plano ofrece una vista general e informa acerca del lugar y las condiciones en que se desarrolla la acción. 2) *Plano medio (Medium shot)*, se ve un grupo de personas completo y limita ópticamente la acción mediante un encuadre más reducido y dirige la atención del espectador hacia el objeto. Los elementos se diferencian mejor y los grupos de personas se hacen reconocibles. 3) *Plano medio corto (Medium close shot)*, se ve una persona desde la cabeza hasta la cintura. Es mucho más subjetivo y directo que los anteriores y permite una identificación emocional del espectador con los actores. 4) *Semiprimero plano (Semiclose up shot)*, concentra la atención del espectador en un elemento muy concreto, de forma que sea imposible que lo pase por alto. En un ser humano este tipo de encuadre nos mostrará desde la cabeza hasta el pecho, llenando completamente el formato de la imagen. 5) *Primer plano (Close up)*, con este encuadre tan sumamente sugestivo se llega a uno de los extremos del lenguaje visual: los objetos crecen hasta alcanzar proporciones desmesuradas y se muestran los detalles (ojos, boca, etc.) 6) *El macro (big close up)*, que ha sido integrada a las nuevas cámaras y por medio del cual es posible filmar a pocos milímetros del objeto sin dejar de perder la nitidez de la imagen. Es útil para realizar titulares y para filmaciones de la naturaleza.

c) *Diversos aspectos técnicos y creativos del video*

Así como el cine, el video también utiliza elementos técnicos y creativos que ayudan a la realización de programas o películas que son exclusivas para la pantalla chica. Aquí se presentan algunos de ellos

• *Técnicas suplementarias del video*

Sin duda, la mayoría desconoce el gran material técnico que se tiene que utilizar durante una videofilmación, así como los diversos trucos para darle un aspecto más artístico al trabajo final. A continuación especificaremos algunos de los materiales que se deben de usar para la realización de un trabajo para video, ya sea a nivel profesional o de aficionado, independientemente si se cuenta con un material sofisticado o no

- *Tripodes*: La cámara debe apoyarse firmemente y no vibrar. Los profesionales emplean, siempre que es posible, un soporte extremadamente estable que le permite obtener imágenes de gran calidad. Esto es especialmente importante cuando se trabaja con teleobjetivos. Tres patas mecánicas se apoyan con mucha más firmeza que dos piernas y un buen trípode debería formar parte del equipo básico de un videasta.

- *El Barras*: Las barras de color proporcionan una señal de referencia visual que indica la forma en que una cámara determinada está grabando las imágenes. Al principio cada cinta debe

tener grabadas barras de color, por lo menos, durante treinta segundos, o preferiblemente un minuto.

- *Claquetas:* Las claquetas deben ser grabadas visualmente y sobre la pista de sonido en cada plano y cada toma. Al principio de cada nueva grabación debe haber una información que contenga el número de escena, fecha, toma o plano, carrete, localización, etc. No importa que estos detalles estén en una claqueta al estilo cinematográfico o en un trozo de papel escrito a mano; lo importantes es poder identificar cada plano.

• Algunos aspectos técnicos creativos del video

- *Continuidad:* Al igual que en el cine durante la grabación en video un programa debe tener determinada continuidad en cada toma. Si se olvida algún detalle que represente la continuidad o se hace caso omiso de ella, es probable que surja todo tipo de problemas tanto en el momento de la grabación como en el montaje (post-producción), pues el programa tendrá características desiguales.

- *El montaje:* El montaje en video no significa otra cosa que el copiado de las imágenes de la cámara en un magnetoscopio, es decir, se realiza una transferencia de una sección de una cinta original sobre una cinta de grabación. En todos los sistemas de montaje, el equipo de grabación sólo puede hacer un corte. Todos los efectos especiales; como fundidos, desvanecimientos encadenados y gráficos, son creados por algún otro equipo. En un montaje de video no se realiza ningún corte físico, en lugar de esto, se copia una sección de video, audio o ambos, desde la cinta original-fuente a la cinta de grabación. Un magnetoscopio de grabación no puede reproducir el video o agregar video a la imagen original. Una vez que se realiza un montaje de video queda borrado por completo el video que había allí originalmente. Si la imagen de una cinta que se está grabando necesita imágenes adicionales o un efecto especial el material original ha de ser grabado en la cinta de grabación juntamente con las nuevas imágenes. Además, con los ordenadores de edición se componen las frases del lenguaje audiovisual, pues con ellos es posible acortar las escenas, variar su orden o modificarlas por completo.

- *La titulación:* Los títulos pueden desplazarse de abajo a arriba, sobre el fondo de la primera secuencia. O bien aparecen titulares en los que explica la temática de la película o el lugar en que ha sido realizada. También pueden ser créditos en los que se cita a todos los que han intervenido en la realización. Los títulos son la tarjeta de vista de su creatividad y le dan un cierto toque de profesionalidad a la producción.

- *El sonido:* Es indispensable el empleo de micrófonos durante una grabación con el fin de evitar sonidos no deseables. Un micrófono direccional permitirá grabar únicamente el sonido de aquello que vemos en el visor de la cámara. Un sonido limpio es el perfecto complemento de la grabación.

-- *La iluminación:* Sólo con una correcta iluminación es posible obtener colores saturados y una buena definición. Por regla general, puede decirse que la diferencia de luminosidad entre la parte más iluminada de la escena y la más oscura no debería ser superior a veinte veces. Si la diferencia es mayor las partes más oscuras quedarán completamente negras y se quemarán las más claras. Las técnicas de iluminación constituyen una ciencia con vocabulario propio: 1) *Foco principal*, luz uniforme que ilumina con un mínimo de sombras. 2) *Foco puntual*, luz concentrada que se orienta directamente hacia el sujeto. 3) *Contraluz*, luz también directa, pero más suave, con la que se ilumina al sujeto por detrás. El contraluz sirve para destacar los contornos y siluetas, pero esa luz no deberá llegar directamente a la cámara.

-- *Efectos especiales:* Los efectos especiales pueden ser generados por medio de un aparato llamado mezcladora digital. Una de las mezcladoras digitales más sofisticadas es la DVM-2000 de "Blaupunkt", que permite realizar diversos, entre ellos los denominados efectos de fundidos encadenados, además, permite reforzar señales de video que se hayan debilitado. Algunos aparatos pueden modificar toda la gama de colores, sin límites a la creatividad del usuario para jugar con el azul, el rojo y el verde. Existen mezcladoras que pueden elegir el color de los fondos, diversos tipos de títulos, corrección de la definición y el enfoque, mezclado automático, efectos de positivo-negativo, solarización, etc.

Hasta aquí se han visto las principales características físicas y técnicas y creativas del video, así como otros aspectos que lo complementan como es el caso de los diversos formatos en video. En el que se ha señalado la función que cada uno ha tenido, que utilización se le ha dado y en algunos casos porque los sistemas similares no han tenido resultados comerciales. Se debe recordar que el video como soporte y medio ha ahorrado gran parte del trabajo en producción, tanto a nivel doméstico con opción de tres formatos distintos como en realizaciones profesionales con cinco formatos que son capaces de soportar el pesado trabajo de post-producción y mantener con la mayor calidad las imágenes registradas.

Debemos aclarar un punto, mucha gente dice: "filmar en video o en cine", y aunque el procedimiento técnico es el mismo (apretar un botón), las imágenes se captan de distinta manera. La forma correcta es decir grabar en video y filmar en cine.

Hay que tomar en cuenta que aunque ya existen posibilidades digitales en video, su unión con los medios de comunicación es analógica y se trabaja día a día para actualizar todos los instrumentos y perfeccionar la calidad de imagen y sonido lanzando innovaciones como el compact video, que tiene las mismas características físicas del compact disc que actualmente todos conocemos, es necesario decir que los aparatos que se utilizan para reproducir estos discos, aunque son digitales tienen salida (comunicación) analógica. En la actualidad todas esas posibilidades son utilizadas de una u otra forma y contribuyen al desarrollo de la imagen y el sonido, pero sobre todo impulsan la comunicación a nivel mundial.

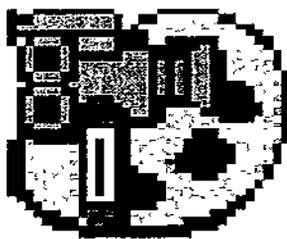
Ahora bien, como podemos ver el cine mexicano tuvo un buen comienzo, desgraciadamente su evolución no fue tan fructífera como se hubiera querido, tuvo sus altibajos, hubo cosas malas y buenas, como el hecho que durante un tiempo se produjo muy buen cine lo que

conocemos como la "la época de oro" Empero, las cosas no se quedaron ahí, en tiempos recientes, como la década de los ochenta y lo que va de los noventa, se han caracterizado por vivir momentos de buen cine mexicano, pero también los peores momentos financieros que esta industria haya podido experimentar a lo largo de su desarrollo en México.

Con todo y su problemática el cine industrial continúa su camino, son escasas las producciones, aunque algunos cineastas tratan de que éstas tengan elementos que les permitan generar un segundo ciclo de oro cinematográfico, sólo que hay una modificación, el cine ya no está sólo y se debe a la aparición de un soporte audiovisual que se ha insertado en la sociedad internacional y nacional y que ha logrado hacerse popular y consumible el video

El video funciona como soporte del cine, pero de qué manera, pues será precisamente ese el punto que trataremos en nuestro siguiente capítulo.

CAPITULO II



LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA
Y EL VIDEO HOME TIEMPO Y ESPACIO
COMPARTIDOS

CAPITULO II

LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA Y EL VIDEOHOME: TIEMPO Y ESPACIO COMPARTIDOS

En las últimas décadas el cine y el video se han visto envueltos en dimes y diretes que nos hablan de una franca lucha audiovisual entre ambos, sin embargo, en la actualidad podemos ver, por un lado, que a pesar de la crisis económica en México el cine aún sigue siendo el pasatiempo favorito de la población debido a que está al alcance de las mayorías, quizá el número de cinéfilos nos es mismo que hace algunas décadas ni tampoco las películas y salas cinematográficas, pero aún sigue latente. Aunado a éste se encuentra el video que en los últimos años se ha visto también favorecido por la preferencia del público, pues le da la oportunidad de ver cine en casa a bajos costos.

2.1 LA DECADENCIA DEL CINE MEXICANO Y LA APARICIÓN DEL VIDEO

Desde años atrás las razones de una crisis del cine mexicano se venían mencionando una y otra vez, y con ella la decadencia del cine nacional. A principios de la década de los noventa el cine mexicano comenzó a experimentar una serie de problemas que aumentaron aún más la grave situación en la que se encontraba sumergida la industria cinematográfica.

Durante 1990 uno de los canales de televisión comenzó a transmitir todas las noches un ciclo llamado "*Cine mexicano de riguroso estreno*", en el que se programaban películas mexicanas que alguna vez fueron exhibidas en salas cinematográficas. A su vez el auge que el video había obtenido en los últimos años de la década de los ochenta comenzaba a dar sus frutos, pues algunos filmes ya ni siquiera eran pensados para salas de cine, sino para video o para televisión; esto se debía a que las producciones ya no despertaban el mismo interés y tenían que distribuirse en el mercado hispano de los Estados Unidos por medio del video, o ser programadas en algunos de los canales del monopolio televisivo mexicano.

Asimismo, existía otro problema más para el cine estatal e independiente y era un problema que surgía por el absoluto desinterés del público por este cine, lo que llevó a que la infraestructura de la industria fuera subutilizada y que se quedara a la zaga de la competencia profesional, a que la fuerza de trabajo debiera alquilarse para algunas producciones norteamericanas y que los nuevos y viejos cineastas se vieran imposibilitados para filmar, entre otras consecuencias

Frente a esta grave situación y la eminente decadencia del cine mexicano, algunos cineastas opinaban que para abatir esta problemática era necesario olvidarse de los grandes equipos que respondían a otra situación del cine mexicano, de cuando la industria era un éxito, y que en ese momento era necesario encontrar nuevas formas de producción, que les permitiera recuperar espacios dentro de los medios audiovisuales y también las inversiones, como por ejemplo ampliar más el uso de una técnica que en su momento representó una competencia inminente, el *video*, pero que ahora parecía ser la única alternativa para resolver los problemas del cine mexicano.

Esta alternativa —aunque en menor escala— comenzó a ser utilizada en la década de los ochenta, en plena crisis económica, por productores independientes que filmaban en 35 milímetros, pues les garantizaba mercado y abafía costos. Fue precisamente en los ochenta cuando se registran los primeros proyectos independientes de contenido social, político y artístico, filmados en video, para televisión o videocasetera, aunque antes diversas instituciones como la UNAM y la SEP ya producían programas para televisión en video.¹

Al iniciar los noventa el *video* viene a reanudar la idea de un cine independiente (en cuanto a forma de expresión), permite una especie de resistencia cultural y la circulación de obras no aceptadas por la industria y el Estado, que durante años habían estado enlatadas o que por cuestiones políticas o sociales no tenían ninguna posibilidad de ser exhibidas en salas cinematográficas (y no solo de nuestro país).

Las expectativas de crecimiento económico para el resto de la década hacen factibles revertir el continuo decremento de la actividad cinematográfica, pero éste deberá complementarse con la comercialización en televisión y videogramas, dada la creciente importancia de estas actividades, así como de la nueva tecnología que se produce día a día

En las tendencias mundiales del cine, se detecta una nueva vinculación entre la industria hollywoodense y las grandes empresas de la comunicación para transmitir a través de la contratación por vía telefónica programas cinematográficos y de televisión.²

1 La Jornada Semanal, febrero 1991, p. 35

2 Industria, num. 71, Vol. 7, febrero 1995, p. 20

En los últimos tiempos se ha dado una transformación en la forma de exhibición con multinconjuntos, centros de diversión familiar con restaurantes, juegos infantiles y cine, que ha colaborado a incrementar el número de asistentes a las salas cinematográficas.

El sector de mayor crecimiento en los últimos años ha sido el video. En 1993 esta industria disminuyó un poco dado al incremento de la taquilla mundial (Cuadro 1)

CUADRO 1

Facturación Mundial del Cine y Video 1993		
<i>A nivel internacional:</i>	<i>A nivel Latinoamérica:</i>	<i>En México:</i>
-38% de la facturación corresponde a video	-35% corresponde a la taquilla	-45% de la facturación total corresponde a la taquilla cinematográfica.
-28% a la televisión		-México participa casi en el 50% del total de la facturación cinematográfica de América Latina. ³
-22% a la taquilla cinematográfica		

♦ FUENTE: CENTRO DE INFORMATICA Y ESTADISTICA, CANACINE

Aunque claro, esta situación no impidió que el crecimiento del video en México y en otros países siguiera siendo impresionante durante los siguientes años, a pesar de la caída del mercado de los últimos tiempos. A principios de 1995 la empresa American Film Marketing Association constata esto al emitir la información sobre la comercialización de video a nivel mundial y en la cual México aparece como el 3^{er} país con mayor número de títulos comercializados en 1994

(7 mil), solamente superado por los Estados Unidos (16 mil) y Brasil (10 mil). La información hacía evidente que el crecimiento del vídeo continuaría implementándose en los años por venir⁴

El presente capítulo no sólo pretende hablar del desarrollo técnico del vídeo y cine, sino del videohome o videograma, que es el resultado de la unión de estos dos modos audiovisuales. Asimismo, nos encontraremos con las diversas opiniones que se han dado alrededor de ellos y del videohome en sí.

2.2 VH: PRESENCIA DE UN CINE ALTERNATIVO

Sin duda, la industria del vídeo propició nuevos consumos de imágenes en movimiento (en videocassetes, por televisión por cable, vía satélite) a partir, aproximadamente, del inicio de los ochenta y creó nuevas expectativas entre productores, distribuidores y exhibidores tradicionales de cine.

El constante declive de la industria del cine alentó en gran medida el consumo de películas en videocassetes. Esto provocó una rápida inserción de los antiguos productores y distribuidores de cine tradicional en la industria del vídeo, que se vieron afectados excesivamente por el descenso de la asistencia de espectadores a las salas de cine. La producción y distribución se afectaba ya en 16 milímetros y no en 35.

Esta industria se convirtió en una opción para los productores clásicos de cine, pues encontraron nuevas formas de filmar a bajo costo, así como la posibilidad de garantizar la exhibición de su producto, aunque no sucedió lo mismo con los exhibidores en salas, pues mientras a los primeros les permitía obtener ingresos, a los segundos les quitaba espectadores.

La exhibición en cine de 35 mm sufrió un agudo deterioro: la asistencia a las salas cinematográficas descendió a menos de la mitad de 1982 a 1988, mientras que cada mes han ido apareciendo 150 videoclubes en promedio, en un país en donde más del 85% de los hogares cuentan con un televisor.

El deterioro de la industria cinematográfica es comprobado por otro hecho. de 1984 a 1988 cerraron 518 compañías integrantes de la industria cinematográfica, de las cuales 58 fueron

4 Reforma, enero 1995, p. 3D

productoras, 19 distribuidoras y 15 de servicio, y se puso en venta la Compañía Operadora de Teatros, COTSA (a quien pertenecía poco menos de 400 salas, de las 2 mil existentes en el país), en tanto el público de cine en video supera los 150 millones de espectadores.⁵

Fueron diversos los motivos que propiciaron el consumo de videocintas en renta y el uso masivo de los equipos de video en constante perfeccionamiento, así como otras formas de captar la señal televisiva desde su casa (televisión por cable) Por ejemplo, cuando México comenzó a experimentar una crisis económica durante la década de los ochenta, esto provocó que las familias mexicanas dejaran de asistir a las salas de cine, pues el costo de un boleto de entrada no se ajustaba al raquítico salario mínimo que percibía. Por otra parte, comenzaron a desaparecer salas cinematográficas que destinaban su tiempo a la producción mexicana y las pocas que sobrevivían contaban con deficientes condiciones de proyección, de programación de filmes, mal sonido e imagen y, a su vez, se comenzó a reducir el número de producciones para la pantalla grande.

Los comerciantes, por su parte, desempeñaron un papel importante en esta empresa, ya que mediante la "fayuca", la piratería primero y la libre importación después, contribuyeron a popularizar y abrir el mercado nacional de video en México.

Las industrias piratas de videocasetes grabados con filmes de estreno de los Estados Unidos han sido una de las empresas que han arrojado ganancias millonarias, ya que se reproducen por cientos, o miles, dependiendo de la capacidad de equipo técnico con que se cuente para el copiado clandestino, inclusive, el avance de la tecnología hace que el producto pirata logre una calidad similar al original a un costo muy bajo.

Debido a la popularización de la compra y renta de películas de estreno el mercado creció a tal grado que prácticamente en cualquier comercio se conseguían películas para videocaseteras y, paradójicamente, no es en la frontera con los Estados Unidos donde se expande plenamente el mercado de éstos videos, sino en los estados de Veracruz y Chiapas, quizá por su ubicación.

A pesar de la apertura comercial, Tepito funciona como mercado regulador de precios de productos importados, convirtiéndose en un punto de equilibrio necesario para evitar que los precios se eleven desmesuradamente. En muchas ocasiones el precio de las cintas de video ha llegado a ser el más bajo en el mercado, considerando la posibilidad de regateo. Su abastecimiento lo realiza con compras directas en la Cuenca del Pacífico como Japón, Tailandia, Singapur, Hong Kong, Corea del Sur, entre otros lugares.⁶

5 Romero Lgalde y Reygadas; 1988

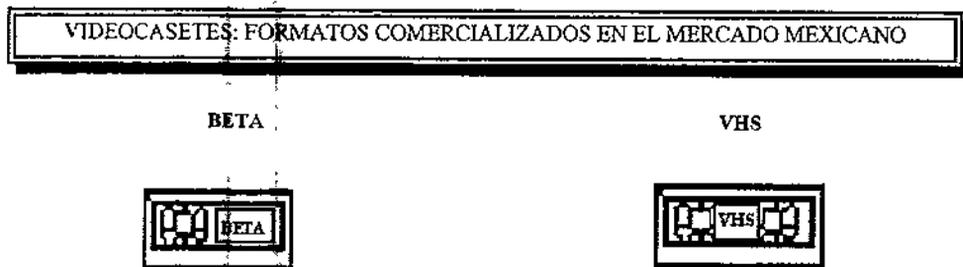
6 La Jornada, zbnl, 1990

a) Fabricación, mercado y comercialización del videocasete

En el mundo ha existido una batalla comercial por imponer los formatos, Beta o VHS, según el país de que se trate. A fines de los setenta en los Estados Unidos comenzó la guerra de los formatos. Empresas como Zenith optaron por el formato Beta, en tanto otras como RCA y GTE, Sylvania, General Eléctric y Magnavox (filial de Philips) se inclinaban por el VHS. Fue hasta 1977 cuando el sistema VHS representó el 55% del acervo estadounidense de videocasetes. Sucedió lo contrario con los magnetoscopios, que sólo podían desarrollarse dentro de un mercado unificado, razón por la cual los constructores japoneses de aparatos de video se aliaron con otros países productores de tecnología, en especial con los Estados Unidos. Sony es en la actualidad el único fabricante del formato Betamax en el mundo y representa en nuestro país el 70% de penetración en el mercado respecto al VHS, aunque este último es líder en otras partes del mundo, como en los Estados Unidos y en el mismo Japón.

En México el formato predominante varía según la región del país. En un principio, cuando comenzaron a introducirse en México videocaseteras, el formato más frecuente era el Beta. Sin embargo, se ha modificado el consumo respecto al VHS. En la parte norte del país la sustitución del Beta por el VHS ha sido muy rápida por la vecindad con los Estados Unidos y la posibilidad de importar aparatos. Hacia el sur prevalece el formato Beta. Desde, aproximadamente, mediados de los ochenta a la fecha la demanda del VHS ha ido en aumento en la capital de la República (Fig. 1).

Fig 1



En México no existen fabricantes de videocasets, sólo ensambladoras de cintas magnéticas vírgenes cuyas partes y materias primas se importan de otros países. Corporación Videtel fue una de las pocas empresas nacionales que desde 1982, antes del GATT, fabricaba en exclusiva en México cintas vírgenes de 1/2 pulgada para el mercado nacional mediante Galavideo (del grupo Videovisa), pero tuvo contratiempos en su control de calidad. Utilizaba cintas Fuji, Sony y Scotch, y

producía entre 30 y 40 mil unidades mensualmente, la mayor parte de Beta, de VHS sólo 5 mil. Aunque otra fuente ⁷ especifica que no se trataba de fabricación, sino de subensamblaje

En agosto de 1984, la SECOFI, mediante la Dirección General de Controles al Comercio Exterior de Productos Industriales, le quita la exclusividad a Viditel y autoriza la importación de cintas de 19.05 mm de ancho (3/4 de pulgada) por "tratarse de un producto de uso profesional y tener una baja integración nacional", así como de la cinta de 25.4 mm de ancho (1 pulgada) "por no existir producción nacional", aunque no autoriza permiso de importación de cintas vírgenes de 1/2 pulgada "porque existen las fabricadas por Viditel".

En 1989 una empresa llamada Tokai, instalada en México en 1989, embobina en el Distrito Federal casetes Beta y VHS y cuenta con la representación exclusiva para México y América Latina de las máquinas que utiliza para el embobinado

Galavideo, compañía de Televisa instalada en la Ciudad de México y socia del Grupo Industrial Univisa, maquilaba el videocasete virgen y el limpiador de cabezas para videograbadoras. Su mercado iba dirigido a reproductores. Sin embargo, la empresa estaba limitada a ser maquiladora.

El consorcio de Exportaciones Oaxaca, S A de C.V, del mismo grupo, ensamblaba videograbadoras y regresadoras Viditron y las empaca para su venta. Abastece a Videovisa, al público en general y a duplicadoras de cintas. En Galavideo se produce el videocasete que utilizan algunas compañías reproductoras de videogramas como Videocentro, Videovisión (también de Televisa). La mayor parte de su producción es Beta y hasta 1987 producía entre 30 y 40 mil unidades al mes

Por su parte, en el sur de los Estados Unidos las cintas mexicanas de video tienen un mercado significativo: se venden de 1,500 a 5 mil casetes por título, con una ganancia promedio de 35 mil dólares por cada película explotada. Según dicha fuente las compañías que se dedican a la venta son: Escovideo, Mex Cinema, Million Dólar Video, Mader Cine Video, West Coast Video, Macrovisión, Video Latino, Condor Video, Unicron Video, Mex Homevideo, Videovisa, Eagle East y Videomax

Como se ha señalado, no existen empresas que produzcan por completo ni videocasetes ni videograbadoras, la mayor parte de las materias primas se importan. La única compañía que lo intentó hace algunos años en México sin éxito fue Galavideo, pero al parecer la ausencia de desarrollo tecnológico desalentó a la empresa. Trajo al país partes de videocaseteras para su ensamble final

7. Picazo Sánchez, Leticia, *Una década de video en México, 1980-1989. Dependencia extranjera y monopolios nacionales*, p. 53

Los primeros videoclubes comenzaron a operar con inventarios de entre mil y 1,500 películas piratas. Esta situación despertó el interés de grandes capitalistas nacionales (empresarios, comerciantes y exfuncionarios públicos) que encontraron en la "ilegalidad" del mercado el pretexto para fincar un monopolio⁸

Más adelante, una vez reacomodado el mercado del video, en el cual existían reglamentos y organismos vigilantes del desarrollo de la industria, surgieron empresas de comerciantes que aprovecharon la bonanza y contribuyeron a diversificar el mercado.

b) Productoras independientes y el video

Las productoras independientes orientan su mercado de exhibición a salas especiales, para ciertos programas de televisión, en circuito cerrado, así como también incursionan en agencias publicitarias, videoclips, video comunitario y comercial, etcétera

De las 23 compañías privadas de producción detectadas, asentadas en el Distrito Federal y zona metropolitana, en 1989 se encontraban Grupo Telento, Chumalstac, Tarumba, Dimensión Copal, Sara Minter, Redes Cinevideo, Banana Videofilmes, Emulsión y Gelatina, Imagen Latente, Mirilla, Miguel Ehrenberg, Primer Corte, Síntesis, Arte y Difusión, Imaginaria y Tucán, entre otras. De éstas se podría decir que cerca del 30% corresponden a productores individuales que aprovechan los servicios de otras compañías para postproducir sus videos

c) El Videohome en D.F.: Productoras nacionales de la industria cinematográfica en el mercado del video

Investigadores y comerciantes desconocen la fecha exacta del arribo de esta tecnología. Los primeros establecieron el inicio de 1980 como la fecha de su introducción a nivel masivo

Para finales de 1970 algunos mexicanos que viajaron al extranjero —principalmente a los Estados Unidos— e interesados en el video, adquirieron videograbadoras de voluminoso tamaño como las Betamax SL-500 de Sony. El investigador Jorge Antonio González escribe que entre 1978 y 1979 llegaron a Colima las primeras videograbadoras, su costo unitario era de mil dólares, mientras que por cada cinta de video grabada se pagaba ochenta dólares, en formato Betamax⁹

⁸ *Ibidem.*, p. 57

⁹ Figueroa Daza, Jaime Eduardo y Hernández, Vela Sandra, *Tesis El video en el D.F., Hacia una trayectoria*, p. 46

Los usos del video están necesariamente ligados al aparato de televisión, por eso el copiado de series, programas especiales o películas, fueron las primeras prácticas de los dueños de videocaseteras. El siguiente empleo fue la compra, renta o intercambio de filmes transferidos a cintas de media pulgada.

Las primeras películas grabadas en videocasete que se vendieron eran de procedencia dudosa. Las compañías productoras de cine aún no habían creado la infraestructura necesaria para copiar a videocasete el material filmico que tenían.

Al principio los usuarios no tomaron en cuenta el origen de la película ni generación ni idioma ni calidad de video o audio, lo importante era adquirir los videocasets mostrados en cajas de zapatos —primeros aparadores del producto— para poder elegir entre diez o quince títulos, no más.

Paulatinamente los clientes tuvieron mayor necesidad de este entretenimiento, más aún por los títulos de películas pornográficas (o también llamadas tres equis, XXX). La videocasetera permitió privacidad total o la justificación para invitar a más gente. Carmen Gómez Mont ubica el nacimiento de la industria de la pornografía en videocasete junto a la del video: *"La pornografía se expandió en países donde había gran censura"*¹⁰

En el Distrito Federal no eran muchos los sitios donde los capitalinos podían alquilar películas. Además de Tepito, uno de los primeros lugares donde se comercializó este material ilegal¹¹ fue en el mercado de la Lagunilla, algunas calles del Centro, Coruña, mercados sobre ruedas, tianguis, bazares —que entonces iniciaron en cada punto cardinal de la ciudad—, el familiar o el amigo viajero eran las formas de abastecimiento.

Tienen razón los representantes de la industria del video cuando afirman que ésta surgió de la piratería. Alejandro Ruiz C, Director de la Revista "Videomonitor" dice que entre 1985 y 1986 ciertos venezolanos vinieron a México, rentaron en la colonia del Valle un departamento con Cablevisión y sacaron masters de las películas transmitidas sin comerciales para luego, en su país, hacer múltiples copias y venderlas.

Esto puede dar una idea de cómo llegaron al Distrito Federal tantos filmes transferidos a videocasete, porque algunos mexicanos y extranjeros hicieron lo mismo en otros países para luego ofrecer los "estrenos".

10: *Ibidem*, p. 47

11: *Ibidem*. Actualmente, según la información del periódico El Nacional, Tepito es el principal centro de piratería de videos, aquí existían entre 80 y 90 productoras de videos copiados ilegalmente, diariamente cada uno de ellos produce un promedio de 100 videocasets, por lo cual la producción ilegal de películas en videocasete alcanza la cifra de 8 mil diarias, p. 48

La demanda fue creada y con base en la respuesta del cliente comenzó la industria en forma. Al principio no se consideró ilegal, ya que el gobierno mexicano no tenía ningún reglamento al respecto.

El mercado estaba poco explotado; la demanda de películas se incrementó y la oferta adquirió un nuevo nombre: videoclub. Este se surtió de cintas que no eran originales, pero tenían títulos de moda. Así, el mercado del video logró extenderse en todo el país gracias a la proliferación de miles de establecimientos dedicados a la reproducción, venta y alquiler de películas, cuyos títulos, incluso, no habían sido exhibidos en las salas cinematográficas o que, por el contrario, habían resultado grandes éxitos en la taquilla.

El Distrito Federal no fue lugar exclusivo del surgimiento del videoclub, pues en 1982 inician en Guadalajara dos redes comerciales de renta de VGRs: Capitán Video, A.C. (propiedad del argentino Alberto Berner, en contacto con los distribuidores de Miami, Florida, USA) y Safari Video Club, A.C. Capitán Video comienza a promocionar franquicias por medio de la prensa de Guadalajara (*El Informador*) para establecer Casas de Renta concesionadas mediante el pago de 350 mil pesos más otros 350 mil pesos para un stock de 300 VGRs.

Todos los videoclubes se identificaron como Asociación Civil, se registraron en Hacienda, pagaron como causantes menores y dieron la cuota fijada por las sociedades autorales: el cinco por ciento de sus ingresos. Antes de 1985 los videoclubes eran más de 7 mil en todo el país — esto sin considerar el alquiler de películas en los puestos del comercio ambulante — y algunos conformaron la Asociación Nacional de Videoclubes (ANVIC).

Luego de cinco años de permitir el surgimiento y desarrollo de la industria del video, las autoridades mexicanas dieron a conocer la legislación respectiva. No es casual que después de observar el millonario negocio del video, se unieron justificaciones, que desde tiempo atrás debieron ser planteadas, inclusive, previstas en alguna ley para poner en regla la explotación de las películas en video.

El 13 de mayo de 1985, el Diario Oficial de la Federación publicó el acuerdo relativo a la creación de una sección en el Registro Público Cinematográfico, encargada del reconocimiento de las obras contenidas en videogramas o cualquier objeto de contenido y utilización similar. En ella se reconoce que “ *los videogramas y sus modalidades han tenido un rápido avance tecnológico y ha quedado al margen del marco jurídico vigente* ”¹²

12 *Ibidem.*, p. 51

Un día después se registraron en la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), dependiente de la Secretaría de Gobernación

*"Todo tipo de obras audiovisuales contenidas en videogramas, videocintas, videojuegos u otros medios tecnológicos similares que existían o existieron y que requieren de difusión o reproducción para fines comerciales, científicos, didácticos, etc."*¹³

Asimismo, lo hicieron las personas físicas o morales dedicadas a la explotación comercial de obras audiovisuales registradas, o las empresas reproductoras de las mismas.

Esta medida legal tuvo como objetivos: hacer cumplir el pago de los derechos autorales, evitar la reproducción indebida de los trabajos en video y garantizar al usuario y autores que la obra reproducida contenga las normas de calidad debidas

Lo anterior significó un cambio total para los iniciadores del negocio. En adelante debieron declararse como causantes mayores y pagar lo que las autoridades consideraron justo por los derechos autorales y de explotación comercial. A pesar de esto, algunos optaron por seguir al margen de la ley, ya que por decreto no se acabó con la piratería. El otro camino fueron las multas, el cierre de videoclubes y la cárcel para sus propietarios.

El mercado del video se expandió tanto que productores nacionales de cine comercial comenzaron a grabar películas a bajo costo para el público consumidor de video. En 1987 había 50 empresas con este carácter. Sin embargo, la reproducción de cintas es el rubro que en el recién pasado lustro ha crecido de manera acelerada. De las incipientes compañías que existían en 1985 (Videovisa y Video Hogar, entre las precursoras), se pasó a 23 en 1988. Asimismo, la cantidad de cintas producidas creció simultáneamente. En 1985 se ofrecían 20 diferentes títulos al año, en 1986, 40, en 1987, 60 y en 1988 ascendía ya a 80.¹⁴

El contenido de las cintas distribuidas ha sido, fundamentalmente, aunque con sus honrosas excepciones, de películas taquilleras estadounidenses, filmes mexicanos de la más baja calidad, cintas europeas contemporáneas, películas pornográficas y algunas, las menos, cine de arte

¹³ Idem.

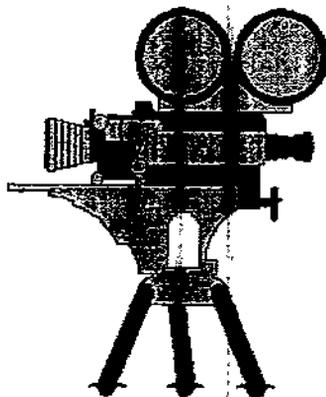
¹⁴ Picazo Sánchez, Leticia, *op. cit.* p. 53

Se puede clasificar a las productoras de video en tres grandes géneros: empresas productoras, en ocasiones reproductoras y/o distribuidoras, cuyo mercado se orienta a los videoclubes, las cuales filman originalmente en 35 o 16 milímetros (Fig. 2) y posteriormente la transfieren a video; productores que graban sólo para video (en Beta o VHS) (Fig. 3) y también destinan su material a videoclubes, productores independientes que se valen del video en busca de buenas posibilidades de expresión y colocan su material por otros cauces.

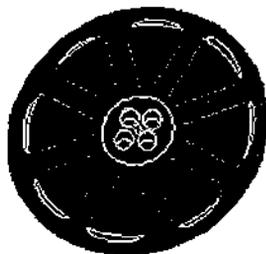
Fig 2

PELÍCULA Y CÁMARA CINEMATOGRAFICA

CÁMARA CINEMATOGRAFICA



PELÍCULA DE 35mm

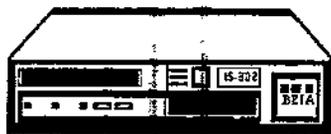


Algunas compañías como Corvimex y Producciones Pedro Infante iniciaron la producción de videos de largometrajes mexicanos, entre ellos: "Matanza de judiciales", "Narcos al acecho", "Venganza juvenil", "Traficantes de cocaína", "Lager", "El asesino del paso", "El chile no se raja", por citar algunas.

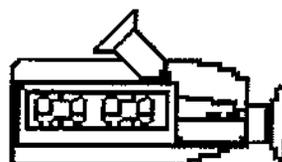
Fig 3

VIDEOGRABADORAS Y VIDEOCÁMARAS: BETA Y VHS

BETA



VHS



La producción de los videogramas (videohomes) se realiza al margen de sindicatos y reglamentos y los filmes —debido a que la mayoría de las veces se producen con fines comerciales— suelen ser de mala calidad. Por su parte, la cantidad de reproducciones depende de la compañía y los derechos por explotación anual, en 1992, se vendían entre 5 y 10 mil dólares en promedio.

Sin embargo, en la distribución en videoclubes se encuentra una vía segura de colocar el material, aunque no se han beneficiado de este sistema los productores independientes de *video* que realizan programas de diversos contenidos: social, artístico, político o científico. Los videoclubes no adquieren sus productos, esgrimiendo falta de demanda por parte del público.

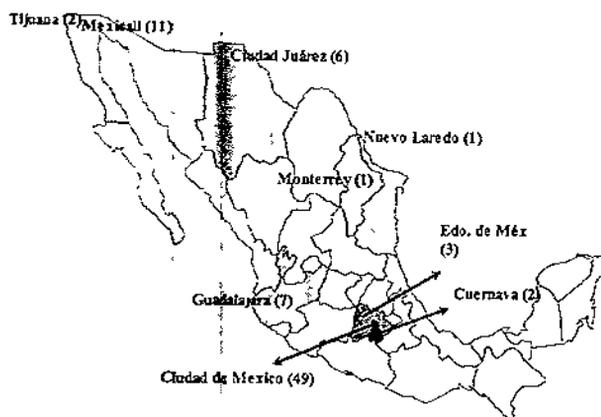
Otro de los obstáculos para la circulación de videos independientes es la exigencia legal de inscribirse en el Registro Público Cinematográfico, dependiente de Radio, Televisión y Cinematografía de la Secretaría de Gobernación. Si no se encuentran registrados no pueden circular legalmente y es dicha secretaría quien otorga el registro. Ello ha posibilitado la censura, ocasionando que a videos de corte político o social les hayan negado el registro legal. México es considerado uno de los primeros países reguladores en materia de videocasetes.

d) Mercado distribuidor y reproductor del videohome

Las reproductoras compran los derechos de la película y producen las copias para venderse en videoclubes. En 1988 la Federación Mexicana de Sociedades Autorales (FEMESAC) tenía registradas 67 empresas para la venta de videogramas. La mayor parte de ellas productoras y reproductoras instaladas principalmente en el Distrito Federal. En el interior de la República existían: Guadalajara (7), Tijuana (2), Estado de México (3), Monterrey (1), Cuernavaca (2), Mexicali (11), Ciudad Juárez (6), Nuevo Laredo (1), Ciudad de México (49). Existían 115 distribuidores registrados, pero sólo cerca de 35 estaban en activo. (Fig. 4)

Fig. 4

DISTRIBUCIÓN DE EMPRESAS PRODUCTORAS Y REPRODUCTORAS DE VIDEOGRAMAS



Entre las compañías con más presencia en el mercado se encuentra: Videomax, Video Universal, Mexinema, Video Azteca, Videovisa, Eros, Visión, Redes Cinevideo, Macondo, entre otras.

Una de las peculiaridades del video es que casi no maneja cintas estadounidenses. De los casi 150 títulos, que los autores del Colectivo revisaron, sólo 15 cintas fueron de cine

estadounidense. En cambio, se encontraron con una gran cantidad de filmes soviéticos y 35 títulos de animación polaca y soviética.¹⁵

En 1988 las 71 compañías distribuidoras de películas en video en la República Mexicana estrenaron 2,238 títulos (en relación con los 6,583 existentes entre 1985-1987), es decir, un promedio de 187 cintas adicionales al mes; algunas de ellas se han fusionado o desaparecido, quedando en aquel entonces el control del mercado en 17 de ellas. Algunas cuentan con el respaldo de distribuidoras o productoras de la industria cinematográfica, por ejemplo Videovisa (de Videocine), Videomax (de Arte Cinema de México), Crisfer (de ABCO), Universal (del grupo de productores mexicanos que conforman American General, Mex Cinema y otro grupo de productores que trabajan con películas Nacionales, S R L), entre otras.

En el transcurso de 1988 a 1989 la FEMESAC tenía registradas cerca de cien empresas facultadas por el organismo para la venta de videocintas. Entre ellas se encontraban Video Cintas Internacionales, Teatro Visión, Corvimex, VIDEO, Video Azteca, Video Máximo, Telerey, Videovisa, Comunicación en Video, Mexcinema Video de México, Mexicana de Imágenes, Microcomputadoras y Asespres, JVG Video, Productora y Reproductora Anáhuac, Video Ilusiones, Distribuidora Cinematográfica 2000, Reproducciones Tauro, Video Promoción, Artemisa Video, Profesionales en Video, Video Promo Internacional, Video Universal, Macondo Cinevideo, Video Veta, Video Distribuidora Mexicana del Centro, Los Pinos Cine Video, Video Club ANSA, Redes Cinevideo, Producciones Video Alfa, Selecciones en Video, Reproductora Profesional de Video, Ofer Video, Video Bruñera, Hugo Stiglitz y Asociados, José Luis Orozco Cuatle, Video Distribuidora Continental, Producciones Video 2000, El Maravilloso Mundo del Video, Video Plus de Media Noche, Películas Mexicanas de Video, Grupo Video Arte y Génesis Video, entre otras.

Antes de 1990 los propietarios de videoclubes eran considerados causantes menores, pero Hacienda eliminó tal condición y obligó a la mayoría de los locatarios a pasar al régimen de causante mayor, lo cual se anunciaba ocasionaría una mayor reticencia a registrarse para evitar el pago de impuestos.

La documentación que el Registro Público solicita a los interesados en instalar un videoclub es otro factor adicional que podría desalentar a los propietarios de videoclubes a registrarse legalmente: alta de Hacienda, registro en la Cámara de Comercio local, registro de la FEMESAC, compra de derechos, etcétera.

15 *Ibidem.*, p. 64

2.3 CINE INDUSTRIAL Y VIDEOHOME: LA INFLUENCIA.

Para muchos, el cine tiene un significado únicamente social, para otros significa arte, otros mas, como hemos visto, prefieren verlo como una materia meramente técnica, inclusive, algunos lo estudian desde aspectos psicológicos; sin embargo, algunos tratamos de introducirnos a un universo mas completo, en el que todos los conceptos, teorías, significados y diversos puntos de vista puedan formar un todo y en el que el cine tenga la capacidad de crear o ayudar a conformar otros universos. Es precisamente a partir de esta idea que se pensó en este subcapítulo. Tratando de enfocarnos en dos puntos, el cine y el video.

a) La videocasetera y la expansión del video doméstico

En el primer capítulo hablamos sobre el desarrollo del video tape y la videocasetera. Durante su evolución pudimos observar que los constantes avances tecnológicos hicieron que el video llegara a consolidarse dentro del público, incluso, se convirtió en una tecnología de uso privado que ofrecía atractivos como poder grabar los programas de televisión preferidos y comprar videocasetes ya grabados con la transferencia de una película, como quien compra un disco o un libro. Es en este momento cuando se encuentra en el mercado y con gran éxito el uso del cine en Super 8 y era obvio pensar que a las productoras de cine estadounidense les incomodaría la aparición de estos aparatos, pues esto implicaría que se desviaría el interés que¹⁶ estaba despertando el Super 8, bajando obviamente los niveles de ventas.

Ante este panorama la actitud de las compañías cinematográficas respecto al uso de magnetófono cambia y en 1972, sin importarles la consolidación en el mercado de los equipos en Super 8, deciden proporcionar filmes para la edición en video, de esta forma se aliaban incondicionalmente al "boom" de la nueva tecnología, el video.

A la tecnología video se le ha explotado comercialmente a través de la transferencia de películas a videocasete, la publicidad y los videoclips —en su mayoría filmados en cine y que de video solo tienen la postproducción—, entre otros.

La tecnología video, videocasete, videograbadoras, videocámaras, video, etc., lentes, equipo de iluminación, editoras y otros muchos accesorios derivados de este medio se extienden por todo el mundo. Aún en los países más pobres el uso de la videograbadoras y apenas de las

¹⁶ Orozco López, Ana Rosa, Tesis "El video Nueva forma de expresión en ideas, imágenes y sonidos, p. 37

videocámaras ya tiene repercusiones importantes en el ámbito de la comunicación, en el económico, en el cultural, en el social y en el político.¹⁷

Por lo que respecta a México la introducción fuerte de equipos de videos se da cuando aún existe un gran interés por los aparatos en Super 8,¹⁸ no obstante, repentinamente deja de impulsárseles y se abre la puerta de acceso a la tecnología que había comenzado a revolucionar la forma de captar y guardar diferentes situaciones y realidades, el video

Los usos más comunes que se les da a las videocaseteras en todas las ciudades son en primer lugar para ver películas, ya sea compradas, rentadas o prestadas, enseguida las usan para grabar programas de televisión

Los consumidores de video prefieren rentar sus videocasetes en videoclubes por tres razones. en primer lugar, porque tienen acceso a una mayor variedad de títulos, después por el costo de la renta y, finalmente, porque están seguros de la calidad del material, característica ausente en las llamadas películas "píratas"

La videocasetera aparece como un accesorio de la televisión, al parecer sin un concepto claro de sus alcances. Sus usos iniciales se limitan a grabar materiales emitidos por la televisión y reproducción de películas que se podían conseguir inicialmente en el extranjero, incluso, el tipo de cintas que aparecen en el mercado, en un principio, son con clasificación "C", limitando su alcance a un público adulto

b) De película a video: acabado en cinta

Hay cada vez un mayor número de producciones en películas que son transferidas finalmente a video. Los proyectores de películas ya se habían venido utilizando en las cadenas desde el principio. La mayoría de los "spots comerciales" y muchos reportajes de noticias eran transmitidos a partir de película. A medida que los equipos de video de calidad profesional fueron haciéndose mas baratos, las cadenas comenzaron a prescindir de la película y exigían a los productores que entregaran todos los programas en cinta. Si se había producido un programa en película tenía que ser transferido a video para que pudiera ser entregado.

17 Figueroa Daza, Jaime Eduardo y Hernández, Vela Sandra, *op. cit.*, p. 41

18 Orozco López, Ana Rosa, *op. cit.* p. 38

c) Adecuación del video a la película

La adecuación del video a la película mantiene las tareas creativas de montaje dentro del procesado de la película. Muchos productores y compañías de películas se sienten más cómodos con el montaje de cine y este método no elimina un sistema ya establecido, puede utilizarse tanto los equipos existentes como el personal. En la sala de montaje de video el productor de películas puede agregar efectos similares a aquellos de que dispone en un laboratorio de película.

d) De película a video: acabado en película

Existen varios largometrajes que han sido montados utilizando un proceso de video similar a las técnicas normales de montaje de video. Una vez rodada la película original los encargados del copiado la transfieren a video. En muchas ocasiones la numeración de los cuadros de la película, así como el código de tiempo se colocan en una copia con código de pantalla de los "masters" de 1/4 de pulgada. Una vez que la película ha sido montada en cinta, el negativo de película es adecuado a la cinta de video off-line. La adecuación del negativo de películas se puede basar en los números de la copia con código en pantalla del casete de video. En algunos casos, el sistema off-line de video puede imprimir una lista para el cortador del negativo.

e) La eterna polémica del video con respecto al cine

Es en el año de 1940 cuando se inician las primeras pruebas que demuestran que las señales de video se pueden conservar, entrando así a la era de la grabación audiovisual, sin embargo, no es sino hasta 1965 cuando realmente inicia su desarrollo el concepto *video*.

El video surge como una opción que abre, en principio, las posibilidades de uso de la televisión. Actualmente las posibilidades de uso del video se diversifican. El descubrimiento del video tape modificó radicalmente el concepto de medios audiovisuales. En ese tiempo (1959) la programación por televisión era en "vivo" y es ahí donde el hallazgo magnético determinó el futuro del medio televisivo.

"Con la inclusión del video tape ya podían enlatarse los capítulos (de las telenovelas) adelantados y producir dos o más episodios, o grabar tan continuamente como fuera posible aprovechando de mejor manera una escenografía instalada, sin esperar el día o la semana siguiente para seguir la producción de la historia suspendida. De esta manera podía trabajarse fuera de las horas que los canales permanecían al aire y, lo más importante, laborar

*paralelamente en circuito cerrado, tanto como le permitiera el número de equipos y de horas en el día"*¹⁹

La televisión establece una unión incondicional con el video tape, adquiriendo ésta, cada vez, más espacio en los medios audiovisuales (Fig. 5). Posteriormente, comenzó a aparecer entre algunos sectores de la producción el concepto "videografía", definiéndose como cine realizado con imágenes electrónicas. Esto provoca conflictos entre los cineastas y la gente que comienza a realizar trabajos en video.

Fig 5

EL MEDIO AUDIOVISUAL DE LA ACTUALIDAD. LA TELEVISION Y EL VIDEO TAPE



Se expresa entonces una fuerte polémica que cuestiona la tecnología del video. Los cineastas opinaron (Carlos González Morantes, Alfredo Joskowics, entre otros) que la única ventaja

¹⁹ Carrasón Ortez, Gabino, *Testimonios de la Televisión Mexicana* pag 83

en el uso del video está en la reducción de costos al efectuar una producción, pero que jamás lograría la definición que proporciona el cine. Mientras tanto, los defensores del video expresaban que, además, de la reducción económica en gastos de producción que da el video, también éste requiere de estructuras organizativas menos complejas que las del cine. Además, decían que las imágenes y sonidos grabados en la cinta podían ser vistos y escuchados inmediatamente y que la visión de lo grabado se podía hacer en cualquier televisor, que las cintas se podían grabar y borrar repetidamente, que se podían evitar problemas de sincronía entre imagen y sonido y que el control inmediato de los resultados se podía hacer utilizando el visor de la cámara como monitor.

El videasta Rafael Corkidi expone que:

*"El cine y el video son los caminos diferentes que se van a juntar. El video es un sistema electrónico moderno, el cine es un arte maravilloso que por el momento está basado en un sistema mecánico que ya no tiene futuro. Lo que pasará es que el cine se va a hacer electrónico, se va a aliar con la parte electrónica, aunque cada uno —cine y video— va a tener su lugar. El problema se presenta en dos verticales en términos generales hay que aceptar que la presencia del video ha tenido efectos negativos en nuestra industria, lo cual se manifiesta en la baja asistencia de espectadores a las salas. La única explicación posible es que el público se está haciendo adicto a los videos"*²⁰

Otros piensan que cine y video tienen sus espacios bien delimitados, los ven como mercados diferentes, incluso, hay quienes afirman que se complementan, porque el mercado del video no podría vivir sin el cine. Argumento que es sostenido con la idea de que si una película en video es un éxito, tuvo que haber pasado antes por las salas de cine.

Cabe admitir que hasta hace algún tiempo, el sustituir un medio o recurso tecnológico por otro requería de largos procesos de evolución, sin embargo, el videocasete, así como el uso de magnetoscopios y demás accesorios se impusieron rápidamente, desplazando a las cámaras de cine y a las moviolas (aparato usado en la técnica cinematográfica para sincronizar las bandas óptica y sonora en una película).

"En las épocas de televisión las filmotecas fueron prácticamente sustituidas por flamantes videotecas, en las que se archivó y organizó no sólo el material nuevo, sino también las viejas películas. Empresas dedicadas por entero a la producción cinematográfica no tardaron en pasar, casi de la noche a la mañana, a la

20 Revista Mira, La revolución magnética, Num. 2, p. 38

producción de video, particularmente de spots publicitarios; el negocio de las transnacionales comenzó a crecer aceleradamente".²¹

Pero, ¿qué significado tiene el video tape en el panorama actual de las comunicaciones y de la información? ¿Es realmente una nueva tecnología o es que está siendo presentada como tal, enmascarando un discurso sobre un "uso" que lo sitúa como una novedad? ¿Qué diferencia al video tape del cine y de la televisión?

*"Si nos atenemos a su naturaleza técnica podemos decir que no es nuevo en el ámbito de las tecnologías que los sistemas de información utilizan desde hace años. Ahora, si nos atenemos al discurso sobre su uso podemos decir que es, relativamente una novedad"*²²

Hay quienes aprecian una verdadera guerra de tecnologías entre el cine y el video. Sin embargo, algunos productores de cine mexicano, que están mal de recursos, consideran que es una opción para poder consumir el producto cinematográfico, porque muchos de ellos tenían películas enlatadas que ya se habían explotado comercialmente y el video les da la oportunidad de que sus películas puedan ser pasadas a video tape para posteriormente venderlas o distribuir las con lo que se da un "boom", pues este sistema de distribución permite que los productores obtengan nuevas ganancias durante más tiempo, de ahí el auge. A pesar de esto, algunos consideran erróneo que la transferencia de películas a videocasete de media pulgada —que permite ver cine en el hogar, sin cortes y cuando el interesado lo decide—, sea identificada como video, no obstante, que para tener acceso a los filmes sólo se necesita una videogradora, una televisión y obviamente un videocasete, que se adquiere en un videoclub, negocio que cierra la circulación del videograma como mercancía.

*"La acepción del video ha tomado un auge inusitado, su mención implica sumergirse a un mundo electrónico completamente diferente, cuando decimos video no sólo se piensa en el medio televisivo, sino en videocaseteras, videoláser, etc., es decir, el concepto video es más bien toda una cultura, toda una revolución de la imagen y de la electrónica"*²³

21 Fernández Christlieb, Fátima, et al., *Video Cultura Nacional y Subdesarrollo*, p. 28, citada por Orozco López, Ana Rosa, *op. cit.* p. 28

22 *Idem*

23 De Llano, Luis, (productor), entrevista Revista "Video Monitor", Año 2, No. 9, 1987, pág. 13, citado por Orozco López, Ana Rosa, *op. cit.*, p. 30

En septiembre de 1990 se llevó a cabo la "Primera Bienal de Video" ahí se hicieron esfuerzos por definir de manera concreta las diferencias entre televisión, cine y video en una mesa redonda en donde participaron el realizador de cine Raúl Araiza, el videasta Rafael Corkidi y el cineasta Alfredo Joskowics

Durante las pláticas el Alfredo Joskowics (cineasta) opinó

*"Me molesta escuchar, porque lo he escuchado hace mucho tiempo, del hablar de la liquidación, de la reducción del fenómeno cinematográfico, porque es evidente que eso es un sentido solamente de circunstancias. Es decir, la aspiración fundamental del cine no ha muerto y no morirá mientras nosotros sostengamos que el cine como fenómeno sigue sosteniendo sus posibilidades de comunicación al más alto nivel"*²⁴

La intervención de Raúl Araiza se encaminó a señalar que la efectividad en el uso del medio dependería básicamente del talento de quien realiza y afirmó que.

*"El cine es una belleza, pero cada vez es más difícil hacerlo y tan es así que una gran cantidad de excelentes directores se ha refugiado en el video. Yo diré que el video me parece muy interesante y que es perfectamente compatible para la mentalidad de un realizador de cine"*²⁵

Rafael Corkidi, videasta y Presidente del Comité Organizador de la Bienal, fue radical al afirmar que de ninguna manera el cine y el video son compatibles. Dijo que el cine es un arte maravilloso que no es compatible para una pantalla de televisión y que el video no es ni televisión ni cine, el video es la libertad, es el libertinaje de la cámara.

*"Yo si tuviera que definir al video, diría que es anarquista, libertario, libertino"*²⁶

24 Joskowics, Alfredo, citado por Orozco López, Ana Rosa, *op cit*, p 31

25 Araiza, Raul, citado por Orozco López, Ana Rosa, *op cit*, p 31

26 Corkidi, Rafael, citado por Orozco López, Ana Rosa, *op cit*, p 32

Una vez expuesto el marco que rodea el nacimiento de la tecnología video y la polémica que el medio ha desarrollado en torno a sus posibilidades de uso, cabe señalar que, aunque en sus inicios se relaciona con una búsqueda por abaratar costos de producción, al no poder los cineastas continuar trabajando en cine, poco a poco se revela y descubre como un medio con características y cualidades propias, capaz de obtener un espacio en los medios de comunicación.

f) El Videohome (videograma), ¿cine en video?

Es 1985 cuando se establece la pauta que abrirá los ojos de los empresarios de la imagen en los Estados Unidos, ya que la actriz Jane Fonda lanza al mercado su edición para videocasete que muestra diferentes rutinas de ejercicios aeróbicos, el cual superó todas las expectativas de ventas.

Este es el momento en que la nueva industria del "home video" germina y los resultados se pudieron constatar inmediatamente. La empresa estadounidense "Video Marketing", especializada en estudios de mercado de esta industria, presentó un informe en junio de 1987 en el que se demostraba que entre 1985 y 1986 se vendieron en los Estados Unidos 130 millones de videocasetes pregrabados. Según cálculos de la misma empresa, las ventas para 1990 alcanzaron los 240 millones de videocasetes pregrabados.

Justamente una de las modalidades comerciales de producción es "home video" o "videohome (videograma)", como se le conoce en México, se filma generalmente en 16 milímetros y del negativo se transfiere a video, se postproduce en video y debido al éxito se ha generado todo un proyecto de producción con la existencia de compañías que se dedican expresamente a producir videohome (videograma) y luego se vende a las compañías distribuidoras, las cuales, a su vez, lo ofrecen a los videoclubes. Son películas realizadas a muy bajos costos y orientan su mercado fundamentalmente hacia los Estados Unidos, aunque también se ven en México.

"Los sistemas se están simplificando cada vez más. Antes el problema era el costo y el manejo de un equipo de video, ahora éstos son muy accesibles, lo cual independiza al realizador del video de la compañía productora o de la compañía distribuidora. La gente ya produce sus propias cosas para exhibirlas".²⁷

Por este medio se economiza cerca de la mitad o la tercera parte en relación con las películas para cine; se graban en semana y media o dos semanas, pero sin las posibilidades de expresión del cine, aunque sí las financieras, ya que abate costos. En este sentido, el cine ve limitado su campo de acción, pues su lenguaje se reduce a los instrumentos más elementales. También se

27 De Lizaso, Luis, (productor), citado por Orozco López, Ana Rosa, op. cit., p. 41-42

altera la producción cinematográfica, pues con este sistema se reducen, en pos de la economía, tiempos y salarios.

Sin duda, el "videohome" impactó dentro de las familias, pues significaba, en un primer término, un medio de popularización de las películas o los largometrajes, (en la actualidad muchos de esos largometrajes ya no son proyectados en la pantalla grande, pues son destinadas exclusivamente para su distribución en videocasete) Esta aceptación por parte de los espectadores permitió que la cultura del video se desarrollara rápidamente en México. Desde principios de los ochenta se han venido realizando actividades de venta y distribución de equipo y películas en videocasete. La cercanía con los Estados Unidos ha permitido la pronta asimilación de esta tecnología y ha sido un factor importante en la expansión del mercado

"En cine no hubiéramos podido hacer absolutamente nada, no tendríamos ni la capacidad, digamos, económica de llevar adelante este proyecto ni tendríamos la difusión ni habríamos llegado a tanta gente como hemos llegado. Además, es muy importante para nosotros el acceso que tienes a la atención de la gente en su casa, que es uno de los factores determinantes, nosotros decimos donde el gobierno no puede interrumpir la transmisión, y es que en realidad sí interceptamos, entre comillas, la señal de los canales de televisión, porque la gente de un momento a otro decide dejar de ver la televisión" ²⁴

Ahora bien, nosotros coincidimos con algunos autores que señalan que la introducción exitosa del video, quiere decir que éste haya podido reemplazar al cine, pues evidentemente la industria cinematográfica tiene su propio mercado y tiene su propia magia, y el video sólo viene a ser un complemento de él y simplemente va a estar al lado, la televisión nunca reemplazó al cine.

g) ¿Cine o Video?

Desde hace algunos años hemos venido escuchando esta pregunta en todos los ambientes en los cuales se producen o usan audiovisuales. La tendencia general es hacia una mayor utilización del video a menoscabo de la técnica del film. Tal tendencia está también muy difundida en el campo científico, didáctico y de divulgación.

A diferencia del filme la videograbación tiene la gran ventaja de permitir ver de inmediato (y sin costos adicionales) el producto realizado; de controlar inmediatamente el resultado de cada toma individual. Obviamente, esto facilita también el acercamiento psicológico del neófito, respecto al medio audiovisual. Le es más fácil improvisar como "director". Tiene la impresión de

²⁴ Entrevista a Mendoza, Carlos, Productor y Director de Canal 6 de Juho, realizada por Orozco López, Ana Rosa, op. cit., 1990, p. 59

poder hacer una autoenseñanza, de depender sólo de sí para el logro de la filmación. Si alguna cosa no resulta, lo anota de inmediato y puede hacer un nuevo intento para remediarlo.

Aunque el uso del video también tiene sus contras, por ejemplo, el hecho de que al grabar en video se pueda reproducir inmediatamente la toma realizada, puede ser incómoda o contraproducente en algunos casos de filmaciones documentales o científicas, de carácter etnográfico o sociológico. El tema o temas filmados, al revisar la película, pueden no asegurar los resultados deseados por los motivos más variados e inimaginables y pretender la anulación o la reconstrucción tendría una marcada falta de espontaneidad. En cambio en otros casos esta característica del video resulta útil para estimular debates o grabaciones posteriores después de ver las escenas.

h) Interacciones técnicas entre cine y video

Es sabido que la industria del espectáculo, el llamado "show business", por las enormes inversiones económicas que entran en su juego mundial, tiene grandes intereses también técnicos en el desarrollo y control de la interacción entre cine y video la explotación de las películas en la televisión, los nuevos sistemas de distribución vía satélite, la venta y alquiler de videocassetes, el uso de las técnicas de video y la alta definición para la producción de películas. Sin embargo, también sobre el plano del lenguaje y del estilo de expresión, de la comunicación informativa a la emoción artística, las dos técnicas se han influido recíprocamente y continúan interactuando útilmente la una con la otra.

De la misma forma, es necesario considerar el inmenso patrimonio audiovisual constituido por los archivos cinematográficos de todos los tipos. Un siglo de imágenes en movimiento con miles de obras de arte (películas), millones y millones de documentos registrados con informaciones, comunicaciones, eventos, fenómenos en todos los campos de la vida social y natural

La televisión y la producción de videos también de carácter didáctico y científico, usan ampliamente este enorme patrimonio cultural. En realidad, es muy fácil transcribir (o utilizar directamente) un filme en una producción de video, con resultados cualitativos óptimos. El nivel de definición de la imagen fílmica, muy superior a la televisiva, transcrita al telecine produce una imagen no inferior a las mejores obtenidas con filmación real efectuada directamente con una buena cámara de video. Todos sabemos en cambio, que lo contrario (transcripciones de grabaciones videomagnéticas a películas) es un problema todavía abierto. Las muchas soluciones probadas han llevado a resultados técnicos mediocres (videógrafo) y buenos (sistemas que utilizan el láser), pero no perfectos todavía. Además, obtener resultados satisfactorios es siempre una empresa delicada y costosa, no de "rutina" ni accesibles a todos.

No obstante, el poder pasar al cine los documentos audiovisuales videograbados es una pretensión importante, no sólo para poner a disposición de quien trabaja con el cine el almacenamiento colosal de imágenes que día a día se acumulan en el mundo y operan en la grabación televisiva de todo tipo, sino también para tener una garantía de conservación en el futuro de los más importantes de estos documentos.

La relativa juventud de los sistemas electrónicos, las numerosas transformaciones sucesivas de estándares técnicos, las persistentes deformidades actuales y la incompatibilidad de sistemas, el conocimiento escaso y genérico que se tiene respecto a la duración y final pérdida de calidad en el tiempo de las videograbaciones, son todos elementos que están a favor de encontrar una posibilidad sencilla y poco costosa para transcribir imágenes de video al cine con buenos resultados cualitativos. Como es sabido, las técnicas de conservación de las películas han sido también objeto de polémicas (por ejemplo, el deterioro de los colores), pero también de muchas investigaciones experimentales y tenemos hoy, después de un siglo de existencia de la película cinematográfica, alguna buena seguridad de poder transmitir, sin pérdida de calidad, los documentos audiovisuales, mas allá del término breve y medio.

El empleo del cine está muy lejos de ser obsoleto, ya sea por las técnicas especiales sobre las cuales todavía tiene exclusividad, por el nivel cualitativo y de definición de las imágenes, o por la universalidad, la convertibilidad y la conservación de su soporte. Cada uno de estos elementos favorables al cine será válido hasta que las técnicas electrónicas (u otras todavía diversas) puedan garantizar resultados iguales o mejores²⁹

ij) Diferencias entre cine y video

Sin duda, la calidad de la imagen cinematográfica es superior a la del video y de la televisión, ofrece mayores niveles de contraste, profundidad y perspectiva, mejor color, detalles de luz y sombra, que el video no alcanza debido a limitaciones técnicas. La cinta de video no puede reproducir el rango de tonos visuales (en blanco y negro o en color) que la película, incluso, en condiciones de baja luminosidad, en el cine se obtienen buenos resultados. El video cuando trabaja en esas circunstancias logra imágenes de regular calidad.

Una de las diferencias, y quizás la más grande que tiene el cine con respecto del video y que este último por el momento no ha igualado, es la textura de la imagen. En el cine ésta se logra, como ya se ha dicho, en película, por medios fotográficos y reacciones químicas, dando como resultado a una imagen compuesta de granos, ésta puede ser vista a través de los positivos o si se desea ya sobre la pantalla. El video la logra en una cinta, con medios electromagnéticos traduciéndola en información y al momento de reproducir se hace el proceso inverso, pero la única

²⁹ Tosi, Virgilio, *Lenguaje de las imágenes en movimiento*, p. 137

forma de ver el resultado es a través de un monitor o una pantalla previamente adaptada. Hay que tomar en cuenta que el primer caso carece del haz de luz y líneas horizontales tan características del sistema de televisión, siendo este el punto más importante en el porqué de la nitidez de imagen

Actualmente la mayoría de los programas que vemos en televisión son producidos en cintas de video, sin embargo, son muchos los comerciales exhibidos por este medio que se realizan en película.

Uno de los motivos por los cuales se producen los comerciales en película es por que la duración de estos va de 1 a 3 minutos y, tomando en cuenta el tiempo tan corto, los productores prefieren gastar más a cambio de la nitidez del cine, además, muchos comerciales son exhibidos en pantalla grande (salas cinematográficas). Con esto llegamos a la conclusión de que la película es mejor que la cinta de video para la pantalla grande. No obstante, el video posee más resolución al ser exhibido en un sistema de red de difusión por la rapidez en su manejo, también es más rápido hacer copias de cinta que de película y la corrección de color y la revisión de tomas o de escenas queda reducida a pulsar un botón, en vez de esperar las pruebas de laboratorio, de la misma manera, algunos efectos ópticos se pueden conseguir en un mismo lugar empleando dos cámaras de video con el sistema "gen lock" que sirve para sincronizar las imágenes de dos o más cámaras; en cine esto sería un trabajo más arduo³⁰

Ahora bien, el cine posee a su favor calidad de textura y nitidez, no obstante, los investigadores de la televisión, que es el medio de transmisión del video, trabajan continuamente en busca de igualar o superar la calidad visual de la industria cinematográfica con el sistema de alta definición pero mientras existan los cortes horizontales (frecuencia de barrido), sin importar el número de estos, no podrá ser igualada la textura de imagen que proporciona la película de cine.

Si embargo aún sin contar con calidad del cine, el video se caracteriza por ser un medio más accesible que el cine, es más económico y su uso implica un proceso menos elaborado. La diferencia de costos también es notoria, de ahí que algunos cineastas hayan recurrido al video en sustitución del soporte filmico

El cineasta Carlos González Morantes opina:

*"Para un cineasta, por los costos, el video es un camino inevitable. El cine va a ser un producto aristócrata para gente que queramos ver cosas muy bellas el cine va a ser el gran lujo de los audiovisuales" Las producciones cinematográficas independientes ya no son posibles. Se enfrentan problemas con sindicatos, de distribución y de recuperación económica, entre otros, que impiden su desarrollo*³¹

30 Ruiz Piña, Martín Angel, *El comunicador gráfico y su participación*, p 41

31 González Morantes, Carlos, citado por Figueroa Daza, Jaime Eduardo y Hernández, Vela Sandra, *op cit*, p 36

Por su parte José Martínez Abadía escribe que si se dejan de lado las distinciones de orden técnico entre el video y el cine estos podrían tener más semejanzas que diferencias. Esta afirmación es cuestionable, porque si se ignora el aspecto técnico de cada una de ellas, se deja de lado su esencia, es decir, se dejarían a un lado las bases de la realización de un video o un filme.

El montaje en cine es más simple que la edición en video. En el video es posible insertar efectos especiales e introducir la informática y nuevas tecnologías digitales, lo recientemente logrado en el cine. El proceso electrónico que caracteriza al video permite la reproducción instantánea e inmediata de la imagen, lo que no sucede con el cine, que requiere de un proceso fotoquímico

Otra diferencia entre el cine y el video es el tamaño de la pantalla (Fig 6). Al crearse el video, únicamente era utilizado como sistema para registrar imágenes y sonidos. Esto permitió que se pusiera en práctica el sistema de edición. El video, entonces, surgió para sustituir el almacenamiento cinematográfico de audio y video. Después, cuando los adelantos tecnológicos permitieron mayor versatilidad y menor tamaño de los equipos de video, favorecieron la amplificación de sus posibilidades como medio

Fig 6



Sin embargo, sería erróneo pensar que el cine no se ha perfeccionado técnicamente. Los dueños de las compañías productoras de equipo cinematográfico están preocupadas por conseguir cintas cada vez mejores y comerciales. En el campo de los efectos especiales, de las emulsiones, de la óptica –con mayor luminosidad– y en los equipos de iluminación se han logrado adelantos.

Asimismo, el cine adopta algunos de los avances del video (videoassit). Por ejemplo, se utiliza para la ubicación de locaciones, el ensayo de actores y con el fin de obtener un mejor control de tomas. Para esto se adapta a la cámara de cine una de video –ventajas de la miniaturización de los equipos–, de esta forma se controla la composición de toma, encuadre, iluminación y actuación. La industria cinematográfica se verá amenazada cuando se empiecen a comercializar a gran escala los equipos de video de alta definición.

Ahora bien, puede ser que una película sea transferida a videocasete, con el fin de que sea presentada en una videosala o reproducido en videocasetera; sin embargo, el hecho de utilizar los circuitos normales del video se convertirá en video propiamente dicho.

Así, han existido grandes diferencias técnicas con respecto a uno del otro, pero el video evoluciona cada día más a tal grado que, en muchos aspectos, ya ha igualado al cine y en algunos otros lo ha superado. Aunque, claro, el cine también ha evolucionado, en menor medida, y ha logrado mantener sus características de calidad técnicas y artísticas.

j) Similitudes entre video y cine

Casi la totalidad de las producciones para cine y televisión se efectuaban en película de 35 mm reservando el formato de 16 mm para documentales, en su mayoría no comerciales ni profesionales, después, debido al alcance de la película negativa, se lograron realizar obras en 16 mm, transferirlas ópticamente a 35 mm y enseguida a un videocasete.³² El video ha surgido como una opción mas para almacenar imágenes y a través de él se han solucionado un sin número de problemas como son de tipo técnico, rapidez y economía, sin que por esto se le reste importancia al cine. Se considera que una de las causas por las que ninguno de los dos ha sido sustituido por el otro es que, en ambos casos, con su respectiva técnica, se ha logrado crear toda una industria en la producción de imagen en movimiento.

³² Ruiz Piña, Martín Ángel, *op cit.*, p. 39

Lo que afecta los sentidos del hombre, toca su sensibilidad y su afectividad, lo que habla a su entendimiento y motiva su voluntad; todo ello entra y forma parte de él. La imagen cinematográfica ha afectado el sentido de la vista y desde la creación del cine sonoro ha afectado el sentido del oído; la combinación de estos dos ha reforzado la impresión del realismo en la imagen y sabemos el impacto que causa en el hombre lo que al mismo tiempo que se ve se oye. Con esto podemos decir que el cine, como lenguaje, si influye en el hombre —positiva o negativamente— eso depende del uso que él haga y de la actitud que guarde frente al fenómeno.

La imagen cinematográfica es la realidad plástica y al estudiarla en referencia a la expresión brinda la apariencia de realidad, sobre todo lo que se refiere al movimiento y al sonido, teniendo la cualidad de ofrecerse al espectador en un presente real y dejar su huella en él, de tal manera que el espectador, a través de ella, contempla sólo la realidad que se proyecta en la pantalla.

Si el cineasta puede expresar su ser y su pensamiento por medio de las películas es porque el cine es un lenguaje, pero quizá una de las cosas que más nos impresiona del cine es la sensación que nos brinda de estar contemplando, como ya dijimos, una realidad. El cine tiene un elemento fundamental llamado imagen y ésta se sirve de la palabra como algo complementario.

Ahora si examinamos también el campo del video, no nos apartamos del cinematográfico, ya que desde la aparición de las técnicas electromagnéticas de registro y difusión audiovisual y, sobre todo, desde su expansión con los videocasetes, aunque ambas áreas se han interpretado en varios sentidos, debemos recordar que en este caso lo único que marca la diferencia es la técnica utilizada en cada una de estas.

Lo definitivo del cine y el video es que su lenguaje se debe a la posibilidad que estos tienen de conseguir y presentar imágenes en movimiento, recordando que este fue un sueño del hombre desde la prehistoria.

Como hemos podido ver, cuando nació el video se le ubicó como al enemigo y durante varios años los realizadores de la industria cinematográfica lucharon contra él, pues hizo que en México y en todo el mundo la exhibición se redujera considerablemente. Sucedió exactamente lo mismo que 30 años antes con la aparición de la televisión. Esta no hizo que desapareciera el cine, sino que se convirtió en receptora del material cinematográfico. Ciertamente, el video se llevó a muchos espectadores del cinematógrafo, pero nunca al verdadero público, que es un gran consumidor de películas. Quizá una de las razones del porqué, a pesar de la aparición del video, muchas personas aun prefieren ver cine, sea, porque este representa a nivel visual mejor calidad en cuanto a nitidez, sonido, etc.

Los cineastas comprendieron que el video más que enemigo debía ser un aliado y era necesario que se incluyera en la cadena cinematográfica, por lo que en 1991 la Secretaría de Comercio otorgó la autorización de la octava sección de la CANACINE, que está conformada por el sector de productores, reproductores y distribuidores de videogramas.

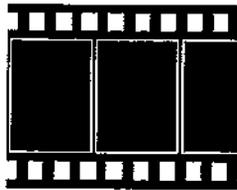
En 1993 en la Ley Federal de Cinematografía aparece el videograma como una parte del cine y en 1994 la SECOFI autoriza el cambio de nombre y en la actualidad se llama "Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica y del Videograma". El video es finalmente una forma más de comercialización de las películas, posterior a la explotación del material en cine; en tercer lugar pasa a la televisión de pago por evento, para de ahí exhibirse en televisión por cable y la última ventana de comercialización del material la constituye la televisión abierta

Dado lo anterior se puede señalar que lejos de ser un enemigo, el video es un aliado y es indispensable que pertenezca a la cadena, puesto que se nutre del material cinematográfico. Evidentemente, el video todavía no tiene los alcances de calidad tecnológica con los que cuenta el cine, sin embargo, la combinación del trabajo de cine y video a dado a los realizadores la posibilidad utilizar el video como medio para presentar sus producciones que en determinado momento tienen que salir de la cartelera cinematográfica. Además, como también vimos, actualmente se están realizando productos específicos para video, pero que están filmados en cine llamados "videohomes", con este concepto los realizadores pueden hacer cine en video, pero tienen la posibilidad de abatir costos, es cierto que los trabajos no son todavía tan espectaculares como los hechos para cine, pero se sigue buscando la manera utilizar al video como un medio de expresión de calidad tanto artística como tecnológica.

CAPITULO



COMO ANALIZAR CINE INDUSTRIAL Y CINE EN VIDEO



CAPITULO III

COMO ANALIZAR CINE INDUSTRIAL Y CINE EN VIDEO

En los anteriores capítulos ya hemos visto qué es el cine y el video, cuáles son sus elementos técnicos y creativos para su realización, así como la trayectoria de cada uno de ellos dentro de la historia. Estos puntos han sido solamente la primera parte de la investigación. En el presente capítulo se especificarán los métodos que han sido utilizados para analizar cine, así como el método que se utilizará en esta investigación para analizar cine y video.

3.1 EL CINE, MÁS QUE TECNOLOGÍA Y ESPECTÁCULO

Hay quienes piensan que el cine es sólo un espectáculo que nos puede dar diversión, otros lo ven sólo como un fenómeno tecnológico que va en constante avance, sin embargo no es así, pues el cine (desde sus inicios) es un fenómeno que abarca diversas posibilidades y aspectos dentro de la vida humana. claro que para conocerlas es necesario profundizar en el fenómeno cinematográfico.

El realizador cinematográfico se expresa por medio de imágenes y la película es la obra que le permite tener una comunicación con otras personas. A través de las imágenes él puede expresar determinado ser desde su propia esencia, también puede presentar tiempos (pasado, presente y futuro) y espacios, esto último gracias al movimiento, y puede expresar cosas abstractas como son los pensamientos, los sentimientos, los sueños, etc.

La realización supone el dominio de los elementos plásticos y dramáticos, pues por medio de ellos el creador expresa su visión del mundo, su estilo y su ideología, es decir, por medio del cine el hombre se expresa a sí mismo, a la sociedad en la que vive y las sociedades con las que pretende relacionarse. La realización de una película no es un trabajo fácil ni se reduce solamente a operaciones técnicas, sino que es todo un proceso creador. Esto último nos da la pauta para señalar nuevamente que el cine no sólo abarca aspectos técnicos y sociales, sino también otros elementos dignos de ser estudiados.

Con este principio, en el presente apartado nos enfocaremos primero a hablar de cine desde otro aspecto el arte. Ya en el primer capítulo tuvimos la oportunidad de explicar brevemente el concepto de cine a nivel general y hablamos brevemente de lo que es el arte en el cine, aquí trataremos de aclarar ciertos puntos que envuelven al cine y que muchas veces desconocemos, en segundo lugar, presentaremos un método de análisis de cine desde el punto de vista técnico y artístico

3.1.1 LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA Y EL ARTE

El cine como espectáculo, masivo por excelencia, tiene como elementos de su poder imágenes que son paradigmas de las diversas mentalidades de cada medio social, pero presentando un mundo, una acción particular y singular a su propia e individual concepción artística. Además el cine, a pesar del video y la televisión, continúa siendo el monstruo de los medios de comunicación. En unas cuantas décadas logró alcanzar el título de la forma de expresión más rica, universal y demoledora de nuestro tiempo. En la cinematografía se reúnen todas las cualidades de la comunicación y las posibilidades de todos los demás medios de expresión del hombre, siendo capaz el cine de reproducir la realidad con una fuerza mucho más poderosa, convincente y más viva aún que la realidad misma

Por esa misma razón la evolución del arte cinematográfico ha demostrado que realizar lo que ha sido pensado por el autor, organizado por el director e interpretado por el actor, no sólo constituye una operación mecánica, sino toda una actividad creadora, en que se manifiesta la sensibilidad y la concepción de los propios creadores de la obra

El arte no sólo se identifica con la pintura de un mural, con la belleza de la poesía o con la ejecución de una sinfonía, sino que se identifica con todo proceso de actividad inteligente. En ese sentido el arte contrasta con la naturaleza y así, el arte es toda actividad inteligente del hombre por medio del cual se opone a la naturaleza a fin de realizar sus personales posibilidades intrínsecas

El hacer consideraciones y reflexionar sobre el arte equivale a reflexionar sobre la civilización misma. El arte debe definirse como la razón de la inteligencia en operación, es decir, es la actividad que caracteriza al hombre en la forma y medios por los cuales modifica a la naturaleza. El arte se dirige a la imaginación y al sentimiento del hombre y tiene por objeto conmoverlo por medio de un conjunto de procedimientos. El cine es un arte, y aquí el artista utiliza múltiples elementos mecánicos, en los que intervienen también las ciencias de la física, la química, las matemáticas, etc.

El arte en el cine no rompe con las demás actividades tradicionales, sino todo lo contrario da paso a una nueva forma de expresión capaz de operar sobre la sensibilidad e inteligencia del hombre. Asimismo, el cine crea un nuevo arte figurativo y una nueva técnica de la figura y del movimiento, además, interpone entre el actor y el espectador toda una masa de medios complejos, sirviéndose también de una pluralidad de técnicas. La técnica le proporciona al hombre los medios de

expresión que le permitan comunicar y plasmar sus concepciones. El hombre utiliza todos los adelantos tecnológicos para moldear los elementos que tiene a su mano y que pretende usar para alguna producción cinematográfica, aunque claro, el cine es un arte que no es producto de un hombre, como lo pueden ser la pintura, la música, la escultura, etc. Al respecto, Federico Hever dice

*"La característica esencial del cine y que le da particularidad y singularidad, radica en el hecho de que la obra cinematográfica en sí, como creación artístico-industrial, no es el producto ni la creación de un solo hombre, sino que es el fruto de la integración y la colaboración de todo un conjunto humano, en que todas las aportaciones individuales señalan, por sí misma, la propia singularidad de su aportación y la agregación personal a una obra esencialmente colectiva"*¹

Como arte, la cinematografía es el resultado de un largo proceso de desarrollo tecnológico y por lo tanto es una creación de la cultura.

Para llegar a esta invención que es el cinematógrafo y el arte que es la cinematografía, se tienen que trazar antes los seis caminos de las artes clásicas y también el sendero de la recién llegada, el cine. Al trazarlo, se aprovecha el concurso de todas las bellas artes y se forja el Séptimo Arte. El Séptimo Arte nace de la cultura como una última diferenciación de todo un proceso específico y como etapa final de lo que avanzó desde lo más profundo de los siglos. Pero el cine como arte, como resultado de la cultura, es una postrera diferenciación y la más reciente especificación de las artes. Precisamente por esto es un arte definido, un arte nuevo, el Séptimo Arte, el arte nacido de la evolución de la cultura.

3.1.2 CINE: EL ARTE DE LA IMAGEN CON MOVIMIENTO Y SONIDO

La importancia de la imagen cinematográfica en el mundo actual es innegable, pues no sólo forma parte de la sociedad en la que nos hemos desarrollado, sino que ha abierto la posibilidad de que podamos visualizar el ámbito de otras sociedades lejanas, tanto en tiempo como espacio. Por otro lado, ha dado la pauta de realizar otros estudios de la imagen en general, desde aspectos puramente técnicos, hasta artísticos, es decir, desde su propia esencia como emisor audiovisual.

Datos enciclopédicos nos dicen, desde la propia raíz de lo que es arte, que éste no es sino el acto mediante el cual, valiéndose de la materia, la imagen o el sonido, se expresa una concepción

¹ Hever, Federico, *La Industria Cinematográfica Mexicana*, p. 264

estética Sin duda, este concepto se refiere a determinadas áreas artísticas como son la pintura, la escultura, la música, la cerámica, la arquitectura, etc

Pero si nosotros nos ponemos a pensar y nos preguntamos, ¿el cine es un arte?, quizá algunos dirán que no, sin embargo, esta reflexión no puede ser absoluta, pues evidentemente si analizamos cuidadosamente lo que es cine nos encontraremos con varias características que relacionan al cine con todas esas actividades que son denominadas arte. Por ejemplo, si nos referimos a la imagen, podremos observar que ésta no sólo es una composición de objetos y personajes que se acompañan de determinada música, sino que esa composición tiene un porqué, tiene simetría (irregular o regular), cada elemento que conforman la imagen cinematográfica se mezclan entre sí para formar un sólo universo. Es precisamente ese universo el que nos da la idea de lo que pasa ahí, pero, además, en él podemos observar no sólo un elemento de arte, sino varios, como la arquitectura, que está representada a través de las locaciones elegidas para determinado tiempo y espacio; la música, que al mismo tiempo que adorna la imagen le da ambientación al tiempo y espacios elegidos, por último, podríamos señalar a la escultura, quizá característica más representativa, la cual se refleja en la imagen en forma de metáfora, porque estos no están representados por figuras inmóviles, sino que son los propios personajes (actores), los cuales tienen movimiento y cuentan con determinada personalidad y pensamientos. Así podríamos ir enumerando uno por uno cada elemento cinematográfico y veríamos que todos están significativamente relacionados con el arte

Sin duda, esta reflexión podría verse como la manipulación de la objetividad, así como superficial, pero la aceptación de que se puede juzgar al cine como arte y que éste puede producirlo, hecho por el cual se le denomina el Séptimo Arte, no es una afirmación a la ligera, sino que parte de la idea de que la cinematografía envuelve más que técnicas y análisis sociales, por eso nos detendremos en los diversos aspectos que algunos autores han considerado características del arte cinematográfico

a) Séptimo Arte: perfección de la técnica es igual a arte

El hombre es capaz de expresarse a través de formas. Cuando lo hace, sometido a un principio de creación, realiza la obra que llamamos arte. Dice Pablo Humberto Posadas, "el ser humano transforma la realidad recurriendo, consciente o inconscientemente, a las formas presentes en la naturaleza" Pero la obra de arte surge del interior del hombre y es capaz de manifestar sus inquietudes

"Los productos del arte no son concreciones naturales. No son organismos vivos ni objetos manufacturados, son obras del espíritu. Esas obras del espíritu tienen necesidad de un 'médium' para encarnarse" "Si el 'médium' técnicamente no está en su punto, la idea no pasa bien" ²

2 Ragon, Michel, citado por Posadas V., Pablo Humberto, *Apreciación de cine*, p. 32

Lo anterior nos dice que el arte reclama una técnica, aunque claro esto no quiere decir que la obra sea la técnica, pero su completo dominio nos aproxima más a la producción del arte, es decir, el arte no puede prescindir de ningún elemento que lo conduzca a la excelencia estética y, por supuesto, como en cualquier actividad artística, ya sea música, arquitectura, escultura, cerámica, etc., el perfeccionamiento de la técnica da como resultado un arte pleno. Esta conclusión puede ser aplicada para cine, claro que esto —como dice Posadas— no quiere decir que todas las películas sean una obra de arte, así como tampoco lo son otras actividades, al menos desde el aspecto significativo, ni todas las esculturas ni todas las obras pictóricas o musicales son necesariamente arte.

En una producción cinematográfica la técnica no lo es todo, pero el logro de la expresión cinematográfica resulta posible, al menos en gran parte, gracias a ella. Es por eso que la expresión y la técnica resultan inseparables, al grado de que los avances tecnológicos permiten obras con acabados más perfectos cada día. En el cine las posibilidades estéticas dependen del dominio de la técnica claro que esto debe lograrse sin abusar de ellas, pues así como en algunas actividades, la paja o la exageración de algo —y esto se nota muy bien en el cine— conducen a tener resultados lamentables.

Ahora bien, el arte no es sino el resultado de la acción del hombre sobre la naturaleza a la vez que supone y cumple la interacción de los hombres entre sí. De este modo podemos decir que para que el hombre pueda expresarse artísticamente se requiere de la habilidad técnica que permita la consecución de un objeto que llegue a producir el impacto deseado —denominado ampliamente como placer estético— en aquellos que por medio de los sentidos lo captan. La estética es precisamente la habilidad técnica que le permite el ser a la obra de arte.

b) El placer estético y el cine

En la cinematografía el placer estético se presenta en el momento en el que un cineasta transmite a través de una realidad como lo es una película, cierto mensaje o emite algún juicio sobre algún aspecto particular de la realidad cotidiana y, esto, produce en el espectador alguna reacción emocional, esta sensación es denominada: "*placer estético*", no importando que tipo de emoción produjo, pues lo importante es la respuesta que la película provoca en el espectador. Dependiendo de la intensidad de la respuesta se podrá deducir —como factor orientador— la calidad de la obra probablemente más valiosa en cuanto más significativa.³

c) La belleza en el cine...

Así surge un elemento que causa confusión y que está relacionado con lo anteriormente dicho: *la belleza*. Muchos consideran que una producción cinematográfica que es bella ya es una obra de arte, sin embargo esto no es totalmente cierto, pues indudablemente existen películas que para

³ Posadas V., Pablo Humberto, *Apreciación de cine*, p. 35

algunos podrían ser bellas, pero para otros no y viceversa. El punto aquí es que no todo lo bello es arte todo dependerá, como ya se dijo anteriormente, de la reacción emocional que produzca un filme, es decir, el verdadero significado artístico de una producción cinematográfica no es la belleza ni la fealdad, sino que radicará en la esencia misma de la obra y en el perfeccionamiento de la técnica para plasmar en imágenes lo bello y lo feo

d) El cineasta y el arte

El arte tiene la cualidad de ofrecerse al hombre como un espejo. Por medio de él puede conocerse a sí mismo y al mundo en general. Al convertirse el hombre en cineasta éste produce, al igual que los hombres creadores de otro tipo de arte, obras que reflejan continuamente su realidad y la realidad social universal, tratando de superar día a día la perfección, con el único fin de crear arte

Así, el hombre dedicado al cine encuentra en el arte la posibilidad de proyectar el estado perfecto de las cosas, hombres, vidas, cosas abstractas, etc., lo que le permite lograr la continuidad de sus ser en el universo artístico; a la vez esto también le da la pauta al arte para caminar en el sendero del Séptimo Arte y trascender como lo ha venido haciendo en otras bellas artes durante la historia de la humanidad en busca constante de la expresión que surge con sus enigmas, sus verdades y su propia presencia

3.2 EL VIDEO COMO ARTE Y TECNOLOGÍA

No sólo el cine ha generado producciones con arte, pues según algunos investigadores el video también ha sido objeto de experimentación para producir películas con arte, aunque para lograrlo tanto el cine como el video han tenido que saber utilizar la tecnología y acoplarse a la evolución y sofisticación de ésta.

a) Los medios audiovisuales del siglo en torno al arte

Una nueva generación de realizadores de video emergen a finales de los años setenta. Las artes plásticas ya no constituyen su principal referente. Es la generación que acerca el arte del video al cine y a la televisión y a los medios hegemónicos en la cultura de la imagen. Junto a las creaciones que prosiguen a la investigación y experimentación, desde las posiciones del arte conceptual, comienzan a producirse obras, cuyo modelo está más cerca de los códigos cinematográficos, de la narratividad, del relato, incluso, de los personajes y mitos del celuloide

Las relaciones entre video y cine se habían establecido, hasta entonces, en términos de rivalidad y desconfianza mutua, afinidades con el cine experimental aparente. Por un lado, las gentes del cine consideraban a la televisión y al video como un soporte técnicamente inferior, incluso, los cineastas —el llamado cine de autor— sostienen durante muchos años la opinión de que la televisión es también un soporte intelectual inferior que sacrifica la calidad a los gustos mayoritariamente populares. A ello, se suma un rechazo todavía más profundo, una manifiesta incompatibilidad entre el cine y el autoproclamado "videoarte": la ausencia de narratividad, de acción, de relatos, en la mayoría de los videos de los sesenta y setenta contribuyó a que los cineastas se mantuvieran muy distanciados.

Los recelos y reservas comienzan a ceder cuando la industria cinematográfica toma, primero, conciencia de que necesita a la televisión como medio productor y difusor de cine. Llegó un momento en el que algunos cines como el francés, entre otros, comienza a adoptar algunos recursos propios de la televisión como la entrevista real o ficticia, el comentario o doblaje intuitivo, la interpelación directa al espectador, etcétera. Se comienza a llegar a una situación en la que la vieja rivalidad y recelo entre el cine y la televisión han desaparecido totalmente. La presencia de directores de cine al frente de obras expresamente producidas para la televisión —casi siempre un soporte cinematográfico— es una práctica generalizada ya en todos los países. Segundo, cuando a raíz del "boom" de los videoclips y de la publicidad, producida con tecnología videográfica la imagen electrónica, muestra capacidad de competir técnica, industrial y creativamente, con el soporte de la gran pantalla.

"El misterio de Oberwald" (1980), de Antonioni, es considerado como uno de los intentos más importantes de investigar el lenguaje del video desde el cine, lo que se ha llamado "cine electrónico".

El norteamericano Gene Youngblood apunta la solución teórica al viejo conflicto toda vez que el debate sobre la especificidad de los medios no tiene mucho sentido y dice: video y cine pertenecen a la misma familia de imágenes, las imágenes que denomina "cinemáticas". Para Youngblood "el video es cine", cualquiera que sea el soporte que se utilice. En su libro "Expanded Cinema" (1970), él considera al video como un arte equiparable al cine. El título del libro alude precisamente al hecho de que el video es una manifestación que nace del filme, una prolongación o "expansión" del cine.⁴

b) La tecnología del video.

El video, en cuanto tecnología y soporte de uso popular, en cuanto medio que se diversifica de la industria televisiva, nace en el corazón de la década de los sesenta. La firma japonesa, Sony, y la holandesa, Philips, lanzan al mercado en 1964-1965 los primeros magnetoscopios portátiles, equipos de video —vocablo de uso restringido también a la industria

⁴ Pérez Orta, José Ramón, *El arte del video: introducción a la historia del video experimental*, p. 136

televisiva- en cintas de bobina abierta de media pulgada, a precios de tecnología de consumo. Aquellas primeras cintas procedieron a los formatos en casete que se lanzaran a mediados de los setenta y que significaran la definitiva popularización del nuevo medio. La tecnología de producción y conservación de la imagen electrónica deja de ser, por primera vez, patrimonio exclusivo de la televisión. El primer magnetoscopio se vendió en los Estados Unidos, en 1965. El video, al igual que la televisión, pasa por un rápido desarrollo. Los equipos son cada vez más pequeños, más fáciles de transportar y de manejar, con mayores prestaciones y calidades. Con respecto a esto McLuhan dice:

*"La nueva tecnología es un apéndice del ojo humano"*⁵

c) La década del videoarte, un medio audiovisual de vanguardia

El videoarte nace en una década de grandes transformaciones sociales y políticas. La necesidad de transformar la sociedad, el orden heredado de la guerra, se hizo sentir por todo el mundo. El video se convierte en un soporte privilegiado para la creación y la experimentación, como había ocurrido con las primeras vanguardias cinematográficas de los años veinte, que resurgen en el cine *underground** y experimental de los años sesenta.

Dos son los grandes ámbitos de actuación del video, al igual que ocurre con los otros soportes de la imagen que le precedieron: la información y la creación. El video se convierte en vehículo de la cultura *underground* y en medio alternativo de información. Ello se ve favorecido por el hecho de que es un medio más fácil de manipular y económicamente más accesible. Surgen los colectivos de video militante, que lo utilizan como medio de contraformación, como instrumento de lucha política, como herramienta para instaurar una democratización del sistema televisual, en cuanto medio hegemónico dominante de información. Se trataba de una nueva utopía que nunca se cumpliría en plenitud.

La Bienal de Sao Paulo en Brasil, el Festival de Cine en San Sebastián de España, el Festival Nacional de Video del Instituto Cinematográfico Americano, entre otros, han reconocido al video como un medio artístico. Las primeras manifestaciones presentadas en video fueron de videoarte. Atrajo a personas que se desenvolvieron en la pintura, escultura, teatro y música. Encontraron en él un elemento que les ayudaba a expresar sus inquietudes artísticas.

Tal vez sea en esta modalidad donde más búsquedas, y por tanto hallazgos, se ha realizado en el ámbito del lenguaje, la imagen, el audio, el color y el movimiento específicos del video. La espontaneidad, lo lúdico, lo casual e informal de este medio ha contribuido a la riqueza expresiva y experimental. Las sensaciones, deseos, reflexiones y fantasías forman un "*calidoscopio (tubo que encierra dos o tres espejos inclinados y su extremo dos láminas de vidrio, entre las cuales*

⁵ McLuhan, Marshall, citado por Pérez Orta, José Ramón, *op. cit.*, p. 17.

* Actitudes, ideas, obras de arte o literarias que se apartan de la tradición y de las estructuras establecidas y luchan contra corriente.

hay varios objetos de figura irregular, cuyas imágenes se ven multiplicadas simétricamente al ir volteando el tubo a la vez que se mira por el extremo opuesto) de imágenes y sonidos en movimiento”

El video ha favorecido la expresión artística personal y ha sido un elemento que permite mostrar afinidades e inquietudes estéticas

El desarrollo de este género está acompañado de expresiones literarias, dancísticas y de reflexiones sobre la naturaleza de la imagen en movimiento, entre otros. Llegan a crearse productos híbridos que están entre el video y la danza, entre el video y el teatro, entre el video y la poesía, etcétera

También el plano de la narrativa y de la abstracción han sido campos fértiles para la experimentación en video. Tal vez sea en esta categoría donde con mayor libertad y soltura⁶ – aunque en ocasiones con exceso – se han adoptado los adelantos tecnológicos. Los efectos especiales, las pantallas de mayor tamaño y la computación aplicada a la imagen, el juego con los colores y los sonidos, la iluminación no convencional, entre otros, son considerados elementos de su lenguaje. En torno a esta cuestión se ha generado cierta polémica entre quienes consideran que no deberían usarse y los que opinan que si han sido inventados deben aprovecharse e integrarse al proceso de creación

Otra tendencia del videoarte es la de romper con lo convencional y lugares comunes en la percepción de la realidad, con el fin de lograr el exterminio de un lenguaje hecho. El uso de metáforas visuales y auditivas, así como la creación de imágenes crípticas (enigmáticas, ocultas y abstractas), en ocasiones sin relación alguna con la realidad, y la ruptura de la unicidad del punto de vista, son rasgos característicos de este género

“Tal vez podría decirse que el videoarte es autoral o video de autor. Está basado en las interpretaciones más personales e íntimas de cada realizador”⁷

La creación del video no se limita, también incluye otras expresiones que lo incorporan. Tal es el caso de las videogalerías, de los videoeventos, de los videoperformances y de las videoinstalaciones, en una palabra, está abierto a diversas interpretaciones individuales, a diferentes conceptos de la experiencia cotidiana. La composición audiovisual, las alegorías, las analogías y la percepción subjetiva, entre muchos otros, componen un estilo, un género: el videoarte.

Algunas de las principales características de las primeras producciones de vanguardia y del cine experimental se reproducen ahora en el video experimental

⁶ Figueroa Daza, Jalme Eduardo y Hernández, Vela Sandra, *Tesis El video en el DF Hacia una trayectoria*, p 145

⁷ *Ibidem.*, p 147

Desde todas las tendencias artísticas de los sesenta y setenta se producen filtraciones hacia el video. Todas las vanguardias tienen un máximo grado de consanguinidad. Las fronteras entre las artes se rompen y en el video se manifestará, en grado inminente, la vinculación del arte con los medios de comunicación y con la realidad social.

La exploración técnica también se da en el videoarte, a veces se llega a tal fascinación que ella misma se vuelve el tema del video. El video y la estética de la imagen electrónica se nutren de las principales tendencias y manifestaciones de las últimas vanguardias. En primer lugar, se retoma del "arte pop" su repertorio iconográfico y la atención a los productos de la sociedad de consumo, de la publicidad y de los medios de comunicación.

El video adopta del pop algunas de sus técnicas de acumulación de lenguajes diferentes (comic, pintura, medios de información, publicidad y otros signos de la comunicación urbana), la seriación y repetición, la estrecha vinculación entre arte y tecnología

El arte minimal, término que se implanta a partir de 1965, es una de las tendencias que, en sus diferentes vertientes, mayor peso ha ejercido en la historia de los primeros años del video. La extrema simplicidad de las primeras cintas, manifestada frecuentemente en la ausencia de montaje o edición son una de las constantes de la época pionera del video

Una de las huellas del arte conceptual más visibles en el video es la investigación formal del medio, de sus características creativas, especialmente del espacio y del tiempo de la imagen, así como la importancia concedida a la percepción, tanto en las instalaciones como en las obras que se realizan sobre soporte de cinta. Interesa, otra vez, la idea más que la obra⁸

d) El lenguaje del video experimental, acercamiento entre el cine y la televisión

El video experimental nace en la encrucijada de lenguajes y de tecnologías de la comunicación, entre las artes de vanguardia y la cultura popular de la televisión. La creatividad con el video participa de las experiencias artísticas expresadas en los medios que históricamente le han precedido, como el cine y la televisión, pero también asume todas las manifestaciones, artes y lenguajes susceptibles de ser traducidos y de expresarse en este soporte audiovisual. Es decir, también los lenguajes de la palabra y de la música se encuentran en el video, al igual que los productos híbridos, fruto de cruzar la realidad con la ficción. Diferentes generaciones de artistas investigan, por otra parte, los recursos técnicos, los artificios creadores del lenguaje electrónico

El acercamiento del video a la televisión y al cine ha sido mucho más rico y variado pues se han investigado territorios nuevos y se ha practicado ilimitadamente la experimentación de nuevos lenguajes y formas de expresión

e) La expresión del video por medio de la imagen

El lenguaje de la palabra y el lenguaje visual se encuentran de nuevo en el video. La imagen y la palabra aparecen juntas en el mismo soporte, como en las primitivas manifestaciones del lenguaje, como en los ideogramas, pictogramas o jeroglíficos. Palabras dentro de la imagen, palabras que se transforman en imágenes e imágenes que nacen de las palabras.

No es extraño que el video investigue las relaciones entre las dos principales formas de comunicación de los hombres: la palabra y la imagen. La palabra está presente en la imagen mediante su representación gráfica y mediante sonidos. Existe un tercer nivel de presencia y de representación cuando las palabras se convierten en objetos y se comportan como si fueran imágenes. Los artistas del video han investigado todas las posibles formas y grados de coexistencias entre palabra e imagen.

3.3 MÉTODOS TRADICIONALES PARA APRECIAR CINE (INDUSTRIAL Y EN VIDEO)

A pesar de lo sencillo que se vea, la producción tiene un alto grado de dificultad, por lo que desde el nacimiento de la idea hasta la película terminada se vive una aventura. Cada cinta puede contar con su propia historia, puesto que ha seguido un proceso, que llamamos "realización". El encargado de la realización suele ser llamado director o realizador. De sus cualidades y de su trabajo depende la calidad del filme, pues, sin duda, el director es el alma y la estructura de la película con todos los riesgos que esto conlleva.

Sin duda, cada película es una nueva problemática, por supuesto una nueva idea y una película diferente a todas las demás, esto supone que cada realización debe contar con determinadas características. Sin embargo, la base que se debe de utilizar en cada realización es la misma: el dominio de los elementos plásticos y dramáticos, pues por medio de ellos el creador expresa su visión del mundo, su estilo y su ideología.

Evidentemente, el director o realizador tiene que enfrentar una gran labor, puesto que debe de coordinar excelentemente todos los elementos (humanos y técnicos, cuya función es creadora) que tiene a su disposición, asimismo, debe de tener claro lo que quiere, cuál es el objetivo de la obra, para que todos los elementos creativos confluyan (guión, iluminación, actuación, sonido, trucajes, montaje, etc.), pues de los resultados dependerán los juicios emitidos por los espectadores, es decir, de la obra misma se podrá deducir, en plan de análisis, la categoría del proceso y las cualidades o carencias del realizador.

Desde el primer capítulo y hasta este punto hemos explicado los diferentes pasos a seguir para la realización cinematográfica tanto técnica como creativamente, ahora la pregunta es, ¿qué pasa al finalizar la producción de un filme y con todos los que participaron ahí? Quizá el trabajo intelectual y práctico termina ahí, pero sigue la espera de los resultados que obtendrán con la proyección del filme y será, justamente, a partir de esos resultados que dependerá el triunfo o el fracaso de un filme, así como el ascenso y descenso de los que participaron en él. Pero, ¿cómo se obtendrán esos resultados? Pues será a partir de los diferentes juicios que se comiencen a emitir después de la proyección de la película y serán de todo tipo. buenos, malos o indiferentes y vendrán tanto de aficionados cinéfilos, como de expertos analistas.

Por supuesto que los juicios u opiniones que ermitan los espectadores del filme pueden quedar en un simple "estuvo bien" o "qué película tan bien hecha", etc. Pero también hay quienes no se conforman con dar una opinión tan simple, pues les interesa saber más sobre el filme, buscan introducirse no solo en la forma, sino en el fondo de la película y para ello se preparan y estudian para poder conocer más acerca del cine y así opinar más profundamente acerca de la realización cinematográfica observada.

Es exactamente este punto el que nos interesa conocer en este momento: el análisis de cine o como los expertos los nombran, "*la apreciación cinematográfica*"

A partir de aquí comenzaremos a entrar al punto primordial de todo nuestro estudio: ¿cómo analizar cine industrial y cine en video? Para llegar aquí fue necesario hacer un recorrido por las diversas etapas de los dos fenómenos y así familiarizarnos con dos de los medios audiovisuales mas importantes de la historia de la humanidad. el cine y el video, sin olvidar, por supuesto, a la televisión, que como pudimos ver ha sido parte importante del desarrollo del cine, pero principalmente del video

Como es bien sabido muchos han sido los que se han dedicado al estudio del cine, cada uno ha buscado en él algún nuevo aspecto que no haya sido analizado anteriormente o, a veces, simplemente amplían la información ya conocida. Algunos han enfocado sus estudios hacia las formas de analizar cine o apreciarlo. En este subcapítulo daremos a conocer algunos métodos que han sido utilizados para realizar la difícil, pero interesante actividad de analizar películas

3.3.1 LA CRÍTICA: BASE DE LA APRECIACIÓN DE CINE

Para la apreciación de cine se requieren al menos conocimientos básicos del fenómeno, entonces. se podrá hablar y aún escribir sobre él, porque se tienen bases para hacerlo. Sin duda, el estudio teórico no es el único camino para obtener conocimientos, pero constituye un procedimiento seguro, puesto que no se queda en el acceso exclusivo a los aspectos teóricos, sino que exige la

práctica, consistente en la asistencia al cine y en el ejercicio de apreciación (conociendo los elementos) desde el visionado mismo.

La crítica cinematográfica es la apreciación y declaración de los juicios de valor de una cinta, esta se puede realizar de diferentes formas y logra diversos objetivos. Las críticas —dice el autor del libro "Apreciación de Cine", Pablo Humberto Posadas V — pueden ser de dos formas: individual y colectiva, las cuales encuentran sus bases en la crítica especializada

a) Crítica especializada: auxiliar de la crítica individual y colectiva

La crítica especializada proviene de personas que se encuentran ampliamente preparados para hacer juicios y emitir valores sobre el contenido de una cinta. Dado a que sus consideraciones pueden modificar opiniones entre los que los escuchan, es necesario que el crítico especializado tienda a la objetividad, debe ser a un tiempo exigente y comprensivo. La crítica especializada aparece normalmente en revistas dedicadas a la información y al estudio del cine o en revistas que incluyen secciones cinematográficas. Esta clase de crítica se caracteriza por justificar la utilización de tecnicismos, por el público al que se dirigen y por el cariz de reseña rápida que necesariamente han de tener los escritos destinados a un público que busca orientación en los diarios.

b) Crítica individual: valores personales

Es la apreciación personal de los valores de una cinta supone, desde luego, la observación de ésta, además del dominio suficientes de los aspectos teóricos, estéticos y sociales del hecho cinematográfico. De este modo los juicios que se declaren serán fundados y el avance en la captación del cine y sus valores serán reales.

Existen dos formas de analizar cine de forma individual:

- *Crítica analítica:* Se trata del análisis de las partes de una película. Aquí es necesario detenernos en el análisis del qué y del cómo de la película, además, debemos compenetrarnos íntimamente, según las exigencias del arte, con el fin de conocer lo que la película expresa y la forma. Para lograrlo confluyen diversos elementos que suponen una acción conjunta. Así, la crítica analítica ha de ser exhaustiva y deben preocupar aún los últimos detalles. Pero, obviamente, no será suficiente con el análisis, sino que debe tener el complemento de un juicio
- *Crítica sintética:* También se aplicará al análisis de la película como un todo, pero en lugar de analizarla en sus partes de manera exhaustiva persigue un fin evocador que manifieste la proyección y los alcances de la cinta a través de lo que podemos llamar, en la realización misma de la crítica, una nueva creación de tónica literaria.⁹

⁹ Posadas V., Pablo Humberto, *op. cit.*, p. 44

c) *Crítica colectiva: valores grupales*

Aquí intervienen varias personas y, por esto, tiene la ventaja de que se puedan escuchar diversas opiniones, creándose un clima de diálogo y posiblemente de debate. La crítica colectiva persigue la finalidad de compartir y, por consiguiente, puede participar cualquier público, aunque es importante que éste sea homogéneo, pues ello facilitará la realización del análisis. Para realizar la crítica (individual y colectiva) y hacer más sencillo el desarrollo de ese proceso pueden utilizarse esquemas, teniendo en cuenta que la crítica colectiva exige el concurso de varios esquemas, podemos afirmar que sus posibilidades se proyectan, en una dinámica social, en favor de los individuos, de los grupos y del hecho cinematográfico mismo.

Según Pablo Humberto Posadas, la crítica colectiva se ajusta a los siguientes pasos. a) explicación magisterial de elementos teóricos, b) selección de un filme de los ofrecidos por la cartelera cinematográfica; c) visionado del filme (y captación de valores desde el visionado mismo), d) juicio personal previo al debate grupal; e) debate colectivo, que supone la manifestación de juicios individuales.

Durante el proceso, que debe estar orientado por un director (apto y con conocimientos del tema, pues de eso dependerá el fruto de un análisis o el fracaso de éste), será de mucha ayuda la redacción de fichas filmográficas. En ellas se registran las películas que son objeto de debate. Los datos que deben de ir al anverso de la ficha son: los datos de primer orden que identifican la película, en el reverso una síntesis breve del argumento y una breve opinión personal sobre la cinta.

De entre las formas de crítica colectiva existentes la más tradicional es el cine-foro. Esta forma critica una película precedida de una presentación y de la proyección de ésta, requiere de un público (preferentemente homogéneo), de preparación (qué se pretende, con qué medios se cuenta, qué película se exhibe, qué procedimiento se seguirá en el debate, etc.) y de un director apto para la dirección del debate, que se llevará a efecto inmediato después de la proyección de la cinta. Además, el cine-foro deberá de ceñirse a un esquema que permita el logro de la finalidad propuesta.

3.3.2 LA APRECIACIÓN DE UNA PELÍCULA

Para realizar la apreciación de una película es necesario que se proyecte ésta, con el fin de que el análisis sea más real y objetivo. Pero, ¿qué pasa antes y después de dicha proyección? ¿Qué es lo que se debe de observar durante la proyección y para qué? Será precisamente esto lo que trataremos a continuación. Se plantearán algunos conceptos, los cuales deben conocerlos tanto los que realicen una apreciación individual como los que se decidan por la apreciación colectiva.

a) Antes de la proyección del filme

Antes de hacer la presentación de la película debe relatarse el contenido del filme, también se debe dar cierta información sobre el director de la película, su nacionalidad, personalidad, películas importantes que ha hecho, lugar que ocupa entre los directores actuales, rasgos por los cuales se ha destacado, etc., fecha de lanzamiento de la película, si es que le han otorgado algún premio, nombre de los actores, detalles biográficos, etc., papeles importantes en los cuales se han destacado antes. Si es que existe algún otro dato importante por el cual la película deba tenerse especialmente en cuenta, o bien pueden señalarse puntos importantes y aspectos interesantes, dignos de ser notados, pero sin prejuzgar la película tratando de influir de antemano en el juicio de los espectadores. Después de esto se debe presentar la película

En el caso de una apreciación individual el analista deberá buscar toda la información posible por sí misma, con el fin de tener un guía que le faciliten las cosas antes, durante y después de la proyección del filme.

b) Lo posterior a la proyección del filme

El director debe preparar un plan para la discusión, para esto debe suponerse que ya se ha visto la película y ha hecho un estudio preliminar de su contenido y de la forma en que va a proceder con su auditorio, los puntos importantes en que quiere que se fijen sus oyentes. El plan debe ser flexible, pues de esa manera la discusión será espontánea y tendrá diversas incidencias que no pueden preverse.

El director, además de hacer que participen los demás y que penetren en el sentido de la obra, deberá abriles horizontes que los induzca a estudiar la obra, dando ángulos nuevos e interesantes. No debe hacer que los demás participen de su personal manera de ver y sentir una obra, sino ayudar a su comprensión, para que los espectadores no divaguen y discutan problemas que la película en realidad no plantea.

Por lo que respecta al analista individual este deberá tener conocimientos sobre los aspectos teóricos y prácticos del cine, puesto que será su propio guía y sus juicios dependerán solamente de él

c) Después de la proyección comienza el análisis

Para poder hacer un análisis cinematográfico es necesario saber lo que se quiere conocer de ella, es por eso que se debe de fijar la forma y los puntos de análisis del filme. A continuación plantearemos algunos de esos puntos

- **Apreciación de cine desde el punto de vista artístico**

Analizar cine desde su ámbito general no es el primer objetivo del que pretende analizar cine; sin embargo, al introducirse a los elementos que componen una película estos conducen al analista a juzgar al cine en su totalidad

La apreciación de cine como obra de arte supone la captación de sentimientos que produjo el llamado "*placer estético*" y la modificación emocional que se dio en el espectador a raíz de ese placer. Además, serán examinadas minuciosamente las causas —presentes en la pantalla— que dieron origen al efecto.

Por otra parte, la obra revela un contenido a través de formas, es decir, la película comunica algo y lo comunica de algún modo, pero el qué y el cómo se integran de tal manera que las distinciones oscurecen en vez de aclarar. Así, la obra ha de ser tomada en su totalidad y juzgada desde las categorías que acusan la existencia del arte y que provocan las reacciones del espectador.

Pero hay que aclarar que el juicio de los valores estéticos encuentra posibilidad en el dominio de los valores técnicos, cuya existencia permite el ser de la cinta. En efecto, ahí donde se dan una estructura, la imagen y el universo filmicos se da la película. Estos son los elementos técnicos que deben ser conocidos por el realizador de la cinta. Contando con ellos el hacedor de películas cuenta con los elementos dramáticos y los elementos plásticos necesarios, que han de integrarse en la perspectiva espacio-temporal propia del cine. Pero la cinta alcanzará la categoría de obra de arte cuando el autor de ella se desempeña con la intuición propia del artista, que sublima en su labor los elementos técnicos. Sin embargo, es evidente que el análisis no podrá separar los elementos estéticos de los técnicos porque en última instancia se identifican, pero sí podrá captar las cualidades que consiguen la sublimación de los valores técnicos.¹⁰

- **La ficha filmográfica: apreciación individual o colectiva**

Después de la proyección, y de estudiar por separado los diversos elementos de una película y razonarla, podemos contar con los elementos que nos permitan hacer una ficha filmográfica completa. Estas son unas fichas documentales que registran los datos más significativos en torno a una película. No han de confundirse con las fichas técnico-artísticas, pues las fichas filmográficas han de contener solamente los datos más elementales. Las fichas filmográficas miden aproximadamente 22 cms. por 13.5 cms

¹⁰ *Ibidem.*, p. 39

Contenido de la ficha: lado anverso:

- a) Primer renglón: título original de la película, subrayado. En el mismo renglón, si la película es extranjera, el título que lleva en castellano entre paréntesis
- b) Segundo renglón: el director
- c) Tercer renglón: producción.
- d) Cuarto renglón: guión
- e) Quinto renglón: edición.
- f) Sexto renglón: fotografía.
- g) Séptimo renglón: música.
- h) Octavo renglón. Compañía o empresa encargada de la distribución
- i) Noveno renglón. duración.
- j) Décimo renglón: año de producción
- k) Undécimo renglón: principales intérpretes y personajes que representan.

Contenido de la ficha: lado reverso.

- a) Síntesis breve del argumento (en cuatro o cinco renglones).
- b) Breve opinión sobre la cinta (cuatro o cinco renglones)

• Bajo análisis la técnica cinematográfica

Sin duda, el dominio de la técnica que sea utilizada para la creación de las obras de arte consigue la perfección de éstas. Aunque —como se dijo en el subcapítulo 3 I— la obra no es ni podrá ser la técnica, pero tampoco debe carecer de ella, pues los mayores logros artísticos de la expresión cinematográfica que se consiguen en una película son gracias a la técnica y a su perfeccionamiento en toda la extensión de la palabra y los hechos.

Ante todo, hay que hacer entender al público que la técnica ha sido el instrumento del que se han valido los realizadores para transmitirles una serie de ideas y sentimientos. Evidentemente, la técnica es esencial pues con ella puede ganar o perder mucho una idea literaria. Para esto es necesario recurrir a los elementos del lenguaje cinematográfico, así como la planificación de los movimientos de cámara, de los ángulos usados en la escena, etc., esos detalles no ayudaran a descubrir las intenciones del realizador, su estilo personal, sino que el espectador irá descubriendo el mérito del que narra la película, en otras palabras al director.

El público irá advirtiendo que lo que antes era solamente una impresión, ahora se convierte en conceptos bien definidos, es decir, comenzará a entender lo que pasó en la pantalla

Después se deben analizar el montaje, la composición de las imágenes, los movimientos de cámara, el sentido de la armonía en el ritmo que tiene la película, la armonía del sonido con la imagen, procedimientos especiales para lograr ciertos efectos, etc * En unas palabras, se deberá distinguir el fondo de la forma y se analizará ésta como vestidura de esa idea

- La imagen más que imagen

La imagen cinematográfica es la realidad plástica que hace posible un filme. Al analizarla en su referencia a la expresión debemos percatarnos de sus cualidades más relevantes. De esa forma, podemos afirmar que la imagen filmica, además de ser verdadera en el plano ontológico, brinda la apariencia de realidad, sobre todo, en lo que se refiere al movimiento y al sonido. Pero, además, la imagen ofrece al espectador un presente real, aunque lo que se vea esté ubicado en otro tiempo aún así el recuerdo de la imagen queda grabada en el espectador. Finalmente, la imagen cinematográfica cuenta con la cualidad de ser única de tal manera que el espectador, a través de ella, contempla sólo la realidad que se proyecta en la pantalla.

Todas esas cualidades consiguen del espectador la identificación con la obra debido a su poder simbólico, emanado de la intuición poética del realizador que se vale de la imagen y sus posibilidades para expresarse él mismo y proyectar su visión del mundo

- Y sigue el tema... a partir del mensaje

Sin duda, una de las tareas más importantes es definir el tema de la película, aunque claro, no es éste el contenido total, sino el resumen claro y sustancioso de la línea o líneas maestras que existen en el argumento de la película. Existe el tema principal y los secundarios, puede preguntarse si estos temas se repiten en otros trabajos del director de la cinta y bajo qué forma (realista simbólica, poética) y eso nos llevará automáticamente a darnos cuenta de su valor psicológico o de su valor como lenguaje cinematográfico.

El tema principal puede identificarse al tratar de reflexionar y entender sobre lo que nos ha querido decir el director con el planteamiento del asunto, con lo que suele llamarse "el mensaje"¹¹ El mensaje, tan sólo es la idea que anima y se desenvuelve a través de la película y lo que motiva la mayor parte de las acciones de los personajes. Al analizar el mensaje podremos identificar el tema y los elementos que nos precisan el estilo del autor o de la película. Al descubrir los elementos utilizados por el autor (razones, sentimientos, imaginación, etc.) podremos llegar a conclusiones que nos muestren su valor cinematográfico y humano.

* Ya en capítulos anteriores hemos estudiado los diferentes elementos técnicos y creativos que constituyen al Séptimo arte

11 Romero Pérez, J., *Técnica y estética cinematográfica*, p. 102

- La actuación del actor y el resultado emocional en el espectador.

La historia de la interpretación es tan antigua como el hombre mismo y su principal medio de expresión han sido las bellas artes

Con el nacimiento de la cinematografía la interpretación se enfrentó a perspectivas diferentes, se echó mano del cine primitivo y de las experiencias teatrales –así como de la danza–, con la única diferencia de que aquí se comenzó a prescindir de la relación directa con el público. Poco a poco la industria cinematográfica iba imponiendo sus propias formas de interpretación y el actor de cine se tuvo que adaptar a ellas haciendo ver que el actor de cine debía desempeñarse de manera distinta. Así, a la par con una teoría cinematográfica fundada, se fueron depurando escuelas y técnicas de interpretación fílmica, basadas normalmente en la experiencia.

El actor de cine debe ser consciente de las dificultades propias de la interpretación cinematográfica y, consecuentemente, debe sobreponerse a ellas. Las dificultades primordiales para el actor son: la ausencia de público, la disciplina exigida por la técnica, el rodaje fragmentado y la sumisión absoluta al director. Todo ello impone al intérprete la necesidad de contención y un gran dominio sobre las emociones. Por eso, a diferencia del teatro, las improvisaciones son poco frecuentes.

Las dificultades y las diferencias hacen imposible proceder de la misma manera que se procedería en una obra de teatro al analizarlo o emitir juicios de valor.

En la interpretación cinematográfica lo más importante es la proyección, sin dejar a un lado el análisis a fondo del personaje y, por ende, la asimilación del mismo, con el fin de poder vivirlo, de tal manera que la actuación del actor resulte convincente. Para eso se requiere, desde luego, de sensibilidad, pues el actor debe percibir la realidad íntima del personaje que pretende vivir y las circunstancias en que vive. Al respecto la actriz mexicana Delia Casanova declaró lo siguiente.

“Si tienes muy claro el desarrollo psicológico, el racional y el intuitivo del personaje, es decir, lo conoces a fondo, entonces no importa que el plan de trabajo este fragmentado.”¹²

Uno de los problemas es elegir el reparto, los actores que van a interpretar emociones, los que logran que la poesía se dé en el filme. La diferencia entre hacer una película que llegue al fondo del corazón y que permanezca en la memoria de los espectadores y otra que se quede en la superficie, depende básicamente de una elección correcta de los actores.

¹² Casanova, Delia, actriz, entrevista Revista “Memoria de Papel”, núm. 9, marzo de 1994, p. 62

"En la medida en que el actor esté conectado con una verdad, con una emoción, en esa medida avanzarás sobre un camino mucho más luminoso para la película".¹³

El actor o intérprete que será empleado en el rodaje del filme es elegido por el realizador, pues es el que cumple la función de orquestador de talentos que van a interpretar una obra, de acuerdo con los tonos, las velocidades, los tiempos y las texturas que desea

Sin duda, la interpretación cinematográfica es un elemento fundamental para saber si una película alcanza la calidad y perfección artística para ser una obra de arte, pues es evidente que parte de los juicios irán en dirección del actor.

La historia del cine ha presentado al mundo multitud de actores de cualidades sorprendentes que han sabido jugar sus papeles y quedar, por ello, en el recuerdo del público espectador

- Esquemas tradicionales de apreciación de cine.

Los conceptos o temas que deben tomarse en cuenta para apreciar cine difícilmente podrían darnos un resultado concreto sobre una película si los trabajamos de forma individual, por ello presentaremos tres esquemas que nos podrían ayudar al análisis o apreciación de cine

El primer esquema para el estudio de una película (apreciación individual) es propuesto por J. Romero Pérez en su libro: "Técnica y estética cinematográfica".¹⁴

1. INFORMACIÓN GENERAL

Son los llamados "créditos" de la película, sin título original en otro idioma, director, guionista, productor, música, argumento, intérpretes principales, secundarios, edición, etc.

2. NOTAS SOBRE EL AUTOR DE LA PELÍCULA

Antecedentes de su carrera, premios (si los hay), etc.

3. LA TRAMA DE LA PELÍCULA

a) Se hace un resumen del contenido de la película, cuáles son las líneas maestras del argumento, las líneas no esenciales o secundarias.

¹³ García Agraz, José Luis, entrevista Revista "Memoria de Papel", núm. 9, marzo de 1994, p. 51

¹⁴ Romero Pérez, J., *op. cit.*, p. 104

- b) Lista de secuencias: Se comienza por delimitar las partes principales y el interior de cada una de ellas para hacer la lista de las secuencias que la componen

4. ANÁLISIS DRAMÁTICO

- a) Género, carácter de la obra.
 b) Atmósfera general, es decir, ambientación lograda por medio de los decorados, vestuario, iluminación, etc.
 c) Construcción y progresión dramática, planteamiento, desarrollo, desenlace. Dónde se inicia y acaba cada una de estas divisiones dramáticas.

5. ANÁLISIS CINEMATOGRAFICO

I La imagen

- a) Composición, iluminación, decorado, color.
 b) Planos empleados, su justificación psicológica o artística
 c) Movimientos de cámara y ángulos de toma

II El montaje

- a) Organización de las imágenes con el fin de dar claridad al relato. El papel dramático de esa organización. Modos de expresión en el montaje
 b) Ritmo, expresado por la duración de los planos
 c) Efectos del montaje, v. gr , montaje paralelo, "leitmotiv", etc

III El sonido

- a) Diálogo
 b) Música de fondo, su papel dramático al subrayar el significado de la imagen
 c) Ruidos.
 d) Administración de los silencios con fines dramáticos

IV Personajes e Interpretación

Fidelidad a la época descrita en el filme, a la historia. El actor desaparece tras el personaje o, al contrario, el personaje desaparece tras el actor. Aciertos en comunicar una emoción, un sentimiento. Sobriedad, pobreza en la actuación o bien sobreactuación.

6. GÉNERO Y ESTILO

Relación con otros géneros. Relación con una tendencia. Comparación con otras obras del mismo realizador o con las de otros realizadores, qué aportación trae esta película al trabajo del director o a la escuela a la cual pertenece.

7. LA SIGNIFICACIÓN DE LA PELÍCULA

- a) Problemas humanos que aborda
 b) Bajo que punto de vista

- c) Lógica entre planteamiento y consecuencias
- d) Valor de la solución que presenta
- e) Comparación con obras literarias o con otras películas sobre el mismo tema.

8. SU RELACIÓN CON EL ESPECTADOR

Partiendo del principio de que el cine es social y es comunitario, preguntarse si

- a) ¿Conviene a todos los espectadores?
- b) Si solamente a cierta categoría y cuál.
- c) ¿Por qué conviene a unos y a otros no?
- d) Si absolutamente deba rechazarse o si debe recomendarse.

Por su parte, Pablo Humberto Posadas V nos ofreció un esquema para el análisis individual y uno para el análisis colectivo de una película. Son dos esquemas-guía que se pueden aplicar al juicio de cualquier película.

Esquema para el análisis individual de una película

1. VISIÓN DE LA PELÍCULA

- a) Visión de una película (seleccionada de preferencia por sus cualidades cinematográficas)
- b) Redacción de un borrador, previa reflexión, en el que se anoten los valores y los defectos que se hayan percibido. Es importante hacer hincapié en los valores y prescindir un tanto de los defectos, a no ser que sean demasiado notorios.

2. SEGUNDA VISIÓN DE LA PELÍCULA

- a) Visión de la película para cotejar si los valores y defectos que se anotaron en el borrador se siguen percibiendo como tales.
- b) Anotación de los datos que identifican la cinta. Los datos que necesariamente han de registrarse son los que reclama una ficha filmográfica.
- c) Redacción de un segundo borrador que sirva de base para la realización, por escrito, de la crítica.

3. REDACCIÓN DE LA CRÍTICA

I. Identificación del filme

- a) Ficha técnico-artística (si se puede completa) del filme.
- b) Identificación histórica: supone la manifestación del tiempo en que se filmó y del tiempo al que se refiere la historia del filme, además de los contextos de filmación. Asimismo, conviene incluir una semblanza breve del director y de los actores principales.

II Señalamientos de los elementos plásticos y dramáticos: Ha de comenzarse por los más relevantes

III Valoración sociológica de la cinta

- a) La película y su relación con la sociedad
- b) La película y su relación con el individuo como unidad básica de la sociedad
- c) La película y su relación con el hombre como entidad moral.

IV Valoración estética de la cinta, entendida como unidad.

- a) En cuanto a la realización
- a) En cuanto a los valores interpretativos

Esquema para el análisis colectivo de una película

- 1 ¿Cuál es la anécdota (o historia) que la película cuenta?
- 2 ¿Qué pretende comunicar a través de la anécdota? En otras palabras, ¿cuál es el argumento?
- 3 Además del principal, ¿es presentado algún argumento secundario? ¿Cuál?
- 4 Desde el punto de vista cinematográfico, ¿cómo son tratados la anécdota y el argumento?
- 5 Los elementos plásticos empleados, ¿van de acuerdo con los objetivos de la película?
- 6 ¿Y los dramáticos?
7. ¿Se nos proyecta la película como unidad desde el punto de vista estético?
8. ¿Qué valores comunica a nuestra sociedad y cultura particulares? ¿A qué público se dirige?
9. ¿Qué valores nos comunica como individuos?

d) *"La práctica hace al maestro": la mejor manera de aprender a apreciar cine*

La mejor manera de entender sobre determinado oficio o arte es, sin duda, la práctica del mismo. Por eso es recomendable que, aún de manera modesta, se haga cine para poder comprenderlo mejor.

Un aficionado puede hacer cine a través de una cámara de video y el deseo de trasladar en imágenes las impresiones que lo rodean (historias, eventos, o ilustrar un texto literario) Esto nos llevará a escribir un guión (técnico y textual), el cual nos podrá guiar para aplicar todos los detalles técnicos y creativos que hayamos aprendido o que pretendamos entender mejor. Será obvio que este primer trabajo será mediocre (pero no por ello menos difícil que una producción profesional), no obstante, esto nos dará la idea de las dificultades que encierra "el hacer cine" y estimaremos mucho más la labor de los cineastas al intentar expresarse acertadamente por medio de imágenes y al tratar de mostrar tanto su competitividad técnica como su sensibilidad artística, tarea que muchos críticos y teóricos del cine no logran vislumbrar objetivamente, dado a su falta de práctica, bien dice una frase. *"la práctica hace al maestro"*

Aunque claro, no siempre se tiene la posibilidad de tener una cámara de video y menos de cine, por lo que es recomendable que el analista estudie busque otras alternativas para conocer más de cine, por ejemplo, se puede recurrir a información teórica del cine y aplicar lo aprendido acudiendo continuamente a las proyecciones de todo tipo de cine.

Hasta aquí hemos visto cuales son los puntos que otros autores buscan en el análisis de una película. Sin duda, esto nos servirá de base para poder realizar nuestro propio esquema de análisis y para buscar elementos que nos den un enfoque de la forma y contenido de película desde un punto de vista técnico y artístico.

3.4 LINEAMIENTOS METODOLÓGICOS PARA EL ANÁLISIS DE CINE INDUSTRIAL Y EL VIDEOHOME, DESDE UN PUNTO DE VISTA CUALITATIVO (CONCEPTOS Y ESQUEMAS PARA EL ANÁLISIS).

Si nos proponemos hacer del cine algo más que un mero entretenimiento y nos transformamos en espectadores conscientes de lo que se nos ofrece, tenemos que elucidar el punto de ¿cómo ver cine?

Como hemos visto el cine tiene su propio lenguaje creativo y el ejercicio del cine constituye una serie de sistemas y de reglas que conciernen a la forma y al contenido, y que sólo teniendo conocimientos sobre el cine se puede llegar a analizar objetivamente. Es por eso que antes de adentrarnos a nuestro objetivo hablaremos de un tema que, aunque se menciona poco, no es menos importante y es el de los géneros cinematográficos.

a) Géneros del cine

Toda corriente que comienza manejando estructuras diferentes, pero que acaba en fórmulas cristalizadas pasa a formar un nuevo género. A continuación veremos algunos de esos géneros.

Los llamados *western*, este es un género clásico en el que se mezclan tres condiciones básicas: la acción, la violencia y el dramatismo en el lejano oeste norteamericano durante la época de su colonización. Las *comedias*, que se caracterizan por su tono frívolo con un dejo de comicidad y no plantea situaciones que puedan ser conflictivas. El final feliz es obligatorio. El *melodrama*, surge como devaluación de la novela psicológica y sus antecedentes literarios se encuentran en el folletín.

del siglo XIX Plantea conflictos estereotipados en un tono sentimental y superficial con el propósito de provocar una emoción fácil. Se trata de un producto degradado de la burguesía que, mediante el mecanismo de consumo, se dirige a las clases populares. Los *documentales*, en estos se registran acontecimientos históricos y sociales con aparente objetividad (lo que la cámara ve), pero implican siempre la participación del sujeto que interpreta lo que la cámara ve. En la selección de hechos y luego en lo que se considera digno de registrarse de ellos hay una toma de posición. Esto no es obstáculo para que los documentales puedan ser utilizados como una inestimable fuente histórica, ya que, aún siendo comprometidos, revelan aspectos de la realidad. Los *musicales*, aquí se presentan coreografías musicales durante la narración de la historia

Sería largo hablar de todos los géneros, baste recordar que se manejan con sistemas de unidades narrativas y de reglas de empleo. La flexibilidad con que se le use depende del mayor o menor talento del realizador.

b) *Apreciar cine*

Es evidente que la mayoría vemos películas por diversión y, por ello, elegimos la que más nos agrada, así como el género que preferimos. La mayoría de las veces acostumbramos a dar nuestro punto de vista, pero regularmente nuestras críticas van dirigidas al hecho de si nos agradó o no el filme, es decir, nuestra crítica es más bien de tipo emocional y técnica o artística. Es por eso que existen personas especializadas que se dedican a realizar ese tipo de críticas por nosotros y que de una u otra forma ayudan a aclarar nuestra visión y juicios sobre cierto filme, son los llamados "*críticos de cine*".

Cuando un crítico de cine se convierte en un analista de gusto seguro y gran cultura (técnica y teórica) puede ayudar a comprender y gustar del cine que va más allá de lo que el espectador medio está acostumbrado a ver. Sin embargo, su labor no ha influido en la industria cinematográfica, que sigue produciendo según sus intereses económicos, más bien ha hecho más exigente a cierto público, que pide más cine con arte o arte en el cine.

En esta última parte del capítulo nosotros hemos planeado dar una nueva guía para analizar cualquier filme, sin importar el género al que pertenezca. Ya en puntos anteriores hemos visto las diferentes formas de apreciar cine y serán precisamente esos conceptos los que nos ayudarán a conformar un nuevo esquema que nos conduzca a obtener una nueva información sobre cualquier película que decidamos analizar, pero no sólo de cine industrial, sino también de cine en video.

Antes que nada será necesario conocer algunos métodos que nos ayudarán a conformar el nuevo esquema para analizar cine industrial y en video y que pretendemos poner a la práctica con algunos ejemplos

c) Formas de interpretación

El cine como hemos visto ha sido señalado como un arte dentro del ámbito de la humanidad de ahí que también se le conozca como el "Séptimo Arte". Sobre esto, señalaremos lo siguiente:

*" el cine, un arte nuevo es un tiempo sin arte, una utopía perversa en el tiempo de la demotecnocracia planetaria, manifiesta ser un modelo ejemplar para pensar la actividad vital en que debe convertirse la creación artística, porque el cine manifiesta ser una expresión sintética del mismo acontecimiento histórico que vivimos. Si el presente no tiene nada en el centro y es pura fragmentación y dispersión, el mensaje del cine del presente, material, diegéticamente está hecho de eso mismo, fragmentos, planos, fotogramas, puntos, etc., y dispersión, veinticuatro cuadros por segundo, elipsis. Esta cuahdad material concreta, de ser la expresión sintética del presente, se le confiere a la experiencia cinematográfica eléctrica su situación real de arte completamente nuevo. Mismo que lo hace ser, no un arte más entre las demás artes, sino el arte que marca el fin del arte, o sea, su máximo cumplimiento "*¹⁵

Evidentemente, lo anterior nos hace pensar en un cine que puede ser analizado desde su propio ser, pero como arte y para ello es necesario aplicar conceptos que estén relacionados con él y con la profundidad con la que nosotros deseamos conocer el mensaje y pensar de algún filme. Para realizar ese análisis, primero, es necesario seguir tres líneas de análisis (con sus riesgos y límites al definir), las cuales pretendemos aplicar en la práctica para conocer la estructura y la profundidad de cualquier género cinematográfico, así como la esencia y forma de la película en sí; segundo, el logro de lo que obtengamos como resultados de la aplicación de este trébol metodológico analítico nos conducirán a saber, conocer y pensar en el cine desde sus puntos más insondables y, por su puesto, a deleitarnos y sumergirnos con sapiencia al arte cinematográfico.

Las tres líneas a seguir, canalizadas para producir el análisis cinematográfico son: la mimesis, la diégesis y la hermeneusis¹⁶

¹⁵ Umbral XXI, Número 11, México 1993, p. 59

¹⁶ Mendoza Mejía, Salvador, *Manual de apreciación cinematográfica*, (1ª Ed.), p. 24-27

3.4.1 LA MIMESIS

Es el aspecto / percepto significante del signo cinematográfico. La materia del cine, la cosa cinematográfica en y para sí. Su producción, circulación y consumo como objeto social y goce singular.

La mimesis puede darnos dos puntos de análisis

– *Mimesis significante*: Representa lo físico, lo químico, lo matemático (calculado o riguroso) y matematizable de la comunicación cinematográfica. El celuloide, la emulsión, la banda sonora; ahora la cinta de video y otras innovaciones tecnológicas para cine y video. Es el elemento con la que esta hecha la cosa en sí, “*la verdad del cine*”. Lo que protege las leyes de la propiedad privada.

– *Mimesis significada*: Es la forma de significar el modelo de representación material. La cosa para sí del cinematógrafo, aquí se une lo material con lo ideal de la película a apreciar o analizar, es decir, representa la semiótica (es la teoría general de los signos y sus significados en la vida social) y la retórica (es el arte de decir las cosas) del cine, las condiciones y reglas de la producción del relato. La mimesis significada se refiere a los planos, escenas (ritmo), las secuencias y los enlaces y transiciones.

a) *Plano*: No es sino un corte de película (corte en edición) filmada con significado. Tienen variación de duración (desde menos de un segundo hasta más de hora y media), una película normal puede tener de un promedio que va de los 400 a los 1200 planos, aunque hay películas de un plano o con menos de diez. El plano es el resultado final de una toma hecha con una cámara, cada toma tiene diferente nombre tanto para cine como para video. En cine se denomina plano y en video encuadre, algunos son:

- *Planos por encuadre* (ver página 28 para cine y página 45 para video).
- *Planos por angulación de la cámara* (ver página 27, ya cine o video)
- *Planos por movimientos de cámara* (ver página 25 para cine y página 43 para video).
- *Otras categorías que configuran el montaje interno del plano son la composición*, la cual se consigue al conjuntar en la imagen tanto la apariencia figurativa como en la conformación armónica entre la expresión anecdótica y la estructura plástica fotográfica que la hace evidente, el equilibrio en la composición se consigue por medio de simetrías y abastecimientos que existen dentro del cuadro, siendo también posible jugar con la sección áurea. *La velocidad de la filmación*: cámara normal (en cine, 24 cuadros por segundo; en video, 30 cuadros por segundo), cámara lenta, cámara rápida e imagen congelada. *Tipo de iluminación* los tipos de iluminación que se puedan utilizar tanto en cine como en video son similares, solo es necesario determinar si es iluminación natural (ambiental) o artificial (alumbado) que permite ver los objetos sobre los que se refleja. El objeto que fotografía el negativo. En cine las técnicas de iluminación artificial constituyen una ciencia con vocabulario propio y se denominan: directa o indirecta, general o parcial, frontal, lateral desde

la derecha o la izquierda, contraluz, desde arriba (cenital) o abajo, filtrada, de color amarillo, rojo, azul y sus combinaciones. En video son: foco principal, luz uniforme que ilumina con un mínimo de sombras, foco puntual, luz concentrada que se orienta directamente hacia el sujeto y contraluz, luz también directa, pero más suave, con la que se ilumina al sujeto por detrás.

b) Escenas: Es cada una de las partes en que se divide la secuencia de una película. A su vez, cada escena está compuesta de varios planos, que según la duración de cada una crea un ritmo (analítico, sintético, aritmético, in crescendo) determinado del filme *

c) Secuencia: Conjunto de escenas que agrupan intencionalmente varios planos en una película. Constituye un encadenamiento visual / mental de actos: un movimiento, el movimiento sustancial del cine, la esencia de la cinematografía. Es la relación entre planos y la edición, y el trabajo de relatar el cine, es el sintagma. En semiótica, sintagma es una combinación en la cadena de signos, de 2, 3 o varias unidades de sentido pertenecientes a la primera articulación, es decir, de unidades significativas.

La secuencia cumple con este objetivo, articula una estructura mental, produce un mensaje para la mirada, hace pensar lo visto y oído como unidad de significado. Produce sintaxis cinematográfica, fabrica enunciados, combinaciones de signos con sentido intencional, es lo que se conoce como un proceso semiótico. En las películas situadas dentro de lo que denominamos modelo institucional de representación cinematográfica los elementos autónomos que integran las secuencias de película se distribuyen, encadenan o secuencializan en siete tipos básicos.

1. **Escena:** Cumple el ideal aristotélico de narración, tienen perfecta unidad absoluta de acción, tiempo y lugar.
2. **Secuencia en sí:** La unidad cinematográfica más inédita, pues separa al cine de la escena teatral. Esta constituye la unidad de significado más específicamente fílmica o cinematográfica, la base categórica para apreciar lo diferente de la forma-secuencia. Es la narración compleja (aunque unificada) que se desarrolla en varios lugares y en varios tiempos y que recurre, para ello, a la economía general de las elipsis (intensivas o extensivas)
3. **Alternativa:** Donde hay montaje paralelo o alternado; dos acciones, con o sin unidad general, se expresan dentro de un átomo de relato. Predomina uno de tres tipos de criterio para organizar la alternancia como detonación temporal: montaje "alternativo puro", donde el significado de la alternancia está en la alternancia diegética (la de las acciones representadas); montaje "alternado", donde el significado de la alternancia está en la simultaneidad diegética; y el montaje "paralelo", donde las acciones

* Ver "El ritmo" subcapítulo 1.3 del primer capítulo

conjugadas no tienen entre sí ninguna relación en lo tocante a la detonación temporal, y esta definición del sentido detonado abre la puerta a todos los "symbolismos". Los sueños, los recuerdos y saltos hacia atrás (flash-back) o hacia adelante (flash-forward y flash-ahead), son formas especiales de esta tercera clase.

- 4 *Frecuentiva:* Es un proceso completo que agrupa virtualmente un número indefinido de acciones particulares que sería imposible abarcar con la mirada, pero que el cine comprime hasta ofrecérselo de forma casi unitaria. Es una sucesión apretada de imágenes repetitivas: el significado frecuentivo "pleno o completo", engloba todas las imágenes en una gran sincronía en cuyo interior deja de ser pertinente la vectorialidad del tiempo, el "semi-frecuentivo", es una serie de pequeñas sincronías, traduce una evolución continua de evolución lenta, el "sintagma-seriado", consiste en una sucesión de breves evocaciones de acontecimientos derivados de un mismo orden de realidades.
- 5 *Descriptiva:* Se opone a los cuatro tipos anteriores porque en estos últimos la sucesión de las imágenes en la pantalla correspondía siempre a alguna forma de relación temporal en la diégesis. Aquí la sucesión de las imágenes corresponde solamente a series de coexistencia espaciales entre los hechos presentados. Es el único sintagma en que los encadenamientos temporales del significante no corresponden a ningún encadenamiento temporal del significado, sino sólo a ordenamientos espaciales de este significado.
6. *Plano autónomo o plano secuencia:* Una secuencia resuelta dentro de un solo plano. El máximo de concentración del montaje, une lo interno con lo externo de la maquinaria narrativa hecha con planos de cine.
- 7 *El juego de campo y contracampo:* El cambio frontal de punto de vista que generalmente se utiliza para mostrar lo que un actuante mira, puede ser considerado como una subsecuencia o consecuencia aparte. Determina en modo manifiesto los productos del modelo institucional. La forma-secuencia integra desde la especificidad del plano, la unidad de relato radicalmente cinematográfico. Lo distingue de todas las otras formas de fabricar relato(s), muy especialmente de las de carácter narrativo, marca lo propio de ver en el cine. Manifiesta la figura cinematográfica, el potencial del montaje.

La secuencia es la verdad del ente cinematográfico: la desocultación del ser. Manifiesta un saber real y concreto de la belleza, desoculta la verdad suprema. La actualidad se convierte en realidad, la realidad se convierte en objetividad, la objetividad en vivencia.

d) **Enlaces y transiciones**¹⁷: La estructura formal del montaje externo la organizan los *enlaces y transiciones* entre planos y secuencias. Constituyen la forma material concreta como se encadena un plano con el otro y una secuencia con la otra para hacer saber "cine".

Mecanismos de negación, establecen relaciones de diferencias, hacen entender. Conectan mimesis y diégesis, son los intersticios que dan fondo al mensaje. Los enlaces y transiciones encadenan el conjunto total, constituyen la forma material concreta como se encadena un plano con el otro y una secuencia con la otra, para hacer saber "cine" Pegan semiótica y retóricamente la película. Organizan la mimesis para transmitir el sentido y la forma para estructurar la narración, el encadenamiento figural de enunciados diégeticos, la construcción del relato-cine Estas figuras indiciales de relación tienen por objeto asegurar el flujo de la historia y eludir los encadenamientos erróneos, tejen la trama. Algunos procedimientos más utilizados son.

1. **Corte directo:** Sustitución brusca de un plano por otro.
2. **Fundido negro:** Cuando entre un plano y otro aparece un oscurecimiento total de la pantalla
3. **Fade out:** El final del plano e ingreso al negro se realiza paulatinamente, mediante un lento oscurecimiento de la imagen
4. **Fade in:** El paso del negro al plano siguiente se realiza mediante la iluminación paulatina de éste
5. **Fundido encadenado o disolvencia:** Hacer desaparecer gradualmente un plano mientras el siguiente surge también en forma gradual
6. **Cortinilla:** Consiste en hacer que un plano reemplace progresivamente al otro, ya sea desplazándolo o empujándolo de derecha a izquierda de la pantalla, de izquierda a derecha, de arriba a abajo, de abajo a arriba, en diagonal, en espiral, en abanico, mediante fragmentación, etc.
7. **Barrido:** Consiste en pasar de un plano al otro por medio de una panorámica muy rápida efectuada ante un fondo neutro y que en la pantalla aparece borroso
8. **Apertura en iris:** Es iniciar un plano mediante una apertura circular del diafragma del lente según la cantidad de la luz existente o la que se desee que incida en la película

17. Meadiola Mejía, Salvador. *Manual de apreciación cinematográfica*, (2ª Ed), p 42-44

9. **Cierre en iris:** Es concluir un plano mediante un cierre o contraimiento circular del diafragma, que se empequeñece hasta convertirse en un punto sobre la pantalla, dejando lugar al siguiente plano

Además, por el tipo de relación diegética que provocan, los enlaces entre planos producen un sistema de ejes de dirección del movimiento o dinámica cinematográfica. Hay dos direcciones básicas en la edición o "raccord" de planos:

- 1 **Continuidad:** Cuando en el plano que sigue continúa la acción narrativa espacio-temporal del plano anterior. Los ejes que marcan la continuidad pueden tener los siguientes tipos de valor: *a) De movimiento natural:* de un plano a otro cambia el tipo de encuadre pero continúa visiblemente el movimiento de personajes y/u objetos del plano anterior *b) De dirección:* para marcar la misma linealidad de movimiento de un plano a otro, todo actuante u objeto en movimiento debe entrar en pantalla siempre por el mismo lado por donde entró en el plano anterior y lo mismo vale para las salidas *c) De mirada:* se construye idealmente el espacio de los diálogos o las situaciones mediante la dirección de la mirada de los actuantes. *d) Campo / contracampo:* cuando en el interior de una misma situación narrativa, de un plano a otro la cámara realiza un salto generalmente de 180 grado. En el contracampo se reproduce la perspectiva o eje de mirada propia del observador puesto en cuadro en el plano anterior. Y como se dijo, constituye uno de los recursos más distintivos del cine.

- 2 **Discontinuidad:** "Elipsis", donde la rompe o separa.

Los enlaces y transiciones de secuencia, en algunos casos, se fundan en analogías plásticas o psicológicas, marcas gráficas de narración formal, las más frecuentes son de contenido: *a) Material:* un mismo objeto o actuante sirve para hacer la transición de una secuencia a la otra *b) 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. *c) Estructural:* la imagen con que concluyó una secuencia es traducida en la siguiente por una imagen de característica metafórica *d) Dinámico:* la continuidad la establece un mismo movimiento. *e) Nominal:* en el final de una secuencia se nombra algo, y en la siguiente secuencia aparece ese algo nombrado. *f) Intelectual:* en el final de una secuencia se expresa un pensamiento y en la siguiente vemos el objeto pensado *g) Plano de pausa:* la imagen no tiene que ver directamente con el desarrollo del relato, sirve precisamente para establecer una pausa entre una y otra secuencia o unidad de la narración.

3.4.2 DIÉGESIS

Es el aspecto significado del signo. La idea del cine (tema, historia), el pensamiento, la narración (lo que se cuenta en las películas), su emisión, transmisión y recepción del mensaje o mensajes. Este elemento analítico no existe sin la mimesis, inclusive, es su efecto, resultado o consecuencia. Sin embargo, la mimesis también tiene sentido gracias a la diégesis y lo que pensamos en concreto cuando vemos una película siempre tiene características diegéticas y de narración¹⁸

Al igual que la mimesis también tiene dos aspectos de análisis.

-- *Diégesis significante*: Representa el relato, la narración en sí, lo que cuenta la película. Lo que los planos denotan en tanto a montaje narrativo: acciones, actantes, cosas, escenarios.

-- *Diégesis significada*: No es sino lo pragmático, contexto o contextos: las analogías conscientes e inconscientes, las asociaciones libres o provocadas. Más los procesos de producción: camarógrafo, director, escritor, la crítica, productor, receptores, institucionales, técnicos, etc.

Para la apreciación analítica de la diégesis es necesario conocer los elementos que la estructuran.¹⁹ Todos pueden ser de característica material e ideal, real (referida al presente), simbólica (al pasado) o imaginaria (al futuro):

a) *Personajes o actantes*: Pueden ser individual, colectivos, figurativos o no figurativos. Son los agonistas, activan el tiempo del relato, lo actúan como sujetos del sentido. Realizan, interpretan o sufren la trama del relato, la acción general de la máquina textual, la interrelación de acciones. Son unos seres o cosas que por cualquier razón y de una u otra forma participan "humanamente" en el proceso narrativo, hacen que ocurra la anécdota narrativa, la razón del relato, y lo hacen con nombres propios personalizados. Los personajes actantes pueden ser de tres formas:

- De la comunicación: *Narrador*, cuenta el relato que se ve (producción / emisión, directores narrativos), *narratario*, quien escucha y ve lo relatado (recepción, consumo, intérprete del sentido), *interlocutor*, quien habla con otro dentro del texto o guión (dialogantes internos); *interlocutario*, es quien escucha dentro del texto a quienes hablan con otro (receptores internos inmediatos).

18 Ibidem., p. 23

19 Ibidem., p. 45-46

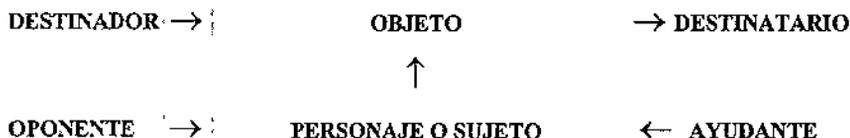
- De la narración: Los aspectos que se relacionan con la actuación de los personajes dentro de un filme siempre están relacionados con la literatura, es por eso que hemos recurrido a un método de análisis literario que nos permite conocer el ser y objetivos de los personajes representados dentro de la estructura social mostrada en el filme: "el estructuralismo"

El análisis estructural no se orienta a relaciones de causalidad primordialmente, sino a relaciones lógicas que estructuran modelos de comunicación. Los hechos sociales pueden estudiarse como elementos de una estructura de significación, como elementos explicables por una lógica que estructura el sentido. El modelo estructural será en el estructuralismo la elaboración teórica con la cual el estructuralista analiza la realidad como una estructura social y para lograrlo se basa en el *modelo actancial de Greimas*. Este modelo pretende ser una identificación de principios de organización relacional que producen significación, es decir, permite detectar el significado del actuar social. Además, en este modelo hay que preguntarnos por las relaciones posibles de los actuantes entre sí y formular una categoría, a fin de representar una sintaxis de actuantes, suficientemente abstracta y formal como para poder aplicarla a muchos tipos de relatos, en diferentes medios de comunicación, en este caso para un relato cinematográfico

Elementos que mueven la acción dentro de esas estructuras de significación

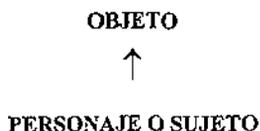
a) *Protagonista o sujeto*, actúa de forma personalizada la acción general del relato, desea un objeto, le ocurren cosas, hace que ocurran cosas. Su presencia mímica es significativamente mayor, b) *objeto*, expresa el deseo del protagonista. Lo que hace que le ocurran cosas y que hagan cosas los agonistas del relato. Psicoanalíticamente, el objeto es un rasgo "inconsciente" de la personalidad de quien o quienes lo desean, manifiesta una forma de resolver el enigma edípico, una forma de conducta libidinal concreta; c) *destinador*, árbitro atribuidor del bien o del objeto. Es quien solicita al protagonista que alcance el objeto, le atribuye el bien y legitima su deseo, d) *destinatario*, es el actuante para quien trabajan directamente el protagonista; e) *ayudante*, colabora para que el protagonista realice su deseo y alcance su objeto; f) *oponente o antagonista*, se opone al protagonista.

M O D E L O A C T A N C I A L D E G R E I M A S



Líneas de la relación que existe entre cada actuante

- 1 Entre el sujeto que busca un fin o un objeto se forma una tendencia guiada por el deseo del sujeto hacia el objeto, ya sea para el mismo (en cuyo caso se convierte también en destinatario) o para otro.



- 2 Un segundo eje lo forman el destinatario y el destinatario, aquí el objeto es el intermediano de la comunicación entre ambos. El primero es la fuerza que impulsa al sujeto a lograr su objeto y, el segundo, es el beneficiado con dicho objeto



- 3 Existen también dos fuerza opuestas, el ayudante y el oponente. La primera consiste en aportar ayuda operando en el sentido del deseo y facilitando la comunicación. La segunda, por el contrario, consiste en crear obstáculos, oponiéndose a la realización del deseo o a la comunicación del objeto



- De identificación sexual simbólica: varón, mujer, homosexual, lesbiana y perversión

b) Acciones o actos: Hechos, eventos o valores del relato realizados por un sujeto o agente (actuante). Corresponden a los estereotipos de las actividades humanas.

c) Cosas: Todas las cosas materiales que aparecen dentro de cuadro y las que están fuera de cuadro que se relacionan con el actuante, pueden ser *pasivas*: decoración, ambiente, o *activas*, participando en la acción

d) Escenarios: Lugares geográficos donde ocurre la acción general, sitios donde suceden las acciones, o sea, donde actúan los actores. Son el espacio del cine. Aquí, otra vez, la relación campo / contracampo juega un papel especial, junto con la perspectiva cinética y los movimientos de cámara.

3.4.3 HERMENEUSIS

La hermenéutica es la teoría y la práctica de la interpretación que conlleva la comprensión y el entendimiento. Para lograr esto es posible utilizar algunas categorías hermenéuticas de interpretación. En el análisis que se realizó (ver capítulo cuatro) se aplicaron dos categorías: la lógica (proceso de deducción) y la dialéctica (proceso de establecer comparaciones) a fin de, primero, proceder a deducir las implicaciones del mensaje y, segundo, establecer comparaciones de semejanzas y diferencias entre el cine y el videohome.

Normalmente la hermenéutica se utiliza para la comprensión o análisis de textos; sin embargo su campo interpretativo se ha ido ampliando conforme se ha investigado más sobre el concepto, esto quiere decir que ningún objeto de estudio se encuentra aislado, sino que está dentro de un círculo hermenéutico, donde un elemento nos remite a otro (el campo interpretativo exige relacionar el todo con sus partes), por supuesto, mientras éste se encuentre dentro del campo artístico.

El cine, ya hemos señalado, está dentro del campo del arte, por lo que la hermenéutica o hermeneusis no sólo nos servirá de auxiliar, sino de complemento para el análisis de películas.

Desde este aspecto la hermeneusis es la significancia para sí, el trabajo de apreciar el cine, la resultante de pensar cine en serio y, en todo caso, pensar la película que se esté analizando para interpretar su contenido. Es decir, la hermeneusis es la forma de interpretar el medio-mensaje, las formas de volverlo sentido para la existencia personal. Es la interpretación y el comentario, el juego gramatológico, la crítica y la reseña, el estudio analítico, la síntesis, etc.

La hermenéutica constituye el trabajo necesario para efectuar la comprensión del mensaje y los mensajes del cine. Desde aquí emerge el sentido y la relación entre mimesis y diégesis.

*"Puede realizarse desde subjetividades infantiles (ilusión, espejismo), adolescentes (sueño diurno subjetivo), maduras (signos, valor de cambio, placer, etc.) y autoconscientes (saber apreciar lo real del cine), por tanto, la interpretación ocurre siempre desde horizontes de subjetividad que para expresar la vida constituyen una escalera en espiral de nuevas interpretaciones posibles, un camino de ascenso(s) y descenso(s) de conciencia, en devenir sin origen y su meta, pues al interpretar ya está en donde debe de estar, tiempo-movimiento Relato-cine"*²⁰

Ahora bien, cada una de las figuras apuntadas por la mimesis y la diégesis pueden ser interpretadas desde cuatro puntos de vista básicos, es decir, cuatro líneas formales para la interpretación crítica y son²¹:

- **Literal (ficha técnica):** Es lo que se ve y oye con la película, lo que está ahí ocurriendo, discuriendo sobre la pantalla, el efecto directo de la proyección. Descripción del significante como relato. Es la semiótica (signos) del filme, es decir, es el conocimiento de la producción, la interpretación, etc.
- **Alegórica:** Los temas, los géneros, lo que se puede entender con la película; el segundo, tercero, otro u otros sentidos. Es el juego semántico (estudio del significado de los signos lingüísticos y sus combinaciones), es decir, la localización de figuras simbólicas dentro de la película.
- **Ética:** Es lo que deja ver y dice la película sobre el sentido de la vida (personal, social y cósmica), el conocimiento o noción, los enunciados de existencia. Es lo que comunica el filme el mensaje.
- **Anagógica:** El contexto o marco o la relación de la película con todo lo demás, con todo lo que sea.

Así, podemos ver que el análisis de películas desde estos tres métodos siguen líneas similares a los ya aplicados por otros autores, sin embargo, nosotros hemos tratado de clasificarlos para denotar la diferencia entre las etapas de apreciación. Estas ideas nos conducen a un desmantelamiento del filme (para poder apreciar artística y simbólicamente las partes particular y universal del filme) Los lineamientos seguidos nos permitirán analizar cine de forma concreta y profunda a la vez

Este método de análisis puede ser aplicado tanto a nivel grupal, como individual, y las reglas son las mismas para uno como para otro, quizá los resultados sean distintos, pues si realizamos un análisis colectivo podremos obtener más variabilidad de opiniones y, por tanto, el resultado deberá ser más objetivo, mientras que en un análisis individual el resultado dependerá de los juicios y visión de una sola persona

Ahora bien, nosotros realizaremos un esquema que nos permita analizar tanto cine industrial como videohomé (videograma), obviamente cada tipo de cine se produce con sus propios medios, vocabulario, etc., por eso mismo será necesario recurrir a la teoría presentada en anteriores capítulos o a otras fuentes (si es necesario) para aplicar las similitudes o variantes técnicas y artísticas que pudieran existir entre uno y otro.

21 *Ibidem*, p.29-30

3.4.4 ESQUEMAS PARA EL ANÁLISIS DEL CINE INDUSTRIAL Y EL CINE EN VIDEO

1: VISIONADO DE LA PELÍCULA

- El visionado debe realizarse las veces que sea necesario con el fin de cotejar si los datos, valoraciones y defectos anotados se siguen percibiendo como tal.

2: MIMESIS

a) Análisis técnico

- Material en la que fue filmada o grabada la película a analizar.

CARACTERÍSTICA	CINE INDUSTRIAL	VIDEOHOME (videograma)
1. Celuloide		
2 Emulsión		
3 Banda Sonora		
4 Cinta de video		
5 Velocidad de la filmación o grabación		

b) Análisis del montaje desde la imagen.

- Anotar el número y estilo de secuencias y planos
- Anotar tipo de iluminación y movimientos de la cámara

SECUENCIA	PLANO	ILUMINACIÓN	CÁMARA

- Conclusión.

4: HERMENEUSIS

- Interpretación de los elementos empleados en la mimesis y diégesis.

a) Categoría de análisis:

- Lógica y dialéctica

b) Ficha técnica

- Costo de la producción, título, director, productor, escritor, guión, edición, fotografía, música, distribuidor, duración, equipo, géneros, técnicos, camarógrafos, año de realización, actores, receptores, crítica, argumento, etcétera

c) Interpretación Alegórica.

- Temas, géneros, ambientación, música, figuras simbólicas, etc.

d) Interpretación Ética:

- Mensaje de la película (social, individual, moral, artístico, etc)

e) Interpretación Anagógica

- Contexto general. Personajes, objetos, etc

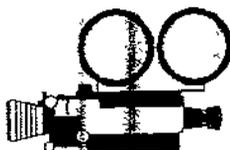
f) Interpretación hermenéutica general.

- La interpretación del filme desde el punto de vista individual o colectiva Interpretación con base en su visionado general

De esta forma, podemos ver que el cine ha sido estudiado desde diversos puntos de vista técnico, artístico, géneros, etc. Nuestro punto de partida ha sido el estudio artístico, esto, con el fin de introducirnos a los métodos de apreciación cinematográfica que son utilizados comúnmente por los críticos de cine, aficionados cinéfilos, estudiantes, etc.

Una película no sólo es un espectáculo durante la proyección, sino también después de ella, pues es cuando comienzan a darse los resultados, es decir, se sabrá a ciencia cierta si el filme es malo, bueno o excelente. Para saber eso es necesario conocer precisamente los métodos que se han diseñado para la apreciación cinematográfica. Se presentaron dos esquemas, uno para el análisis individual y otro para el análisis colectivo de una película. Basándonos en ellos hemos podido diseñar un esquema que maneja métodos, quizá para algunos nuevos, que nos ayudarán a analizar una película desde su aspecto técnico y artístico la mimesis, la diégesis y la hermeneusis. El esquema puede ser utilizado individual y colectivamente, ya sea para analizar películas de cine o películas para video, aquí lo importante es conocer el aspecto material de la película, la trama, la representación de los actores y su interrelación y, por último, darle una interpretación a todo el desarrollo de la película

CAPITULO IV



CINE

Y

VIDEOHOME:

DOS OPCIONES DE NUESTRO TIEMPO

CAPITULO IV

CINE Y VIDEOHOME: DOS OPCIONES DE NUESTRO TIEMPO

Como vimos en el primer capítulo, durante la década de los ochenta el cine industrial tuvo la peor caída en producción, distribución y recepción, por lo que el video se convirtió en una gran opción para los que deseaban hacer cine. Es así como comienza la etapa donde cine y video tienen que compartir el espacio audiovisual en diversos países, entre ellos México.

Estamos en la década de los noventa y la producción cinematográfica no se ha incrementado en mucho, en cambio el video ha sido el medio alternativo para un gran número de personas dedicadas a la industria del cine, así como para actores que combinan sus actuaciones en televisión, teatro, cine y, ahora, en video. En 1994 el productor de cine Arturo Martínez Jr. decía:

*"Iniciamos la filmación de películas y al paso del tiempo tuvimos que diversificar actividades debido a la industria del videocasete, que presenta otras opciones de continuidad en la producción audiovisual"*¹

La industria cinematográfica y el video han tenido que compartir en esta década, más que nunca, al público cinéfilo, pues hasta ahora las dos opciones pretenden el mismo objetivo, producir, vender y exhibir. Y no sólo eso, sino que el cine que es realizado en 35 mm, es decir, para salas cinematográficas, ha tenido que aceptar al video como su medio de continuidad dentro del mercado. Es bien sabido que en los videoclubes podremos encontrar y rentar las películas que en un tiempo fueron exhibidas en salas cinematográficas, aunque, claro, también hay producciones hechas exclusivamente para video (videohomes) y que son distribuidas directamente en los videoclubes para su renta o venta al público.

Después de este preámbulo no nos queda más que introducirnos a la *práxis* del cine, es decir, a la aplicación de las teorías de análisis de cine o apreciación de cine desde un punto de vista cualitativo.

Con anterioridad hemos visto los lineamientos necesarios para lograr una apreciación cinematográfica o para video, sin importar que tan profundo pretenda ser el análisis. Recordemos que nuestras referencias principales serán aplicar la mimesis, la diégesis y la hermeneusis (con sus esquemas correspondientes), métodos de análisis que nos permitirán conocer las diferencias y

¹ Excelsior, nom. 28,295, dic.embre 1994, p. 5-E

similitudes de estas dos opciones audiovisuales de nuestro tiempo, llegando hasta el punto de comparación tanto técnica como artística

1 Las películas cinematográficas que hemos elegido para este objetivo son:

- Lolo, de Francisco Athúe, 1992.
- Como Agua Para Chocolate, de Alfonso Arau, 1991.
- Rojo Amanecer, de Jorge Fons, 1989



2 Las opciones en video son:

- Infamia, de Luis Carlos Carrera, 1992
- Pueblo Viejo, de Carlos García Agraz, 1992
- Matrimonio y Mortaja, de Luis Carlos Carrera, 1993



4.1 ANÁLISIS UNO: TRES PELÍCULAS DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA MEXICANA

Como primer término se realizó el visionado de cada una de las películas con el fin de conocer la trama y observar todos los detalles posibles para el análisis. También se vio cada película plano por plano y se recabaron todos los datos del personal creativo, técnico e histriónico que forman parte de cada producción "Lolo", "Como agua para chocolate" y "Rojo amanecer".

4.1.1 LÓLO

1: VISIONADO DE LA PELÍCULA

- Se hizo el visionado de la película "Lolo" Se vio la película dos veces de forma continua y dos veces se observó plano por plano

2: MIMESIS

A) Análisis técnico

- Material en la que fue filmada o grabada la película a analizar

CARACTERÍSTICA	CINE INDUSTRIAL	VIDEOHOME (VIDEOGRAMA)
1 Celuloide	35 mm	x
2 Emulsión	De nitrato de plata.	x
3 Banda Sonora	Cinta magnética de 1/4 de pulgada	x
4 Cinta de video	La visualización de la película se hizo en cinta magnética VHS.	x
5 Velocidad de la película	24 cuadros por segundo	x

- B) Análisis del montaje desde la imagen.
- Anotar el número y estilo de secuencias y planos
 - Anotar tipo de iluminación y los movimientos que hace la cámara

SECUENCIA	PLANO	ILUMINACIÓN	CÁMARA
1 ^o , de escena: La policía encuentra a un hombre colgado	2 planos Plano general a plano de conjunto	Artificial	Normal
2 ^o , alternativa - paralela (flash back): La familia de Lolo festeja el cumpleaños de su mamá Su hija le regala un reloj.	20 planos. Predominan el primer plano.	Artificial	Se utilizan panorámicas vertical arriba y panorámica horizontal izquierda con movimientos normales
3 ^o , alternativa - paralela: Lolo trabaja en una fundidora al salir es asfaltado y herido	73 planos. Predominan el primer plano.	Artificial	Se utilizan panorámicas vertical arriba y abajo, panorámicas horizontal izquierda y derecha, dolly izquierda y panorámica cambiante (logrando un círculo). Se utilizan como auxiliares el zoom in y el zoom back (acercamiento y alejamiento).
4 ^o , alternativa - paralela: Su amigo el Alambrista le dice que lo ayude con el orgamillo La mamá de Lolo empeña el reloj que le regalaron en su cumpleaños con la usurera del barrio.	86 planos Predominan el primer plano.	Predomina la luz natural	Se utilizan panorámica vertical arriba y panorámica horizontal izquierda y derecha, y un zoom back (alejamiento).

5ª, alternativa - paralela: La hermana de Lolo pertenece a una banda que se dedica a robar. Ellos asaltan una farmacia y uno de los integrantes muere. En la noche ellos beben para celebrar el funeral del amigo. Lolo recibe de su hermana unos tenis rojos como regalo adelantado de Navidad.	167 planos. Predominan el primer plano	Predomina la luz artificial	Se utilizan panorámicas vertical arriba y abajo, panorámicas horizontal izquierda y derecha, y un zoom back.
6ª, alternativa - paralela: Lolo y su novia van al cine y él es golpeado por la banda enemiga de su hermana	45 planos. Predominan el primer plano y el plano de dos	Artificial	Se utilizan panorámicas vertical arriba y abajo, panorámicas horizontal izquierda y derecha, y un zoom in
7ª, alternativa - paralela: Su hermana vuelve a cometer otro asalto, pero ella y su banda son atrapados. La mamá de Lolo visita a su hija en la cárcel.	54 planos. Predominan el primer plano y el plano de dos.	Artificial	Se utilizan panorámicas vertical arriba y abajo, panorámicas horizontal izquierda y derecha, y un zoom in
8ª, alternativa - paralela: Lolo lleva serenata a su novia.	28 planos. Predomina el plano de dos.	Artificial.	Se utilizan panorámicas vertical arriba y abajo y un zoom in.
9ª, alternativa - paralela. Lolo trata de recuperar el reloj y entra a la casa de la usurera, Lolo roba el reloj y dinero, pero es descubierto por la hermana de la usurera, éste la mata y sale corriendo olvidando el organillo. Más tarde el Alambriista es arrestado como sospechoso de asesinato. Lolo esconde el reloj	89 planos. Predominan el primer plano.	Artificial	Se utilizan panorámicas vertical arriba y abajo, panorámicas horizontal izquierda y derecha, y el zoom in y zoom back son auxiliares en esta secuencia.

10ª, alternativa - paralela: La policía comienza las investigaciones para dar con el asesino de la usurera. Lolo regala sus tenis a su amigo Bobo, pues podrían delatarlo.	48 planos, Predomina el medio plano	Artificial	Se utilizan panorámicas vertical arriba y panorámicas horizontal izquierda y derecha. Las opciones de picada y contrapicada.
11ª, alternativa - paralela: Lolo se emborracha frente a la casa de la usurera. Más tarde su primo el policía lo lleva a su casa en la patrulla. La presión de todo lo sucedido hace que Lolo se sienta mal.	40 planos Predominan el primer plano	Natural	Se utilizan panorámicas vertical arriba y panorámicas horizontal izquierda y por primera vez la cámara se mueve sobre un vehículo (automóvil) a la izquierda y derecha. Las opciones de picada y contrapicada
12ª, alternativa - paralela: Lolo es descubierto por el policía y éste le advierte que se vaya. Lolo le devuelve el reloj a su mamá y al darse cuenta ella de esto lo desaparece.	34 planos Predominan el primer plano y el plano general. Se usa un plano de dos largo.	Artificial.	Se utilizan panorámicas vertical arriba y abajo, panorámicas horizontal derecha, el zoom in y zoom back. La opción de picada.
13ª, alternativa - paralela: La banda supone que el asesino es Lolo y lo golpean. Lolo le pide a su novia que lo ayude a escapar.	80 planos Predominan el primer plano y el primer plano	Artificial	Se utilizan panorámicas vertical arriba y panorámicas horizontal izquierda y derecha
14ª, alternativa - paralela: La novia de Lolo se prostituye por una noche para conseguir dinero, con el cual ayuda a escapar a Lolo (ella se va con él).	55 planos Predominan el primer plano.	Artificial.	Se utilizan panorámicas vertical arriba y abajo, panorámicas horizontal derecha.
15ª, de escena: El hombre que fue encontrado muerto por la policía es el que traía puesto los tenis rojos el amigo de Lolo, Bobo	6 planos. Plano de conjunto, medio plano, plano de dos y plano de detalle.	Artificial.	Se utilizan panorámica vertical arriba y panorámica horizontal derecha.

CONCLUSIÓN

La historia se desarrolla en 15 secuencias, la primera y la última son secuencias de escena y 13 son secuencias alternativa - paralela (flash back). En ellas predominan el primer plano y el plano de dos, en general la iluminación es artificial, pero también hay secuencias con luz natural. Los principales movimientos de cámara son: panorámica vertical (arriba y abajo), panorámica horizontal (izquierda y derecha) y el zoom in y zoom back.

3: DIÉGESIS:

B) Modelo para especificar acciones, cosas y lugares de cada uno de los actuantes (personaje o sujeto, objeto, destinatario, ayudante y oponente).

LOLO (SUJETO)	Número de secuencia	Acciones	Cosas	Lugares
	3ª	Lolo pide un aumento de sueldo, el cual le es negado.	Escritorio, rudo de maquina, documentos archivo y archivero.	Fundidora donde trabaja Lolo.
	3ª	Al salir de trabajar Lolo es asaltado y herido.	Automóvil, pistola y dinero	La calle y dentro del automóvil
	4ª	Lolo platica con su amigo el Alambrista sobre su accidente	Organillo y máscara de luchador.	Casa del Alambrista.

LOLO (SUJETO)				
5ª	Lolo va a ver a su hermana y ella le da unos tenis rojos como regalo adelantado de Navidad	Fogata, grabadora, cervezas y tenis rojos.	Refugio de la banda de la hermana de Lolo, desde donde se observa la Ciudad de México.	
6ª	Lolo y su novia, Sonia, van al cine.	Butacas, refresco, pasillo y basura	La sala cinematográfica	
8ª	Lolo le lleva serenata a su novia	Organillo y ventana	Patio de la vecindad donde vive Sonia	
9ª	Lolo trata de recuperar el reloj de su mamá, pero es descubierto por la hermana de la usurera y éste la mata	Organillo, tenis rojos, candiablo, lámpara, caja donde la usurera guarda dinero y el reloj, ventana y reloj.	Casa de la usurera	
10ª	Lolo cambia sus tenis rojos con los de su amigo Bobo.	Tenis rojos, tambos y tenis negros	Campo de fútbol del barrio.	
11ª	Lolo se emborracha	Moño negro y cerveza.	Calle donde está la casa de la usurera.	
12ª	Lolo saca el dinero y el reloj de su escondite.	Reloj, dinero, tierra y arbustos.	Loma donde Lolo escondió el dinero y el reloj	
12ª	Lolo y Bobo sueltan sus palomas	Falomas.	Azotea de la vecindad donde vive Bobo.	
12ª	Lolo le devuelve el reloj a su mamá	Dinero y reloj.	Casa de Lolo	

LOLO (SUJETO)	13 ^a	Lolo le pide a su novia que lo ayude a escapar.	Lavaderos, cadena con un crucifijo y cama.	Patio de la vecindad y departamento de la "Pirus".
	14 ^a	Lolo se va con Sonia.	Carnón.	Una calle del barrio.

PROTEGERSE (OBJETO)	Número de secuencia	Acciones	Cosas	Lugares
	3 ^a	Lolo corre al darse cuenta de que lo persiguen unos maleantes.	Chamarras, calcetines, tenis y dinero.	Calle
	9 ^a	Lolo mata a la hermana de la usurera para evitar que lo denuncie.	Vaso de leche, candelabro, lámpara, pastel y tenis rojos.	Casa de la usurera del barrio.
	9 ^a	Lolo esconde el dinero y el reloj, mientras tanto se llevan preso a su amigo el Alambriista	Reloj, dinero, automóvil, arbustos y tierra	Loma donde Lolo esconde el dinero y el reloj
	10 ^a	Lolo cambia sus tenis rojos con los de su amigo Bobo.	Tenis rojos, tenis negros, pelota y tierra	Campo de fútbol del barrio.

PROTEGERSE (OBJETO)	12ª	Lolo acepta el soborno de Marcelino con tal de que éste no lo denuncie	Escaleras, gorra de policía, calcetines, tenis negros y dinero	Calle.
	13ª	Lolo le mente a su novia para que ella lo ayude a escapar	Cardena con crucifijo, moehla y lavaderos	Pato de la vecindad donde vive Sonia
	14ª	Lolo huye del barro para evitar que lo maten o encarcelen	Camión, moehla y dinero.	Una calle del barro.

MIEDO (DESTINADOR)	Número de secuencia	Acciones	Cosas	Lugares
	9ª	Al verse descubierto Lolo mata	Vaso de leche, candelabro, lámpara, pastel, tenis rojos y organillo.	Casa de la usurera del barro
	10ª	Lolo calla ante su primo Marcelino (policía) por temor a que lo encarcelen y torturen como a su amigo el Alambrista	Camia, ropa, tenis negros y pelota.	Casa de Lolo
	12ª	Al ver encerradas una palomas que Lolo y su amigo Bobo tienen, él las deja escapar	Palomar y paloma blanca.	Azotea de la vecindad donde vive Bobo

MIEDO (DESTINADOR)	12ª	Marcelino le dice a Lolo que las diferentes bandas del barrio van a darle su merecido al asesino Lolo teme por su vida y decide huir	Escaleras, goma de policía, calcetines, tenis negros y dinero.	Calle
-------------------------------------	-----	--	--	-------

LOLO (DESTINATARIO)	Número de secuencia	Acciones	Cosas	Lugares
	9ª	No quiere ir a la cárcel y mata.	Vaso de leche, candelabro, lámpara, pastel y tenis rojos	Casa de la usucera del barrio.
	9ª	Lolo esconde el dinero y el reloj, mientras tanto se llevan preso a su amigo el Alambrista.	Reloj, dinero, automóvil, arbustos y tierra.	Loma donde Lolo esconde el dinero y el reloj.
	10ª	Para evitar ser descubierto Lolo cambia sus tenis rojos con los de su amigo Bobo	Tenis rojos, tenis negros, pelota y tierra	Campo de fútbol del barrio.

I/A IMPRUDENCIA. (OPONENTE)	Número de secuencia	Acciones	Cosas	Lugares
	9ª	Lolo entra a robar el reloj y asesina sin remordimiento	Organillo, tenis rojos, candelabro, lámpara, caja donde la usurera guarda dinero y el reloj, ventana y reloj	Casa de la usurera
	9ª	Lolo deja olvidado el organillo	Organillo	Entrada de la casa de la usurera.
	11ª	Lolo va por el dinero sin darse cuenta que su primo Marcelino (policia) lo vigila	Reloj, dinero, tierra y arbustos	Loma donde Lolo escondió el dinero y el reloj.
	12ª	Marcelino habla con Lolo y éste acepta que él fue el asesino.	Escaleras y dinero	Calle

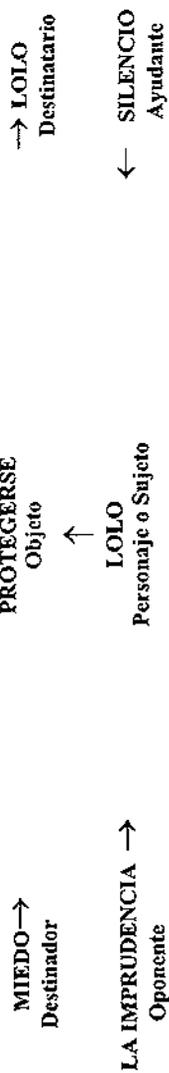
SILENCIO (AYUDANTE)	Número de secuencia	Acciones	Cosas	Lugares
	9ª	Lolo se esconde cuando ve que su amigo el Alambriista es arrestado.	Arbustos y tierra	Loma desde donde se ve la casa del Alambriista
	10ª	Al ser interrogado por su primo Lolo guarda silencio.	Cama, pantalones y pelota.	Casa de Lolo.
	13ª	En silencio Lolo le jura a su novia (Sonia) que el no tuvo que ver con el asesinato de la usurera	Cadena con crucifijo, lavaderos y mochila.	Patio de la vecindad donde vive Sonia

B) Conclusión general de cada modelo.

- **LOLO (PERSONAJE O SUJETO):** Lolo es un joven que no tiene mayores ambiciones que la de trabajar para llevar dinero a su casa. Quizá, por la situación económica y familiar en la que vive, lo podemos calificar como un joven desubicado y débil. Lolo roba sin planearlo, lo único que lo mueve es el deseo de recuperar el reloj, pero al ver el dinero se siente tentado por la ambición y lo toma también. Su inexperiencia lo llevan a cometer una serie de errores que provocan el encarcelamiento de uno de sus amigos (el Alambriista) y la muerte de otro (Bobo).
- **PROTEGERSE (OBJETO):** Él sabe que la justicia, tanto de la policía como de las calles, es agresiva, por eso mismo trata de protegerse a toda costa.
- **MIEDO (DESTINADOR):** Como cualquier criminal Lolo teme ser descubierto, pero su temor es mayor, pues sabe que tanto la policía, que vigila su barrio, como las bandas que lo habitan aplican una justicia de tortura y muerte

- **LOLO (DESTINATARIO).** Lolo debe protegerse para evitar ser encarcelado o haya asesinado
- **LA IMPRUDENCIA (OPONENTE)** Los errores que el hombre comete en la vida tienen siempre diferentes motivos: el exceso de confianza, la falta de planeación, la imprudencia, etc. Muchos casos son por imprudencia. Lolo al robar el dinero y el reloj de la casa de la usurera mata a una persona dejando varios indicios que, en primera instancia, no podrían ser evidencias para pensar que fue él; sin embargo, sucede todo lo contrario, de esta forma su propio descuido (imprudencia) se convierte en el principal oponente que lo conduce a ser el único sospecho asesinado.
- **SILENCIO (AYUDANTE).** Lolo guarda silencio, a pesar de que sus amigos y su novia (Sonia) se ven involucrados y sufren las consecuencias del asesinato que él cometió.

C) Modelo actancial de Greimas de cada uno de los actuantes y conclusión particular de cada modelo



PRIMER EJE

PROTEGERSE

Objeto



LOLO

Personaje o Sujeto

- LOLO — PROTEGERSE: Lolo trata de evitar que descubran que él fue el asistente de la hermana de la usurera:

SEGUNDO EJE

PROTEGERSE

Objeto

→ LOLO

Destinatario

MIEDO →

Destinatador

- MIEDO — LOLO Lolo teme ser castigado tanto por la policía como por las bandas del barrio y por eso se protege.

TERCER EJE

LOLO

Personaje o Sujeto

← SILENCIO

Ayudante

LA IMPRUDENCIA →

Oponente

- LA IMPRUDENCIA — SILENCIO Lolo guarda silencio para evitar que lo descubran, pero comete una serie de imprudencias que lo delatan

D) Conclusión general:

La historia de Francisco Athié da inicio en el momento en el que se encuentra a un hombre colgado, la historia evoca un hecho que nos puede dar la respuesta de quién es ese hombre y porque fue asesinado. El personaje principal de ese acontecimiento es un joven llamado Lolo (personaje o sujeto), quien es el que provoca la muerte de ese hombre

Todo inicia cuando la hermana de Lolo le regala a su madre, Rosario, un reloj el día de cumpleaños, sin saber que este fue robado. Días más tarde Rosario se ve en la necesidad de empeñarlo. Para recuperarlo Lolo se mete a la casa de la usurera del barrio para robar el reloj, pero éste es descubierto por la hermana de la usurera, él la mata y sale corriendo. El miedo (destinador) hacen que a partir de aquí Lolo haga todo lo posible por protegerse y evitar ser descubierto (objeto). El silencio (ayudante) es su mejor arma para cumplir su principal objetivo. Sin embargo, comete una serie de imprudencias (oponente) que lo llevan a ser descubierto por su primo Marcelino, que es policía, y por las bandas del barrio. Marcelino le advierte que se vaya y le pide algo del dinero que robo para que lo siga protegiendo. Durante la noche las bandas del barrio llegan a la casa del Alambrista, lugar donde se refugia Lolo, y lo golpean. Él le pide ayuda a su novia (Sonia) para que pueda huir, Lolo le miente con tal de que ella lo ayude a escapar. Sonia está enamorada de él hasta el punto de prostituirse para conseguir dinero, por fin Lolo logra salir del barrio con Sonia

4: HERMENEUSIS

A) Categoría de análisis

- Lógica y dialéctica

B) Ficha Técnica.

- Título: Lolo
- Director y guionista: Francisco Athié.
- Productor: Gustavo Montiel
- Edición: Tlacatéotl Mata
- Fotografía: Jorge Medina.
- Música: Juan Cristóbal Pérez Grobet.
- Distribuidor: Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), Estudios Churubusco S.A. de C.V. e IMCINE
- Duración: 90 min.
- Equipo de producción: Asa Formger - Avelino Rodríguez
- Unidad de rodaje: Sacramento
- Escenografía: Bernardino Morales
- Ambientación: Pecanins
- Vestuario: Mónica Neumaier.

- Maquillaje: Eduardo Gómez y Carlos Sánchez
- Gerente de reparto: Alejandro Caballero
- Gerente de locación: Menamen Peña Juárez
- Foto fija: María Inés Roque
- Regrabacion René Cerón
- Transfers: Ingeniero Chaboya.
- Laboratorios: Churubusco.
- Año de realización: 1992.
- Actores Roberto Sosa (Lolo), Lucha Villa (madre de Lolo, Rosario), Damián Alcázar (policía, Marcelino), Alfonso Echánove (Alambrista), Alicia Montoya (Usurera, Doña Luz), Teresa Mondragón (hermana de la usurera), Leonardo Hernández (Bobo), Esperanza Mozo (novia de Lolo, Sonia), Artemisa Flores (hermana de Lolo, Olimpia), grupo de teatro "La Banda", Rosario Zuñiga (la 'Pirus'), entre otros.

C) Interpretación Alegórica

- Las bandas de jóvenes "punks" son la representación de la delincuencia juvenil en la clase baja de la sociedad.
- Lolo representa al joven psicológicamente desubicado, con malicia y miedos, que fueron generados en él por una familia que no supo educarlo y protegerlo a tiempo
- El dinero. factor que despierta la ambición y que estructura el camino para la realización de delitos
- Policía representa la aplicación de la justicia por la vía corrupta.
- Moño negro la representación clara de la muerte
- Tesis rojos señal de muerte y sangre
- Dibujo ecológico en un camión representa la tranquilidad después de la tormenta
- Paloma blanca acción de libertad.
- Usurera representación de la ambición desmedida

D) Interpretación Ética

- Social La película nos refleja un ambiente social de clase baja, donde la delincuencia está al orden del día. Por un lado, las bandas juveniles gobiernan en gran medida a colonias de bajos recursos y, por otro, la policía es un ejemplo de corrupción en todo momento. Además, nos muestra la problemática de las familias pobres para conseguir dinero y el nulo deseo de superación de éstas. La historia de Lolo es un hecho social que pudiera ser ficticio; sin embargo, todo lo que la rodea es real, pero pocas veces conocemos estas situaciones y difícilmente la sociedad en general se preocupa por esa problemática
- Personal La familia es la parte fundamental para mantener la unión y estabilidad en los hijos, sin embargo, en esta película la situación desequilibrada de las familias es un ejemplo de desubicación de los jóvenes que viven en estos barrios pobres, pues vemos un gran número de bandas y delincuentes que habitan en ellos

E) Interpretación Anagógica:

El contexto general: La película se refiere a la narración de un asesinato de la hermana de una prestamista que vive en un barrio de clase baja. En un principio nos presentan a un hombre colgado, quien presuntamente es el asesino (Bobo); sin embargo la narración de la película nos muestra que el asesino verdadero logra escapar gracias a la ayuda de su primo y de su novia

El asesinato se ve rodeado de diversos personajes que de forma directa e indirecta se ven involucrados en el homicidio Sonia, Rosario, Alambrista, Olimpia, bandas de "punks", doña Luz, hijos pequeños de Rosario, Isis

Por otra parte, los objetos principales dentro de la trama son un organillo, una máscara de luchador, unos tenis rojos, un crucifijo, un reloj, un candelabro, una lámpara, el dinero, una taza de baño, un foco, etc. Todos ellos son elementos que contribuyen antes, durante y después del asesinato

F) Interpretación hermenéutica general

- Temática: El trama de la película nos muestra una parte de la realidad social que viven algunos barrios de la Ciudad de México en la actualidad. Dentro del drama, la delincuencia juvenil es originada por la pobreza en la que viven las familias, la falta de dinero y de lo más indispensable crea en los jóvenes el sentido de la ambición, no obstante, su deseo por tener dinero no quiere decir que deseen superarse como seres humanos y salir del mundo donde viven

La desintegración familiar es la causa principal de la desubicación de esos jóvenes que se refugian en las bandas "punks" que se emborrachan, drogan y cometen delitos sin importarles que tan graves sean, inclusive, sin importarles la muerte de quienes son sus víctimas

Ahora bien el barrio en el que viven los personajes de esta historia también juega un papel importante, pues es la representación de aquellos barrios olvidados tanto por la justicia como por la sociedad en general, en el que la vida o la muerte no son más que algo habitual del hombre. Además, la película muestra como esos barrios son rehenes de la delincuencia tanto de bandas organizadas como de jóvenes delincuentes, llamados por la sociedad "chavos banda", y de la policía que, en lugar de ayudar y proteger a los habitantes de estas zonas, las extorsionan y aplican la justicia fuera de todo margen legal utilizando a veces hasta la tortura.

- Artístico. La representación de los personajes en la historia muestra un dominio artístico y un dominio de la vida real con todo y sus paradojas.
- Técnica. Cada elemento técnico es parte esencial del mensaje, pues también a través de ellos (iluminación, ambientación y escenografía) el espectador recibe el mensaje de la historia. En esta película la técnica es bien utilizada, desde el punto de vista sensitivo del espectador, pues logra transportarnos al lugar de los hechos con gran realidad y convencimiento de los hechos. Los movimientos de cámara que son utilizados son excelentes, pues dan gran movimiento a las secuencias, lo que le da agilidad a la película y mantiene el suspenso en el espectador. Por lo que respecta a los efectos especiales, podemos decir que son buenos, sobre todo, porque se utilizan

como medio para ir a un tiempo y espacio determinado sin perder la línea del tiempo y espacio de la película

4.1.2 COMO AGUA PARA CHOCOLATE

1: VISIONADO DE LA PELÍCULA

- Dada a la extensión de la película el visionado continuo se hizo dos veces, mientras que el visionado plano por plano se realizó tres veces, con el fin de cotejar si los datos, valoraciones y defectos anotados se seguían percibiendo como tal.

2: MIMESIS

A) Analisis técnico

- Material en la que fue filmada o grabada la película a analizar.

CARACTERÍSTICA	CINE INDUSTRIAL	VIDEOHOME (VIDEOGRAMA)
1 Celuloide	35 mm	x
2 Emulsión	De nitrato de plata	x
3 Banda Sonora	Cinta magnética de ¼ de pulgada (original dat)	x
4 Cinta de video	La visualización de la película se hizo en cinta magnética VHS	x
5 Velocidad de la filmación	24 cuadros por segundo.	x

B) Análisis del montaje desde la imagen:

- Anotar el número y estilo de secuencias y planos.
- Anotar tipo de iluminación y movimientos de la cámara

SECUENCIA	PLANO	ILUMINACIÓN	CÁMARA
1ª de escena: La busnieta comienza a describir el secreto de la cebolla y da inicio a la narración de la historia de amor de su tía abuela Tita	4 planos. Predomina el primer plano.	Artificial.	Normal
2ª, alternativa - paralela (flash back). Narración del nacimiento. Muere el padre de Tita	33 planos. Predomina el plano de conjunto y el medio plano	Predomina la luz artificial.	Se utilizan dolly izquierda y adelante. La opción en picada
3ª descriptiva: Niñez y adolescencia de Tita. La tía Nacha le enseña a cocinar.	20 planos. Predomina el medio plano	Artificial.	Se utilizan dolly izquierda y derecha.
4ª, en alternativa - paralela: Pedro corta a Tita (1910).	51 planos. Predomina el primer plano.	Artificial	Se utilizan dolly izquierda y derecha. La opción en picada y contrapicada.
5ª, alternativa - paralela: Pedro pide la mano de Tita, la cual le es negada, pues su mamá (Elena), aplica la tradición de que su hijo menor debe cuidarla hasta su muerte, pero le consiente casarse con una de las hermanas de ella, Rosaura.	70 planos. Predomina el primer plano	Artificial	Se utilizan panorámicas horizontal derecha y vertical abajo.

6ª, alternativa - paralela: Se hacen los preparativos de la boda de Rosaura y Pedro	56 planos. Predominan el primer plano y el medio plano	Artificial	Se utilizan panorámica vertical arriba y panorámica horizontal izquierda La opción en picada
7ª, alternativa - paralela: Se realiza la boda, durante la celebración muere la nana Nacha	72 planos. Predomina el primer plano	Artificial	Se utilizan panorámica vertical arriba y panorámica horizontal izquierda y derecha, panorámica diagonal Dolly derecha La opción en picada
8ª, alternativa - paralela: La noche de bodas,	25 planos Predomina el plano americano.	Artificial	Se utiliza una panorámica horizontal izquierda.
9ª, alternativa - paralela: Seis meses después Rosaura y Pedro por primera vez se relaciona sexualmente y ella cocina por primera vez	27 planos. Predomina el primer plano	Artificial.	Se utilizan panorámica vertical arriba La opción en picada.
10ª, alternativa - paralela: Pedro le obsequia un ramo de rosas a Tita y ella prepara codornices en salsa de pétalos de rosa	61 planos. Predominan el primer plano.	Predomina la luz artificial	Se utilizan panorámicas vertical arriba y abajo, panorámicas horizontal izquierda y derecha La opción en picada.
11ª, alternativa - paralela: La hermana de Tita, Gertrudiz, se escapa con un revolucionario	89 planos. Predominan el primer plano y el plano general.	Predomina la luz artificial	Se utilizan panorámica horizontal izquierda y zoom in.
12ª, alternativa - paralela: Nacimiento del bebe de Pedro y Rosaura.	33 planos. Predominan el primer plano, plano de dos y el plano general.	Predomina la luz artificial	Se utilizan panorámicas vertical arriba

13ª, alternativa - paralela. Tita alimenta al bebe de Pedro y Rosaura	38 planos. Predomina el primer plano	Artificial.	Normal.
14ª, alternativa - paralela: Bautizo del bebe de Rosaura y Pedro Pedro le dice a Tita que la sigue amando.	46 planos. Predomina el primer plano	Natural	Se utiliza una panorámica horizontal derecha.
15ª, alternativa - paralela: La mamá de Tita decide que Pedro y Rosaura deben partir, pues sospecha que Tita y Pedro sostienen relaciones	28 planos. Predomina el plano general	Artificial	Se utilizan panorámica vertical, arriba y panorámica horizontal izquierda y derecha.
16ª, alternativa - paralela: Revolucionario llega a la hacienda de mamá Elena en busca de Gertrudiz	62 planos. Predomina el plano general	Predomina la luz natural.	Se utilizan panorámica cambiante (hasta lograr un círculo) La opción de contrapicada
17ª, alternativa - paralela. Al enterarse Tita de que su sobrino (hijo de Pedro y Rosaura) murió ella se rebela en contra de su madre. Tita se sumerge en una gran depresión	92 planos. Predominan el primer plano.	Artificial.	Se utilizan panorámica vertical arriba y panorámica horizontal izquierda y derecha. La opción en picada y contrapicada
18ª, alternativa - paralela: El doctor de la familia, John Brown, se lleva a Tita a sus casa Tita logra recuperarse y el doctor le propone matrimonio, ella acepta.	117 planos Predomina el primer plano.	Artificial.	Se utilizan panorámica vertical arriba y abajo y panorámica izquierda y derecha.

19ª alternativa - paralela. Cheneba, la criada de mamá Elena es violada. Los maleantes le provocan un accidente a mamá Elena, lo cual la deja parálitica	27 planos. Predomina el medio plano	Natural	Se utilizan panorámica vertical abajo y panorámica horizontal izquierda y derecha. La opción de contrapicada.
20ª alternativa - paralela. Al saber Tita que su madre está parálitica ella regresa a la hacienda para cuidarla. Su madre se niega a ser cuidada por Tita por el temor de ser envenenada. Mamá Elena se provoca su propia muerte	107 planos. Predomina el primer plano	Predomina la luz artificial	Se utilizan panorámica vertical arriba y panorámica horizontal izquierda y derecha y zoom in y zoom back
21ª alternativa - paralela: Funeral de la madre de Tita. Ella descubre que su hermana Gertrudiz es hija de otro hombre. Rosaura llega al funeral embarazada y da a luz.	28 planos Predomina el plano de dos.	Artificial / Natural.	Se utilizan panorámicas horizontal derecha
22ª alternativa - paralela: Tita cuida al bebe de Rosaura, pues ella está muy delicada Rosaura pretende que su hija la cuide hasta que ella muera	28 planos. Predomina el plano de dos	Artificial	Se utilizan panorámicas horizontal derecha, zoom in. La opción de contrapicada
23ª alternativa - paralela: El doctor Brown pide formalmente la mano de Tita a Pedro y a su hermana Rosaura	51 planos. Predominan el primer plano y el plano general	Artificial	Se utilizan panorámica vertical arriba y panorámicas horizontal izquierda y derecha, zoom in. La opción de contrapicada.

24ª alternativa - paralela Tía y Pedro tienen relaciones sexuales Poco tiempo después ella piensa que está embarazada Tita ve la apatición de su madre que la tortura y reprocha la traición a su hermana	59 planos Predominan el primer plano y el primer plano	Artificial	Se utilizan panorámica vertical arriba y panorámicas horizontal izquierda y derecha, zoom in
25ª alternativa - paralela: El día de Reyes Gertrudiz regresa a la hacienda.	70 planos Predominan el primer plano.	Artificial.	Se utilizan panorámica vertical arriba y abajo y panorámicas horizontal izquierda y derecha, dolly izquierda y derecha, zoom in. La opción de contrapicada
26ª alternativa - paralela. Los revolucionarios permanecen en la hacienda y festejan Nuevamente Tita ve el fantasma de su madre, Tita le reprocha que ella la torture y que haya tenido una hija ilegítima, de esa forma desaparece la visión y el embarazo psicológico Pedro se quemara severamente con una fogata Tita trata de curarlo con yerbas	78 planos. Predominan el primer plano	Artificial.	Se utilizan panorámica vertical arriba y abajo y panorámicas horizontal izquierda, zoom back.
27ª alternativa - paralela. Gertrudiz se va de la hacienda. El doctor Brown cura totalmente a Pedro. Al saberse engañada Rosaura discute con Tita	59 planos Predominan el primer plano.	Predomina la luz artificial	Se utilizan panorámicas horizontal izquierda y derecha, zoom in. La opción de picada.

28ª alternativa - paralela: Tita y el doctor Brown hablan sobre su matrimonio	75 planos Predomina el primer plano	Artificial / Natural	Se utiliza una panorámica vertical arriba y un zoom in
29ª alternativa - paralela. Se hacen los preparativos y se celebra una boda la de la hija de Rosaura y Pedro. Después de la Boda Tita y Pedro se quedan solos.	82 planos Predomina el primer plano.	Natural.	Se utilizan panorámicas vertical arriba y horizontal derecha, zoom back. La opción de picada
30ª alternativa - paralela: Tita y Pedro se sienten libres para amar y tienen relaciones sexuales, él muere, al darse cuenta de ello Tita se quita la vida.	63 planos Predominan el primer plano y el plano de dos.	Artificial	Se utilizan una panorámica vertical - abajo y panorámica horizontal izquierda y derecha
31ª de escena: La bisnieta termina de narrar la historia de amor de su tía abuela Tita y de Pedro Ella prepara tortas de papa, atrás de ella aparecen los fantasmas de su mamá y su tía abuela	11 planos. Predomina el primer plano.	Artificial	Normal

CONCLUSIÓN

La historia se desarrolla en 15 secuencias, la primera y la última son secuencias de escena y 13 son secuencias alternativa - paralela (flash back) En ellas predominan el primer plano y el plano de dos y la iluminación es artificial / natural. Los principales movimientos de cámara son: panorámica vertical (arriba y abajo), panorámica horizontal (izquierda y derecha) y el zoom in y zoom back, la opción de picada y contrapicada.

3. DIÉGESIS:

B) Modelo para especificar acciones, cosas y lugares de cada uno de los actuantes (personaje o sujeto, objeto, destinatario, ayudante y oponente):

TITA (SUJETO)	Número de secuencia	Acciones	Cosas	Lugares
	2ª	Tita cicece en la cocina.	Trastes, vegetales, cebolla, aceite y fogón	Cocina de la hacienda de la familia de Tita
	2ª	Tita (adolescente) conoce a Pedro.	Mesa, sillas y comida.	Patio de la casa de Tita.
	2	Tita aprende a costurar.	Ropa, aguja, hilo, telas, costurero, sillones y cortinas	Sala de la casa de Tita.
	3ª	Tita (mujer) se encuentra con Pedro.	Candiles, vino, vasos, mesas, escaleras y barriles.	Salón de la casa de Tita.
	5ª	Tita avisa a su madre que Pedro vendrá a verla.	Costurero, aguja e hilo.	Sala de la casa de Tita

TITA (SUJETO)	5 ^a	Tita enojada teje una colcha en una noche	Candil, estambre, gancho y ventana.	Recámara de Tita.
	6 ^a	Tita prepara el pastel para la boda junto con Naela	Cazuela, fogón, cuchara de madera, masa, lágrimas y habero	Cocina de la casa de Tita.
	7 ^a	Tita le avisa a su madre que Naela murió.	Fuete	Pasillo hacia las habitaciones en la casa de Tita.
	10 ^a	Tita prepara codornices en salsa de pétalos de rosa	Codornices, jaula, rosas rojas, molcajete, charola, condimento y fogón	Cocina de la casa de Tita
	13 ^a	Tita alimenta al bebe de Pedro y Rosaura	Rebozo.	Un cuarto de la casa
	17 ^a	Tita se entera de que su sobrino (hijo de Pedro y Rosaura) murió ella se rebela en contra de su madre. Tita se sumerge en una gran depresión	Sermillas, mesa, bote de semillas, palomar y escalera.	Cocina y palomar de la casa

TITA (SUJETO)	18 ^a	Tita acepta casarse con el doctor John Brown	Comida, vino y copas.	Jardín de la casa del doctor Brown
	20 ^a	Al saber Tita que su madre está parálitica ella regresa a la hacienda para cuidarla.	Carreta, maletas, aboles y polvo.	Camino a la hacienda de la familia de Tita.
	21 ^a	Tita descubre que su hermana Gertrudiz es hija de otro hombre.	Cofre, fotografía, llave y carta	Recámara de la mamá de Tita.
	22 ^a	Al dar a luz Rosaura a otro bebé, Tita lo cunda	Comida, condimentos, cazuelas y anafre	Cocina de la casa de Tita.
	24 ^a	Tita y Pedro tienen relaciones sexuales.	Candil y cama	Recámara de Tita.
	24 ^a	Tita piensa que está embarazada	Masa, harina, mesa y cacao	Cuarto para hacer pan.
	24 ^a	Tita ve la aparición de su madre que la tortura y reprocha la traición a su hermana.	Ventana.	Cuarto para hacer pan

TITA	26ª	Tita ve el fantasma de su madre, Tita le reprocha que ella la torture y que haya tenido una hija ilegítima, de esa forma desaparece la visión y el embarazo psicológico	Espejo	Recámara de Tita
(SUJETO)	28ª	Tita le dice al doctor Brown que no puede casarse con él	Mesa, copas, platos, cubiertos, vino, comida y servilletas	Comedor de la casa de Tita.
	30ª	Tita se suicida al darse cuenta que Pedro muere	Cama, paja, velas, cerillos, rebozo y fuego	Granero de la hacienda

ACABAR CON LA TRADICIÓN FAMILIAR DE LA MENOR	Número de secuencia	Acciones	Cosas	Lugares
(OBJETO)	18ª	Tita acepta casarse con el doctor John Brown, aún sin haberse muerto su madre.	Comida, vino y copas	Jardín de la casa del doctor Brown.

<p>ACABAR CON LA TRADICIÓN FAMILIAR DE LA MENOR</p> <p>(OBJETO)</p>	22º	Tita le dice a Chencia que no permitirá que Rosaura le impida casarse a Esperanza	Tina con agua y jabón	Cuarto donde bañan al bebe
	27º	Tita discute con su hermana Rosaura y le dice que impedirá que Esperanza, su sobrina, viva bajo la misma tradición de la menor que ella.	Molino de viento, maíz y cuna.	Afuera del molino de viento de la hacienda
	29ª	Esperanza se casa con Alejandro, el hijo del doctor Brown.	Comida, instrumentos musicales, pasteles, platos, cubiertos, cazuela con moje y rano	Pato de la hacienda de Tita.

LO ABSURDO (DESTINADOR)	Número de secuencia	Acciones	Cosas	Lugares
	5ª	Tita teje una colcha en una noche al saber que su madre consintió la boda de Pedro con Gertrudiz.	Candil, estambre, ventana y ganchos.	Recámara de Tita
	17ª	Tita le reprocha a su madre el autoritarismo con el que ella ha ordenado su vida, siguiendo una tradición absurda.	Semillas, mesa, bote de semillas, palomar y escalera	Cocina y palomar de la casa
	22ª	Tita cree que es absurdo que Rosaura pretenda que su hija la cuide hasta que ella muera.	Cama, ventanas, cortinas, colchas y cobijas de bebe.	Recámara de Rosaura.
	24ª	Tita le reprocha al fantasma de su madre que la haya hechos seguir una tradición tan frustrante.	Espejo.	Recámara de Tita

DESCENDIENTES (DESTINATARIO)	Número de secuencia	Acciones	Cosas	Lugares
	1ª	La bisneta cuenta la historia de Tita. Ella es hija única.	Cebolla, cuchillo, vegetales, condimentos, chorizo y otros elementos de cocina.	Cocina de la casa de la bisneta.
	27ª	Tita le juró a la bebé (Esperanza) que no dejará que la hagan infeliz por una tradición.	Molino de viento, maíz y cuna.	Afuera del molino de viento de la hacienda.

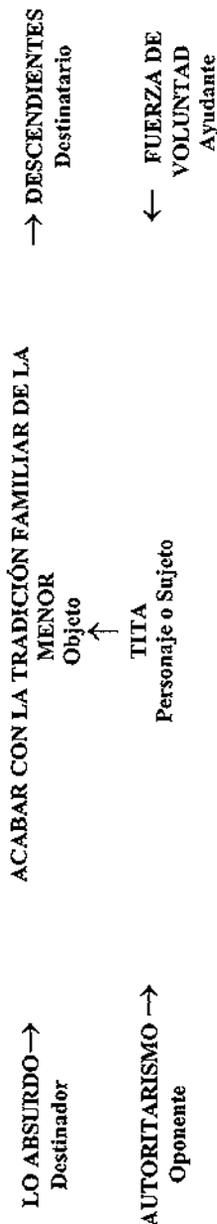
AUTORITARISMO (OPONENTE)	Número de secuencia	Acciones	Cosas	Lugares
	5ª	Al aplicar la tradición de que su hija menor debe cuidarla hasta su muerte, la mamá de Tita niega la mano de ésta.	Mesa, copas, sombreros y florero.	Sala de la casa de Tita
	22ª	Rosaura decide que su hija no deberá casarse y tendrá que cuidarla hasta que ella se muera.	Cama, ventanas, cortinas, colchas y cobijas de bebé	Recámara de Rosaura

FUERZA DE VOLUNTAD (AYUDANTE)	Número de secuencia	Acciones	Cosas	Lugares
	26'	Tita le dice al fantasma de su madre que no la siga torturando, ni insultando, ya que ella en su juventud había tenido una hija ilegítima, de esa forma desaparece la visión	Espejo	Recámara de Tita.
	27'	Tita y Rosaura discuten y ella le dice que no está dispuesta a que siga la tradición	Molino de viento, maíz y cuna.	Afuera del molino de viento de la hacienda
	29'	La bisneta narra que la lucha entre Rosaura y Tita no duró mucho, pues poco tiempo después Rosaura murió a causa de problemas intestinales.	Aromatizantes naturales, cama y sábanas	Recámara de Rosaura

B) Conclusión general de cada modelo.

- **TITA (PERSONAJE O SUJEJO)** Joven dulce, inteligente y madura, que anhela casarse con el amor de su vida y que es fuertemente reprimida por su madre que no le permite casarse. A pesar de no haber sido completamente feliz como mujer, ella es capaz de cocinar las más perfectas delicias gastronómicas de la región norte de México. Además, logra deshacerse de los prejuicios sociales y tradiciones, para ella irracionales, de la época.
- **ACABAR CON LA TRADICIÓN FAMILIAR DE LA MENOR (OBJEJO).** La tradición de su familia, de que la hija menor tenía que casarse hasta que la madre muriera, era una tradición que había afectado a Tita y pretendía que se acabara en ella para que no la sufrieran sus descendientes.
- **LO ABSURDO (DESTINADOR).** Ella consideraba que la tradición de sus familia era absurda y que no debería continuar por más tiempo, por eso decidió luchar para desaparecerla.
- **DESCENDIENTES (DESTINATARIO):** Tita no quería que otras descendientes de su familia fueran a sufrir lo mismo que ella y sus antepasados habían sufrido con esa tradición y que había dejado dolor en sus vidas.
- **AUTORITARISMO (OPONENTE):** El autoritarismo de las madres que habían seguido esa tradición y que pretendían seguirla era el factor más oponente que tenía Tita, pues ella tendría que luchar contra la costumbre y la mentalidad de quienes la practicaban.
- **FUERZA DE VOLUNTAD (AYUDANTE):** La fuerza de voluntad de Tita es su mejor arma para acabar con esa tradición.

C) Modelo actancial de Greimas de cada uno de los actantes y conclusión particular de cada modelo.



PRIMER EJE

ACABAR CON LA TRADICIÓN FAMILIAR DE LA MENOR

Objeto



TITA

Personaje o Sujeto

- TITA - ACABAR CON LA TRADICIÓN FAMILIAR DE LA MENOR: Tita pretende que la tradición que la hizo infeliz se acabe en ella

SEGUNDO EJE

ACABAR CON LA TRADICIÓN
FAMILIAR DE LA MENOR

Objeto

→ DESCENDIENTES

Destinatario

LO ABSURDO →

Destinador

- LO ABSURDO - DESCENDIENTES: Tita sabe que esta tradición es absurda y no quiere que sus descendientes la sufran como ella

TERCER EJE

AUTORITARISMO →

Oponente

TITA

Personaje o Sujeto

← FUERZA DE VOLUNTAD

Ayudante

- AUTORITARISMO - FUERZA DE VOLUNTAD: Tita lucha contra el autoritarismo de su hermana para lograr que esa tradición no siga siendo aplicada y usa toda su fuerza de voluntad para lograrlo

D) Conclusión general:

Como agua para chocolate es una película en la que una joven dulce y obediente llamada Tita (sujeto) es reprimida por su madre que le impide casarse por una tradición familiar, donde la hija menor debería cuidar a su madre hasta que esta muriera. Tita sufre esta tradición en carne propia y se da cuenta que es una tradición absurda (destinador) que la hizo infeliz a ella y a otras mujeres de su familia, incluyendo a su propia madre. Una de sus hermanas se casa con el hombre que Tita amaba (Pedro), años más tarde la hermana de Tita (Rosaura) tiene una niña y pretende que en ella recaiga esa tradición, el autoritarismo (oponente) de su hermana, y antes de su madre, hacen que Tita trate de luchar por qué esa tradición se acabe en ella (objeto) y no afecte a su sobrina y demás descendientes (destinatario), para ello Tita usa su fuerza de voluntad (ayudante) para lograr que sea así.

Afortunadamente para Tita la lucha con su hermana no fue extensa, pues poco tiempo después Rosaura murió por problemas intestinales y esto dejó en libertad a su sobrina de casarse cuando lo deseara. Tita ve cumplidos sus deseos, pues educa a su sobrina de una forma diferente, sin tantos prejuicios y fuera de esa tradición que no dejó más que amarguras y frustraciones en las mujeres que vivieron bajo ese régimen costumbrista.

4: HERMENEUSIS

A) Categoría de análisis

- Lógica y dialéctica.

B) Ficha Técnica.

- Título: Como agua para chocolate
- Productor y director: Alfonso Arau
- Asesora editorial y libreto: Laura Esquivel.
- Edición: Francisco Jesús Chu y Carlos Bolado.
- Cámara: Claudio Rocha.
- Sonido: Juan Castre
- Producción de segunda unidad: Rafael Santamaría.
- Foto fija: Enrique Gutiérrez.
- Diseño de vestuario: Carlos Brown
- Peinados: Julián Tejeda.
- Maquillistas: Roberto Villafuerte y Sergio Espinosa.
- Escenografía: Emilio Mendoza y Ricardo Mendoza
- Ambientación: Marco A. Arteaga, Mauricio De Aguinado y Denisse Pizzini
- Música: Leo Brower
- Coreografía: Farresio De Bernal
- Voz de Pedro: Guillermo Saucedo
- Gerente de producción: Oscar Castillo, Emilia Arau y Belinda Uriegas.
- Gerente de locación: Alfonso Granado.
- Jefe de efectos especiales: Raúl Falomir.
- Directora de doblaje: Liza Willer
- Post-producción en México: Estudios Churubusco - Azteca.
- Duración: 125 min.
- Asesor de magia: mago "Nino"
- Jefe de cuadrilla: José Santos
- Laboratorios en México: Filmolaboratorio S.A. de C.V. Churubusco.
- Laboratorios en Texas: ALLIED - WBS
- Canciones: Mi querido capitán, Jesusita en Chihuahua, Ojos de juventud, Estrellita, Paso del norte y Mi carro Ford.
- Locaciones: Piedras Negras, Coahuila, Ciudad Acuña, Coahuila y México D.F.
- Año de realización: 1991
- Actores: Marco Leonardi (Pedro), Lumi Cavazos (Tita), Regina Torné (Mamá Elena), Mario Iván Martínez (doctor John Brown), Ada Carrasco (Nachá), Yareli Arizmendi (Rosaura), Claudette Aille (Gertrudiz), Pilar Aranda (Chencha), Farnesio de Bernal (Cura), Joaquín Garrido

(Sargento Treviño), Rodolfo Arias (Capitán Juan Alejandrez), Margarita Isabel (Paquita Lobo), Sandra Arau (Esperanza), Andrés García Jr (Alex), Regino Herrera (Nicolás), Genaro Aguirre (Rosalío), David Ostrosky (David de la Garza), Brigida Alexander (Tía Mary), Amado Ramírez (Padre de Pedro), Arceha Ramírez (Bisnieta), Socorro Rodríguez (Amiga de Paquita), entre otros.

C) Interpretación Alegórica

- La cebolla estmulative para llorar
- Sal representación del llanto de forma sólida.
- Recetario de Tita: el refugio de Tita por el amor frustrado
- Hija menor: protección de la madre hasta su muerte
- Esperanza fe o ilusión de la vida
- La tradición: hecho inviolable dentro de la sociedad.
- Pastel de bodas la añoranza
- Velas la luz de la muerte.
- Salsa de rosas rojas proyector de la sexualidad frustrada de Tita
- La magia: elemento que transforma lo real en fantasía.
- Pecho de Tita, medio de alimentación para un bebe
- Paloma desco de libertad.
- Chorizo enguzanado la enfermedad
- Caldo de colita de res la vida.
- Canción indígena arrullo para bebe.
- Cofre protección de secretos
- Llave, medio para conocer los secretos
- Cocina representación de una encubadora
- Fantasma de la mamá Elena: frustración psicológica de Tita
- Tepezcohuite el ungüento curativo natural que ayuda a evitar el ardor.
- Molino de viento; el comienzo de la lucha entre hermanas (Tita y Rosaura)
- Cernillos, el veneno que lleva a la muerte, provocando una fuerte alteración luminosa.
- Túnel luminoso punto de encuentro en la muerte de los que se aman en vida
- Cenizas de Tita y Pedro, abono de fertilidad para la tierra
- Fantasmas de Esperanza y Tita: la fuerzas que cuidan y acompañan a la bisnieta
- La escopeta, el poder.

D) Interpretación Ética

- Social Las costumbres dentro de la sociedad de principios del siglo XX en México son la base de la sociedad actual. Sin embargo, la modernidad ha logrado darle giros extraordinarios a esas costumbres, de las cuales muy pocas prevalecen, y generalmente están ligadas a la moralidad como en ese entonces. Quizá la mujer de esa época es muy diferente a la actual, aunque en algunos lugares poco ha cambiado, pues la obediencia, el cumplimiento de costumbres y la decencia son parte fundamental de algunos pueblos de México. Por otra parte, la tradición de la cocina mexicana, la cual es muy variada, es firmemente remarcada, pues entre otros aspectos, México ha logrado darse a conocer por su gastronomía. También debemos hablar un poco de la magia que se maneja en la película, puesto que ésta le da un toque de fantasía a la realidad de una época en la que la tecnología no era tan avanzada y en la que se podía creer en todo: brujería, magia, etc.
- Personal Las buenas costumbres pueden ser parte de la educación de la familia mexicana, pero en esta película la severa aplicación de esas buenas costumbres generan también desequilibrio emocional en las hijas o hijos a quienes se le reprime, inclusive, conduce a la frustración de quienes tienen que vivir bajo un tradicionalismo puramente moralista y autoritario.

E) Interpretación Anagógica

El contexto general La película narra la historia de Tita, quien fue negada al matrimonio por ser la menor de tres hermanas y por tal motivo tenía que cuidar a su madre hasta su muerte. La frustración de vivir a lado de su madre llena de complejos, frustraciones y totalmente autoritaria, condujo a Tita a caer en una grave depresión de la cual salió gracias al cariño de un doctor que la cuidó (doctor Brown) y a un caldo de colita de res. Al morir sus madre Tita se hizo cargo de la casa de sus padres, Rosaura, la hermana que se había casado con el hombre que ella amaba tuvo dos hijos, el primero había muerto, mientras que el segundo había sido una niña que llevaba por nombre Esperanza y a la cual Rosaura ya le había decidido su destino: que la cuidaría hasta que ella muriera. Tita se revela ante esto y trata de salvar a su sobrina de esa terrible tradición, poco tiempo después Rosaura muere y Esperanza ya no tendrá que seguir la tradición, terminando en Tita la tradición que por muchos años se había seguido en su familia.

Años más tarde Esperanza se casa con el hijo del doctor Brown. Tita y Pedro tratan de vivir sus vidas, pero la muerte sorprende a Pedro, Tita no lo soporta y se suicida, lográndose encontrar en el punto más luminoso de la muerte.

Algunos de los personajes que tienen que ver directa o indirectamente con esta historia son el doctor John Brown, Nacha, Gertrudiz, Chenchá, Cura, Sargento Treviño, Capitán Juan Alejandro, Paquita Lobo, Alex, Nicolás, Rosalío, David de la Garza, Tía Mary, padre de Pedro, bisneta, músicos, cuatros, revolucionarios, etcétera.

Los objetos principales dentro de la trama son: la cebolla, sal, agua, arreglos de boda, estambre, leche, diversos alimentos, rosas rojas, recetario, velas, cofre, fotografías, cartas, instrumentos musicales, rosca de reyes, mesas, sillas, armas, baño, río, pastel, caballos, etc. Todos estos objetos son parte fundamental de la vida de Tita y sus deseos de vivir feliz y sin tradiciones absurdas

F) Interpretación hermenéutica general

- **Temática:** La película nos habla de una época en la que las costumbres familiares estaban muy arraigadas y en las que las mujeres, más que los hombres debía completa obediencia a sus padres. La educación que se forja en la mujer es completamente servil ante padres o esposos. Aquellas mujeres que eran capaces de revelarse al autoritarismo eran catalogadas como mujercuelas.

El tradicionalismo de esa época causó graves problemas psicológicos en las mujeres, pues algunas de las costumbres solían ser fuertemente frustrantes y humillantes. El desoír o contradecir esas costumbres era reprimido. Tita es un ejemplo de la gran fuerza de la mujer para poder soportar ese costumbrismo autoritario que rompía con las ilusiones de cualquier persona, haciéndolas infelices para siempre. A pesar de que Tita parecía una mujer dulce y hasta débil, en comparación a sus hermanas, resultó ser la de más carácter, capaz de salir adelante, de tomar decisiones concretas y de llevar encima la estructura de una familia. Antes de que su madre muriera, más que por convicción, ella la obedecía por costumbre y esto la alteraba enormemente, pero cuando ella se dio cuenta de que podía decidir y contradecir lo impuesto lo hizo.

- **Artístico:** Los personajes de esta película nos muestran una realidad de otra época, en la cual se muestra un gran dominio de la interpretación de los personajes.
- **Técnica:** El dominio de los elementos técnicos como el de ambientación, escenografía, iluminación, fotografía, música, etc., que se ve plasmado en cada una de las imágenes presentadas en la película y representan la unidad de toda la historia. La narración es el principal auxiliar para que el tiempo y espacio sean vistos con normalidad y así el receptor tenga la posibilidad de recorrer un pasado lejano a través de un presente determinado y lo ubica en los espacios que pretende conducirnos la temática.

La historia de esta película está basada en la novela de Laura Esquivel, pocas veces un cineasta logra llevar a la pantalla una buena adaptación, este caso es una de esas excepciones en la que la imagen logra reflejar cada uno de los detalles de la novela, inclusive, logra conjugar los aspectos sensitivos que la novela transmitió en su momento de lectura, como la sensualidad, la ira, la depresión. Claro está que la imaginación del hombre siempre supera a las imágenes audiovisuales, sin embargo, el logro de esta producción rebasa las expectativas del hombre. Un aspecto muy peculiar es la utilización de los efectos especiales, los cuales no sólo se reducen a sonidos y acciones determinados, sino que recurre a la magia para mostrar aspectos fantásticos que dan un toque de metáfora y de simbolismos a la producción, como cuando unas rosas rosas al tener contacto con el pecho de Tita y lastimarla éstas se tiñen de rojo.

4.1.3 ROJO AMANECER

1: VISIONADO DE LA PELÍCULA

- El visionado de la película se hizo dos veces de forma continua y dos veces plano por plano, con el fin de cotejar si los datos, valoraciones y defectos anotados se siguen percibiendo como tal

2: MIMESIS

A) Análisis técnico:

- Material en la que fue filmada o grabada la película a analizar

CARACTERÍSTICA	CINE INDUSTRIAL	VIDEOHOME (VIDEOGRAMA)
1. Celuloide	35 mm.	x
2 Emulsión	De nitrato de plata	x
3 Banda Sonora	Cinta magnética de ¼ de pulgada	x
4 Cinta de video	La visualización de la película se hizo en cinta magnética VHS	x
5 Velocidad de la filmación	24 cuadros por segundo	x

B) Análisis del montaje desde la imagen

- Anotar el número y estilo de secuencias y planos
- Anotar tipo de iluminación y movimientos de la cámara

SECUENCIA	PLANO	ILUMINACIÓN	CÁMARA
1ª de escena: (2 de octubre de 1968) Son alrededor de las 7 de la mañana, la familia de Humberto y Alicia comienza un día más	50 planos. Predominan el plano general, el primer plano y las panorámicas con la cámara.	Artificial	Se utilizan panorámicas vertical arriba y panorámica horizontal izquierda y derecha y un zoom in
2ª de escena: Humberto y Alicia son padres de 4 hijos, los dos mayores, Sergio y Jorge, sostienen una discusión con sus padres sobre un mitin estudiantil que se va llevar a cabo en la plaza de Tlatelolco.	92 planos. Predominan el primer plano y el plano de dos	Artificial	Se utilizan panorámicas vertical arriba y abajo y panorámica horizontal izquierda y derecha y zoom in La opción de picada.
3ª de escena: La mamá (Alicia) prepara la comida y se percata de que no hay luz Su padre, que vive con ellos, revisa los tapones y observa que fue un apagón general Llegan los dos hijos menores de Ahroa de la escuela.	55 planos Predominan el primer plano y el plano de dos.	Predomina la luz artificial	Se utilizan panorámicas vertical arriba y abajo y panorámica horizontal izquierda y derecha, zoom in y zoom back La opción de contrapicada.

<p>4^o, de escena: La policía judicial inspecciona los edificios de alrededor de la plaza de Tlatelolco. El esposo de Alicia, Humberto, la llama, pero pierden la comunicación, pues el teléfono es cortado.</p>	<p>75 planos. Predomina el primer plano</p>	<p>Predomina la luz artificial</p>	<p>Se utilizan panorámicas verticales arriba y abajo y panorámica horizontal izquierda y derecha. zoom back La opción de contrapicada.</p>
<p>3^o, de escena: Durante la tarde un comienzo el mitin estudiantil. La hija de Alicia se va a la casa de una amiga a hacer la tarea. Alicia y su padre hablan sobre el mitin, él le dice que la policía probablemente les haya preparado un operativo para calmar a los estudiantes.</p>	<p>58 planos. Predomina el primer plano</p>	<p>Artificial.</p>	<p>Se utilizan panorámica vertical arriba y panorámica horizontal izquierda y derecha. La opción de contrapicada</p>
<p>6^o, descriptiva: Da fin el mitin y se escuchan disparos desde la plaza. Alicia y su padre observan por la ventana y ven que el ataque es a los estudiantes. Minutos más tarde se dejan de escuchar los disparos. Comienza a llover. El papá de Alicia va en busca de su nicta.</p>	<p>86 planos Predomina primer plano y plano de dos.</p>	<p>Artificial</p>	<p>Se utilizan panorámica vertical arriba y abajo y panorámica horizontal izquierda y derecha y zoom in</p>

7ª de escena: Llegan al departamento Sergio y Jorge llevando consigo a cuatro estudiantes, uno de ellos herido. Alicia trata de curarlo. Regresan el padre de Alicia y su nieto.	71 planos. Predominan el primer plano y el primer plano	Artificial	Se utilizan panorámica horizontal izquierda y derecha.
8ª de escena Ya más tranquilos Sergio, Jorge y sus compañeros narran los acontecimientos de la mañana en la plaza	142 planos Predominan el primer plano y plano de dos.	Artificial.	Se utilizan panorámica vertical arriba y abajo y panorámica horizontal izquierda y derecha. Las opciones de proada y contrapicada
9ª, descriptiva. Nuevamente se escuchan balazos, todos se vuelven a refugiar dentro de las recámaras. Minutos más tarde se tranquiliza la situación.	56 planos. Predominan el primer plano y plano de conjunto	Artificial	Se utilizan panorámica vertical arriba y panorámica horizontal izquierda y derecha
10ª de escena. Humberto llega a su casa. Durante la cena platuca con Sergio y Jorge, además, planean como sacar a los demás estudiantes del departamento	75 planos. Predomina el primer plano.	Artificial	Se utilizan panorámica vertical arriba y abajo y panorámica horizontal izquierda y derecha. La opción de contrapicada.
11ª de escena: Una señora grita en las escaleras del edificio en busca de su hijo, Sergio y Jorge preguntan a los demás estudiantes si alguno de ellos es el que busca la mujer afuera, todos dicen que no.	12 planos Predomina el plano general.	Artificial.	Se utilizan panorámicas horizontal izquierda y derecha

<p>12ª de escena. La familia se encuentra durmiendo, la policía llega al departamento en busca de estudiantes. Fillos descubren sangre del estudiante herido, al verse descubiertos uno de ellos trata de escapar, los judiciales comienzan una matanza que termina con la vida de los demás estudiantes y de toda la familia. sólo el hijo más pequeño, Carritos, se salva gracias a que su abuelo los esconde. El sale y ve a todos muertos, ya es 3 de octubre por la mañana</p>	<p>139 planos. Predominan el plano de dos y el plano de conjunto</p>	<p>Artificial</p>	<p>Se utilizan panorámica vertical arriba y abajo y panorámica horizontal izquierda y derecha. Las opciones de picada y contrapicada.</p>
---	--	-------------------	---

CONCLUSIÓN

La historia se desarrolla en 12 secuencias, denominadas de escena. En ellas predominan el primer plano, el plano de conjunto y el plano de dos con iluminación artificial. Los principales movimientos de cámara son: panorámica vertical (arriba y abajo), panorámica horizontal (izquierda y derecha) y el zoom in y zoom back y la opción de contrapicada..

3. DIÉGESIS:

B) Modelo para especificar acciones, cosas y lugares de cada uno de los actuantes, (personaje o sujeto, objeto, destinatario, ayudante y oponente).

Alicia	Número de secuencia	Acciones	Cosas	Lugares
(SUJETO)	1ª	Alicia le prepara café a su padre.	Cafetera, taza, cuchara, estufa y cocina integral.	Cocina del departamento.
	2ª	Alicia reprende a Sergio y a Jorge por continuar con los mítines estudiantiles.	Mesa, cafetera, tazas, platos, cucharas, azucarera y servilletas	Comedor
	3ª	Alicia prepara la comida y se percata de que no hay luz.	Licuadora, estufa y jitornate.	Cocina
	4ª	Alicia le pide a su hija Graciela que vaya hablarle a su papá (Humberto).	Mesa, manteles, cubiertos, agenda y teléfono.	Comedor.

ALICIA (SUJETO)	5ª	Alicia discute con su padre por referirse a sus hijos como si ellos fueran delincuentes	Sillones, mesa de centro, estambre, costurero, agujas de tejer, reloj, Sagrado Corazón de Jesús, cuadernos y ventana	Sala
	6ª	Después del mitin Alicia protege a su hijo Carlitos al ver que comienza una matanza en contra de los estudiantes.	Cama y reloj.	Recámara de Carlitos y de su abuelo
	7ª	Alicia trata de curar a un estudiante herido.	Cama, gasas, venda y vela	Recámara de Sergio y Jorge.
	12ª	En la madrugada la policía descubre a los estudiantes en la casa de Alicia y ella es asesinada junto con su familia.	Cama, libros, póster del Che Guevara, pistolas, vitrina y sábana con sangre.	Departamento

PROTEGER A SUS HIJOS (OBJETO)	Número de secuencia	Acciones	Cosas	Lugares
	2ª	Alicia les pide a Sergio y a Jorge que ya no sigan con los movimientos porque teme por ellos.	Mesa, cafetera, tazas, platos, cucharas, azucarera y servilletas.	Comedor
	5ª	Al decirle su padre a Alicia que estaría bien que les dicra un escarmiento la policía a Sergio y a Jorge, ella se molesta y le dice que no debería desear eso para sus nietos.	Sillones, mesa de ceniro, estambre, costurero, agujas de tejido, reloj, cuadernos, ventana y Sagrado Corazón de Jesús	Sala.
	6ª	Después del mitin Alicia protege a su hijo Carritos al ver que comienza una matanza en contra de los estudiantes	Catina y reloj	Recámara de Carlitos y de su abuelo
	10ª	Humberto reprende a Sergio y a Jorge, pero Alicia trata de que sea menos duro con ellos.	Mesa, taza con café y vitrina.	Comedor.

<p>PROTEGER A SUS HIJOS</p> <p>(OBJETO)</p>	12 ^a	<p>En la madrugada la policía descubre a los estudiantes en la casa de Alicia, ella trata de proteger a sus hijos y es golpeada, y poco después asesinada</p>	<p>Cama, libros, poster del Che Guevara, pistolas, vitrina y sabana con sangre</p>	<p>Departamento.</p>
---	-----------------	---	--	----------------------

<p>AMOR DE MADRE</p> <p>(DESTINADOR)</p>	<p>Número de secuencia</p>	<p>Acciones</p>	<p>Cosas</p>	<p>Lugares</p>
	2 ^a	<p>Alicia les hace ver a sus hijos que durante el tiempo que llevan en el movimiento estudiantil ella ha vivido con el alma en un hilo.</p>	<p>Mesa, cafetera, tazas, platos, cucharas, azucarera y servilletas</p>	<p>Comedor.</p>
	6 ^a	<p>Después del mitin Alicia protege a su hijo Carlitos al ver que comienza una matanza en contra de los estudiantes</p>	<p>Cama y reloj</p>	<p>Recámara de Carlitos y de su abuelo</p>

AMOR DE MADRE (DESTINADOR)	7 ^a	Jorge y su abuelo sostienen un discusión por la estancia de un estudiante herido en el departamento. Alicia tiene que intervenir y le dice a su padre que no saldrá ninguno, menos después de ver como golpeaban los policías a unos estudiantes.	Cama y vela	Recámara de Jorge y Sergio
	12 ^a	Al ver que sus hijos están siendo asesinados ella interviene.	Cama, libros, póster del Che Guevara, pistolas, vitrina y sábana con sangre	Departamento

HIJOS (DESTINATARIO)	Número de secuencia	Acciones	Cosas	Lugares
	2 ^a	Sergio y Jorge tratan de explicarle a su mamá como está la situación del movimiento estudiantil.	Mesa, cafetera, tazas, platos, cucharas, azucarera y servilletas.	Comedor
	3 ^a	Regresan Carlitos y Graciela de la escuela	Mochila y comedor.	Departamento.

HIJOS (DESTINATARIO)		Graciela va a hablarle a su papá en otro teléfono, pero ninguno si ve	Agenda y teléfono	Departamento de una vecina.
4 ^a	Llegan Sergio y Jorge después del mitin con otros estudiantes entre ellos hay uno herido.	Llaves, vitrina, cama, velas y vendas.	Departamento	
7 ^a	Sergio y Jorge narran lo que vieron en la plaza a la hora de los disparos	Sillas y cojines.	En el suelo del comedor	
8 ^a	Sergio les pregunta a sus compañeros si alguno es el que busca una señora afuera del departamento.	Cobijas y almohadas.	En el suelo de la recámara de Sergio y Jorge	
11 ^a	Sergio es golpeado por un policía.	Pistola	Pasillo hacia las recámaras	
12 ^a	Jorge trata de evitar la matanza y es asesinado.	Pistola.	Pasillo hacia las recámaras.	
12 ^a	Sergio y Graciela huyen, pero son alcanzados y acerbillados por la policía.	Pistolas	Escaleras del edificio	

LA IMPOTENCIA (OPONENTE)	Número de secuencia	Acciones	Cosas	Lugares
	2ª	Sergio y Jorge siguen obstinados de continuar con el movimiento y Alicia les da su apoyo.	Mesa, cafetera, tazas, platos, cucharas, azucarera y servilletas.	Comedor
	11ª	Alicia trata de evitar que los policías entren a las recámaras y uno de ellos la golpea.	Vitrina y pistola.	Departamento.
	11ª	Alicia muere asesinada sin poder defender a sus hijos ni a ella.	Pistola.	Pasillo hacia las recámaras.

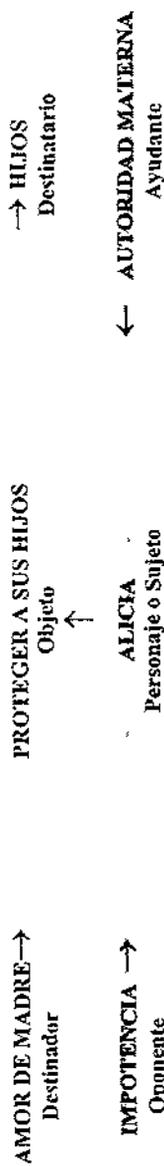
AUTORIDAD MATERNA (AYUDANTE)	Número de secuencia	Acciones	Cosas	Lugares
	2ª	Alicia reprende a sus hijos a solas.	Mesa, cafetera, tazas, platos, cucharas, azucarera y servilletas	Comedor.

AUTORIDAD MATERNA	7ª	Al ver que su hijo Jorge discute con su abuelo ella lo reprende	Cama y velas	Recámara de Sergio y Jorge
	8ª	Alicia vuelve a reprender a sus hijos	Taza con café, mesa y teléfono.	Comedor
(AYUDANTE)	10ª	Alicia le hace ver a Humberto que Sergio y Jorge han entendido la lección y que ya no seguirán en el movimiento.	Taza de café y vitrina.	Comedor

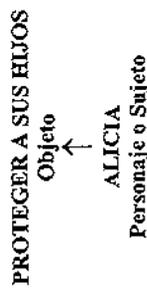
F) Conclusión general de cada modelo

- ALICIA (PERSONAJE O SUJETO). Es una mujer ama de casa, dedicada a su esposo y a sus hijos. Ella logra conjuntar una buena esposa y una buena madre, aceptando los retos y problemas que cada papel implica en la vida diaria de su familia.
- PROTEGER A SUS HIJOS (OBJETO). Alicia tiene cuatro hijos, tres hombres y una mujer, cada uno tiene sus propios problemas y a cada uno trata de ayudar de igual forma. Ella se preocupa por los cuatro de igual manera y trata de protegerlos en todo momento
- AMOR DE MADRE (DESTINADOR). **El amor que tiene por sus hijos es lo que la alienta para protegerlos sin condiciones, inclusive, es capaz de dar la vida por ellos.**
- HIJOS (DESTINATARIO). Sus hijos son un poco rebeldes, sobre todo los mayores, Sergio y Jorge, que se ven envueltos en un movimiento estudiantil en el cual no están de acuerdo ni su esposo ni ella; sin embargo, ella los apoya
- LA IMPOTENCIA (OPONENTE). Alicia trata de ayudar a sus hijos, pero se siente impotente ante las ideas rebeldes de sus hijos que no desean dejar el movimiento. Además, ella no sólo tiene que enfrentarse a la ideología de sus hijos, sino a todo aquel que pretenda dañar a su familia, como cuando los policías llegan a su departamento y de forma violenta atacan a sus hijos sin que ella pueda hacer absolutamente nada ni siquiera por ella misma.
- AUTORIDAD MATERNA (AYUDANTE). Con su autoridad como madre (moderna), Alicia ha tratado de educar a sus hijos y protegerlos en todo momento, por eso ella les pide a Sergio y Jorge que se alejen del movimiento.

C) Modelo actancial de Greimas de cada uno de los actuantes y conclusión particular de cada modelo



PRIMER EJE



• **ALICIA – PROTEGER A SUS HIJOS:** Alicia trata de proteger a sus hijos a como dé lugar

SEGUNDO EJE



• **AMOR DE MADRE – HIJOS:** Su amor de madre es su motivador para proteger a sus hijos

TERCER L/L

IMPOTENCIA →
Oponente

ALICIA
Personaje o Sujeto

← AUTORIDAD MATERNA
Ayudante

- IMPOTENCIA – AUTORIDAD MATERNA: Para ayudar a sus hijos Alicia impone su autoridad de madre, pero esta se ve obstaculizada cuando la situación ya no está en sus manos y se siente impotente para resolverla

D) *Conclusión general:*

Royo amañecer es una película ubicada en 1968. En ella la protagonista es Alicia (sujeto), madre de cuatro hijos y esposa de un hombre al cual ama profundamente. Su único objetivo como madre es proteger (objeto) a sus hijos (destinatario). Su amor de madre (destinador) hacia ellos es lo que la lleva a hacer todo lo que sea, hasta dar la vida si es necesario. Su autoridad como madre (ayudante) es el instrumento que ella usa para educar y proteger a sus hijos sin llegar a los extremos, sin embargo, Alicia pierde el control de la situación cuando ella se siente impotente (oponente) para protegerlos.

4: HERMENEUSIS

A) Categoría de análisis:

- Lógica y dialéctica.

B) Ficha Técnica

- Título Rojo amanecer
- Director y guionista: Jorge Fons
- Guión y adaptación: Xavier Robles y Guadalupe Ortega Vargas
- Fotografía Miguel Garzón.
- Música original: Karen y Eduardo Roel
- Edición de imagen y sonido Sigfrido García Jr.
- Productores Valentín Trujillo y Héctor Bonilla
- Productor ejecutivo: Marcela Mejía
- Jefe de producción: Rafael Gutiérrez.
- Director de diálogo: Roberto Sosa
- Ambientación José Luis Garduño
- Coordinador de doblaje: Fernando Álvarez
- Escenografía Helmut Greisser
- Maquillaje y caracterización: Laura Bonilla.
- Efectos especiales: Raúl Gutiérrez
- Vestuario Felipe Romero
- Foto fija José Alonso
- Unidad de rodaje Bacardi.
- Asesores pedagógicos Ademar Arau y Armando González
- Efectos sonoros: Sergio Castos
- Distribución Cinematográfica Sol, S A de C.V
- Grabación: Churubusco Azteca (Ing. René Ruiz Cerón)
- Laboratorios Filmolaboratorios S A.
- Coordinador de cámara: Miguel Urbina.
- Jefe de unidad Francisco García.
- Coordinador de post-producción: Sigfrido García Jr. y Manuel Fragoso Iglesias.
- Año de realización: 1989.
- Actores: María Rojo (Alicia), Jorge Fegán (Don Roque, abuelo), Ademar Arau (Carlitos), Bruno Bichur (Sergio), Demián Bichur (Jorge), Héctor Bonilla (Humberto), Paloma Robles (Graciela), Marta Aura (vecina), Carlos Cardán (Subteniente), Eduardo Palomo (estudiante herido), Simón Guevara (estudiante 1), Leonor Bonilla (estudiante mujer), Sergio Sánchez (estudiante 2), Roberto Sosa (soldado), Roberto Pedret (locutor de televisión), Tere Mondragón (voz de mujer afuera del departamento), Blas García (tipo 1), Baltazar Oviedo (tipo 2), Armando González (tipo 3), Fernando Ibarra (Barrero), Rafael Pérez Fons (muchacho golpeado 1) y Santiago Nuñez (muchacho golpeado 2).

C) Interpretación Alegórica:

- Mito: movimiento por el cual demandan sus derechos los ciudadanos.
- Calendario: marca la fecha de la masacre de 1968 en Tlatelolco
- Sagrado Corazón de Jesús, la fe en Dios
- Reloj: sólo un representante físico del tiempo en que transcurren los hechos
- Póster del Che Guevara: apoyo al movimiento estudiantil y a la rebelión contra del gobierno.
- Pistolas: poder
- Credencial de estudiantes: identificación de personas.
- Plaza de Tlatelolco: plaza de la masacre
- Revista de movimientos estudiantiles: la ideología escrita
- Las Olimpiadas: símbolo de paz.
- Soldaditos de juguete: representación en miniatura del operativo para atacar a los estudiantes
- Jaque Mate en una partida de ajedrez: el ultimátum para la familia y los estudiantes refugiados
- La televisión: medio de comunicación frío que opera sobre los sentidos y enlaza a los pueblos en una aldea global.

D) Interpretación Ética:

- Social: Desde el aspecto social esta película marca la problemática que los estudiantes de la generación del 68 vivieron para poder tener autonomía. La matanza de jóvenes que buscaban soluciones a sus problemas dentro de un régimen de gobierno autoritario
- Personal: La familia es la parte fundamental de una sociedad y la madre es, en muchas ocasiones, el medio por el cual los hijos aprenden a defenderse en la vida, además, el amor y la protección materna siempre están cerca de los hijos no importándole sus ideales, pero sí su bienestar.

E) Interpretación Anagógica

El contexto general. La película se refiere a los hechos ocurrido en el 2 de octubre de 1968 en la plaza de Tlatelolco, cuando cientos de estudiantes fueron acibillados a sangre fría. Dos jóvenes (Sergio y Jorge) pertenecientes a una familia que vive en los alrededores, y que apoyan el movimiento estudiantil, ayudan a varios de sus compañeros. Cuando ellos se sienten más tranquilos la policía llega a su casa, ahí los agentes descubren a los estudiantes que fueron acogidos en el departamento de Sergio y Jorge, descubrimiento que lleva a la masacre de toda la familia, excepto del hijo más pequeño.

Algunos de los personajes que tienen que ver directa o indirectamente con esta historia son la vecina, el Subteniente, el estudiante herido, estudiante 1, la estudiante mujer, soldado, locutor de televisión, mujer afuera del departamento, entre otros.

Los objetos que rodean a la acción de la película son: reloj, calendario, Sagrado Corazón de Jesús, pistolas, revistas de movimientos estudiantiles, póster del Che Guevara, credenciales de estudiantes, juego de ajedrez, etcétera.

F) Interpretación hermenéutica general:

- Temática: La película de Rojo amanecer no es sino la explicación de lo ocurrido el 2 de octubre de 1968, día en el que el gobierno de México prepara un operativo para contener un mitin estudiantil. Los hechos históricos no muestran cuál fue la verdad de lo acontecido ese día; sin embargo, esta película deja claro que el ejército y la policía atacaron brutalmente a los estudiantes sin darles tiempo a que se defendieran, además, de acrbillar a personas que indirectamente estaban ligados con el asunto.

Pocos tienen conocimiento de como dio inicio este gran movimiento, dentro del trama de la película el mismo guión hace que los actores narren en forma de diálogo los porqués de ese movimiento y como fue reprimido. Hasta la fecha este tema sigue siendo controvertido, por la delicadeza del problema y por los niveles políticos que alcanzó en su momento. Sin duda, la película alcanza niveles de excelencia dentro de la cinematografía, pues con unos cuantos personajes y en un pequeño espacio y la buena transición del tiempo se logra transmitir el dolor, sufrimiento, llanto y miedo de miles de hombres y mujeres estudiantes que acudieron al mitin de Tlatelolco en 1968 y en el que miles de ellos murieron acrbillados.

- Artístico: Desde el aspecto artístico de la película se ve reflejado en toda la producción actuaciones técnica y temática, pues la actuación de un grupo de actores, que personifican a una familia común y corriente de 1968, logran transmitir el sentir y sufrimiento de miles de personajes, aún sin que estos sean visibles para el espectador y estando ellos en un pequeño espacio.
- Técnica: El elemento técnico más importante de esta película son los efectos especiales, pues, además de los diálogos, son ellos los que logran transmitir al espectador las emociones dentro de la película y de alguna forma son los que por medio del sonido provocan que el receptor se imagine lo que acontece en un espacio fuera de cámara, podríamos llamarlo "descripción auditiva". Los sonidos de ametralladoras, armas de largo alcance, sonidos de helicópteros y gritos forman parte del ambiente que se vive afuera de los departamentos de un edificio de Tlatelolco, son efectos que hacen que el espectador pueda ver dos imágenes a la vez, la primera, que ocurre dentro de un espacio cerrado y visible para la cámara y, la segunda, que sucede completamente en un campo vacío que sólo se puede imaginar.

El logro de los productores de transmitir emociones fuertes y escenas dolorosas sin ser vistas es fantástico, pues sólo con la buena utilización de la técnica se puede lograr. Un espacio cerrado es el medio por el que la película logra transmitir su verdadero mensaje y para ellos se auxilian de la escenografía, la música, la ambientación. Por su parte, la fotografía logra destacar los pequeños grandes detalles que se ven relacionados con los sucesos del movimiento estudiantil, como el reloj y una figura sagrada.

4.2 ANÁLISIS DOS: TRES PRODUCCIONES DEL CINE ALTERNATIVO (VIDEOHOME)

Como primer término se realizó el visionado de cada una de las películas en video con el fin de conocer la trama y observar todos los detalles posibles para el análisis. También se vio cada película plano por plano y se recabaron todos los datos del personal creativo, técnico e histórico que forman parte de cada producción: "Infamia", "Pueblo Viejo" y "Matrimonio y Mortaja"

4.2.1 INFAMIA

1: VISIONADO DE LA PELÍCULA

- El visionado del videograma se realizó una vez de forma continua y una vez plano por plano, con el fin de cotejar si los datos, valoraciones y defectos anotados se siguen percibiendo como tal

2: MIMESIS

A) Análisis técnico

- Material en la que fue filmada o grabada la película a analizar

CARACTERÍSTICA	CINE INDUSTRIAL	VIDEOHOME (VIDEOGRAMA)
1 Celuloide	x	No se utilizó celuloide, sino formato profesional de video de ya sea de 1/4, VHS u 8mm
2 Emulsion	x	De Mylar: material plástico fuerte y flexible que proporciona una base para óxido férrico, este óxido es fácilmente magnetizado y es la sustancia que almacena la información de video y audio.
3. Banda Sonora	x	Sonido externo (micrófono, disco o CD) y sonido interno procedente de la banda Hi-Fi (incluyendo mezcla en la banda de sonido normal con el mando Audio - Dub)
4 Cinta de video	x	La visualización de la película se hizo en cinta magnética VHS en LP (Long Play - Normal).
5. Velocidad de la grabación	x	30 cuadros por segundo.

B) Análisis del montaje desde la imagen.

- Anotar el número y estilo de secuencias y planos
- Anotar tipo de iluminación y los movimientos de la cámara

SECUENCIA	PLANO	ILUMINACIÓN	CÁMARA
1ª de escena: Fiesta familiar en la casa de alma. Allí Alma se entera, que una de sus amigas, Julia, está felizmente embarazada. Después de la fiesta ella y su esposo (Lyon) discuten porque ella no le ha dado un hijo. Alma visita al doctor y le dice que ella ha sido esterilizada.	83 planos. Predomina el médium close up.	Natural	Se utilizan pan left y right (movimiento izquierda y derecha), travel shot left (recorrido izquierda), travelling shot (movimiento cambiante hasta formar un círculo), tilt up (hacia arriba), zoom in (acercamiento) y dolly back (la cámara se mueve hacia atrás)
2ª escena. Alma conoce a una abogada (Cecil) y le cuenta su problema. Cecil le dice que la va ayudar a demandar al hospital que la dejó sin la posibilidad de tener hijos.	51 planos Predominan el close up y el médium full shot	Artificial.	Se utilizan pan left y right, tilt up y tilt down, zoom in. La opción de contrapicada
3ª de escena: Cecil habla del asunto que pretende llevar a la corte con uno de los socios del bufete (Mr. Feldman) para el cual trabaja. El le dice que trate de investigar más para que las pruebas sean más contundentes	90 planos. Predomina el médium close up	Artificial.	Se utilizan pan left y right, travel shot right, tilt up y down, zoom in y dolly in

<p>4ª de escena. Cecil habla nuevamente con Mr. Feldman sobre el caso de Alma y le señala que ella piensa que hay algo que el hospital esconde y que ella pretende llevar el caso por esa línea, buscar el secreto detrás de la operación que a Alma le practicaron y fundamentarla, pues se suponía que a ella sólo le habían hecho una intervención por apendicitis.</p>	<p>72 planos. Predominan el close up y el médium close up.</p>	<p>Artificial</p>	<p>Se utilizan pan left, travel shot left, tilt down y zoom in</p>
<p>5ª de escena. El papá de Alma trata de investigar por su cuenta el paradero del doctor Rosenfeld y Hardy, en tanto, Lyon le reprocha a Alma el hecho de no querer demandar al hospital, ella le dice que lo hará por ella y no por dinero</p>	<p>50 planos. Predomina el médium shot.</p>	<p>Predomina luz artificial.</p>	<p>Se utilizan pan left y right, travel shot left, tilt up y down y zoom in y zoom back.</p>
<p>6ª de escena. El padre de Alma, don Isidro, va en busca de uno de los doctores que operó a su hija, el doctor Ronald Hardy. Cuando lo encuentra él intenta matarlo, pero se arrepiente. Mientras tanto su yerno, Lyon planea que hará con el dinero que ganen con el juicio en contra del hospital. Por su parte, Cecil recibe el apoyo del otro socio del bufete (Mr Malher).</p>	<p>68 planos. Predomina el médium close up.</p>	<p>Artificial</p>	<p>Se utilizan pan left y travel shot left y right.</p>

<p>7ª, de escena. La demanda ya está interpuesta, Cecil le pregunta a don Isidro si él había firmado algún papel cuando se realizó la operación del apéndice de su hija, él le dice que sí, pero que era sólo el de apéndice. En tanto, Alma llega a un restaurante donde encuentran a Lyon con otra mujer.</p>	<p>31 planos. Predominan el médium close up y el médium shot.</p>	<p>Artificial</p>	<p>Se utilizan pan right, travel shot left, tilt down y zoom in y zoom back.</p>
<p>8ª, de escena: Tanto los abogados de la parte acusadora como la defensa (del hospital) sostienen una reunión en la que la defensa propone indemnizar a la afectada con tal de que no lleve el caso hasta la corte</p>	<p>91 planos. Predomina el médium close up.</p>	<p>Artificial</p>	<p>Se utilizan pan left, tilt up y down y zoom in. Las opciones de picada y contrapicada</p>
<p>9ª, de escena. Llega el primer día del juicio, se presenta el jurado; Cecil pide suspender el juicio hasta que el jurado sea cambiado por uno en el que la mitad sea de origen latino.</p>	<p>57 planos. Predomina el two shot.</p>	<p>Artificial</p>	<p>Se utilizan pan left y right, travel shot left y right, tilt up y dolly back, y zoom in. Las opciones de picada y contrapicada</p>
<p>10ª, de escena. Cecil, Gregory y don Isidro se dedican a buscar a otros posibles afectados por el hospital. Don Isidro localiza al padre de una afectada. El habla también con ella y le pide que testifique. Cecil y Gregory también encuentran a un afectado.</p>	<p>33 planos. Predomina el two shot.</p>	<p>Predomina la luz artificial.</p>	<p>Se utilizan pan left y right. La opción de picada</p>

11 ^o , de escena: Se lleva acabo el primer día del juicio Horas más tarde el doctor Hardy visita a Alma y le pide que no la perjudique, pero ella se niega ante la suplica	45 planos Predomina el two shot	Artificial	Se utilizan pan left y zoom in La opción de picada
12 ^o , de escena: Da comienzo el segundo día del juicio, en el cual son interrogados don Isidro y el doctor Rosenfeld.	72 planos Predomina close up	Artificial	Se utiliza un tilt down.
13 ^o , de escena: Se lleva acabo el tercer día del juicio. Son interrogados el doctor Hardy y el doctor Michael Donovan	75 planos. Predomina el médium close up	Artificial.	Se utilizan pan left y right y tilt up La opción de contrapicada
14 ^o , de escena: Cuarto día del juicio Es interrogada: Miss Hanna Dulkan, secretaria del hospital El juicio es suspendido por el Juez por desorden.	68 planos Predominan el médium close up y el two shot	Artificial.	Se utilizan pan left, tilt down, zoom in y zoom back La opción de contrapicada
15 ^o , de escena: Inicia el juicio nuevamente y se interroga a Miss Dulkan, a una de las afectadas (Lucia Pérez), a su padre (Jorge Pérez) y al doctor Hardy El Juez suspende el juicio y llama a las dos partes a su oficina, ahí él les dice que según una orden gubernamental (E U) tanto los afectados como los demandados deberán llegar a un acuerdo y no seguir el juicio	109 planos Predomina el médium close up	Artificial.	Se utilizan pan left y right, travel shot right, tilt up y down, zoom in y dolly back La opción de contrapicada

16ª de escena: Un representante del juzgado (Ujter) da inicio a un nuevo juicio, ahora la representada es Lucía Pérez, una de las afectadas del hospital. El bufete de abogados que ayudaron a Alma representan ahora a Lucía.	9 planos. Planos group shot, two shot, close up y long shot	Artificial.	Se utilizan travel shot right y tilt up. 1.ª opción de contrapicada.
--	---	-------------	--

CONCLUSIÓN

La historia se desarrolla en 16 secuencias, denominadas de escena. En ellas predominan los encuadres medium close up y two shot, la iluminación que predomina es la artificial. Los principales movimientos de cámara son: pan right y left, tilt up y down y zoom in y zoom back

3. DIÉGESIS:

B) Modelo para especificar acciones, cosas y lugares de cada uno de los actuantes (personaje o sujeto, objeto, destinatario, destinatario, ayudante y oponente):

CECIL (SUJETO)	Número de secuencia	Acciones	Cosas	Lugares
	2 ^ª	Cecil le dice a Alma que va a ayudarla a demandar al hospital que la dejó sin la posibilidad de tener hijos	Espejo, lavabos y pañuelo.	Baño de la tienda donde trabaja Alma.
	3 ^ª	Cecil habla del asunto que pretende llevar a la corte con uno de los socios del bufete (Mr. Feldman) para el cual trabaja.	Juego de escritorio, librero y otros objetos de oficina	Despacho del bufete para el que trabaja Cecil.
	4 ^ª	Cecil habla nuevamente con Mr. Feldman sobre el caso de Alma y le señala que ella piensa que hay algo que el hospital esconde y que ella pretende llevar el caso por esa línea.	Juego de escritorio, Librero y otros objetos de oficina	Despacho del bufete para el que trabaja Cecil.

CECIL (SUJETO)	7º	Cecil le pregunta a don Isidro si él había firmado algún papel cuando se realizó la operación del apéndice.	Escritorio, papeles, florero y silla	Oficina de Cecil.
	8º	Cecil no acepta la propuesta de los abogados del hospital.	Mesa, documentos en folders, portafolios y plumas.	Un salón de reuniones de los abogados del hospital
	9º	Cecil pide suspender el juicio hasta que el jurado sea cambiado por otro.	Silla, escritorio de juez, escritorios para la defensa y la parte acusadora, martillo de juez y portafolios	Sala de juicios.
	12ª	Cecil le pregunta a don Isidro si se le dijo de la operación practicada a su hija y la cual la dejó estéril	Silla, escritorio de juez, escritorios para la defensa y la parte acusadora y martillo de juez	Sala de juicios.
	13ª	Cecil interroga al doctor Hardy sobre la cirugía practicada a Alma.	Silla, escritorio de juez, escritorios para la defensa y la parte acusadora y martillo de juez.	Sala de juicios
	14ª	Cecil le pregunta a en el juicio a Miss Dunkan sobre su conocimiento de los dobles expedientes que muestra una cirugía no autorizada	Silla, escritorio de juez, escritorios para la defensa y la parte acusadora y martillo de juez	Sala de juicios.

<p align="center">CECIL (SUJETO)</p>	<p align="center">15^a</p>	<p>Cecil interroga el último día de juicio a una afectada, Luea Perez, al padre de la afectada, Jorge Pérez y al doctor Hardy</p>	<p>Silla, escritorio de juez, escritorios para la defensa y la parte acusadora y martillo de juez</p>	<p>Sala de juicios</p>
--	--------------------------------------	---	---	------------------------

<p align="center">DAR A CONOCER EL RACISMO DEL QUE FUE OBJETO ALMA (OBJETO)</p>	<p align="center">Número de secuencia</p>	<p align="center">Acciones</p>	<p align="center">Cosas</p>	<p align="center">Lugares</p>
	<p align="center">4^a</p>	<p>Cecil le dice a Mr Feldman que al parecer el caso va en dirección del racismo.</p>	<p>Juego de escritorio, librero y otros objetos de oficina</p>	<p>Despacho del bufete para el que trabaja Cecil</p>
	<p align="center">6^a</p>	<p>Cecil quiere llevar el asunto como un caso de racismo.</p>	<p>Juego de escritorio, librero y otros objetos de oficina</p>	<p>Despacho del bufete para el que trabaja Cecil.</p>
	<p align="center">9</p>	<p>Cecil rechaza al jurado por estar integrado por personas estadounidenses</p>	<p>Silla, escritorio de juez, escritorios para la defensa y la parte acusadora, martillo de juez y portafolios.</p>	<p>Sala de juicios.</p>

DAR A CONOCER EL RACISMO DEL OBJETO ALMA (OBJETO)	13 ^a	Cecil le pregunta a Mr. Donovan acerca de las cirugías practicadas a hombres y mujeres latinos	Silla, escritorio de juez, escritorios para la defensa y la parte acusadora y martillo de juez	Sala de juicios
	14 ^a	Cecil le pregunta a Miss Dulkan sobre los dobles expedientes de Hombrés y mujeres latinos que fueron intervenidos y esterilizados sin autorización	Silla, escritorio de juez, escritorios para la defensa y la parte acusadora y martillo de juez.	Sala de juicios

	Número de secuencia	Acciones	Cosas	Lugares
DESEO DE AYUDAR (DESTINADOR)	2 ^a	Cecil le dice a Alma que la va ayudar a demandar al hospital que la dejó sin la posibilidad de tener hijos	Espejo, lavabos y pañuelo.	Baño de la tienda donde trabaja Alma.
	2 ^a	Cecil le dice a Gregory que desea ayudar a Alma	Juego de escritorio, librero y otros objetos de oficina.	Despacho del bufete para el que trabaja Cecil

DESEO DE AYUDAR	4º	Cecil le dice a Alma que ella piensa que debería demandar al hospital y que en todo caso ella la ayudará	Ropa de niño	Tienda donde trabaja Alma.
(DESTINADOR)	6º	Cecil le dice a Mr Feldman y a Mr Malher que ella quiere ayudar a Cecil porque cree injusto lo que le han hecho.	Juego de escritorio, librero y otros objetos de oficina.	Despacho del bufete para el que trabaja Cecil
	9º	Cecil considera que el jurado no es mixto y eso puede perjudicar el caso de Alma	Silla, escritorio de juez, escritorios para la defensa y la parte acusadora y martillo de juez	Sala de juicios.

ALMA	Número de secuencia	Acciones	Cosas	Lugares
(DESTINATARIO)	1º	Alma se entera de que una amiga de ella va a tener un hijo.	Mesas, refrescos, botellas de vino, cervezas, globos, platos, vasos y cucharas de plástico y una guitarra.	Jardín de la casa de Alma
	2º	Alma sufre enormemente por no poder tener hijos.	Espejo, lavabos y pañuelo.	Baño de la tienda donde trabaja Alma

ALMA (DESTINATARIO)					
5ª	Alma le dice a Lyon que ella no pretende luchar con el problema que enfrenta, pues es más lo que sufre	Silones, mesa de centro, cuadro de paisaje, cortinas y reloj	Sala de la casa de Alma.		
7ª	Alma ve a Lyon cuando se besa con otra mujer	Mesa, refrescos y una planta	Restaurante.		
8ª	Alma habla con sus abogados y les dice que continuará con la demanda.	Mesa y sillas	Sala de juntas de los abogados de Alma.		

LOS ABOGADOS DEL HOSPITAL (OPONENTE)					
Número de secuencia	Acciones	Cosas	Lugares		
8ª	Los abogados del hospital proponen indemnizar a Alma.	Mesa, plumas y portafolios	Sala de juntas de los abogados del hospital.		
12ª	Los abogados del hospital interrogan a don Isidro y tratan de confundirlo.	Silla, escritorio de juez, escritorios para la defensa y la parte acusadora y martillo de juez.	Sala de jueces.		
12ª	Los abogados del hospital interrogan al Rosenfeld.	Silla, escritorio de juez, escritorios para la defensa y la parte acusadora y martillo de juez.	Sala de jueces		

LOS ABOGADOS DEL HOSPITAL (OPONENTE)	13 ^a	Los abogados del hospital al doctor Michael Donovan.	Silla, escritorio de juez, escritorios para la defensa y la parte acusadora y martillo de juez.	Sala de juicios
	14 ^a	El abogado del hospital le pregunta a Miss Dulkan si no es cierto que el hospital demandado ayuda y protege a los latinos.	Silla, escritorio de juez, escritorios para la defensa y la parte acusadora y martillo de juez.	Sala de juicios.
	15 ^a	Los abogados interrogan al Sr. Pérez sobre la operación practicada a su hija Lucía Pérez.	Silla, escritorio de juez, escritorios para la defensa y la parte acusadora y martillo de juez.	Sala de juicios

EVIDENCIAS (AYUDANTE)	Número de secuencia	Acciones	Cosas	Lugares
	3 ^a	Cecil Había con el doctor Suárez, quien atendió a Alma y descubrió la cirugía de esterilización.	Escritorio, sillón, bolsa de mano y tarjetas blancas.	Consultorio del doctor Suárez
	3 ^a	Cecil busca al doctor Rosenfeld y al doctor Hardy.	Escritorio, sillas y agenda de direcciones.	Sala de espera del hospital demandado.

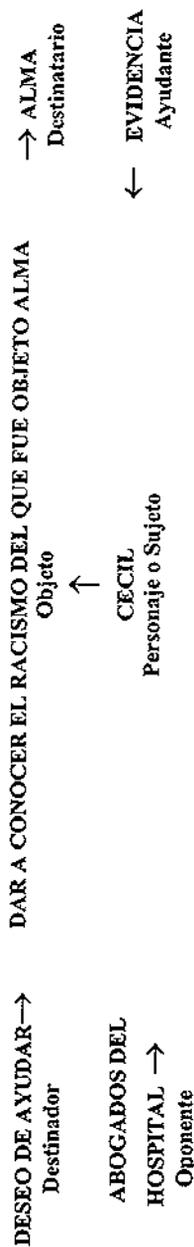
EVIDENCIAS (AYUDANTE)	7 ^a	Cecil consigue la dirección del doctor Hardy.	Silla, escritorio, florero y papeles con información.	Bufete donde trabaja Cecil.
8 ^a	Una secretaria del hospital demandado le proporciona el segundo expediente de Alma y los datos de otros afectados.	Una secretaria del hospital demandado le proporciona el segundo expediente de Alma y los datos de otros afectados.	Mesa, tazas de café y cigarro	Restaurante.
10 ^a	Cecil y Gregory encuentran a un afectado y el cual también fue esterilizado en ese hospital, sin que él lo supiera	Cecil y Gregory encuentran a un afectado y el cual también fue esterilizado en ese hospital, sin que él lo supiera	Madera y maquinaria	Fábrica.
10 ^a	Don Isidro encuentra otra afectada y le pide que testifique.	Don Isidro encuentra otra afectada y le pide que testifique.	Sillon, cuadro de flores, bolsa de mano y lámpara	Casa de Lucía Pérez

B) Conclusión general de cada modelo

- **CECIL (PERSONAJE O SUJETO):** Cecil es una abogada talentosa, dispuesta a enfrentarse a cualquier riesgo, por eso busca la forma de que Alma acepte demandar al hospital que la dejó estéril, porque su intuición la hace suponer que en la cirugía de Alma hubo algo ilegal. Cecil cuenta con el respaldo del bufete para el cual trabaja, eso le da mayor seguridad para continuar con el caso. Su sentido investigador la hacen llegar hasta las evidencias que le ayudarán a fundamentar la teoría de que este caso fue por racismo.
- **DAR A CONOCER EL RACISMO DEL QUE FUE OBJETO ALMA. (OBJETO):** Las razones para haber esterilizado a Alma fueron por continuar un experimento médico; sin embargo, esta operación sólo fue practicada en hombres y mujeres latinas, lo cual hace suponer a los abogados de Alma que el racismo fue el principal motivo por lo que se practicó la cirugía sin previo aviso e ilegalmente.

- **DESEO DE AYUDAR (DESTINADOR).** El hombre tiene la característica de ayudar a sus semejantes cuando es más necesario. Cecil siente un gran deseo de ayudar a Alma cuando la ve llorando de dolor y frustración porque nunca podrá tener hijos y, sobre todo, al enterarse de que la culpa la tuvieron unos doctores sin escrúpulos.
- **ALMA (DESTINATARIO).** Alma fue esterilizada sin su consentimiento, por eso, Cecil trata de hacer ver en un juicio que Alma fue víctima de los doctores que la operaron y que la dejaron sin la posibilidad de volver a tener hijos.
- **LOS ABOGADOS DEL HOSPITAL (OPONENTE).** Los abogados del hospital tratan de salvar a su cliente del desprestigio y, para ello, ofrecen una gran cantidad de dinero para que el caso no llegue al gran jurado. Al no aceptar Alma la defensa del hospital trata de hacer ver al jurado y al juez que Alma miente y que las evidencias en contra de ellos son falsas.
- **EVIDENCIAS (AYUDANTE).** Las evidencias recopiladas por Cecil le dan una gran oportunidad para ganar el juicio, pues no sólo existen pruebas escritas, sino también testigos y otros afectados dispuestos a testificar para demostrar que la operación de esterilización fue practicada a hombres y mujeres únicamente latinos.

C) Modelo actancial de Grammas de cada uno de los actuantes y conclusión particular de cada modelo



PRIMER EJE

DAR A CONOCER EL RACISMO DEL QUE FUE OBJETO ALMA

Objeto



CECIL

Personaje o Sujeto

- CECIL - DAR A CONOCER EL RACISMO DEL QUE FUE OBJETO ALMA: Cecil trata de ayudar a Alma y para conseguirlo ella busca pruebas para comprobar que Alma fue objeto de racismo

SEGUNDO EJE

DESEO DE AYUDAR DAR A CONOCER EL RACISMO DEL QUE FUE OBJETO ALMA



Destinador

Objeto

→ ALMA
Destinatario

- DESEO DE AYUDAR - ALMA Cecil siente deseos de ayudar a Alma después de conocer lo que le ocurre.

TERCER EJE

ABOGADOS DEL HOSPITAL →

Oponente

CECIL

Personaje o Sujeto



EVIDENCIAS

Ayudante

ABOGADOS DEL HOSPITAL - EVIDENCIAS: Los abogados del hospital presentan toda clase de pruebas para que la demandante aparezca como una mentirosa, sin embargo, las evidencias que Cecil recopiló son las suficientes para ganar el juicio

D) Conclusión general:

Infamia es una historia en la que una abogada, Cecil (Sujeto), trata de ayudar a una joven México - americana que cuando tenía 9 años le fue practicada una operación del apendicitis, pero además, fue esterilizada sin que ella y su familia se dieran cuenta. Alma (destinatario) no se da cuenta de la situación hasta que acude a un doctor que le dice el porqué no puede tener hijos. Cecil al enterarse de la situación de Alma siente un gran deseo de ayudarla (destinador) y busca la manera de que ella acepte el respaldo del bufete para el cual trabaja y la represente en el juicio en contra del hospital en el cual se le practicó dicha operación. Cecil le plantea a Alma y a su familia que pueden obtener una buena indemnización del hospital; sin embargo, Alma no quiere hacerlo por dinero, sino por hacer que se castigue a quienes le arruinaron la vida. Al involucrarse más en el caso, Cecil se da cuenta que detrás de esa operación hubo algo ilegal y discriminación racial, ella trata de fundamentar esa teoría con evidencias (ayudante) que demuestran que Alma no fue la única que resultó afectada por el hospital, sino que otras personas de origen latino también fueron sometidas a una cirugía para extraerles órganos reproductores, dejándolos estériles y sólo con el fin de realizar un experimento médico.

Con todas las pruebas que tiene ella quiere dar a conocer a la opinión pública el racismo del que fue objeto Alma y otros latinos como ella (objeto), pero los abogados que representan al hospital tratan, primero, de convencer a Alma que no lleve a cabo la demanda en contra del hospital y que éste la indemnizará y, segundo, buscan por todos los medios hacer que la parte demandante aparezca como un mentiroso ante el jurado y el juez, empero, eso no lo consiguen, pues Cecil encuentra pruebas suficientes para ganar el juicio.

4: HERMENÉUSIS

A) Categoría de análisis

- Lógica y dialéctica.

B) Ficha técnica:

- Título Infamia
- Producción y dirección general: Carla Estrada.
- Dirección: Carlos Carreta.
- Edición: Alejandro Frutos.
- Productor ejecutivo: Rogio Gómez Junco.
- Fotografía: Antonio Ruiz.
- Música: Ana Paula O'Farrill T.
- Jefe de producción: Guillermo Gutiérrez.

- Coordinador de producción: Arturo Lorca
- Coordinadora administrativa: VIHOS S.A. de C.V.
- Equipo y personal: Presa S.A. de C.V.
- Ingeniero en jefe: Hugo León
- Ingeniero en sonido: David Pineda.
- Operador de video: Roberto Candia
- Staff: Juan Alberto Ramón, Fernando Ramos, José Luis Morales, Alejandro Ramos.
- Operador cinematográfico: Raymundo Reina
- Unidad de video-tape: Presa S.A. de C.V.
- Distribuidor: Videovisa.
- Año de realización: 1992.
- Actores: Daniela Castro (Alma), María Rojo (Cecil), Eduardo López Rojas (don Isidro, papá de Alma), Guillermo Aguilar (doctor Rosenfeld), Luis Bayardo (Mr. Shuman), Arsenio Campos (Mr. Malher), Juan Carlos Casasola (Lyon), Jorge Fegán (Mr. Feldman), Lupita Lara (Refugio, mamá de Alma), Jorge Lavat (doctor Suárez), Raúl Meraz (Mr. Michael Donovan), Raquel Morell (Miss Hanna Duncan), Jorge Pérez (Polo Ortín), Rafael Rojas (Gregory), Oscar Servil (doctor Ronald Hardy), entre otros

C) Interpretación Alegórica:

- Evidencia: medio para probar una situación
- Ropa para bebé: la maternidad
- Jurado: guía para conocer el camino a la justicia
- Juez: la mano de la justicia.

D) Interpretación Ética

- Social: La situación de los latinos en los Estados Unidos no es exactamente lo mejor, quizá la situación económica lo es, pero existen los problemas de integración social, en el que algunos sectores de esa población se niegan a aceptar a los latinos como ciudadanos con derechos y libertad de decidir. El gobierno norteamericano promueve la libertad de los hombre; sin embargo, no todos están de acuerdo con esa idea, incluso, algunos de esos sectores cree que el latino es inferior y, por lo tanto, un ser que puede ser usado ya sea como objeto de burla o quizá hasta de experimento.

E) Interpretación Anagógica:

El contexto general. El videograma nos habla de una joven que fue esterilizada bajo engaños cuando tenía solamente 9 años. Al enterarse de esto la vida de Alma se ve completamente frustrada y su matrimonio comienza a destruirse. Cecil, una brillante abogada, trata de ayudarla y la convence para que entable una demanda en contra del hospital que le realizó la operación. Cecil trata de buscar evidencias que la conduzcan a saber cual fue el motivo por el que el hospital le realizó dicha operación. Al darse cuenta que no fue negligencia, sino racismo, ella guía su caso por ese rumbo.

Durante el proceso se descubre que el hospital hizo esa operación con plena conciencia y que sus motivos fueron meramente experimentales, no siendo el caso de Alma el único y que todas las operaciones habían sido practicadas a hombres y mujeres latinos.

Los principales objetos que rodean el trama son: juguetes, ropa para bebe, comida, medicinas, documentos como pruebas, entre otros.

F) Interpretación hermenéutica general.

- Temática. La problemática de racismo que los latinos viven en los Estados Unidos es un tema que por muchos años ha generado gran controversia a nivel político y social. Las necesidades por las que los latinos se van a los Estados Unidos es casi siempre por la situación económica en la que viven en sus países. Algunas parejas logran procrear familia en ese país; sin embargo, a pesar de que legalmente son estadounidenses, algunas personas no aceptan a los hijos de latinos legalizados en ese país porque creen que esa raza es inferior a la de su país.

En algunos casos el racismo no es completamente demostrado, pues existen modos sofisticados de rechazo, como el caso que el videograma nos muestra, en el que un hospital muy prestigiado realiza experimentos médicos sobre ovulación con órganos de hombres y mujeres latinos, esto sin que los propios afectados o sus familias se percaten de la situación. Inclusive, para lograr esto, el hospital ofrece supuestamente grandes beneficios para los latinos de esa manera los atrae.

Por otra parte, nos muestra como el sistema político norteamericano al ver en peligro su estabilidad política-social nacional e internacional trata de ocultar los hechos. Obviamente, las familias involucradas en este hecho se ven obligadas a aceptar lo que les sea propuesto por el gobierno, pues su condición de latinos no les permite luchar por sus derechos más allá de lo que el gobierno estadounidense les pudiera permitir.

No obstante, no todos creen en esas diferencias raciales, pues existen personas en ese país, tanto latinas como estadounidenses, que creen más en la justicia social, la libertad de vida y de expresión y que son capaces de ayudar a cualquier latino que se encuentre en problemas, aún en contra del sistema político.

Finalmente, otras cosas que se refleja de este videograma es el tema de la paternidad la cual para los hombres significa la demostración de hombría y muestra a la mujer como un objeto sexual

- Artístico: El hecho que se narra aquí es un caso real que fue adaptado para producirlo en videohome, los resultados desde ese aspecto son buenos. Sin embargo, las representaciones de los personajes carecen credulidad, pues al intentar mezclar lo que muchos conocen como el texmex (hablar con palabras en inglés y español) lo único que se consigue es una mala imitación de un latino de los Estados Unidos. Quizá la caracterización de los personajes pudo haber sido buena si la producción hubiera estandarizado el idioma.
- Técnica Retomando lo estudiado sobre el videohome, se supone que este tiene bases cinematográficas, aunque en algunos casos ya se ha utilizado para programas especiales. Nosotros vamos a referirnos a los videogramas que toman bases para cine, aunque en el caso de Infamia no es así, pues en realidad usa criterios meramente televisivos, es decir, nos muestra aspectos de producción que son la base de las telenovelas y que nada tienen que ver con el cine. Sin embargo, desde el aspecto del video, las técnicas de ambientación y escenografía son buenas, algo que se puede notar es la carencia de efectos especiales que le dan un menor realismo al trama. Por lo que se refiere a la música pudimos percatarnos de que es un instrumento de ambientación, pero que deja planos auditivos y le da frialdad a la historia, la cual no deja de ser interesante por el contenido social que maneja y que en caso de haber intentado un proceso cinematográfico con esa historia el resultado hubiera sido mejor y no la continuación de una novela de poco más de hora y media y que es sólo eso, una comercialización de la novela rápida o lo que en televisión llaman actualmente "videoteatros".

4.2.2 PUEBLO VIEJO

I: VISIONADO DE LA PELÍCULA

- El visionado se realizó una vez de forma continua, y dos veces plano por plano, con el fin de cotejar si los datos, valoraciones y defectos anotados se siguen percibiendo como tal.

2: MIMESIS

A) Análisis técnico

- Material en el que fue filmado o grabado la película a analizar.

CARACTERÍSTICA	CINE INDUSTRIAL	VIDEOHOME (VIDEOGRAMA)
1. Celuloide	x	No se utilizó celuloide, sino formato profesional de video de ya sea de ¼, VHS u 8mm.
2 Emulsión	x	De Mylar material plástico fuerte y flexible que proporciona una base para óxido férrico, este óxido es fácilmente magnetizado y es la sustancia que almacena la información de video y audio.
3 Banda Sonora	x	Sonido externo (micrófono, disco o CD) y sonido interno procedente de la banda Hi-Fi (incluyendo mezcla en la banda de sonido normal con el mando Audio - Dub).
4 Cinta de video	x	La visualización de la película se hizo en cinta magnética VHS en LP (Long Play - Normal)
5 Velocidad de la grabación	x	30 cuadros por segundo

B) Análisis del montaje desde la imagen.

- Anotar el número y estilo de secuencias, escenas y planos.
- Anotar tipo de iluminación y velocidad de la cámara

SECUENCIA	PLANO	ILUMINACIÓN	CÁMARA
1ª, descriptiva Un prestamista se encuentra en su casa contando sus ganancias, de pronto un hombre y una mujer entran a robarle y lo matan.	27 planos Predominan el médium close up y el médium shot	Artificial	Se utilizan pan left y right, travelling shot, tilt up y down La opción de contrapicada
2ª, de escena: Dos mujeres solteras, Caridad y Remedios, están en la casa de la curandera del pueblo (Anastasia), quien les predice que pronto habrá problemas en el pueblo En ese momento un joven doctor (Alejandro) y su hermana (Inés) llegan ese pueblo Las dos mujeres solteras se dedican a difundir que al pueblo llegará un mal muy grave.	61 planos Predomina el two shot	Natural / Artificial.	Se utilizan pan left y right, tilt up y down y zoom back.
3ª, de escena: Caridad y Remedios conocen al doctor y divulgan por toda la población su llegada	20 planos Predomina el médium close up	Natural	Se utilizan pan right y travel shot right

<p>4°, de escena: El doctor llega a la cunina y se presenta ante el Presidente Municipal (don Tobias), el profesor y el hijo del Presidente Municipal, Luis. En tanto, las solteronas van con el cura a decirle que llegó un nuevo doctor y que con él viene un maléfico. Inés conoce a Nicolás. Durante la misa dominical, el cura señala la llegada al pueblo del nuevo doctor.</p>	<p>104 planos. Predomina el médium close up y el two shot</p>	<p>Predomina la luz artificial.</p>	<p>Se utilizan pan left y right, travel shot right, tilt up y down, zoom in y dolly in</p>
<p>5°, de escena: Alejandro e Inés ocultan un secreto sobre sus vidas y piensan que ese pueblo es el mejor lugar para esconderse. Mientras, la curandera y su hijo planean como deshacerse del doctor. Ella le dice a su hijo que le dé un escarmento, él golpea a Alejandro. Inés piensa que fueron personas ajenas al lugar y siente miedo, por ello, acude al padre para que la confiese.</p>	<p>52 planos. Predomina el médium close up.</p>	<p>Artificial.</p>	<p>Se utilizan pan left y right y tilt down.</p>
<p>6°, de escena: Durante su clase el profesor del pueblo se desmaya lo conducen con el doctor, el cual le dice que no debe seguir bebiendo y que debe reposar. Inés es maestra y ella lo sustruye. Alejandro conoce a Teresa, ella se enamora de él y rompe con su novio (Luis)</p>	<p>81 planos. Predomina el médium close up</p>	<p>Artificial</p>	<p>Se utilizan pan left y right, tilt up y down, dolly back.</p>

<p>7ª, de escena. Luis le dice a su padre y al padre de Teresa, Vicente, que ella terminó con él por el doctor Vicente le reprende a Teresa lo que hizo y le prohíbe que vuelva a ver a Alejandro; sin embargo, ella le dice que ya no ama a Luis y que seguirá viendo al doctor.</p>	<p>71 planos. Predominan el close up y el médium close up</p>	<p>Predomina la luz artificial</p>	<p>Se utilizan pan left y right y tilt up y down</p>
<p>8ª, de escena: Una tarde una mujer próxima a dar a luz es llevada a la casa de la curandera. Teresa se da cuenta y va a llamar al doctor, él llega a la casa de la curandera y atiende el parto. Muchos mirones esperan afuera el resultado, el cual resulta exitoso para el doctor. Después del parto Alejandro acompaña a Tere a su casa y le dice que le gusta.</p>	<p>70 planos. Predomina el médium close up.</p>	<p>Predomina la luz Natural</p>	<p>Se utilizan pan left y right, tilt down y zoom in. La opción de picada.</p>
<p>9ª, de escena. La prostituta del pueblo, Perla, es asesinada, Alejandro la encuentra y da parte a las autoridades. Luis trata de engendrar la duda sobre la inocencia del doctor. Horas más tarde se hace le funeral de Perla</p>	<p>69 planos Predomina el médium close up.</p>	<p>Predomina la luz artificial</p>	<p>Se utilizan pan left y right, tilt up, zoom in y zoom back y dolly back</p>

<p>10ª de escena: Don Tobías comienza a hacer las investigaciones sobre el asesinato de Perla. Nuevamente, Vicente le exige a Teresa que se aleje de Alejandro porque él es un asesino. Teresa no lo cree. Luis le exige a su padre que averigüe de donde vienen el doctor y su hermana, porque según él ellos pueden ser los que asesinaron al prestamista en el pueblo vecino</p>	<p>79 planos. Predomina el two shot.</p>	<p>Predomina la luz artificial.</p>	<p>Se utilizan pan left y right, tilt down y zoom in.</p>
<p>11ª de escena: Don Tobías comienza a dudar del doctor y de Inés y pide información a la capital, sobre el asesinato del prestamista. Anastasia piensa como hacer que el pueblo se revele en contra del doctor Teresa discute con su padre y se va, ella llega con el doctor y entran al consultorio.</p>	<p>90 planos. Predominan el two shot y el médium close up</p>	<p>Predomina la luz artificial</p>	<p>Se utilizan pan left y tilt down</p>
<p>12ª, descriptiva: Cantidad y Remedios divulgan que llegó la respuesta de la capital sobre la muerte del prestamista</p>	<p>3 planos Plano de group shot y three shot.</p>	<p>Natural</p>	<p>Fija</p>

<p>13^a, alternativo puro Inés le confiesa a Nicolás que ella está siendo perseguida por su exesposo y por eso se refugiaron en ese pueblo. Anastasia, Luis y el Tendero hacen creer al pueblo que Alejandro e Inés son los asesinos del prestamista que fue asesinado en un pueblo vecino. Completamente violentados los habitantes del pueblo van hacia el consultorio. Tobías le dice al cura que los asesinos del prestamista ya fueron arrestados y que el doctor y su hermana nada tienen que ver. Vicente dispara hacia adentro del consultorio y le da a Teresa, quien se encuentra con Alejandro, furiosos entran todos y matan también al doctor.</p>	<p>50 planos Predomina el group shot y el two shot.</p> <p>Predomina la luz natural.</p>	<p>Se utilizan pan left y right, travel shot left y right y tilt up y down las opciones de picada y contrapicada.</p>
<p>14^a, de escena Don Tobías les dice a todos que ya fueron arrestados los asesinos del prestamista y el cura los condena diciéndoles que todos han provocado la muerte de dos inocentes. Inés y Nicolás llegan tarde al lugar de los hechos.</p>	<p>10 planos. Planos de group shot, médium close up, big close up y close up.</p> <p>Artificial</p>	<p>Se utiliza un tilt down Las opciones de picada y contrapicada</p>

CONCLUSIÓN

La historia se desarrolla en 14 secuencias, 11 denominadas de escena, 2 descriptivas y una alternativo puro. En ellas predominan los encuadres: medium close up y two shot, group shot y la iluminación es artificial y natural. Los principales movimientos de cámara son: pan right y left, tilt up y down, zoom in y zoom back, dolly in y back, y picada y contrapicada.

3: DIÉGESIS:

B) Modelo para especificar acciones, cosas y lugares de cada uno de los actuantes (personaje o sujeto, objeto, destinatario, destinatario, ayudante y oponente).

ALEJANDRO (SUJETO)	Número de secuencia	Acciones	Cosas	Lugares
	2 ^a	Llegan al pueblo Inés y Alejandro	Camión y maletas	Camino a la entrada del pueblo
	4 ^a	Alejandro se presenta ante las autoridades del pueblo.	Mesa, vaso de tequila, barra de cantina, silla y cartas de juego.	La cantina.
	4 ^a	Inés conoce a Nicolás	Bicicleta, canasta con pan y bolsa con comestibles.	La esquina de una calle
	5 ^a	Inés acude al cura del pueblo para confesarse.	Confesionario y velo	Iglesia
	6 ^a	Inés da clases en la escuela del pueblo.	Pupitres, pizarrón, gises y libro.	Salón de clases

1
/

ALEJANDRO (SUJETO)	6 ^a	Alejandro conoce a Teresa	Medicinas, estetoscopio y otros objetos de medicina	Consultorio médico.
	8 ^a	Alejandro atiende a una mujer próxima a dar a luz	Petate, botiquín, bisturí, ollas, telas y yerbas.	Casa de Anastasia
	9 ^a	Alejandro encuentra muerta a Perla.	Cama, cortinas, tocador y buró	Casa de Perla
	11 ^a	Alejandro invita a Teresa a pasar a su consultorio.	Poste y bolsa de mandado.	Calle afuera del consultorio.
	12 ^a	Al ver la trifulca Alejandro le dice a Fili que vaya por don Tobías.	Medicinas, estetoscopio y otros objetos de medicina	Consultorio médico.
	12 ^a	Alejandro trata de ocultarse.	Medicinas, estetoscopio y otros objetos de medicina	Consultorio médico
	13 ^a	Inés llega y encuentra muerto a su hermano (Alejandro).	Medicinas, estetoscopio y otros objetos de medicina	Consultorio médico.

OCULTAR SECRETO (OBJETO)	Número de secuencia	Acciones	Cosas	Lugares
	2 ^{da}	Alejandro e Inés dicen que ese es el lugar perfecto para esconderse.	Camión y maletas	Camino a la entrada del pueblo.
	5 ^a	Inés le dice su secreto al cura del pueblo en confesión.	Confesionario y velo.	Iglesia
	6 ^a	Inés trata de evitar a Nicolás para que no sepa nada sobre ella.	Ventana, puerta y libros	Pasillo afuera de la escuela.
	10 ^a	Alejandro e Inés se niegan a darle una explicación a don Tobías.	Medicinas, estetoscopio y otros objetos de medicina	Consultorio médico.

TEMOR (DESTINADOR)	Número de secuencia	Acciones	Cosas	Lugares
	4 ^a	Inés evita a Nicolás y se va sin dar explicaciones	Bicicleta, canasta con pan y bolsa con comestibles	La esquina de una calle
	5 ^a	Inés le pide a Alejandro que se vayan de ese pueblo.	Medicinas, estetoscopio y otros objetos de medicina.	Consultorio médico
	6 ^a	Inés le dice a Alejandro que se confesó con el cura del pueblo para estar más tranquila	Medicinas, estetoscopio y otros objetos de medicina.	Consultorio médico
	9 ^a	Inés le dice a Alejandro que teme que con la muerte de Perla los demás se enteren de su secreto.	Medicinas, estetoscopio y otros objetos de medicina	Consultorio médico

ALEJANDRO E INÉS (DESTINATARIO)	Número de secuencia	Acciones	Cosas	Lugares
	2 ^a	Inés y Alejandro dicen que no deben ser descubiertos	Camión y maletas	Camino a la entrada del pueblo.
	6 ^a	Alejandro se molesta con Inés por haberse confesado con el cura del pueblo.	Medicinas, estetoscopio y otros objetos de medicina.	Consultorio médico
	7 ^a	Alejandro e Inés hablan sobre la situación y dicen estar más tranquilos.	Medicinas, estetoscopio y otros objetos de medicina.	Consultorio médico

ANASTASIA (OPONENTE)	Número de secuencia	Acciones	Cosas	Lugares
	2 ^a	Anastasia le dice a Caridad y Remedios que un mal llegará pronto al pueblo.	Cazuela, cartas para leer el futuro, yerbas y fuego	Casa de Anastasia
	5 ^a	Anastasia les ordena a sus hijo que le dé un escarmiento al doctor.	Cartas para leer el futuro, yerbas y otros objetos de brujería.	Casa de Anastasia.

ANASTASIA (OPONENTE)	9º	Anastasia dice que el doctor y su hermana deben irse, según las cartas	Cazuelas y cartas para leer el futuro	Casa de Anastasia.
	10º	Anastasia trata de culpar a Alejandro de la muerte de Perla	Parcd.	Casa de Anastasia.
	11º	Anastasia junto con Luis hacen que don Tobías dude del doctor y de su hermana y los investigue.	Labrero, escritorio y otras cosas de oficina.	Presidencia municipal

SILENCIO (AYUDANTE)		Número de secuencia	Acciones	Cosas	Lugares
		5º	Alejandro le dice a don Tobías que no sospecha de nadie, así podrán seguir ocultos en el pueblo.	Medicinas, estetoscopio y otros objetos de medicina	Consultorio médico
		5º	Alejandro le dice a Inés que deberá estar tranquila y no decir nada.	Medicinas, estetoscopio y otros objetos de medicina	Consultorio médico.

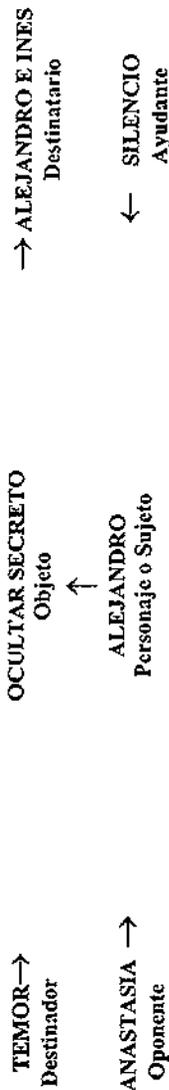
SILENCIO (AYUDANTE)	10ª	Alejandro llega en el momento en el que don Iobias trata de que Inés le dé una explicación con respecto a ellos evitando así que Inés se viera obligada a hablar.	Medicinas, estetoscopio y otros objetos de medicina	Consultorio médico.
	12ª	Inés le dice a Nicolás que si guardaron silencio fue para que su exesposo no los encontrara	Bicicleta y libros	En una pradera.

B) Conclusión general de cada modelo.

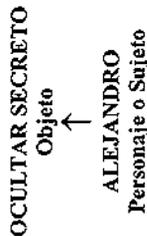
- **ALEJANDRO (PERSONAJE O SUJETO).** Alejandro es un joven doctor de la capital que viaja acompañado de su hermana Inés, quien es profesora de profesión. Los dos llegan al pueblo con el fin de ocultarse. El es un joven inteligente y sensato que trata de ayudar a su hermana, pues ella, al contrario de él, es débil y vive temerosa de lo que la rodea. Sus deseos de vivir tranquilamente los hace ocultarse en un poblado pequeño, en el que Alejandro conoce a Teresa, una joven de la cual se enamora y junto con la que pierde la vida
- **OCULTAR SECRETO (OBJETO).** Alejandro oculta un secreto y alrededor de él se forman una serie de especulaciones que, incluso, mezclan el asesinato; sin embargo, la verdad nada tiene que ver con eso. Inés es perseguida por su exesposo, quien pertenece a una banda de narcotraficantes, por eso, llegan los dos a ese poblado, con el fin de ocultarse. Ellos tratan de ocultarse, lo que les provoca una serie de problemas a los dos, problemas que conducen hasta la muerte de Alejandro
- **TEMOR (DESTINADOR).** Cuando el hombre ve peligrar su vida el temor hace presa de él y trata, por todos los medios, de que la tranquilidad llegue a su ser. Alejandro e Inés temen por sus vidas y la única manera de sentirse más tranquilos es huir, ocultarse y callar, de esa forma evitarán que alguien los descubra.
- **ALEJANDRO E INES (DESTINATARIO).** Para ellos lo más importante es que nadie sepa que motivo los condujo llegar a ese pueblo y de esa forma se protegerán.

- **ANASTASIA (OPONENTE).** Anastasia es una mujer que durante años se ha encargado de curar los males de los habitantes del pueblo. A través de la mentira de que lee la cartas ella engaña a las personas que confían en sus poderes, con la llegada del doctor ve peligrar su negocio así que trata de echarlo a él y también a su hermana e inventa que ellos traen males para el pueblo, sin embargo, al ver que eso no dio resultado inventa que Alejandro e Inés son unos asesinos buscados por la policía.
- **SILENCIO (AYUDANTE).** La forma más fácil de que el hombre se proteja es evitar hablar de lo que pueda perjudicarlo, por eso Alejandro e Inés callan para así evitar que los demás sepan sobre sus vidas

C) Modelo actancial de Greimas de cada uno de los actantes y conclusión particular de cada modelo:



PRIMER EJE



- **ALEJANDRO – OCULTAR SECRETO:** Alejandro quiere evitar que la gente sepa algo que él y su hermana ocultan sobre sus vidas anteriores a su llegada al pueblo

SEGUNDO EJE

TEMOR →
Destinador

OCULTAR SECRETO
Objeto

→ ALEJANDRO E INES
Destinatario

- TEMOR - ALEJANDRO E INES: Alejandro e Inés sienten temor de que sepan quienes son verdaderamente por eso tratan de ocultarlo en secreto y así protegerse.

TERCER EJE

ANASTASIA →
Oponente

ALEJANDRO
Personaje o Sujeto

← SILENCIO
Ayudante

- ANASTASIA - SILENCIO: Alejandro y su hermana (Inés) guardan silencio para que nadie sepa su secreto; sin embargo, Anastasia trata de echarlos e inventa que ellos son unos asesinos y que ese es el secreto que guardan.

D) Conclusión general:

Alejandro (sujeto y destinatario) llega a un pequeño poblado del norte de la República Mexicana junto con su hermana, ellos tratan de ocultar un secreto (objeto) acerca del porqué de su llegada a ese lugar. El temor (destinador) a ser descubiertos hace que ellos callen ante los demás y así protegerse, esto provoca que algunos comiencen a dudar de ellos, sin embargo ellos se obstinan en guardar silencio (ayudante) y no decir nada sobre sus vidas. No obstante, Anastasia (oponente), la curandera del pueblo, está enfurecida por la llegada del doctor, pues ve peligrar su negocio y trata a toda costa de echarlos del pueblo. Para lograrlo, ella manda a su hijo a que le dé una golpiza a Alejandro para que se asuste y se vaya, al ver que el doctor decide quedarse ella busca la manera de desprestigiar tanto a él como a su hermana, por fortuna para ella algunos ya han comenzado a dudar del doctor y de su hermana y eso le permite hacer creer a los pobladores que el secreto que guardan es sobre un asesinato que ellos cometieron. Todo esto conduce a la población a convertirse en asesinos al matar al doctor y a una joven, la cual estaba enamorada de él (Alejandro).

4: HERMENÉUSIS

A) Categoría de análisis:

- Lógica y dialéctica.

B) Ficha técnica:

- Título. Pueblo Viejo
- Director. Carlos García Agraz.
- Productor ejecutivo: Ignacio Sada Madero.
- Edición: Fernando Barrera
- Coordinación general. Pablo Martínez de Velasco.
- Fotografía: Jorge Medina
- Música: L. Ignacio Guzmán, Rodolfo Pérez, Manuel A. Rodríguez y David Rojo.
- Distribuidor: Telecine S A de C.V., Videovisa
- Adaptación y libro cinematográfico: Gabriela Ortigoza.
- Historia original. Carlos D. Lozano y Jaime Llano.
- Escenografía: Sandra Cortés
- Ambientación: Genaro Hernández.
- Gerente de post-producción: Fernando Barrera Aupart
- Efectos especiales: Alejandro Vázquez
- Unidad de control remoto: "15"
- Ingeniero responsable: Hilario García
- Unidad de rodaje: Nueva Imagen

- Gerente de producción: Lalo Elzaide
- Jefe de producción: Gustavo Angelino.
- Foto fija: Marcos Bustos
- Coordinador de diseño e imagen artística: Carlos Gallardo
- Peinado: Teresa Rodríguez.
- Maquillaje: Julia Nápoles.
- Centro de post-producción: Televisa San Angel.
- Año de realización: 1992
- Actores: Mario Iván Martínez (Alejandro), Dolores Heredia (Inés), Tiaré Scanda (Teresa), Bruno Rey (Don Tobías), Marta Aura (Anastasia, curandera), Juan Ibarra (Luis), Ignacio Guadalupe (Nicolás), René Pereira (tendero, padre de Teresa), Marta Zamora (Caridad), Edith Kleinman (Remedios), Verónica Terán (Perla), Juan Carlos Martínez (Pascual, hijo de la curandera), Oscar Castañeda (padre Juan), Jorge Antonio Valencia (el niño Filí), Rubén Márquez (prestamista), entre otros

C) Interpretación Alegórica

- Yerbas: medicinas naturales
- Medicamentos de laboratorio: medicina química.
- El dinero: factor que despierta la ambición
- Brujería: medio para conseguir los deseos del ser humano.
- Chisme: representa el medio entre la gente

D) Interpretación Ética:

- Social: Esta película nos refleja como algunas culturas sociales de la actualidad son todavía demasiado crédulas y manipulables. Unos cuantos hombres y mujeres son capaces de controlar las decisiones de un pueblo: la curandera, el hijo del presidente municipal, el tendero. Los pobladores son incapaces de pensar por sí mismos y dejan que otros sean los que decidan por ellos. Un instrumento de control es el chisme, el cual es utilizado bajo la conveniencia del que se encarga de difundirlo. Otro medio es la brujería, la mayoría de la gente en los pueblos aún cree que la brujería es capaz de lograr todo, este pueblo ha vivido bajo ese régimen, cambiar su ideología con respecto a ella es difícil, sobre todo, cuando hay personas a las que no les conviene. Sin duda, la vida manejada en esta película es el espejo de lo que muchas poblaciones de la República Mexicana todavía enfrentan y en el que el avance de la ciencia aún es visto como el enemigo de la vida.

E) Interpretación Anagógica:

El contexto general: El videograma se encuentra ubicado en una población al norte de la República Mexicana. La historia nos narra como un doctor de la capital (Alejandro) y su hermana (Inés) tiene que enfrentarse a la desconfianza de una población que ha vivido durante mucho tiempo bajo la creencia divina y la de la brujería. El hecho de ser un extraño y, por lo tanto, la desconfianza son los principales factores para impedir que el doctor sea totalmente aceptado. Esto se encuentra aunado a la envidia de un joven caprichoso (Luis), que ve peligrar sus relaciones con su novia, a pesar de que los problemas con ella habían iniciado antes de la llegada del doctor, y al descontento de la curandera del pueblo, que teme que el doctor logre convencer a los habitantes a acudir a él y no a ella para curar sus males. Con astucia y maldad Luis y Anastasia logran convencer al pueblo de que Alejandro y su hermana son dos asesinos que se refugiaron ahí y que ahora pretenden engañar a todos, convencidos de ello los pobladores deciden echarlos. La ira del pueblo junto con el veneno inyectado en ellos por Luis y Anastasia terminan con la vida de dos personas, Alejandro y Teresa.

Otros personajes que rodean la historia son: Don Tobias, Nicolás, padre de Teresa, Perla, Pascual, padre Juan, prestamista, entre otros.

Por otra parte, los objetos principales dentro de la trama son: medicamentos, yerbas, pizarrón, libros, una carta de juego, botellas de tequila, flores, abarrotes, reloj, dinero, etc. Cada elemento se encuentra relacionado con el trama del videograma.

F) Interpretación hermenéutica general

- Temática: La película narra como algunas poblaciones de México viven con las creencias más antiguas de nuestro país como es la brujería y los chismes, los cuales son instrumentos de manipulación. La mayoría de los que vivimos en las grandes ciudades pensamos que la modernidad ha alcanzado a todos los habitantes de nuestro país. Sin embargo, si nos damos un paseo por algunas de las poblaciones que hay en México podremos darnos cuenta que no es así y Pueblo Viejo es un ejemplo de esa realidad que aún viven los habitantes de esas poblaciones.

La brujería fue el medio más utilizado por nuestros antepasados para curar los males físicos y espirituales, en la actualidad algunas personas siguen practicándola bajo la teoría de que hay enfermedades que son provocadas por fuerzas desconocidas, no obstante, el adelanto de la medicina ha demostrado que la mayoría de las enfermedades siempre tiene una explicación fisiológica o psicológica. Dentro de las ciudades modernas la balanza de preferencia se ha inclinado hacia la medicina. Empero, en la República Mexicana hay pueblos que aún prefieren acudir a los curanderos, pues estos no sólo les dan la opción de curarse, sino también de conseguir, por medio de la brujería, lo que cada persona desea: amor, dinero, ver el futuro, etcétera.

Muchas de las poblaciones tienen bien arraigadas sus creencias sobre la brujería y la medicina para ellos no es sino un engaño. La falta de información a esas poblaciones sobre los adelantos de la medicina son el principal factor para que en esas poblaciones sea vista como enemigo, inclusive, en algunos lugares muchas personas han muerto por la desconfianza hacia ella

En sí, Pueblo Viejo es el espejo de las viejas costumbres practicadas por las poblaciones de nuestro país en el que el avance de la medicina no es sino una película de ciencia ficción, en el que el chisme es el principal medio de comunicación entre los lugareños

- Artístico. La producción obviamente fue hecha para video, sin embargo, emite detalles cinematográficos que son visiblemente fáciles de notar (dirección, movimientos de cámara, etc.), aunque siempre con la utilización de recursos televisivos, que a última fecha ha permitido producir historias de gran nivel, pero siempre y cuando tenga bases cinematográficas. Por supuesto, la representación de personajes clásicos no podía faltar en una historia que trata de reflejar la realidad de algunas poblaciones que conforman la República Mexicana, aunque con la limitación de que cada uno refleja un estereotipo. Empero, los diálogos, las actuaciones y la trama son sencillamente excelentes
- Técnica. El aspecto técnico es un factor importante para la buena realización del videohome, la ambientación sería el aspecto técnico más destacable, ésta se ve beneficiada gracias a los detalles que se utilizan para decorar la escenografía que logra ubicar al espectador en un poblado de la actualidad. La iluminación contribuye a darle un toque más realista a las imágenes. Además el buen manejo de los movimientos de cámara le dan un aspecto al videograma de cine y no de videohome. La cámara contribuye en mucho a que la historia, a pesar de ser sencilla, tenga agilidad visual y se vuelga interesante.

4.2.3 MATRIMONIO Y MORTAJA

1: VISIONADO DE LA PELÍCULA

- El visionado se realizó una vez de forma continua y dos veces plano por plano, con el fin de cotejar si los datos, valoraciones y defectos anotados se siguen percibiendo como tal

2: MIMESIS

A) Análisis técnico

- Material en el que fue filmado o grabado la película a analizar

CARACTERÍSTICA	CINE INDUSTRIAL	VIDEOHOME (VIDEOGRAMA)
1 Celuloide	x	No se utilizó celuloide, sino formato profesional de video de ya sea de ¼, VHS u 8mm.
2 Emulsion	x	De Mylar. material plástico fuerte y flexible que proporciona una base para óxido férrico, este óxido es fácilmente magnetizado y es la sustancia que almacena la información de video y audio.
3 Banda Sonora	x	Sonido externo (micrófono, disco o CD) y sonido interno procedente de la banda Hi-Fi (incluyendo mezcla en la banda de sonido normal con el mando Audio - Dub)
4 Cinta de video	x	La visualización de la película se hizo en cinta magnética VHS en LP (Long Play - Normal).
5 Velocidad de la grabación	x	30 cuadros por segundo.

B) Análisis del montaje desde la imagen.

- Anotar el número y estilo de secuencias y planos
- Anotar tipo de iluminación y movimientos de cámara.

SECUENCIA	PLANO	ILUMINACION	CAMARA
1ª de escena: Doña Mercedes vive en Guadalajara, ella se encuentra leyendo el periódico y encuentra una fotografía de su nieta, a la cual había buscado por años. Ella decide continuar la búsqueda y contrata a un investigador privado (Gustavo).	57 planos. Predomina el médium close up.	Artificial	Se utilizan pan left y right, travel shot right (ocurrido derecha), tilt up y down, zoom in y dolly in (la cámara se mueve hacia adelante).
2ª de escena: Mitchel es el nombre artístico de Carmen, la nieta de doña Mercedes. Ella es modelo y vive con su madrina en la Ciudad de México. Su madrina está agonizando y antes de morir ella le confiesa que tiene una abuela rica Su madrina muere	95 planos. Predomina el two shot	Artificial / Natural.	Se utilizan pan left y right, travel shot left y right, tilt up y down, zoom in y dolly back Las opciones de picada y contrapicada
3ª de escena: Mitchel y Paco (su eterno pretendiente) hablan y él le dice que la ama, ella lo rechaza Mitchel se relaciona con un promotor de modelos.	43 planos. Predomina el médium close up.	Artificial.	Se utilizan pan left y right

4°, descriptiva. Gustavo llega a la Ciudad de México, él comienza la búsqueda de Mitchel. El logra localizarla.	59 planos. Predomina el médium close up	Artificial	Se utilizan pan left y right, tilt up, travelling shot y dolly back. Las opciones de picada y contrapicada.
5°, de escena. Gustavo hace creer a Mitchel que él es representante de modelos, él la invita a cenar para hablar de un contrato. Más tarde se van a su departamento y tienen relaciones sexuales.	54 planos. Predomina el médium close up	Artificial	Se utilizan pan left y right, travelling shot y tilt up y down. La opción de picada.
6°, de escena: Gustavo viaja a Guadajajara y le dice a doña Mercedes que ha localizado a Carmen. Durante su visita Doña Mercedes sufre un desmayo, ahí Gustavo averigua que ella sufre del corazón.	18 planos. Predomina el two shot.	Natural.	Se utilizan pan left, travel shot left y right y zoom in.
7°, de escena: Mitchel y Gustavo se casan, Mientras tanto, Paco sufre por el enlace de los dos. Gustavo llama a doña Mercedes para decirle que pronto podrá conocer a su nieta	44 planos. Predomina el two shot.	Artificial / Natural	Se utilizan pan left y right, tilt down, travelling shot, zoom in y zoom back y dolly in.
8°, de escena: Doña Mercedes llega a la Ciudad de México y logra conocer a Mitchel, sin embargo, Gustavo planea su muerte y le provoca un ataque al corazón. Antes de morir ella le dice a Mitchel que ella es su nieta y su única heredera.	63 planos. Predomina el médium close up.	Artificial	Se utilizan pan left y right y tilt up y down. Las opciones de picada y contrapicada.

<p>9ª, de escena: Se lleva a cabo el funeral de doña Mercedes. Mitchel le hace ver a Gustavo que sospecha de él, Paco la consuela.</p>	<p>49 planos. Predomina el médium y el close up.</p>	<p>Artificial.</p>	<p>Se utilizan pan left y right, tilt up y down, zoom back y dolly back.</p>
<p>10ª, de escena. Mitchel y Gustavo escuchan la lectura del testamento: Mitchel es la heredera universal de los bienes de su abuela; sin embargo, el albacea es Gustavo. Ella acusa a Gustavo de planear todo. Más tarde ella planea con Paco como deshacerse de Gustavo.</p>	<p>95 planos. Predomina el médium y el close up.</p>	<p>Artificial.</p>	<p>Se utilizan pan left y right, tilt up y down, zoom in, travelling shot y la cámara se mueve sobre un vehículo a la izquierda (helicóptero).</p>
<p>11ª, de escena: Mitchel y Gustavo van a cenar, Paco los observa de lejos dentro de un taxi. Al bajar Gustavo del automóvil Paco arrancan a toda velocidad e intenta arrollar a Gustavo; sin embargo, Paco falla y él se impacta contra otro automóvil.</p>	<p>52 planos. Predomina el close up.</p>	<p>Artificial.</p>	<p>Se utilizan pan left y tilt up.</p>
<p>12ª, de escena: Gustavo habla con Mitchel de la herencia y él propone una tregua, ella acepta. Más tarde ella busca en un barrión a unos matones y les paga para que se deshagan de Gustavo. Gustavo la sigue y después de que ella se va del lugar él golpea a los matones y les quita el dinero que ella les había dado.</p>	<p>128 planos. Predominan el two shot y el close up.</p>	<p>Artificial.</p>	<p>Se utilizan pan left y right, travelling shot, tilt up y down, zoom in y dolly in y dolly back.</p>

<p>13ª de escena: Gustavo llega al departamento de Paco y hablan sobre Mitchel, Paco intenta envenenar a Gustavo, pero sin que se diera cuenta Gustavo cambia las copas y el que muere es Paco</p>	<p>58 planos Predomina el medium close up</p>	<p>Artificial</p>	<p>Se utilizan pan left y right, travelling shot y tit up y down La operación de contrapicada</p>
<p>13ª de escena: De camino a casa Gustavo y Mitchel discuten por el asesinato de Paco. Ella le dice que no le va a dar nada de la herencia. Gustavo se enoja y la lleva arrastrando hasta el automóvil. Al llegar al departamento Gustavo la sigue golpeando y ella se defiende. Dentro de su habitación él se tranquiliza y le dice que la quiere y que está harto de la situación en la que viven ella lo acepta y se besan</p>	<p>61 planos Predominan el two shot y el close up.</p>	<p>Natural / Artificial</p>	<p>Se utilizan pan left y right, travel shot right y dolly in y dolly back Las opciones de picada y contrapicada</p>

CONCLUSIÓN

La historia se desarrolla en 13 secuencias, de las cuales 1 es descriptiva y 12 de escena. En ellas predominan los encuadres medium close up y two shot close up y la iluminación es artificial y natural. Los principales movimientos de cámara son pan right y left, travel shot, travelling left y right tilt up y down, zoom in y zoom back, y picada y contrapicada.

3: DIÉGESIS:

B) Modelo para especificar acciones, cosas y lugares de cada uno de los actuantes (personaje o sujeto, objeto, destinatario, ayudante y oponente)

MITCHEL (SUJETO)	Número de secuencia	Acciones	Cosas	Lugares
	2ª	Mitchel en una sesión de fotografía	Sombrilla de fotografía, cámara fotográfica, trípé y pasarela.	Patio de una agencia de modelos.
	2ª	Mitchel ve morir a su madrina	Cama y lámpara.	Casa de Mitchel
	3ª	Mitchel le pide a un promotor de modelos que la contrate	Cortinas, sillones, teléfono, escritorio, portatápiz y sillón ejecutivo	Oficina del promotor de modelos.
	5ª	Mitchel Besa a Gustavo durante una cena	Mesa, mantel, cubiertos, platos, servilletas de tela, copas, vino tinto y sillas	Restaurante
	6ª	Mitchel se casa con Gustavo	Ramo, vestido de novia (corto) y arroz	Afuera de una iglesia.

MITCHEL (SUJETO)	6 ^a	Mitchel y Gustavo brindan por su boda	Copas de champafia, champafia, jamo, vinos, sillones y mesa de centro.	Departamento de Gustavo.
	7 ^a	Mitchel le explica a Paco que ella no lo quiere	Sillones, mesa de centro y cortinas.	Departamento de Gustavo
	8 ^a	Mitchel habla con doña Mercedes y se entera de que ella es su abuela y su heredera en caso de que ella muriera	Sillones, bolsa de mano, bar y mesa de centro.	Departamento de Gustavo.
	9 ^a	Mitchel le insinúa a Gustavo que él tuvo que ver algo con la muerte de su abuela	Féretro, coronas, sillones de espeta	Agencia funeraria
	9 ^a	Mitchel le dice a Paco que sospecha de Gustavo	Columnas, ventanal oscuro y barandal.	Pasillo de la agencia funeraria.
	10 ^a	Mitchel y Gustavo discuten ante el abogado que lee el testamento de doña Mercedes sobre que él la engañó para quedarse con la herencia.	Testamento, pluma, librero, escritorio, ventana, cortina, sillones ejecutivos y otros objetos de escritorio.	Despacho de un abogado.
	10 ^a	Mitchel habla con Paco y tiene relaciones sexuales con él.	Cama	Departamento de Paco.

MITCHEL (SUJETO)	12ª	Mitchel le dice a Gustavo que acudirá a un abogado con tal de no dejarle su herencia	Sillón, espejo, lámpara y mesa de centro	Departamento de Gustavo.
	12ª	Mitchel contrata a un hampón para que se deshaga de Gustavo.	Directo	Escaleras de una vecindad
	13ª	Mitchel le reclama a Gustavo sobre la muerte de su abuela y de Paco.	Arboles, bancas, pasto y teléfono	Parque.

LA HERENCIA (OBJETO)	Número de secuencia	Acciones	Cosas	Lugares
				Jardín de la casa de doña Mercedes.
6ª	Doña Mercedes le dice al investigador que su única heredera es su nieta Carmen.	Arboles, banca, mesa de jardín y pastillas para enfermos del corazón.		
8ª	Doña Mercedes le dice a Mitchel que ella es su heredera en caso de que ella muera.	Sillones, bolsa de mano, bar y mesa de centro		Departamento de Gustavo.

LA HERENCIA	8 ^a	Se lee el testamento, la heredera es Mitchel, pero el albacea es Gustavo	Testamento, pluma, libro, escritorio, ventana, cortina, sillones ejecutivos y otros objetos de escritorio	Despacho de un abogado.
(OBJETO)	11 ^a	Mitchel y Gustavo hablan sobre qué harán con respecto a la herencia.	Cama, cortinas y lámpara	Departamento de Gustavo
	12 ^a	Mitchel le dice a Gustavo que no lo dejará quitarle la herencia.	Sillón, espejo, lámpara y mesa de centro	Departamento de Gustavo.

EL ENGAÑO (DESTINADOR)	Número de secuencia	Acciones	Cosas	Lugares
	8 ^a	Gustavo le presenta a Mitchel a doña Mercedes y ésta le dice que ella es su abuela y que en caso de que muera ella es su heredera.	Sillones, bolsa de mano, bar y mesa de centro	Departamento de Gustavo
	9 ^a	Mitchel le dice a Paco que sospecha que Gustavo la engaña para quedarse con su herencia.	Féretro, coronas y sillones de espera	Agencia funeraria.

<p>EL ENGAÑO (DESTINADOR)</p>	<p>9º</p>	<p>Mitchel le dice a Gustavo que se ha dado cuenta que él la engañó y que no va a permitir que logre su objetivo.</p>	<p>Cama, cortinas y lámpara.</p>	<p>Departamento de Gustavo.</p>
--	-----------	---	----------------------------------	---------------------------------

<p>MITCHEL (DESTINATARIO)</p>	<p>Número de secuencia</p>	<p>Acciones</p>	<p>Cosas</p>	<p>Lugares</p>
	<p>10º</p>	<p>Mitchel le propone a Paco matar a Gustavo.</p>	<p>Cama.</p>	<p>Departamento de Paco.</p>
	<p>11º</p>	<p>Paco y Mitchel preparan un atentado en contra de Gustavo.</p>	<p>Mesa, sillón y cortinas</p>	<p>Departamento de Paco</p>
	<p>12</p>	<p>Mitchel le dice a Paco que buscare la manera de quedarse con la herencia</p>	<p>Cama</p>	<p>Departamento de Paco</p>
	<p>13º</p>	<p>Mitchel busca a matones para que se deshagan de Gustavo.</p>	<p>Dinero</p>	<p>Escaleras de una vecindad</p>

GUSTAVO (OPONENTE)	Número de secuencia	Acciones	Cosas	Lugares
	5ª	Gustavo engaña a Mitchel diciéndole que es promotor de modelos	Mesa, mantel, cubiertos, platos, servilletas de tela, copas, vino tinto y sillas	Restaurante
	6ª	Gustavo le dice a doña Mercedes que Mitchel no quiere verla	Arboles, banca, mesa de jardín y pastillas para enfermos del corazón.	Jardín de la casa de doña Mercedes
	7ª	Gustavo se casa con Mitchel.	Ramo, vestido de novia (corto), traje de novio y arroz.	Afuera de una iglesia.
	8ª	Gustavo provoca la muerte de doña Mercedes.	Sillones, bolsa de mano, bar y mesa de centro.	Departamento de Gustavo.
	10ª	Gustavo le dice a Mitchel que para que le dé el divorcio tendrá que darle tres partes de la herencias.	Sillón, espejo, lámpara y mesa de centro	Departamento de Gustavo
	12ª	Gustavo intercepta a hampones, los golpea y les quita el dinero, con el fin de frustrarle su plan a Mitchel	Dinero.	Calle solitaria.

GUSTAVO (OPONENTE)	13 ^a	Gustavo habla con Paco, al darse cuenta que él intenta envenenarlo con una copa de brandy, Gustavo cambia las copas y muere Paco.	Mesa, botella de brandy, vasos, veneno y chequera	Departamento de Paco.
	13 ^a	Gustavo le dice a Mitchel que la quiere y que no quiere separarse de ella.	Cama.	Departamento de Gustavo.

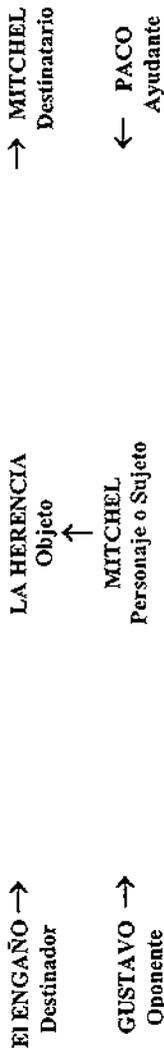
PACO (AYUDANTE)	Número de secuencia	Acciones	Cosas	Lugares
	11 ^a	Paco intenta arrollar a Gustavo.	Automóvil, taxi y árbol	Calle, frente a un restaurante.
	12 ^a	Paco planea con Mitchel como deshacerse de Gustavo	Sillón, mesa y cortinas	Departamento de Paco.
	13 ^a	Paco intenta envenenar a Gustavo	Mesa, botella de brandy, vasos, veneno y chequera.	Departamento de Paco.

B) Conclusión general de cada modelo

- MITCHEL (PERSONAJE O SUJETO): Mitchel es una joven ambiciosa y sin escrúpulos dispuesta a conseguir dinero a como dé lugar y para ello utiliza su belleza y su cuerpo. Aunque su ambición desmedida la llevan a ser la culpable indirecta de la muerte de Paco y de su abuela.

- **LA HERENCIA (OBJETO):** Quedarse con toda la herencia que su abuela le dejó
- **EL ENGAÑO (DESTINADOR):** Mitchel se sabe engañada por Gustavo y que la boda sólo fue una trampa para poderle quitar la herencia que su abuela le dejó
- **MITCHEL (DESTINATARIO):** Mitchel desea que la herencia de su abuela sólo sea para ella
- **GUSTAVO (OPONENTE):** Gustavo es un investigador privado sin escrúpulos y ambicioso, dispuesto a obtener dinero fácil y con la inteligencia suficiente para lograrlo. Por ello, hace todo lo necesario para poderse quedar con más de la mitad de la herencia de Mitchel.
- **PACO (AYUDANTE):** Mitchel busca la ayuda de Paco para conseguir su objetivo la herencia. Paco es un muchacho confiado y débil que rápidamente acepta la proposición de su amada.

C) Modelo actancial de Greimas de cada uno de los actuantes y conclusión particular de cada modelo



PRIMER EJE

LA HERENCIA
Objeto



MITCHEL
Personaje o Sujeto

- MITCHEL - LA HERENCIA: Mitchel desea quedarse con la herencia.

SEGUNDO EJE

EL ENGAÑO →
Destinador

LA HERENCIA
Objeto

→ MITCHEL
Destinatario

- EL ENGAÑO - MITCHEL: Mitchel al saberse engañada busca por todos los medios quedarse con todo lo que su abuela le heredó

TERCER EJE

GUSTAVO →
Oponente

MITCHEL
Personaje o Sujeto

← PACO
Ayudante

- GUSTAVO - PACO: Gustavo pretende quitarle a Mitchel más de la mitad de su herencia y para impedirlo ella le pide a Paco que le ayude a deshacerse de Gustavo para quedarse con todo.

D) Conclusión general:

Matrimonio y Mortaja da inicio cuando Doña Mercedes encuentra la fotografía de su nieta, a la cual no conoce porque su nuera se había marchado años atrás sin decir su paradero. Su nieta Carmen, es una joven ambiciosa que hace llamar artísticamente Mitchel (Sujeto), ella vive en la Ciudad de México y se dedica al modelaje. Su ambición es ser rica y famosa, sin importarle lo que le cueste. Ella vive junto con su madrina en un cuarto de vecindad, la pobreza la tiene harta y trata de salir de ahí a como dé lugar.

Doña Mercedes al saber que su nieta vive contrata a un investigador privado, Gustavo (oponente), quien también es ambicioso. El acepta buscar a Mitchel y viaja a la Ciudad de México para ello. Al encontrarla él planea como hacerse de la herencia, así que engaña a Mitchel diciéndole que él es promotor de modelos, dado a la ambición de ella cae rápidamente en la trampa. Mitchel (destratario) piensa que él es rico y le coquetea con el fin de que él le ayude. Gustavo le propone que se casen y ella acepta, pues desconoce la situación. Con el fin de que él crea que se casa por amor y no por interés Mitchel le propone a Gustavo casarse por bienes separados, sin embargo, el plan de Gustavo es que sea por bienes mancomunados.

Después de la boda él le presenta a Mitchel a doña Mercedes pero él le provoca la muerte, Mitchel se entera de que ella es su abuela y que es su heredera de todos sus bienes, Mitchel sospecha que Gustavo hizo algo para provocar el ataque al corazón de su abuela; sin embargo, no está segura del porqué. Ellos conocen la designación del testamento de doña Mercedes, Mitchel resulta heredera universal de los bienes de su abuela, empero, Gustavo ha planeado todo para quedarse con tres partes de la herencia (objeto) de ella. Mitchel al saber que Gustavo la ha engañado (deshador) quiere evitar que él se salga con la suya. Para lograrlo le pide a Paco (ayudante) que le ayude a deshacerse de Gustavo y así quedarse con toda la herencia, sin que Gustavo tenga que decidir en ella. Pero Paco muere y Gustavo y Mitchel se reconcilian, ahora los dos son ricos como lo deseaban.

4: HERMENEUSIS

A) Categoría de análisis:

- Lógica y dialéctica

B) Ficha técnica:

- Título. Matrimonio y mortaja
- Director Luis Carlos Carrera.
- Productor Televisine S.A. de C.V
- Jefe de producción Gustavo Angelino

- Gerente de producción: Eduardo Elizalde
- Productor ejecutivo: Ignacio Madero
- Edición: Fernando Barrera
- Fotografía: Jorge Medina
- Música: Alejandro Giacoman.
- Distribuidor: Televisa, Televisión S.A de C.V., Videovisa
- Duración: 85 min
- Unidad de rodaje: Nueva Imagen
- Jefe de unidad: Marco Antonio Cruz Tavera
- Equipo de producción: Televisa.
- Unidad de control remoto: '15"
- Escenografía: Jesús Huerta
- Ambientación: Claudia Ilizaturri y Verónica Luna
- Vestuario: Elizabeth Maldonado
- Maquillaje: Alicia Cojín y Televisa San Angel
- Peinados: Diana Burgos y Televisa San Angel
- Casting: Montserrat L. Merno
- Script: Marcos Bustos.
- Administrativo de locación: Oscar Alarcón.
- Operador de audio: Jorge Gutiérrez Hernández
- Utillería: Enrique Medina
- Centro de post-producción, edición, musicalización y titulación: Televisa
- Año de realización: 1993
- Actores: Rafael Sánchez Navarro (Gustavo), Claudia Fernández (Mitchel o Carmen), Luis Gatica (Paco), Mercedes Pascual (Doña Mercedes), Ada Carrasco (Dolores, criada de Mercedes), Darío T. Pié (Juan, fotógrafo de modelos), Ricardo Dalmacci (Ernesto, promotor de modelos), Angélica Peláez (Doña Consuelo, madrina de Mitchel), Tomás Leal (José, hampón), Rubén Goday (hampón 2), Arturo Farfán (hampón 3), Miguel Rodarte (inspector), entre otros.

C) Interpretación Alegórica.

- Abuela rica: medio que conduce a la riqueza
- Sexo: medio de convencimiento.
- Medicamentos (pasillos o veneno): medio para lograr el asesinato perfecto.
- Dinero: objeto que genera la ambición en el hombre y la mujer
- Muerte: la desaparición de obstáculos para lograr la felicidad
- Boda: medio para lograr objetivos monetarios
- Testamento: papel legal que da derechos sobre una herencia.
- Herencia: Objeto de lucha, vida y muerte

D) Interpretación Ética:

- Social: La problemática que nos plantea es como la ambición puede llevar al hombre hasta el asesinato, sin importar quien o quienes sean los afectados. Además, nos muestra como una mujer caprichosa, frívola, sin escrúpulos y poco sensata, puede manipular fácilmente a un hombre débil hasta conducirlo al asesinato y su propia muerte, claro que ante ella también hay un hombre caracterizado como inteligente y audaz capaz de lograr un dominio completo sobre ella.

E) Interpretación Anagógica

El contexto general: La película nos narra la historia de una señora mayor que busca a su nieta, la cual resulta ser una joven modelo (Mitchel) llena de ambiciones. Su ambición la lleva a casarse con un hombre igual de ambicioso que ella, Gustavo. La abuela de Mitchel pretende dejarle toda su herencia a ella en caso de que muera; sin embargo, Gustavo planea las cosas para que la beneficiada no sólo sea Mitchel, sino también él. Doña Mercedes muere y comienza toda una disputa entre Mitchel y Gustavo que conducen a la muerte del enamorado de Mitchel, Paco. Los personajes que de forma directa e indirecta se ven involucrados en la disputa por la herencia son: Paco y Juan (hampón).

Por otra parte, los objetos principales dentro de la trama son: el testamento, pastilla para el corazón, botellas de vino y champaña, sillón, mesa de centro, lámpara, cama, dinero y veneno.

F) Interpretación hermenéutica general

- Temática: La trama de la película nos muestra poco sobre la realidad social, más bien es un videograma un tanto irónico de la realidad, en el cual juega un importante papel la vanidad y la ambición. La vida moderna en la que viven los personajes nos reflejan vidas con problemas simples, en las que el sexo no tiene la mayor importancia y la muerte es el medio más usual para desaparecer los obstáculos que pudieran impedirles la felicidad.

Por otra parte, nos muestra como el dinero es capaz de conseguir todo lo que sea, inclusive es capaz de comprar la dignidad de las personas.

Ahora bien, pudiera pensarse que el dinero es lo más importante aquí, no obstante, eso no es verdad en realidad es el juego de poder que se presenta entre el hombre y la mujer, ese juego en el que deberá salir un triunfador y que en este caso resulta ser el hombre, que con astucia, sensatez y dominio claro sobre la situación logra su objetivo. En sí la temática no es muy complicada y es poco innovadora.

- Artísticamente: Por lo que respecta a las actuaciones son buenas aunque un tanto planas. La temática nos es muy complicada, sino más bien sencilla y poco innovadora.

- Técnica Nos encontramos con un videohome que utiliza escenografía, iluminación y ambientación sencillas, sin más efectos especiales que los sonidos reales y la música que sirve de fondo y con movimientos de cámara normales y algunos complementarios que le dan un ligero movimiento a la trama

4.3 CONFRONTACIÓN CUALITATIVA DE LAS PELÍCULAS CINEMATOGRAFICAS Y LOS DE VIDEOHOME

Ya en capítulos anteriores pudimos ver las diferencias y similitudes que hay entre cine y video, así como cada uno de los elementos que cada uno maneja para su estudio y práctica.

Aquí trataremos de presentar una confrontación cualitativa entre los dos, la cual estará basada en los resultados que se generaron a raíz del análisis de las películas seleccionadas para este fin. Cada uno de los detalles de las películas fueron revisados y cotejados, con el fin de que la confrontación sea más exacta y sencilla.

Para iniciar la confrontación primero especificaremos los detalles cualitativos más destacables de cada una de las películas:

- Lolo
- Como agua para chocolate
- Rojo amanecer
- Infamia
- Pueblo viejo
- Matrimonio y mortaja

De esa forma podremos concluir con resultados generales que nos conduzcan a conocer en que se parecen o en que se distinguen las películas para cine y los videohomes, tratando de ser lo más objetivos posible al realizar dicho enfrentamiento y por supuesto dando resultados sencillos y precisos que sean comprensibles para todos.

Primero veamos el siguiente cuadro, en él podemos ver las diferencias en cuanto a la estructura técnica de la película que se utilizó para filmar o grabar.

CARACTERÍSTICA	CINE INDUSTRIAL	VIDEOHOME (VIDEOGRAMA)
1 Celuloide	35 mm	No se utilizó celuloide, sino formato profesional de video de ya sea de $\frac{3}{4}$, VHS u 8mm
2 Emulsión	De nitrato de plata	De Mylar, material plástico fuerte y flexible que proporciona una base para óxido férrico, este óxido es fácilmente magnetizado y es la sustancia que almacena la información de video y audio.
3 Banda Sonora	Cinta magnética de $\frac{1}{4}$ de pulgada	Sonido externo (micrófono, disco o CD) y sonido interno procedente de la banda Hi-Fi (incluyendo mezcla en la banda de sonido normal con el mando Audio - Dub)
4 Cinta de video	La visualización de la película se hizo en cinta magnética VHS.	La visualización de la película se hizo en cinta magnética VHS en LP (Long Play - Normal).
5 Velocidad de la grabación	24 cuadros por segundo.	30 cuadros por segundo

Como se ve las diferencias técnicas de su estructura son notables, solamente coinciden en el formato de película en el que fueron visualizadas las películas.

Ahora veremos los aspectos temáticos, artísticos y técnicos de cada una de las películas:

CINE INDUSTRIAL		
LOLO		
CARACTERÍSTICAS		
TEMÁTICA	ARTÍSTICA	TÉCNICA
<p>La problemática que se plantea en la película es sobre la desintegración familiar, el desequilibrio emocional de los jóvenes y por lo tanto la delincuencia que se genera a raíz de esto en los barrios pobres de la ciudad. Todos estos problemas son manejados dentro de una realidad posible y que muchas veces por miedo o por desinterés no queremos conocer. El argumento trata de dar la posibilidad al espectador de introducirse indirectamente a esa problemática y con conocimiento del tema lo plasma en imágenes para que sea visto por la sociedad entera, claro que con la ayuda del sentido artístico.</p>	<p>Los personajes en general son el ejemplo de aquellas personas medioeres, llenas de rencor y con una difícil y complicada aceptación de la realidad en la que se desenvuelven. Sin duda, esta visión de los personajes nos demuestra que el aspecto artístico está bien cuidado y, por lo tanto, que los actores lograron interpretar perfectamente cada personaje, pues transmiten el sentir y pensar de cada uno ellos, dando vida a una historia que hace gala de ser parte del Séptimo arte.</p>	<p>Los movimientos de cámara, logran darle a la película agilidad, lo que a su vez produce imágenes descriptivas que nos transmiten determinado mensaje de la secuencia, el plano o, incluso, hasta de la película en general. La iluminación, la ambientación y la escenografía son la vestimenta de una producción y en Lolo se logra una buena conjugación de estos tres elementos, consiguiendo ubicar al espectador en el tiempo y espacio que la producción presenta. Por su parte, el montaje logra incluir efectos que van desde los más simples hasta los más técnicos y artísticos y que producen sensaciones en los espectadores.</p>

CINE INDUSTRIAL COMO AGUA PARA CHOCOLATE CARACTERÍSTICAS		
TEMÁTICA	ARTÍSTICA	TÉCNICA
<p>Los personajes de esta película nos muestran una realidad de otra época en la que las tradiciones, el costumbrismo y el autoritarismo son los aspectos que caracterizan a las familias bien de principios de siglo. Por otra parte, nos muestra que tan importante era aprender a cocinar en esa época, pues esto representaba la capacidad de la mujer para formar un matrimonio. Sin duda, hablar de la forma en que se educaba a las mujeres de las familias bien de principios de siglo resulta interesante por el hecho de que esto es historia y, por lo tanto, es la base del presente conocer esa historia, aunque con un toque de imaginación enriquece el espíritu del hombre y fortalece las convicciones sobre la vida</p>	<p>La narración es el medio que nos guía a través del tiempo y del espacio, este recurso pocas veces se utiliza debido a que la teoría del cine es que las imágenes son las que debe decirlo todo. Si embargo, en este caso fue necesario pues esta película está basada en una novela y, si bien es cierto, la literatura tiene la gran ventaja de que puede utilizar todos los recursos que sean necesarios para transmitir un mensaje. Bien, pues esta producción, tratando de ser lo más fiel posible al libro, logra introducir a una narradora, incluso, la voz en off aparece varias veces durante la película, pues es el vínculo que nos permite estar en dos tiempos y espacios a la vez, uno visible en todo el desarrollo de la película y el otro que sólo puede ser escuchado, llamémosle tiempo y espacio auditivos. Artísticamente esto pocas veces logra ser bien manejado y aquí se logró excelentemente.</p>	<p>El dominio de los elementos técnicos como la ambientación, la escenografía, la iluminación, la fotografía, la música, el montaje etc, se ven plasmados en cada una de las imágenes pues muestran unidad en la película. Por otro lado, los efectos especiales son usados con gran ingenio pues nos permiten vivir un mundo cósmico y de fantasía. Para lograr eso se auxilia de la magia. Técnicamente, ésta es ayudada, obviamente, por el montaje, con el cual se pueden lograr efectos extraordinarios, Como agua para chocolates logra mezclar la fantasía con la tecnología</p>

CINE INDUSTRIAL ROJO AMANECER CARACTERÍSTICAS		
TEMÁTICA	ARTÍSTICA	TÉCNICA
<p>La película hace un breve recuento de los controversiales sucesos ocurridos el 2 de octubre de 1968 en la plaza de Tlatelolco, cuando cientos de estudiantes fueron sorprendidos por un operativo de represión y en el cual fueron acerbados a sangre fría. Obviamente, por ser un tema controversial, la película buscó el guión idóneo para hablar de él sin la necesidad de que el hecho fuera representado nuevamente, pues para algunos todavía es un tema prohibido.</p>	<p>El espacio reducido no es impedimento para que la película logre, por medio de un grupo de actores, transmitir las emociones más inesperadas que sufrieron miles de personajes, el hecho de que esas miles de personas sean sólo mencionadas y que se encuentren fuera de campo no quiere decir que para el espectador sean irrreales, por el contrario el nivel de realidad con el que el espectador se identifica, aún sin ver las escenas, es mucho más fuerte e intenso, artísticamente esto es un logro impresionante</p>	<p>Los efectos especiales son técnicamente excelentes pues logran transmitir al espectador las emociones dentro de la película y de alguna forma son los que por medio del sonido provocan que el receptor se imagine lo que acontece en un espacio fuera de cámara logrando una "descripción auditiva". La técnica ambiental es lo que da pie al recurso de los efectos, pues son ellos lo que ambientan el desarrollo de la película visualizándose dos lugares y dos tiempos a la vez, uno visualmente real y el otro imaginativamente real. Por otro lado, la fotografía logra destacar los detalles más simbólicos de la película y que son parte de la escenografía que conforman el escenario.</p>

VIDEOHOME
INFAMIA

CARACTERÍSTICAS

TEMÁTICA	ARTÍSTICA	TÉCNICA
<p>Nos habla acerca de los problemas de racismo de los que son objeto los inmigrantes latinos en los Estado Unidos. El tema está basado en un hecho real ocurrido hace algún tiempo en ese país, por lo que resulta interesante dada la controversia que se generó a su alrededor y por la posibilidad de conocer un problema real que diariamente enfrentan los latinos residentes en los Estados Unidos, así como saber de qué forma ese país imparte justicia, que como vimos en el videograma, siempre es manipulada según las conveniencias políticas del país.</p>	<p>Desde este aspecto el videograma carece de calidad, la mayoría de los actores son capaces de representar personajes sencillos con gran excelencia, sin embargo en este caso la producción descuidó el aspecto histriónico, consiguiendo una mala imitación de un latino de los Estados Unidos, lo que demuestra la mala preparación de los personajes, es decir, sólo se trató de dar un toque de "latino-pocho" a los personajes principales basados en los estereotipos que en algunas ocasiones son manejados en las telenovelas, exagerando la realidad del personaje.</p>	<p>En este punto podemos mencionar que este tipo de videograma tiene bases meramente televisivas, que no tienen ningún toque cinematográfico y que resulta ser un medio para continuar el género de la telenovela, pero en este caso de la telenovela corta. Sin duda, desde ese aspecto la producción alcanza niveles buenos, pero aún así la sencillez de la técnica deja mucho que desear. Por ejemplo, la escenografía y la iluminación son técnicas complementarias, con gran sencillez, lo que produce un ambiente plano y frío, sin ningún tipo de efectos especiales ni sonidos espectaculares a excepción de los incidentales</p>

<p style="text-align: center;">VIDEOHOME PUEBLO VIEJO CARACTERÍSTICAS</p>		
TEMÁTICA	ARTÍSTICA	TÉCNICA
<p>La temática, aunque sencilla, es bien conducida por el director. Esta película nos refleja la vida de aquellos pueblos en los que la brujería, además de la iglesia, son el medio de salvación y ayuda para los necesitados, y en el que el chisme suele ser manipulado para controlar masas, como si éste fuera un medio de comunicación masivo. Sin duda el tema en lo general es interesante.</p>	<p>El intento de usar bases cinematográficas en el videohome es algo que pocas producciones realizan, pues el tratar de usarlas en ocasiones resulta costoso, sin embargo, los resultados artísticos son excelentes Pueblo viejo maneja la historia desde un aspecto de cunc y que al conjugar una buena actuación, diálogos concretos y significativos y la correcta utilización de la técnica se logra obtener resultados artísticos satisfactorios.</p>	<p>Los detalles que son utilizados para complementar lo que será la escenografía son los elementos que dan como resultado una ambientación bien realizada, pues logra ubicar al espectador en un poblado de la actualidad. La iluminación es una técnica que destaca aspectos reales sin más efectos ni simbolismo Los efectos especiales no son esenciales para la historia, por eso sólo podemos destacar el fondo musical y los ruidos incidentales que también contribuyen a ambientar los hechos También en mucho contribuye la cámara que con excelentes movimientos logra resaltar los aspectos más esenciales de la historia.</p>

VIDEOHOME		
MATRIMONIO Y MORTAJA		
CARACTERÍSTICAS		
TEMÁTICA	ARTÍSTICA	TÉCNICA
<p>La temática resulta ser sencilla y poco innovadora. La problemática que nos plantea es sobre la ambición desmedida de algunos hombres y mujeres que ven en el dinero el medio para lograr todos sus caprichos y que en la lucha por él se es capaz de todo, hasta de llegar al asesinato.</p>	<p>Artísticamente poco se puede resaltar, pues la producción resulta ser bastante sencilla, sin ningún tipo de simbolismo o algún elemento creativo que sea destacable. Inclusive, las actuaciones son un tanto planas y sin ninguna dificultad representativa.</p>	<p>En primer lugar debemos mencionar a la ambientación que, conjugada con los elementos escenográficos y de iluminación, logran ubicar al espectador en el tiempo y espacios que se pretenden manejar. No son de gran calidad, sin embargo, pueden considerarse buenas, si tomamos en cuenta que sus bases son esencialmente televisivas. Los desplazamientos de cámara son sencillos, pero logran darle movimiento a la historia. La música de fondo y los ruidos incidentales son los únicos efectos especiales que podemos notar en la visualización del videograma.</p>

SIMILITUDES CUALITATIVAS	
CARACTERISTICAS	VIDEOHOME
<p>CINE INDUSTRIAL</p> <p>Las historias comprendidas en el cine industrial pueden ser manejadas en el videohome</p>	<p>La temática de las historias de los videohomes pueden ser desarrolladas para cine</p>
<p>ARTÍSTICA</p> <p>Ninguna</p>	<p>Ninguna.</p>
<p>TÉCNICA</p> <p>En el cine los movimientos de cámara tiene su propio lenguaje, pero son similares a los de video</p>	<p>En el video se maneja el lenguaje televisivo para realizar los movimientos de cámara, sin embargo, estos son similares a los de cine</p>

El cuadro de similitudes cualitativas nos refleja sólo dos aspectos de igualdad entre estos dos medios y que resultan ser

- Los movimientos de cámara son similares sólo que el lenguaje para cada uno tiene algunas variantes
- El cine y el video pueden llevar a la pantalla cualquier tema, sin importar si es real o imaginario.

DIFERENCIAS CUALITATIVAS		VIDEOHOME
CARACTERÍSTICAS	CINE INDUSTRIAL	
TEMÁTICA	Las historias comprendidas en el cine se rodean de simbolismos que no nos dejan ver a primera vista el mensaje real de la película. La cual casi siempre es una metáfora en ocasiones difícil de descifrar. El cine tiene menos posibilidades de llevar todos los temas a la pantalla grande por los excesivos costos que esto implica.	Disfundir un mensaje es sólo el hecho, y la forma de hacerlo en el videohome es de manera sencilla y concreta, sin ningún tipo de simbolismos que nos hagan imaginar algún mensaje oculto dentro de la temática y por lo tanto la interpretación de la cinta es más fácil. Dado a los bajos costos, el video se produce con mayor frecuencia y por lo tanto puede producir más historias-temas por año que el cine
ARTÍSTICA	El cuidado de las producciones cinematográficas desde todos sus aspectos: ambientación, escenografía, iluminación, montaje, actuación, musicalización, dirección, son conducidos a la perfección, con el fin de conseguir resultados artísticos que sorprendan al espectador	En el videohome los elementos creativos son visualmente escasos y sencillos, quizá de ahí radique la diferencia de calidad entre uno y otro, aunque, no por eso éste deja de tener su mérito, pues como pudimos ver en el análisis cuando un realizador se propone producir una película en video con calidad éste logra su objetivo, aún sin contar con los elementos técnicos y artísticos que el cine posee. Quizá la diferencia de calidad artística no dependa en sí del medio que sea utilizado (cine o video), sino del objetivo principal del productor al hacer un videohome: cine con excelencia o ganancias monetarias
TÉCNICA	En el cine las técnicas suelen ser sumamente importantes, ya que son ellas las que describen la historia que se narra y a cada uno de sus personajes. Además, aquí se utiliza una película de 35 mm para filmación. El costo de producción es sumamente costoso.	Las técnicas en video no son usadas para describir, sino como elementos complementarios de la producción sólo técnica. El material donde es rodada la película es en cinta de video profesional (3/4, VHS, Smm o Batacam) La producción resulta menos costosa que la de cine

Por lo que se refiere al cuadro de diferencias cualitativas podemos notar a grandes rasgos que el cine y el video son dos medios opuestos, y lo podemos resumir así.

- El cine plantea sus bases en la correcta utilización de la técnica cinematográfica para realizar películas de calidad y siempre en busca de elementos artísticos y creativos que puedan ser observados por el público y que éste a su vez tenga la posibilidad de interpretar los diferentes mensajes que la película le está dando a través de sus imágenes, diálogos, sonidos, etc., con el fin de que pueda provocar en él emociones profundas.
- El video sólo se ha dedicado a plasmar los logros de la televisión tanto técnica como artísticamente, sin embargo, el análisis de los videohombres que realizamos nos dieron la oportunidad de ver que el video puede tener buena calidad cuando ese es el objetivo del productor. Por otra parte, el video le da a los productores la oportunidad de realizar su trabajos sin invertir demasiado y con la posibilidad de proyectarlo aunque con sencillez-- al videoograma calidad técnica, artística y temática, como "Pueblo Viejo".

CONCLUSIONES

El cine mexicano fue considerado el mejor negocio durante su inicio, sin embargo, su desarrollo no dio los frutos que se esperaban, en la actualidad sólo algunos cineastas han logrado permanecer dentro de la industria y trabajan para que éste pueda ser un sector en el que se invierta sin arriesgar, tal vez no volvamos a ver una "época de oro", pero por lo menos sí un cine mexicano digno y productivo (artística y financieramente)

Por lo que se refiere al video, éste ha logrado que muchos de los cineastas lo adopten y produzcan sus trabajos en este formato (VHS, Betacam, 8mm), a muchos financieramente les ha funcionado bien, inclusive, el número de videogramas (VH) que se producen son mayores que los hechos para la pantalla grande, es por eso, que este medio es considerado como un enemigo del cine y no como un soporte. Sin embargo, como pudimos ver durante la investigación el video es finalmente una forma más de comercialización de las películas, posterior a la explotación del material en cine, en tercer lugar pasa a la televisión de pago por evento, para de ahí exhibirse en televisión por cable y la última ventana de comercialización del material la constituye la televisión abierta.

Viéndolo desde este punto de vista el video lejos de ser un enemigo podría ser un soporte indispensable para que el cine tenga un canal por donde pueda fluir y comercializar aquellas películas que en su momento estuvieron exhibidas en las salas cinematográficas

Pero el cine y el video no sólo se quedan ahí, no sólo son historia, no sólo son teoría, y es precisamente lo que la investigación buscaba y lo que desde nuestra perspectiva se logró, y fue a través de la práctica y del análisis que se logró comprobar lo que se ha dicho anteriormente.

El análisis de las tres películas cinematográficas y de los tres videohomes (videogramas) permitió que la presente tesis se introdujera a elementos más profundos de estudio, desde la práctica misma de la visualización y entendimiento de lo que es el cine y el video

Para lograr esto fue necesario seguir tres líneas de análisis que nos guiaran para conocer las características principales de las cintas analizadas y son: la mimesis, la diégesis y la hermeneusis, las cuales nos auxiliaron para estructurar un método de análisis por medio del cual nos pudimos percatar que entre el cine y el video existen tanto diferencias como similitudes, las cuales se ven reflejadas en la pantalla del cine o del televisor. Las fuentes que fueron consultadas

nos dieron las bases para lograr obtener la suficiente información que nos condujera a obtener todos los detalles de esas diferencias y similitudes, por supuesto, cada autor los enfoca desde diferentes puntos de vista y áreas de estudio.

Con el fin de no extendernos en todos los aspectos, se propusieron tres características fundamentales para denotar las similitudes y diferencias entre estos dos medios audiovisuales: la técnica, la artística y la temática de las películas o videogramas, de esa forma podemos concluir que.

- Temáticamente se puede notar que en el cine los temas son innovadores y manejados con mayor cuidado, y el guión es tratado con profesionalismo. En el videohome la temática es sencilla, pero también algunos temas son innovadores, y desde el punto de vista televisivo también son manejados con profesionalismo. Sin embargo, a pesar de que el cine puede llevar a la pantalla todos los temas, al igual que el video, esto no es así, pues los problemas económicos hacen imposible esto, en cambio el video al utilizar bajos costos es más viable para producir más y diferentes temas. Sin duda, los dos medios pueden producir los temas que sean necesarios, ya sean políticos, sociales, musicales, documentales, etc., todo depende de los medios técnicos, artísticos y económicos con los que cuente el equipo de producción.
- Artísticamente se puede reflejar mejor calidad dentro de las cintas cinematográficas que en los videos, pues en éste último los elementos creativos son escasos y el aspecto histriónico, dado a que los personajes no tienen ninguna dificultad representativa, es poco destacable. De tres videogramas sólo en uno pudimos notar rasgos de calidad y esto debido a que el videohome tiene bases cinematográficas, en cambio en las películas para cine, tanto la creatividad como las actuaciones fueron excepcionales.
- Técnicamente el videohome tiene algunas limitantes que hacen de éste un medio audiovisual de menor calidad que una película para la pantalla grande. Esto no quiere decir que los productores no tengan la posibilidad de intentar realizar una película en video con buena calidad. Quizá su característica principal sea la sencillez si la comparamos con una película cinematográfica, sin embargo, el video puede representar, sino es que ya los hace, una opción audiovisual para generar cine, ya sea con calidad técnica o sin ella, todo depende del objetivo principal del realizador.

Otra característica es la diferencia de material en la que se visualizan cine y video. El videohome puede ser grabado en una cinta de ¼, VHS, Betacam, 8 mm. (todas ellas de tipo profesional), mientras que una película es filmada en un celuloide de 35 mm., lo que significa, como vimos en capítulos anteriores, que el cine es visualmente mejor que el video. No obstante, tanto el cine como el videohome pueden ser vistos por el público desde su casa y a través del video (Beta o VHS) o por televisión por cable o televisión abierta.

Desde el aspecto económico el video logra ser una opción más que representa menos financiamiento, mientras que el cine requiere de una gran inversión para lograr obtener excelentes resultados cualitativos.

Así, podemos decir que el cine cualitativamente hablando es una mejor opción de producción y visualización que el videohome. Y por el contrario el videohome resulta ser la opción ideal, desde el aspecto financiero, en lugar del cine. Es esta consideración la que nos condujo a la investigación del cine y el video desde sus diferentes ámbitos, tratando de dar a nivel general cada uno de los aspectos temporales y característicos de ellos y por medio de los cuales nos dimos cuenta que la esencia del video es la televisión y que el cine es sólo un área más donde el video pretende incursionar, sin alcanzar todavía los niveles de tecnología y artísticos que la cinematografía posee (aunque algunos productores ya han comenzado a buscar esa posibilidad de calidad dentro del video).

Sin embargo, esto no quiere decir que entre el cine y el video exista aún una completa rivalidad, sino todo lo contrario, pues, por un lado —como ya se mencionó—, el cine tiene que usar el video como un instrumento para redituar más ganancias después de que alguna película sale de las salas cinematográficas y, por otro lado, el video es el medio por el cual algunos cineastas pretenden llevar sus producciones, dado a los bajos costos que este representa en comparación al cine. De esa forma los intentos de hacer cine en video se hacen más comunes, pues desgraciadamente el cine industrial ha tenido un pobre resurgimiento en la última década y por lo tanto aún no se alcanza el número de películas que se desearía realizar por año.

La versión de que el video fue quien desplazó al cine es errónea como pudimos ver en la investigación, pues realmente fueron las dificultades económicas de México —y que aún no han sido superadas— los principales motivos por el cual el cine industrial se comenzó a hacer en menor

escala, esto ocasionó que los empresarios al notar que el número de producciones descendía optara por cerrar las salas cinematográficas que ya no le redituaban ganancias. Si bien es cierto, los cineastas desearían producir más en 35 mm que en video, ya que el primer caso tiene mejor calidad y mayor competencia mundial, en tanto que el video representa calidad y competencia en otros sectores pero no en el cine. En sí, el video sólo formó parte de una gran problemática que se venía gestando alrededor de esta industria desde muchos años antes de que el video surgiera en el mercado, como cuando el cine vivió su primera crisis, caracterizándose ésta por ser de aspecto temático.

Así, debemos subrayar que, aún sin importar las similitudes o diferencias que pudiera haber entre uno y otro, y sin hablar de cual de los dos es mejor, tanto el cine como el video son las opciones audiovisuales donde los niveles cósmicos del tiempo y el espacio son compartidos por los dos y deberán continuar así hasta que alguno logre rebasar al otro. En tanto esto no suceda, el cine y el video seguirán unidos por una misma causa "*el avance tecnológico y artístico de la imagen*", la cual ha ido evolucionando a través de la fotografía, el cine, la televisión y ahora el video, y que en su conjunto representan lo que el público demanda, la diversión y el espectáculo.

En lo que se refiere a la metodología que fue utilizada para la investigación, ésta permitió llegar a los objetivos tanto general como particulares, así como descalificar la hipótesis — como se pudo ver — que se había planteado en un principio.

Por último, es destacable apuntar que parte de la formación de un estudiante de la comunicación es conocer precisamente todas las características de los diferentes medios que forma parte de esta área, el cine y el video forman parte de ese selecto grupo de medios que tienen la tarea de informar, entretener y enseñar a los espectadores que los eligen, de ahí radica la importancia de la presente tesis. En tanto que su trascendencia surge en el momento en el que se aplican métodos innovadores para la investigación y análisis de cine y video y que abarcan no sólo razonamientos teóricos, sino que pretenden introducir al estudiante de la comunicación, al periodista y en general a los comunicólogos, a la práctica del análisis profundo de estos dos medios audiovisuales, quizá no de la forma más fácil pero sí de una manera acertada de conocer la forma y fondo de una película o un videograma, sin limitantes ni de tiempo ni de espacio ni de tema, y en donde la imagen y el sonido no son sino las partes que conforman un todo que pretendo que sea llamado "*mensaje audiovisual*". Y como se diría en lenguaje cinematográfico: Atención. Silencio, cámara, acción. Corte, se queda.

GLOSARIO

Actuación: Representación de un papel en una película

Ambientación: Por medio de efectos y sonidos una película puede ser ambientada, según el tema de la misma, con el fin de darle mayor realismo

Argumento: Asunto que se trata en una obra. Resumen del asunto de una obra literaria, teatral o cinematográfica.

Arte: Acto mediante el cual, valiéndose de la materia, la imagen o el sonido, se expresa una concepción estética. Habilidad y destreza para hacer bien una cosa a través de un conjunto de reglas

Artístico: Relativo a las Bellas Artes o acorde a ellas

ASA: Medida americana para medir la escala de luz en las películas

Cámara: Aparato destinado a registrar imágenes animadas para el cine o la televisión

Cine industrial: Este cine es realizado con el fin de exhibir las películas en salas cinematográficas.

Cine: Sala en que se exhiben dichas películas.

Cine: Técnica, arte e industria de las películas de movimiento; en que una serie de fotografías (cuadros fotogramas) se toman en una película continua y al ser proyectadas sobre una pantalla en sucesión rápida producen la ilusión óptica del movimiento.

Cinta cinematográfica: Película de cine

Cinta magnetofónica: Banda continua de material plástico recubierto por una sustancia magnetizable, sobre la que se registra sonido, imagen o cualquier otro tipo de información codificada.

Cortometraje: Película cuya duración no sobrepasa los 30 minutos, ni menor de ocho.

Crisis. Situación de un asunto o proceso cuando está en duda su fácil continuidad. Modificación o cese, momento decisivo y peligroso en diferentes ámbitos: económica, política, social, histórica, emocional, física, familiar, etc.

DIN: Medida alemana para medir la escala de luz en las películas.

Dirección: Realización escénica o cinematográfica de una obra.

Doblaje: Sustitución de las voces en una película de cine por voces en otra lengua

Escenografía: Permite ubicar el tema de la película en el lugar propicio (época, lugar, etc.), por medio de decorados

Esterescopio: Instrumento óptico que produce la ilusión de ver de bulto una figura plana. Como en el cine de tercera dimensión.

Filmación: Acción y efecto de filmar

Filmador: Que filma, máquina para filmar o cinematografiar.

Filmar: Impresionar una película de cine: filmación

Filme: Película de cine

Filmología: Estudio metódico y objetivo de la película cinematográfica en todos los aspectos

Filtro: Pantalla para excluir ciertos rayos.

Foro: Lugar establecido en el que se puede filmar siempre y cuando se acondicione a la situación de la película.

Fotoeléctrica: Relativo a la producción de electrones por la materia bajo la acción de radiaciones luminosas.

Fotograma: Cualquiera de las imágenes que se suceden en una película cinematográfica.

Guión: Argumento de una obra de cine.

Guionista: Persona que escribe guiones para cine, radio, televisión, etc.

Historia o trama: Es la narración del tema de la película por medio de imágenes, en las cuales se conjuntan una serie de elementos que le dan vida a la película.

Largometraje: Película cuya duración sobrepasa los 60 minutos

Locación: Lugar natural en el que se pueden filmar ciertas escenas o todas si cuenta con las condiciones que requiere el filme.

Mensaje: Lo que trata de transmitirnos un filme.

Música: Melodías que se utilizan para ambientar el filme.

Película: Asunto representado en dicha película.

Película: Lámina muy delgada de plástico

Película: Lámina muy delgada de plástico flexible sensibilizada para servir de placa fotográfica; se produce en forma de cinta. Antiguamente se usaba

como base el celuloide, pero ya se ha reemplazado por acetato de celulosa

Producción: Acto, acción o manera de producir algo

Proyectar: Reproducir con luz sobre una pantalla imágenes ópticas amplificadas de diapositivas, películas y objetos opacos

Proyector: Aparatos para proyectar imágenes ópticas sobre una pantalla.

Sindicato: Junta de sindicatos Agrupación formada para la defensa de intereses económicos o políticos comunes a todos los asociados

Sonido: Sensación que el movimiento vibratorio de los cuerpos, transmitido por un medio elástico, excita en el oído.

Sonoro: Que suena o puede sonar

Técnica: Conjunto de procedimientos y recursos de que se sirve una ciencia o un arte

Temática: Conjunto de los temas parciales y distintos contenidos en una materia o rama del saber

Video: Videoreceptor, señal procedente del mezclador de sincronización y que contiene la señal de visión.

Videocámara: Aparato que permite captar imágenes en videocinta.

Videocasete: Videoregistrado

Videocinta: Cinta magnética en que se registran imágenes visuales. Sus sistemas captor y reproductor son los mismos que se emplean en la televisión

Videoclub: Establecimiento dedicado a la venta, alquiler o intercambio de videocasetes grabadas con películas o espectáculos.

Videograbación: Grabación de imágenes en videotape tomadas de la pantalla televisiva.

Videohome: Película realizada para exhibirse en la comodidad del hogar por medio de un videoreceptor. También denominado videohome

Videohome: Película realizada para exhibirse en la comodidad del hogar por medio de un videoreceptor. También denominado videograma

Videoreceptor: Aparato registrador de cinta magnética, destinado a captar las señales de video procedentes de una telecámara o de un receptor de televisión y restituirlas en reproducción; magnetoscopio

BIBLIOGRAFÍA

1. Amyes, Tim
Post-Production in video and filme.
Editorial Focal Press, London and Boston, 1990.
2. Ayala Blanco, Jorge
La disolución del cine mexicano. entre lo popular y lo exquisito.
Grijalbo, México D.F. 1991, 547 p.
3. Bonet, Eugeni; Dols, Joaquín
En torno al video.
Colecc. Punto y línea, Editorial Gustavo Gili, S A., 1980,
300 p
4. Browne, Steven E
El montaje en la cinta de video
Editorial Focal Press, Instituto de Radio y Televisión
Versión en español: Eduardo Hernández Villamil
Madrid, España, 1989.
5. Carrandi Ortiz, Gabino
Testimonios de la televisión mexicana.
Editorial Diana, México.
6. Dávalos Orozco, Federico y Vázquez Bernal, Esperanza
Filmografía General del Cine Mexicano (1906-1931).
Universidad Autónoma de Puebla (UAP), 1ª Ed., 1985.
7. Dols, Joaquín
Introducción al video.
UNAM - CUEC, 1988. México, D.F , 137 p
8. Feldman, Simón
La realización cinematográfica.
Editorial GEDISA, S A., México, 1968.
9. Figueroa Daza, Jaime Eduardo y Hernández, Velta S.
El video en el Distrito Federal: hacia una trayectoria.
UNAM, México, 1992, 245 p.
10. Galindo, A.
El cine mexicano actual.
Colección libro de bolsillo, Editorial Fatún, 2ª Ed , 1981.

11. García Riera, Emilio
Historia documental del cine mexicano,
Tomo II (Época sonora 1941 / 1944), Editorial Era,
México, 1970:
12. García, Gustavo
El cine mudo mexicano,
Colecc. IX. Memoria y Olvido: Imágenes de México.
Cultura / SEP; Martín Castillas Editores, S.A , México,
1982
13. Gubern, Román
Historia del cine.
Editorial Danae, España, 1971 479 p
14. Guerra Ponce, Gerardo
El video: nueva opción como parte integrante de la
mezcla de mercadotecnia, reflejando un medio
promocional y acción comercial en el punto de venta
Iberoamericana, México, 1991, 113 p.
15. Hedgecoe, John
Guía completa de video,
Ediciones Ceac, Perú 1992, 164 p
16. Hever, Federico
La industria cinematográfica mexicana,
Ed Policromía, México, 1964, 435 p.
17. Islas Fuentes, María del Carmen
El videoclub en México: el caso de Videovisa, el perfil
del consumidor de video.
UNAM, México 1994, 166 p
18. Jiménez Patiño, Juan
¿Qué pasa en el cine mexicano?,
Editorial Katún, 1979. México, D.F.
19. Kammer, Bernhard
Teoría y práctica del video
Ediciones Roca, S.A , México, 1993, 174 p
20. Mier Miranda, Felipe
La industria cinematográfica mexicana,
México, D.F., UNAM, 1963.

21. Orozco López, Ana Rosa
El video: nueva forma de expresión en ideas, imágenes y sonidos.
UNAM, México 1993, 99 p.
22. Pecori, Franco
Cine, forma y método.
Colección: Punto y Línea. Editorial Gustavo Gili, S.A.,
1984. 134 p.
23. Perales Benítez, Tomás
Video grabación, teoría y práctica.
Editorial PANANINFO, Madrid, 1985, 226 p
24. Pérez Orma, José Ramón
El arte del video: introducción a la historia del video experimental.
1ª Edición, Ediciones Del Serbal, Barcelona, España
1991, 191 p.
25. Perkins, V.
El lenguaje en el cine
Editorial Fundamento, 2ª Edición, 1985.
Madrid, España, 157 p
26. Picazo Sánchez, Leticia
Una década de video en México 1980 - 1989:
dependencia extranjera y monopolios nacionales.
México, UNAM, 1991.
27. Polimato, Alicia
Cine y Comunicación.
Editorial Trillas, México, 1980, 66 p.
28. Posadas V., Pablo Humberto
Apreciación de Cine.
Editorial Alhambra, S.A., México 1984, 94 p.
29. Quiroz, Alberto
Cine mexicano: nociones estéticas.
México, 1942, 138 p.
30. Revueltas, José
El conocimiento cinematográfico y sus problemas.
Editorial ERA, México, 1965, 175 p.
31. Reyes de la Maza, Luis
El cine sonoro en México

- México, D.F., UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas: Estudios y Fuentes del arte en México XXXII, México, 1973.
32. Robinson, J F
Using Video - Tape
Editorial Focal Press London, Nueva York, 1978, 163 p
 33. Romero Pérez, J.
La técnica y estética cinematográfica
México, 1949, 1ª Edición, 133 p.
 34. Romero, Gerardo
Video a la vista
Libros y Revistas de la ENAP, UNAM, México, 1988.
 35. Ruiz Piña, Martín Ángel
El comunicador gráfico y su participación
México, ENAP - UNAM, 1991
 36. Samuelson W., David
La Cámara de cine y el equipo de iluminación
1a. edición 1984
 37. Sánchez Villafuerte, Francisco y Teja Jiménez, Antonio
Análisis semiótico de una secuencia de la película Subida al Cielo dirigida por Luis Buñuel
UNAM, ENEP ARAGÓN, México 1991
125 p
 38. Sopena, Ramón
El cine su técnica y su historia
Editorial Ramón Sopena, S.A , 1984. 548 p.
 39. Tosi, Virgilio
El Lenguaje de las imágenes en movimiento
Editorial Grijalbo, Traducción: María de la Luz Broissin,
1993. 180 p.
 40. Toussaint, Florence
El impacto del video en el espacio audiovisual
México D.F , 1988.

HEMEROGRAFÍA

1. García Riera, Emilio
"La Jornada Semanal",
Num. 87, Febrero 1991, México, 51 p.
2. De la Torre, Gerardo
"Memoria de Papel",
Num. 9, Marzo de 1994.
3. Gutiérrez Zamora G, Perla
"Industria",
Num. 71, Vol. 7, Febrero de 1995.
4. Mendiola, Salvador y Hernández, Ma Adela
"Umbral XXI",
Num 11, Primavera 1993, 81p.
5. Noyola, Alfonso
"Siete",
Vol 13, Num. 85, 27 de Julio, 1976.
6. Noyola, Alfonso
"Siete",
Vol 13, Num 85, 27 de Julio, 1976.
7. Vargas, Hugo
"La Jornada Semanal",
Num 87, Febrero 1991, México, 51 p