

REPOSITORIO ACADÉMICO DIGITAL INSTITUCIONAL

El cortometraje Mexicano en la década de los noventa

Autor: José de J. Martínez Rodríguez

**Tesis presentada para obtener el título de:
Lic. En Ciencias de la Comunicación**

**Nombre del asesor:
Marco Antonio Muñoz Mora**

Este documento está disponible para su consulta en el Repositorio Académico Digital Institucional de la Universidad Vasco de Quiroga, cuyo objetivo es integrar, organizar, almacenar, preservar y difundir en formato digital la producción intelectual resultante de la actividad académica, científica e investigadora de los diferentes campus de la universidad, para beneficio de la comunidad universitaria.

Esta iniciativa está a cargo del Centro de Información y Documentación "Dr. Silvio Zavala" que lleva adelante las tareas de gestión y coordinación para la concreción de los objetivos planteados.

Esta Tesis se publica bajo licencia Creative Commons de tipo "Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada", se permite su consulta siempre y cuando se mantenga el reconocimiento de sus autores, no se haga uso comercial de las obras derivadas.





ESCUELA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

“EL CORTOMETRAJE MEXICANO EN LA DÉCADA DE LOS NOVENTA”

TESIS

TRABAJO DE INVESTIGACIÓN QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN



JOSÉ DE J. MARTÍNEZ RODRÍGUEZ

DIRECTOR DE TESIS:

L.C.C. MARCO ANTONIO MUÑOZ MORA

MORELIA, MICHOACÁN DICIEMBRE 2000

ACUERDO LIC00202

CLAVE 16psu00125

AGRADECIMIENTOS:

A Dios, quien puso en mi cabeza tantas ideas vaciadas en este trabajo.

A mi esposa Rosy, mi gran amor, mi vida, inspiración, y fuerza.

A mis padres, que con su amor incondicional y su apoyo en todo momento, he logrado metas como ésta.

A mis hermanos, por todo lo que hemos compartido y lo que me han enseñado.

A mis abuelos, tanto los que me cuidan desde el cielo, como los que están siempre a mi lado.

A toda mi familia, que es mucha y muchos son mis pensamientos hacia ellos.

A mis padrinos Manuel y Poncho, de quienes he aprendido que lo más importante en la vida es la salud y el amor de familia.



EL CORTOMETRAJE MEXICANO
EN LA DÉCADA DE LOS NOVENTA

ÍNDICE





ÍNDICE

PÁGINA

TEMA

PÁGINA

**CAPÍTULO UNO
ANTECEDENTES DEL CINE**

1.1	ANTECEDENTES DEL CINE MUNDIAL	01
2.2	ANTECEDENTES DEL CINE MEXICANO	15

**CAPÍTULO DOS
CINE, CULTURA Y SOCIEDAD**

2.1	CINE COMO ARTE	26
2.2	CINE COMO CONFORMADOR DE ESTEREOTIPOS	32
2.3	CINE COMO EVASION PSICOLÓGICA	36
2.4	CINE Y SU FUNCION SOCIAL	39

**CAPÍTULO TRES
GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS**

3.1	GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS	42
3.1.1	Documental	43
3.1.2	Ficción	46
3.2	SUBGÉNEROS	46
3.2.1	Wenstern	46
3.2.2	Comedia	48
3.2.3	Cine de Gangster	49
3.2.4	Cine Bélico	51
3.2.5	Cine de Comedia	52
3.2.6	Cine Musical	53
3.2.7	Cine Romántico	55
3.2.8	Cine de Acción o Aventura	57
3.2.9	Cine Histórico	59
3.2.10	Cine Fantástico	60
3.2.11	Cine de Thriller	62
3.2.12	Cine de Animación	63

**CAPÍTULO CUATRO
GUIÓN CINEMATOGRAFICO**

4.1	ESTRUCTURA	66
4.2	ESTRUCTURA DRAMATICA	68
4.3	ARGUMENTACIÓN	74
4.4	GUIÓN CINEMATOGRAFICO	81
4.5	TIPOS DE PRODUCCIÓN	88
4.5.1	Largometraje	88
4.5.2	Mediometraje	88
4.5.3	Cortometraje	89



TEMA

PÁGINA

**CAPÍTULO CINCO
LENGUAJE CINEMATOGRAFICO**

5.1	ESPACIO Y TIEMPO	90
5.2	RITMO	94
5.2.1	Continuidad	94
5.2.2	Movimiento interno de la toma	95
5.2.3	Ritmo interno y externo de la toma	96
5.2.4	Transición	98
5.3	PLANOS Y MOVIMIENTOS	102
5.4	EJES	106
5.5	MONTAJES	109
5.6	COMPOSICIÓN	112
5.7	SONIDO	123
5.8	ILUMINACIÓN	127

SEGUNDA PARTE

TEMA	129
PROBLEMATIZACIÓN	129
JUSTIFICACIÓN	129
OBJETIVO GENERAL	132
OBJETIVOS PARTICULARES	132
HIPÓTESIS	132
CONTENIDO, FORMA Y FONDO	133
TECNOLOGÍA	137
El uso de objetivos	137
Teleobjetivos	139
Filtros	140
Exposición	141
PRODUCCIÓN DE CORTOMETRAJES	143
ELEMENTOS VISUALES	158
ELEMENTOS SONOROS	162
ASPECTOS ECONÓMICOS, POLÍTICOS, CULTURALES, EDUCATIVOS, SOCIOLÓGICOS Y PSICOLÓGICOS	165
CORTOMETRAJE: "UN PEDAZO DE NOCHE"	175
CONCLUSIONES	177
BIBLIOGRAFÍA	187

INTRODUCCIÓN





INTRODUCCIÓN

Quién diría que un medio como lo es el cine fuese capaz de mostrarnos nuestros más oscuros temores, deseos, esquizofrenias, ilusiones, y todos las demás emociones y sentimientos que nos hacen seres humanos. Quién diría que con ver a Bond, James Bond nos pudiéramos identificar con el personaje, y hasta experimentar sus amoríos con las chicas Bond. O ser el temible Mr. Freeze y ser capaces de luchar contra la justicia y hasta el mismísimo Batman por una causa de amor.

Pero porque nadie ha dicho que quiere ser el Coronel, quien por cierto no tiene nadie quien le escriba, o tal vez ... Qué raro?, se podrían numerar cientos de ejemplos de personajes norteamericanos, pero mexicanos, pocos y con dificultad. Tal vez porque es una inundación, en el sentido propio de la palabra, de películas gabachas contra el pobre y apenas resurgido cine mexicano. Y si nos referimos al cortometraje mexicano, tal vez y como su propio nombre lo dice corto sería el reconocimiento que se le ha hecho.

Esta tesis, por lo tanto, tratará de, si no hacer un homenaje al cortometraje y sus realizadores, si un redescubrimiento de éstos, y de los films que se han realizado en los últimos diez años. Es una tarea difícil, y más porque es poco el material bibliográfico que existe exclusivamente sobre el cortometraje.

Primeramente se abordarán los aspectos más elementales de la cinematografía, desde su origen, sus conflictos y sus conquistas, para después hacer un recorrido más profundo sobre su lenguaje, su estructura, sus condiciones técnicas y artísticas, así como el papel que desempeña dentro de una sociedad.

De igual manera harán relaciones con el tema central de la tesis, el cortometraje, y el cómo ha sido su comportamiento en la década de los noventa, identificando las causas de ese comportamiento y las consecuencias que trae para su desarrollo, tanto tecnológico como en su contenido.

Cabe mencionar que este tema surgió principalmente porque fue una inspiración haber sido parte de los 100 años del cine, este medio que tiene la facilidad de absorberte durante el tiempo de su proyección en la pantalla.

Posteriormente, porque es una manera fascinante de transmitir los sentimientos o la realidad concebida por una persona, pero de tal manera que es capaz de involucrar a los espectadores, porque no sólo es una narración lingüística como el cuento, sino que cuenta con la hipnotizante imagen en movimiento.

Y finalmente, porque al comenzar con este proyecto se descubrió que es realmente poco el material bibliográfico que abarca al cortometraje como elemento cinematográfico. Obviamente sin pretensiones de hacer de este trabajo una guía completa de cortometrajes, por lo menos sí que cumpla como un proyecto base para poder entender mejor esta forma de expresión.

Se comenzará el proyecto con una breve reseña de lo que ha sido el cine desde sus comienzos, como la pintura, la fotografía y los primeros experimentos cinematográficos, su desarrollo en el mundo y la llegada de éste a nuestro país. Los personajes más representativos y los logros que se fueron conquistando para mejorar la cinematografía.

Posteriormente, daremos un vistazo del papel que comenzó a jugar el cine dentro de la sociedad, como fue creando hábitos sobre los espectadores, y se convirtió en un medio indispensable de diversión y esparcimiento, después de haber comenzado como un importante medio de información al inicio de su historia.

Veremos también como el cine se ha convertido en un conformador de estereotipos, sus causas y consecuencias, su impacto sociológico, cultural, etc.

Después, y con el afán de entender un poco mejor los mensajes que se exponen dentro de los films, es importante diferenciar cada uno de los géneros cinematográficos, sus cualidades, sus características, sus limitaciones, sus inicios, sus necesidades técnicas y su manera de proponer y exponer un tema en específico.



Así mismo, y después de haber identificado los diferentes géneros cinematográficos, podremos entonces adentrarnos en las estructuras dramáticas que se utilizan para expresar ideas a través de las películas, así como los diferentes tipos de guiones que se llegan a utilizar, obviamente centrándonos en uno de tantos que existen.

Teniendo ya las herramientas básicas para poder desglosar los elementos que componen un film, es necesario contemplar otro rubro, el lenguaje cinematográfico. Todos los aspectos técnicos que lo componen y sus descripciones, para facilitar en gran medida la traducción a un lenguaje cotidiano los tecnicismos de los que se compone la realización cinematográfica.

Aquí se abordarán también conceptos de forma, como los diferentes tiempos que se manejan dentro de una película, los ritmos que se manejan en el desarrollo de las historias, y la gran gama de comunicación visual que se logra con los diferentes ángulos de toma y de movimiento de la cámara, la cuál es, sin duda, los ojos del espectador.

Comprenderemos como se van reuniendo todos los elementos que componen a una película, desde la filmación de las imágenes, cuidando aspectos de iluminación y espacios atmosféricos, el diálogo de los actores y la importancia actoral, el proceso de edición de la película, de la musicalización de la misma y por último de la masterización.

Y por último llegar al estudio del cortometraje, desde su contenido, la tecnología que se usa, los cortometrajes que se han realizado en la década de los noventa, un análisis pequeño de las tendencias que lleva su desarrollo, y observar los aspectos que han determinado el desarrollo del mismo.

CAPÍTULO UNO

ANTECEDENTES DEL CINE





1.1 ANTECEDENTES DEL CINE MUNDIAL

Verdaderamente maravillosa es la capacidad del hombre por querer, bajo cualquier medio y sujetado a sus posibilidades, reproducir el mundo que le rodea. El arte, como se le llama a esa única expresión del ser humano que lo diferencia del resto de los seres vivos, es una manifestación tan antigua como la del mismo hombre, es inherente a su naturaleza.

Ya desde antes de que existieran las civilizaciones, el ser humano había desarrollado formas de un arte que muchas veces nos sorprende por la madurez expresiva que representan. Un ejemplo gráfico del arte prehistórico son las pinturas de bisontes en movimiento que un hombre Cro-Magnon, hace más de 15 a 25 mil años antes de Cristo, nos dejó en sus muros el más valioso documento histórico de ese periodo, el magdaleniense.

La habilidad del hombre por representar el mundo que le rodeaba fue evolucionando, llegando a lo que los antropólogos conocen como el arte primitivo, cuyas características persisten aún en día en zonas del mundo donde la civilización moderna aún no ha llegado.

En la rápida evolución que aquí se trata de resumir, el arte egipcio es el que nos ofrece el más extenso arsenal de variedades altamente desarrolladas, cuya perfección y originalidad marcan indiscutiblemente un estilo propio. Hace 4,000 años en el valle del Nilo florece una cultura bajo el imperio de los primeros faraones cuyas obras son pruebas de un arte de grandiosidad no superada.

Los griegos toman de los egipcios el gusto por decorar sus templos con grandes columnatas. La magnificencia y evolución del arte griego influyó posteriormente en todo el arte occidental, observando claramente el desarrollo de su arquitectura de orden clásico que hasta la fecha no se ha desvanecido.

Roma hereda y continúa con la tradición griega, pero añade a la arquitectura principalmente una nueva concepción del espacio, y en cuanto a la escultura no fue sino una copia del prototipo griego, aún cuando los romanos le dieron un toque de más realismo a los modelos antiguos.

Sin duda la pintura era la representación más exacta de la realidad, los pintores se esmeran en la creación de figuras humanas de gran naturalidad, siendo tres hombres los que sobresalen en el siglo XVI: Leonardo de Vinci, Miguel Ángel y Rafael Sanzio.

Así llegamos al impresionismo no sin dejar de mencionar que anteriormente existieron el estilo barroco, donde la pintura alcanza un grado de mayor madurez y complejidad con gran sentido realista, el estilo neoclásico



siendo una reacción contra la frivolidad, y el romanticismo, quien se opone al orden neoclásico y propone la libertad y la representación por los sentimientos humanos.

Así, el impresionismo, cuya característica principal es la vibración lumínica y el empleo de colores claros y brillantes representando el efecto de la luz sobre las cosas, es el último eslabón de una cadena de descubrimientos en torno a la luz.

Ya por el año de 1840 surge el neoimpresionismo cuya característica es recuperar el concepto del volumen y de la forma que el impresionismo diluyó, así mismo, sustituye los efectos de luz y da nuevas formas y resultados espaciales, acentuando los elementos verticales, horizontales y diagonales de la naturaleza.

Si no comprendemos que el arte y la vida son la misma cosa, entonces nunca podremos entender los diferentes cambios y evoluciones que ha tenido la forma de expresión del hombre desde que éste ha existido. La vida es mutable, por lo tanto el arte también lo es, y no sólo cambian los conceptos sobre la vida misma o la manera de como se concibe al mundo que el arte refleja, sino que cambia también al mismo tiempo el modo de concebir la forma de las cosas.

En el año de 1823¹ Nicéphore Niepce inventa la fotografía tardando catorce horas de exposición, y no es sino Daguerre quien perfecciona la técnica. Obviamente los pintores de esa época se oponían completamente a esta nueva forma de reproducir los objetos, los paisajes o a las mismas personas.

La fotografía, aun así, era para muchos una nueva forma de dibujo, cuyo medio era el de fijar químicamente las imágenes dentro de las cámaras negras. Por 1840 el tiempo de exposición se reduce a veinte minutos, donde se obtienen por primera vez fotografías de modelos maquillados, que obligatoriamente debían permanecer con los ojos cerrados.

Poco después uno o dos minutos era suficiente tiempo para obtener la imagen, pero se tuvo que esperar el surgimiento del proceso del colodión húmedo que se generalizó por el año de 1851, naciendo así la fotografía con placas de vidrio de las que se podían sacar varias copias y pruebas. Casi inmediatamente el tiempo de exposición eran de unos segundos, convirtiéndose así la fotografía en "una nueva profesión artesanal, que empleó enseguida a decenas de miles de personas"².

¹ SADOUL, Georges "Historia del cine Mundial" Ed. Siglo XXI. 1967. p. 6

² Idem



La conjugación del afán de representar el mundo lo más apegado a la realidad con el descubrimiento de la fotografía se alcanzó no la cúspide sino el inicio de lo que sería la forma más verosímil de mostrar el entorno en el que se vive, rompiendo la barrera de la estática por el movimiento, el cine.

El cine, que en sus inicios proyectaba dieciséis imágenes por segundo, podía ofrecer la ilusión de movimiento, partiendo del principio llamado la *persistencia retiniana* que consiste en que las imágenes que se proyectan en la retina no se borran instantáneamente.

Este fenómeno que podría calificarse como una cualidad o una imperfección de nuestro ojo fue comprobada por los antiguos proyectando sus estudios por los siglos XVII y XVIII con Newton y Caballero d'Arcy, pero cuyas aplicaciones específicas fueron desarrolladas por Peter Mark Roget, inglés de origen suizo, quien en 1830 construyó la *rueda de Faraday*, aún cuando antes, en 1825 se había construido el *taumátropo* que consistía en un simple disco que por el derecho y el revés tenía dos dibujos, los cuales se superponen para el ojo cuando se le hace girar rápidamente.

La unión de la *rueda de Faraday* y el *taumátropo* junto con nuevos estudios acerca del fenómeno de la persistencia retiniana traen consigo que Ferdinand Plateau (1801-1883), físico belga, construya su *fenaquistiscopio* en 1833, el cual consistía en un disco de cartón agujereado por dientes que servía para reconstruir el movimiento partiendo de una serie de dibujos fijos, al igual que descomponerlo para observar una serie de imágenes fijas. Este es el principio mismo del cine, ya que el *fenaquistiscopio* pudo tanto reproducir como registrar las imágenes.

En 1834 el inglés Horner le da una nueva forma al *fenaquistiscopio* con el *zootropo*, el cual llevaba una banda de imágenes sobre cartón que anuncia de forma remota lo que sería el film.

Estos desarrollos de dibujos animados por medio de los aparatos ya antes mencionados se unieron en el año de 1851 con las primeras fotografías animadas, aún cuando tenían la limitante de no poder impresionar decenas de imágenes en pocos segundos debido al tiempo de exposición que requería cada fotografía.

Si trataban de mostrar a un hombre bajando un brazo, el procedimiento que seguían era, en primer lugar, fotografiar al hombre con el brazo en alto, después de cargar el aparato con una nueva placa, se fotografiaba al hombre con el brazo un poco más abajo, y así sucesivamente. Este obviamente era un procedimiento imperfecto pero que para el año de 1870 permitía a científicos como Dumont, Cook y Ducos du Hauron, vaticinar los usos futuros del cine y algunas de sus técnicas.

Para el año de 1872 el inglés Muybridge opera en San Francisco las primeras tomas de vistas, esto es, movimientos de seres animados captados y reproducidos por un aparato visual.



La forma como logró esto fue gracias al multimillonario Leland Stanford, quien tras una apuesta sobre la andadura de los caballos a galope, hizo que Muybridge construyera un dispositivo en el cual tardó seis años para perfeccionarlo.

Se trataba de que a lo largo de una pista por la que correrían caballos se situarían veinticuatro cabinas donde había veinticuatro cámaras oscuras en las que en cada una, un operador preparaba una placa de colodión húmedo. Así, cargadas las cámaras, se hacían correr a los caballos que se fotografiaban a sí mismos al romper unos hilos de cáñamo colocados en su recorrido.

A partir de 1878 se publicaron en todas partes las fotografías tomadas por Muybridge en California. Por su parte el fisiólogo Marey, quien se dedicaba a estudiar a los animales en movimiento, decide emplear la fotografía en sus experimentos desplazando del estilete, la cual consistía en trazar una línea sobre negro de humo. A Marey se le facilita aun más el uso de la fotografía con la salida de las placas fotográficas de gelatina - bromuro, con las que se obtenían pruebas instantáneas y que se conservaban durante varios años.

Marey también se ocupó de desarrollar lo que él llamaba *fusil fotográfico* que en el año de 1882 perfeccionó con el *cronofotógrafo de placa móvil* al adaptar rollos de película "Kodak" que recién habían salido al mercado.

En octubre de 1888 "Marey presentó a la Academia de Ciencias las primeras tomas de vistas en película. Prácticamente había realizado la cámara y la toma de vistas modernas."³

El hijo de un grabador de medallas, Reynaud, quien era artesano y genio autodidáctico construye en el año de 1888 su *teatro óptico* donde utilizaba cintas perforadas con el cual pudo dar por el año de 1892 las principales representaciones públicas largas de dibujos animados en colores y proyectados en una pantalla con una duración de diez a quince minutos cada una, atribuyéndosele a él la creación del dibujo animado.

Por esa misma época Edison hace entrar al cine en una etapa decisiva, crea la película moderna de 35 milímetros con cuatro pares de perforaciones por imagen, y por el año de 1887 decide perfeccionar el fonógrafo para combinarlo con la fotografía animada pero sin resultados fructuosos.

Edison se negaba a presentar sus trabajos al público debido a que tenía la idea de que la gente no se interesaría en el cine mudo, y tras haber fracasado en la búsqueda del cine hablado, decide lanzar al comercio en 1894 sus *quinetoscopios* que consistían en un aparato de anteojos que contenían películas perforadas de cincuenta pies, ya antes desarrolladas por el inglés Dickson bajo la dirección del propio Edison.

³ Ibid P. 7



Como consecuencia de la salida de estos *quinetoscopios*, la mayoría de los científicos ahora querían encontrar la manera de proyectar esas vistas por medio de una linterna mágica, y el vencedor de esta carrera de descubrimientos sería aquel que pudiese dar una serie de representaciones públicas y de paga.

Tras un año de miles de intentos por lograr la atención del público y la perfección de proyectar los materiales fotografiados, no fue sino hasta un 28 de diciembre de 1895 donde en el Gran Café, bulevar des Capucines en París, fue acogido con éxito enorme, el cinematógrafo Lumière.

Louis Lumière, quien junto con su hermano y su padre tenían una importante fábrica de materiales fotográficos, empezó a interesarse por el desarrollo del *quinetoscopio*, el cual llegó a París en 1894.

Lumière hace fabricar su cinematógrafo que a la vez era cámara, proyector e impresora. Decenas de operadores instruidos por Louis Lumière se encargan de esparcir su aparato por todo el mundo, imponiendo así la palabra cinematógrafo⁴.

Louis Lumière realiza en 1895 algunas docenas de films, eligiendo temas como cualquier fotógrafo de su época, pero que se identificaba del resto por su gran sentido del encuadre y la composición en sus paisajes. La serie de estos films representan una serie de documentales sociales sin discutir principios ni conceptos sociales, sino simplemente mostrando la vida de una familia francesa acaudalada de fines del siglo pasado, donde lo único que ofrece es que sus espectadores se vean proyectados tal y como son o como querían ser.

Los procesos de recibir y apreciar las imágenes asociados con la pintura, única manera de representar la realidad hasta antes de la fotografía son modificados por ésta. La manera peculiar de ubicar al espectador en la realidad y lo cotidiano, la capacidad de captar las cosas con absoluta similitud, dejaban poca libertad para los símbolos, como en la pintura.

Para controlar el desorden de recepción que genera la fotografía en su aparición, "se empiezan a recurrir a recursos pictóricos como la perspectiva, la composición, la angulación, el encuadre, la iluminación, el grado de profundidad y la definición de imágenes"⁵, lo que obviamente condicionó inmediatamente a la cinematografía que recién empezaba su historia y su desarrollo.

⁴O sus abreviaciones cinema, cine, kino, etc. para designar un espectáculo nuevo.

⁵SOBERÓN TORCHÍA, Edgar. "Un siglo de cine" P. 41



En la toma única de la película más representativa de Lumière "La llegada de un tren (a la estación de La Ciotat)"⁶, se detectan las posibilidades expresivas básicas del cine, donde se establecen analogías entre diversos momentos de acción y recursos que luego se definieron como la edición, el traveling, los planos, la cámara fija, el plano - secuencia, etc.

Es importante señalar que el cine fue inventado durante el auge del modernismo⁷.

A mediados del siglo XIX, surgen replanteamientos en todos los ámbitos de la actividad del hombre y su entorno basados en el riesgo de la modernidad. Como reacción a los ideales de la Ilustración⁸, el modernismo trató de buscar respuestas dentro de la vida caótica y fragmentada de la sociedad recientemente tecnificada.

Debido a que las cosas pueden ser expresadas a través de un sistema de representación, tanto los teatreros, los escritores, los pintores, etc., buscaban modelos novedosos que les permitieran interactuar más directamente con su público.

Por lo tanto, la aparición del cine con esa capacidad para moldear la experiencia del tiempo y del espacio, fue recibida con gran entusiasmo por los modernistas debido a que la proyección de un film es precisamente un acto efímero y fragmentado de la percepción, planteando a la vez la utilización de este medio para elevar la calidad de la vida humana.

Sin embargo, el cine no fue siempre de interés científico, y el brazo del capitalismo lo relegó a segundo término cuando los empresarios del cine lo adoptan, dándose un proceso de estandarización del producto filmico donde este medio mostraba la realidad y desordenaba la percepción.

Desde que se decide cobrar un franco, y después 33, para poder apreciar las proyecciones de Lumière, se sentó la base de la industria cinematográfica. Así mismo, el cine con el tiempo fue adaptando fórmulas de la novela y del teatro de esa época, tales como la estructura narrativa y las unidades de tiempo - espacio.

Con la inclusión de estos nuevos elementos dentro del cine, el parisiense Georges Méliès se convierte en el verdadero creador del espectáculo cinematográfico.

⁶ Título original: " L'arrivée d'un train"

⁷Modernismo: Movimiento de renovación literaria, la musicalidad y de las imágenes, con gran riqueza de combinaciones métricas. RALUY POUDEVIDA, Antonio. "Diccionario Porrúa..." P.490.

⁸Ilustración: Significa una renovación de la cultura filosófica, su racionalismo, su liberalismo político y económico, su didáctica y sátira dentro de la literatura. "Diccionario Enciclopédico Quillet" Tomo VII. P.127.



Méliès, que se hace prestidigitador por vocación, era uno de los que se encontraba entre las decenas de espectadores maravillados en el Grand Café, y quien le ofreció a Antoine Lumière comprarle el aparato por mil luisés⁹, a lo que el padre de Louise Lumière contesta que es un invento de poco tiempo en boga, por lo que deseaba quedarse con el corto beneficio que le diera el cinematógrafo.

Unas semanas después de aquel encuentro Méliès compra en Londres un proyector y mil cuatrocientos luisés de película virgen de Kodak. Los primeros ochenta filmes que produjo carecían de originalidad. Por 1897 surge la verdadera singularidad de Méliès al construir un estudio a las puertas de París e incluir en sus películas el trucaje, derivado de sus habilidades como prestidigitador.

El incluir trucos dentro del film se produjo por accidente. Al estar proyectando una de sus películas observó cómo se transformaba bruscamente un autobús en una carroza fúnebre. Reflexionando sobre este incidente, descubrió que esa metamorfosis se debió al haber detenido por unos minutos la filmación y después continuarla. Este descubrimiento hizo de él un verdadero especialista en trucajes dentro del cine.

A Méliès también se le atribuye la adaptación al cine de maquetas, a la realización de tomas a través de un acuario cuya homología es la magia blanca, y el uso del traveling como truco. Todo esto se convierte después en elementos técnicos cinematográficos.

El rasgo genial de Georges Méliès fue el adaptar los medios del teatro al cine, como el guión, los actores, el vestuario, maquillaje, escenografía, tramoya, división en escenas o actos, etc., que hasta el día de hoy conserva el cine.

La obra representativa de Méliès, donde unificó todos los elementos que él mismo había incluido dentro del cine, fue "El viaje a la Luna"¹⁰, el cual entra en la categoría de cine fantástico, se ubica en oposición al realismo documental, y que posee los elementos necesarios para convertir a la película en un espectáculo capaz de cautivar al público, convirtiéndolo así en un consumidor de imágenes en movimiento.

Sin ninguna duda, se dio cuenta de lo que significaba el cine como negocio ya que "si la huella de lo real que percibimos al ver una fotografía... se borra parcialmente con el movimiento, el relato permite que el símbolo se introduzca en el campo del cine"¹¹. Esto le permitió, que por 1,500 luisés de costos de producción, pudiera recuperar el triple y hasta lo cuádruple de lo invertido.

⁹Moneda de oro francesa de 20 francos. "Diccionario Enciclopédico..." Tomo VIII P. 105

¹⁰ Título original: "Le voyage dans la lune"

¹¹SOBERON Op. Cit. P.47



Parecía que el mundo del cine tomaba una fuerza incontenible dentro de la sociedad parisiense, pero un accidente en el Bazar de la Charité, donde se utilizaba una lámpara de éter empezó a incendiar la madera que ahí se encontraba quedando carbonizadas 200 personas de muy importante nivel social, hizo que se considerara al cine como un entretenimiento altamente peligroso.

El gran auge terminaba en catástrofe financiera, Méliès tuvo que interrumpir sus producciones debido a las amenazas de los alguaciles. Así, el creador del cine de ficción tuvo que vender sus obras maestras al costo, y aquel hombre rico se convirtió en gerente de un quiosco de juguetes, muriendo a los setenta y siete años de edad.

Si los Lumière son los inventores del cine y la técnica cinematográfica, Méliès del espectáculo y la ficción dentro del cine, el tercer hombre de la trinidad de creadores del cine es Pathé, quien inventa el negocio.

Mientras en Gran Bretaña la producción sigue siendo artesanal, en Francia se industrializó con Charles Pathé. El no sólo hizo de las delicias de los niños, sino que sustituyó la venta de las películas a un precio determinado el metro, por el alquiler de las mismas, poniendo la base de lo que sería una organización compleja, dividiéndola en tres ramas fundamentales: la producción, la distribución y la exhibición cuyo objetivo común era el público.

Pathé tuvo otros rivales en Francia como Le Soleil, Le Lion, La Lux, etc., quienes se fortalecían por todas partes en Europa y Estados Unidos, y la producción artesanal de Inglaterra se desplazó por la industrialización del cine.

El cine en Estados Unidos llegó en el año de 1900 en Nueva York¹² cuando se presentó una huelga de artistas y se decide incluir en los cafés cantantes proyecciones de películas de poca duración, con un éxito que realmente no se pudo aprovechar por falta de una gran cantidad de films.

Después se optaron por las proyecciones de feria, las cuales no eran de tanta exigencia, donde las barracas se convertían en pequeñas salas de proyección, abrigaban a cientos de espectadores donde los asientos de terciopelo rojo establecían los lugares de primera clase. El fonógrafo sustituía a la orquesta y una persona se encargaba de comentar las películas.

¹²SADOUL Op. Cit. P. 54



Para el año de 1905 los hermanos Harris alquilan en Pittsburg una pequeña tienda en un barrio popular para proyectar "El gran robo al tren"¹³ segunda película realizada por Edwin S. Porter en el año de 1903, donde por el éxito alcanzado se daban presentaciones de hasta ocho horas continuas en donde la duración de la proyección era de tan solo once minutos.

El precio de entrada era de un níkel, equivalente a cinco centavos, y debido al auge que tuvieron estas proyecciones se le dio el nombre de níkel odeons a las salas de exposición. Las ganancias permitían a los empresarios abrir una o dos salas cada mes y para el año de 1908 ya existían centenares de níkel odeons en varios establecimientos. Los principales dueños de estas empresas eran los Fox, los Laemmle, los Zukor, los Loew, entre otros.

La carrera de los níqueles sacó a los productores norteamericanos de una guerra continua en torno a las patentes, donde los rivales más importantes eran Edison y la Biograph. Para aminorar esta disputa, Charles Eastman, gran productor de película virgen, decide dar una concesión exclusiva a los individuos de la Trust Edison, pues su interés era desarrollar un cine de libre competencia, matando así el monopolio.

El cine en Estado Unidos sustentaría su estilo de vida, su política y su idiosincrasia, orientándose a la conquista del mundo, siendo este medio muy eficaz. La industria estadounidense a diferencia de los europeos tendía en la existencia de una unidad idiomática que garantizaba la recuperación de la inversión, donde se ocupaban por representar los gustos de la sociedad proletaria quien había convertido al cine en el pasatiempo favorito de la sociedad.

Durante el verano de 1907 un genio en la dirección artística, David Wark Griffith, quien primero fue periodista, bombero, poeta, vagabundo y obrero, convertido en un pequeño actor y especialista en papeles de composición, escribe algunos guiones y es contratado en la industria Biograph.

El titular de dirección de escena de Biograph se retira y entra en su lugar Griffith, debutando en 1908 con "The adventures of Dolly". Durante tres años produjo regularmente dos films por semana. Los historiadores ubican a Griffith como "un dios que sacó de la nada el lenguaje cinematográfico"¹⁴.

El gran mérito de Griffith fue el de haber unido y asimilado todos los descubrimientos dispersos de diversas escuelas o realizadores y haberlos sistematizado, además de incluir por primera vez la edición alterna. También es descubridor de grandes talentos.

¹³Título Original: "The great train robbery"

¹⁴Ibid. P. 95



En contra de Biograph surge la Sales Company, la cual no tardó en dividirse en dos grupos que fueron rivales la Universal y la Mutual. La Universal llegaba a distribuir hasta treinta y cinco films por semana, mientras que la Mutual dividieron su producción en varias compañías autónomas por lo que las estrellas se aprovecharon de ello.

Esta competencia, que a veces se convertía en verdaderas batallas, hicieron salir con éxito al cine norteamericano, pasando del cine de feria, al cine de industria. "Para el año de 1913 la industria invertía 125 millones de dólares en la construcción de salas y dedicaba 50 millones a la producción"¹⁵.

El cine ahora dependía también de actores para hacer más atractivo y original la realización de las producciones. Un talentoso buscador de talentos fue Mack Sennett, un canadiense que empezó en la industria como actor cómico para Griffith. Sennett incluye a la estructura cinematográfica el uso de gags y trucos con un estilo caricaturesco.

Precisamente fue Sennett quien por 150 dólares semanales contrata a un joven inglés que estaba de gira por los Estados Unidos como actor de pantomima: Charles Chaplin, cuyo primer film fue editado el 2 de febrero de 1914 titulado "Making a living" en donde ya utilizaba el vestuario de caballero inglés que lo caracterizaría durante toda su vida.

La improvisación, la libertad, la alegría y la juventud de un actor de veintiséis años de edad hacían de Chaplin a un comediante ilustre que en el año de 1915 se incluía como actor, guionista y director de escena.

El cine norteamericano logra un periodo de prosperidad justo después de la primera guerra mundial, se determinó que los films extranjeros debían ser eliminados de las carteleras de 20,000 salas que existían en Estados Unidos, y en el resto del mundo los films norteamericanos llegaban a ocupar hasta un 60% de la programación en las salas, dedicando hasta 200 millones de dólares para la producción de 800 películas al año.

La inversión de 1,500 millones de dólares harían del cine de Norteamérica una industria tan importante como la de acero, automóviles, petróleo, cigarros, etc. donde las principales compañías eran la Paramount, Loew, Fox, Metro y Universal, dominando la producción, explotación y distribución en el mundo.

¹⁵Ibid P. 98



Con la fuerza que estaba tomando la industria cinematográfica, convirtieron como verdaderos amos de los films a los productores, hombres de negocio que eran elegidos o tomados con aprecio por Wall Street. Con estos cambios, los directores de escena se convierten en empleados, al igual que los electricistas, los operadores, etc., quitándole los productores a los directores funciones como la elección del tema, los actores, los técnicos, el guión, la edición, la escenografía, el vestuario, etc.

Así es como el productor se convertía en el triunfo o fracaso de las producciones cinematográficas, y antes de hacer una producción, su equipo de administración evaluaba el porcentaje de beneficio o fracaso de la película a realizar, preocupándole poco la crítica independiente, que en ese entonces casi no existía.

El productor permanecía a la sombra frente a la sociedad, mientras que los actores se convertían poco a poco en la fachada de Hollywood, y el sistema del estrellato era la sólida base de su dominio ante el mundo. Todo esto se logra gracias al fervor de los admiradores, los millones de fotografías, la publicidad creada al rededor de los actores creando una atmósfera de leyenda: sus amores, divorcios, sus casas, sus mascotas, sus escándalos se convirtieron en tema de interés para países enteros.

"Las religiones reconocidas se inquietaron con aquella competencia... lanzando contra Hollywood - Babilonia una campaña cuya violencia reforzó la muerte de Wallace Reid por la droga y el alcohol, la muerte de una bailarina durante una orgía en la que participaba el actor Fatty, y varios asesinatos o crímenes pasionales..."¹⁶.

Para contrarrestar los ataques de las diferentes iglesias y sectas religiosas, los financieros se unen y crean la Motion Pictures Producers of America, MPPA, donde productores y distribuidores se reunían bajo la organización de William Hays, un puritano rígido líder del Partido Republicano.

Llamado el "Zar del cine", unió su nombre al un "Código del pudor", redactado por un jesuita. El "pudor" fue más un medio que un fin, donde lo único que alcanzó fue transformar al cine en un medio de propaganda, glorificando siempre el estilo de vida norteamericano, y siguiendo la filosofía de Hays la cual decía que a donde quiera que entraran los films norteamericanos sería más fácil introducir los productos norteamericanos.

Cuando la industria se había consolidado en Hollywood y adquirió la conciencia de su misión internacional, se empezaron a modificar las personalidades de ciertas estrellas. La edificación de Hollywood era acompañada de la decadencia de sus iniciadores.

¹⁶Ibid P. 190



Convertida en la ciudad de las fortunas rápidas, Hollywood se especializó en atraer a los nuevos ricos, convirtiéndose en una potencia mundial empezó a internacionalizar sus temas, siendo los westerns las películas más exportadas a todo el mundo y las que menos costo de producción tenían.

Esta desnacionalización del cine norteamericano hizo posible proyectar al planeta entero el estilo de vida de los estadounidenses, orientándose principalmente a novelas sentimentales o hacia grandes películas a la italiana.

El cine, por el año de 1889, empezó a registrar los primeros sonidos en el laboratorio de Edison. Otros, como Lumière y Méliès sonorizaban sus films poniendo a personas atrás de las pantallas para que fueran relatando los diálogos. Por su parte, Pathé organizaba proyecciones cantadas antes de 1900, mientras que Baron y Lauste se las ingeniaban para realizar diversos sistemas de sincronización.

A principio del siglo XX los avances eran sorprendentes, pero aún así se le consideraba al cine como un arte mudo. Conocían la forma para sincronizar las palabras con el movimiento amplificando sonidos mediante aire comprimido, siendo fácil de comprender para seis mil espectadores, aún cuando las palabras eran gangosas y un sincronismo defectuoso.

El fonógrafo surgió del teléfono, y este a su vez surge del telégrafo, pero cuando se inventó la telegrafía sin hilos, un invento contemporáneo al cine, siendo la radio el inicio de una solución para el cine hablado, creando un registro eléctrico por medio del micrófono además de la amplificación por *lámparas triódicas*, siendo Lee de Forest quien emprendiera estas investigaciones.

Las compañías eléctricas interesadas en la radio y que lograron adquirir las patentes creando una monopolización en dos grupos, la General Electric Western que es norteamericana y la A.E.G. - Tobis - Klangfilm de Alemania.

La Western propone los procedimientos de la radio a la industria cinematográfica estadounidense, pero nadie creía en el cine hablado, hasta el punto que llegaron a pensar que la idea de ponerle sonido a las producciones, pondría en peligro el poderío que había conseguido Hollywood.

Viendo este miedo por parte de los empresarios, la Western decide dirigirse a los hermanos Warner, los cuales acababan de comprar quince salas cinematográficas, donde los Western les proponen poner altavoces en lugar de una orquesta. Las primeras películas sólo ofrecían el sonido de la música y de algunos ruidos por medio de un equipo llamado *vitaphone*.



La Warner se ve en una situación de crisis, y decide invertir el poco dinero que le quedaba en la producción de una especie de ópera con el título "Don Juan". El film fue todo un éxito con ganancias superiores a los 3 millones de dólares. Viendo la aceptación del público frente a estos nuevos films, la Warner decide emprender sus siguientes producciones ofreciendo imágenes con sonoridad.

La película que fue cien por ciento sonorizada se realizó hasta el año de 1829 cuyo título era "Lights of New York". El problema empezó cuando los largometrajes estadounidenses se exportan a Europa y en París se pide que los personajes hablen en francés, y así cada público de cada país pedía que los actores hablaran en su idioma.

Sin duda el cine sonorizado en Estados Unidos fue quien se encargó de generalizarlo en todo el mundo, convirtiendo el uso de la palabra en una nueva necesidad estética dentro del cine, convirtiendo a las obras más representativas del cine mudo en producciones que exigían ser sonorizadas.

El cine hablado tuvo también repercusiones sobre el número de las producciones que se realizaban. "En 1929 Wall Street había invertido 200 millones de dólares en los films de Hollywood. Hubo que reducir el número de films, que bajó de 900 o 1,000 en tiempo de cine mudo, a 500 o 600 con el cine hablado"¹⁷.

El cine hablado a la vez pone fin a las improvisaciones que eran muy frecuentes en el cine mudo, en parte porque los empresarios querían reducir al mínimo el porcentaje de errores que representaban dinero perdido, esforzándose por reducir el azar al mínimo.

Los diálogos, las canciones y la música hicieron que el cine recurriera al teatro, trayendo consigo más de un error, pero tan indispensables como para crear nuevos géneros dentro del cine.

Esta revolución del sonido obviamente fue un proceso por etapas. Sin embargo y en contra de la incredulidad de algunos, sumando el miedo de los primeros actores del cine al saber que el público oiría sus voces y los primeros disgustos que se pasaban a causa de las ruidosas cámaras, el tiempo que se tardó en perfeccionar nuevos aditamentos superando los problemas más comunes con el que los técnicos aprendieran a rodar en silencio, encerrar las cámaras en cabinas que aislaban el ruido, etc.

Cuando se inauguró el cine sonoro, las canciones, los bailes, las explosiones y las ametralladoras eran los sonidos preferidos de la industria Norte Americana, propiciando además filmes de musicales, de gánsteres y cine bélico. El cine estadounidense se convertiría a partir de ese momento en la industria que marcaría la pauta del desarrollo del cine en el mundo.

¹⁷Ibid P. 217



Es de interés mencionar que la primera película animada a color, reuniendo los elementos que hasta ahora conocemos como elementales dentro del cine, como el guión, la trama, el sonido, la edición, etc., es "Blanca Nieves y los siete enanos"¹⁸, producida en el año de 1937 por la empresa de Walt Disney.

El cine se extiende rápidamente por todo el mundo, aun cuando empezó lentamente, llegando a todas las clases sociales. Así, lo que empezó como un pobre entretenimiento de feria en América, y a veces como locales fijos y hasta suntuosos, llega a convertirse al fin en el espectáculo número uno de la sociedad contemporánea.

1.2 ANTECEDENTES DEL CINE MEXICANO

¹⁸ Título original: "Snow white and the seven dwarfs"



La historia del cine en México comienza con el conocimiento de unas "escenas de vida en movimiento", como se les conocía en aquellos tiempos, en el año de 1895, gracias al Sr. John R. Roslyn, quien presentó el *quinetoscopio* de Edison, pero sin llamar la atención de la sociedad mexicana.

A sólo siete meses de haber presentado los hermanos Lumière el cinematógrafo en Francia, llegan a la ciudad de México, en plena época del porfiriato, los representantes de Lumière: Claude Ferdinand Bon Bernard y Gabriel Veyre, cuya misión principal era la de difundir y comercializar ese novedoso aparato, además de tomar vistas de la ciudad para mandarlas de nuevo a Lyon, Francia.

El 6 de agosto de 1896 el presidente Porfirio Díaz los recibe en el castillo de Chapultepec y en privado, quedando maravilloso al contemplar las imágenes proyectadas por el cinematógrafo y el 14 de agosto de ese mismo año se hace la primera presentación para la prensa y algunos grupos científicos en "la droguería Plateros, en la segunda calle de Plateros, número nueva, ahora avenida Madero, la más elegante de la capital"¹⁹.

En esa primera función se proyectaron entre ocho u once vistas que contenían escenas cotidianas, entre las que se encontraban "La llegada del tren", "Disgustos de niños", "Demolición de una pared", entre otras más. Y al día siguiente, el 15 de agosto, se hizo la primera de muchas representaciones para el público en general, quien haría de este descubrimiento científico un medio de esparcimiento.

Bon Bernard y Veyre se dedican, además de hacer las presentaciones, a filmar aspectos del país, y deciden ir a Jalisco en octubre de ese mismo año, para regresar en noviembre y presentar nuevo material donde el contenido ya era sobre aspectos mexicanos, creciendo aun más la afinidad que sentía el espectador por las proyecciones.

Esas mismas proyecciones fueron presentadas al presidente Díaz, quien inmediatamente se dio cuenta de las ventajas que tendría ese aparato para difundir su imagen por todo el país y el mundo entero. Así pues, Díaz fue captado por los agentes franceses en toda clase de eventos oficiales y familiares, convirtiéndose en la primera estrella mexicana del cinematógrafo.

Estas actividades filmadas del presidente demostraban nuevamente la función social y documental que representaba el cinematógrafo, siendo una memoria acerca de los paisajes mexicanos, de las costumbres de aquella época, y de los acontecimientos sociales, políticos y hasta de nota roja.

¹⁹DAVALOS OROZCO, Federico "Albores del cine mexicano" Ed. Clfo. P. 13



La primera película que se puede catalogar de ficción dentro del cine mexicano, debido a que se reconstruyó un duelo entre dos diputados, fue "Duelo a pistola en el bosque de Chapultepec", pero sus efectos provocaron la indignación de la prensa debido a que violaba el sentido testimonial que recién se le había atribuido al cine.

Al iniciar el año de 1897 los representantes de Lumière se dirigen hacia Cuba, llevando consigo material filmado en México, y dejando en manos de Ignacio Aguirre un aparato junto con una dotación de cintas para que continuara filmando la vida cotidiana del país.

A mediados de ese mismo año ya comenzaban a realizarse producciones realizadas por mexicanos, basadas principalmente en temas que Veyre y Bon Bernard habían comenzado a filmar. Los principales encargados de exhibir y realizar estas nuevas vistas fueron los empresarios Guillermo Becerril, Carlos Mongrand y el ingeniero Salvador Toscano, quienes debido a la escasez de material se convirtieron en camarógrafos y en productores de sus propias películas.

Salvador Toscano fue uno de los principales impulsores del desarrollo del cine mexicano, y se dedicó por más de veinte años la historia y las revoluciones del país, terminando con más de 50,000 metros de documentales, que se unieron en un montaje en el año de 1954 con el nombre "Memorias de un mexicano".

Desde la primera exhibición hecha por los representantes de los hermanos Lumière en 1896, la capital contaba con más de 300 mil habitantes, y para el año de 1900 la ciudad ya contaba con 22 salones de exhibición. Y es en ese mismo año cuando la cinematografía mexicana sufre su primera crisis.

La crisis de ese año se debía por dos razones principales, la primera era que las salas de exhibición se estaban alejando de las zonas elegantes, por lo que el costo de entrada bajaba de un peso a cinco centavos, lo que producía poca ganancia para los productores y exhibidores.

La segunda razón fue la falta de distribuidores de materiales nuevos, el deterioro de los materiales ya existentes y la falta de films nuevos, lo que propiciaba el aburrimiento del público.

Si a esto se le incorporan los continuos accidentes por el mal manejo de la película flamable y falta de seguridad, se comprende porque para octubre de ese mismo año de los veintidós salones de exhibición, sólo el gobierno autorizó dos salas, pero con modificaciones específicas, como la construcción de una caseta que separara al proyccionista del público.



Debido a que no se podía sostener un público constante por la falta de nuevas producciones, los empresarios y camarógrafos deciden empezar a viajar por todo el país para difundir el invento del cinematógrafo, además de filmar aspectos del lugar que estaban visitando, convirtiendo estos viajes en un auge para las exhibiciones entre 1900 y 1906.

Para el año de 1907 se empezaron a establecer agencias que se encargarían de distribuir películas cinematográficas por el país, y la empresa Pathé decide modificar sus sistemas de distribución, cancelando todas las ventas de películas para alquilarlas.

Al tiempo que empezó a mejorar el abasto europeo y norteamericano en materiales para la producción, "algunas de las empresas dejaron la exhibición itinerante para establecerse en distintas plazas. Así se generalizó la construcción o adaptación de locales específicos para la exhibición y comenzaron a formarse sociedades alquiladoras y distribuidoras que agruparon a productores y exhibidores"²⁰.

Debido a esto, el público ya no se conformaba con las simples "vistas" que eran una toma panorámica de corta duración, por lo que se tuvo que evolucionar hacia una película más estructurada que tuviera un orden cronológico, y que describiera en imágenes de forma objetiva diferentes aspectos de un hecho.

Esta transformación que recibe el cine en nuestro país hace que los films de actualidad o nota informativa, como se les llamaba, se convirtieran en reportajes filmados.

Como ejemplo está una ambiciosa producción llamada "La entrevista de los presidentes Díaz - Taft en El Paso, Texas, el 16 de octubre de 1909" donde se reseñaban las pláticas de los mandatarios en la frontera de sus países.

El cine juega un papel importante dentro de la revolución, ya que al extenderse la rebelión maderista por todo el país, estos caudillos junto con Madero pasaron a ser la noticia del momento y por lo tanto el centro de interés de los primeros pasos del cine mexicano.

Las primeras películas exhibidas sobre la lucha que se estaba generando en el país fueron bien recibidas por la gente, creando de esto un buen negocio, por lo que varios camarógrafos deciden irse con los caudillos a costa de estar arriesgando su vida. El resultado fue la creación de innumerables testimoniales de gran valor histórico.

²⁰Ibid P. 18



Entre los que destacaron en la realización de estos documentales fueron los hermanos Alva, Enrique Rosas y el trabajo ya mencionado por Salvador Toscano.

Hasta ahora el cine mexicano no es otra cosa que la percepción de la realidad, filmada en la mayor parte del país, además de tener una misión testimonial sobre los acontecimientos que estaba sufriendo México en esa época, careciendo por lo tanto de algún argumento específico y claro dentro de los films que se estaban realizando.

Hasta antes de 1916 es difícil considerar la existencia de películas con argumento, debido a que la mayoría de ellas no eran mas que pequeñas escenas dramáticas, algunos sketches de teatro de revista o de obras populares. Y aun cuando estas tenían gran aceptación dentro del público debido a que lo consideraban como un elemento dentro del entretenimiento cinematográfico, no se hicieron verdaderos intentos para abordar una producción de argumento.

Sólo se podrían destacar tres cintas de entre las primeras que tuvieron argumento. En el año de 1907 se realizan dos producciones a cargo de la American Amusement Company, Lillo y García Co. , donde la primera lleva el título de "Las aventuras de Tip - Top en Chapultepec" y "El grito de Dolores" dirigida por Felipe de Jesús Haro en la cual también actúa.

La tercera cinta es "El aniversario de la muerte de la suegra de Enhart" considerado mediometraje y realizado en 1912 por los hermanos Alva, y cuyo tema eran las peripecias de un cómico al ir a depositar flores a la tumba de su suegra.

Para el año de 1916 Carlos Martínez de Arredondo y Castro, quien estudió química fotográfica en el extranjero, y Manuel Cirerol Sansores fundan una empresa en Yucatán llamada Cirmar Films. De entre sus primeras películas sobresale "1810 o ¡Los libertadores!" siendo una alegoría cívica y patriótica, además de representar totalmente las dos tendencias que predominan en el cine mexicano de argumento: el nacionalismo y el de influencia italiana.

Otra película realizada por Cirmar Films de gran relevancia fue "La luz, tríptico de la vida moderna", considerada por los comentaristas de espectáculos como la iniciadora de los largometrajes de argumento en México, aun cuando ya se había realizado el primer largometraje del que se tiene conocimiento en el año de 1906, "Fiestas presidenciales en Mérida", filmado por Enrique Rosas, pero cuyo contenido es considerado como documental.



De 1916 a 1930 el cine mudo prospera en México, produciéndose largometrajes de manera irregular pero que al final sumaban más de ciento treinta. Principalmente esta basta producción de films se debía al ímpetu de diversos aficionados que no hacían más de dos películas.

Aun cuando hubo varios intentos por consolidar empresas y estudios de filmación, no llegaban a producir más de cinco cintas sin verse en bancarota. Principalmente esto se debía a la fuerte competencia del cine extranjero que empezaba a invadir el país y los bajos recursos económicos.

El cine mexicano estaba dispuesto a crear un cine a la manera del cine norteamericano, italiano o francés, pero generalmente los resultados eran precarios y de baja calidad, y además de que no existía un desarrollo tecnológico, se calló en la impotencia de crear un estilo propio que se distinguiera de las realizaciones foráneas, generando la indiferencia del público.

Era necesario dar un impulso nuevo al cine nacional para que recuperara la atención de su público. Se hicieron entonces plagios de películas extranjeras pero realizadas por técnicos mexicanos y actores mexicanos, logrando producir entre 1917 y 1921 un total de 75 largometrajes, convirtiéndose en el cine mudo más prolífico.

Este nuevo entusiasmo se contagió también en el interés de Venustiano Carranza, becando a las hermanas Dolores y Adriana Elhers para que estudiaran cine en estados Unidos, y abrió en el Conservatorio Nacional en el año de 1917 una cátedra de Preparación y Práctica de Cinematógrafo, a cargo de don Manuel de la Bandera.

En ese mismo año se da el primer esfuerzo importante para consolidar una compañía con un verdadero sentido industrial, la Azteca Films, organizada por la cantante de Zarzuela Mimí Derba y el experimentado Enrique Rosas. El principal interés de Azteca Films era "desarrollar asuntos de interés nacional, inspirados en temas históricos que muestren las verdaderas costumbres mexicanas"²¹.

La empresa construyó sus propios estudios, donde las constantes temáticas eran los triángulos amorosos tormentosos y las pasiones extremas que llevaban a la locura. Los temas no fueron del agrado del público, siendo disuelta la casa filmica en el año de 1918.

Para este año, 1918, la exhibición de películas extranjeras bajo considerablemente debido a la primera guerra mundial, y el ímpetu de producir en México siguió siendo desfavorable.

²¹Ibid P. 30



Aun así, Germán Camus, exhibidor y distribuidor filmico, decide producir "Santa" y "Caridad", considerada por la crítica a la primera como un tríptico de la vida de su protagonista Elena Sánchez Valenzuela cuyas partes eran pureza, vicio y martirio, estrenándose con gran éxito un 13 de julio de 1918 en el cine Olimpia. En cambio "Caridad" fue un fracaso.

Para entonces los primeros cinéfilos que estaban acostumbrados a otros espectáculos en vivo, acostumbraban a vitorear, aplaudir y aventar sombreros como en las plazas de toros, así como chiflar y gritar en las malas películas, persistiendo este tipo de conductas hasta casi terminar la segunda década de este siglo.

En el año de 1919 produce "La banda del automóvil", y de las ganancias obtenidas por el film adquiere equipo cinematográfico en Estados Unidos, y para el 18 de noviembre de 1920 inaugura los Estudios Camus. Y en el año de 1920 se le une el alemán Ernesto Vollrath.

Tres meses después del estreno de "La banda del automóvil", se estrena la película "más ambiciosa y tal vez la más importante del cine mudo mexicano"²², llamada "El automóvil gris" dirigida por Enrique Rosas, y que se componía de doce episodios en donde visualizaban los atracos realizados por unos falsos militares por el año de 1915.

El desarrollo del cine mexicano fue disminuyendo por 1927, año en que en los Estado Unidos ya se empezaba la producción sonora y dos años después en México por medio de cintas sonorizadas en discos.

Los empresarios mexicanos entonces se enfrentaron a una estrategia económica impuesta por Hollywood, referente a su expansión, la cual intentaba establecer casas distribuidoras en todo el mundo para distribuir sus cintas y exaltar el nombre de Hollywood. Así, con la llegada del cine sonoro y las estrategias del cine norteamericano, las iniciativas de filmación en el interior de la república prácticamente se desaparecieron.

El cine sonoro representó para Hollywood nuevas ganancias, pero a la vez le originó problemas. La barrera de los idiomas obstaculizaba su distribución fuera de los países de lengua inglesa.

Los norteamericanos no estaban dispuestos a perder el mercado que habían ganado en México y los demás países de lengua ajena a la anglosajona, por lo que recurrieron a distintos métodos como el de dejar sólo la música y algunos sonidos accidentales pero sin éxito.

Principalmente para el gran mercado de lengua española no parecía fácil la solución, intentaron doblar las películas con distintos acentos españoles pero sin ningún resultado satisfactorio. Otra alternativa fue la de subtítular los largometrajes, pero el alto índice de analfabetas hicieron decaer rápidamente la propuesta.

²²Ibid P. 34



Después de varios intentos se llegó a la conclusión de que lo mejor sería sustituir al elenco americano por actores de lengua española, y al principio esta idea no fue rechazada. Poco después los problemas surgieron, como los diversos modos de hablar, la manera de querer estandarizar las costumbres de la enorme masa de habla hispana no fue bien recibida, por lo que la época del cine hispano en Hollywood sólo duró de 1929 a 1939.

En México se dieron cuenta que era necesario incursionar en el cine sonoro, pero no fue sino hasta 1931 que se logró estructurar una industria cinematográfica con bases firmes, debido a la gran competencia extranjera y las difíciles razones por las que pasaba la producción.

Los realizadores de films se dieron cuenta lo importante que se había convertido para el público escuchar diálogos y canciones en su propio idioma, y para finales de los años veinte era urgente comenzar la realización de películas en español.

Así es como se iniciaron los primeros experimentos en el país para realizar películas sonoras, aun sufriendo una inferioridad técnica y financiera con respecto a otros países de habla castellana, pero que con el tiempo lograron superar al cine hispano hecho en Hollywood. Además este nuevo impulso favoreció la creación de pequeñas industrias nacionales.

En el año de 1929 se realizaron las primeras cintas sonorizadas en el país siendo "Dios y ley" "probablemente el primer ensayo de largometraje sonoro mexicano"²³, producida, dirigida y escrita por Guillermo Calles *el Indio*, en California. "El águila y el nopal", que originalmente fue un documental mudo pero que en Hollywood sonorizaron y convirtieron en largometraje. "La boda de Rosario", estrenada originalmente en su versión muda, intentando sonorizarla sin buenos resultados. "Alas de Gloria", cinta sonorizada que la realizó Ángel E. Álvarez.

A pesar del fracaso que tuvo el cine hecho en Hollywood con lengua española, llegó a tener importancia dentro de las industrias de países latinoamericanos, ya que cuando se vio un oscuro futuro en el cine hispano, decidieron adoptar elementos desarrollados por los norteamericanos, incorporándolos en su propio cine, rescatando el desarrollo cinematográfico.

Particularmente en México esta forma de rescatar el cine se tomo con gran ventaja, ya que varios empresarios decidieron invertir una suma fuerte de dinero para contratar técnicos y equipo desde Hollywood. Así es como la Compañía Nacional Productora de Películas inicia en el mes de noviembre de 1931 la filmación de "Santa".

²³Ibid P. 62



"Santa"²⁴, estrenada el 30 de marzo de 1932 con gran éxito, fue una realización mas bien deficiente donde el manejo de los actores fue mal logrado. Lo interesante de esta película fue el ambiente hispano que se logró dar, siendo un elemento representativo de las películas mudas mexicanas. Además, el sistema de grabación que se implementó fue la grabación directa, superando las técnicas antes utilizadas.

Sumando el argumento, la técnica de filmación con influencias del cine hecho en Hollywood, el toque hispano que se percibe en el ambiente creado y la superación de la calidad sonora hicieron que esta película durara tres semanas en el cine Palacio, además de que los cronistas y gacetilleros de cine la consideraran como la primera película mexicana hablada y que a la vez inauguraba la cinematografía nacional.

Por el año de 1930 llega a este país un "extraordinario cineasta y teórico de la cinematografía rusa"²⁵ Serguéi Mijáilovich Eisenstein a filmar una película para el cine norteamericano, quedándose en nuestro país hasta el año de 1932, dejando inconclusas sus grabaciones.

Después de haber viajado por toda Europa haciendo filmaciones y estudiado nuevas técnicas y rehusado a regresar a la Unión Soviética, por medio de Charles Chaplin firma un contrato con Upton Sinclair, escritor socialista, para filmar "¡Viva México!".

Eisenstein tenía una gran fascinación por las costumbres mexicanas como el Día de Muertos, los ritos, mitos y objetos religiosos del pueblo. El film comprendería cuatro capítulos denominados "Sandunga", "Magüey", "Fiesta" y "Soldadera", pero por problemas financieros y diferencias con Sinclair no se realizó "Soldadera", y "Fiesta" quedó inconcluso, por lo que se le denominó a esta producción como "el más hermoso de los filmes inexistentes" según José de la Colina.

Aún inconcluso el trabajo realizado por Eisenstein, la difusión del material filmado marcan una influencia profunda a los cineastas y a la cinematografía mexicana en general.

Se pueden apreciar estas contribuciones en producciones realizadas posteriormente como "Redes" de Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel (1934), "Janitzio" de Carlos Navarro (1935), "Humanidad" de Adolfo Best Maugard (1935), pero sobre todo la influencia en dos personas importantes dentro del desarrollo del cine mexicano, el director Emilio *el indio* Fernández y el fotógrafo Gabriel Figueroa, que debutarían en 1943 con "María Candelaria".

²⁴Sinopsis: Historia trasladada al porfirato donde una muchacha es expulsada de su casa por el padre, descendiendo así los escalones de la perdición hasta morir abandonada por todos. PINEDA ALCALA, Francisco. "LA VERIDICA HISTORIA DEL CINE MEXICANO". P. 11

²⁵DAVALOS. Op. Cit. P. 70



Se puede apreciar que desde el año de 1930 las realizaciones cinematográficas eran claramente recreaciones de la revolución u obras de carácter etnográfico, dándole al cine un espíritu nacionalista superficial dentro de las comedias rancheras y de los melodramas folklóricos, además de la constante insistencia del Estado por llevar a cabo realizaciones de contenido social, incluyendo propaganda y promoción de si mismo, con alcance masivo.

Estos intentos de conformar un cine nacionalista fracasaron, a pesar del éxito que consiguieron varias de las realizaciones hechas en este periodo, debido al menosprecio que sufrió por parte del público y del excesivo interés, atención y énfasis en el contenido, olvidando por completo a la taquilla.

Surge entonces, como reacción contraria al nacionalismo, "con carácter hispano católico y antiyanqui... que idealizaba al régimen porfirista y al patriarcado rural de las haciendas"²⁶ la película "Allá en el Rancho Grande" identificándose esta realización por mostrar un nacionalismo deformado y adoptado por las necesidades comerciales, logrando una total identificación con las mayorías rurales, sentando así el inicio de la futura *época de oro* del cine mexicano.

Comenzando los años cuarenta se llegan a producir un promedio de 75 películas al año, siendo un gran momento para el cine nacional, logrando entusiasmar a toda América latina con las producciones hechas en nuestro país siendo Argentina el único competidor dentro del mercado de habla hispana.

El antecedente de este crecimiento en la industria del cine es gracias al presidente Lázaro Cárdenas, que en el año de 1939 brinda un gran apoyo al cine mexicano al decretar como ley la proyección obligatoria de películas mexicanas. Esto produce un gran esplendor en los actores del cine nacional, sobresaliendo María Félix, Dolores del Río, Cantinflas, Arturo de Córdoba, Jorge Negrete y Pedro Infante.

Indiscutiblemente los realizadores que son relevantes dentro de este periodo son *el indio* Fernández por sus películas como "Flor Silvestre"(1943), "María Candelaria"(1944)²⁷, "La perla"(1946), entre otras, quien junto con el fotógrafo Gabriel Figueroa y el escritor Mauricio Magdaleno, marcaban la pauta de la grandeza del cine en nuestro país. Otros grandes directores fueron Alejandro Galindo con "Campeón sin corona"(1945), "Esquina bajan"(1948); Roberto Gavaldón con "La barraca"(1944); Ismael Rodríguez con "Nosotros los pobres"(1947) y "Ustedes los ricos"(1948). Además de consolidarse la carrera del gran cómico mexicano Mario Moreno Cantinflas, surgido de las carpas, y el surgimiento de otro reconocido cómico Germán Valdez Tin Tan en la película "Hay muertos que no hacen ruido(1946)"

²⁶Ibid P. 80

²⁷Según Georges Sadoul la película "María Candelaria" se realizó en el año de 1943. Según Carlos González Morantes la película "María Candelaria" se realizó en el año de 1944.



El principal ingreso de la industria proviene del extranjero debido a la aceptación de las cintas fuera del país, obligados a mantener un ritmo de producción constante de 80 películas anuales.

Entre los años de 1938 y 1944 la Sección de Directores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica Mexicana toman la decisión de no admitir dentro de sus filas a nuevos directores, y de los 69 que debutaron dentro del cine en la época de oro, solamente 14 lo hicieron de 1945 a 1958, y para los años sesenta el sindicato reduce sus miembros a sólo 30 integrantes.

Entre los años de 1945 a 1951 los productores aprovechan el prestigio que había ganado el cine en el periodo anterior, y llegan a producir 100 películas anuales, conservando a sus mercados en el extranjero y conquistando mercado europeo y asiático por medio de Emilio *el indio* Fernández y después con Luis Buñuel.

La Época de Oro de 1941 a 1945 se identifica cuando el cine nacional obtiene mercados y prestigio, y el periodo siguiente de 1946 a 1950, llamado el Crecimiento Espectacular, es el afianzamiento de los logros anteriores y a la vez su deterioro. Después de esto, el cine mexicano no ha conocido más que una crisis perpetua.

Después de estos dos periodos el cine mexicano nunca más fue un negocio rentable, lo que quiere decir que se obtenían sólo pequeñas ganancias, ya que a finales de los años cincuenta y principio de los sesenta, debido a la falta de nuevos directores y la ambición de los productores privados, se olvidan de hacer cine de calidad interesándose únicamente la rapidez para realizar una película en dos o tres semanas.

Sin importarles si la película era de buena o mala calidad, su único interés era el de ganar dinero. Esto lleva a los productores a recurrir a maniobras de enriquecimiento con préstamos del Banco Cinematográfico.

El Banco Nacional Cinematográfico, creado en 1947, en el que había participación privada, pero cuyo dinero fresco provenía de fondos públicos, consistía en garantías que no eran más que las mismas películas que realizaban.

Los productores solicitaban créditos que liquidaban con la misma materia producida, no con el beneficio monetario, luego "el banco (el Estado) comercializaba esa materia en las salas de COTSA (Compañía Operadora de Teatros), que tenían la obligación... de exhibirlas, fueran rentables o no"²⁸.

En un principio esta estrategia fue creada para sostener una industria que en algún momento fue productiva, y que creían pasaba por una mala racha, pero los productores beneficiados veían que les convenía

²⁸DE LA VEGA ALFARO, Eduardo. "Bye Bye Lumière... Investigación sobre cine en México". Universidad de Guadalajara. P. 31



vivir en mal momento a arriesgar sus capitales, aun cuando la ganancia era poca pero resultaba un premio y "a la práctica de solicitar créditos que nunca tenían que pagar... añadieron el virtuosismo picaresco de inflar costos"²⁹.

Es entonces cuando las películas mexicanas empiezan a perder sus mercados naturales, el público comienza a abandonar las salas donde se proyectan cintas nacionales, causando que no se recuperara ni el 50% de lo invertido dentro del país y "la mediocridad parece instalarse con figuras como Viruta y Capulina o Clavillazo"³⁰.

Hasta 1965 y 1967 algunos miembros de los sindicatos sintieron la necesidad del relevo y organizaron concursos experimentales, pero muy pocos participantes podrían después hacer una carrera continua.

Los jóvenes egresados de la escuela de cine de la Universidad también permanecían en el desempleo. El estado patrocinaba películas de "aliento" sobre temas literarios prestigiosos, para tener presencia en algún festival. Pero como eran los mismos viejos productores con modelos anticuados y rutinarios, lo único que conseguían era el ridículo.

En el régimen presidencial de Luis Echeverría, su hermano Rodolfo Echeverría, al frente del Banco Nacional Cinematográfico, puso fin a esas prácticas viciosas negando más créditos sin garantías solventes. Así, con un giro de 360 grados los nuevos cineastas entran decididos a levantar nuevamente la industria del cine nacional.

En este periodo aparecen y se fortalecen cineastas como Felipe Cazals, Jorge Fons, Paul Leduc, Arturo Ripstein, Jaime Humberto Hermosillo, Alberto Isaac, Sergio Olhovich, Gonzalo Martínez, Juan Manuel Torres y Alberto Bojórques. De igual manera hay una fuerte necesidad de expresión por parte de los universitarios, realizando cine independiente.

Nuevamente parecía que el cine mexicano estaba tomando nuevas fuerzas frente a los problemas que estaba viviendo logrando romper la inercia churrera de los viejos productores y por la creación de la Cineteca Nacional, cuya programación era una fuerte alternativa frente a la cartelera comercial invadida por las producciones norteamericanas, pero el gran impulso dado por Rodolfo Echeverría no duraría mucho tiempo.

Termina el sexenio de Echeverría y sube al poder José López Portillo, en el año de 1977, echando abajo toda esta política. Se crea una nueva institución, la Dirección de Radio y Televisión y Cinematografía (RTC), que

²⁹Idem

³⁰GONZALES MORANTES, Carlos "Los primeros 100 años del cinematógrafo" P. 13



depende directamente de la Secretaría de Gobernación. Al frente de la RTC pone a su hermana Margarita López Portillo cuyo poder era mayor al de Rodolfo Echeverría, pero cuya visión y capacidad eran inferiores a él.

Aprovechando el impulso que había logrado el cine gracias al apoyo del estado, se une a este cambio la empresa Televisa para consolidar un mercado nacional, queriendo recuperarlo por medio de productos marcadamente comerciales y de consumo.

Margarita López Portillo "ofrece un discurso por un cine familiar por un lado"³¹, y por otro lado "llamó de nuevo a los antiguos productores y les devolvió el cine"³², viniendo con ellos la era de las ficheras, filmes llenos de albures, machismo y estupidez, ampliando y generalizando un cine de narcotraficantes con los hermanos Almada al frente, siendo el momento más repudiable del cine mexicano.

En el periodo de Miguel de la Madrid se funda el IMCINE, dando al principio muchas esperanzas para el cine en México, quedando al frente el cineasta Alberto Isaac. En el año de 1985 sin ninguna explicación le quitan las facultades a Isaac por lo que se ve obligado a renunciar, sustituyéndolo Enrique Soto Izquierdo, un burócrata cuyo único papel fue el de detener importantes producciones ya aprobadas como "Cabeza de Vaca" de Nicolás Echeverría. Por su parte el cine independiente es fuertemente golpeado por el alto costo que representa hacer una película, disminuyendo sus realizaciones considerablemente en la década de los ochenta.

En 1988 el IMCINE, ahora a cargo de Ignacio Durán, tiene la política de no producir completamente una película, sino coproducirla, obteniendo también todo el poder que antes tenía el Banco Nacional Cinematográfico, además de convertirse en distribuidor de las películas coproducidas y de otras más del extranjero.

El presidente Carlos Salinas de Gortari decide darle el último puntapié al cine con su política neoliberal cuando decide vender y privatizar la mayor parte de la infraestructura del cine. Esto obliga a que los cineastas se conviertan en sus propios productores, a que las instituciones educativas y culturales retiren su poca producción y a que la poca producción quede en manos de un pequeño grupo de cineastas incapaces de hacer un cine de reflexión acerca de nuestra realidad social.

De las 100 películas que se llegaron a realizar durante y después de la época de oro del cine mexicano, se ve reducida la producción a tan solo seis en el año de 1996.

³¹Idem

³²DE LA VEGA ALFARO. Op. Cit. P. 33

CAPÍTULO DOS

CINE, CULTURA Y SOCIEDAD





2.1 CINE COMO ARTE

Denominar al cine como arte depende de diferentes aspectos que de una forma u otra intervienen dentro de la existencia del propio cine, desde las técnicas cinematográficas, las temáticas que ofrecen los films, el público que frecuenta las salas cinematográficas, la gente que hace posible al cine, etc.

Precisamente parte del sector del público que se denomina *culto* predominantemente visualiza al cine como una expresión exclusiva del arte. En cambio, las personas que trabajan para y por el cine no lo consideran mas que una industria totalmente rentable.

Desde las frases como "séptimo arte... el cine, arte de nuestro tiempo... la expresión artística más significativa de nuestra época..."³³ se encuentran en el lenguaje cotidiano y con tanta trascendencia que aunque no sea aceptada del todo esta idea, está presente como un concepto real para todos.

Últimamente parece que el interés comercial del cine y la falta de originalidad y atracción visual en las películas, principalmente las producidas en Hollywood, hacen pensar que la definición "Séptimo arte" está fuera de contexto en nuestros días, aun cuando el célebre Charles Chaplin afirmara que el cine es "... una de las más grandes formas del arte, la que mejor puede traducir el dinamismo de nuestro mundo moderno..."³⁴.

Sea como sea, el tiempo transcurre al igual que la manera como el hombre percibe su entorno, así como desea representarlo y reproducirlo, al igual que el cine.

Dentro de la industria cinematográfica existen dos aspectos que están en contrariedad o en perfecta armonía, el arte y la industria, lo que provoca una búsqueda continua de soluciones en cada momento, pasando el cine de un medio eficaz para huir de la realidad, a testigo de una sociedad de evidentes contradicciones.

El arte se puede definir como "virtud, disposición e industria para hacer alguna cosa... [siendo] un acto mediante el cual el hombre imita o expresa lo material o lo invisible, y crea, copiando o fantaseando... [contraponiéndose] en este sentido a la naturaleza"³⁵, que al igual que las demás formas de elaboración cultural, "es producto de la vida social, y por lo tanto, refleja y actúa sobre ella"³⁶.

Sin embargo el arte expresa la realidad a través de la representación de imágenes consideradas por el hombre como bellas, sin considerar el concepto de belleza como ilimitado, sino determinado por factores sociales e históricos, dándole cada sociedad un significado particular.

³³BIBLIOTECA SALVAT DE GRANDES TEMAS. "El cine, arte e industria". Ed. Salvat. P. 19

³⁴Idem

³⁵DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO QUILLET. Ed. Cumbre. Tomo II. P. 93

³⁶VELA, Arqueles. "El arte y la estética" P. 39



Dentro del cine existe otro aspecto independiente del arte o de la industria que él mismo representa, la ciencia, la cual no tiene otra pretensión que la de captar objetivamente la realidad, con todo y sus causas, convirtiendo en este caso a la realidad en un hecho concreto que se puede manifestar y confirmar, mientras que el arte transforma a la realidad en un reflejo estético de la realidad.

A pesar de las diferentes formas que tiene tanto la ciencia como el arte de representar la realidad, existe una interdependencia entre los dos. Esto se observa dentro de las técnicas de expresión, como los colores, las telas, la película, los lentes, los aparatos de sonido, etc., que se utilizan dentro del arte y que son producto de un determinado conocimiento científico.

El arte también influye dentro de la ciencia cuando la representación de una realidad fue creada por la imaginación de un artista, la cual concibe y plasma en su obra. Se ve principalmente un importante avance científico en imaginarias visiones del futuro, éstas se convierten en estimulaciones para los científicos, aun cuando representen ideas utópicas e ilógicas.

Es indudable que el arte es una actividad humana, que se transmite continuamente de una generación a otra, convirtiéndose en un medio de comunicación entre la gente.

El arte surge dentro del cine cuando los espectadores se sienten afectados por los mismos sentimientos que el director y el tema de la película desean transmitir, ya que "la meta del arte no es representar la apariencia externa de las cosas sino su significado interno"³⁷, por lo tanto debe aclarar la vida sin tratar de complicarla.

En este sentido el cine hace del arte un instrumento cuyo papel principal es el de mostrar formas, caminos y posibilidades para la vida del hombre. Aquí el arte deja de ser solamente una instrucción directa de la conducta humana, para alcanzar a la vez un pleno desarrollo estético.

Podemos ver dentro de la historia del hombre cómo la relación del arte y la ciencia ha convivido constantemente. El hombre primitivo es responsable de reunir todos los conocimientos y destrezas que existen dentro de su comunidad, convirtiéndose por una parte en un hombre íntegro, pero por otra parte se transforma en un obstáculo para el desarrollo del progreso social.

Poco después crean la división del trabajo, entre los intelectuales y los obreros, hasta llegar a lo que conocemos como sociedad industrial, cuyo resultado final es crear a un hombre con sus obras científicas y artísticas, convertidas en pequeñas partes de la gran producción capitalista.

³⁷WRIGHT, S. Edward. "Para comprender el teatro actual" P. 69



El arte en la actualidad está en constante cambio, al igual que el gusto artístico, las técnicas de representación y hasta la crítica estética, que se estructura y reestructura continuamente. "El arte contemporáneo es por excelencia un fenómeno efímero"³⁸, ya que si la sociedad actual está en constantes transformaciones, el arte que de una forma u otra es reflejo de esa realidad, requiere adaptarse y moldearse al constante ritmo de cambio.

El arte también ha sido reconocido en diversos aspectos y sectores de la actividad del hombre, como la publicidad, la industria, etc., así como la continua creación voluntaria de artistas frecuentemente pobres que, a pesar de ser rechazados e insatisfechos, persisten en su mundo estético, siendo esta la etapa de la industrialización de la cultura.

Es en esta etapa donde el arte se percibe de dos formas, en el ámbito de la élite cultural, y la forma de arte elaborada y distribuida por las enormes empresas, cuyo destino son las grandes masas carentes de un análisis de la sociedad, convirtiéndolo poco a poco en arte decorativo o complementario, cuyo contenido artístico se desmerece, rebajando a la forma y el estilo en simples ganancias materiales.

Todas estas características se representan indudablemente en el arte cinematográfico, incluyendo la efimeridad y las demás características propias de la industria cultural, convirtiendo al cine en una disciplina artística desde sus inicios. El corto "la llegada del tren a la ciudad" de los hermanos Lumière, "se encuentra sujeta a la exposición armónica de las imágenes, organizada por la acción lógica del tema"³⁹, como toda obra de arte, aunque cuando su producción es un artesanismo fotográfico.

Con el curso del tiempo el lenguaje cinematográfico fue madurando, la música y el ritmo de la edición de las películas fue mejorando, al igual que el color, el sonido, la coreografía, la calidad fotográfica y la técnica, otorgando así la facultad de convertirse en una disciplina artística basada en el movimiento.

El cine, desde sus inicios, se ocupa de captar los momentos de la vida, independientemente de representarlos de manera real, surreal, impresionista, expresionista, etc., pero cuya única importancia es la utilización de valores estéticos de la cultura a la que representa, utiliza nuevas técnicas, y capta momentos del hombre, al cual a su vez se le presenta para que se vea reflejado en una realidad y tome conciencia de su vida diaria.

Por lo tanto el cine, desde el punto de vista artístico, es "a la vez una creación del hombre y un medio de la relación y conocimiento indirecto a través de imágenes, de metáforas y llamados a la emoción humana"⁴⁰.

³⁸A. GOMEZJARA, Francisco. "Sociología del cine" Edimex. P.165

³⁹Ibid P. 166

⁴⁰Ibid P. 167



De igual manera, la obra de arte cinematográfica debe superar su función enajenada y enajenante penetrando en el público mediante un llamamiento a la razón, exigiendo a la vez acción y decisión, representando las reglas de la convivencia humana por medio del drama⁴¹ temporal e imperfecto, provocando de esta forma que el espectador haga algo más productivo que el simple hecho de observar, sintiéndose estimulado a pensar.

Consideremos entonces al género cinematográfico como un arte *sui generis*, debido a que representa un producto de consumo, desechable y momentáneo, que a la vez representa un cúmulo de las demás artes conocidas hasta ahora.

De igual forma existe una diferencia entre las películas sobre el arte a los films de arte, donde los primeros se identifican gracias a las características didácticas de las que goza una realización, por lo que no persigue un fin comercial y mucho menos una evolución cinematográfica, pues se deben de considerar como instrumentos de enseñanza. Debido a su función pedagógica estos films deben ser ágiles, convincentes, legibles, comprensibles y sobre todo con una estructura accesible de comprender.

En cambio, los films que no tienen contenidos de temas artísticos, pero cuya producción se realiza bajo valores estéticos inconfundibles y evidentes, constituyen un lenguaje propio, componiéndose de imágenes y palabras, donde la imagen tiene una movilidad tan amplia que con ella basta para expresarlo todo.

Este cine de arte tiene la posibilidad de mantener un público llamado *público de gran arte*, que representa una minoría y llegan a convertir al film no solamente en un producto aislado y producido para la sociedad, sino acompañado de una serie de críticas cinematográficas serias y reflexivas, manteniendo un nivel cultural determinado, lo que le permite seguir comprendiendo y disfrutando la obra cinematográfica.

Finalmente existe el cine que no es arte, y es precisamente en este rubro es donde se encuentran la mayoría de las cintas que no reúnen los requisitos esenciales para ubicarse dentro del campo de las artes. Sea porque desde el principio de la realización de una cinta no se tenía la aspiración de realizarla con esas cualidades, conformándose con llenar otras expectativas dentro de la sociedad.

Otra razón por la que un film no es considerado de arte es debido que a pesar de los esfuerzos de los realizadores por hacer una buena película, no se llega a realizar un producto que se pueda considerar obra de arte, permaneciendo el producto como simple entretenimiento, o irreversiblemente intrascendente, superficial o vacío de expresión comunicativa.

⁴¹Drama: Género cinematográfico expuesto en el capítulo 3, apartado 3.1.2



La forma de determinar si un film carece de valor artístico es cuando los personajes se vuelven cada vez más estereotipados, sin voluntad propia y dependientes de emociones incontrolables. De igual forma cuando el estilo académico, de historieta o banal se convierte en el eje de la película.

Muchas de esas limitaciones no son por causa de la falta de ingenio del equipo realizador, ni por la aplicación de determinadas técnicas cinematográficas gastadas o ineficientes, o por la falta de tecnología avanzada, sino también por los carentes usos expresivos de los diálogos, de los ideales y de las ideas, que al ser usadas y superadas son a la vez gastadas.



2.2 CINE COMO CONFORMADOR DE ESTEREOTIPOS

El concepto estereotipo proviene del griego *estéreo*, que significa firme, sólido o fuerte. Y del latín *typus*, que indica el modelo ideal que reúne las características esenciales de todos los seres de una misma naturaleza. De esta forma entendemos por estereotipo a modelos de vida determinados, y que se mantienen aun a pesar de que llegaran a ser incongruentes.

Se puede decir que los estereotipos son "imágenes falseadas de una realidad material o valorativa"⁴² que en la mente de una gran masa social se convierte en modelos de acción o interpretación. Estas imágenes, claro esta, son transmitidas de generación en generación, o se pueden captar a través del medio en el que se desenvuelve un individuo.

Dentro de los grupos sociales, los estereotipos se llegan a presentar como una justificación ilógica de la conducta colectiva que desarrolla un grupo social frente a otro grupo o clase social. Los estereotipos están conformados por dos fuerzas sociales. Una es la fuerza de la costumbre heredada de generación a generación, y la otra es la que representa los intereses sociales que surgen en un momento dado en el individuo y lo hace captar sólo realidades parciales y/o unilaterales, sin que llegue a tener una conciencia clara de la realidad.

La mente de estas personas, por lo tanto, está condicionada a captar sólo una parte de la realidad o del fenómeno social que observa, toman como un todo esa realidad haciendo a un lado los demás aspectos que la componen, logrando así que en su mente recuerde sólo las cosas importantes, convirtiéndolas en aspectos representativos de un todo.

El cine, como un elemento importante dentro de la comunicación masiva del hombre, ha adquirido una importancia superior a la de las demás artes gráficas que el hombre ha desarrollado, y esto se debe principalmente al predominio de las imágenes en movimiento sobre las impresas.

Este rápido desarrollo del cine trae consigo "la formación de un nuevo tipo de público masivo al cual se influye mucho más fácilmente sobre cualquier tópico de índole social, económico, moral, etc."⁴³.

Para este nuevo público el cine se convirtió en una forma de comunicación social más eficiente para conformar una sola forma de pensar, convirtiendo al individuo en parte de un mismo esquema, debido a la rapidez del medio para transmitir e impactar diferentes gamas y estereotipos tanto de su sociedad como de sociedades ajenas a él.

⁴²Ibid P. 130

⁴³RODRIGUEZ SALAS DE GOMEZ GIL, María Luisa. "El estereotipo del mexicano" P. 16



Dentro de las producciones, el contenido de las películas es de gran significado para la integración de un proceso psicológico que puede proveer muchos símbolos importantes dentro de un mismo público, como la determinación de lo que es una buena o mala vida, la influencia sobre la moda y los comportamientos, la forma simplificada como representan hechos históricos, y la representación de las actitudes de ciertos grupos étnicos, en cierta época y clase social.

En este sentido, las películas han sido un medio importante para exponer con más eficacia ciertos comportamientos y modelos de vida a las mentes de grandes públicos, a pesar de que eso no está determinado por los realizadores de las películas, ni por el deseo del director del film.

Quien determina el contenido de las películas es "el mercado local y comercial de las mismas, pues estos mercados han sido de antemano conformados de acuerdo con los intereses de las empresas productoras y la política nacional del país que exporta"⁴⁴.

Una forma clara de cómo se ha estereotipado la vida social dentro del cine es mediante la creación hecha en Hollywood del *star sistem*, donde actores de renovado prestigio lanzan su imagen al espectador cinematográfico como modelos a seguir por el público, lo cual mantiene a su vez un consumismo dentro de la publicidad a través del mercado.

Al mismo tiempo aparece una sociedad de masas con ciertos mejoramientos en las condiciones materiales, lo que trae consigo que los integrantes de esa sociedad tengan nuevas necesidades y ocios, provocando un gran deseo por querer vivir de sueños y anhelar su vida.

Este concepto de tener tiempo para vivir su vida tiene dos características principales, donde una de ellas es la de tener nuevas necesidades que se van ajustando a los patrones de conducta ya establecidos como modelos dentro de un individuo, producido por las élites de mayor status al crear estereotipos de comportamientos propios de ese nivel, difundiendo tales ideas al resto de la sociedad.

La segunda característica es la exigencia del hombre que goza de un status medio, de ser algo más en la vida que la continua despersonalización que vive dentro de la sociedad, pero enfrentándose a la inexistencia de aumentos de salario, por lo que crea alternativas para realizarse. Esta salida se convierte cada vez más en un tema cinematográfico, a medida que la sociedad se convierte más opresiva y funcional.

Las emociones que un individuo desea tener pero nunca logra concretar, todos los deseos y frustraciones, los canaliza y satisface por medio de las estrellas de cine, quien como toda imagen irreal y, por lo tanto, estereotipada, sí tiene la función de realizar los sueños prohibidos del hombre común.

⁴⁴ALBING, W. "Opinión pública moderna" P. 414



Todos los héroes de las películas de aventura y de acción, triunfan y sufren tragedias, tienen amores y a la vez son cómicos, convirtiendo a la estrella cinematográfica en una persona capaz de absorber esa cualidad heroica de los personajes que representan.

Este proceso que sufre el actor y la actriz del mundo del cine se provoca en ellos que al hablar de sus mitos verdaderos, siendo a la vez un estereotipo de estrella, se trata "en primer lugar del proceso de divinización que sufre el actor de cine y que lo convierte en ídolo"⁴⁵ de la sociedad que lo reconoce como tal.

El *star system* va más allá de la película en sí y todo lo que encierra el mundo de los actores, institucionalizándose y otorgando el mayor beneficio al público por medio de revistas de cine - estrellas, de discos, de posters, de ropa, de muñecos, etc.

Es así como se agrupan a cientos de miles de personas que se sienten integrados a un algo, rompiéndoles el sentimiento de soledad, otorgando un estereotipo de tranquilidad al hombre aburrido de la ciudad, recibiendo de una estrella cinematográfica "evasiones erótico - sentimentales y violentas mediante la pantalla"⁴⁶.

En México, el cine ha ayudado a establecer y difundir más allá de nuestras fronteras el estereotipo del mexicano, del cual se tiene un concepto general que corresponde principalmente al de ser un charro o un revolucionario, provocando que en ciertos países se tenga la idea de que aún en nuestros días se acostumbre vestir diariamente de traje de charro, portando pistolas y andando a caballo.

Pero esta visión estereotipada de la realidad mexicana a través del cine es más extensa, abarcando la mayoría de los campos de la vida social en nuestro país, otorgando así temas con valores caducos, represivos, que generalmente rayan en la hipocresía, representando a la "mujer abnegada, sufrida, objeto sexual, sufrida, exhibicionista... dentro de una familia paternalista irracional, inhibidora de la personalidad... en donde la autoridad es infalible, justa, patriota... frente a una juventud superficial, rebelde, de rockeros, desocupada, etc."⁴⁷.

Estas concepciones hechas dentro de la cinematografía se han logrado infiltrar dentro de las mentalidades colectivas gracias a que se trata de imágenes que están en continuo contacto con los espectadores. El individuo se vence frente a imágenes vivas y personales, llegando incluso a ser contradictorias a sus primeras emociones.

⁴⁵A. GOMEZJARA Op. Cit. P. 136

⁴⁶Ibid P. 139

⁴⁷Ibid P. 140



Todo esto ha convertido al cine, junto con la televisión, en el principal medio de las deformaciones permanentes sobre la realidad del grupo social en el que se desarrolla, representando en sus pantallas sociedades étnicas nacionales e internacionales que transmite a millones de mentes integrantes de la sociedad de masas. Y cuando estos medios de comunicación sirven a intereses comerciales, políticos o reformistas, "generan espectadores pasivos, inmersos en un mundo de ensoñaciones y sumergidos mentalmente hacia posiciones..."⁴⁸ que procuren una convivencia humana continuamente estable.

⁴⁸Ibid P. 141



2.3 CINE COMO EVASION PSICOLOGICA

Si nos ubicamos en el siglo XVII, podremos observar que el humanismo proponía convertir al hombre en señor y centro de todo el universo a través de una toma de conciencia científica en todos los planos de la realidad. Todo esto suponía una representación clara, racional y coherente del mundo.

El primer problema reside en que en esta época los conocimientos se transmiten a través de un aparato tecnológico llamado cine, radio, televisión, prensa, etc., cobrando autonomía del hombre y, hasta cierto punto, perdido su sentido humanista, convirtiéndose cada vez más en medios de propaganda, trayendo consigo el encontrar la forma como la población llegue a recuperar el aspecto tecnológico y ponerlo a su exclusivo servicio.

La tarea de la comunicación de masas consiste en descifrar las funciones que dentro de la sociedad actual juegan los medios de información, que están más allá del hombre con un status medio, y en donde la relación de las élites intelectuales que producen cultura y la forma como la sociedad recibe esta cultura influyen en la forma como se van a tomar determinadas actitudes.

De aquí se deriva el hecho de que los avances tecnológicos han traído a la sociedad actual nuevas necesidades de evasión, donde anteriormente esta evasión se producía por el miedo que la sociedad manifestaba hacia lo desconocido, que era la mayor parte de la realidad, se diferencia mucho a la actualidad, donde la evasión proviene del exceso de información que genera diariamente la sociedad, aunque a veces algunas personas carezcan de ella.

Esto quiere decir que la sociedad contemporánea necesita de la evasión como contradicción entre el aumento de conocimientos científicos y la continua toma de decisiones irracionales hechas por los individuos, a través de la capacidad de poder crear una sociedad racional a través del cine.

Esta necesidad del hombre de evadirse de la realidad nace de la impotencia cotidiana que sufre al experimentar fenómenos sociales tales como la expansión demográfica o un proceso de inadaptación al cambiarse de una zona rural a una urbana, la desintegración familiar, la delincuencia, el temor ante el peligro de que surja una nueva guerra, a las exigencias a las que se ve expuesto dentro de la sociedad mercantilista, a la inseguridad, las enfermedades, a la pobreza, etc.

Es fácil comprender que todos estos problemas son producto de la sociedad capitalista, mostrando claramente la diferencia entre la exigencia de evasión de un hombre que desconoce la realidad a un hombre integrado a la sociedad y con la oportunidad de poder vivir mejor y sin embargo dentro de la sociedad capitalista vive mal.



La evasión como huida de un mundo enajenante llega a adquirir rasgos de mucho dramatismo, si tomamos en cuenta que la evasión es la respuesta que ha encontrado el hombre para disminuir su sufrimiento, incomprensión y soledad que la misma sociedad le produce, convirtiéndose en un momento tranquilizador que obviamente no alivia los males pero los hace pasaderos.

Podría considerarse como un "calmante para enfrentarse a la realidad frontal y directamente, con conciencia plana, o porque no conviene tal estado de cosas o bien porque el hombre no resistiría tal enfrentamiento"⁴⁹, observando que mientras la sociedad enajena cada vez más al hombre, este tiende a evadirse.

De igual forma existen muchas formas de evadir la realidad, y de ellas unas son amenas, convirtiéndose este comportamiento humano en una parte esencial de la vida del hombre que no se basa en la enseñanza del pasado ni tiene pretensiones hacia el futuro, sino que se concentra en el presente, siendo solamente "el evitar un daño o peligro inminente... una dificultad prevista"⁵⁰.

El hombre puede tener tres formas de evadir la realidad. La primera se conoce como evasión institucionalizada, en la cual utiliza instrumentos determinados y sobre todo aceptados por la sociedad, y cuyos resultados dependen del tiempo e intensidad que tenga en cada fuga, siendo estos instrumentos el cine, la televisión, el teatro, el deporte, las fiestas, etc.

La segunda forma de evadir la realidad, conocida como evasión no institucionalizada, se realiza a través del alcohol, las drogas, los juegos de azar, etc., determinando el grado de estas formas de evasión por medio de las tensiones sociales a las que se ve expuesto un individuo, llegando a evasiones extremas como el suicidio colectivo o la neurosis colectiva.

La tercera posibilidad a la que se enfrenta el individuo a la realidad sin que tenga que eludirla es mediante "una representación del mundo como un sujeto de cambio, como un estado de negatividad que tiene que ser negado siempre y cuando se presente... una actividad sobre la realidad"⁵¹.

En este sentido el cine en lugar de evadir al espectador a través del entretenimiento o del placer al ofrecerle imágenes idealizadas, le debe dar un conocimiento, debido a que el entretenimiento y el aprendizaje se pueden llegar a complementar.

⁴⁹Ibid P. 123

⁵⁰Diccionario Enciclopédico Quillet. Ed. Cumbre. Tomo V. P. 228

⁵¹BRECH, Berthol. "El hombre..." P. 87



Lo que en un principio representa curiosidad dentro del cine, convirtiéndose inmediatamente en una necesidad, encontrando dentro de la industria cinematográfica un recurso cómodo y barato para poder olvidar los continuos problemas dentro del trabajo, la escuela, la familia, el círculo de amigos, etc.

Se introducen a la vez los *happy ends* para distraer al público de su verdadera realidad, introduciendo géneros nuevos como las comedias, llenas de estructuras optimistas, dándole a la vez al actor simplemente perfiles de estrella, capaz de hacer eludir a un gran número de personas sus problemas sociales.

El cine entonces no debe conformarse con ofrecer una distracción sin fondo ni sentido, sino que debe comprometerse para enseñar lo que realmente representa el mundo contemporáneo, lo que hay detrás de cada realidad, y sobre todo cómo puede cambiarse esa realidad, en lugar de evadir como un simple tranquilizador, y tratar de utilizar el arte, el ingenio, la ironía y el humor para tales fines.



2.4 CINE Y SU FUNCION SOCIAL

El cine puede representar dentro de la sociedad ciertos usos y ventajas que le llega a otorgar a otros aspectos de la vida del hombre y de su inmensa necesidad por conocer nuevas formas de entender el mundo que le rodea.

Conocida como una máquina de contar cuentos, el cine se caracteriza por tener los elementos de la creación y de la comunicación masiva, aun cuando sus funciones y objetivos son todavía más extensos dentro de la sociedad.

El papel que juega la industria cinematográfica en la actualidad es el de ser un instrumento importante de comunicación, cuyo fin es el de adaptar, convencer, evadir, tranquilizar o divertir al hombre común, aplicando significados fácilmente traducibles y exponiendo valores comúnmente aceptados.

Es decir, el cine es "propio de la sociedad de masas no sólo por el uso que ésta hace de la comunicación masiva para conservar el orden... establecido sino porque en esta sociedad existen los recursos técnico - financieros que hacen posible la existencia del cine"⁵².

El cine puede expresarse a través del avance tecnológico que vaya sufriendo. Esta tecnología suele presentarse casi siempre por delante de los modos culturales de vida, como las costumbres, los valores, las normas, etc., condicionados casi siempre por intereses de clases.

De esta forma, uno de los factores de la comunicación masiva, la técnica, aparece predominando y contradiciendo su contenido clasista y conservador, limitando constantemente las posibilidades de que logre expandirse continuamente.

La sociedad, y principalmente los organismos que la dirigen, están siempre dispuestos a mantener manipuladas a las grandes masas por medio de los libros, la escuela y la iglesia, alejándolas del saber científico, pero con la constante aglomeración y crecimiento de la población, es necesario implementar nuevas formas de comunicación, y el avance tecnológico ofrece la posibilidad de suministrar ese nuevo canal comunicativo a través del cine.

El establecimiento del cine dentro de la sociedad y su fácil acceso para su realización lo convierte en un instrumento de expresión para los oprimidos y los que más sufren por el mismo sistema que implementó la cinematografía. De este modo la técnica cinematográfica se convierte en el mensaje que refleja las contradicciones de la sociedad moderna.

⁵²A. GOMEZJARA Op. Cit. P. 8



La aparición del cinematógrafo hace necesaria la realización de una nueva serie de invenciones y descubrimientos técnico - científicos, que desde sus inicios mostraba a la sociedad, como el implemento de ciertos lentes ópticos, la evolución de la fotografía, el uso de pantallas adecuadas, etc.

Pero el cine no sólo es el resultado de un largo camino de experimentaciones científicas y tecnológicas, sino que es el inicio de una nueva actividad dentro de la vida del hombre, la filmología, la cual pretende, entre otras cosas, el conocer y estudiar todos los aspectos fisiológicos, psicológicos, sociales y estéticos del cine, convirtiéndose en una ciencia gracias a Cohen Séat, y estableciéndola en el Instituto de Filmología de Francia.

Son por tanto evidentes las aportaciones generadas por el cine en los avances científico - tecnológicos, al igual que el desarrollo que ha tenido a lo largo de su evolución en el aspecto artístico, por lo que se puede concebir al cine como "doblemente arte, triplemente aun, porque hay concepción, composición y transcripción sobre la pantalla por parte de ciertas personas: el autor, el director y decenas de técnicos y actores empeñados en crear y recrear realidades, ilusiones y reproches al mundo que nos rodea"⁵³.

El rasgo más característico de este mundo es el de la existencia de una sociedad aglomerada en grandes urbes, donde el enriquecimiento de avances tecnológicos avanza sobre el empobrecimiento de los valores humanos, institucionalizando la represión militar, cultural y física frente a la existencia de una rebeldía expresada de mil formas.

Todas estas contradicciones se ven impresas constantemente en las cintas cinematográficas, a veces de una manera inconsciente, otras de una manera más crítica, pero siempre existiendo la facilidad de encontrar films que consideren estas antagonías como fenómenos sociales naturales, convirtiéndose el cine en el mejor testimonio de la sociedad actual.

Debido a que el cine es una constante representación de los intereses de las clases dirigentes de la sociedad, y aquí mismo hay continuamente enfrentamientos entre las mismas clases sociales existentes, dividiéndose, cediendo, reunificándose y oponiéndose entre sí, pero siempre reflejando estas luchas en las producciones cinematográficas.

Esta lucha de clases dentro de la sociedad toma diversos rasgos en constantes cambios, y su influencia en el cine es igualmente variable adquiriendo las más sutiles expresiones, así, cuando en una sociedad exista una represión total, los films por el contrario representarían situaciones completamente contrarias a esa problemática social, convirtiéndose en films estereotipados.

⁵³FAURE, Elie. "La función del cine". Ed. Leviatán P. 55



Es así como el cine se convierte en un claro instrumento de la lucha de clases, las cuales al decaer provocan en las producciones la falta de sentido crítico, humano e intelectual, convirtiéndose en simple pasatiempo y rebajándose a ser una simple mercancía.

Por otra parte, la acción del individuo por asistir al cine debido a una mera actitud de ocio, como un canal de evasión, como una práctica para convivir con un grupo social en el que se siente integrado, como un simple consumo de mercancías, o para alcanzar modelos a seguir, la sala cinematográfica sigue siendo, a fin de cuentas, una norma institucionalizada dentro de la sociedad industrial.

Al cine ciertamente se le ha considerado como una fábrica de sueños, y realmente este es el papel que ocupa en la sociedad, ya que se ha transformado en una industria cultural de la evasión y del estereotipo. Esta industria cultural del cine, llega a sufrir varias etapas por las que debe pasar a prueba un tema determinado que se quiere llegar a realizar, convirtiendo este proceso en una organización burocrática, filtrándose la idea hasta llegar a un punto en que se examina si la idea es rentable y que la propuesta ofrecida apoye al sistema político predominante.

Es por tanto que la película debe intentar una síntesis de lo que debe ser el estándar a través de la originalidad, haciendo que ese estándar se beneficie del éxito antes obtenido y lo original es el logro del nuevo éxito, corriendo el continuo riesgo de que lo que se conoce llegue a cansar al público y que lo nuevo no llegue a satisfacerlo.

Es por eso que el cine está en constante búsqueda de actores, de la "estrella que une el estereotipo con lo individual; así se comprende que la vedette sea el mejor seguro de la cultura de masas, y particularmente del cine"⁵⁴.

Sin embargo en América Latina se concibe esa realidad de otra forma, aun cuando es cierto que los modelos de Hollywood están presentes en todo momento en la vida latinoamericana, impuesta e integrada y adaptada "tras un proceso de aceptación y reacción nominado genéricamente aculturación",⁵⁵ sobre todo en nuestro país.

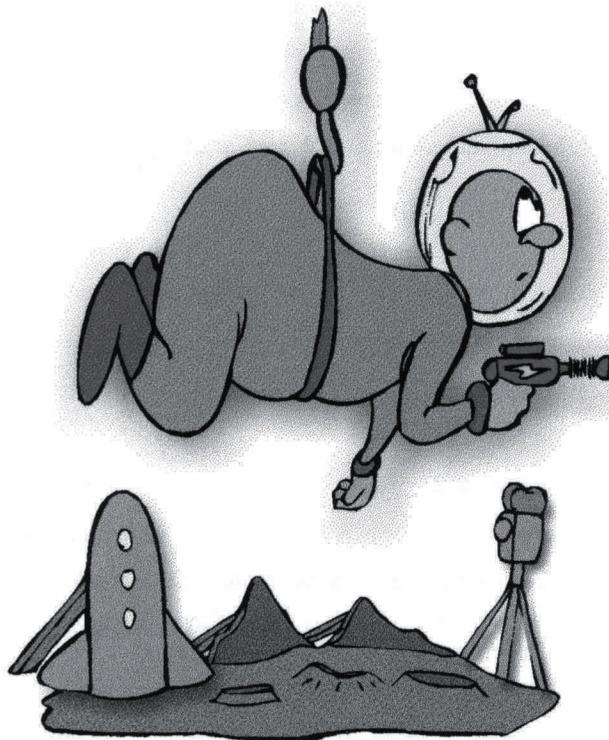
Con estas condiciones impuestas por las grandes sociedades que llegaron a conquistar la mente de la sociedad mexicana, tienden a hacer consciente nuestra condición de subordinados, entendiendo que buena parte de nuestros ideales son destructivos, ya que inhibe el desarrollo de una conciencia que cancele los prejuicios, los mitos, los ídolos, etc., aplicados principalmente por el estilo de vida norteamericana.

⁵⁴MORIN, Edgar. "El espíritu del tiempo" Ed. Taurus P. 47

⁵⁵AGUIRRE BELTRAN, Gonzalo. "El proceso de aculturación" Ed. Comunidad P. 41

CAPÍTULO TRES

GÉNEROS CINEMATOGRAFÍCOS





3.1 GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS

Al principio de la creación del cine, todavía no existía en la mente de aquellos pioneros cinematográficos la idea de poder expresarse dentro de este medio a través de diferentes matices e intensidades para atraer la atención del espectador.

Las primeras *vistas*, como se les llamaba a los primeros intentos por consolidar toda la potencialidad del cine dentro de la sociedad, tenían como único fin el desarrollar una nueva técnica de comunicación fundada en avances tecnológicos, poco después este interés se convierte en un entretenimiento para un nuevo público cautivo al ver imágenes en movimiento.

La famosa cesión del 28 de diciembre de 1895 en la que los hermanos Lumière proyectaron por primera vez películas sobre una pantalla, cuyos títulos eran "La salida de las fábricas Lumière, en Lyon", "Querella infantil", "El estanque de las Tullerías", "La llegada de un tren", "El regimiento", "El herrero", "La partida de ecarté", "Quemadoras de hierbas", "Demolición de una pared", "En el mar", pueden darnos a entender que la historia del cine empieza con el noticiario.

Enseguida llega la magia dentro del cine con Méliès, donde los trucos y la fantasía hacen posibles películas como "El viaje a la luna". Desarrollando diversos métodos para poder crear imágenes espectaculares que a simple vista parecen imposibles o fuera de la lógica, Méliès comprendió que la ley del cine era ante todo la de "tú engañarás".

Podemos decir entonces que estos son los dos puntos de partida: el documental y la ficción, convirtiéndose en los dos géneros que inician y a cuyo servicio se pone un lenguaje que va desarrollándose a la par que la evolución cinematográfica.

Los géneros cinematográficos constituyen un método capaz de clasificar al cine en categorías para poder llevar a cabo un estudio más eficiente del mismo, ya que si gran parte de los estudios realizados se basan principalmente en las realizaciones de los directores, un análisis hecho sobre la base de los géneros cinematográficos amplía la visión de su desarrollo.

Un género es un grupo o categoría que conjunta realizaciones con esquemas similares, estas similitudes se basan principalmente en elementos formales y temáticos que predominan en determinados films. Estas clasificaciones pueden surgir de manera inmediata al momento que un espectador común se refiere a ciertas películas *de vaqueros*, *de monstruos* o *de amor*, ya que percibe elementos afines entre las realizaciones, aun cuando se refiere a los géneros *Wenstern*, *cine de horror*, y *melodrama*.



La identificación de un género se da al tomar en cuenta dos aspectos, el externo y el interno. El elemento externo se refiere a los signos que son visibles, que se observan en la pantalla, así, un *Western* se identifica rápidamente debido a que los actores están vestidos de vaqueros, el tipo de armas, los paisajes, los pueblos de madera, etc., mientras que el elemento interno es el tipo de tratamiento que se le da al tema, ya sea comedia, drama, terror, etc.

La primera clasificación de los géneros surge, entonces, de dos bloques básicos: las películas documentales y las películas de ficción. El documental aparece desde el nacimiento del propio cine, ya que se captaba la realidad tal cual era; mientras que la ficción aparece poco después, cuando se dan cuenta que se puede utilizar al cine para crear magia, de poder imaginar un mundo fantástico sin tener muchas relaciones con la realidad.

3.1.1 DOCUMENTAL:

Podemos decir que hay dos formas de atraer la atención del público para que se interese en las proyecciones cinematográficas, la primera es inventando un mundo diferente haciendo cine de ficción; y la otra forma es escogiendo de este mundo aspectos que sean interesantes o que resulten serlo al presentarlo de una forma peculiar, haciendo cine documental.

En el noticiario, por ejemplo, es esencial el poner lo más interesante de los hechos, pero en cuyos elementos no está incluido completamente el arte. Por el contrario, al presentar un hecho más interesante de lo que es en realidad, el talento del artista al realizarlo está haciendo de ese acontecimiento un documental.

Si por otra parte se pretende conmover al espectador mediante la sufrida vida de un obrero al que le han robado la bicicleta, que era su medio de vida, el documental necesitaría de la realización de un argumento. "Por eso los límites del documental son tan vagos y problemáticos... pero sin veracidad no hay documental, como no lo hay sin hacer con ella una obra de arte"⁵⁶.

Los temas del cine documental son generalmente acerca del mundo de la naturaleza, del mundo que constantemente está creando el hombre para completar la naturaleza a través de la tecnología y el arte, temas sobre la sociedad, las relaciones del hombre con el hombre, del hombre con Dios, del hombre y sus problemas, etc.

Aunque las realizaciones de cine documental son muy extensas en sus inicios, este género ha sido durante mucho tiempo la cenicienta del cine, ya que siempre se ve relegado hasta el último rincón de la preferencia del público debido a la atracción que produce el cine de ficción.

⁵⁶ GARCIA ESCUDERO, José Ma. "Vamos a hablar de cine" Ed. Salvat P. 80



Es por lo mismo que el género documental a nuestras fechas no ha tenido tanta producción como el de ficción, y principalmente se puede deber este fenómeno a que el cine es un medio de evasión de la realidad, mientras que el documental se dedica principalmente a mostrar la realidad de nuestro entorno, una realidad que generalmente no conocemos o que deseamos no conocer.

Es al inicio de la segunda guerra mundial cuando los operadores rusos, alemanes y norteamericanos, que se encuentran rodando en los frentes de batalla, comienzan a desarrollar la técnica documental, abriéndonos a un macrocosmos y a la vez a un microcosmos, pasando de lo inmensamente grande de las constelaciones hasta lo increíblemente pequeño, como un átomo.

Nos hacen ver a través de las tinieblas gracias a la luz infrarroja, introducen la cámara lenta y manipulan a la perfección la síntesis de un proceso natural al mostrarnos como crece el pasto o se abre una flor, condensando en pocos minutos procedimientos que requieren de horas para llevarse a cabo. Es así como el documental pasa a ser atracción de mucha gente, aunque parecía en un principio ser un medio exclusivo de unos cuantos realizadores.

Dentro de este género también existe la falsificación, donde un tema común como el hombre mismo se presenta, en unos casos, como la idealización máxima de la naturaleza, mientras que en otras realizaciones se le rebajaba a tal punto que se convertían en antologías de la naturaleza humana. Así, muchos temas se desarrollaban realizando dos puntos de vista contradictorios entre sí. En este caso el nivel del artista es muy alto, pero se comienza a dudar sobre su sentido de responsabilidad.

Mucho se ha discutido sobre la objetividad que debe ofrecer el cine documental, ya que es evidente que el cine es un medio de fácil manipulación y distorsión. Así, por más que un realizador pretenda ser imparcial dentro del film, riguroso y objetivo, siempre está condenado a adoptar un punto de vista en el instante en que decide en que lugar poner la cámara. Si a eso se le añaden las posibilidades que hay dentro de la edición, podemos observar que el resultado final puede ser totalmente opuesto a los fines inicialmente planteados.

El cine documental también se ha convertido en una influencia dentro del cine de ficción, principalmente en el cine neorrealista, el cual surge después de la segunda guerra mundial, como reacción contra un cine donde la realidad se había perdido entre las escenografías de estudio y los guiones rigurosamente escritos.

El cine neorrealista contiene argumentos de una manera sutil, los cuales sólo se encargan de enmarcar los paisajes. Si lo que se pretendía era hacer ver lo cotidiano, esta corriente lo había logrado con creces, ya que los temas que no eran excepcionales, se presentaban de una manera interesante al realizarlos en formas adecuadas.

Después del neorrealismo surge otra corriente llamada nueva ola, cuyas realizaciones eran estrictamente documentales, en donde los reportajes presentaban la vida cotidiana por la que desfilaban todo tipo de personas,



desde las prostitutas, las casadas, los jóvenes, la pornografía, Pablo VI, el poder negro, el totalitarismo, etc., llenando los films de un realismo puro, pero aún con la ayuda de pequeños argumentos.

En Inglaterra surge el free cinema, el cual es muy similar al neorrealismo, pero hecho a la inglesa. Es aquí donde se desarrolla una representativa tradición de documentalismo inglés a mediados de los años treinta. Lo importante no son las escuelas o las corrientes que se produjeron a lo largo de la historia, sino que todos los géneros y todas las tendencias han recibido la influencia del cine documental.

El cine documental puede ser etnográfico, al observar las costumbres y las tradiciones de grupos que aún se mantienen intactos al desarrollo de las grandes ciudades; puede ser antropológico, al mostrarnos las maravillas que hicieron los antepasados y los descubrimientos que hicieron en su época; es científico cuando muestra el funcionamiento de una máquina o de los mismos seres vivos.

El cine documental también es capaz de presentar temas políticos, musicales o de encuesta, sin tomar en cuenta otras subcategorías, las cuales surgen al mezclar las categorías anteriores. En Estados Unidos incluso se ha inventado algo llamado *docudrama*, en el cual suponen reconstruir fielmente un hecho real pero que utiliza actores en lugar de las personas que vivieron tal acontecimiento.

3.1.2 FICCION:

Al hablar del género de ficción no nos referimos a las películas donde existe un héroe capaz de vencer a cientos de villanos y rescatar a una bella dama, al mundo o hasta la reputación de un amigo envuelto en problemas fuera de lo común.

El cine de acción es, por el contrario, la base de donde surgen los demás subgéneros conocidos y preferidos por la sociedad. El término acción se utiliza debido a que la trama presentada en el film está escrita por un guionista o está basada en el libro de algún escritor, y por lo general no está sujeta a hechos reales, pero puede partir de estos para desarrollar una historia específica

Es difícil hablar de géneros puros en estos momentos, debido a que últimamente se ha recurrido a la mezcla de todos los subgéneros conocidos en el ambiente cinematográfico. Este género de ficción empieza con los dos subgéneros "de los que el cine vive y a los que se vuelve cada vez que necesita encontrarse a sí mismo... son el cine Western y el cine cómico"⁵⁷.

3.2 SUBGENEROS

⁵⁷ Ibid P.84



3.2.1 WENSTERN:

La primera película considerada dentro de la historia del lenguaje cinematográfico, fue hecha en el año de 1903 llamada "Asalto y robo al tren", de Porter. Fue por lo tanto una película del Oeste. Es considerada la primera película del lenguaje cinematográfica debido a que en ese momento el cine comenzaba a utilizar elementos que hasta el día de hoy son utilizados, como los movimientos de cámara, un guión estructurado, iluminación, ambientación, etc.

Las películas de vaqueros han salvado, hasta cierto punto, la esencia del cine en varias ocasiones, debido a que nos recuerda que sus inicios fueron al aire libre y con imágenes en movimiento, y además a demostrado poder sobrevivir a través del tiempo, debido a que aún hoy en día se siguen realizando producciones de este subgénero.

La inclusión de la sonoridad dentro del cine le añadió a estas películas el estampido seco de las pistolas y el resonar del paso de los caballos a través de las piedras del camino. Por su parte el color le ofreció colores verdes a la pradera, un cielo azul y centenares de nubes de polvo rojo en el desierto.

Este puede considerarse como el género más reconocido por todo público y el que tiene más definidos sus códigos convencionales tanto por los temas como por los elementos formales propios del Western. Es un género situado a mediados del siglo pasado, donde tratan de recrear la épica estadounidense, donde los personajes cotidianos son los bandoleros, el sheriff, los cuatros, los ganaderos, las Colt 45 y el lazo en la silla de montar.

Tal vez mucho de esto fue inventado dentro de Hollywood, que más que verdaderas historias pueden ser fruto de una imaginación que ha sido capaz de unificar a un pueblo, donde a través de las películas aprende una conquista de las fronteras, lleno de acción y violencia, tal vez no cierta, pero que muestra lo que les hubiera gustado ser.

La popularidad lograda por este subgénero ha logrado que en todos los países donde se ha proyectado, ha demostrado que es una épica de la nación estadounidense, aun cuando la cinematografía japonesa ha querido imponer sus épicas de samuráis, o los brasileños con sus realizaciones de cangaceiros, sin haber conseguido el éxito mundial que logra el Western.

A lo largo de la historia este subgénero se ha hecho cada vez más complejo y significativo con la sociedad estadounidense, y es que los Estados Unidos no hacen un cine, sino que hacen el cine.

Por esto cuando inventan una épica, es todo el mundo el que se le apropia, al igual que los valores que transmite, como la exaltación del individuo, la dignidad de la persona, el sentido de la libertad y de la justicia, la amistad, el optimismo, etc.



El cine Western ha visto su principio con John Ford, siendo también uno de los grandes nombres también del cine general, donde dedicó más de un tercio de sus películas a este subgénero. Su primera película hecha en 1924 "El caballo de acero", hasta su última realización de este tipo de realizaciones hecha en 1964 "El ocaso de los cheyenes", donde pasa de ser la aventura histórica de un pueblo a la aventura de la humanidad.

Por los años cincuenta comienzan las incorporaciones tanto de realizadores como de intérpretes, humanizando principalmente a los héroes y los contrastes morales se atenúan. A su vez se le comienza a dar un papel más importante y digno a los indios, al considerarlos como una razón importante dentro de la cultura norteamericana. Una película Western se puede convertir fácilmente en una filosofía de la vida, sin hacerse pesada ni tediosa.

La decadencia de este subgénero sucede cuando los pioneros de estas realizaciones no se ven relevados por nadie más, y no debido a la pérdida de su popularidad ni de sus aportaciones ni valores cinematográficos, sino al comenzar a perder sus valores morales. El héroe de los inicios del Oeste no podía ser el sheriff debido a que no existía una organización social, al momento de establecer esa organización pudo ser sheriff.

Luego, el militar también gozaba de esta posición. Pero después de los cincuenta el héroe tomó un camino ambiguo dentro de las historias presentadas, donde apenas se podía distinguir del malo de la película, en donde la violencia de justicia se transformaba rápidamente en un enfrentamiento sádico y sin escrúpulos.

En la actualidad este género ha desaparecido casi en su totalidad, salvo producciones aisladas que aún no logran establecer un nuevo punto de impulso para estos films. Principalmente esta decadencia continua se debe a la continua repetición de la fórmula antes exitosa y atractiva para el público, y la supervivencia del género es gracias a que su código sobrevive, disfrazado, en otros subgéneros de acción.

3.2.2 COMEDIA:

Si dentro del cine Western el personaje más representativo fue John Ford, dentro del cine cómico sin duda el actor que connota con su imagen a este subgénero es Charles Chaplin.

Los primeros intentos del cine cómico fueron realizaciones sin un sentido en particular, donde las persecuciones desenfrenadas, las caídas inesperadas, los policías burlados, los ricachones ridiculizados, las puertas giratorias, los resbalones, las zancadillas, las patadas en el trasero, eran el único ofrecimiento que se podía dar al público.

Los principales impulsores de este subgénero son Mack Sennet, Ince y Griffith, que durante más de veinte años llegan a realizar hasta dos películas por semana, lanzando continuamente nuevos personajes, improvisando trucos, inventando gags, etc., a la vez que van descubriendo una nueva fórmula cuyos efectos en el público son la risa incontenible y la continua diversión.



Algunos autores lo consideran el subgénero más antiguo, ya que toman en cuenta una película realizada por los hermanos Lumière llamada "El regador regado", pero no es considerada como tal debido a que no cuenta con un formato cinematográfico bien estructurado, aun cuando su intención fundamental fue la de hacer reír al público.

Dentro de este subgénero lo más importante es el método como se proyecte el hecho cómico, ya que puede ser basada en libretos muy ingeniosos donde la palabra tiene mucha importancia, como las oraciones en doble sentido, los malos entendidos debido a un problema intencional de comunicación, proyectados en títulos dentro del film, etc., para obtener un efecto divertido en la audiencia.

En otras ocasiones los acontecimientos incidentales se convierten en un elemento importante de la película, y la mayoría de la veces el cómico físico o slapstick es más eficiente y más utilizado por grandes actores del cine mudo como Mack Sennett, Harold Lloyd, Harry Langdon, Buster Keaton y Charles Chaplin, entre otros.

En el caso de Chaplin, éste surge en el momento cuando su personaje vanidoso y vengativo se encuentra en una situación de la cual resulta vencido. En ese momento el cine cómico, que anteriormente no tenía otro interés que el de hacer reír al público, nos ofrece además sentir.

Chaplin se definió a sí mismo como "un hombre humilde, resignado, ignorante del drama o de la comedia que vive; el hombre en la vida, llevado y traído por las fuerzas misteriosas del destino, propicio o infeliz: el hombre perdido en el mundo"⁵⁸, cuyo nombre no es ninguno para poder pertenecer a todos, un pobre que aspira a ser burgués aunque todos saben que nunca llegará a hacerlo, cuyo único fin es el que le dejen vivir en paz, aunque en ninguna de sus películas lo dejaron tranquilo.

Chaplin consideró que hubo antes de él un predecesor del cual aprendió todo lo que sabía, de Max Linder, y consideró que su sucesor era Cantinflas. Es así como se considera que Max enseñó a Chaplin el oficio, y que Cantinflas logró heredar el corazón de Chaplin, con la única diferencia de que el cómico mexicano no se conformaba con su pobreza y en algunas situaciones se daba la oportunidad de mezclarse con los ricos, dándose una vida alegre y sin grandes complicaciones.

Se puede observar que las películas de Chaplin no sólo tenían el interés de arrancar una carcajada al público, sino que en sus films incluía elementos de melodrama, lágrimas en escena y a una víctima de las circunstancias, que generalmente era él mismo.

⁵⁸ Ibid P. 88



Después del estilo del cine cómico con elementos de sufrimiento que había impuesto Charles Chaplin, continúan con el desarrollo de este subgénero Beckett e Ionesco, los cuales proponen historias más absurdas y ligeras, donde el disparate y la simplicidad eran el plato fuerte de sus películas.

Aun con el éxito que este tipo de films había logrado dentro del cine, existían personas interesadas en seguir descubriendo nuevas fórmulas para entretener al público, hasta que llegan inventar la pareja cómica, donde el ejemplo sobresaliente es el gordo, grandulón y vanidoso, tonto y mandón; y el flaco, débil y dominado.

Este cine cómico cae en un mundo absurdo tomando como punto de partida al mundo normal, pero muy pronto desaparecería esa fórmula cinematográfica pero el cine cómico caería en propuestas llenas de disparates, mostrando una liberación total de los sentidos, ofreciendo una subversión insolente, destruyendo la lógica y creando un mundo de locos donde se hacen cosas de locos, cuyo gran homenaje a esta corriente fue la película "El mundo está loco, loco, loco" de Stanley Kramer en 1963.

Siguiendo con el constante desarrollo del cine, llega a éste la sonorización. Así, podríamos considerar al cine Western y al cómico como "los dos subgéneros del cine mudo... donde el cine sonoro trajo los ruidos, el diálogo y la música, y [con esto los subgéneros siguientes son] las películas de gángster y las bélicas, la comedia y el musical"⁵⁹.

3.2.3 CINE DE GANGSTERS:

Es admirable la similitud que este subgénero llega a tener con el cine Western, donde los símbolos solamente son actualizados en una época y situación determinada, así tenemos que el caballo es convertido en un auto, la Colt 45 en una ametralladora, el salón por los speak - easy, las persecuciones hechas por las praderas y el desierto son trasladadas a las calles de las grandes ciudades, y el héroe del Oeste es transplantado a un medio social donde las circunstancias lo convierten en un criminal que necesita liberar un excesiva virilidad.

El cine de gángster surge aproximadamente por los años treinta, y continúa su desarrollo en los cuarenta bajo el tópico de cine negro, en donde la violencia es considerada como una parte sana de la convivencia humana, y el ver a maleantes disparando a quemarropa entre carcajadas y la frialdad de sus oficios los hacen matar sin coraje ni miedo, es una constante de estas realizaciones.

En plena crisis económica y con la vigencia de la Ley Seca, la cual trajo consigo la organización de mafias, contrabandos y vicio, se comenzaron a producir masivamente películas con las principales preocupaciones sociales que vivía la sociedad estadounidense, como los linchamientos, la delincuencia juvenil, el gangsterismo, etc., que al principio fueron expuestos como temas sensacionalistas y después convertidas en films con mensajes morales o de simple exposición de ideas.

⁵⁹ Ibid P. 90



El film gángster, atractivo y polémico, generalmente inspirado en hechos reales y recientes dentro de las noticias dadas a conocer al público, contenía elementos de la tragedia clásica al mostrar como se iba subiendo al poder por medio de las armas, de los vicios, de la violencia, de la expansión urbana, además de la utilización de situaciones eróticas, religiosas y morales.

Es la creación de un mundo cínico pero feliz, feroz pero con lazos de amistad muy fuertes, lleno de sensualidad y violencia, donde los gobernantes son personas estúpidas y despreciables a los que el ciudadano común no puede disponer de ellos debido a su falta de carácter frente al imponente círculo de maleantes, además de los cientos de policías vendidos y detectives privados que oscilan entre la justicia y el crimen.

Es un género dedicado totalmente a la vida del bajo mundo, donde el crimen organizado y el gángster llegan a ser considerados como figuras atractivas, como una especie de héroes populares que muestran como la vida fácil los lleva a un ascenso rápido en la escalada de las élites sociales, y cuyas estrepitosas caídas no son muy frecuentes.

Es un subgénero hasta cierto punto "motivo de preocupación moral, cinematográficamente hablando"⁶⁰, ya que este tipo de películas pedía constantemente la utilización del audio, para poder exponer totalmente su fuerza expresiva, con el sonido de ametralladoras, las sirenas de la policía, los gritos histéricos de las mujeres, el rechinido de los coches, etc., realizando una obra maestra "Scarface" de Howard Hawks en el año de 1932.

La segunda gran época de este cine de gángster se identifica en la década de los sesenta con la película "El Padrino", donde el punto principal del film es la ficticia familia Corleone, la cual va describiendo una parte importante de la historia de la sociedad estadounidense.

3.2.4 CINE BELICO:

Este es otro subgénero que comenzó antes de que el cine fuera sonoro, pero que a la vez esperaba ansiosamente la llegada del sonido para poder desarrollarse completamente.

Desde sus inicios este tipo de films ha tenido una buena aceptación por parte del público, ya que desde la representación de la primera guerra mundial, se interesó este cine también por la segunda guerra mundial y por prever una tercera guerra, la cual sugería casi siempre la destrucción de la humanidad.

⁶⁰ Ibid P. 91



Obviamente este tipo de películas depende mucho del país donde es realizado, ya que cada nación tiene sus propios argumentos de como suceden las cosas, de quienes son capaces de conquistar algún país extranjero, de cuales son los villanos del mundo y cuales los liberadores del mismo.

Hay generalmente películas donde se toma como el malvado al pueblo alemán y al sádico país del Japón, llegando a convertir al mismo cine como un instrumento de guerra, en donde la mayoría de las producciones han sido norteamericanas, y por lo tanto conteniendo exaltaciones a los valores predicados por ellos mismos, así como la repugnación contra los valores que fueran contradictorios a sus principios o fines sociales.

Una realización representativa de este género es "Sin novedad en el frente" de Lewis Milestone en el año de 1930, sirviendo como muestra de los primeros pasos del cine sonoro en Hollywood, en donde la cámara se desplazaba libremente entre las trincheras y campos de guerra, sin caer en extensos diálogos ni en la exageración de los ruidos de la batalla.

Gracias a films como estos, se pudo crear una corriente ideológica y de propaganda durante la primera guerra mundial, en donde prevalece ante todo el espíritu humanista dotado de denuncia, con toques de melodrama, cierta ironía frente a las nociones del patriotismo, el idealismo y el heroísmo, y en donde la observación directa de los conflictos impregnaban a las cintas mayor realismo.

Es un aspecto de distinción el reconocer que las películas que han tenido mayor éxito no son las realizadas durante los enfrentamientos bélicos, sino durante el tiempo pacifista son las que han propiciado su realización, además de que logran una mayor difusión mundial gracias a la falta de tensión que llega a existir entre los países involucrados en un conflicto.

Se puede decir que hoy en día la guerra es atacada por la prensa y por el cine, claro que esto no está mal, pero sólo el que "no ha vivido una guerra puede creer que la guerra es sólo lo que el cine acostumbra presentar..."⁶¹, y al condenar un acto bélico, se está condenando a la vez los valores e instituciones que el cine condena en sus realizaciones.

Últimamente el cine bélico ha caído en confrontaciones personales, en donde los salvadores del mundo son aquellos que creen tener las respuestas acerca de la misma convivencia humana, predominando la liberación estadounidense del socialismo recién extinto de la Ex - URSS, y al no tener enemigos naturales, optan por inventarlos o crearlos ellos mismos, con tal de seguir estipulando su fuerza de protección hacia el mundo.

⁶¹ Ibid P. 93



3.2.5 CINE DE COMEDIA:

Al surgir el cine sonoro, surge con él el cine de la comedia, cuyas principales escuelas son la francesa, la inglesa y la norteamericana. Es la comedia de humor verbal con formas tan sutiles como la romántica. También llega a proponer situaciones ridículas narradas en ritmos acelerados, en donde sobresale principalmente la sátira, al presentar acciones cargadas de malicia y mordacidad, llegando a ser irreverente y hasta macabro, convirtiéndose entonces en comedia negra.

Podemos considerar que el cine cómico evolucionó con el sonido, además de los chistes visuales ahora también se desarrollaba la comedia por medio de frases y palabras con doble sentido, diálogos ingeniosos y parlamentos con diálogos que provocaban risa.

La comedia francesa se representa con René Clair, donde presenta a la vida de París con humor dentro de la bella época en "El sombrero de paja de Italia", a un París visto con humor pero a la vez con algunos momentos de amor con "Sous les toits de París", y a un París visto únicamente con amor en "Puerta de las lilas".

Por su parte, la comedia inglesa se dedica a producir una serie de pequeñas producciones en los años cuarenta, en donde las intenciones sociales eran principalmente sobre protestas contra la modernidad que estaba sufriendo la sociedad al incluir las maquinas en la vida diaria y parecían estar desplazando las formas tradicionales de vida.

La comedia francesa le da el nombre a este subgénero, la comedia inglesa es un capítulo inicial del desarrollo de estas producciones, y por lo tanto, la comedia americana es tan extensa como el propio cine, obteniendo su conciencia gracias también a la sonorización de la cinematografía.

Con la introducción de la palabra, la comedia se convertía en un verdadero oficio, en donde las parodias y gags se ponían al servicio de un mismo objetivo, el de hacer producciones cien por cien comerciales. Perfeccionan el arte de reír sin las carcajadas, de lograr situaciones que no siendo inteligentes agradan a todo el público, etc.

El mundo se comienza a llenar a través de este subgénero de periodistas o ejecutivos simpáticos, escandalosos juerguistas, fiestas solemnes de la gran sociedad, mayordomos respetables, jazz, confusiones inconcebibles, logrando el pueblo norteamericano llevar hasta los hogares de todo el mundo las cocinas eléctricas, las farmacias, el whisky, la coca - cola, y hasta su filosofía.



Lo que realmente determinó el éxito de estas películas es la continuidad que dieron a "la tradición cómica de subvertir el status quo, las tradiciones e instituciones, con diversos grados de efectividad y calidad, según sus talentos y los de sus guionistas y directores"⁶².

Los inicios de estas realizaciones estaban llenas de anarquías y falta de una estructura base para llevarlas a su producción, pero casi inmediatamente se logró sustituir esa falta de organización por argumentos más sistematizados y con elementos románticos, donde los chistes verbales, las pantomimas y las acrobacias eran recursos primordiales.

Últimamente, el cine de comedia se ha caracterizado por concentrar sus films en críticas amargas sobre diversos aspectos de la sociedad actual, principalmente políticos, hasta llegar a un punto donde las carcajadas despreocupadas son el reflejo de una falta de madurez y seguridad que a perdido la alegre sociedad al intentar retratar la comedia de la vida.

Así, el cine de comedia se dedica impetuosamente a la realización de parodias, imitando con tonos de burla y cinismo ciertos hechos y situaciones que han ocasionado tensiones entre la sociedad, o se han convertido en puntos de discusión, alterando las convenciones reales de diversos acontecimientos.

3.2.6 CINE MUSICAL:

La dificultad del musical es el cambio de ritmo que exige dentro de las películas ya que se tiene que pasar en cada momento de los parlamentos a las canciones, de andar a bailar, y esto con el tiempo no ha sido resuelto del todo, y menos cuando se deciden realizar films completamente cantados.

Por el contrario, se han hecho realizaciones que llegan a mostrar un porvenir en este tipo de películas, y en el que demuestra que ni siquiera se han agotado las posibilidades de expresión, como en "Amor sin barreras"⁶³, donde se ve claramente el entusiasmo puesto en su producción, logrando así un éxito de distribución comercial.

Obviamente la música ha acompañado al cine desde sus inicios, ya fuera con un piano o con toda una orquesta, los cuales se tocaban en vivo durante la proyección para darle un ambiente especial al film, y además de resaltar los momentos de mayor intensidad en la cinta.

Con la llegada del cine sonoro y la necesidad del hombre por evadir una realidad insoportable producida por la gran depresión de los años treinta, convirtieron al musical en una distracción muy popular, debido a que no

⁶² SOBERON TORCHIA Op. Cit. P. 150

⁶³ Título original: "West side history"



presentaba situaciones dramáticas, además de que se dieron cuenta de la potencialidad que ofrecían las cintas en otros mercados extranjeros.

Al principio de este subgénero estuvo de moda la revista como espectáculo, el cual se ambientaba casi siempre dentro de un ambiente de teatro, donde el contenido de los números musicales eran muy aparte de la trama que se estaba desarrollando a lo largo de la historia.

Con el aumento de empresarios decididos a establecer teatros dentro de Hollywood, la tendencia por realizar versiones filmicas de obras musicales comenzó a tener auge entre los productores de cine, en donde la acción se desarrollaba a través de canciones y danzas que expresaban las emociones de los personajes envueltos en varias situaciones, hasta el punto de solucionar problemas.

Esta práctica se generalizó de tal manera, que por lo general al ver una comedia musical estadounidense, lo más seguro es que ésta este basada en algún musical que se originó dentro del teatro, y que fue adaptada al lenguaje del cine.

Otra rama que se originó del subgénero de la comedia musical fue la opereta, la cual aportó varios elementos al cine, como la sofisticación de la comedia y la fluidez de los parlamentos y de las intercalaciones entre el dialogo al canto, en donde lo único que se conserva es la originalidad del teatro.

Esto no da lugar a pensar que un musical sea una opereta, o una revista, ni siquiera son innumerables bailes de Fred Astaire, este subgénero es cuando "música y baile no se intercalan como postizos en una acción..."⁶⁴, sino que trata de representar los diversos estados de ánimo que sufre espontáneamente dentro de la continuidad del film.

En el caso de las películas de comedia musical que se realizaban exclusivamente para el cine y no estaban basadas en obras hechas para teatro, curiosamente contenía modelos del propio teatro, reafirmando la influencia que éste tuvo sobre el cine.

En la década de los treinta las industrias que realizaron los musicales de mayor prestigio fueron la Warner, la cual era especialista en la realización de extravagantes números de baile, que por lo general no tenían nada que ver con lo que se estaba narrando, ni en tiempo ni en espacio. Por su parte la RKO Radio, rodó nueve films considerados como paradigmas de este subgénero.

⁶⁴ GARCIA ESCUDERO. Op. Cit. P. 96



Una producción de la comedia musical clásica es "El sombrero de copa"⁶⁵, película alabada por toda la crítica cinematográfica, en donde se expresan tanto las virtudes como las debilidades del subgénero, donde los elementos principales eran el romanticismo trivial, un ambiente mundano y a la vez elegante, casi siempre al margen de los problemas sociales, pero no aislado de los mismos.

Hoy en día las producciones de comedia musical son muy esporádicas, y están influenciadas de acuerdo a la época y el entorno social en el que se desenvuelvan, como por ejemplo "Vaselina", la cual demostraba el auge del rock dentro de la sociedad estadounidense, además de aprovechar este medio para exportar el *american way of live*, como una propuesta efectiva para vivir mejor.

3.2.7 CINE ROMANTICO:

Este es un subgénero muy relacionado con el melodrama, debido a que los temas dentro de estos films son acerca de los sentimientos humanos, y por lo tanto se debe de dramatizar una historia por medio de acciones, personajes, situaciones y un entorno donde se lleve a cabo todo en conjunto, por lo mismo el drama no puede considerarse como un género en sí, sino la parte complementaria de todos los subgéneros en donde la invención o parte de la realidad entra en escena, pero hablaremos más adelante del drama como tal.

El cine romántico es considerado como uno de los representativos de temas individuales, y expuesto con gran elocuencia por el cine de Hollywood, es hablar del amor entre los hombres, del hombre y la mujer, es el amor del que se ocupa el cine.

Para las nuevas propuestas del cine, el amor pareciera terminar al amanecer, es la frase más utilizada por una estrella del momento, convirtiendo este sentimiento humano en la naturalidad e intrascendencia del acto sexual, el cual, por sí sólo nunca significará amor.

El amor en el cine es darse, pero inmediatamente la necesidad expresada por los personajes es la de entregar el cuerpo también, considerando este comportamiento como una manifestación verdadera de la entrega del ser entero, lo que conocemos como la entrega en cuerpo y alma.

Esto demuestra el "perfil tan espinoso del cine de Hollywood... que tiene respecto a estos films y dentro del [subgénero romántico] y melodramático... donde con el estilo prefabricado dan como resultado esquemas narrativos ceñidos a convenciones"⁶⁶.

Las realizaciones que pretenden fundar todo en el egoísmo de la relación humana tiende, a la vez, enfocar casi naturalmente el problema en relaciones sexuales como mera satisfacción propia, o de otro modo,

⁶⁵ Título original: "Top Hat"

⁶⁶ SOBERON TORCHIA. Op. Cit. P. 175



tiende a elevar estas relaciones a significados muy altos para después rebajarlos y convertirlos en una mera actividad física, donde los sentimientos se relevan o no existen.

Pero no todas las realizaciones caen en estos extremos o fórmulas cuya preferencia en el público ha sido muy aceptada, también se han hecho películas donde al amor se le ve en forma vertical, como un regalo divino a los hombres, y donde los hombres aman para agradar a esa divinidad, explicando de esa manera el misterio de la vida.

Este tipo de experiencias expuestas en el cine enseñan a la sociedad a conseguir y formarse una personalidad de amor hacia los demás y no sólo a nosotros mismos, donde la comunicación humana juega un papel importante dentro de la búsqueda del complemento ideal o por lo menos de una pareja compatible.

En este intento por rescatar el subgénero romántico de las bajezas a las que llega a ser expuesto, el sexo se convierte tan sólo en "una resonancia del afán de la unidad que anima todo lo creado"⁶⁷, y al enfocar de este modo, adquiere la dignidad en forma plena dentro de la comunicación humana y de la propia persona frente a otra, a la vez de reprochar ese acto como una simple entrega producida por una situación y no por un sentimiento más profundo.

Estas películas en ningún momento desearon expresar una mentalidad moralista, ni fueron realizadas para hacer un llamamiento a la sociedad frente a la falta de amor, simplemente surgieron como una necesidad de reflejar espontáneamente las exigencias que representa el verdadero amor, aun cuando hoy en día no se puede decir que las películas consideren eso como un elemento fundamental, como en algún día lo hiciera "Un hombre y una mujer"⁶⁸.

Si en el cine de hoy amor se lee sexo, en los principios de este subgénero se leía novela rosa. Pero tanto en uno como en otro, son realmente pocas las realizaciones que se identifican simplemente por llevar un tema de amor, acudiendo siempre a situaciones fuera de control y con un peligro inminente para que la relación de un hombre y una mujer se lleve a cabo.

Es necesario volver a producir películas donde exista ante todo la ternura humana, como lo muestran dos indios humildes en "María Candelaria", en donde el amor surgía mucho antes de que hubiera pasión y sobrevivía mucho después de que la pasión se terminaba, donde el amor era más fuerte que la atracción física, y hasta más fuerte que la misma muerte.

Hoy en día las películas de amor contienen engaños tanto del hombre como de la mujer a su pareja, envidia entre matrimonios, divorcios, una rápida sustitución de un amor recién perdido, situaciones excitantes que

⁶⁷ GARCIA ESCUDERO. Op. Cit. P. 101

⁶⁸ Título original: "Un homme et une femme"



llevan a los protagonistas a incontrolables escenas eróticas y que al pasar el peligro se consideran desconocidos, etc.

Además se puede ver que son más las películas de desamor, donde se condena a la institución del matrimonio como una herramienta eficiente para matar al amor, más que para conservarlo, proponiendo que el amar es cuando nos aman y no cuando nosotros amamos.

3.2.8 CINE DE ACCION O AVENTURA:

Estas cintas de acción empezaron a realizarse en forma de series que se proyectaban en los cines de verano a mediados de los años veinte, donde las pantallas de los autocinemas mostraban escenas que hacían saltar a los espectadores, principalmente niños.

Las series se dejaron de producir pero obviamente los temas sobre las aventuras de héroes contra villanos, de la maldad contra la bondad eran continuamente creados, desde ritos ancestrales, historias surgidas desde el fondo del mar o por el contrario, desde el cielo, las cruzadas medievales, los piratas, los legionarios, etc.

De las series más cotizadas dentro del gusto del público fueron las aventuras de "Tarzán", que en total realizaron trece versiones las que se hicieron, y "Fu - Manchú", pero quien puso el ejemplo a seguir fue la serie de "James Bond", agente secreto de Inglaterra reconocido en todo el mundo por ser el 007.

Consideradas como las películas representativas de este subgénero, fue copiado en Italia con un total de 165 películas en la década de los sesenta, aunque ninguna de esas imitaciones superaban al original Bond.

Sobre este personaje se han escrito hasta ensayos por todo el mundo, donde su apariencia cínica y su irresistible encanto con las mujeres, con la ayuda de los últimos adelantos tecnológicos salva la armonía de la sociedad de los villanos más diabólicos que se pueda alguien imaginar.

Y es que la sociedad contemporánea necesitaba de un héroe como Bond, un hombre que no tiene ideales, sino que busca en todo momento las satisfacciones, no tiene una imaginación amplia, sino lo suficientemente desarrollada como para creer en los que le pagan, viste bien, como bien, juega y sabe vivir.

Podríamos decir que un ejecutivo de ese momento hubiese podido cambiar su portafolios y sus ocupaciones por una pistola y misiones que cumplir, ocupándose de cumplir con lo ordenado pero desde lejos de un escritorio y una oficina, convirtiéndose en un ser frío e implacable, aprendiendo a matar sin resentimientos y hasta con humor.

Así como las películas de Bond, muchas otras pertenecientes a este subgénero tienen elementos similares, como la integración de una ironía indispensable para que el espectador pueda divertirse, sin que llegue



a considerar la cinta como infantil, donde los héroes son atractivos, agregándoles a su personalidad violenta una dosis importante de erotismo para atraer la atención del público.

En algunos textos el cine de aventura se considera como un derivado del Thriller, pero considerando los elementos fundamentales de este subgénero, no se le puede considerar como parte del Thriller, debido a que ese tipo de films se enfoca más al suspenso, donde las situaciones no son reveladas por completo al público, sino que se van descubriendo durante la trama.

En cambio, el cine de acción pone sobre entendido la situación que debe resolver el héroe de la cinta, que por lo general es caucásico, con un contexto exótico para llevar a cabo esa misión casi imposible.

También entran en esta categoría las películas de desastres, como resultado de una paranoia estadounidense en donde varios personajes se reúnen, y a la vez se van eliminando uno por uno a causas de una catástrofe natural o provocada por errores humanos, como un terremoto, un incendio, un naufragio, o un accidente aéreo.

En sí, el sentido de estas películas es, hasta cierto punto, ayudar al espectador a encontrar su lado violento y dotarlo de un poder tal que ni la ley ni los principios sociales detengan sus intentos por hacer justicia, por defender sus derechos, o para salvar a la chica guapa de la cuadra. O "¿Quién, más o menos, no se ha sentido en el fondo "James Bond?"⁶⁹.

3.2.9 CINE HISTORICO:

El subgénero histórico podría considerarse como el más difícil de todos, pero con el que la mayoría de los países han comenzado su historia dentro del cine, algunas veces con el afán de buscar el secreto de su personalidad, aun cuando no esté claramente escrita en sus propios antepasados.

Algunos autores lo consideran a este subgénero como parte de otro más amplio que lo llaman de época, donde también incluyen al cine biográfico, al épico bíblico y al de capa y espada, pero considero que todos los mencionados anteriormente están sujetos necesariamente a la historia y a los acontecimientos de los que se ocupa cada uno de los estilos mencionados.

Así, desde mencionar cine de época inmediatamente entendemos que se refiere a un hecho o acontecimiento importante ocurrido en una época específica, valga la redundancia, y es precisamente la ciencia de la historia la que se ocupa de estudiar como sucedieron las situaciones que se abordarán en una cinta, de igual forma las cintas biográficas, las bíblicas, etc.

⁶⁹ Ibid P. 100



Así, por ejemplo, en Italia se representó su historia por medio del neorrealismo implementado en su estilo cinematográfico con películas como "Cabiria" y en época del fascismo "Escipión el africano", en Estados Unidos se intentó dar forma a su historia con el subgénero Western cuya representación es "El nacimiento de una nación".

En Alemania se valieron del expresionismo para producir sus cintas históricas como por ejemplo "Los Nibelungos", en Inglaterra el género documental fue el más utilizado para hacer gráfica su historia realizando con humor "La vida privada de Enrique VIII".

Rusia por su parte utiliza el cine revolucionario y produce cintas como "Alejandro Nevsky", y en Francia prefieren el naturalismo de los años treinta, aun cuando no era de su preferencia hacer este tipo de cintas, llegó a realizar "Napoleón". Japón en cambio, basa la mayoría de sus films en aspectos históricos.

Existen también, como ya lo había mencionado anteriormente, las grandes realizaciones histórico - bíblicas, desde "Los diez mandamientos" producida en 1923, su segunda versión hecha en 1956, así como "Ben - Hur" de 1959, etc.

De igual forma fueron realizadas cintas épicas como "El Cid", "La caída del imperio romano", etc., cuyo valor cinematográfico eran las enormes reconstrucciones de ciudades, legiones romanas, ambientes de una sociedad antepasada, con el único propósito de mostrar por todos los ángulos alguna parte de la historia.

La realización de una película histórica se puede hacer de tres formas distintas. Una de ellas es acatándose a los acontecimientos tal cual ocurrieron, basándose en estudios hechos a fondo y bajo la supervisión de especialistas durante el rodaje de las mismas.

La segunda forma es perdiéndole el respeto a la propia historia, al tratar un tema de forma cínica e irónica, inventando situaciones incidentales que llegan a afectar dentro de la trama al hecho abordado, pero cuyos efectos no alteran el curso real de la historia.

Y la última forma de abordar un tema es dándole vuelta a la historia para encontrar una moraleja social o política aplicable a nuestro tiempo, aun cuando parezca ser el faltarle respeto a la historia, pero en este caso se hace de una manera más sutil.

Claro está que últimamente se ha recurrido a mezclar y crear nuevas formas de representar los hechos ya ocurridos en nuestro planeta, pero siempre son válidos cuando cumplen con la función de dar una idea de lo que sucedió en un espacio y un tiempo determinado.



3.2.10 CINE FANTASTICO:

El cine fantástico cuenta con dos vertientes principales, el cine de ciencia-ficción y el cine de horror, donde en el primero se plantean mundos ajenos al nuestro o hasta la visión futurista de nuestro propio mundo, mientras que el cine de horror presenta una situación básica donde un personaje normal es amenazado por un ente o poder anormal o sobrenatural.

El cine casi empieza con la ciencia-ficción gracias a la película de Georges Méliès "Viaje a la luna", y podríamos considerar que con esta cinta empieza propiamente una obra maestra de este subgénero "2001, odisea del espacio" de Stanley Kubrick, presentando un mensaje optimista, aunque en las realizaciones recién hechas parecen ofrecer todo lo contrario.

Principalmente las películas sobre el futuro de la tierra están hechas con una marcada concepción pesimista de su porvenir y de la propia raza humana, sentenciando la conducta del hombre moderno como su principal perdición, y considerando los avances tecnológicos como la constante amenaza sobre el deterioro del planeta, etc.

Pero por lo general las tramas propuestas en este tipo de cintas son tan llenas de prejuicios sobre el hombre y su situación de convivencia social que en cualquier otra etapa de su historia, dejando claro entonces que el mejor momento que está viviendo el ser humano es el actual, el presente.

Aun así es uno de los subgéneros que más permanencia ha tenido a través del desarrollo del cine, llamado anteriormente como cine utópico o de anticipación, ya que se basaba en "utopías o tecnocracias futuristas aquejadas... por un fuerte desequilibrio social y pobladas por individuos que luchaban por preservar sus rasgos de humanidad"⁷⁰.

Este subgénero no da lugar al manejo de verdades absolutas, simplemente es la creación de una realidad concebida por sus creadores de acuerdo a lo que observan y de las hipótesis que realizan sobre las consecuencias de esa existencia, además de proponer soluciones o métodos de sobrevivencia.

Anteriormente estas producciones no tienen el éxito esperado por sus realizadores, pero fue hasta con "La guerra de las galaxias" que el cine de ciencia-ficción tomó un lugar importante dentro de la industria, definiendo el ideal de una sociedad consumista.

George Lucas, productor de esta cinta realizada en 1977, no fue ni autor ni visionario de este subgénero, sino que simplemente resume los vicios y las virtudes del cine norteamericano de fines de los setenta, dando paso a las megaproducciones, dirigidas principalmente a la juventud.

⁷⁰ SOBERON TORCHIA. Op. Cit. P. 105



En las últimas dos décadas este subgénero nos ha presentado principalmente viajes espaciales de todo tipo y bajo diferentes situaciones, inclusive los viajes a través del tiempo y el contacto con culturas extraterrestres, que van desde los que pretenden hacer reflexionar al espectador a los que simplemente quieren ofrecer un espectáculo, principalmente expuestas por Steven Spielberg.

Por su parte el cine de horror se refiere a los monstruos, demonios, vampiros, zombies, asesinos psicópatas, animales imaginarios o reales, amenazan contra la vida de un ser humano por lo general. Si al cine se le considera como una representación del sueño, al horror se le puede catalogar como la pesadilla dentro del cine.

Casi todo el cine de horror es comercial, mostrando un desdoblamiento del alma humana, o los monstruos que últimamente no inspiran miedo alguno, pero que a veces provocan un sentimiento de simpatía con el espectador como lo fue en su tiempo King - Kong, el hombre lobo, la mujer pantera, el hombre perro, etc.

El cine de horror busca ante todo una realidad oculta tras lo aparente, una imagen que mostrara el secreto de las apariencias, exigiendo al público, por medio de elementos psicológicos, una participación más intensa en la relación que existe entre espectador - film, cuya fuente de inspiración era en un principio la leyenda y el mito lleno de elementos fantásticos, y envuelto en atmósferas y estados de ánimo lúgubres.

Es extraño que este tipo de realizaciones lleguen a tener éxito, principalmente cuando la película se exhibe dentro de una sala oscura, pudiéndose considerar esa atracción como un acto masoquista al contemplar seres monstruosos y cuya sensación producida en todo el film es de tensión.

Una película considerada como un modelo clásico del cine de horror es "Fenómenos" de Tod Browning, pero ante todo es "un film de excepción, un drama macabro con dosis de humor y comentario social, y una reflexión sobre las apariencias..."⁷¹.

3.2.12 CINE DE ANIMACION:

El color dentro de las películas abre posibilidades infinitas dentro de este subgénero en el ámbito de efectos visuales, consiguiendo un flujo de sangre más real dejado por los vampiros, secreto cuidadosamente guardado por los campesinos de Transilvania y convertido en patrimonio de la humanidad, sus corneas enrojecidas así como sus labios y colmillos manchados de sangre.

Los cadáveres vivientes también son incluidos dentro de estas películas, como la momia y el mismo vampiro ya mencionado. Pero en las realizaciones actuales ya no se aborda el tema con la ingenuidad de antes, ahora incluyen elementos de lesbianismo, fetichismo, homosexualidad, incesto, exhibicionismo, bestialidad, torturas, necrofilia y mucha sangre por doquier.

⁷¹ Ibid P. 139



3.2.11 CINE DE THRILLER:

Palabra anglosajona, proviene de Thrill que en español se traduce como "conmoción, causar una emoción"⁷², pero cuyo término completo Thriller se refiere a las películas de misterio o de suspenso, en donde sobresale Alfred Hitchcock, quien sentó las bases y reglas para la realización de este subgénero.

Lo que John Ford fue en las cintas Western, Alfred Hitchcock es en el cine de suspenso, o también conocido como Thriller policiaco, en el cual se describen los métodos utilizados por la policía para combatir a la delincuencia, muchas veces sin importar los medios con tal de lograr su fin.

Las películas de Hitchcock representan a una sociedad estadounidense ahogada en una crisis de conformismo social y cultural con tal de obtener un triunfo material, mostraba el racismo y la desaparición de valores sociales como la familia, el amor y el matrimonio debido a la violencia.

Considerada como un clásico "Psicosis", realizada en 1960, se realizó basada en hechos reales, testimoniando la violencia que existía en el país en esos años, en donde Hitchcock agrega un elemento más al suspenso, el erotismo y la sexualidad, considerando así a varias de sus películas como Thrillers eróticos.

El suspenso policiaco propone temas en donde existe siempre un problema que hay que resolver de manera complicada pero con el menor derramamiento de sangre posible, aun cuando la sangre representa emoción dentro del cine. Pero siendo el cine vehículo de emociones más que de ideas, se comprende que en estas cintas irá siempre el suspenso acompañado de sangre.

Por los años setenta se pone de moda otro derivado de este subgénero, y le llamaron Thriller político, el cual pretendía aplicar los elementos de estas realizaciones de una forma tal que pudiera ser un testimonio de la situación política que estaba ocurriendo dentro de la sociedad, de una forma concreta y relevante.

3.2.12 CINE DE ANIMACION:

Llamado anteriormente como cine de marionetas, pero que con el tiempo se definió como cine de animación, ya que se dieron cuenta que no sólo se animan a los muñecos sino que también se daba movimiento a toda clase de objetos. Hay tres tipos de animación principales: en Checoslovaquia el cine de marionetas, en Estados Unidos el cine desarrollado por Walt Disney, y en Canadá la animación abstracta.

De los tres tipos de animación el más conocido y que ha simbolizado las posibilidades de este subgénero es el utilizado por Walt Disney, en donde la técnica de dibujo animado se desarrolló completamente en sus estudios, hasta el extremo de haberse convertido el subgénero en uno de los preferidos por el mercado infantil.

⁷² "Diccionario frontera, español-inglés / inglés-español" Editores Mexicanos Unidos P.312



Se encargó de dar vida a personajes que parecían de carne y hueso, que se incorporaban a la existencia de la sociedad y a cuyo lado pierden el interés de los niños los cuentos clásicos de la literatura, creando su propio mundo, lleno de ternura y amistad, aunque a veces llega a exagerar y caer en lo cursi.

Por el año de 1937 Disney ya tenía una productora independiente en la que ponía sus ideas en manos de dibujantes y animadores, utilizaba el color y los trucajes de planos múltiples, aun cuando sus cortos eran con temas de relleno. Pero con el ideal de convertirse en una atracción principal de la cartelera, decidió que con un relato de los hermanos Grimm y el propósito de hacer un producto dirigido a niños y adultos, realiza su primer largometraje "Blanca Nieves y los siete enanos" en ese mismo año.

La animación fue anterior al propio cine por mucho tiempo, pero su ingreso a este medio fue casi inmediato. Al principio se trataba de objetos animados durante periodos cortos y con movimientos simples. Pero ciertamente con el impulso le dio Disney, creo un cine de animación lleno de elementos considerados bonitos, limpios y con una estructura capaz de reunir canciones, humor, romance, horror, etc.

El cine de animación ha tenido avances muy importantes a lo largo de su desarrollo, primero con la unión de la animación con personajes y objetos reales como en la cinta "¿Quién engañó a Roger Rabbit?", en donde se incluyen elementos de efectos mecánicos para poder reproducir los supuestos movimientos de los personajes animados.

Esta nueva forma de presentar la animación le abrió nuevos mercados a las cintas consideradas para un público infantil, pero que lograron llamar la atención de espectadores jóvenes y adultos, buscando constantemente fórmulas para expresar temas que hasta hace poco tiempo estaban reservadas para los niños.

Además el método desarrollado por los iniciadores de las cintas de animación se modifica en estos últimos años debido a un accidente en uno de los almacenes de una casa productora de dibujos animados, esto debido a que los acetatos que se realizan para estas películas son en un material llamado nitrato de celuloide, el cual fue considerado legalmente peligroso, por ser flamable, y los estudios tenían la obligación de construir bodegas especiales para su almacenamiento.

Es por eso que hoy en día se realizan subastas de acetatos originales hasta por más de 600 mil dólares, como por ejemplo los hechos por los estudios de Hanna - Barbera, los cuales están firmados con una pintura mezclada con el ADN sacado del cabello de uno de los dos productores.

Disney propone entonces la animación producida por computadoras, cuya primera realización es "Tron" en la década de los ochenta, donde sino toda, una buena parte de esta producción se realiza bajo esta nueva técnica, debido a que se tenía que desarrollar la historia dentro de un juego de video.



Después viene la producción de Pixar completamente generada en computadora "Toy Story" donde Disney funge como distribuidora, con la característica de que se utilizaron menos personas para su realización, menos tiempo de producción y menos inversión en materiales de realización, poniendo en juicio la importancia que tienen ahora los animadores clásicos, o animadores de papel y lápiz.

Después de haber repasado los géneros y subgéneros más representativos del cine cabe señalar que aun con tantas clasificaciones y categorías, todavía resulta difícil encasillar todas las películas en un género en especial, primeramente porque no hay un género puro, y segundo porque hay muchas realizaciones que no pueden clasificarse debido a su diversidad de enfoques o por ser una película de propuesta cinematográfica.

De igual forma, algunos textos consideran al drama como un género que abarca a todos los demás subgéneros, pero si se aplica este concepto por significar la dramatización de una historia, es más lógico que se le considere al drama como un aspecto importante de todos los subgéneros, ya que tanto una película de horror, como un Western o una de aventura son necesariamente dramatizadas, y nunca se han llegado a clasificar como películas de horror dramático, drama del oeste, o aventura dramática.

Dramatizar significa mezclar las nociones de los personajes, las situaciones, en un tiempo determinado y un espacio delimitado. Elementos necesarios para la realización de cualquier producción cinematográfica, incluyendo al cine de animación.

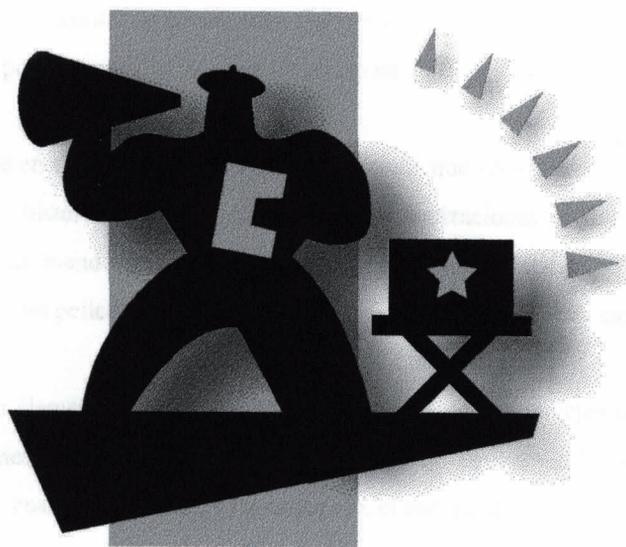
Se llega a denominar como drama a aquellas producciones que se basan en un hecho de la vida real capaz de interesar y conmover la atención de otras personas, o en este caso del público, pero es necesario conocer bajo qué enfoque se aborda el tema, o si simplemente se desarrollan los temas tal como sucedieron, salvo la sustitución de las personas involucradas por actores que los representarán, conocido como docudrama, mencionado al principio de este capítulo.

Hay muchos tipos de cine existentes, pero que son el resultado de una necesidad de expresión en una entidad determinada y en un tiempo específico, como el cine social realizado y desarrollado en Rusia, el cine de crueldad, cine pornográfico, el cine poético, el cine publicitario, el cine católico, el cine religioso y hasta el cine de ideologías.

Sean las categorías que sean, lo cierto es que cada vez habrá más diversas formas de querer representar la realidad, debido a que las diferentes clases de films se crean a partir de la visión particular de un cineasta o un grupo de ellos, proponiendo nuevas técnicas, nuevos modos de comunicación y nuevas formas de representar ideas complejas.

CAPÍTULO CUATRO

GUIÓN CINEMATOGRAFICO





4.1 ESTRUCTURA

Dentro del lenguaje cotidiano, en el cual participamos todos los integrantes de un grupo social, siempre existen vínculos suficientes entre algunos de ellos, enmarcados por situaciones y acontecimientos específicos, creándose lo que en cine se conoce como dramatización.

Pero en cine, al dramatizar una situación inmediatamente se da por entendido que se manipularán los elementos que componen una situación específica, creando a su vez una interpretación singular de la misma. Por lo tanto no se representa en el cine una situación tal cual pasó en la vida real, sino que se representa una versión de ese hecho.

Ese drama realizado en un sin número de producciones debe contener necesariamente una situación, además de los elementos que ya se han seleccionado con anterioridad, dándoles un fin específico dentro de la historia, los cuales deben crear un efecto determinado en una o varias personas dentro del mismo hecho.

Todos los seres humanos llegamos a dramatizar en algún momento de nuestra vida, por ejemplo cuando le contamos a un amigo algo que nos ocurrió el día anterior, al contarle a alguien por carta acerca de las vacaciones, o simplemente al contar un chiste, pero siempre la forma como contemos algo estará determinado por nuestro punto de vista y por la necesidad de crear un efecto en quien nos escucha o nos lee.

Obviamente que en el cine no sólo se representan cosas que sucedieron en algún momento de la historia, sino que muchas de las historias contadas en muchísimas realizaciones no son ciertas, sino inventadas por escritores quienes crean un mundo irreal, con personajes y situaciones ficticias. A estas producciones no se les llaman dramatizaciones, sino películas de ficción, pero cuyos elementos son muy similares que a los dramas.

Por lo tanto, los elementos comunes dentro de un film, sin tomar en cuenta el género que abordará, son: los personajes, las acciones, los lugares y el tiempo en el que se desarrollará la historia. Estos recursos son por lo tanto la materia prima de cualquier película, es el esqueleto, el soporte de toda narración.

Los elementos de esta estructura no son rígidos, sino al contrario, la necesidad de hacer una amplia diversidad de situaciones ha llevado a los escritores y guionistas a rotar y cambiar las características esenciales de las confrontaciones dramáticas, con el fin de no caer siempre en los mismos moldes o historias con estructuras fijas.



Así, los diversos matices, combinaciones de los cuatro elementos fundamentales de toda historia, y los acontecimientos que la envuelvan, son tan infinitos como infinita es la imaginación del hombre, basándose en el ejemplo más simple, pero a la vez el más complejo, la vida misma, la cual presenta el nacimiento, el crecimiento y la muerte.

Hay historias donde se decide comenzar por el final de la misma, hay otras donde el recordar elementos de otras situaciones complementan el desarrollo de otras situaciones, o muchas más donde el acontecimiento principal pasa a segundo término al final de la cinta, etc., lo fundamental es que no hay una regla escrita y cada vez los guiones cinematográficos necesitan ser más estructurados para conquistar el agrado del público.

El guionista debe tener en cuenta que el espectador no ve la historia, sino que la vive a través de los personajes y situaciones que se presentan en la pantalla.

El guionista debe tener en cuenta que el espectador no ve la historia, sino que la vive a través de los personajes y situaciones que se presentan en la pantalla.

El guionista debe tener en cuenta que el espectador no ve la historia, sino que la vive a través de los personajes y situaciones que se presentan en la pantalla.

El guionista debe tener en cuenta que el espectador no ve la historia, sino que la vive a través de los personajes y situaciones que se presentan en la pantalla.

El guionista debe tener en cuenta que el espectador no ve la historia, sino que la vive a través de los personajes y situaciones que se presentan en la pantalla.

El guionista debe tener en cuenta que el espectador no ve la historia, sino que la vive a través de los personajes y situaciones que se presentan en la pantalla.

El guionista debe tener en cuenta que el espectador no ve la historia, sino que la vive a través de los personajes y situaciones que se presentan en la pantalla.

4.2 ESTRUCTURA DRAMÁTICA



Los elementos mencionados anteriormente son precisamente los componentes de la estructura dramática, con la cual es posible la creación de todas las historias conocidas y las que se lleguen a crear en cualquier momento. A groso modo, los elementos se identifican por lo siguiente:

- **Personajes:** Son, obviamente, el elemento principal de cualquier estructura dramática, ya que son los que realizan acciones, en uno o varios lugares, y en un tiempo determinado. Todos los personajes tienen un carácter determinado y una personalidad única, y sin ellos, no podría existir historia alguna, ya que son los que conducen la historia.

- **Acciones:** Son el cambio y el movimiento de la estructura dramática, y están realizadas por los personajes, y afectadas por el lugar y el tiempo en el que se desarrollen.

- **Lugares:** Es la ubicación de los personajes dentro de una acción determinada. Los lugares casi siempre son los que definen el tipo de acción que se desarrollará, y las actividades que los personajes puedan tener ahí, como una iglesia es para orar, un avión para volar.

- **Tiempo:** Es en sí el elemento más abstracto de la estructura dramática, pero el que tiene un efecto más importante sobre los personajes, las acciones y los lugares.

Hay tres tipos de tiempos, el tiempo que transcurre en la historia, o sea, la época en la que se ubica; el tiempo total de la historia, que es el tiempo que transcurre desde el inicio de la película hasta su final; y el tiempo real, que es el tiempo que se tarda en contarse una historia, en el cine dura aproximadamente dos horas en largometrajes y de 15 a 45 minutos en un cortometraje.

La forma como se lleguen a mezclar y unir los elementos de la estructura dramática deben cumplir con algunos esquemas básicos de la narración, a los que se les llaman paradigmas, los cuales "son lineamientos o bocetos... como los planos de una casa... que ayudan a visualizar la historia para ver como será al concluirlos"⁷³.

Estos paradigmas pueden ser referentes a los personajes, al asunto que se esté tratando en el film, o un paradigma de toda la estructura dramática.

Para comprender el paradigma de personajes es necesario determinar primero que éstos son los elementos fundamentales de toda estructura dramática, y se dividen en varios niveles para especificar la importancia que tenga dentro del desarrollo de la película.

⁷³ FIELD, Syd. "Fundamentos de guionismo", P. 7.



Así, los personajes principales son aquellos que realizan las acciones más importantes dentro de la historia, de igual forma todos los elementos involucrados en la acción giran al rededor de él, y obviamente es a quien primero se crea dentro de cualquier guión. Es quien lleva el peso de la acción de principio a fin, y determina siempre el desarrollo de la historia.

En algunas historias no sólo se trata de una persona, sino que puede ser una pareja, o un grupo de personas, pero que de igual forma se les consideran como un solo personaje.

Después siguen los personajes secundarios, los cuales son creados en torno al personaje principal, y según su función dentro de la historia pueden ser secundarios protagónicos, los cuales se relacionan estrechamente con el personaje principal, además de que sus acciones llevan la misma intención que el personaje principal.

Posterior está el personaje secundario antagónico, quién también se relaciona con el personaje principal, pero cuyas acciones son totalmente opuestas a las del protagonista. En varias ocasiones el personaje antagónico puede llegar a opacar las acciones y personalidad del actor principal, pero hay que tomar en cuenta que el comportamiento del protagonista es el que decide el fin de la historia.

Y los personajes secundarios incidentales son aquellos que tienen una breve participación dentro de la historia, y su relación puede o no ser directa con el personaje principal, al igual que sus acciones pueden ser de acuerdo o en contra a las del protagonista.

Ya habiendo estructurado los roles de los personajes, podemos establecer la forma como se realiza el paradigma de los mismos, y con la cual se pueden analizar y crear individuos dentro de la estructura dramática.

El paradigma de personajes se integra tanto por la vida interior de cada uno de ellos, la cual se determina por lo que ha vivido, hasta el momento en que va a comenzar la historia, se especifican elementos esenciales de su personalidad, como el sexo, la edad, ocupación, clase social, el carácter, etc.

Para definir el carácter del personaje se le deben crear atributos psicológicos que concuerden con su personalidad. Así mismo se establece un pasado, el cual será el respaldo de aquello que llegue a hacer en la historia. Deben fundarse relaciones con los demás personajes para justificar los vínculos que tengan durante la historia.

Por otra parte, se inventa la vida exterior del personaje, la cual lo revela, y se determina por lo que vivirá a partir de que comienza la historia, tomando en cuenta las necesidades que exponga y las acciones que tome para satisfacerlas.



En todas las historias podemos ver cómo el personaje principal tiene una necesidad que satisfacer, un motivo por el cual va a actuar de determinada manera, una intención u objetivo que alcanzar.

Por lo tanto es importante establecer desde el inicio de la historia cuál es la necesidad principal del personaje, la cual debe corresponder a la etapa de su vida que se desarrolla durante la misma historia.

Este modelo propone desde un principio que todo personaje tiene una vida anterior al comienzo de la historia, y que su forma de ser puede modificarse durante el proceso de las situaciones que viva en la historia, por lo tanto, se puede concluir que un personaje evolucionará y cambiará su forma de ser durante el film.

Dentro del paradigma del asunto se podrán resolver varias preguntas que surgen al inicio de una narración, pero sobre todo la más importante, ¿De qué se trata la historia?, y se puede resolver mediante la "determinación del asunto principal de la historia que se desprende de la vida exterior del personaje"⁷⁴.

Ahí mismo se debe establecer una historia donde se trate la acción de un personaje, el cual tendrá una necesidad principal, y para alcanzarla empleará acciones físicas, emocionales, o ambas, sin llegar a confundir lo que es el asunto con el tema, el cual se refiere a una situación más general. Así, el tema violación puede ofrecer muchas historias con un asunto diferente.

Ya determinado al personaje principal y el asunto de la historia, lo siguiente es delimitar e indicar cuál será la estructura dramática completa de la historia, el cuál se basa en una estructura principal que contiene los elementos de principio, desarrollo y final, aun cuando puede modificarse.

La construcción de la historia se lleva a cabo a través de escenas, "unidad mínima de lugar dentro del desarrollo de una acción dramática"⁷⁵, las cuales son importantes de definir para poder establecer más claramente durante la historia un lugar donde vive uno o varios personajes, el tiempo donde se desarrolla una acción, etc., cambiando de escena cada vez que varíe cualquier elemento de la estructura dramática: los personajes, las acciones, el lugar, o el tiempo, y debe considerársele como la unidad básica de toda construcción dramática.

Existe otra unidad más pequeña que la escena, a la que se le da el nombre de plano, definiéndose como "la filmación... de una acción desde una posición de cámara o emplazamiento determinado"⁷⁶, al que podemos considerar como la unidad mínima de significado dentro de un film, en donde varios planos constituyen una escena.

⁷⁴ Ibid P. 19

⁷⁵ MAZA PEREZ, Maximiliano. "Guión para medios audiovisuales". P. 37

⁷⁶ Ibid P. 39



Por orden están los planos o tomas y después las escenas, a continuación seguirían las secuencias, las cuales son acciones que contienen un inicio, un desarrollo y un fin propio, formando parte de la acción total de la historia, convirtiéndose en la máxima unidad dentro del cine.

Varias escenas constituyen una sola secuencia, aun cuando sean en varios lugares, y si es en el mismo lugar se considera a la escena como una secuencia. Aquí también está el caso cuando una secuencia se filma en un sólo plano, dándole el nombre de plano - secuencia.

A continuación está el paradigma de estructura dramática, el cual sirve para estructurar la historia completa, tomando en cuenta todos los vínculos que se desarrollen entre los distintos personajes bajo las diferentes situaciones que se presenten en la película, desde la primera escena hasta la última.

Lo primero que se debe hacer en la estructura dramática es establecer la acción que se desarrollará dentro de la historia, y en la cuál se deben incluir a los personajes y se plantea la situación inicial, y cuya duración depende del tiempo real de la historia, pero casi siempre es menor que una cuarta parte del tiempo real.

Dentro del establecimiento de la acción se sitúa un momento de la historia llamada *premisa básica*, en la cual el personaje principal tiene un primer contacto con lo que será el motivo del conflicto principal de la película, siendo por lo general una de las primeras escenas de la historia.

Si es un largometraje de 2 horas se presenta entre los diez primeros minutos de la historia, y si es un cortometraje de diez minutos, se presenta en los primeros segundos de la historia.

A continuación se plantea la confrontación, siendo la etapa en la cual se desarrolla el conflicto principal de la historia. Se puede identificar su inicio en la escena donde se presenta este conflicto, y su duración es aproximadamente de la mitad del tiempo real de la historia.

Al inicio de la etapa de confrontación dentro de un film se le denomina *punto de confrontación*, en la cual se hace una conexión entre la etapa anterior y esta, mediante una escena clave en donde se establecerán lazos que mantendrán unida a toda la estructura dramática de principio a fin.

El punto de confrontación es la escena en la que el personaje principal se ve involucrado directamente en el conflicto principal de la historia, en donde la vida del personaje cambia en una dirección inesperada para él o ella, definiéndose además la necesidad principal y las acciones del personaje.



Antes y después del punto intermedio tienen lugar otros dos momentos importantes del film, el puente I que es una escena situada en la mitad entre el punto de confrontación y el punto intermedio, enlazando la primera mitad de la confrontación. Mientras que el puente II tiene la misma función en la segunda mitad de esa etapa, conectando a la escena del punto intermedio con la escena del punto de resolución.

Después se encuentra el punto de resolución, en el cual el personaje principal encuentra la clave para resolver completamente el conflicto principal de la historia, y a partir de la cual da inicio la etapa de resolución. Es importante decir que el punto de resolución no es una escena donde se resuelve definitivamente el conflicto, sino que es una escena que permite llegar al clímax y al epílogo.

Entre el punto de confrontación y el punto de resolución existe otro momento del film conocido como punto intermedio, siendo la escena que está a la mitad de la etapa de confrontación, y a la mitad de la historia, cuya función es enlazar las dos mitades que integran la confrontación.

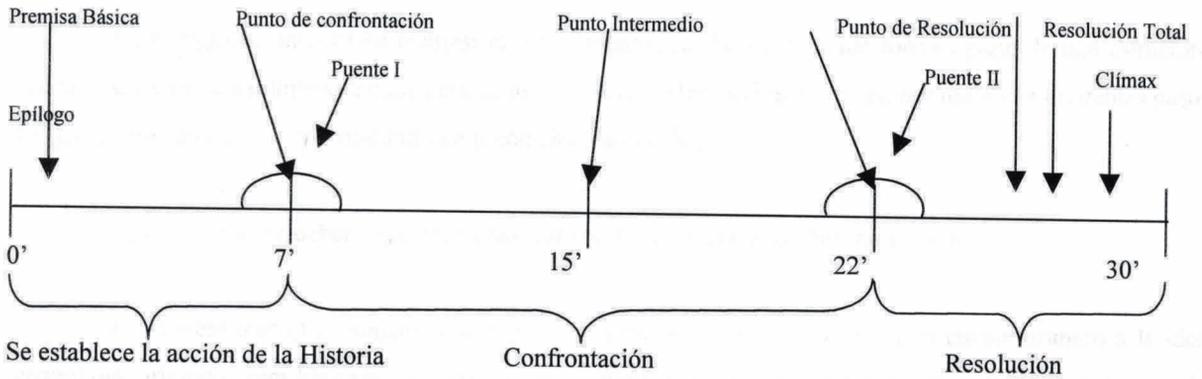
La primera mitad es cuando el conflicto principal se va complicando con los conflictos secundarios, mientras que la segunda mitad es donde los conflictos secundarios se van resolviendo al mismo tiempo que el conflicto principal avanza hacia su resolución. Y por último se presenta la resolución completa del conflicto principal de la historia, comenzando en la escena donde se expone una clave para resolver el conflicto, pasando por la resolución total del mismo y terminando con una o dos escenas a manera de conclusión, durante la última cuarta parte del tiempo real de la historia.

Dentro de la etapa de resolución se encuentra el clímax, el cual es la escena donde se resuelve definitivamente el conflicto principal del film, el cual comenzó a solucionarse desde el punto de resolución, pero solucionándose definitivamente en el clímax. Es la escena más emocionante de la historia, y el punto intermedio de esta etapa de resolución.

En la mayoría de las películas después de la escena del clímax se tiene lugar a unas cuantas escenas más a manera de conclusión, en las cuales el personaje de la historia se encuentra nuevamente en una situación sin conflicto, similar al iniciar la película, aun cuando su vida cambió durante el desarrollo de la historia. A estas escenas se le denominan el epílogo de la historia, en el cual se muestra en pocas escenas que de nuevo regresa la calma y la tranquilidad a la vida del personaje principal.



Estructura Dramática en un Cortometraje de 30 minutos



Este es sólo uno de muchos sistemas que existen para estructurar las historias, sin que esto determine que debe ser seguido al pie de la letra, sino que cada guionista cuenta con la libertad para realizar su trabajo, y si así lo desea, puede romper los esquemas establecidos, proponiendo nuevos métodos de estructura dramática. Pero ante todo no se debe olvidar que lo más importante que debe constituir a una historia es una manera clara y sencilla de presentar las situaciones al espectador.



4.3 ARGUMENTACION

En el capítulo anterior se analizaron los elementos fundamentales que forman parte de una estructura dramática, y en este capítulo se establecerá un método para poder escribir historias, por medio de diferentes pasos a seguir, para conseguir como resultado un guión cinematográfico.

Los pasos que se deben seguir para realizar una buena argumentación son los siguientes:

1. - Determinar al personaje principal y el asunto de la historia, se toma en cuenta primero a la idea central que originó el escribir un guión, como si es una historia de amor entre dos jóvenes, si son las aventuras de un niño inteligente, sobre una fiesta de brujas, etc.

Por si solas estas ideas no tienen ningún valor de argumento, por lo tanto es necesario dramatizar la idea, así como expandirla para que se pueda decir realmente lo que se quiere decir.

Es posible que se caiga en la duda de que crear primero, si a los personajes, las acciones, los lugares o el tiempo, aun cuando nos damos cuenta de que al terminar la historia todos esos elementos están completamente entrelazados, pero necesariamente se debe comenzar por la creación del personaje principal.

El personaje principal es el protagonista de la historia, sin importar el sexo, y tiene una necesidad que satisfacer, realizando sus acciones dirigidas hacia la satisfacción de esta necesidad, en los lugares y tiempo determinados por el propio autor de la historia.

Por lo tanto, "el primer paso es crear a un personaje que tiene una determinada necesidad y que realiza ciertas acciones - físicas y/o emocionales - para resolverla... lo que implica determinar el paradigma de la historia"⁷⁷.

Hasta aquí no es necesario el determinar los detalles, ya que éstos irán surgiendo conforme avance la historia. Pero lo principal es elegir una idea determinada, saber quién será el personaje principal, así como su necesidad principal dentro de la historia, determinar las acciones en las que se verá envuelto el personaje, y siempre tener en mente ¿De qué se trata la historia?.

2. - Establecer una propuesta, cuya función principal es la de lograr que quien la lea llegue a visualizar la historia completa, a partir de unas cuantas palabras. Su objetivo principal es el de vender la idea, por lo que una propuesta clara puede asegurar más fácilmente la atención de quienes pueden llegar a producir el film.

⁷⁷ Ibid P. 80



La propuesta debe convencer principalmente a un productor, y después al director de la película, aun cuando el principal convencido debe ser el mismo guionista, cuidando de que la propuesta sea clara y funcionar con el gusto de la mayoría de las personas.

3. - Después de haber determinado al personaje principal y el asunto de la historia, y terminar de escribir la propuesta, el siguiente paso en el aspecto creativo es el de realizar un análisis exhaustivo del personaje principal, recordando que éste tiene una vida interior y una exterior.

La vida interior es la que forma al personaje, y se determina por su biografía, por lo que ha vivido hasta el comienzo de la historia. Mientras que la vida exterior es la que revela al personaje, y está determinada por lo que vive el personaje a partir del comienzo de la historia, por su necesidad principal y las acciones que realice para satisfacerla.

Por lo tanto, el paradigma del personaje es aquello que establece que todo personaje tiene al comienzo de la historia una vida previa que será modificada por los acontecimientos de la historia.

Después de haber determinado al personaje, como se menciona anteriormente, se debe hacer una investigación acerca de él y tratar de conocer su contexto, su cultura, sus valores, creencias y actitudes, sus pasatiempos, su ocupación, su percepción de la vida, su vocabulario, sus orígenes, sus experiencias, etc.

A continuación lo que se debe hacer es definir el carácter del personaje, donde se debe involucrar la observación, el cuestionamiento, el recordar experiencias e inventar otras.

Debido a que el carácter está compuesto de consistencias y de paradojas, se crean los primeros rasgos generales de su carácter, luego el punto central del mismo, sus detalles, y posteriormente se añaden las emociones, actitudes y valores para redondearla, y por último se crean esos detalles que hacen único y específico al personaje.

Más adelante se debe crear un contexto biográfico, para poder averiguar el pasado del personaje, ya que dependiendo de las experiencias, decisiones o eventos que le hallan ocurrido con anterioridad, pueden determinar el presente y el futuro de él mismo dentro de la historia.

La biografía del personaje incluye aspectos fisiológicos como la edad, el sexo, la apariencia, los defectos físicos y las cuestiones hereditarias; sociológicamente es importante saber su nivel económico, ocupación, educación, vida familiar, religión, posturas políticas, actividades rutinarias y diversiones; mientras que en el aspecto psicológico es necesario conocer sus ambiciones, frustraciones, rechazos, temperamento, vida sexual, complejos, habilidades, valores, coeficiente, etc.



Es necesario que después se realice una comprensión más profunda del carácter del personaje, el cual puede estar definido principalmente por su vida anterior, circunstancias externas, su inconsciente, su personalidad y las anomalías que se presenten en su conducta.

Conociendo las fuerzas internas del carácter del personaje, es posible crearlo con mayor fuerza y comprensión, por medio de la creación de traumas de su infancia, sus influencias positivas y negativas, sus contrastes de comportamiento, un tono de anomalía y constantes conflictos.

Después de haber definido el carácter del personaje, su vida pasada y sus experiencias, se deben crear las relaciones entre el personaje con otros personajes, debido a que es muy raro a que los personajes existan solos, sino dentro de un contexto de relaciones con otros personajes.

Las historias que se basan en la relación entre personajes enfatizan la química que existe entre ellos. Cada personaje se crea seleccionando los rasgos que proporcionen combinación y contraste, obteniendo varios tipos de historias combinando varios elementos, como personajes que tienen algo en común y que los atrae y los mantiene juntos.

Otros elementos pueden ser aquellos personajes que viven un conflicto que pudiera separarlos, personajes contrastantes cuya relación se basa en la oposición de sus personalidades, o personajes que tienen el potencial de transformarse mutuamente.

Para poder establecer la relación que existirá entre los personajes es necesario tomar en cuenta si habrá un conflicto entre ellos, y en caso de que existiera, determinar si es por medio de una acción, de una actitud o por valores, además de estar seguro de que el público comprenderá la relación de los personajes y dejar en claro el impacto que hay de uno sobre otro personaje.

4. - Después de establecer la estructura dramática, a los personajes y un diálogo, que se verá más adelante, lo que se hace a continuación es comenzar a escribir la historia de manera minuciosa o general, dando por resultado la elaboración de la sinopsis. Esta etapa consiste en escribir la historia completa, debido a que hasta el momento ya se tiene definida la estructura de su personaje principal y el asunto de la historia, por lo que debe de definir en este momento la estructura dramática completa.

Se puede definir a la sinopsis como "un boceto detallado de la historia, escrito de manera narrativa, en tiempo presente y tercera persona... que generalmente se escribe para alguien que la lea, ya sea el productor, el director, etc., por lo que debe ser breve, pero narrando la historia completa con los detalles más importantes"⁷⁸.

⁷⁸ Ibid P.102



La sinopsis cumple con dos funciones básicas, una para con el trabajo del guionista, ya que se convierte en una herramienta útil en el desarrollo de la historia, ya que se trata de un guión en potencia, que le sirve de referencia para no salirse de la estructura, por lo que puede evitarse muchos problemas al escribir el guión final.

La otra es para con quien la va a leer, ya que le ayuda a conocer la historia y evaluar su calidad como futuro proyecto para una producción cinematográfica, ya que es una práctica muy común dentro del cine, debido a que se convirtió en un paso importante que permite visualizar la historia e identificar posibles errores o situaciones no muy claras dentro de la historia.

Para estructurar la sinopsis se recomienda determinar el paradigma de estructura dramática de la historia, tomando como base el paradigma de asunto, por lo que se debe identificar primeramente el final de la historia, ya que al conocer como terminará la historia ayuda en la estructuración de todos los elementos hacia un objetivo definido.

Lo siguiente es establecer el principio de la historia, dejar en claro como es que comienza y cuál es la situación que define la premisa básica. A continuación se determina el punto de confrontación y el punto de resolución, aclarando la situación que desencadena el conflicto y a la vez la situación que permitirá resolverlo. Aquí no es necesario determinar aún el clímax, ni el punto intermedio y los puentes.

5. - La siguiente etapa es donde el guionista adapta toda la historia a las características específicas del cine, por lo que se le denomina tratamiento, siendo una "sinopsis completamente detallada de la cual surge el guión"⁷⁹.

El tratamiento es un procedimiento que surgió durante los primeros años de la industria cinematográfica y que se utiliza también para la radio y la televisión. Anteriormente, las historias desarrolladas para el cine se denominaban escenario⁸⁰.

En el cine, el tratamiento implica una visualización precisa de cómo será presentada la historia en la pantalla, y el que un tratamiento sea más completo que una sinopsis no significa sólo que incluya más detalles y descripciones, sino que se le debe considerar como un boceto final antes de escribir el guión.

Todo tratamiento debe incluir especificaciones técnicas que se consideren importantes, como ángulos de cámara, sonidos, actuación, etc.

⁷⁹ Ibid P.109

⁸⁰ Término de raíces teatrales para referirse al guión cinematográfico y televisivo.



Antes de que se elabore el tratamiento de la historia, se debe tomar en cuenta el proceso que se ha venido realizando, desde determinar al personaje principal así como el asunto de la historia, realizar un análisis profundo del personaje, determinar el paradigma de estructura dramática, definir el final, la premisa básica, el punto de confrontación y el de resolución, lo que llevó como consecuencia la redacción de la sinopsis. A partir de ella es necesario ampliar y definir con mayor detalle lo que se realizará dentro de la historia.

6. - Al inicio de este capítulo se determinó que la construcción dramática de una historia se lleva a cabo mediante escenas, definiéndola como "un lugar en donde uno o varios personajes llevan a cabo acciones, en un tiempo determinado... conjugándose de cuatro elementos básicos, personajes, acciones, lugares y tiempo"⁸¹.

En el cine, la cantidad y variedad de las escenas son factores determinantes para la producción, ya que cada escena implica un lugar distinto en donde se tendrá que filmar una acción, delimitarlas claramente para determinar la cantidad y tipo de lugares que se necesitan.

El número de escenas determina también el tiempo real de la historia, así, mientras mayor sea el número de escenas, mayor será el tiempo real del film. Además, la división de escenas ayuda a establecer el ritmo de la narración, determinando la duración de cada una de ellas y el ritmo entre una y otra.

Se puede establecer que una escena cambia a otra cuando se cambia el lugar, o cambian los personajes aun cuando el lugar sea el mismo, también cuando cambian significativamente las acciones, aunque el lugar y los personajes permanezcan, o cuando cambia el tiempo, sin que se modifique el lugar, los personajes o las acciones.

Por lo tanto se puede concluir que el cambio de lugar es quien determina más significativamente un cambio de escena, ya que representa un nuevo espacio para la acción. Más complejo es el elemento de los personajes, ya que no pueden desligarse de las acciones, así, si unos personajes abandonan el lugar y llegan otros al mismo lugar, se tienen dos escenas diferentes.

Y todavía es más difícil establecer el cambio de escena por medio de las acciones de los personajes, ya que tanto el lugar como los personajes son los mismos, pero las acciones deben cambiar significativamente, rompiendo por un momento la continuidad normal de los hechos.

Por otro lado, un cambio implícito de escena es el tiempo, ya que la historia se está desarrollando a lo largo de un tiempo, por lo que cada cambio de lugar o de acción lleva lógicamente un cambio de tiempo.

⁸¹ Ibid P. 122



Para poder identificar una escena se deben determinar varios elementos, como si la escena sucede en un interior, o sea un lugar cerrado donde se lleva a cabo una acción, o un exterior, un lugar abierto, ya que sirve como información para la producción y facilita el trabajo. Otro elemento es el lugar mismo donde sucede la acción, y debe describirse con pocas palabras.

El último elemento es el determinar si se desarrolla la acción de día o de noche, ya que son elementos que califican automáticamente el tiempo en que sucede una escena.

Dentro de la película las escenas tienen distinta duración entre unas y otras, y puede ser desde unos cuantos segundos hasta varios minutos, pero realmente no existe un método para determinar cuanto debe durar cada escena, aunque si hay varios factores que pueden ayudar a determinar su duración.

Unos de estos factores son el momento de la historia donde se presenta la escena, ya que al principio de la historia las escenas suelen ser más largas, ya que es necesario ubicar al público y presentar a los personajes, mientras que al final de la historia las escenas son más cortas para darles más intensidad y ritmo.

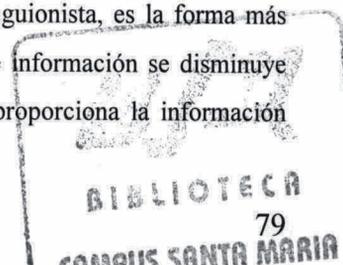
Se debe considerar también el tipo de acción que se lleve a cabo dentro de la escena, ya que hay acciones físicas más lentas que otras. Se debe tomar en cuenta también el número de personajes que participan dentro de la misma, así como la cantidad de acciones simultáneas que se lleguen a desarrollar, y además la importancia dramática que tenga la escena.

Hay que considerar que mientras menos escenas existan, mejor, debido al factor económico, por lo tanto cada acción debe tener una razón dramática de existir, evitando así escenas donde no pasa nada más que la transición de un lugar a otro, ya que es suficiente con mostrar al personaje llegando a un lugar determinado.

6. - A continuación viene una de las etapas más difíciles dentro de la argumentación en general, y es la de escribir los diálogos de los personajes, ya que son la parte esencial de ellos, y por medio de los cuales se manifiestan dentro de las acciones y expresan sus emociones.

Hay dos funciones importantes del diálogo, una es la de proporcionar información al público sobre los lugares, personajes, acciones y tiempo, así, dentro del cine llega a tener tanta importancia informativa como la propia imagen, la música, los sonidos y el silencio.

Aunque el diálogo es la fuente informativa más sencilla de utilizar por el guionista, es la forma más cansada por el público de recibirla, así, la importancia del diálogo como fuente de información se disminuye cuando se abusa de esta función, mientras que un diálogo efectivo es aquel que proporciona la información necesaria en el momento adecuado, y combinándose con otras fuentes de información.





La segunda función del diálogo es la de caracterizar a los personajes para que cada uno se distinga como un ser individual, ya que desde la etapa de análisis de los personajes, el guionista debe investigar su manera de hablar, las palabras que utilizan y los significados que estas tienen para ellos.

No hay nada más importante que refleje la personalidad de un personaje que el diálogo, ya que a través de las palabras, el personaje no sólo proporciona información sobre la historia, sino que nos dice quién es y como piensa, sus sentimientos y actitudes frente a la vida.

Que el diálogo caracterice a los personajes no quiere decir que estos hablen de sí mismos constantemente, sino que el diálogo debe corresponder a lo que diría el personaje si existiera en la vida real y frente a situaciones externas y aparentemente banales.

El escribir buenos diálogos se consigue con la práctica. No hay una receta única, sino que se deben desarrollar las habilidades de escuchar, leer y escribir, además de que el escribir guiones se convierta en una actividad creativa y apasionante, hasta lograr que los personajes creados hablen por sí mismos y reflejen su individualismo con sus propias palabras.

Aun así, existen problemas comunes al escribir un diálogo, ya que puede ser demasiado literal, cayendo en lo obvio y artificial. Otro error es hacer diálogos muy cortantes, lleno de frases cortas o de líneas de una sola palabra. También se cae en hacerlo muy repetitivo, ya que el personaje dice lo mismo aun cuando cambia de palabras, dando por lo tanto información redundante.

De igual manera se puede caer en diálogos demasiado largos, como si fuera un discurso, provocando estática en la acción y redundancia. También se comete el error de darle frases ceremoniosas a los personajes, como si salieran de un poema o de un texto de gramática, pero no de una persona, al igual de que suenan muy formales y con frases plagadas de ideas temáticas o nociones filosóficas.

Por lo tanto hay que recordar que el diálogo y las reacciones deben integrarse, que las conductas y motivaciones necesitan ser lógicas, que los personajes deben ser consistentes a su personalidad, y que sobre todo el diálogo debe ser acorde a las motivaciones, intenciones y actitudes de los personajes.



4.4 GUIÓN CINEMATográfico

Cualquier guión, sin importar para qué medio de comunicación sea escrito (cine, televisión o radio), debe funcionar como una guía de acción clara para la realización de una película o programa, según sea el caso. En el caso del guión dramático para cine, esta función es vital pues el guión debe contar una historia en términos de acción.

La persona que llegue a leer un guión dramático debe comprender con gran precisión las imágenes y sonidos que el guionista ha descrito con palabras, a la vez de que la lectura de los diálogos de los personajes debe ser exacta en cuanto a la manera en que se deben pronunciar.

La principal característica que todo guión debe poseer es la claridad, ya que si no es claro en sus indicaciones, sería como si un instructivo estuviera incompleto, o una receta sin uno de sus ingredientes, poniendo en peligro que la filmación salga mal, salga tarde o simplemente que no salga.

Todo guión para poder ser claro debe respetar un formato, los cuales están establecidos y estandarizados para presentar cierta información, así, todo el que esté involucrado en la realización de una película podrá comprender las indicaciones que contenga el guión, facilitando, por lo tanto, el trabajo.

Por razones cronológicas el cine fue el primer medio audiovisual en establecer un formato para la escritura de guiones. El guión o screenplay⁸² posee aspectos semejantes a la redacción de una obra teatral, pero la naturaleza del medio cinematográfico le otorga características peculiares, poseyendo un lenguaje propio, que se aleja mucho de los medios expresivos del teatro.

Los estándares iniciados dentro del cine mudo han evolucionado mucho hasta la fecha, el lenguaje del cine se ha renovado y la terminología del medio se enriquece a cada momento, trayendo como consecuencia el hecho de que no exista un formato único para escribir guiones de cine.

Existen varias formas de hacer guiones, dependiendo de varios factores, como el idioma, el país, o incluso de la compañía que llega a producir el film. Las distintas escuelas de cine poseen diferentes formatos adecuados a sus técnicas de enseñanza. Así, filmes muy complejos requieren guiones muy precisos, mientras que películas sencillas requieren de guiones con más sencillez.

Hay que entender que es muy diferente escribir un guión cinematográfico para cortometraje que para largometraje, y esto se logra más eficazmente si se consideran cinco características básicas al realizar un guión para un cortometraje:

⁸² Término en inglés que significa: obra para la pantalla.



- Evitar Imágenes Innecearias: siendo más concretos en las ideas que se quieren transmitir, evitando tomas que describan el desarrollo de una acción, sustituyéndolas por tomas que den a entender la acción, pero sin mostrarla.
- Mayor Énfasis Interpretativa de los Actores: debido a que el actor tiene muy poco tiempo para desarrollar algún estado de ánimo, y su participación debe ser clara dentro de la trama.
- Desarrollar más el Trama que las Acciones: Se tiene que ser más específico en lo que se quiere transmitir.
- Mayor Interpretación Connotativa en las Escenas: Se tienen que lograr escenas que ofrezcan la mayor información necesaria como para evitar desarrollarla en vario número de tomas. Ser concisos en el desarrollo de las acciones.
- La Cámara no se debe Utilizar como Medio Descriptivo, sino Expresivo: No hacer uso de la cámara como un elemento externo a la acción que se quiere desarrollar, se debe integrar la cámara en la escena, interactuando con los sujetos y objetos que la componen.

Lo anterior debe desarrollarse sin olvidar los principios fundamentales de la forma artística:

- Unidad:
 - o Se debe establecer un concepto definido del cortometraje, sobre el cual se desarrollará el tema del mismo.
- Repetición Unificante:
 - o Es adecuar los diferentes elementos: el guión, los actores, la iluminación, la fotografía, los argumentos, la escenografía, etc; sobre el mismo tema, ya teniendo definido el concepto del film.
- Ritmo:
 - o Temporal: Es la repetición rítmica del tema durante el desarrollo del film representado con un elemento diferente en cada ocasión.
 - o Temático: Es la repetición rítmica del tema durante el desarrollo del film representado con un mismo elemento en cada ocasión.
- Variedad:
 - o Es evitar la monotonía del desarrollo de las escenas dentro del film.
- Contraste:
 - o El tema central del film debe estar seguido de un segundo tema que exalte los valores del primero. Tener un punto de comparación, como por ejemplo un personaje protagonista siempre necesita del antagonico para poder exaltar sus virtudes.



Conociendo lo anterior podemos, ahora si, desarrollar un guión siguiendo las características básicas de la estructura de un guión dramático para cine, las cuales se pueden numerar en diez aspectos, que son los siguientes:

1. - Todo guión de cine debe escribirse por escenas, por unidades de lugar en donde uno o varios personajes llevan a cabo acciones, en un tiempo determinado. La razón de hacerlo por escenas se debe principalmente a que ayuda a determinar el número de lugares en donde transcurre la acción, y así, se pueden conocer el número de sets y locaciones con las que se debe contar.
2. - En algunos países, escuelas o compañías productoras prefieren escribir el guión por secuencias, pero esta forma de hacerlo puede crear confusiones, debido a que una secuencia contiene un principio, un desarrollo y un final dentro de la acción total, y muchas veces coinciden con las escenas, por lo que es más recomendable escribir el guión en escenas.
3. - Cada escena contendrá tres elementos, que son: la descripción del lugar y de los personajes de forma breve, la descripción de la acción y los diálogos.
4. - La descripción del lugar debe ser concisa, haciendo sólo descripciones detalladas en caso de que sea esencial para la comprensión de la historia.
5. - Los personajes sólo se describen la primera vez que aparecen en la historia, o cuando es importante describir su aspecto, debido a que halla cambiado a lo largo del film o porque su apariencia es importante para el desarrollo dramático.
6. - Describir la acción es lo más importante de la escena, debe ser clara y concisa, sin llegar al exceso del detalle mínimo, sino simplemente hacer descripciones funcionales que sirvan como guía para que el director y los actores puedan tomar decisiones a cerca de como interpretar una escena.
7. - Es necesario escribir los diálogos sólo cuando éstos son inteligibles y tienen una intención dramática, recordando que su función principal es la de proporcionar información y caracterizar al personaje, sin llegar tampoco al detalle mínimo.
8. - Anteriormente se establecían diferencias entre el guión literario⁸³ y el guión técnico⁸⁴. Pero en la práctica se ha demostrado que un guión técnico sólo es útil cuando el guionista es al mismo tiempo el director de la cinta.

⁸³ Es el guión que no incluye indicaciones técnicas como movimientos o ángulos de cámara o indicaciones de audio.

⁸⁴ Es aquel guión que sí incluye indicaciones técnicas de cámara, movimientos o sonidos.



9. - Lo anterior no impide a que el guionista sugiera algunos ángulos específicos de cámara, siempre y cuando sólo aporte información adicional de la escena.

10. - No hay un método único para aprender a narrar visualmente para escribir diálogos, sino que cada guionista desarrolla su estilo propio con la práctica, compartiendo únicamente como característica común la claridad al escribir.

De igual forma se pueden establecer varias características básicas del formato del guión dramático, y se podrían enumerar de la siguiente manera:

1. - El guión se escribe a un solo espacio, únicamente separando a espacio sencillo el encabezado de cada escena de su correspondiente bloque de indicaciones y descripción, los diálogos del personaje y el diálogo de un personaje con otro personaje.

2. - Cada hoja del guión equivale a un minuto de tiempo en pantalla, por lo que se debe escribir en hojas tamaño carta, por un solo lado.

3. - La portadilla del guión contiene datos importantes del mismo, como la versión del guión, o sea, determinar si es el primer borrador, el segundo o el guión final; también los datos del guionista en los que se incluye su dirección, teléfono, etc., así como el lugar y la fecha.

4. - El margen izquierdo debe ser de 2.5 cm. , mientras que el margen derecho debe estar a la altura de los 2 cm., al igual que el margen inferior y el superior.

5. - En la primera hoja de nuevo se escribe el nombre de la película, con mayúsculas y subrayado, en el centro de la hoja.

6. - A continuación van dos espacios sencillos y junto al margen izquierdo se escribe con mayúsculas la indicación FADE IN⁸⁵.

7. - Se deja un espacio sencillo y junto al margen izquierdo se escribe el número 1, indicando la primera escena, así, cada escena se numerará del lado izquierdo justo cuando éste empieza.

⁸⁵ También conocido como FUNDIDO DE APERTURA, los cuales son convencionalismos que indican el inicio de un guión cinematográfico.



8. - En el mismo renglón se escribe con mayúscula y subrayado el encabezado de la primera escena, el cual consta de tres elementos, el que indica si la escena sucede en un interior abreviándolo como INT., o un exterior que se abrevia EXT.

Otro elemento es el que nos ubica en el lugar donde se desarrollará la acción, y puede ser una IGLESIA, RECAMARA DE JUAN PEREZ, etc., y el último elemento que señala el tiempo en el que transcurre la escena, si es de día, de noche, etc., o si es necesario indicar el tiempo preciso, como las seis de la mañana.

9. - Se deja un espacio sencillo, escribiendo en el primer bloque la descripción de la escena con las indicaciones, a partir del margen izquierdo a una distancia de 3.7 cm., hasta llegar al margen derecho.

10. - Los diálogos y las indicaciones de cómo deben decirse, conocidos como acotaciones de dirección, se escriben en una columna angosta, de 3 pulgadas de ancho, la cual se coloca en el centro de la hoja, por lo que debe iniciar a partir de los 7.5 cm. a la izquierda, hasta los 16 cm., encabezando la columna con el nombre del personaje en mayúscula.

11. - Debe existir una separación clara entre el bloque de indicaciones y la descripción de la escena con el diálogo, para ofrecer mayor claridad.

12. - No se deben cortar las palabras que se escriben dentro de cada renglón, y optar preferiblemente por dejar un espacio en blanco.

13. - Si una escena o diálogo continúan en la siguiente hoja, se escribe la palabra CONTINUA, con mayúsculas, en el margen inferior derecho, y de la misma forma se escribirá CONTINUA, pero entre paréntesis en la hoja siguiente y en el margen superior izquierdo.

14. - Si la escena o diálogo terminan al final de la hoja, no se debe poner la palabra CONTINUA.

15. - Todas las páginas van numeradas en el margen superior derecho, a partir de la segunda hoja.

16. - Al finalizar el guión se escribe con mayúsculas FADE OUT⁸⁶, en el margen inferior derecho de la última hoja del guión.

⁸⁶ Convencionalismo que indica el final del guión cinematográfico.



De lo anterior podemos resumir que:

1. - Se escriben a renglón seguido los bloques de indicaciones y descripción de escena, así como los diálogos.
2. - Se separan entre sí con un espacio sencillo tanto al encabezado de cada escena de su correspondiente bloque de indicaciones y descripción, como del diálogo de los personajes dentro de este bloque, así como del diálogo de un personaje con el de otro personaje.
3. - Se escriben con mayúsculas y minúsculas, los bloques de indicaciones y descripción de las escenas, los diálogos y las indicaciones de cómo deben decirse los diálogos.
4. - Se escriben con mayúscula, el título de la película sólo en la primera hoja, la indicación de FADE IN y FADE OUT., los encabezados de cada escena, los nombres de los personajes, la indicación de CONTINUA, las indicaciones técnicas que se deseen enfatizar, las indicaciones de cámara, y las indicaciones de audio.
- 5.- Se subraya tanto el título de la película sólo en la primera hoja, como en los encabezados de cada escena.
6. - Entre paréntesis se escriben las indicaciones de como deben decirse los diálogos, como la indicación de CONTINUA, que indica que la escena proviene de la hoja anterior.
7. - El tipo de letra es el que posee una máquina de escribir normal, y si se hace en una computadora con procesador de palabras, se recomienda utilizar el tipo de letra Courier de 12 puntos.

FORMATO 1

ESCENA: 3 TOMA:1

ESTUDIO TV / DÍA / INT. ← *Cabeza de Escena.*

PG. Estudio, Juan está escribiendo cuando se levanta se realiza DOLLY IN hasta CU de Juan.

Aquí se sigue describiendo la acción de los personajes como de la cámara dentro de cada toma, así como el aspecto del personaje y el ambiente en el que se desarrolla la escena. Todo a renglón seguido.

Posteriormente se ponen los diálogos de esta toma:

- Juan: Y decías que no ibas a llegar!
- Pedro: Desgraciadamente se canceló mi cita



4.5 TIPOS DE PRODUCCIÓN

FORMATO 2

Nº Secuencia	Nº Escena	Nº Toma	Descripción Imagen	Descripción Sonido
1	2	6	<p><u>ESTUDIO TV / DÍA / INT.</u> PG. Estudio, Juan está escribiendo cuando se levanta se realiza DOLLY IN hasta CU de Juan. <i>Primero se pone la Cabeza de Escena, se escribe el Plano de encuadre, la acción del personaje, la acción de la cámara, así como el aspecto del personaje la primera vez que aparece o cuando cambia su apariencia durante el film, y el ambiente de la escena.</i></p>	<p>- Juan: Y decías que no vendrías. - Pedro: Desgraciadamente se canceló mi cita. <i>Se ponen los diálogos, como la música y los efectos que irían en la toma.</i></p>

Es necesario mencionar, que el formato de guión descrito anteriormente para el cine se puede utilizar tanto para los largometrajes como para los cortometrajes, ya que las anotaciones técnicas no varían entre uno y otro tipo de producción cinematográfica.

La diferencia más bien radica en el contenido de la historia y en el tratamiento que se le dé, y con más énfasis en el factor tiempo, debido a que un largometraje dura al rededor de una hora y media o más, mientras que un cortometraje es desde los 3 minutos hasta los cuarenta y cinco.

En el largometraje las ideas son más elaboradas y la descripción de la acción es más detallada, se toman en cuenta situaciones obvias o lógicas dentro de una secuencia, sin que esto le quite una importancia a la acción dentro del trama.

Por otro lado, en el cortometraje se incluyen únicamente ideas concretas, convirtiendo la historia en un concepto básico, lleno de significados, para así poder evitar acciones que sólo justificarían un movimiento o un desplazamiento de un actor de un lado a otro.

Lo importante del cortometraje es lograr decir en poco tiempo un número significativo de ideas, además de poder contar una historia sin caer en la tediosidad o en la confusión, por lo que el guión debe ser estructurado de una manera muy clara y concisa, tomando únicamente los elementos fundamentales para su entendimiento en el momento adecuado, y eliminando a su vez aquellos otros que sólo entorpecerían la dinámica del mismo.



4.5 TIPOS DE PRODUCCIÓN

4.5.1 Largometraje

Digamos que es el tipo de producción más reconocido y difundido por la industria cinematográfica en todo el mundo. El largometraje es la película cuya duración oscila entre los 90 minutos y hasta los 180 minutos o más, como se ha estipulado últimamente en las producciones anglosajonas, cuyo desarrollo de la historia es muy extenso, como por ejemplo en “Danza con Lobos”, dirigida por Kevin Costner.

El largometraje tiene muchas ventajas. La principal es el tiempo con el que cuenta para poder desarrollar un tema en específico dándole una forma única al desarrollo, de tal forma que no se caiga en lo banal y aburrido para el espectador, ya que se le exige estar mucho tiempo frente a la pantalla.

Dentro del largometraje ya se cuentan con ciertas estructuras asentadas, que garantizan en mayor medida el éxito asegurado de un film, como es dar la premisa básica al inicio de la historia, después un conflicto entre las partes de la historia, y por último un clímax que resolverá el problema y la premisa que se manejó al inicio.

Dentro de cualquier largometraje, y de hecho dentro de cualquier film, uno podrá darse cuenta de que todos los personajes tienen un desarrollo al verse trastocados por las situaciones que experimentan durante la historia.

Un largometraje se puede entender como una novela, a comparación con el cortometraje que sería un cuento corto. Los elementos, las situaciones a desarrollar, y la estructura de desarrollo dentro del largometraje es única, y debe cumplir con ciertos elementos para atraer la atención del público, como el manejo de significados universales, haciendo así más rentable cualquier producción, asegurando su exhibición en casi cualquier parte del mundo.

4.4.2 Mediometrage

Producciones utilizadas la mayor parte de las veces para programas educativos y culturales para la televisión, realizadas en 16 mm o 35 mm. Quien más le ha dado auge a este tipo de producciones es la BBC de Londres, en Inglaterra, quien constantemente realiza films de carácter documental.

Los mediometrages oscilan entre los 45 minutos a los 80 minutos, aunque no hay una institución oficial que avale estos rangos de tiempo, y es más bien la decisión y el concepto que se cree en cada País, o incluso en cada agrupación cinematográfica.



4.4.3 Cortometraje

Para poder definir al cortometraje dentro de un contexto cinematográfico mexicano se necesita tomar en cuenta a dos vertientes: la histórica, la cual se refiere naturalmente al origen del cine a través de cortos; y la tecnología, la cual se aplica en este género, el cual se divide en documental y ficción, además de transformarse en derivaciones propias del video.

Esencialmente se le puede llamar corto a una película "con duración de menos de media hora, de acuerdo a la medida internacional establecida en los festivales internacionales de cortometraje"⁸⁷, aun cuando la delimitación dentro de la industria mexicana no se ha tomado en cuenta de forma estricta, englobando por lo general en este género a todas las cintas que no son parte de los largometrajes.

Por otro lado, el cortometraje de ficción es el que se refiere a una construcción dramática - psicológica - temporal, a un cuento, a diferencia de la novela que equivaldría más a una novela.

Mientras que el cortometraje documental se refiere más bien al aspecto periodístico que puede ofrecer el cine, ya que usa técnicas similares al del reportero para poder exponer su temática, sujetándose a la realidad, y combinando testimonios junto con reseñas y opiniones.

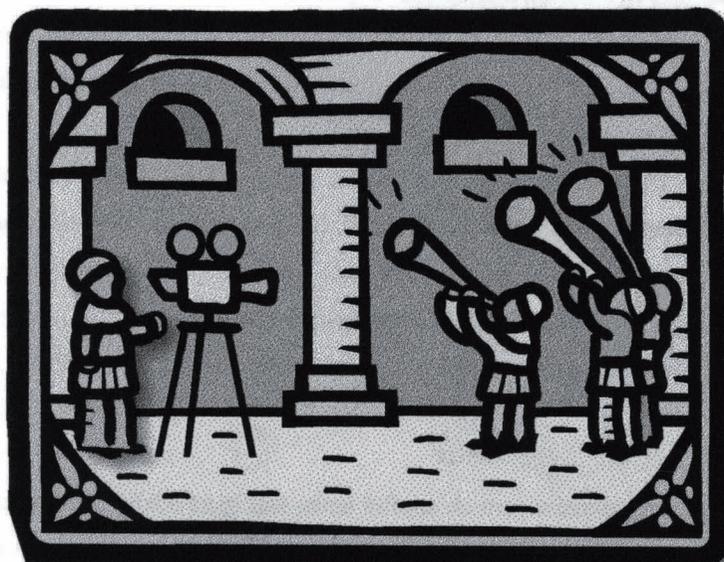
El cine de cortometraje ha representado siempre una opción de expresión libre, experimental, ensayística y de propuesta, debido al bajo costo de producción, frente a los costos tan elevados de un largometraje.

Esta opción no sólo se refiere a la libertad creadora que encierra el corto en cuanto a la temática o la propuesta que expone, sino también respecto al uso de nuevas tecnologías y estructuras que deriven en subgéneros como el video clip, video art y video home, transformando así los términos del lenguaje visual.

⁸⁷ AYALA BLANCO, Jorge. Crítico cinematográfico.

CAPÍTULO CINCO

LENGUAJE CINEMATOGRAFICO





5.1 ESPACIO Y TIEMPO

Como en todas las artes plásticas, que carecen del aspecto del tiempo, como la pintura, la escultura, arquitectura, la cerámica, la orfebrería y demás expresiones artísticas de tipo decorativas, contienen en sí mismas un orden espacial, es decir, tienen una manifestación de espacio.

Espacio y tiempo no se pueden tratar como dos criterios que abarquen todas las artes en dos grupos separados e independientes, esto se debe primeramente a que en gran parte de las artes son también espaciales como el drama, la danza, la cinematografía, los títeres, las marionetas y hasta la mímica; y en segundo lugar porque “toda diferenciación exagerada de estos dos conceptos, espacio y tiempo, como si se tratase de dos factores irreductibles, es uno de los errores que quizás la ciencia y la filosofía con el tiempo se encarguen de borrar, como lo ha hecho el arte desde sus orígenes”⁸⁸.

El tiempo, tal y como se conoce desde que el hombre tiene uso de la razón, es una convención que nos ha sido dada como algo real y externo, como un convencionalismo de la sociedad moderna con su afán de darle un valor específico a los diversos momentos que se presentan durante un día, como el amanecer, el atardecer y el anochecer, siendo que no existe sino en nosotros por una mera relación entre movimientos diversos que se refieren generalmente a cambios de la luz solar, dándoles un valor específico por medio del reloj, el cual divide el día en 24 horas, y esta a su vez se divide en 60 minutos.

Se puede decir que dentro del concepto tiempo entra la definición de ritmo, entendiéndolo como un orden de tiempo, dado que ritmo es lo mismo que orden de espacio. Sin importar realmente el significado de estos conceptos, el verdadero artista se introduce completamente en su trabajo creador y creativo con un sentido más intuitivo y artesanal. Aunque la verdad es que para los artistas plásticos el tiempo sigue vigente en sus cuadros y esculturas, desde el momento en que se esforzaban por expresar el movimiento a través de sus propios estilos de expresión.

La propia naturaleza, ofrece en sí una gama infinita de movimientos y ritmos, y por otro lado también ofrece la quietud de sus paisajes minerales y vegetales, por lo que es importante señalar aquí que los ritmos espaciales son el fruto de los ritmos temporales. Por lo tanto, toda repetición espacial es fruto de un movimiento regular, como cuando un reptil se arrastra por el desierto va dejando una serie de huellas rítmicas.

El hecho de querer comprimir y sugerir un Espacio – Tiempo real dentro del film a través de imágenes fijas o en movimiento, son como dos dimensiones que se unifican en una misma, el movimiento. El cine “no puede representar el volumen espacial, abstraído de toda medida temporal.

⁸⁸ C. SÁNCHEZ, Rafael. “Montaje cinematográfico, arte de movimiento” Ed. Pomaire. España 1976 P. 168



Mientras que nuestro pensamiento conserva los fenómenos del espacio y del tiempo, el universo que percibimos de la pantalla de la sala cinematográfica nos muestra volúmenes y duraciones, en un proceso permanente de síntesis del espacio y del tiempo... el cine nos presenta pues, como una evidencia, el espacio y el tiempo... de este modo el film nos introduce, gracias a la experiencia visual y por simple evidencia, en la comprensión de una relatividad de gran dominio⁸⁹.

Lo que define en especial a la cinematografía y le da un carácter único dentro de todas las expresiones artísticas con las que cuenta el hombre para expresar su realidad es el hecho de que en el cine se debe crear una simultaneidad entre estos dos planos, el del tiempo y el espacio. Ya dentro de la práctica filmica, el cineasta debe tomar en cuenta los valores espaciales en su trabajo de montaje, mediante la fusión de la unidad y la variedad del film.

Hay que entender por unidad a la más elemental y necesaria cualidad de cualquier obra, y a la vez la más difícil de construir y de crear, debido a que no se encuentra en un solo nivel de la obra que se esté creando, sino que exige, domina y organiza todos los elementos que constituyen a la obra en sí.

Unidad en cine es la obra teatral, es quien da el carácter, la finalidad, el rasgo y la familiaridad de cada elemento que aparece en forma ordenada dentro de la obra, y que contribuye a una expresión que se manifiesta de forma progresiva.

La unidad se logra mediante la repetición. Así, si un cortometraje documental es sobre el hambre en Latinoamérica, describiendo las causas y proyectando una serie de opiniones de expertos sobre el tema, y entre cada opinión aparece la imagen de diferentes niños con una clara desnutrición, aun cuando los niños son diversos, la idea se repite constantemente, con lo que se ha repetido la unidad temática: niño hambriento.

La variedad es, por otra parte, un complemento esencial de la unidad. Esto es, si la unidad temática en sus repeticiones fuera constante pero idéntica a la vez, más que proponernos variedad, lo que se producirá es la monotonía, obligando a la percepción de los espectadores a cansarse por recibir un elemento demasiado repetido. El arte debe, por todos los medios, no caer en lo monótono, excepto si el tema así lo requiera, pero por lo general la monotonía no despierta interés ni atracción visual, por lo tanto para hacerle frente a este problema está la variedad. Por lo tanto unidad y variedad son dos cualidades inseparables de toda creación artística.

El espacio dentro del cine es definido por el lugar donde se esté llevando a cabo la trama de la película, son todos los escenarios, las locaciones y últimamente hasta los ambientes ficticios que se crean por computadora. Todos los directores trabajan a través de todo el espacio escenográfico, y depende mucho la forma en como se desplace por el mismo, ya que se toma en cuenta la época que se desea representar, las modas, las intenciones del film, el presupuesto para construirla lo más real posible y el número de técnicos disponibles.

⁸⁹ EPSTEIN, Jean "Esencia del cine" Ed. Galatea-N. Buenos Aires 1975 Cap.20 P.129



Por lo general un espacio determinado del film tiene mucho que ver con un personaje determinado, por lo tanto los mafiosos tienen sus bodegas húmedas y llenas de cajas de vino con el que trafican, o vemos a los vaqueros en pueblos llenos de polvo y tomas abiertas que muestran los paisajes de su alrededor. De igual forma el espacio también se determina por la toma que se realice, si es abierta y muestra todo el lugar, o tan cerrada que sólo se distingue un solo elemento de toda la escenografía, si es un estudio donde se creó el espacio o es una locación que ya existía y se trasladó todo el equipo técnico y humano para filmar, y si es natural o efectista.

La escenografía es prácticamente inseparable de otro elemento de la cinematografía, la iluminación, y de la profundidad de campo, entendiéndola como la parte del campo en la que los objetos se perciben con nitidez, es “la distancia entre la cual los objetos son nítidos delante y detrás del lugar donde se ha hecho el foco” según Néstor Almendros. El espacio tiene pues un valor temporal ya que lo más próximo es lo más actual y lo más alejado es el pasado. Entonces, como se puede ver, la profundidad de campo está estrechamente ligada al espacio fílmico, o sea que se puede considerar la imagen cinematográfica como una imagen en movimiento relacionada con la narratividad de la obra.

Con referencia al tiempo, la imagen no es independiente de éste, según lo entiende el espectador, y el movimiento lo es menos, pero la percepción del tiempo dentro de la cinematografía es muy subjetiva. La duración real no siempre corresponde a la duración aparente de la trama, ya que eso no sólo depende de la intensidad del relato, sino también del tipo de plano del que se trate y del contenido del mismo.

Es así como vemos que un primer plano no necesita de mucho tiempo para ser visto, aunque será percibido como más largo que un plano de conjunto. Y un plano que esté muy rico de planos visuales y compositivos en su escenografía, requerirá de un tiempo relativamente largo para poder ser percibido en su totalidad, además de poder expresar el ambiente deseado.

La duración por lo tanto está muy ligada a los demás elementos y componentes de un plano, de los movimientos de los personajes, de los objetos con relación con la cámara, a la composición, el encuadre, la propia escenografía, la profundidad de campo como ya se había mencionado, etc. Y claro está que el montaje es esencial dentro de la dinámica del film.

Sólo el cine representa el tiempo cinematográfico con la misma duración que el tiempo real cuando se realiza un plano secuencia, ya que se rueda en una continuidad espacial y temporal.

Entonces, entenderemos que toda producción cinematográfica se compone por tres elementos de tiempo:

El tiempo en el que se realiza la historia, el cual nos ubica en la época en la que se está desarrollando la acción; pudiendo ser la prehistoria, la época medieval, los años 70's, etc.



El tiempo que tarda el desarrollo de la historia, orientando al espectador en los espacios de horas, días, meses, años, etc., que dura la historia como tal.

El tiempo de duración del film, que es básicamente la duración total de la película.

Por lo tanto, el tiempo está determinado por la forma como el editor le da énfasis a una secuencia en especial, además de que el cambio del espacio generalmente también marca el transcurso del tiempo. Otros elementos que determinan su transcurso son las caracterizaciones de los personajes, el maquillaje de los mismos, el cambio de vestuario, la iluminación en exteriores, si es de día o de noche, etc., además de las divisiones propias de una película como son las escenas, las secuencias, las tomas, etc.

4.2. El tiempo

El tiempo que tarda el desarrollo de la historia, orientando al espectador en los espacios de horas, días, meses, años, etc., que dura la historia como tal.

El tiempo que tarda el desarrollo de la historia, orientando al espectador en los espacios de horas, días, meses, años, etc., que dura la historia como tal.

El tiempo que tarda el desarrollo de la historia, orientando al espectador en los espacios de horas, días, meses, años, etc., que dura la historia como tal.



5.2 RITMO

Podría considerarse como parte esencial del montaje, pero también se le puede ver como el resultado del mismo, y el cual está compuesto por varios elementos los cuales producirán el efecto de continuidad, de ritmo, de lógica en el transcurso de la trama, etc. En este apartado se verá la parte estética del montaje, y no los principios básicos para realizarlo, ya que eso se considera como la parte práctica de la realización del film, mientras que en el ritmo interviene más la creatividad y la capacidad del realizador para darle diferentes matices y sentidos a las secuencias.

Es importante tomar a consideración el separar los elementos visuales del montaje, el montaje en sí, ya que se pretende más adelante, describir en forma práctica la secuencia que se debe seguir para realizar un montaje, sin tomar en cuenta ningún aspecto de composición, de ritmo, de continuidad, transición, etc., logrando dividir la parte artística, creativa y con más contenido semiológico, de la otra parte práctica y hasta cierto punto rutinario, donde existen pasos específicos para llevar a cabo un montaje filmico.

5.2.1 Continuidad:

Varias veces dentro de la industria cinematográfica se ha dicho que la continuidad es la meta de una buena armonización filmica. Pero esta frase utilizada en el medio trae consigo dos realidades, ya que en parte es verdad y en parte es una contradicción, ya que si el director decide fraccionar la realidad en tomas separadas, es por que no se decidió por la realidad continuada, sino que prefiere desmenuzarla para después hacerla parecer continuidad real gracias al montaje.

La verdad es que no se fraccionan ni el tiempo, ni el espacio por donde los personajes se puedan desplazar, pero por el contrario, lo que sí se fracciona es el espacio desde el cual se observa la escena, el punto de vista de la cámara, por lo tanto, lo que se está fraccionando es el espacio del espectador. Entonces se puede llegar a la conclusión de que existen dos espacios dentro de la cinematografía, un espacio de acción y otro espacio de observación, los cuales son individuales y separables.

Los motivos por los que se decide fraccionar a la realidad por medio de tomas, para después lograr por medio de la edición una continuidad real dentro del film, son, en primer lugar porque "se logra concentrar la atención del espectador sobre un trozo de acción que más interesa en cada instante, ampliando, magnificando el detalle al tamaño completo de la pantalla, y se logra imprimir el movimiento nuevo a la acción real: el movimiento de los cortes"⁹⁰.

⁹⁰ C. SÁNCHEZ Op. Cit. P.174



Existe la continuidad filmica, la cual se obtiene al hacer una edición de determinada acción, en la que no se respeta el tiempo real que se supone debería durar tal acción, pero que si lleva una continuidad en cuanto a la lógica de los pasos que se hacen para realizar la acción, y en la cual se reúnen varias convenciones que se han venido desarrollando conjuntamente con la evolución del propio cine, además de que incluye también el fraccionamiento de la película y los movimientos en pantalla.

Y también hay otro tipo de continuidad el cual rompe con la acción real, temporal espacial y hasta de acción, pero que al hacer la edición lleva consigo una continuidad temática, la cual se logra al unir diversas tomas sobre un mismo fenómeno, pero cuya validez no se basa únicamente en las ideas que se quieren plasmar en la edición, sino que también necesita una lógica en las imágenes. Por lo tanto, tratar el tema de la feria, haciendo tomas de diversos aspectos de ésta, sin llevar una continuidad de acción específica, pero teniendo como punto de referencia lo que se vive dentro de la feria, se obtiene una continuidad temática.

5.2.2 Movimiento interno de la toma:

Como quedó establecido al principio de este trabajo, el cine es un arte de imágenes en movimiento. Los movimientos internos de la toma son aquellos que registra el film y se perciben dentro del recuadro durante la proyección de la toma, mientras que los movimientos externos son los que surgen de los cortes y transiciones entre una toma y la toma siguiente tomando en cuenta varios factores importantes para lograr este tipo de movimiento, como la relación del tema con el contenido, la continuidad de transiciones, el flujo de las imágenes y el ritmo del montaje.

En aquellas tomas donde el sujeto lleve un movimiento isocrónico, el cual no produce cambios en la composición del cuadro, ya que sus movimientos permanecen dentro de la misma zona de cuadro, se le llama movimiento de pulsación constante, donde su característica es la de no cambiar de zona, y en la cual su movimiento interno carece de progresión. Estas tomas pueden servir como puente dentro de la continuidad, son la transición entre las tomas sin movimiento interno con las tomas con movimiento interno.

Obtener las tomas de movimiento de pulsación constante depende de la cámara, del sujeto y de una zona dentro del cuadro, así, si la cámara está fija y el sujeto en movimiento pero sin cambiar la zona del cuadro se obtiene una toma de pulsación constante.

También se obtiene de otras dos formas, cuando la cámara está en movimiento, el sujeto también, pero no se cambia la zona; o cuando la cámara está en movimiento, el sujeto es fijo y no se cambia la zona de cuadro. En conclusión, lo que determina una toma de pulsación constante es la permanencia constante del sujeto en la misma zona.



En la práctica, una toma de pulsación constante puede ser una cámara fija captando agua de un arroyo. Olas del mar, una rueda girando, un péndulo, etc. Si la cámara está sobre un dolly⁹¹ siguiendo a una persona, manteniendo la misma posición dentro del cuadro, o un avión en vuelo visto desde otro avión.

Y en los casos donde se observa el mismo paisaje desde la ventanilla de un tren, o ver el camino desde el automóvil, también nos ofrecen tomas de pulsación.

5.2.3 Ritmo interno y externo de la toma:

El ritmo se puede originar a partir de dos aspectos diferentes, ya sea de los movimientos dramáticos de los personajes de la acción, o de los movimientos visuales. Si se trata de los movimientos dramáticos, se refiere a la acción misma de los personajes que se desplazan en el escenario o que simplemente dialogan, produciendo un proceso psicológico. Por lo tanto se puede decir que las tomas poseen un ritmo interior, tanto psicológico como no verbal.

Si se trata, por otra parte, de movimientos visuales, sugiere los movimientos dentro del cuadro, sin presentar una acción completa, por lo que esa duración y dimensión de la toma depende de la función que desempeñe al conjugarse con las demás escenas filmadas. La mayoría de los ritmos visuales internos se obtienen en recorridos de un sitio a otro, de viajes u objetos en movimiento.

Existen otros tipos de movimientos visuales que se determinan por la velocidad con que se desplaza la cámara móvil, ya que la velocidad de un paneo, tildeo o traveling, movimientos de cámara que veremos más adelante, marcan también el ritmo visual interno, que se debe conjugar con los ritmos visuales dramáticos de cada toma.

Independientemente de que una toma tenga movimiento interno o no, tiene la capacidad de participar del ritmo externo que resulte de la edición, y de la dimensión que se logre en las escenas armadas, determinando este tipo de ritmo el montaje mismo, tanto por la longitud como por la duración de las tomas, tomando en cuenta de que no todas las tomas se deciden editar por la longitud ocupada en la película salvo en dos situaciones específicas, cuando es una toma sin movimiento interno y cuando son tomas de pulsación constante.

Ya queda por entendido que toda producción cinematográfica está constituida por tomas, así que, los movimientos producidos por los cortes y por la continuidad de diversos planos exigen por sí mismo un ritmo, tanto interno como externo en la escena completa. El responsable de que exista este ritmo es el editor.

⁹¹ Dolly, tripié que cuenta con ruedas en la base, las que permiten trasladar a la cámara en cualquier dirección. También es un carrito montado en rieles, en el cual se instala la cámara.



Un ritmo métrico cuando este se creó a partir de un compás y se rige a medidas establecidas como si se tratará de una música de danza o marcha. Es poco común que ritmo métrico se presente en una película. Por el contrario, el ritmo más común y del que más se valen los directores y productores es de aquel que surge a partir de dos movimientos simultáneos, el movimiento interno y el externo de la toma, en donde la toma ya está filmada y a la cual se le pueden hacer cambios gracias a la edición.

Obviamente es muy difícil lograr que se mantenga el mismo ritmo dentro de un film, de principio a fin, ya que se fastidiaría al espectador, se haría muy monótona la historia, o no se lograría transmitir alguna idea en específico si se tratase de proyectar al mismo ritmo que una idea completamente opuesta, por lo que se tiene la oportunidad y las herramientas para poder alterar el ritmo de la película.

Se debe tomar en cuenta de que toda toma filmada viene con un sobrante, que en el lenguaje cinematográfico se llama Plus, al comienzo y al final. Al recortar o suprimir estos instantes de plus, dependerá mucho el cambio de ritmo que sufra una determinada escena. Así, la posibilidad de darle un ritmo u otro a la escena son tan diversas como el propio editor lo quiera, claro está que dependiendo mucho del sentido dramático que exija la propia escena.

A este cambio de ritmo por medio del plus se le conoce como pausas, y su modificación afecta directamente al "TEMPO" de la acción, ya que si se toma un diálogo filmado y se hacen tres copias de la misma escena, pero dándoles distintas pausas a cada una de las versiones, ya sea dando pausas completas, pausas pequeñas o suprimiendo las pausas, se descubrirá que el ritmo externo de la edición produce cambios efectivos, aun cuando se trate de la misma situación, afectando también el ritmo interno de la escena.

Otra forma de modificar el ritmo de la escena es haciendo intercalaciones entre los personajes y los objetos que están participando en la misma acción, así, el editor puede insertar en medio de un parlamento, imágenes de objetos secundarios o detalles de algunos de los personajes presentes en determinada toma, para después hacer que continúe el diálogo. Cualquier inserción llamada CUT- HAWAI, puede servir a la escena en general, siempre y cuando no esté fuera de acción principal, y que no distraiga a la misma.

Una tercera forma de alterar el ritmo es por medio del sonido sobrepasado o SOUND-FLOW, el cual se refiere a una parte del parlamento que se escuchará en el momento que está proyectándose la imagen de otro personaje el cual mostrará una reacción a lo que está escuchando, o a un objeto con el que se relacione el diálogo. O el sonido traslapado llamado también OVERLAPPED DIALOGUES, en donde el diálogo de alguno de los personajes se monta sobre el texto de otro personaje, escuchándose por lo tanto al mismo tiempo y dando la impresión de que el segundo personaje está impaciente por ser escuchado.



En otros casos, cuando la acción de una escena está compuesta por gestos y palabras, y además por el desplazamiento de los personajes, la forma de edición puede influir mucho dependiendo de la decisión de dejar los recorridos íntegros, reducirlos o reducirlos a un punto que casi se suprime. En este caso, la capacidad del espectador por captar ideas en forma casi inmediata es importante, ya que al principio del cine las historias eran planteadas de forma obvia y llenas de explicaciones, mientras que hoy en día se ha logrado presentar ideas fugaces, sin que presente dificultad alguna para ser captadas, cierto algunas excepciones.

En cine hay dos etapas independientes del ritmo, y que están separadas: “la primera es la interpretación del Guión Técnico frente a cámara; la puesta en escena de cada toma. El director influye ahora tremendamente en el ritmo de cada toma. Su interpretación del drama filmico total lo traspasa a los actores en cada toma separada, con miras a un flujo constante que está todavía por crearse y realizarse en la edición, que viene a ser la segunda etapa”⁹².

Se entiende por ritmo: orden en movimiento. Se habla de ritmo espacial cuando se realizan distancias iguales marcadas por un mismo objetivo. Por lo tanto, cualquier repetición periódica hará nacer un ritmo, y se puede medir la velocidad, la aceleración, el retardo y el término del mismo ritmo. Pero si un elemento simple es repetido periódicamente y a la misma velocidad, producirá monotonía y disgusto por parte del espectador.

Para romper la monotonía, se puede acudir a un elemento llamado acento, el cual sirve para agrupar varios elementos periódicos, así, si de cada tres elementos periódicamente ordenados uno es acentuado y dos son débiles, se comenzará a percibir la sensación de un compás. Pero si este compás es prolongado y por un largo rato, la monotonía vuelve a aparecer, ya que al fin de cuentas, el compás no es sino un ritmo sobre otro ritmo.

El ritmo puede ser rígido cuando proyecta movimientos coordinados y periódicos, como una danza o la marcha de un soldado; o puede ser libre, cuando simplemente presenta movimientos sin atender una medida métrica, como el paseo de cualquier sujeto.

La imagen debe acompasarse cuando la narración visual tiene apoyo sólo en su propio orden, y su orden interno es el ritmo. Por otro lado, la falta de continuidad de acción se suele dar principalmente en los cortometrajes documentales. Es importante lograr un buen compás, ya que el espectador exige orden, ya que este, sin darse cuenta, necesita percibir un ritmo ordenado.

5.2.4 Transición:

Otro elemento perteneciente al montaje y que está muy ligado al ritmo es la transición, la cual se ubica entre toma y toma, en los momentos de corte y edición, siendo el factor que determina si es posible o no unir dos tomas, y no simplemente ir de un plano a otro, sin establecer una relación entre la primera toma y la siguiente, la cual liga con el final de esa primera toma, creando una relación visual.

⁹² Ibid P.189



En términos generales, la transición es un elemento cinematográfico que sirve para hacer cambios temporales y espaciales de una escena a otra, y en la misma escena sirve para pasar de un punto de vista de la cámara a otro, realizando una descripción visual del lugar y los elementos que componen a las tomas, construyendo un ambiente dramático capaz de ir al unísono con el guión literario y reforzarlo.

Las transiciones generalmente se marcan a corte directo, esto es cuando se pasa de una toma a otra de manera directa, y generalmente son dentro de la misma escena. También existen las disolvencias, que es cuando una escena se mezcla con otra, mientras la primera escena va disminuyéndose hasta desaparecer, la escena siguiente comienza a aparecer desde antes de que desaparezca por completo la escena anterior. Últimamente con los avances tecnológicos, las transiciones pueden realizarse por medio de WIPES, termino utilizado cuando se pasa de una escena a otra por medio de líneas diagonales, horizontales o verticales, las cuales recorren la pantalla y a su paso van cambiando de una imagen a otra.

El hecho de darle un mayor énfasis al aspecto estético del montaje, y sobre la misma línea de la transición, hizo que surgiera el Tertium Quid, el cual se refiere a una transición muy ligada con el contenido argumental, o el significado intelectual que nace de la unión de dos tomas con contenido diferente, pero cuya intención es transmitir un tercer elemento, el cual obviamente no es visual, sino que surge como resultado de un concepto creado por dos elementos distintos pero a la vez unidos.

Lo anterior se puede explicar con el siguiente ejemplo:

En la transición convencional tenemos como primera toma a una niña de cinco años tomando una flor del jardín, la cual arranca de raíz, y una segunda toma donde un peluquero toma los cabellos de un niño los cuales corta de un tizeretazo. Por otra parte, en el Tertium Quid, la primera toma es la misma niña realizando la misma acción, la segunda toma es un campesino que coloca cuidadosamente un tierno árbol, en tierra preparada y lo planta.

Haciendo un análisis vemos en la primera transición que se trata de una escena cómica, donde la acción de la niña no es mas que una mera metáfora sin trascendencia alguna, mientras que en la segunda escena, en el momento en que se ve al campesino cuidando la planta con tanto esmero, la acción de la niña se interpretará como una destrucción inconsciente.

La importancia de la transición visual recae fundamentalmente en que si no se sabe combinar los movimientos de la pantalla, por más profundo que sea el contenido dramático, el sentido artístico quedará disminuido. Y por el contrario, si la formación artística no es débil, el contenido dramático no llegará al espectador con la fuerza necesaria. Por lo tanto, debe tomarse a consideración que todo film debe tener un flujo constante, pero equilibrado, produciendo un ritmo interior en la imagen percibida por el espectador.



Las transiciones se logran de una manera fácil, ya que cualquier tipo de movimiento puede unirse con tal de que sea con otro movimiento de ritmo semejante, así no se producirá ningún salto visual, ya que se confrontarán dos velocidades similares, aun cuando pueden tener origen en movimientos de diversos órdenes.

Por lo tanto, todo movimiento de cámara puede unirse entre sí sin detener o congelar sus movimientos, pero si esos desplazamientos carecen de un sujeto de acción determinada, lo que se hace es aplicar una medida igual a la longitud de las tomas, obteniendo un juego rítmico, teniendo ritmo interno (cámara móvil) y ritmo externo (tiempo de los cortes).

Es estos movimientos de cámara, debe evitarse el efecto que se produce de dar marcha atrás, dentro de una panorámica no debe volverse atrás, con la excepción de cuando la panorámica no es descriptiva, sino que es usada para seguir a un sujeto que vaya en movimiento y regrese de inmediato. Pero si se enlazan dos o más panorámicas, estas deberán seguir una misma dirección.

De igual forma, para conseguir una buena composición en movimiento, es saber empalmar correctamente los paisajes con horizontes. Ya que es difícil hallar dos paisajes que muestren la línea del horizonte a igual altura, tomando en cuenta de que cualquier pequeña diferencia de altura entre un paisaje y otro resulta molesto, lo que debe hacerse es un cambio marcado de niveles. Hay que tomar en cuenta que el horizonte es más marcado en paisajes como el mar, mientras que es menos visible el horizonte en paisajes de montañas, facilitando el empalme.

También se debe tener en cuenta la transición lógica, la cual justifica la acción de los sujetos, y aunque el ritmo de las tomas entre una y otra sea el mismo, es posible que parezca ilógica la secuencia por muchos otros aspectos si no se cuida la iluminación de los sujetos, la disposición espacial de los objetos, la dirección del movimiento que uno de los sujetos realiza durante la secuencia, etc.

Ahora, si en medio de una serie de tomas con movimiento se pone un plano estático, su aspecto es congelante. Pero si enseguida se vuelven a poner tomas móviles y de nuevo aparece un plano estático, se comenzará a producir una relación de repetición temática. Y si nuevamente aparece un plano estático y continua con imágenes en movimiento, se logrará un compás.

En resumen, cuando se nos presentan una serie de tomas estática, lo más recomendable es cortarlas en una medida rítmica. Hay que recordar que no todas las tomas ni todas las secuencias de imágenes están regidas únicamente por la estética, ya que en casos de que se utilice una voz en off por parte del locutor, lo que aparecerá en pantalla no se regirá por un ritmo visual, si no que se sujetará a las medidas del tiempo del narrador y de lo que este vaya describiendo.



No se den abusar de series largas y de longitudes idénticas, sino recurrir a la variedad, cambiando el ritmo pasando de una serie de tomas estáticas a una serie de movimientos de cámara. Y en cuanto a repetir varias veces la misma toma dependerá en mucho de la finalidad con que se haga, pero si el plano es quieto, la aparición repetida podría ser monótona. Por lo tanto, al prevenir que cierto objeto o sujeto aparecerán en repetidas apariciones, se deberán filmar diversos planos del mismo sujeto para crear una repetición progresiva.

En el momento de la aparición de un sujeto en la pantalla, el espectador debe tener la impresión de que el sujeto es nuevo, y que su aparición es una sorpresa. Para lograr esto, se deberá evitar que el sujeto sea visto en un plano anterior, o que sea visto en un plano anterior con una longitud idéntica a la que se va a repetir.

En el momento de la aparición de un sujeto en la pantalla, el espectador debe tener la impresión de que el sujeto es nuevo, y que su aparición es una sorpresa. Para lograr esto, se deberá evitar que el sujeto sea visto en un plano anterior, o que sea visto en un plano anterior con una longitud idéntica a la que se va a repetir. En el momento de la aparición de un sujeto en la pantalla, el espectador debe tener la impresión de que el sujeto es nuevo, y que su aparición es una sorpresa. Para lograr esto, se deberá evitar que el sujeto sea visto en un plano anterior, o que sea visto en un plano anterior con una longitud idéntica a la que se va a repetir.

En el momento de la aparición de un sujeto en la pantalla, el espectador debe tener la impresión de que el sujeto es nuevo, y que su aparición es una sorpresa. Para lograr esto, se deberá evitar que el sujeto sea visto en un plano anterior, o que sea visto en un plano anterior con una longitud idéntica a la que se va a repetir. En el momento de la aparición de un sujeto en la pantalla, el espectador debe tener la impresión de que el sujeto es nuevo, y que su aparición es una sorpresa. Para lograr esto, se deberá evitar que el sujeto sea visto en un plano anterior, o que sea visto en un plano anterior con una longitud idéntica a la que se va a repetir.

En el momento de la aparición de un sujeto en la pantalla, el espectador debe tener la impresión de que el sujeto es nuevo, y que su aparición es una sorpresa. Para lograr esto, se deberá evitar que el sujeto sea visto en un plano anterior, o que sea visto en un plano anterior con una longitud idéntica a la que se va a repetir. En el momento de la aparición de un sujeto en la pantalla, el espectador debe tener la impresión de que el sujeto es nuevo, y que su aparición es una sorpresa. Para lograr esto, se deberá evitar que el sujeto sea visto en un plano anterior, o que sea visto en un plano anterior con una longitud idéntica a la que se va a repetir.

En el momento de la aparición de un sujeto en la pantalla, el espectador debe tener la impresión de que el sujeto es nuevo, y que su aparición es una sorpresa. Para lograr esto, se deberá evitar que el sujeto sea visto en un plano anterior, o que sea visto en un plano anterior con una longitud idéntica a la que se va a repetir. En el momento de la aparición de un sujeto en la pantalla, el espectador debe tener la impresión de que el sujeto es nuevo, y que su aparición es una sorpresa. Para lograr esto, se deberá evitar que el sujeto sea visto en un plano anterior, o que sea visto en un plano anterior con una longitud idéntica a la que se va a repetir.

En el momento de la aparición de un sujeto en la pantalla, el espectador debe tener la impresión de que el sujeto es nuevo, y que su aparición es una sorpresa. Para lograr esto, se deberá evitar que el sujeto sea visto en un plano anterior, o que sea visto en un plano anterior con una longitud idéntica a la que se va a repetir.

En el momento de la aparición de un sujeto en la pantalla, el espectador debe tener la impresión de que el sujeto es nuevo, y que su aparición es una sorpresa. Para lograr esto, se deberá evitar que el sujeto sea visto en un plano anterior, o que sea visto en un plano anterior con una longitud idéntica a la que se va a repetir. En el momento de la aparición de un sujeto en la pantalla, el espectador debe tener la impresión de que el sujeto es nuevo, y que su aparición es una sorpresa. Para lograr esto, se deberá evitar que el sujeto sea visto en un plano anterior, o que sea visto en un plano anterior con una longitud idéntica a la que se va a repetir.



5.3 PLANOS Y MOVIMIENTOS

El plano adquiere una definición diferente a la que adquiere cuando se le toma como unidad de duración convirtiendo al plano como el segmento que existe de un corte a otro, pero cuando se habla de imagen en movimiento en referencia a la composición de la imagen dentro de la pantalla, punto que se aborda más adelante, entran otros elementos como la dimensión, los cuadros, el movimiento, la duración, el punto de vista, el ritmo, así como la relación con otras imágenes.

Siendo que el movimiento de la imagen es lo que caracteriza a la cinematografía, este está completamente ligado al factor tiempo, además de tomar en cuenta que los planos no solamente son imágenes en movimiento, sino que aquí también se integran los planos fijos, ya que de una u otra forma también son parte de la movilidad y el tiempo del film. Para esto, es necesario tomar en cuenta los movimientos internos de cada cuadro, es decir, el movimiento representado en la imagen, y también tomar en cuenta los movimientos del cuadro con relación al campo, al movimiento de la cámara y su relación con el sujeto u objeto a filmar.

Hay que recordar que en los inicios del cine, el movimiento que se hacía con la cámara era relativamente mínima, debido esto a las limitaciones técnicas que había, pero con el transcurso del tiempo esto fue cambiando, y se comenzó a adquirir una movilidad increíble, pero que con la aparición del cine sonoro disminuyó su uso debido al ruido que producía el motor y el movimiento de la cámara en él.

En la actualidad el movimiento que se logra reproducir con la cámara sólo está limitado por la creatividad del director, del fotógrafo y/o camarógrafo, ya que cuentan con innumerables instrumentos capaces de facilitar cualquier movimiento, como las grúas, los dollys, los steadycam y otros más basados en artículos capaces de soportar el peso de la cámara en un brazo largo y muy articulado, guiado a través de computadoras que memorizan cada uno de los movimientos para irlos perfeccionándolos.

Es así como la cámara tiene la funcionalidad de no sólo filmar lo que se le expone, sino que además de es capaz de transmitir una sensación de movimiento llena de significados dentro del mismo contexto del film, y dependiendo de la finalidad de los movimientos que se realicen con la cámara, se pueden dividir en distintos apartados. De tal forma, tenemos a los movimientos descriptivos, donde se describe un espacio, acompaña a un personaje o le da vida a un objeto estático; los movimientos dramáticos, capaces de expresar el estado anímico de un personaje, o su punto de vista, además de definir la relación que existe entre objetos y personajes.

También existen movimientos base de la cámara, y son los siguientes:

Los movimientos de panorámica, en donde la cámara gira sobre su eje con la ayuda de unas rótulas. La panorámica puede ser horizontal, vertical, oblicua, circular, de balanceo o de barrida. Ayuda a describir, a acercarse a un sujeto u objeto, a acompañar, a alejarse o distanciar a un objeto o sujeto con relación a otro y relacionarlos entre sí. Traza caminos a seguir y puede mostrar los de la diégesis.



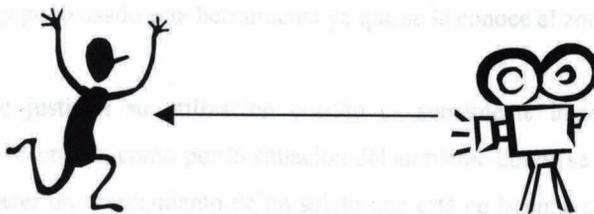
De esta manera, una panorámica ligera que sigue el movimiento de un sujeto está en función de la continuidad de la lógica, manteniendo la continuidad sin ruptura cuando se cambia de plano.

Por lo general la panorámica nos da la facilidad de ir descubriendo un objeto de manera progresiva, y puede tomar el papel de la mirada de uno de los personajes, ofreciéndole mayores recursos al relato visual. Dramáticamente se puede decir que la panorámica crea relaciones entre diferentes situaciones, personajes, objetos, etc., además de coordinar la acción y el fin, así como la situación y la causa.

Otro movimiento es el traveling, que se refiere a cuando la cámara tienen movimientos hacia delante, atrás, a uno u otro lado, y en diagonal. También pueden ser rectos o sinuosos, además de que sirven para acercar, alejar y seguir, con la capacidad de hacernos penetrar en un espacio, o hacernos abandonarlo. Cuando es frontal va de cara al sujeto; acercándose a él se le conoce como “dolly in” o alejándose de él se le conoce como “dolly out”; si es en forma lateral se refiere a movimientos paralelos a la acción que se está describiendo, teniendo “travel left” y “travel right”; en forma circular es cuando se desarrolla alrededor de la escena; y cuando se le denomina divergente es cuando se está alejando del centro del interés de una acción.

Cuando se realiza un dolly in, se va conduciendo la escena hasta lo particular, restringiendo a su vez el campo visual, siendo esta una forma de introducir al espectador de una manera sencilla a una acción determinada. Se le puede considerar a este traveling como un recurso de aproximación, y por lo tanto tiende a aislar y subrayar elementos esenciales de la acción, como tratando de atravesar lo aparente.

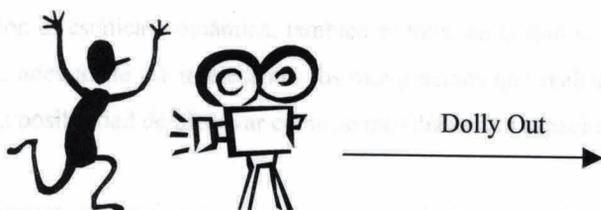
Dolly In



Mientras, un dolly out tiene diferentes significados. Si la cámara va retrocediendo se viene acompañada de un sujeto sin que de a lugar a cambiar la distancia que existe con respecto a él, simplemente mantiene un efecto de contacto y no de retroceso en sí. Pero por otro lado, un dolly out es aquel que va de lo particular a lo general, del individuo u objeto a su entorno, tiende a ubicar al sujeto en su ambiente.



Mientras se va ampliando visual, se van introduciendo elementos nuevos que tienden a modificar el relato, y llega a transmitir una sensación de aislamiento.



El traveling lateral se reconoce como el de la enumeración y de la recapitulación, mientras que el vertical da como suposición la captación de la realidad de una forma que no es normal y por lo mismo no es muy utilizado este tipo de movimiento. Por último está el plano – traveling, el cual es una combinación de movimientos y suele hacerse sobre una grúa con plataforma y ruedas.

También existen movimientos aparentes y son los que pueden ocurrir en el momento que la cámara está quieta, mientras que el objeto es el que se mueve pero sin que los espectadores se den cuenta de eso, dando así la sensación de un movimiento suave de la cámara aunque en realidad no lo sea.

Otro movimiento aparente es el zoom, que a diferencia del traveling modifica la forma como se presenta la distancia que separa a cada uno de los elementos que se van presentando en la profundidad. De esta forma, un zoom hacia atrás de un objeto nos aleja de todo lo que hay detrás de él.

Cuando se abusa demasiado del zoom, se puede caer en la monotonía y el aburrimiento, y de hecho en el cine es muy poco usado esta herramienta ya que se le conoce al zoom como el travelling de los pobres.

Se justifica su utilización cuando es sumamente imposible realizar un travelling, ya sea por las dificultades técnicas, como por la situación del ambiente donde se está filmando la película, de tal modo que si se requiere hacer un acercamiento de un sujeto que está en la cima de una montaña desde otra montaña cercana, lo más conveniente es acudir al zoom.

Después de dar un repaso acerca de los movimientos base que se puedan hacer con la cámara, y de tener la posibilidad de realizar cuantos más se desarrollen dependiendo de la acción y la imaginación de los realizadores, es necesario tomar en cuenta que cualquier movimiento de cámara debe tener un motivo, ya que como dijo Lang “en mi opinión, mover la cámara sólo por moverla es un error, ya que hacer una panorámica de 360° sin ningún motivo es un alarde técnico, por lo tanto el movimiento de la cámara debe expresar algo”.

Todo lo anterior da por conclusión de que debe existir una relación estrecha entre el movimiento de la cámara con el movimiento de los personajes. Debido a que, como ya se mencionó con anterioridad, últimamente hay infinidad de movimientos, la inmovilidad debe adquirir tonos más significativos, ya que los inventos realizados para solventar la dinámica de la cámara no sólo debieron ser hechos para resolver un problema artístico, sino para plantear nuevas formas de expresión y comunicación cinematográfica.



El movimiento puede ser interno al plano, ya que el plano fijo también tiene una dinámica, porque es importante recordar que el dinamismo de la imagen no está ligado al movimiento de la cámara. Así que aun si la composición es estática o dinámica, también se toma en cuenta la profundidad del campo, las líneas de fuerza, el color, etc., además de ser interesantes los movimientos que realizan los personajes frente a una cámara estática, teniendo la posibilidad de observar como se moviliza en su espacio.

Existen cuatro formas como se puede relacionar el sujeto con la cámara a partir de los movimientos de ambos, ya sea que el personaje esté estático al igual que la cámara o que el personaje permanezca inmóvil mientras la cámara se está moviendo, ya sea que tanto la cámara como el sujeto estén en movimiento, o por último que el personaje esté en movimiento mientras que la cámara permanezca sin movimiento.

Al igual que dentro del montaje, como se verá más adelante, el tiempo dentro de los planos está muy ligado, al igual que para el espectador la imagen no está separada del tiempo, y menos aun los movimientos que realiza la cámara. Pero en este punto, el tiempo es muy subjetivo, y es que la duración real no siempre corresponde con el periodo aparente, que depende de la intensidad del relato, del tipo de plano y del contenido de la escena.

Es entonces cuando se entiende que la duración está muy ligada a los componentes del plano, como el movimiento de los personajes, el movimiento de los objetos y de la cámara en sí, la composición, el encuadre, la escenografía, profundidad de campo, etc., y obviamente aquí el montaje es un elemento esencial.

El ejemplo por excelencia es el llamado plano secuencia, el cual se filma en continuidad absoluta tanto en espacio como en tiempo sin hacer cortes ni ediciones, por lo tanto el tiempo real coincide con el tiempo cinematográfico.



5.4 EJES

Llámesese eje óptico del objetivo de la cámara “a una línea recta imaginaria que une el centro o cruce de diagonales del rectángulo del fotograma, con el centro o cruce de diagonales del paisaje real abarcado por ese mismo objetivo”⁹³. Generalmente cuando un sujeto centrado en el cuadro mira al objetivo, hace coincidir su mirada con el eje óptico, y si ese mismo sujeto viene caminando frente a la cámara, estará haciendo su recorrido por el eje óptico.

Quando se habla de la necesidad de mantener una dirección a través del recorrido de un sujeto, ya sea de izquierda a derecha, o viceversa, se refiere a cualquier recorrido que llegue a cruzar el eje óptico, aun cuando sea un ángulo muy estrecho.

Desde el momento que se decide de qué lado del eje se deberán colocar las cámaras en cada toma, quedará establecido a la vez de que lado estará establecido el sujeto dentro del juego total de los planos. La mayor parte de estos principios puede entenderse como convencionalismos, pero mientras que una convención no sea remplazada por una nueva, sigue siendo necesaria.

El eje de acción se identifica durante un movimiento a través de varias tomas. Cuando un sujeto realiza un movimiento de un punto a otro en línea recta en donde se sale de una casa, atraviesa la calle y entra en la casa de enfrente, pero sin seguir todo su recorrido con una cámara girando (paneo), desde que sale de la primera puerta hasta que entra a la segunda, sino haciendo tres tomas diversas, en donde la toma uno es la salida de la primera puerta y primeros pasos hacia la cámara, la segunda toma será atravesando la calle, y la tercera toma es llegando a la puerta de enfrente. Obviamente que si se llega a romper el eje de acción en una de las tomas, proyectará una posición falsa del recorrido y este se destruirá.

A pesar de que al estar filmando la secuencia pareciera que existe una confusión de direcciones, las tres posiciones que adopta la cámara son correctas, y al proyectarse en continuidad dará la sensación de haber representado un viaje rectilíneo. El secreto está en que todas las tomas muestran al sujeto desplazándose hacia la derecha del cuadro, por lo tanto, todo viaje rectilíneo es marcado por el eje de acción.

Fue la práctica de los camarógrafos la que descubrió que había zonas permitidas para situar a la cámara a lo largo de un eje de acción, y se le comenzó a llamar como la técnica de semicírculo. A un lado del eje de acción, que podría ser el recorrido de un sujeto, se puede imaginar un amplio semicírculo, o una infinidad de semicírculos de diversos tamaños, sobre los cuales se puede poner la cámara sin temor alguno a romper la línea de acción, y siempre produciendo una misma dirección del movimiento del sujeto.

⁹³ Ibid P. 101



También están las tomas opuestas (Reverse Shots), las cuales nos muestran dos puntos de vista opuestos en casi 180°, son pues las dos posiciones quietas y extremas de un paneo sobre un sujeto que pasa, pero suprimiendo el momento en que la cámara se mueve. Estas tomas son diferentes al paneo también porque ofrecen una salida del cuadro en la primera toma, y una entrada a cuadro en la segunda toma.

Cuando se filma un reverse shot, se debe tener cuidado en no saltar instantáneamente a la nueva dirección y menos aun cuando la segunda toma contiene el final de un largo recorrido. Por esto se necesita anotar la distancia entre la cámara y el recorrido con el que el sujeto sale de cuadro para observar esa misma distancia en la entrada a cuadro de la siguiente toma. No existe un problema serio en cuanto a la dirección del recorrido, ya que no se traspasó el eje de acción, pero si deja de haber suavidad en el corte, y la percepción del viaje en la línea recta no se percibe ni segura ni inmediata.

Lo anterior se debe a que el sujeto sale de la primera toma en un tamaño y después entra en la segunda toma con otra dimensión, además se deja de ver la geometría exacta de los ángulos entre el recorrido que realiza el sujeto y el eje óptico de la cámara.

Por lo tanto, no hay que olvidar que un Reverse Shots debe ser suave y no hacer notar el corte entre toma y toma, ya que debe representar de manera similar el giro natural de la cabeza. Pero si por el contrario, la segunda toma muestra una entrada a distinta distancia, ya no dará la impresión natural del giro de la cabeza, sino un salto a otro punto de vista.

Otra forma de abordar el eje de acción es tratando de conservar la dirección del movimiento intencional entre diversos sujetos, a diferencia de lo que se vio con anterioridad, donde el eje de acción es para conservar la dirección de un movimiento físico del sujeto. El principal elemento del eje de acción en caso de querer conservar un movimiento intencional entre varios sujetos es la mirada, siendo esto uno de los elementos más difíciles al realizar un film.

En caso de que aparezcan dos personas en una escena, colocadas una frente a la otra, una sentada y la otra de pie, crean una línea imaginaria que los une, y es el eje de acción llamado también Action Axis. Si en la primera toma se filma a una mujer del lado derecho de la pantalla y a un hombre del lado izquierdo de la pantalla, todas las tomas que continúen y fraccionen la escena, deberán respetar esta dirección establecida.

Para lograrlo es suficiente con no pasarse del eje de acción, ya que cualquier cámara que vea a los actores, o que vea a uno sólo de ellos desde el otro lado del eje, confundirá totalmente al espectador. Y siendo que no existe otro signo de relación más común que la propia mirada entre dos seres humanos, será esa línea que une a los ojos de los dos personajes el verdadero eje de acción. En caso de que uno de los dos personajes no responda a la mirada de otro, el eje de acción será entonces la línea imaginaria que existiera como si sí lo mirara.



Ahora bien, si son tres los personajes que componen la escena donde cada uno de ellos toma la palabra, la cámara se deberá colocar en cada nuevo eje de acción que se pueda producir dentro del triángulo que se forme. Alguno de los casos puede incluir una toma donde se incluya a los tres sujetos, principalmente cuando los personajes se mueven y cambian sus posiciones.

Pero mientras estén quietos y hablen entre sí, la cámara podrá mostrar a dos de ellos en la primera toma, y en las posteriores hacer las angulaciones correspondientes, como si se tratara de un diálogo.

En el otoño de 1929 Serguéi M. Eisenstein determina que hay cinco métodos de montaje, los cuales divide en métrico, rítmico, tonal, armónico e intelectual.

Ahora bien, si es un grupo de personas lo que se va a filmar, entonces la planificación debe realizarse con más cuidado, pero como en los casos anteriores, serán las miradas quienes darán las posiciones de la cámara con mayor claridad. Es conveniente que no se valla de un Close-Up a otro si los personajes no están claramente situados, por lo tanto es necesario intercalar planos amplios donde se incluyan a varios personajes y así establecer posteriormente un nuevo eje de acción sobre otros dos personajes.

El montaje métrico es el más sencillo y se basa en la duración de los planos de los sujetos que aparecen en la pantalla. Este tipo de montaje se utiliza para crear un ritmo constante y se utiliza en los planos de los sujetos que aparecen en la pantalla. Este tipo de montaje se utiliza para crear un ritmo constante y se utiliza en los planos de los sujetos que aparecen en la pantalla.

El montaje rítmico es el más complejo y se basa en la duración de los planos de los sujetos que aparecen en la pantalla. Este tipo de montaje se utiliza para crear un ritmo constante y se utiliza en los planos de los sujetos que aparecen en la pantalla.

El montaje tonal es el más complejo y se basa en la duración de los planos de los sujetos que aparecen en la pantalla. Este tipo de montaje se utiliza para crear un ritmo constante y se utiliza en los planos de los sujetos que aparecen en la pantalla.

El montaje armónico es el más complejo y se basa en la duración de los planos de los sujetos que aparecen en la pantalla. Este tipo de montaje se utiliza para crear un ritmo constante y se utiliza en los planos de los sujetos que aparecen en la pantalla.



5.5 MONTAJES

El montaje es un término utilizado específicamente para las obras cinematográficas y a la necesidad o exigencia del espectáculo filmico de estar fraccionado en planos o tomas a las que se les llaman Shots, también conocido como edición, en el que los rushes de imagen y sonido se editan sincronizados obviamente con la ayuda de una sincronizadora, la cual es un eje que tiene varios tambores dentados solidarios y cuya rotación producida por una manivela mantiene la sincronización entre las bandas que van pasando.

Es la organización de los planos del film, en donde se determina el orden y la duración de los mismos. Encadena un conjunto de planos en función de un orden prefijado por el guión. Es el principio organizativo que rige la estructura interna del film, y cuya función es la de producir un relato tratando de recrear un simulacro de la realidad.

En el otoño de 1929 Serguéi M. Eisenstein determina que hay cinco métodos de montaje, los cuales divide en métrico, rítmico, tonal, armónico e intelectual. Seis años después aparece el inglés Raymond Spottiswoode, sustentando que son seis los métodos de montaje, el primario, el simultáneo, rítmico, secundario, implicacional e ideológico, determinándolos como formas de construcción.

El montaje métrico, para Eisenstein, es aquel donde el contenido dentro de cada cuadro de una longitud de película está subordinado al largo total de la película. El montaje rítmico, por otra parte, es aquél que determina la longitud de la película que se está editando, dependiendo del contenido de ese trozo del film, creando una identidad entre la métrica en los trozos y sus medidas rítmicas.

En el montaje tonal el movimiento se percibe de una manera más amplia, ya que se basa principalmente en la emotividad del tramo de película que se selecciona, convirtiéndose el movimiento en la clave de este tipo de montaje. Por su parte el montaje sobretonal es aquel que se realiza por un cálculo colectivo de todas las atracciones de los trozos por lo que el movimiento aquí adquiere también ritmo. Y el montaje intelectual es aquel en el que se resuelve la yuxtaposición – conflicto de las armonías fisiológicas e intelectuales del film.

Por su parte, Spottiswoode explica sus seis formas de montaje de la siguiente manera. El montaje primario es el que se deriva de la observación del contenido de las tomas sucesivas, llamadas shots. El montaje simultáneo es el que surge de las tomas y de los sonidos de esas tomas dentro del film. El siguiente montaje, el rítmico, se logra haciendo cortes de forma rítmica absorbiendo los efectos de las tomas que lo dividen.

El montaje secundario lo describe como aquel por los cuales los elementos secundarios del film, como el tono de corte⁹⁴, y el tono de contenido⁹⁵ y los efectos de sonido, son realizados de tal forma que generen efectos específicos que tengan relación con toda la serie.

⁹⁴ El tono de corte se produce por el tipo de corte que se haga, a través del influjo del montaje filmico.



El montaje implicacional es el que se obtiene al observar las secuencias y hacer una comprensión de las implicaciones de esas secuencias. Por último, el montaje ideológico es el que resulta de un choque de conceptos derivados de un elemento del film, a través de un concepto que sea identificado por el espectador como propio.

Dentro del montaje la materia prima hace el plano, es el fragmento proyectado dentro de una continuidad, y por lo general suelen durar de ocho a diez segundos, pero eso depende en sí de la intención que pretenda transmitirse.

El número habitual de planos que se encuentra dentro de una película es desde los 400 hasta los 600, aun cuando hay los extremos, en donde se han rodado películas que integran un total de 3,225 planos (“octubre” de Eisenstein), o por el contrario hay otros que cuentan tan sólo con 73 (“India Song” de Marguerite Duras”).

La relación que debe existir entre los planos se basa fundamentalmente en tres aspectos cinematográficos, el temporal, el espacial y el expresivo. La relación temporal se puede dar como simultaneidad, es decir, ver la misma acción desde diferentes ángulos u otra acción diferente pero sucediendo al mismo tiempo.

También puede ser de rigurosa continuidad, en caso de haber una relación estrecha de plano – contraplano de un dialogo; y en forma de elipsis y de retroceso, y ambos pueden ser definidos o indefinidos. O sea que el lapso de tiempo que se produce puede ser de manera concreta y conocida o no lo puede ser.

La relación espacial se refiere a la continuidad o discontinuidad del film. Aquí la relación de los planos es de carácter expresivo, cuando la finalidad que se quiere alcanzar al realizar una edición de una determinada sucesión de planos no es tanto narrativa como efectista, sugerente, ideológica y hasta poética.

Es importante señalar que la mayoría de los cambios de plano se logra percibir a simple vista, pero en varias ocasiones limitarlos es muy difícil debido a que pueden ser demasiado breves los planos, a los movimientos de la cámara son muy rápidos, por la utilización de varios trucos, o con negros momentáneos producidos con un sujeto u objeto, como en una película de Hitchcock (“La cuerda” 1946), los actores tapan la cámara con sus cuerpos, dando la oportunidad de hacer un cambio de plano imperceptible. Y cada plano se forma por uno o varios encuadres, o también que un plano puede ser fijo en donde los personajes salen, entran e imprimen una dinámica dentro del encuadre.

Cuando se unen los planos, dan como consecuencia las escenas. Obviamente los planos unidos deben transcurrir en un mismo escenario, y hay una coincidencia entre el tiempo diegético y el tiempo representado, que en varios casos se representa por el plano – secuencia.

⁹⁵ El tono de contenido se produce por la composición de cada una de las tomas.



A continuación siguen las secuencias conocidas como la unidad narrativa de la película, y se diferencia una de otra por un cambio importante dentro de la acción, y puede estar compuesta por un solo plano o por varios, así como por una escena o varias escenas ligadas. Aun así, a veces es difícil determinar cuando finaliza y comienza otra secuencia.

Sólo es perceptible el cambio cuando están claramente separadas con determinados signos de puntuación visuales, como fundidos de cierre o de apertura casi siempre a negro, o fundidos encadenados que unen y marcan un cambio de tiempo y también están las cortinillas, el cierre o apertura del iris y hasta la banda sonora se utiliza como signo de puntuación. La ausencia de estos signos de puntuación marca una continuidad de relato. El utilizarlos o no nos revelará únicamente la estructura del film así como la creación de rupturas y asociaciones que pueden ser semejantes o contrastadas.

Las secuencias se pueden desarrollar en tiempo real, pero por lo general se dan en forma de elipsis temporales con cierta importancia, que pueden o no ir respetando la continuidad cronológica. Aun así existe una clasificación de diversas secuencias que se pueden dar por medio del montaje.

Se encuentra la secuencia lineal, la cual muestra de manera ordenada temporalmente todo el desarrollo; la secuencia alternada, que muestra alternativamente dos o más actos que se hacen simultáneamente, la secuencia en paralelo, que presenta dos o más ordenes de cosas sin ninguna relación cronológica marcada, sino simplemente con fines comparativos; la secuencia en episodios, que cubre un periodo de tiempo importante del que sólo se muestran unos planos o escenas, separadas por elipsis; y las secuencias de llave, que surgen del montaje de varios planos que muestran un mismo orden de acontecimientos.

Claro está que esos no son los únicos tipos de secuencia que existen, ya que la combinación que se pueda hacer entre ellas y la propuesta de nuevas formas de expresión serán los únicos límites de cualquier realizador. También se pueden clasificar las secuencias por interiores – exteriores, día – noche, visuales – dialogadas, tensión – inacción, íntimas – colectivas, etc.

Es cierto que la sucesión de planos debe ser de manera lógica y en forma temporal, casual o expresiva, pero hay ciertos casos donde resulta más significativa la sucesión de planos si se llegan a controlar algunos elementos. Puede darse el controlar la cantidad y la duración de las secuencias, o según el tipo de encadenamiento que se realice de un plano a otro, es decir, si son rápidas o lentas, si son en corte directo o por medio de signos de puntuación, dando marcaciones cronológicas o no, etc. Otra forma de controlar la continuidad entre los planos es dando un ritmo ínter e intrasecuencial ya sea rápido – lento, duro – blando o continuo – discontinuo. También logrando una estructura narrativa con secuencias en micro, haciendo que la acción fluya de manera tranquila. A fin de cuentas, el ritmo global de la película dependerá de cómo estén estructuradas las secuencias. En lo que se refiere a la parte técnica de la edición, no se abordará, por no ser parte del estudio de la tesis.



5.6 COMPOSICIÓN

La composición no se hace cuadro por cuadro dentro de una filmación, como se haría al tomar fotografías fijas, ya que sería imposible mantener bajo control a los 24 cuadros que se exponen en un segundo. La composición se aplica a un plano cinematográfico entendiendo al plano de tres formas diferentes, como unidad de tamaño, si es plano general o plano medio; como unidad de movimiento, si es un plano fijo o en movimiento; y como unidad de tiempo, entendiéndolo como una unidad de montaje.

El plano es por lo tanto la porción filmada por la cámara entre el principio y el final de una toma, y en una película determinada el plano se delimita por los empalmes que lo ligan con otros planos anteriores y posteriores a este. Ya entendida la unidad a la que se aplica la composición dentro de la cinematografía, no entendiéndola como composición fotográfica fija, sino como composición en movimiento, veremos los fundamentos de esta.

Desde el inicio de la fotografía se eligió utilizar un recuadro rectangular, cuya proporción desde un principio era aproximadamente de 3 X 4 y 4 X 5.5 al que le llamaron cuadro académico. El cine adoptó este encuadre sin ningún problema y la cinematografía marchaba muy bien, hasta que hizo su aparición el cine sonoro, cuya pista de sonido hizo que se estrecharan un poco los márgenes del cuadro. Lo importante en este momento era solucionar ese problema sin tomar en cuenta los aspectos estéticos de la imagen, y lograron respetar el cuadro en sus dimensiones originales separando un fotograma del otro con una barra más gruesa, volviendo así a la proporción académica.

Pasaron 15 años realizando producciones en este formato hasta que aparecen en el mercado los lentes anamórficos, los cuales permitían una ancha visión del panorama, llegando la era del cinemascope. Los cinematógrafos tenían ahora que plantearse nuevas formas de composición frente a un cuadro más ancho. Por su parte los empresarios vieron en estas nuevas dimensiones una mina de oro en lo que llamaron la pantalla panorámica, consiguiendo en muchos países para poder subir los precios de las butacas cuando los films fueran más anchos.

Las imágenes proyectadas a través de un lente cinemascope en las salas eran capaces de llenar todo el ancho de las pantallas, y obtuvieron el título oficial de la Pantalla Panorámica pero sacrificando una buena parte del lado superior e inferior de la composición original, con lo que continuamente se veían personajes decapitados o sin pies.

Las personas encargadas de realizar la fotografía de la película, llamados cameraman o camarógrafos, se dieron cuenta de esta situación y comenzaron a prever que el cuadro sería recortado de la toma real, por lo que tuvieron que componer "al ojo", regalando mucho espacio vacío tanto en las partes superiores como inferiores de las tomas, por miedo a no cortar partes del personaje o del objeto.



Fue entonces cuando las fábricas de cámaras comenzaron a construir viñetas para los visores, pero conservando hasta estos días la óptica y las proporciones académicas de la ventanilla de cámara.

El formato de 16 mm, que poco después se utilizó para realizar filmaciones domésticas, conserva hasta hoy el formato académico. Pero cuando este formato se adoptó como un estándar internacional, la película de 16 mm para las proyecciones en televisión hace aproximadamente 20 años, el recuadro académico tuvo una de sus más grandes modificaciones, ya que se tenía que recortar hasta un tercio de la imagen del cuadro original, modificando, obviamente, la intención principal que la imagen quería enviar. Esta forma de recortar parte de la imagen original obtuvo un nombre dentro del cine: Wide – Screen.

Esta misma razón hace que las normas de composición fotográfica no puedan ajustarse a los cambios que sufre de manera injustificada y libre. Toda composición debe continuar bajo las normas de un rectángulo de 4 X 5.5 o 3 X 4, mientras que no se cambien las ventanillas de todas las cámaras, bajo una nueva convención internacional.

Al cine no se le puede considerar únicamente como un arte de imágenes en movimiento, ya que esta forma de verlo limitaría a los demás aspectos visuales que participan dentro del film, al igual que los elementos auditivos. Hay otro factor determinante dentro de la cinematografía, el recuadro de la pantalla cinematográfica, lugar donde se despliega el movimiento filmado.

Dentro de la composición se puede observar que todo plano define un campo, entendiéndolo entonces como la porción de espacio contenido en el interior del encuadre, determinando un sistema cerrado, comprendiendo todo aquello que se encuentra presente en la imagen. Entonces, marcar los límites del encuadre significa elegir un fragmento del espacio y dejar fuera de la visión del espectador otros espacios que, supuestamente el propio espectador imagina y da por un supuesto de que existen.

Es así como el campo “se percibe como incluido en un espacio más amplio del que sería la única parte visible. El fuera de campo está, por lo tanto, fuertemente ligado al campo y unido a él en el imaginario del espectador. El campo y el fuera de campo forman un único espacio imaginario que se designa como espacio fílmico”⁹⁶.

Aquí entra, por lo tanto, un nuevo elemento, el fuera de campo, entendido como todo aquello que está excluido de los límites del encuadre, pero que aun así existe en la mente del espectador, y da por hecho de que se encuentra en el film, aun cuando no sea visible. Este fuera de campo se compone de seis segmentos, de los cuales cuatro son definidos por los límites físicos del campo, uno más es el espacio detrás de la cámara y el último se refiere a la parte trasera del fondo del decorado.

⁹⁶ AGUILAR, Pilar. “Manual del espectador inteligente” Ed. Fundamentos. España 1996 P. 144



Por lo tanto se puede definir el fuera de campo como un conjunto de elementos que, sin estar incluidos en el campo, se relacionan con él y son potencialmente visibles en función de las necesidades del relato. También el fuera de campo está ausente a la figura real y presente dentro de la imaginación como una prolongación del espacio que se representa en el cuadro.

El tipo de plano determina la forma como se dará un fuera de campo, así, mientras más corto sea el plano mayor será el fuera de campo y su efecto dentro de la narración visual es mayor. Pero para que realmente tenga un peso importante el fuera de campo y tenga a su vez una función de misterio o amenaza, es importante la composición de la imagen, así como ciertas situaciones que permiten llevar la atención hacia el fuera de campo como las miradas, la escucha, los movimientos y gestos de los personajes, sus salidas y entradas, y hasta ciertos movimientos de la cámara.

Y no todo se queda en el campo y el fuera de campo, ya que existe un tercer lugar dentro de toda filmación, y que se le da el nombre del otro campo, el cual se identifica como el espacio donde se está fabricando la imagen, desde donde se filma la escena.

Este campo no debe salir en la imagen, ni podrán verse sombras de ningún instrumento técnico de la filmación, como son los micrófonos, ni los focos y mucho menos la cámara, además de que los actores deben abstenerse de mirar directamente al objetivo, y si lo llegaran a mirar, sería dando a entender que esta viendo a los ojos de otro personaje.

Regresando al término de campo, este se puede componer de muchas maneras, así, el límite del encuadre se puede marcar dependiendo del tipo de objetivo, del lugar donde está situada la cámara y de la angulación de la misma. Si depende del tipo de objetivo, se puede decir que hay planos normales, de gran angular y el teleobjetivo, y según de cual se trate, los efectos de profundidad, aplastamiento y movimiento son distintos, al igual que la sensación de espacio cerrado o abierto, agobiante o despejado. Aun con esto, es muy difícil determinar que tipo de objetivo se utilizó para filmar una escena.

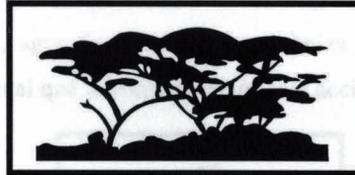
Un elemento más de la composición son los planos, entendiéndolos como un efecto de la distancia de la cámara en relación con el objeto que se está filmando, y así, tanto la escala de planos como la escala dentro de cada plano contiene valores significativos muy importantes dentro del lenguaje cinematográfico, ya que es capaz de asignar una importancia especial a los objetos y los personajes que intervienen en toda escena.

Por lo tanto, el tamaño proporcional de los personajes y de los objetos con relación a la pantalla determina la variedad de los planos, y se puede entender de esta forma que un plano es la distancia, en relación con el espectador, de los objetos que incluye la composición.



Respecto a esta escala de planos, cabe mencionar que existen varias nomenclaturas y muy diversas interpretaciones que hacen todavía arbitrario su uso, ya que cada grupo de cinematógrafistas adopta sus propios términos. Aun así, se tomará como base a los términos norteamericanos, ya que son los más conocidos en todo el mundo.

Primeramente está el Long Shot, el cual se abrevia como L.S., y se reconoce como un plano de conjunto, en el cual el objetivo de la Cámara abarca todo el escenario o ambiente además de que se distingue por mostrar el espacio total, teniendo un sentido descriptivo, de referencia global o para situar al espectador en un lugar de forma general.



En seguida viene el Médium Long Shot, y su abreviación es M.L.S. se le identifica por ser un plano de medio conjunto, donde existe un ángulo amplio pero menor al plano anterior, y donde las personas salen siempre de cuerpo entero, muestra al objeto en su totalidad, además de precisar el lugar y el tiempo.



Dentro de los planos generales también existe el plano de conjunto, quien se centra en la acción, crea un ambiente particular y sitúa a los personajes. Por último está el plano de conjunto corto, el cual sirve para situar a los personajes en un campo más reducido, llegándolos a individualizar.

A continuación viene el Médium Shot, abreviado como M.S. y que se refiere al plano medio, en donde las personas no caben de cuerpo entero, y el plano corta sus piernas generalmente sobre las rodillas, hay quienes lo llaman plano americano. Se utiliza cuando comienzan a haber diálogos, permite incluir a más de un personaje, y adquieren mayor expresividad la cara, los hombros y las manos.





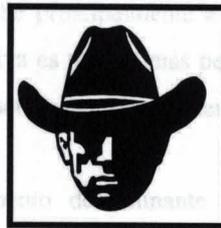
Sigue el Médium Close UP, el cual se abrevia como M.C.U. es un medio primer plano, en donde el sujeto sale desde la cintura y hasta la cabeza.



Luego está el Close Up, que se abrevia como C.U. , siendo este primer plano, que abarca desde el pecho o los hombros del sujeto, hasta la cabeza, agranda el detalle y minimiza el conjunto, además de mostrar la emotividad de los personajes en escena al igual que la contemplación y la acción.



Y después encontraremos el Big Close Up el cual se denomina como el gran primer plano y se abrevia como B.C.U., quien representa generalmente parte del rostro del sujeto, abarcando desde la frente hasta la barbilla, ayuda a reforzar la intención dramática, tiene un fuerte impacto, aunque también puede darle un impacto más fuerte a un segmento de la escena, o romper la continuidad dramática o incluso ser meramente informativo. Sólo en caso de no ser usado de manera adecuada, puede producir en el espectador confusión y caos.

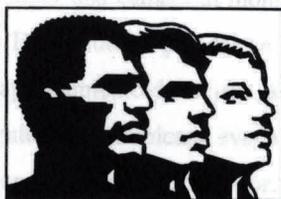


Se les unen a esta escala de planos el Two Shot, que se identifica cuando se encuentran dos sujetos en planos cerrados, como el M.S. o un C.U.





Y el Three Shot, en el cual existen tres personas dentro de un plano cerrado también. Cuando aparecen más de tres personas dentro de un mismo plano se le denomina Group Shot, recordando que son en los planos cerrados donde se aplican estos términos.



Se puede entender que cuanto más alejada está la cámara del objeto o su jeto y más amplio sea el campo, más se dejará al personaje sumergido en el cuadro, provocando que la vista sea más sintética. Pero si por el contrario la cámara se aproxima, aísla al personaje de su ambiente, como intentando penetrar en él.

A todo esto hay que tomar en cuenta que “la función significativa de los planos depende del conjunto en el que se integran. Obligatoriamente las partes actúan y reaccionan unas con otras”⁹⁷, es decir, el interés y el significado de los planos nace de su conjunto, es por eso que el abusar de un mismo tipo de plano deteriora y debilita su significado, aburre y no aporta nada. Ciertamente es que cada película puede identificarse por determinados planos, dependiendo del género y del director que la realiza, pero lo principal es, sin lugar a dudas la combinación de los planos y la relación que tengan estos con la diégesis, logrando producir efectos inesperados e innovadores, tanto propositivamente como en la forma como el espectador recibe el mensaje, y lograr escenas muy significativas.

Últimamente se tiene la tendencia del abuso del plano medio y todas sus variantes, pero sobre todo de los planos cortos y primeros planos. Esto se debe principalmente a la influencia que indirectamente tiene la televisión sobre el cine, ya que la pantalla televisiva es mucho más pequeña, y su poca definición para apreciar imágenes de grandes espacios es mínima, los productores toman en cuenta el pase de las películas a televisión.

No solamente los planos son un elemento determinante dentro de la composición que además proporciona información llena de significados, también tenemos la colocación de la cámara al momento de estar filmando con respecto al sujeto o los objetos, la cual se determina por las tomas que son anteriores y posteriores a la que se esté filmando del mismo sujeto o de los dos sujetos que componen la escena.

La cámara no puede colocarse en cualquier sitio, ya que debe cumplir con una relación estrecha respecto a las tomas que le preceden y las que continuarán. La elección de un punto de vista determina otros puntos de vista, así que se debe comprender la importancia de elegir y determinar las posiciones básicas de la cámara y del punto de vista general.

⁹⁷ C. SÁNCHEZ Op. Cit. P.134

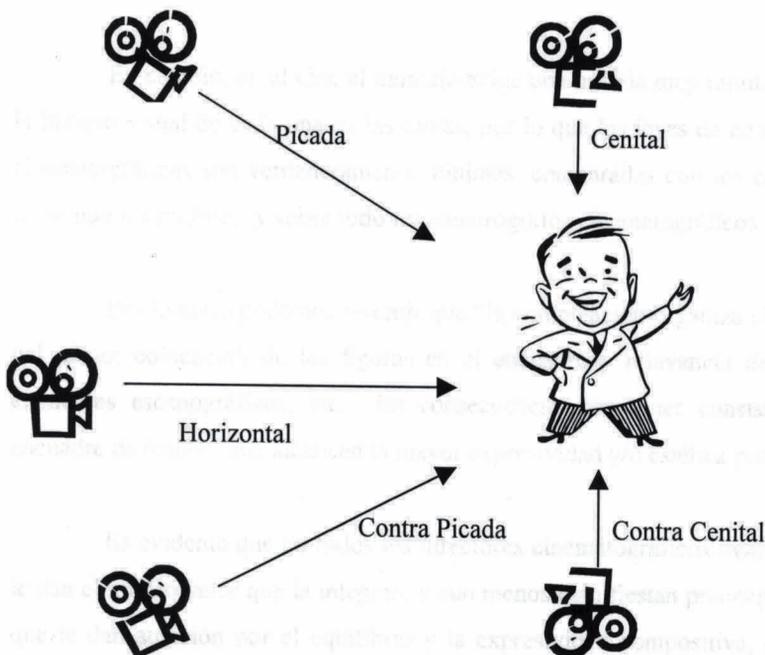


A esto se le llama angulación de la cámara, donde normalmente se le sitúa en línea horizontal con la mirada, y se le llama ángulo normal o neutro.

Sin embargo no es la única forma de situar una cámara al momento de estar filmando, ya que también las picadas y las contrapicadas son habituales. Dentro de las picadas se puede decir que tienden a disminuir las verticales, dando una sensación de pequeñez y aplastamiento del sujeto, además de que ofrecen al espectador una sensación de seguridad. Por el contrario, el ángulo en contrapicada evoca una situación de prepotencia, alarga las verticales y le otorga al personaje seguridad con respecto al espectador. Mientras que deformar los rasgos del rostro en primeros planos y en un ángulo de contrapicada, ofrece tomas inquietantes.

El ángulo inclinado haciendo variar su eje a la derecha o izquierda de la vertical, logrando tomas oblicuas dan la sensación de desequilibrio, logrando que el espectador tome una actitud participativa con respecto a la angustia o inquietud de uno de los personajes, acentuando el dramatismo.

Aquí lo interesante es saber que siempre que esté justificado un ángulo, este gozará de ser un elemento muy significativo dentro del lenguaje cinematográfico.



Todo lo anterior hace pensar que obviamente el cine requiere de un trabajo de composición especial en la pantalla, provocando que la manera de componer en los films se acerque mucho al fenómeno de cómo se compone en los trabajos de pintura. De esta manera los hermanos Lumière y Georges Méies en 1898 demuestran la necesidad de acudir a un modelo más pictórico en las proyecciones cinematográficas, por lo que tuvieron que desarrollar un sentido de marco en el cual el camarógrafo seleccionaba la realidad, disponiendo de elementos visuales que expondrían diferentes significados dependiendo de la toma obtenida.



Desde los siglos XV y XVI la “composición pictórica fue más estudiada y sistematizada, gracias al monje y matemático Luca Pacioli y el maestro florentino Leonardo Da Vinci, pintor, inventor, filósofo y tratadista. Ambos se extasiaron ante la naturaleza y se esforzaron por probar los cánones de la belleza artística estaban enraizados en formas naturales y sus leyes matemáticas... sólo este fundamento podría explicar la universalidad de principios de todo arte”⁹⁸.

En el cine, el estudio de la composición puede ser llevado a muchas aplicaciones durante la filmación por quienes desean traspasar a la pantalla todos los elementos que la pintura ha dejado. En la técnica actual, además de poder jugar con la luz, las sombras y con las cien graduaciones de claroscuro en emulsiones de blanco y negro, se le añadió un elemento que resalta la realidad que representa el mismo cine, la técnica del color.

Es necesario tomar en cuenta que el llevar todas las técnicas de composición de la pintura al cine es muy complicado y verdaderamente son pocos los directores que han pretendido hacerlo. La principal razón es que el espectador no ve de la misma forma una pintura a una película, y puede correr el riesgo de perder el interés del público en su afán por querer darle una intención visual pictórica, siendo que en la pintura la imagen queda fija e íntegra en su totalidad, ajena del factor tiempo y capaz de ofrecerse en un análisis contiguo tantas veces lo desee el espectador. Pero no hay que dejar de tomar en cuenta que cuando se aborda la composición siempre hay una influencia de la tradición pictórica.

En cambio, en el cine el montaje exige una mirada muy rápida sobre todos los elementos que componen la imagen visual de cada una de las tomas, por lo que las leyes de composición que se presentan en las escuelas cinematográficas son verdaderamente mínimas, comparadas con los complejos sistemas de la composición que presentan los pintores, y sobre todo los camarógrafos cinematográficos.

Por lo tanto podemos resumir que “la composición organiza el sistema de relaciones entre los elementos del plano: colocación de las figuras en el encuadre y relevancia de unas respecto a otras, situación de los elementos escenográficos, etc. En consecuencia, componer consiste en disponer todos los elementos del encuadre de manera que alcancen la mayor expresividad y/o estética posibles”⁹⁹.

Es evidente que no todos los directores cinematográficos tienen el mismo interés por la composición, ni le dan el mismo valor que la integran, y aun menos manifiestan preocupación alguna por lograrla. Pero hay otros que le dan atención por el equilibrio y la expresividad compositiva, otros ofrecen mayor ahínco a la luz o la escenografía, etc., pero siempre tomando en cuenta que el buen director es aquel que considera la composición como la primera piedra para levantar al film, ya que será la personalidad y el medio de expresividad del mismo.

El elemento de la unidad determina las primeras normas de un recuadro, y a los que se les considera como principios estéticos de la composición.

⁹⁸ Ibid P. 69

⁹⁹ AGUILAR Op. Cit. P. 118



Primeramente se debe contar con un punto máximo de interés, quien ejercerá una gran fuerza de atracción sobre nuestra mirada, el cual debe ser en sí mismo y en conjunto un ejemplo de la simplicidad, ya que aunque esté compuesto de muchos elementos todos ellos deberán tener la misma finalidad o dirección en sus intenciones. Así se logra simplificar su significado. Esto ayuda a comprender que mientras más fugaz sea la permanencia de una toma en la pantalla, más simple debe ser una impresión de unidad, por eso en la mayor parte de las composiciones deberá existir un punto de atención que acapare todo el interés.

Se debe establecer un límite interno del marco, que se determina dentro del cuadro cinematográfico, en donde los elementos interiores están dispuestos en relación rectangular al de la pantalla, sin que se permitan los desequilibrios. Así, los diversos elementos que componen la imagen deben dar la impresión de un todo, de una unidad total.

Si en una superficie se introducen dos puntos, cada una de ellos se ve sometido a la atracción visual del otro, por eso, cuando aparecen varios puntos aparentemente cercanos, el ojo tiende a verlos agrupados tomando formas geométricas, o sea, los puntos se pueden percibir no como elementos separados y aislados, sino formando estructuras visuales complejas, propiciando la creación de ritmos compositivos.

Un segundo elemento que tiene importancia dentro de las normas de composición es la variedad, lo cual no significa que exista multiplicidad en los elementos visuales, sino más bien es una manera nueva y diferente de mostrar el tema principal con la intención de evitar la monotonía, pero sin llevar el tema por la tangente, ya que dentro de la composición existe también un recurso que ayuda a romper la monótona simetría.

Una primera norma de la variedad es el evitar que el sujeto de máximo interés quede al centro del cuadro, y se logra esto desplazando hacia un costado o hacia arriba o abajo al sujeto, sin que este desplazamiento sea exagerado, ya que se puede caer en la disminución de su importancia dentro del encuadre, además de que puede desequilibrar a todo el conjunto por causa de una región vacía de significado o atiborrada de elementos secundarios restando simplicidad.

Estas regiones preferidas dentro del recuadro para situar al sujeto de interés trae consigo un descubrimiento por parte de Luca Pacioli y Leonardo da Vinci, donde se dan cuenta de que invariablemente se cumplen ciertas proporciones y a cuya formulación se le da el nombre de SECCIÓN AUREA.

La sección áurea se puede definir como “una división del todo en dos partes, de tal modo que la parte menor es a la mayor, como la mayor es al todo... nos invita a una contemplación de la geometría de las proporciones estáticas y de las proporciones de un crecimiento armónico en los reinos naturales, en el cuerpo humano...”¹⁰⁰

¹⁰⁰ C. SÁNCHEZ Op. Cit. P. 73,74



Otro elemento importante son los cuatro puntos fuertes dentro del rectángulo de la imagen, los cuales se obtienen a partir de la sección áurea, en donde los puntos se trazan en líneas paralelas a los lados, obteniendo un rectángulo anterior.

Dentro del campo de la fotografía a estos cuatro puntos se les llama la regla de los tercios de cada lado, de este modo, tanto en tratados de fotografía como en el trabajo de filmación se indica en tercios como una referencia de composición, así que la ubicación del sujeto en uno de estos cuatro puntos fuertes depende mucho de lo que la composición quiere representar, del asunto que se quiere componer, de la intención que el director le quiera dar a los sujetos dentro de la imagen visual acompañado por elementos secundarios.

Todos los elementos mencionados se combinan para lograr los principios del cuadro cinematográfico, donde el horizonte ocupa un lugar importante dentro de ese encuadre. En todos los paisajes siempre habrá un horizonte, y se debe procurar de que este ocupe ya sea el tercio superior o el inferior, evitando así que el cuadro quede dividido en dos partes iguales.

Si se decide por ubicar el horizonte en la parte inferior o en la superior dependerá en gran medida de la importancia que se le quiera dar al cielo o a la tierra en los paisajes lejanos, y al nivel que se le quiera ubicar al sujeto más importante. Ese nivel depende del punto de vista escogido por un observador y lógicamente también de la altura en que se ubique la cámara.

Un segundo principio, después del horizonte, son las diagonales, siendo este el recurso más utilizado e importante para lograr la ruptura de la monotonía que producen las líneas paralelas al marco.

Además, las líneas horizontales sugieren descanso, paz y serenidad, mientras que las líneas verticales indican fuerza, dignidad y autoridad, mientras que las líneas que traspasan el encuadre en forma diagonal evocan acción, movimiento y poder para superar los obstáculos. Por su parte las líneas curvas transmiten sexualidad y fluidez, y las curvas circulares comunican exaltación, alegría y embriaguez. Las diagonales pueden llegar a ser monótonas cuando vienen a producir cruces simétricos en el centro y también cuando cortan el plano de vértice a vértice.

Principalmente nos ayuda a visualizar lo que no existe y a concretar lo esencial de una información. Siempre es preferible que las diagonales se inicien o terminen en el vértice del horizonte con el marco, o en uno de los puntos fuertes en caso que la diagonal sea el trazo más importante de la composición visual. Se les llama línea de fuerza a aquéllas que van desde el ángulo superior derecho al ángulo inferior izquierdo, y la línea del interés, que va desde el ángulo superior izquierdo al inferior derecho del encuadre.

El tercer principio del encuadre es la búsqueda de la perspectiva, en donde el camarógrafo debe saber colocarse en el mejor punto de vista que le ofrezca el lugar que está filmando, dependiendo del tema que esté abordando.



Esa ubicación ofrece un concepto mucho más crítico que la ubicación y la distancia del sujeto que podría elegir un fotógrafo. A diferencia de la fotografía estática, en donde ofrece diversas posibilidades de corrección en cuanto al encuadre y ampliación de un sector que no convenza al fotógrafo, el cuadro proyectado en pantalla presentará a la composición que se eligió en el momento en que se filmó la tomo.

Combinando el principio de la perspectiva con el de las diagonales, se pueden obtener los puntos de vista con los que el camarógrafo puede concebir un paisaje o escenario. Toda línea paralela al suelo sufre los efectos ópticos de la perspectiva, ya que todo tiende a unirse en el infinito con las demás líneas que tengan un punto de fuga en común.

Así, todo cubo puede ofrecer perspectiva si se le ve a 45° , apareciendo a la vez diagonales en la composición, produciendo también una impresión de profundidad tridimensional. Y en todo tipo de líneas paralelas, sean senderos, rejas, arboledas, postes, muros interiores o exteriores, etc., donde el sentido de la composición del director debe estar consiente de lograr en cualquier momento la diagonal de la perspectiva.

Dos aspectos que se deben cuidar muy bien, ya que determinan lo que la mirada jerarquiza como importante y gradúan el interés que ejerce un elemento determinado de la composición, son las proporciones de los elementos y la colocación de los mismos dentro del cuadro. Así, en primer lugar, las proporciones del encuadre y las relativas de unos objetos o personajes con otros dentro del mismo encuadre, constituyen elementos muy significativos. En este caso jamás aparecerá disminuido visualmente el protagonista, colocando siempre la cámara de su lado, privilegiando su tamaño y el lugar que prevalece.

En segundo lugar, se debe cuidar la manera como se distribuyen o disponen los elementos, ya sean objetos y/o personajes, y su colocación dentro del recuadro.

Los distintos componentes se influyen e incluso se modifican unos a otros y por lo tanto, lo esencial reside en como se van a relacionar, se dan fuerza, o por el contrario se anulan o se transforman entre sí.

Todos los principios mencionados son elementos fundamentales para lograr una composición visual atractiva y capaz de transmitir ideas y conceptos específicos al espectador. Es obvio que no existen en forma individual sino son parte de un todo, y que la forma de agilizar sus beneficios dependerá en mucho de la idea que quiera plasmar el director, con ayuda del camarógrafo, y la diversidad de expresarse por medio de la imagen se deriva de la capacidad de mezclar todos los principios de composición guardando siempre un equilibrio.



5.7 SONIDO

Cuando el cine comenzó a ser sonoro, la relación imagen – sonido significó algo nuevo, donde ambos se deben enriquecer mutuamente, creando una nueva realidad, una nueva sensación o idea en la mente del espectador. Según Eisenstein “el cine sonoro comienza en el momento en que un crujido de bota se desliga de la presentación de la bota que cruje para ligarse a la imagen de un hombre que escucha con ansiedad ese crujido”.

Lo interesante es conocer hasta donde una película construye su realidad con gran variedad de significados gracias al sonido, y al silencio, lo que se percibe de la banda sonora y como llega a afectar al espectador.

Los componentes del sonido dentro de un film son la voz, la cual puede ser palabras o simples ruidos humanos, pero con la capacidad de proyectar una fuerza emotiva y dramática de tal manera que se imponga en la percepción del espectador sobre cualquier otro sonido. Por lo tanto, la voz ocupa el primer lugar en la jerarquía de sonidos.

Un segundo componente del sonido es el ruido, el cual generalmente no se basa en los ruidos naturales, sino que deben imitarse en laboratorios y mezclarlos de tal manera que se consiga igualar el ruido original. Es importante señalar que las propias imágenes llegan a provocar efectos distintos según los ruidos o silencios que las acompañen. Hay que recordar que el sonido refuerza a la imagen y viceversa.

A continuación viene la música la cual ayuda a potenciar la imagen, la enriquece y le da nuevos matices, a tal grado, que en algunas películas es de suma importancia la música para la trama que se está abordando. Hay desde películas con temas previsibles y sin ninguna trascendencia, pero hay otras, por el contrario, en donde los temas musicales crean asociaciones nuevas, dejan recuerdos y hasta llegan a adquirir una vida independiente de la propia película. Otro componente es el silencio, así que desde que las películas se hicieron sonoras, el silencio y la ausencia de la voz se han convertido en una opción expresiva.

Al igual que el sonido se compone de ciertos elementos, también se puede clasificar dependiendo de su localización u origen. Así el sonido puede ser estradiagético, o diegético, según la relación que su fuente tenga con la diégesis¹⁰¹. El sonido diegético se subdivide a su vez en un sonido IN y OFF, según su fuente sea visible o no, de igual forma si es Interior o Exterior, según provenga del interior de un personaje y no esté exteriorizado, y por lo tanto no audible para los otros personajes. A este sonido interior se le llama sonido OUT.

El sonido no solamente cumple la función de complemento junto a la imagen, de hecho, la relación entre imagen y sonido puede ser en contrapunto, en contradicción o hasta en redundancia.

¹⁰¹ La diégesis es la historia comprendida como un universo ficticio que forma un todo. Es pues, el mundo de la ficción que es espectador construye a partir de los datos significantes que la película proporciona.



Si el sonido junto con la imagen caen en la redundancia corren el riesgo de transmitir información saturada y aburrida. Hay veces en que la imagen y el sonido se convierten en materia de relleno sin aportar nada nuevo.

Cuando su función es de complementariedad su relación se hace mucho más interesante, ya que tanto imagen como sonido trabajan en una misma dirección, aunque cada uno de estos elementos aporta matices nuevos y complementarios del uno hacia el otro, haciendo equilibrada la unión, o en ciertos casos aportar una cierta prioridad y preponderancia del canal sonora al visual o viceversa.

En el contraste, hasta cierto punto, la contradicción entre la imagen con el sonido, si están bien logrados pueden reforzar la atención del mensaje y permiten a cada espectador captar matices del film que corresponden a su propia angustia. Pero en el caso de estar mal, llegan a producir desconcierto y confusión. En este caso, cuando pareciera que no existe prácticamente ninguna asociación, tal vez se deba a la falta de imaginación, o por una simple pereza de los realizadores al no darle importancia a la banda sonora.

Hay otra forma de tener sonido dentro de un film que definitivamente no se toma en cuenta en el momento de la realización de la película, y es el doblaje de las mismas. Así, por ejemplo, en nuestro país la mayoría de las películas son dobladas para pasarlas en televisión, y una que otra en el cine si se trata de películas infantiles.

Todo eso dificulta el acceso a películas de versiones originales, y trae como consecuencia la reflexión de tratar de percibir en las películas dobladas lo que realmente quería decir y transmitir el actor en su papel, ya que es importante el tono de voz, el grano de voz, el ritmo, la aspereza, etc., que obviamente en doblaje se quedan en simples frases monótonas, impersonales con falta de color y en la aniquilación de los matices y la variedad de las versiones originales.

Después de que se lleva a cabo el montaje del film, de realizar el montaje en las señales, agregar los efectos especiales y trucos en todas las imágenes, y de realizar una copia, lo que se hace posteriormente es agregar la música y los efectos sonoros, así como los ruidos incidentales, las atmósferas sonoras y en sí todo el lenguaje auditivo de la película.

Durante la filmación de la película se puede tener en consideración la regrabación de algunos diálogos o ruidos y hasta silencios, por lo que únicamente se grabaran estos en una toma o registro de sonido de referencia a la que se le conoce con el nombre de testigo.

De igual forma, a las secuencias que se filman con imagen y sonido sincrónico y que al momento de su revisión se descubre que hubo defectos sonoros, se consideran como material para volver a regrabarse.



La preparación de la regrabación se hace en casas especializadas, mientras que el editor sólo tiene que sacar una copia del trabajo de los planos de imagen y sonido, sin que tenga que realizar trabajo alguno dentro del proceso de la restauración y grabación de la pista.

Es necesario hacer mención que dentro de la regrabación no sólo se hacen los doblajes de las voces o se ambienta la imagen con sonidos controlados por ingenieros de sonido a través de un equipo sofisticado de audio, sino que también aquí entran los ruidos, considerados en el cine como los sonidos sincronizados con una imagen y que no son grabados en el momento del rodaje, sino que se producen en un estudio y se graban en un bucle o en un largo.

Esto quiere decir que se crea un sonido determinado para una acción del film, ya sea real o ficticio, pero que definitivamente servirá como complemento para la acción que se este realizando, le dará fuerza a las intenciones de la trama o de la situación contribuyendo al refuerzo de la idea que se quiere transmitir, junto con los sonidos de ambiente y la música de fondo en algunos casos, al igual que el silencio, como parte importante de la banda sonora.

Es evidente que todos los planos sincronizados deben de estar sonorizados, y si se escuchan simultáneamente varios ruidos, se deberán de preparar tantas bandas magnéticas como ruidos haya. Al final de la creación de todos los sonidos se unen y se determina en que plano¹⁰² deberá de ir cada uno de ellos, dependiendo de la intención de la secuencia, de la idea del director para hacer sobresalir un elemento de la toma, o por la forma como estén situados los elementos dentro de un plano de imagen.

La forma como se reproducen los sonidos dentro de un estudio de grabación depende mucho de la creatividad de quienes los hacen, y se pueden auxiliar de elementos tan cotidianos como pedazos de madera, tela, láminas, calzado, cajas, cocos, verdura, focos viejos, cubiertos, frutas, agua, arena, etc., hasta sistemas sofisticados por computadoras con las cuales se puedan crear sonidos que no existen en la realidad, y que son el resultado de la mezcla de varios sonidos producidos por animales, por la naturaleza o por objetos inanimados.

Otro elemento importante dentro de la sonorización de una película es su música, la cual es creada por un compositor, quien se pone de acuerdo con el director al momento de proponerla, y con el editor para estimar los tiempos aproximados de cada tema. En ocasiones no se hace música original para la película, sino que se utilizan temas ya compuestos con anterioridad, pero que en los créditos se especifica el autor y el año en que se registró el tema.

¹⁰² Tanto la imagen como el sonido se determinan por planos. En el sonido hay tres planos básicos. El primer plano es el sonido que sobresale más, el segundo plano son los ruidos incidentales o efectos sonoros, y el tercer plano los sonidos de ambiente o la música. Obviamente el orden de los planos dependerá de la idea o de la intención de cada realizador.



Tanto el director, el compositor y el editor se ponen de acuerdo para señalar en donde debe haber música y la duración de la misma con exactitud del tiempo hasta los segundos, obligando al compositor a no pasarse del tiempo que se ha fijado para cada tema.

En caso de que la música llegue a durar más de lo convenido es el editor el que debe solucionar el problema, y tendrá que suprimir medidas sin que eso llegase a alterar la continuidad musical; y si por el contrario, el tema musical es más corto que el tiempo que se le asignó, se deberán alargar los silencios o agregar medidas que se repitan de la banda original.

Después de las operaciones anteriores, el editor tiene la tarea de comprobar la sincronía, de insertar algunas palabras o ruidos de la regrabación, además de buscar en los duplicados alguna palabra que se escuche mejor que la que se selecciono, en caso de que no le convenza la original. De igual forma debe preparar las pistas de ambiente y las de efectos que contiene esencialmente a los sonidos aislados, quedando de tal manera que habrá dos bandas de habla (directa), dos más de la regrabación, dos de los efectos sonoros, tres de los efectos aislados, y dos de la música.

Lo único que falta es mezclar todos los elementos sonoros que se fueron grabando y regrabando a lo largo de los procesos anteriores. La mezcla es precisamente una operación que consiste en transferir a una sola banda el conjunto de sonidos que se encuentran en todas las bandas sonoras y en los bucles.

La mezcla se realiza en un auditorio, el cual tiene las dimensiones de una sala cinematográfica, para así poder hacer el trabajo en las condiciones acústicas correctas, y estar conscientes de cómo se escuchará al momento de la proyección la cinta de audio.

El Ingeniero de Sonido trabaja en una consola la cual se encuentra en una sala, además de contar con proyectores, los grabadores, y reproductores de sonido dentro de una cabina. Cada reproductora llega a un canal de la consola, en donde se controla el nivel de sonido, además de poder corregir o transformarlo por medio de filtros. Después de que se establecen los valores relativos de todos los sonidos que entran a la consola, es tiempo de realizar la mezcla.

La mezcla es un proceso largo donde se deberán sincronizar todos los elementos sonoros con la imagen, por lo que al momento de estar realizándola, se cuenta con la proyección de la cinta, para comprobar que efectivamente la intención acústica coincide con el plano que se está sonorizando. El resultado final se grabará en una cinta magnética virgen.



5.8 ILUMINACIÓN

Dentro de las producciones cinematográficas, la luz es un elemento clave de la composición, la cual permite crear sombras, resaltar colores y destacar volúmenes. La iluminación también es capaz de determinar el significado de una imagen y de expresar emociones, diferenciar aspectos, dar sensaciones de relieve, potenciar la profundidad de campo, y hasta crear un clima y ambiente determinado, entre otras muchas cosas.

Así, la luz se convierte en un elemento esencial, y de acuerdo a la temática que esté abordando el film, será la iluminación, la cual puede ser naturalista, expresionista, contrastada, ambiental, decorativa, etc., pero tomando en cuenta que en forma general sólo hay dos formas de iluminación, la utilizada de forma realista tratando de crear una luz neutra con mucha carga de significados o, por el contrario, la forma efectista, la cual se utiliza para subrayar, difuminar o resaltar un elemento del encuadre.

De igual forma, la dirección con que se utilice la luz varía mucho, tanto que la luz frontal podría decirse que inunda todas las superficies visibles haciendo la iluminación muy plana, mientras que la luz lateral dará la sensación de volumen. La altura desde la cual se ilumina la escena es también de gran importancia, ya que los resultados varían considerablemente según sea esta.

Lo importante es tomar en cuenta que la luz determinará el impacto que la película produzca en los espectadores, ya que la iluminación crea objetiva y subjetivamente el clima físico ya que lo que se le suele llamar atmósfera es en sí la correspondencia entre lo fisiológico y lo psicológico, siendo uno el soporte y el otro la emanación, como lo sería el perfume con el olor.

Una iluminación bien trabajada será capaz de producir contrastes, claros y sombras, será más expresiva y creará volúmenes, aun cuando se necesite de mucho esfuerzo y dinero conseguir los efectos deseados, además de una gran preparación técnica, ya que se debe considerar el movimiento de los personajes, la situación de los objetos y la ubicación de la cámara en el escenario.

Es por eso que en las películas de baja calidad no existe buena iluminación, ya sea por la falta de presupuesto, por el poco interés de crear un film artístico, por la falta de tiempo e incluso por la carencia de un objetivo dramático, cayendo en una luz plana e indirecta, con lo que pueden rodar una escena completa sin cambiar considerablemente el tipo de iluminación.

Antes las filmaciones se grababan en decorados construidos en estudios sin techos, y desde lo alto de los muros se hacían pequeños peldaños desde los cuales se iluminaban a los interpretes y el decorado en sí. Tiempo después, el rodaje se comenzó a realizar en escenarios naturales, y en decorados con techo, por lo que se modificaron las técnicas de iluminación. Se decidió invertir el orden de las cosas, y en lugar de dirigir la luz desde los peldaños hacia los personajes, las luces se proyectaban hacia el techo.



Así, llegaba la iluminación de rebote a los personajes, logrando una luz difusa y sin sombras marcadas, permitiendo una libertad de movimiento a los actores.

Así vemos que los criterios de iluminación, además de estar sujetos a la temática o el sentido que se le quiera dar a una escena o al film en su totalidad, también dependen de las exigencias de los actores, de que si esta hecho el rodaje en interiores o exteriores, el género de la película, etc. a tal grado que la iluminación puede ser diferente y proyectar distintas sensaciones de una escena a otra, o el cambio de iluminación de un género cinematográfico a otro, y hasta el modo de hacer cine de un país a otro.

Un elemento importante dentro de la iluminación es el color. Partiendo de una idea central “el cine busca su propia coherencia estética y emplea el color sin respetar, a veces, ni el realismo ni la fidelidad a los colores naturales”¹⁰³, sin querer dar a entender que el cine no se preocupa por la exigencia del espectador al querer ver lo más real posible los films y lo que estos proyectan. Las películas no rompen la percepción de naturalidad pero se puede observar que el color se utiliza en forma de convencionalismos, manipulándolo de tal forma que depende de la carga expresiva que pretenda comunicar una escena.

De esta forma, sería raro llegar a ver una escena de amor donde los colores predominantes sean fríos, o que dentro de una escena trágica resaltaran tonos rosas y vivos, ya que rompería la intención visual que pretende transmitir. Es válida la contrariedad que llegara a existir entre el lenguaje visual con la iluminación cuando estos contrastes produzcan nuevas percepciones de la realidad filmica.

En las propias palabras de Eisenstein “en las mejores obras, el negro, el gris y el blanco no se perciben jamás como una ausencia de color sino como una cierta gama de colores en la cual reside no sólo el estilo plástico de la obra sino que también su unidad temática y su movimiento general”, esto quiere decir que el blanco y negro no es una mera forma de presentar un film, sino que se trata de un elemento con identidad propia, capaz de dar unidad y matiz a un film en específico.

Aun cuando en estos momentos el color predomina en la mayoría de las producciones cinematográficas, el blanco y negro continúa como una opción original pero a su vez con dificultades y complicaciones. La elección de trabajar en blanco y negro puede deberse a una asimilación que se quiere lograr en el espectador como si se tratara de una producción anterior, o tal vez se trate de una referencia a una corriente cinematográfica; también para tener la facultad de transmitir un cierto grado de abstracción, de pobreza o de minimizar a los personajes. Como sea, lo principal es querer sorprender, destacar y diferenciarse de los demás films.

Es importante apuntar que la escenografía es inseparable de la iluminación, y de la profundidad de campo a tal grado que ciertos escenarios, creados dentro de un estudio y manipulados por el hombre, no puede existir sin ellos.

¹⁰³ AGUILAR Op. Cit. P.126

SEGUNDA

PARTE

1. TEMA: "El cortometraje mexicano en la década de los 90's".

2. PROBLEMATIZACION: ¿Qué aspectos han determinado la producción de cortometrajes mexicanos en la década de los noventa y cómo se han reflejado en la forma y contenido de éstos?

3. JUSTIFICACION:

El día 14 de agosto de 1996 se cumplieron los 100 años del cine en nuestro país. Esto ha sido causa de muchos estudios y recopilados en torno a la cinematografía nacional. Y el común denominador predominante de estos tratados va desde el origen del cine hasta la actualidad, haciendo no más que un análisis de los altibajos de nuestro cine.

Claro que no todo es banal en esta nueva ola de interés hacia el estudio y el ya tan mencionado "rescate" del cine en México. Cabe mencionar que resalto la palabra rescate, ya que eso no es lo que necesita el cine, sino sobre todo un interés comprometido por parte de todas las personas involucradas dentro de este medio, desde los burócratas hasta los realizadores.

Así que personalidades de la talla de Carlos Fuentes, Carlos Monsivais, Emilio García Riera, Gabriel Figueroa, entre otros, editaron varios textos acerca de la fuerza social que tiene el cine en la actualidad, de los problemas que ha enfrentado, incluso como sindicato, y los triunfos que también ha obtenido en este siglo de cine.

Obviamente que no podemos dejar de lado el hecho de que el cine empezó precisamente con películas de muy corta duración, donde principalmente se daban testimonios o vistas, como se les llamaba en aquel tiempo del porfiriato, cuya única finalidad era el mostrar la realidad que se vivía, sin la inclusión de actores ni factores controlados por el productor dentro de la cinta.

Y como lo dicta la lógica de la evolución, los precursores del cine se dieron cuenta de que el manipular el contenido de las cintas provocaba ciertos comportamientos a los espectadores, incluyeron a personajes ficticios, lograron extender la duración de aquellas vistas a realizaciones más complejas, con estructuras bien definidas al igual que sus objetivos.

Nace así el largometraje mexicano, cuya historia se caracteriza por los constantes altibajos de su historia y la pendiente tan pronunciada que se empezó a vislumbrar por la década de los 60's y que al parecer hasta ahora se está nuevamente nivelando para volver a subir esa cumbre sinuosa del reconocimiento del cine mexicano a un nivel mundial.

Por su parte la historia del cortometraje se pierde ante tanta maravilla de las grandes realizaciones mexicanas con nuestros ídolos de siempre, Pedro Infante, Jorge Negrete y hasta el mismísimo Enmascarado de Plata, el Santo. Y es entendible la forma como esas cintas acaparaban la atención del público, y sobre todo las salas cinematográficas, obviamente me refiero a los frutos económicos que cosechaban de cada realización.

Aun con este aspecto general de los antecedentes cinematográficos, existía gente que se interesaba por hacer este tipo de realizaciones, como por ejemplo Felipe Cazals, un joven mexicano cuyos estudios cinematográficos los realizó en París, quien a manera de ensayos y experimentos, realizó varios cortometrajes por la década de los 60 cuya obra más sobresaliente fue "Que se callen..." que se ocupa de reflejar la personalidad y el mundo del literato español León Felipe.

Los conceptos que se manejarán dentro de la presente tesis son desde luego el cortometraje mexicano, su análisis tanto de forma como de contenido, al igual que los elementos que rodean la realización del mismo.

Todo el estudio se ubica en México, a partir de esta última década, observando y desmenuzando cada elemento que involucra el cortometraje realizado en nuestro país.

Las limitaciones que han afectado invariablemente al cortometraje en estos últimos nueve años, así como el error de querer incluir en este género realizaciones que no pertenecen, son situaciones que deberé analizar y conceptualizar de una manera clara y definida, para así detener la ausencia de su historia escrita.

Todo esto hace que este tema tenga como principal interés el analizar punto por punto los elementos necesarios para realizar el contenido de un cortometraje, observar en qué se identifican los trabajos realizados con anterioridad sobre este rubro cinematográfico y cuáles podrían ser los lineamientos por los que se puede orientar una realización de este género.

Realmente no hay una bibliografía completa y dedicada completamente al análisis de contenido del cortometraje, y mucho menos sobre la forma de realizar uno. La mayoría de los libros de cine solamente le otorgan un espacio pequeño a este nuevo género considerándolo como una nueva forma de expresión.

El cine, como medio de expresión hacia las masas, es muy limitado en cuanto a su posibilidad de realizarlo, es por esto que el cortometraje parece alcanzar un auge y un impulso esta última década si tomamos en cuenta el marco económico en el que se encuentra el país en los 90.

En nuestro país, el poco cine que se realiza es bajo el apoyo de empresarios o las mismas empresas que buscan como una forma de inversión y negocio al cine, olvidando su sentido principal que es el de comunicar, y son muy pocos los cortometrajes, centrándonos en nuestro tema, los que se realizan sujetándose a la idea inicial que tenía el productor o realizador del mismo.

Esto propicia que la mayoría de los jóvenes interesados en realizar cine, tienen la opción de hacerlo por medio de un cortometraje, principalmente por el bajo costo en proporción a una realización de mayor duración, pero al hacerlo por falta de recursos se verá obligado a modificar los objetivos de la cinta por acomodarla a los recursos y factores que se presenten.

Todo esto es parte de lo que se debe desmenuzar en esta tesis, los factores que afectan al cortometraje, al realizador, al mismo guión, y hasta donde realmente se pudo expresar lo que se quería comunicar al espectador, que efectos tienen esos cambios dentro del cortometraje, etc.

Fue decisivo realizar este tema por el visible crecimiento del interés por parte de muchos estudiantes de comunicación y muchos más de cine sobre el realizar sus propios cortometrajes, pero que por alguna razón de tipo social y económico se ven frente a un problema que parece un océano donde no encuentran una estructura establecida para comenzar a realizar sus aspiraciones dentro de este género cinematográfico.

De una forma u otra el cortometraje es una crítica a nuestro mundo, es un espejo que refleja la forma cómo el realizador ve su entorno, es una máscara que ayuda para mostrar la realidad según como la ve una persona o un grupo de ellas, sea el fin que fuere la realización de un cortometraje, éste siempre llevará consigo toques de realidad mezclados con ficción y sazonados con la perspectiva de una persona, que es todo un mundo de pensamientos diferentes al de cualquier otra persona.

Es interesante que tenga este nuevo impulso el cortometraje nacional, porque además de recordar de que así empezó el cine, sirve aun ahora para poder experimentar y proponer diferentes bases para lo que sería una película o largometraje, tomando técnicas realizadas e iniciadas en el mundo maravilloso y esporádico del cortometraje, infinito en posibilidades pero con el precipicio de la inmensidad de problemas y factores en su alrededor.

Así mismo, para mi es muy interesante el proceso que se lleva a cabo en la realización de una película, desde la planeación de la cinta, la logística que se debe seguir y estructurar para que la realización sea exitosa. Obviamente no se cuenta con los recursos suficientes para hacer un largometraje, y por esta razón decidí inclinar la investigación hacia un género más accesible para su realización, el cortometraje.

4. OBJETIVO GENERAL:

Identificar cuáles son los aspectos que han determinado la producción de cortometrajes mexicanos en la década de los noventa y cómo se han visto reflejados en su forma y contenido.

5. OBJETIVOS PARTICULARES:

- Observar cuál es el papel del cortometraje mexicano dentro de la cultura y la sociedad.
- Ver al cortometraje mexicano a partir de la década de los noventa, sus elementos de forma y contenido para la realización, modificado por la economía actual, limitado por el poder político y absorbido por las necesidades de una sociedad en constantes cambios.
- Identificar los diferentes géneros cinematográficos para así poderlos ubicar dentro de los cortometrajes mexicanos.
- Determinar la estructura dramática que se puede manejar en un cortometraje.
- Conocer que importancia juega el lenguaje cinematográfico para la realización de un cortometraje.
- Identificar los cortometrajes que se han producido en la década de los noventa en México.

6. HIPOTESIS:

- Los aspectos que han determinado la producción de cortometrajes mexicanos en la década de los noventa son los económicos y políticos, los cuales han repercutido en la forma y contenido de las producciones realizadas.

EL CORTOMETRAJE MEXICANO
EN LA DÉCADA DE LOS NOVENTA



CONTENIDO, FORMA Y FONDO

¿Qué es lo que un espectador puede hacer frente a una producción que no contiene argumento, ni ideas con un significado personal? En el cine, al que se le considera un arte donde la forma está dominada en la mayoría de los casos al contenido que pretende transmitir, entran siempre un juego de factores en repetición, variaciones y contrastes, como lo son los elementos visuales, auditivos y argumentales.

Sin estos elementos de contenido, sería prácticamente imposible transmitir una idea clara y concisa hacia el espectador, y mucho menos se podría involucrar a la persona en conceptos y formas que no coinciden, aunque sea de algún modo, en su forma de concebir la vida.

Por lo tanto, el contenido que se maneje en todo cortometraje debe ser a favor de conservar una salud comunicativa, donde las ideas y conceptos sean claros y sobre todo con la capacidad de motivar al espectador, utilizando para ello, elementos que tengan una cotidianidad simbólica con el individuo.

Cuando se empezaron a hacer estudios sobre el montaje cinematográfico se adoptó la teoría realizada por los tratadistas rusos entre los años de 1928 a 1943, donde determinaban que el significado de los mensajes provenía de la combinación o unión entre una toma y otra, pero que por sí solas (las tomas) eran simplemente elementos aislados de comunicación.

El unir estos elementos aislados para conformar el contenido de la historia, en gran medida se logra a través de la redacción de un buen texto narrativo, el cual obviamente exige normas literarias. Hay que entender por texto narrativo a todo el parlamento que nos sirve para orientar, explicar, indicar, ligar o extender el sentido que tomará el cortometraje, o parte de él.

Generalmente es el cortometraje quien necesita más del texto narrativo para combinar todos los elementos necesarios que nos lleven a concretar el contenido del film. Así, el texto se redacta antes de comenzar a filmar y se usa como guía para crear el guión técnico.

Por lo tanto desde que se comienza a hacer la planeación del cortometraje se estipula el contenido del mismo, desde el contenido temático, de imágenes y sonido, ya que sin esto, carecerá de identidad la realización.

Dentro del lenguaje tradicional se le ha considerado al fondo como el contenido de una producción cinematográfica, y por lo tanto se ha hecho costumbre dividir el fondo de la forma.



Desde que el hombre tiene la capacidad de mostrar su realidad, utiliza a través del cine, diferentes formas de plasmarla por medio de luchas heroicas, escenas románticas, personajes ilustres o mitológicos, naturalezas, vegetaciones, momentos históricos, triviales, de la vida real, etc., considerándose todo ello como el fondo del film.

Pero la facultad de que todas estas representaciones tengan algún valor como obra de arte depende mucho de la forma como se desarrolle. Entendamos pues que el fondo es lo que se va a representar, y la forma es cómo se va a representar. Por lo tanto el fondo es secundario si se lo abstrae de su forma.

El verdadero valor de un cortometraje jamás se podría medir por la importancia que tuviera el fondo por sí solo, ni por la importancia que tuviera la forma aisladamente. Para todo realizador sería injusto que se valorara su obra de una forma tal que se dividieran sus elementos, siendo que él jamás los dividió, ya que para todo cineasta sus personajes no tienen vida fuera del film.

Si un realizador se decide a hacer un cortometraje sobre la vida que tiene un limosnero, la cual se ve trastocada por un acontecimiento fuera de lo cotidiano, el limosnero plasmado en la pantalla será una naturaleza diferente al limosnero de la vida real. Es decir, el limosnero dentro del cortometraje adquiere una vida propia e independiente de quien le dio vida en la pantalla, por lo tanto el personaje no puede vivir fuera del cortometraje.

Muchas veces hemos dicho ¡No me cuentes de que se trata porque voy a ver la película! Esta frase inicialmente se dice para no conocer el trama que se desenvolverá a través del film, pero en otros casos se utiliza debido a la experiencia que adquirimos al saber que es muy diferente como describe la película una persona, a como nos la transmiten los personajes que viven dentro del film.

Es decir, al saber nosotros por terceras personas el desarrollo temático de una película, vamos a conocerla de acuerdo a la forma como la percibió ese individuo, que muchas veces estará desligada de la forma que nos quiere transmitir el realizador. Por ello es que en la mayoría de las ocasiones, cuando nos cuentan una película se queda ese relato muy lejos de lo que percibimos nosotros al verla.

Queda claro entonces que el fondo es lo que vamos a decir dentro del cortometraje, si se trata de una persona o varias personas en un tiempo y espacio determinado, y la forma es como vamos a describir la vida de esas personas, y qué circunstancias afectarán su vida y cómo tendrán que resolverla.

La forma muchas veces está empapada de la estilización visual, narrativa y sonora. Cuando un cineasta desarrolla una historia, siempre pretende copiar la realidad, ya que su interés es el de crear, no el de copiar. Por lo tanto es muy importante la forma como el realizador ve la realidad, sin importarle demasiado como sean las cosas realmente fuera de su recepción y sensibilidad.

Aquí podríamos entrar a un conflicto poniendo en duda si realmente el cine puede ser un verdadero arte, debido a su realismo fotográfico, debido a que el arte se crea a partir de la realidad, y no es la realidad misma. Tal vez para aquellos que conocen el cine solamente por las salas cinematográficas, sean quienes duden más este planteamiento. Pero los cinematografistas en ningún momento dudarían en negar tal afirmación

Lo cierto es que el cine tiene la facultad de estilizar la realidad, a través de la escenografía, la iluminación, el maquillaje, el lenguaje, los gestos; aunque siempre parece ser que el interés principal de cualquier film es enfrentarnos a una realidad desnuda. Lo cierto es que la estilización nunca se da en todos los niveles de manera simultánea, por lo tanto el cine puede estilizar algunos elementos, al mismo tiempo que deja de estilizar otros.

Generalmente esta estilización responde a la necesidad del realizador de componer de una manera libre los elementos, rasgos y datos que le ofrece la realidad, según una forma estética propia y original de él. Además de que puede acentuar los aspectos que sirven para desarrollar y expresar la idea central de su producción, decidiendo qué elementos son imprescindibles y cuáles no.

A lo anterior se podría decir que "...el montaje, como forma fundamental del cine, con su tratamiento irreal de tiempo - espacio y con su proceso selectivo de los factores narrativos es, de por sí, una deformación intencionada de la realidad que podrá merecer el calificativo de estilización - artística, si su tratamiento es de categoría creativa."¹⁰⁴

Además, siempre se da el caso de que en todas las artes lo menos importante es el tema o el fondo, sino la forma como se desarrolle ese tema. Pero para alcanzar un desarrollo grandioso de la forma cinematográfica, el realizador está forzado a conocer todos los elementos creadores que entran en juego dentro de una producción.

Es indispensable tomar en cuenta que para cualquier obra, por representativa que pretenda ser, por profunda que sea en su argumento, deberá fundar su grandeza cinematográfica en el conjunto de las ideas artísticas que armonizarán, ordenarán y crearán un ritmo en los demás elementos intrínsecos del cortometraje.

Las ideas artísticas se pueden considerar como el conjunto de todos los conceptos que participan dentro de la realización cinematográfica, como el concepto iluminación, el concepto ritmo de la imagen, el concepto planos y movimientos, etc., que por sí solos no son más que lo intrínseco que representan, pero que al conjuntarse se convierten en el concepto forma, gracias al cual se podrá transmitir un mensaje.

¹⁰⁴ C. SÁNCHEZ Op. Cit. P. 27

TECNOLOGÍA.

Cuando se comienza a hablar acerca de la tecnología empleada dentro del cine, se pone en entredicho que el cine no es arte, por el hecho de utilizar medios mecánicos. Lo cierto es que el cine es tanto arte como técnica, ya que no es posible valorar uno sin el otro, ni el hecho de valorar una película sin considerarla como una entidad compuesta por varios elementos.

Actualmente la cinematografía requiere de más y mejores especialistas dentro de cada una de las fases de producción, las cuales deben estar mejor relacionadas con respecto a las técnicas cinematográficas de la elaboración del film.

No hay que olvidar en ningún momento que la característica que tenga la tecnología con la que se trabaje durante la realización de un cortometraje determinará, aparte de la calidad de imagen y sonido dentro de la producción, como meros canales comunicativos, el mensaje que llegue a transmitir cada imagen dentro del film. Cierto es, que en nuestro país por la falta de recursos económicos, la mayor de las veces se tiene que prescindir de elementos tecnológicos, los que llega a determinar a su vez la calidad y el contenido argumental y artístico del film.

Esto se debe a que la imagen por sí sola transmite un mensaje, pero ese mensaje esta complementado y estructurado también por otros elementos externos a la imagen en sí, pero que son parte de la forma como se representa la imagen.

Así, no es lo mismo filmar un atardecer con ciertos materiales que al momento de revelar la película dé tonos azules, ya que transmitirá una sensación diferente a que si la misma imagen del atardecer hubiese salido en tonos cálidos.

Lo mismo sucede con el tipo de cámara que se utilice, con los lentes y objetivos que se empleen, con las luces que se decida utilizar, y en sí con todos los elementos tecnológicos y de materia prima que intervienen para la realización del cortometraje.

Dentro de la tecnología en él, y como elementos básicos para poder hacer una producción de calidad, se tienen que considerar los siguientes rubros:

- El uso de objetivos:

Los objetivos son los lentes, en el frente de la cámara cinematográfica, capaces de captar la imagen para consecutivamente ser filmada por la película. Los objetivos deben cumplir con cinco características, que variarán dependiendo de la intención que se quiera lograr en las imágenes.

La primera característica es la nitidez que el objetivo pueda ofrecer, confundándose a veces con la definición, la siguiente característica de los objetivos. La nitidez y el poder de resolución "está asociado con la habilidad de producir el más fino detalle... y contribuye también (la nitidez) a eliminar la granulación en ciertos tonos de la imagen"¹⁰⁵.

La otra característica al momento de elegir un objetivo es su definición. En tercer lugar se debe elegir un objetivo que también tenga un poder de resolución, el cual se determina "fotografiando una gráfica especial y computando el número de líneas por milímetro en pantalla o por medio de una lupa de gran aumento"¹⁰⁶. Es necesario decir que el poder de resolución también depende del tipo de gráfica utilizada, de su contraste, del grado de corrección del objetivo con respecto a la imagen, la exposición y el revelado de la película.

Una característica más que se debe tomar en cuenta es la calidad de iluminación, la cual influye mucho en la definición de una imagen, ya que será mejor la calidad cuando se tenga mayor iluminación basándose en arcos o reflectores con óptica, en los casos de que las sombras estén más definidas, a contrario de la iluminación suave.

Se comprueba la calidad de la iluminación "fotografiando con el mismo objetivo una misma toma con los dos tipos de iluminación, o en exterior un solo paisaje una vez con sol y otra nublado, revelando los dos resultados en el mismo tiempo"¹⁰⁷.

Una característica que se debe cuidar también dentro de los objetivos es su capacidad para evitar o disminuir el velo luminoso y las imágenes fantasmas. Son varias las causas que forman el velo de luz, puede ser desde el mismo objetivo, la montura del objetivo y hasta el interior de la cámara.

Por otro lado la imagen fantasma tiene su origen cuando la luz de un objeto al momento de ser reflejada atraviesa las diversas superficies aire - vidrio del objetivo. Es por eso que los objetivos ahora cuentan con capas antirreflectoras, las cuales disminuyen este fenómeno.

Tomando en cuenta las características anteriores, se hace más fácil la elección de un objetivo, pero también se toma en cuenta el tipo de fotografía que se quiere realizar y varios factores como la distancia focal, el ángulo de visión o tamaño de la fotografía que cubrirá el objetivo, la definición exigida, la apertura relativa y la escala de reproducción.

¹⁰⁵ HAQUETTE, Julio "Tecnología del cine" Méx. 1971 P.50

¹⁰⁶ Ibid P.51

¹⁰⁷ Idem P.51



Esta se determina según la relación que exista entre el tamaño de la imagen y el objeto, y sobre todo la intención que la imagen tiene que transmitir.

- Teleobjetivos:

El término de telefoto se emplea generalmente para designar a cualquier objetivo de larga focal que tenga la capacidad de acercar objetos en un promedio de 50% más de lo normal.

En los cortometrajes actuales y particularmente en aquellos que tienen tientes de documentales científicos han hecho que se tenga un desarrollo considerable en la construcción de estos teleobjetivos, los cuales sobrepasan en mucho a los utilizados hace algunos años. Principalmente se ha dado este desarrollo debido a la creación de nuevas variedades de vidrios ópticos, a la integración de las computadoras, etc.

Principalmente se utiliza un telefoto en las tomas aéreas, en escenas de animales salvajes, en escenas de deportes, etc., tomando en cuenta que pueden surgir problemas de deformación fotográfica cuando se emplea el teleobjetivo únicamente para ampliar un objeto desde una distancia normal.

Para obtener los mejores resultados con los teleobjetivos el cinematógrafo siempre toma en cuenta el cuidar, en primer lugar, el problema del enfoque. Antes de filmar consideran también que los teleobjetivos cuentan con muy poca profundidad de campo.

También trata de evitar toda vibración de la cámara, buscar filtros de calidad, etc. Obviamente el teleobjetivo elegido debe corresponder a las características de la escena que se va a realizar, y nunca olvidar que los objetivos convertidos provisionalmente a la larga pueden crear más costos.

- Filtros:

El propósito principal por que se usan filtros de color durante una filmación es para tener la seguridad de conseguir la mejor definición de la imagen, ya sea bajando la brillantez de la luz; o el aumentar el contraste entre los tonos de los objetos que sin filtro hubieran tenido un aspecto normal y de bajo contraste; y lograr efectos especiales como crear una atmósfera de noche en una filmación de día.

Primero se considera en que tipo de película se filmará el cortometraje, ya sea en blanco y negro o a color, para así saber elegir los filtros que darán un mejor resultado.

En caso de filmar en blanco y negro hay filtros de corrección, los cuales cambian la respuesta de la película y registran la brillantez de los objetos tal y como se ven.



También hay filtros del control de contraste, los cuales se usan para cambiar la brillantez de manera que dos objetos que dan el mismo gris se reproduzcan en dos tonos de gris diferentes. Y los filtros de control atmosférico, los cuales reducen o eliminan las nieblas o la bruma atmosférica.

Cuando se filma a color es mucho más real la imagen que se presenta, ya que generalmente la imagen en blanco y negro representa una abstracción de la realidad aceptada más bien por sus méritos fotográficos y estéticos. El color, por su parte, aporta una nueva dimensión en la representación de la vida en comparación con la costumbre de verla en tonos grises, por lo tanto una imagen a color parece más tridimensional debido a su gran variedad de colores y a su brillantez.

Los filtros aquí realizan una importante tarea, ya que el ojo humano al ver una imagen en colores, es capaz de captar la anormalidad que se presenta en las escenas iluminadas con fuentes de luz artificiales. Por lo tanto existe una gran variedad de filtros para permitir al fotógrafo medir y filtrar la luz y balancearla en las condiciones por las cuales la película ha sido preparada.

Obviamente los filtros también pueden utilizarse para modificar los colores, en caso de que se quiera obtener un efecto visual. La luz se puede rebajar por medio de un filtro naranja apropiado, así como la luz amarilla naranja se puede elevar por medio de un filtro azul. Hay que tomar en cuenta que no es lo mismo un filtro para luz de día que un filtro para luz artificial, por lo tanto habrá filtros para corregir la temperatura del color, ya que no es lo mismo la temperatura emitida por el sol que por una lámpara.

Esto es, cuando se filma en exteriores y la película está preparada para esa temperatura de color lo más seguro es que no se necesiten filtros de corrección de color, pero si con la misma película se tienen que hacer tomas en interiores que van a ser iluminadas por luz artificial, se tendrá que usar un filtro azul, ya que la temperatura de la luz cambia, y saldrían las imágenes en tonos amarillos si se omite usar el filtro de corrección.

Un filtro se coloca ya sea sobre la fuente de luz. Principalmente se escoge esta posición del filtro cuando se necesita balancear la temperatura del color de una fuente luminosa con otra, o cuando se quieren hacer manchas de color en una escena, o para suavizar el contraste de una luz trasera sobre un pelo rubio, por ejemplo, en caso de filmar en blanco y negro, etc.

También se puede situar el filtro delante del objetivo, siendo esta la posición más empleada, en donde las imperfecciones ópticas del filtro se notan menos que con el filtro detrás del objetivo. Una última posición de los filtros es detrás del objetivo, siendo esta posición la menos utilizada.

En resumen, son muchos los tipos de filtros que existen, los cuales se emplean dependiendo de la película que se esté utilizando y de las características que se quieran obtener en una determinada escena, escogiendo por lo tanto entre filtros de difusión, filtros que dan efectos visuales como neblina y filtros que refuerzan los colores de los objetos.

Siempre se ha de trabajar con una misma marca de filtros para que con esto se asegure la perfecta continuidad entre las escenas a lo largo de la filmación, y a su vez evitar problemas al balancear en el laboratorio. Se debe tomar en cuenta que mientras menos se utilicen los filtros, mejor será el resultado final, ya que su uso exagerado da matices de color que tienden a distorsionarse, y difícilmente se puede corregir eso en el laboratorio.

- Exposición:

En el caso de la cámara de cine, el ajuste final usual para el control de la exposición se realiza con el diafragma. Este ajuste es muy simple, y la mayor parte de su efectividad reside de la precisión con la que se hace.

Como se mencionó en el primer capítulo, hubo un tiempo donde las emulsiones fotográficas eran lentas, el negativo ya impreso se revelaba a ojo y el resultado se dejaba a juicio del operador. Por lo tanto en esos tiempos se consideraba a la mejor fotografía a aquella que tuviera mejor brillantez de imagen.

Actualmente han ocurrido muchos cambios, ya que se cuenta con un gran número de películas con distintas sensibilidades negativas como reversibles, desde las que tienen una sensibilidad lenta de grano fino, hasta las más hipersensibles para trabajos especiales con niveles de iluminación muy bajos.

El primer objetivo del control de la exposición cinematográfica es obtener consistencia y uniformidad. "Es importante controlar el color de la piel entre una escena y otra; esto procurará imágenes que se siguen en una secuencia con color constante"¹⁰⁸. Además esto asegura en gran medida la continuidad de las escenas y la concordancia entre las ideas e intenciones que se están transmitiendo.

El control de la exposición se basa en el uso de un buen exposímetro. El exposímetro se encarga de registrar la sensibilidad de la película en la cámara y el tiempo de la exposición correspondiente. Por lo tanto el tiempo de exposición es el resultado de la relación entre el número de cuadros por segundos que se filma y el ángulo de apertura del obturador. Por lo general se considera una exposición de 1/50 de segundo por una filmación a 24 cuadros por segundo con un obturador abierto de 175° a 180°.

¹⁰⁸ HAQUETTE Op. Cit. P. 21



El exposímetro también se encarga de medir la intensidad efectiva de la luz y combina los factores antes mencionados para dar una mejor lectura del obturador. Hay dos tipos de exposímetros, los que miden la luz incidente que ilumina al sujeto, y otros que miden la luz reflejada por toda la escena, y el comprender las diferencias entre uno y otro es muy importante, ya que el resultado que de uno puede diferir del que del otro.

Claro que no es lo mismo hacer tomas con la cámara fija a realizar escenas con la cámara en movimiento. El hecho de efectuar con la cámara un movimiento panorámico con desplazamientos demasiado rápidos dará como resultado una imagen salteada

Mientras que se hace un desplazamiento panorámico con la cámara a un objeto estático, se da un cierto desplazamiento de los objetos en la película cuadro por cuadro, al momento que se ve la película en proyección el desplazamiento que aparece en la pantalla, provoca un desplazamiento en la retina del espectador, y ya que la célula de la retina no está ligada con cada uno de ellos, el ojo del observador interpreta el desplazamiento panorámico en forma de saltos desenfocados.

Este efecto se puede deber a varios factores, como la brillantez de las imágenes, la distancia focal del objetivo, la velocidad de la cámara, el ángulo de apertura del obturador y la velocidad de desplazamiento de la cámara sobre la cabeza panorámica del tripié. Por lo tanto se debe calcular un ángulo de obturador correcto que corresponda a las velocidades de desplazamiento panorámico en cuadros por segundo.

Cabe mencionar que existen varias fórmulas para determinar el tiempo de exposición de la película a partir de las características que una toma determinada llegue a tener, y tomando en cuenta también la sensibilidad que la película tenga.

PRODUCCIÓN DE CORTOMETRAJES.

El cine, además de nacer como una expresión con todas las características de lo que hoy llamamos cortometraje, comenzó para educar, para ser un medio de crónica, ser un vínculo de expresión cultural entre los pueblos con tradición. Después, el ganar dinero se hizo más importante que lograr un buen cine. Es así como los buenos inicios del cine se esfumaron para abrirle paso al cine como diversión pura.

Es así como el cine de contenido se terminaba para darle paso a las historias burdas, albureras y escabrosas. Aun con eso, se hicieron intentos para reubicar el cine de alta calidad, pero los resultados fueron esporádicos, casi invisibles del cortometraje frente a las producciones de largometrajes extranjeros.

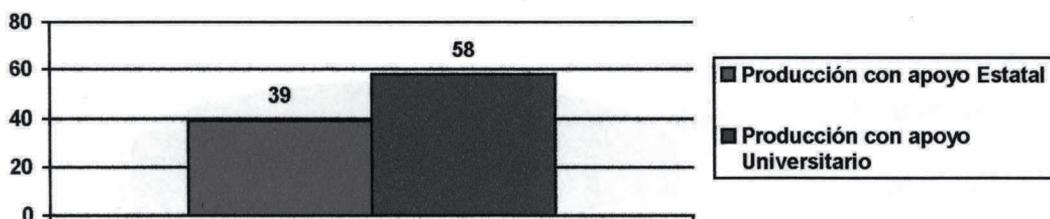
Luego, viendo las dificultades que tenía el cine comercial para agrandar el gusto del público, las universidades dieron un impulso importante por medio de cineastas independientes, aficionados al cine y que lo consideraban como un medio de comunicación útil.

Muchas veces se creé que la ausencia de producciones en cortometrajes es por la falta de entusiasmo, pero en realidad lo que sobra son las intenciones, ya que hay una infinidad de guiones sin terminar, sin editar o enlatados, debido a la falta de apoyo económico y distribución.

Otra causa importante es la casi inexistencia de cortometrajes. Las pocas inversiones que en un antaño se hacían por parte del estado se basan más en aspectos políticos, amiguismos, compadrazgos, etc., por lo que CONACITE y CONACINE a diez años de haberse establecido ya reportaban números rojos, debido al mal manejo que hicieron de su presupuesto.

Así, la mayoría de las producciones realizadas en la ciudad de México son por parte de alumnos que estudian en las dos escuelas más reconocidas de cine en nuestro país, el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC). Las siguientes gráficas nos pueden ilustrar más esta realidad, las cuales fueron sacadas como conclusión de la lista de cortometrajes que se han realizado en México hasta 1998. (ccc.cnart.mx y www.imcine.gob.mx)

Producciones de 1990 a 1999



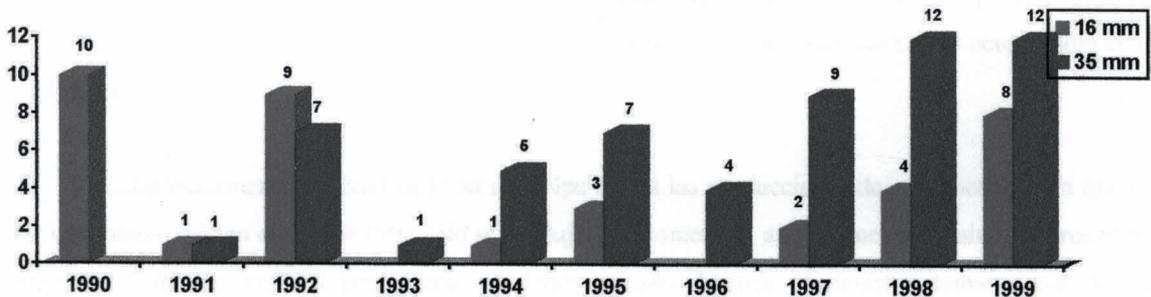
Aún con este antecedente, cabe mencionar que los alumnos que logran realizar una producción en cortometraje, generalmente deben auspiciarse con empresas privadas o con organizaciones gubernamentales tal y como se hacía desde antes, los cuales, si le ven futuro a una realización, apoyan sin problemas a los estudiantes, cosa que en raros casos se lleva a cabo.

En lo que va de esta década el Centro de Capacitación Cinematográfica, por medio de los estudiantes, han realizado en total 46 producciones de cortometraje, de los cuales 25 son con el total apoyo del propio CCC. Otras 17 realizaciones fueron a cargo del CCC y de otras casas productoras entre ellas IMCINE que apoyo en una sola producción.

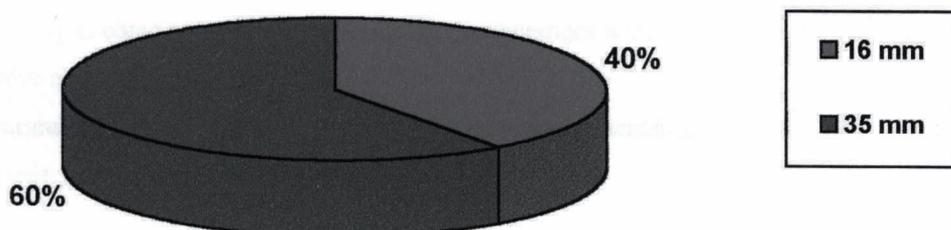
IMCINE por su parte durante estos años que van desde 1990 participó en la realización de 30 cortometrajes, de los cuales produjo en su totalidad tan sólo en siete realizaciones, y co-produjo 14 films. Esto, en primera instancia refleja que el papel principal del Instituto Mexicano de la Cinematografía es más de co-producir que invertir al cien por cien en películas generalmente hechas por universitarios.

Hasta el mes de marzo de 1999 se tenían en etapa de post-producción un total de 13 cortometrajes, de los cuales la mayor parte están a cargo del CCC. El CUEC por su parte no ha podido dar un informe detallado de las producciones que ha hecho desde 1990, debido a que se está reestructurando su departamento de comunicación social y control de producción universitaria. Visto con gráficas, las producciones durante estos últimos 9 años queda como sigue:

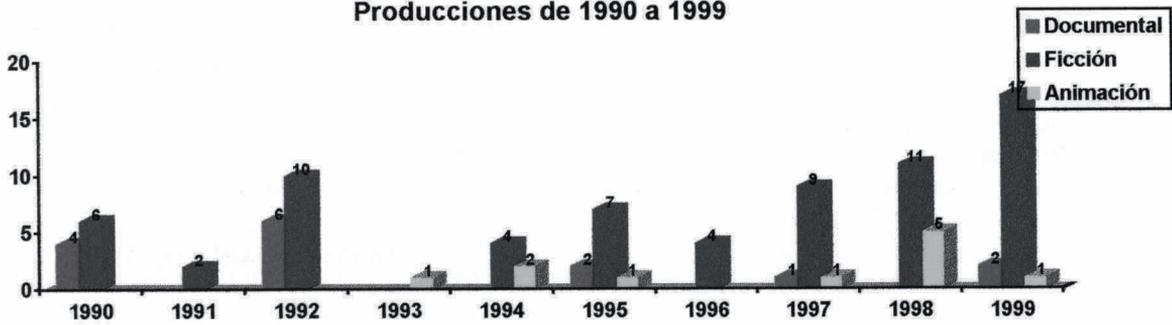
Producciones de 1990 a 1999



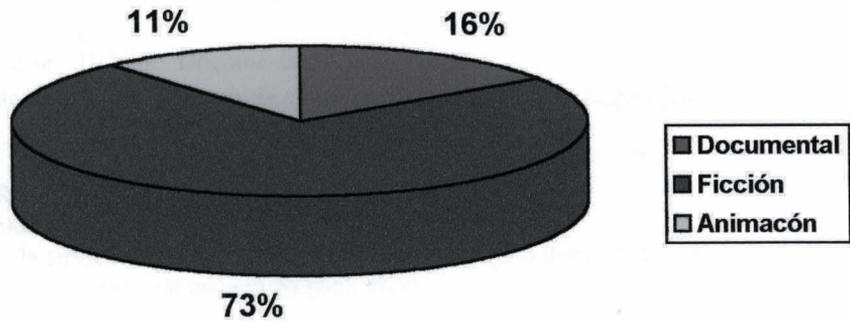
Producciones de 1990 a 1999



Producciones de 1990 a 1999



Producciones de 1990 a 1999



Los datos anteriores nos dan a entender muchas cosas. Primeramente la importancia que le dan a realizar producciones con temas de ficción, esto es, películas con una dramatización en especial, donde se escriben los diálogos y se necesita de la participación de actores. Con esto nos indican que es poco el interés o el compromiso que los realizadores tienen hacia cortometrajes documentales, los cuales ocupan sólo el 16% del total de los films.

Económicamente también se le da un golpe bajo a las producciones de cortometrajes, ya que se puede dar una cuenta que en el año de 1993 sólo se produjo 1 cortometraje, año en que se le quitan 3 ceros al peso y se espera una devaluación del peso frente al dólar, un año después comienza a tomar ritmo de nuevo la producción.

Es hasta aquí donde se nota la influencia de un cine comercial que no se involucra con sentimientos nacionalistas, y que simplemente cumplen con entretener al público, y mostrar algún nuevo estilo de hacer cine. Pero es necesario que, como se verá más adelante, los cortometrajes sean un instrumento importante dentro del proceso educativo en nuestro país.

A continuación se hace un desglose de las producciones cinematográficas por año, su ficha técnica y una breve sinopsis.



1990**"ACOPILCO"**

Dirección: PATRICIA MARTINEZ DE VELASCO

México, 1990. 16 mm. Color 16 min. Documental

San Lorenzo Acopilco es un pueblo en los alrededores de la ciudad de México. El documental trata de los problemas ecológicos y socioculturales que se suceden en la comunidad, en la medida en que ésta va incorporándose a la mancha urbana de una de las ciudades más grandes del mundo. A partir de entrevistas con los "lugareños" y los "fuereños", se descubre una compleja relación y mezcla de culturas

"CUANTAS VIEJAS QUIERAS"

Dirección: MOISES ORTIZ URQUIDI

México, 1990 16 mm. Color 35 min. Ficción

Rodrigo y Mariano planean el robo de un tesoro utilizando una camioneta que es propiedad de Rodrigo. Mientras sueñan con la riqueza que obtendrán del robo, aparece una prostituta con la que establecen un triángulo y una relación de traición y desconfianza. La prostituta y un viejo borrachín del barrio roban a Rodrigo y Mariano toda su riqueza (la camioneta y el poco dinero que tienen) dejándolos sin sueño y sin nada.

"LAGARTOS"

Dirección: SILVANA ZUANETTI

México, 1990 16 mm. Color 10 min. Documental

Río Lagartos, sobre la costa de Yucatán. Un paisaje como escenario, un viaje introspectivo.

"LOBO FERROZ"

Dirección: SAMUEL LARSON GUERRA

México, 1990 16 mm. Color 20 min. Ficción

Una viuda, su hijo único y la sirvienta que los atiende, forman un triángulo donde la hipocresía y la mediocridad de una clase afloran, desgraciadamente, de manera no poco usual.

"PUNTO DE ARROZ"

Dirección: PABLO BAKSHT SEGOVIA

México, 1990 16 mm. Color 33 min. Ficción

Claudia y Daniel viven juntos y se quieren. Ella quiere escribir una novela policíaca. Ante la posibilidad de estar embarazada su vida se vuelve un tanto complicada.

"SAMUEL"

Dirección: RICARDO BRAOJOS

México, 1990 16 mm. Color 33 min. Ficción

Juan despierta golpeado y confundido dentro de unos pasillos. No sabe cómo llegó ahí, ni por qué se encuentra encerrado en un mundo ajeno y hostil. Trata de encontrar la salida de todas las maneras posibles, pero no es capaz de manejar e interpretar los elementos que le salen al paso y esto ocasiona su derrota a manos de sí mismo.

"LA ÚLTIMA LUNA"

Dirección: SERGIO MUÑOZ GÜEMES

México, 1990 16 mm. Color 30 min. Ficción

Un vigilante del Castillo de Chapultepec está enamorado de una fantasma del lugar. Luego de una desafortunada aventura, es despedido. Desesperado, entra una noche a escondidas al Castillo. Es descubierto por el nuevo turno de guardias y muere perseguido por ellos. Ya muerto se convierte en fantasma y finalmente se reencuentra con la mujer de quien estaba enamorado.

"UNOS QUE SE VAN Y OTROS QUE REGRESAN"

Dirección: FERNANDO HERNÁNDEZ

México, 1990 16 mm. Color 20 min. Documental

Indígenas Zapotecas y Chinantecas del Sur de Oaxaca trabajan tierras difíciles de labrar, enfrentan una vida muy difícil. Muchos de ellos se ven en la necesidad de emigrar a las ciudades para encontrar una vida mejor y casi todos tienen la esperanza de poder regresar un día a las tierras ingratas donde crecieron.



"YAPO GALEANA"

Dirección: EVA LOPEZ SANCHEZ
México, 1990, 16 mm. Color, 17 min. Documental

Rafael "Yapo" Galeana es un personaje de la costa de Guerrero que nos muestra dos facetas de su vida.

"RECUERDOS DE DOMINGO"

Dirección: EVA LOPEZ SANCHEZ
México, 1990, 16 mm. Color, 27 min. Ficción

Javier regresa a México después de cuatro años. Se encuentra sorpresivamente a Daniela, su antigua novia. Juntos recuerdan su historia de amor y se dan cuenta que el desenlace de su relación es muy diferente a lo que ellos supusieron.

1991

"AMAZONA"

Dirección: DANIEL GRUENER
México, 1991. 35 mm. Color 27 min. Ficción
Una mujer se enamora de un hombre y decide raptarlo.

"INSTANTÁNEA"

Dirección: HECTOR HERNÁNDEZ
México, 1991 16 mm. Color 10 min. Ficción
Un anciano llega a la ciudad a vender a su viejo caballo; pero se separan antes de lo planeado.

1992

"ANTES DE LA MÚSICA"

Dirección: LAURA GARDOS VELO
México, 1992. 16 mm. Color 12 min. Documental
El proceso creativo de un constructor de instrumentos musicales (violines y chelos) y su contacto con la madera y la herramienta, avanza de forma paralela con imágenes de instrumentos ya terminados, que son interpretados por las manos de dos músicos. A través del documental se intenta rescatar la distancia que existe entre dos expresiones artísticas diferentes que buscan, por separado, un mismo camino: la música.

"A PROPÓSITO DEL HUMO, LA CONTAMINACIÓN Y ESAS COSAS..."

Dirección: ANGELES SANCHEZ, CLAUDIO VALDEZ KURI
México, 1992. 16 mm. Color 30 min. Documental
Nos tocó vivir en un mundo lastimado y sucio. Para nosotros el futuro es un enigma, el presente un lamento y el pasado...ya que más da.

"DE BARRO"

Dirección: DIEGO MUÑOZ VEGA
México, 1992. 16 mm. Color 12 min. Ficción
El barro es el medio por el cual Germánico, un humilde alfarero, crea su propio entendimiento sobre el amor y sobre la muerte.

"CRUZ DE OLVIDO"

Dirección: FELIPE GOMEZ TORRES
México, 1992 16 mm. Color 10 min. Ficción
Saúl Zepeda, intoxicado por el alcohol, comete un crimen pasional. Conflictuado por sus dudas morales resuelve deshacerse del cuerpo. Regresa al lugar del crimen pero el cuerpo ya no está.

**"GORDO"**

Dirección: ENRIQUE ARROYO

México, 1992 16 mm. Color 19 min. Ficción

Casi nunca, pero a veces, y si tenemos mucha suerte, nos topamos con algo o con alguien que puede hacernos soñar otra vez. No toma mucho; un gesto, un olor, un piropo mal dicho y nuestra monótona realidad puede tomar dimensiones heroicas. Estos son los triunfos accesibles a los hombres de ahora. De eso se trata el corto.

"MALA RACHA"

Dirección: MENAHEN PEÑA

México, 1992 16 mm. Color 10 min. Ficción

Dos hombres fracasados y sin ambiciones se proponen salir de su mala racha cometiendo un asalto en una residencia. Sin embargo, en el interior de la casa son descubiertos y reaccionan en forma violenta.

"MATILDE LANDETA"

Dirección: PATRICIA MARTINEZ DE VELASCO

México, 1992 16 mm. Color 25 min. Documental

Una mujer, una ilusión. Matilde Landeta hace realidad, a sus setenta y seis años de edad, lo que ha esperado y anhelado durante 40 años. En este documental la acompañamos, desde el primer día, en su aventura.

"NOCHE TRAS NOCHE"

Dirección: FEDERICO BARBABOSA, MARTIN TORRES

México, 1992 16 mm. Color 15 min. Documental

Ellas hablan, nosotros vemos y escuchamos. La prostitución como un oficio digno y necesario; el inefable machismo de los hombres, y el amor como una falsa ilusión.

"NO QUIERO DISCUTIR"

Dirección: JORGE RAMIREZ-SUAREZ

México, 1992 35 mm., 3/4" Color 25 min. Ficción

Una pareja se divorcia. Durante el proceso, reflexionan y discuten. Ya divorciados deciden continuar juntos.

"OBJETOS PERDIDOS"

Dirección: EVA LOPEZ SÁNCHEZ

México, 1992 35mm, 3/4 ". Color 27 min. Ficción

Pilar y Juan llegan desde Veracruz en tren a la ciudad de México. Sus maletas son cambiadas por equivocación. Por curiosidad empiezan a entrar en la intimidad del otro a través de los objetos que encuentran dentro de la maleta. Poco a poco el diario de Pilar y la grabadora de Juan hacen que ellos se den cuenta de que tienen mucho en común.

"EL ÚLTIMO FIN DE AÑO"

Dirección: JAVIER BOURGES

México, 1992 35 mm. Color 27 min. Ficción

En el marco de las ceremonias personales y de las tradiciones familiares, se narra la historia de un niño de 12 años para quien la celebración del año nuevo, el paso de un año al otro, coincide con el tránsito de su infancia a la adolescencia.

"UN VAGÓN AL LADO DE LA VÍA"

Dirección: RAFAEL ILLESCAS, JAVIER PATRON

México, 1992 16 mm. Color 10 min. Documental

Retrato intimista de un ferrocarrilero jubilado que, a través de sus recuerdos sueños y pensamientos, observa con tristeza que la sociedad lo ha marginado y corrobora cómo se va extinguiendo y queda como un vagón en ruinas, arrumbado al lado de la vía.



"EL VIUDO JOSÉ"

Dirección: LETICIA VENZOR CASTAÑEDA

México, 1992 35 mm. Color 29 min. Ficción

Un día cayó un augurio y se murió Antonia. Al viudo José se le echo la vida encima, su alma se enfermó, se quedó dormida Pero, tenía que sacar todos sus males y José entendió, se fue a andar como un caballo y encontró a una mujer, ella desapareció para regresar en sus sueños, en el agua del pozo, en sus recuerdos...

"CITA EN EL PARAÍSO"

Director: Moisés Ortiz

México 1992, 35 mm. Color, 13 min. Ficción.

Una cita en El Paraíso para mantener vivo el amor.

"GUARDIANES DE LA FE"

Director: Enrique Escalona

México 1992, 35 mm. 30 min. Documental

Recuento evocativo de la arquitectura religiosa novo hispana desde el siglo XVI al XVIII.

"ME VOY A ESCAPAR "

Director: Juan Carlos de Llaca

México 1992, 35 mm. Blanco y Negro, 9 min. Ficción

Un hombre espera un avión para trasladar los restos de su esposa y es asaltado por sus pesadillas.

1993

"EL HÉROE"

Director: Carlos Carrera

Animación: Visiographics / Luis Carlos Carrera

México 1993, 35 mm. Color , 5 min. Animación

Una historia de amor que termina antes de comenzar.

1994

"AL OTRO LADO DEL MAR"

Dirección: MARCELA ARTEAGA

México, 1994 35 mm. Color 26 min. Ficción

Un niño va en busca del mar. En el camino encuentra varios personajes que lo hacen crecer.

"TIEMPO CAUTIVO"

Dirección: RAFAEL ILLESCAS

México, 1994 35 mm. Color 28 min. Ficción

En el contexto de un doloroso proceso de pérdidas familiares y el desencanto del primer amor, Manuel descubre a través de sus sueños, recuerdos y pensamientos, el significado de sus propias emociones y frustraciones.

"¡AGUAS CON EL BOTAS!"

Director: Dominique Jonard

Animación: Dominique Jonard

México 1994, 16 mm. Color, 10 min. Animación

Canul, un niño de Maruata, sale a pescar, a cazar iguanas y por la noche busca huevos de tortuga en la playa pero por ahí merodean *El Botas*, el ladrón del pueblo y los militares. La vida no es fácil para Canul y menos para las tortugas.



"PONCHADA"

Dirección: Alejandra Moya

México 1994, 35 mm. Color, 14 min. Ficción

Un hombre y una mujer se encuentran en un camino desolado. A veces, la caballerosidad puede ser peligrosa.

"RARÁMURI, PIE LIGERO"

Dirección: Dominique Jonar

Animación: Dominique Jonard

México 1994, 35 mm. Color, 10 min. Animación

Ya no hay maíz. Es necesario bailar *Yumare* para que vengan las lluvias. Los dioses escuchan las plegarias y después de la cosecha es tiempo de jugar a la bola tarahumara.

"EL ÁRBOL DE LA MÚSICA "

Dirección: Sabina Berman, Isabelle Tardán

México 1994, 35 mm. Color, 15 min. Ficción

La niña Chelo y su gallina Josefina reciben al violinista más antiguo de la Tierra el secreto de la música.

1995

"ESTAR A TIEMPO"

Dirección: LAURA GARDOS

México, 1995. 35 mm. Color 18 min. Ficción

Una pareja, un reencuentro y todos los recuerdos.

"FÉLIX, COMO EL GATO"

Dirección: GILBERTO GAZCON FAZI

México, 1995. 35 mm. Color 16 min. Ficción

El hijo perfecto. El padre, senador del partido triunfante. El candidato, la víctima de la relación. El procurador, debe hacerlo hablar, y los judiciales sólo hacen su trabajo. Octavio, envuelto en el contexto de la mentira y el desencanto, asesina el candidato electo del partido de su padre.

"NOVIA MÍA"

Dirección: RODRIGO PLÁ

México, 1995. 16 mm. Color 19 min. Ficción

El suicidio de una joven desencadena un pacto extraño entre dos familias campesinas.

"EL ORO QUE PERDIMOS"

Dirección: ANDRÉS LEÓN

México, 1995. 16 mm. Color 11 min. Ficción

En un pueblo carretero, Iván, un niño de 11 años, decide escapar de su malévolo padre, llevándose a su pequeño hermano y su vecina. El padre descubre la fuga y comienza la persecución.

"PARÁBOLA"

Dirección: HÉCTOR HERNÁNDEZ

México, 1995. 35 mm. B/N 19.10 min. Ficción

Una parábola es una narración de la que se deduce una enseñanza moral.

"UN POQUITO DE AGUA"

Dirección: CAMILO TAVARES, FRANCISCO "ZAPATA" BETANCOURT

México-Brasil, 1995. 16 mm. Color 30 min. Documental

El agua muestra el choque entre dos diferentes concepciones que el hombre tiene acerca de la naturaleza; el respeto mítico milenario contra la administración de recursos contemporánea.



"DE TRIPAS, CORAZÓN"

18' Dirección: Antonio Urrutia
México 1995, 35 mm. Color, Ficción

Un pintoresco pueblo mexicano.... Dos adolescentes afrontan su primera experiencia sexual. La Meifer es la mujer más codiciada... La actitud con la que cada uno se acerque a ella será lo que determine su primer encuentro.

"4 MANERAS DE TAPAR UN HOYO"

Dirección: Jorge Villalobos, Guillermo Rendón
Animación: Kemie Guaida, Carlos Rodríguez, Dionisio Ceballos, José Castro, Mónica Alcázar, Guillermo Rendón, Jorge Villalobos
México 1995, 35 mm. Blanco y Negro, 7:30 Animación
4 maneras de tapar un hoyo, un círculo infinito, un juego, una reflexión...

"UN PEDAZO DE NOCHE"

Dirección: Roberto Rochín Naya
México 1995, 35 mm. Blanco y Negro, 30 min. Ficción
La vida de Lucía, una prostituta de la calle, pasa como un parpadeo antes de su muerte.

"EL ABUELO CHENO... Y OTRAS HISTORIAS "

Dirección: Juan Carlos Rulfo
México 1995, 35 mm. Color, 30 min. Documental
El asesinato, en 1923, de Juan Nepomuceno Pérez-Rulfo *Cheno*, hacendado del sur de Jalisco y abuelo del realizador, es el pretexto para acercarnos a un grupo de viejos habitantes del lugar, que recuerdan el paso de aquellos días agitados por las revueltas posrevolucionarias de 1920, envueltos en un mundo de evocación y muerte. Es un homenaje a la vida de una generación que con melancolía evoca su pasado en este siglo que está por terminar.

1996

"DIRECTAMENTE AL CIELO"

Dirección: MAFER SUÁREZ
México, 1996. 35 mm. Color 13 min. Ficción
Lo que el destino nos depara en la próxima esquina... puede ser el cielo.

"PEZ MUERTO NO NADA"

Dirección: JIMENA PERZABAL
México, 1996 35 mm. Color 24 min. Ficción
La incomunicación de una pareja se va imponiendo como estilo de vida. Aparece una tercera persona, pero no se queda. Al final todos quieren intentar un regreso, pero hacia un lugar que ya no existe.

"DE JAZMÍN EN FLOR"

Dirección: Daniel Gruener
México 1996, 35 mm. Color, 13 min. Ficción
Dos hombres se debaten entre la vida y la muerte en las alturas de un edificio en construcción, hasta que el destino los une.

"LA TARDE DE UN MATRIMONIO DE CLASE MEDIA"

Dirección: Fernando León
México 1996, 35 mm. Color, 2:55 Ficción
La vida cotidiana de una pareja otoñal que juró amarse hasta que la muerte los separe.



1997**"COCOCOBANA"**

Dirección: JAVIER SOLAR, ANDRÉS LEÓN

México, 1997. 35 mm. Color 12 min. Ficción

La carretera une a los personajes. Aventura, traición, romance, enredo y ambición, todo en el recuerdo de un thriller en tierra caliente.

"LA ESPERANZA"

Dirección: PABLO GOMEZ SAENZ

México, 1997 16 mm. Color 13 min. Ficción

Adaptación del cuento homónimo de Villiers de L'Isle Adam, acerca de un judío encarcelado por la Inquisición y sometido a diferentes torturas con el fin de que abjure. La última de éstas es la ilusoria posibilidad de escapar.

"MATRIMONIO"

Dirección: ENRIQUE ARROYO

México, 1997. 35 mm. Color 10 min. Ficción

Erótico: Adj. Amatorio. Pasión de amor.

"NECROFILIA"

Dirección: RIGOBERTO CASTAÑEDA

México, 1997. 35 mm. Color 16 min. Ficción

Necrofilia: Deseo anormal hacia los cuerpos muertos / coito con un cadáver / (del griego) amor a la muerte / (de la película) Triángulo amoroso entre un misógino, una esquizofrénica y un necrófilo misántropo.

"PAREJAS"

Dirección: ENRIQUE ARROYO

México, 1997. 35 mm. Color 41 min. Ficción

De repente llega una noche que te cambia la vida. La luna llena, la champaña, tu boda... y ya nada vuelve a ser lo mismo. O a lo mejor, en realidad, nunca ha cambiado.

"RASTROS"

Dirección: DIEGO MUÑOZ

México, 1996-1997. 35 mm. Color 19 min. Ficción

Teodoro pierde la vida en un fortuito accidente. Narra su propia agonía entre varios borrachos que hacen que sus últimos instantes de vida se conviertan en una metáfora sobre el alcoholismo.

"EL VIAJE DE JUANA"

Dirección: ADELE SCHMIDT

México, 1997. 16 mm. Color 23 min. Documental

Una joven lucha entre ser madre y dejar las calles.

"LA VOZ DEL AMO"

Dirección: HUMBERTO HERNÁNDEZ

México, 1997. 35 mm. Color 14 min. Ficción

Alfonso es un joven escolar hastiado por la rutina en el hogar y en la escuela. La compra de un cachorro de labrador viene a romper con esta rutina. La oposición de su padre puede más que su deseo de conservar al animal; esta separación constituye un hito en el proceso de maduración de Alfonso

"SANTO GOLPE"

Dirección: Dominique Jonard

Animación: Dominique Jonard

México 1997, 35 mm. Color, 11 min. Animación

Animación realizada por los niños de Zinacantán, donde describen el mundo tradicional y místico de este pueblo tzotzil de los Altos de Chiapas. En contraste con la armonía social indígena, dos vendedores ladinos irrumpen en el pueblos y sin escrúpulos se roban el santo del templo. En una desencadenada persecución a través de la región, los Zinacantecos podrán recuperar a su santo.



"ADIÓS MAMA"

Director: Ariel Gordon

México 1997, 35 mm. Color, 7 min. Ficción

Un cliente común y corriente se encuentra realizando unas cuantas compras en un supermercado. Un acto tan mundano como éste se verá transformado mientras espera en la fila de la caja. Un encuentro imprevisto llevará al hombre al centro del conflicto existencial de una viejita, causándole una apertura emocional inesperada.

"PASAJERA"

Dirección: Jorge Villalobos

México 1997, 35 mm. Color, 8 min. Ficción

Por la noche, una mujer sola tiene que ser muy cuidadosa... Especialmente con ella misma.

1998

"INAUDITO"

Dirección: AGUSTÍN CALDERÓN

México, 1998 35 mm. Color 19 min. Ficción

Aarón inventa una máquina con la que descubre todo un universo sonoro nuevo y aterrador fuera del rango del oído humano.

"JARDÍN BOTÁNICO"

Dirección: LOURDES RÉBORA

México, 1998 16 mm. Color 13.3 min. Ficción

Un botánico sociópata no puede escapar, de un excéntrico tour en un jardín botánico.

"EL SR. L.B."

Dirección: DANIEL CUBILLO

México, 1998 35 mm. Color 20 min. Ficción

Cuando el tedio y la costumbre hacen que uno se olvide y abandone a sí mismo hasta el punto de no reconocerse sólo queda un camino: un nuevo olvido.

"EN TRÁNSITO"

Dirección: IRENE BANCHIK

México, 1998. 16 mm. Color Dur. 27min Ficción

Dos mujeres que viven en México, confrontan el cambio de su identidad Argentina.

"EL ÚLTIMO RECUERDO DE LEOCADIO"

Dirección: ANTONIO ISORDIA

México, 1998, 35 mm. Color 20 min. Ficción

Una joven concubina intenta evitar la muerte de su señor, que se ha abandonado ante una ventana a ver y escuchar el clamor de sus miedos, culpas y recuerdos. La joven fracasa y se quita la vida frente a él...

"LA VENGANZA DE DESDEMONA"

Dirección: CELIA VARONA

México, 1993-98 16 mm. Color 11 min. Ficción

Una importante cantante de ópera pierde la voz e intenta suicidarse, cuando es interrumpida por un joven que cambiará para siempre tanto su destino como el de la cantante.

"EL MURO"

Dirección: Sergio Arau

Animación: Sergio Arau / Cuauhtli Arau Méndez

México 1998, 35 mm. 6 min. Animación

Un hombre de traje rayado camina hasta encontrarse con un muro que no le permite continuar. Hasta la desesperación intentará vencer este obstáculo.



"CIUDAD QUE SE ESCAPA"

Director: Rodrigo García

México 1998, 35 mm Color, 30 min. Ficción

Unos mariachis aparecen muertos debajo del monumento del Ángel de la Independencia. Un enano, ex-estrella de un circo, decide suicidarse frente a su novia en una vecindad, rodeado de personajes de una ciudad de veinte millones de habitantes. Un luchador técnico obsesionado por fumar un cigarrillo en un arranque de locura mata a su esposa por amor... Todos estos acontecimientos son fotografiados por *El Chato*, un personaje que va desde Pedro Infante hasta *Tin Tan*; un navegante de esta ciudad... Todo esto sucede dentro del guión que tiene que hacer, por encargo, un escritor trasnochado y obsesionado por contar historias de la ciudad a través de su ventana mientras su vida amorosa se le escapa con el personaje y la ciudad que quiere contar...

"EN EL ESPEJO DEL CIELO"

Director: Carlos Salces

México 1998, 35 mm. Color, 10 min. Ficción

Luis, un niño campesino, tiene la fantasía de atrapar un avión que se refleja en el agua que se acumula en los alrededores de la milpa. Tras varios intentos, a los que su madre se opondrá, logra atraparlo en una caja de madera. El avión es tan ruidoso que Luis teme que su madre despierte. Luis oculta el avión bajo el maíz. A la mañana siguiente, el avión se está muriendo.

"PRONTO SALDREMOS DEL PROBLEMA"

Dirección: Jorge Ramírez Suárez

Animación: Liquid Light Studios, Steve Brinca, Adán Zepeda, Don Waters

México 1998 35 mm. Color, 4:30 min. Animación

En una zona perdida de la Ciudad de México, hay un duelo a muerte entre una mosca y un gordo.

"LARGO ES EL CAMINO AL CIELO"

Director: José Ángel García Moreno

Animación: Martina Totzauerová, Kemi Guaida, Alejandra Hernández, Jorge Villalobos, Luis Landa, Guillermo Rendón, José Ángel García Moreno

México 1998, 35 mm. Color, 8 min. Animación

El tiempo es un monstruo que todo lo devora.

"LA DEGÉNESIS"

Director: Dominique Jonard

Animación: Dominique Jonard

México 1998, 35 mm. Color, 10 min. Animación

A partir de los personajes del arte popular del pueblo de Ocumicho, Michoacán, como lo son Adán y Eva, Dios, el Diablo y otros, Jonard aprovecha el tema para elaborar filmaciones de tipo fantástico y reconstruir un mundo imaginario. Después de una Génesis poco común, se va describiendo una sociedad no tan contemporánea que va rumbo a su autodestrucción. Todo explota pero queda de ganón el "buen Satanás".

"SIN SOSTÉN"

Dirección: René Castillo, Antonio Urrutia

Animación: René Castillo

México 1998, 35 mm. Color, 4 min. Animación en Plastilina

En una ciudad hostil, un hombre insignificante decide quitarse la vida. En su caída al vacío es rescatado y seducido por los superfluos encantos del mundo publicitario.

"SÍSTOLE DIÁSTOLE"

Dirección: Carlos Cuarón

México 1998, 35 mm. Color, 22 min. Ficción

Los secretos amorosos de una numerosa familia se revelan durante un recorrido por los "jardines flotantes" de Xochimilco, culminando en un intento de suicidio y con el esperado sorteo del Premio mayor.



"CRUZ"

México 1998, 35 mm. Color, 18 min. Ficción

Doña Pina, una viuda sesentona dedicada a la venta de pozole, y su único hijo, el inútil treintañero Cruz, han creado una vida basada en la monotonía. Con el barrio de San Juan de Dios como fondo, cualquier ruptura de la rutina puede ser fatal.

"PENUMBRA"

Dirección: Tonatiuh Martínez

México 1998, 16 mm. Color, 5 min. Ficción

Una pareja de estudiantes quedan atrapados en los escombros de su escuela que se derrumba con un temblor.

1999

"ABANDONOS"

Dirección: ALEJANDRO GERBER

México, 1998/99, 16 mm. Color 11 min. Ficción

Laura se encuentra a Ramírez y a Amalia en un lugar donde el olvido es imposible y las ausencias no dejan de estar presentes.

"COMO UN EXTRAÑO"

Dirección: RODRIGO ORDÓÑEZ

México, 1998/99, 16 mm. Betacam, Color, 6:30 min., Ficción

Él es sólo un tipo sentado en la banqueta bebiendo a las doce del día.

"CONEJO"

Dirección: FRANCISCO VARGAS QUEVEDO

México, 1999, 35 mm. Color 19:30 min. Ficción

En una casa abandonada, un niño llamado Conejo encuentra unas canicas mágicas. Descubre entonces que existe un mundo donde todo puede hacerse realidad; un mundo donde soñar no es sólo un juego de niños.

"CUENTOS CHINOS"

Dirección: LUCIANA KAPLAN

México, 1999, Video (16mm, Hi-8, Betacam), Color, Ficción

Es la historia de la migración china a México, desde sus inicios a principios de siglo, pasando por la revolución mexicana, la historia del movimiento antichino, así como la situación actual de los chinos en nuestro país. Es un documental sobre la xenofobia en México, así como la búsqueda de identidad en un grupo de gente que pertenece a dos culturas.

"DE FLORES Y CIUDADES"

Dirección: LUCRECIA GUTIÉRREZ MAUPOMÉ

México, 1999, 16mm, Betacam SP, Color, Documental

Un pueblo floricultor desde antes de la colonia, al que el crecimiento de la ciudad los dejó sin tierras, agua y su modo de vida dejándolos sólo con su cultura y su manera de ver la vida.

"ELLA DUERME"

Dirección: ALEJANDRO GUZMÁN

México, 1999, 16 mm, Color, 07min., Ficción

Una mujer mata a su marido.



"GAJES DEL OFICIO"

Dirección: ANDRES BURGOS

Colombia, 1999, 35 mm, Color, 20 min., Ficción

El libreto de un "talk show" y una jornada laboral unen los recorridos de un taxista, un periodista y tres jóvenes criminales durante un día caluroso en la ciudad. Los hechos se enlazan bajo los comentarios didácticos de sus propios protagonistas y un eterno atascamiento vehicular. Transportar pasajeros, redactar una noticia o ir disparando a blancos móviles, en últimas sólo representa para ellos el modo de ganarse la vida. Cada quien cumple con su función en el orden social de acuerdo con sus oportunidades y talento.

"GLADIOLA"

Dirección: EVERARDO GONZÁLEZ

México, 1999, 16 mm, Color, 10 min. Ficción

La relación de un matrimonio a través del escusado.

"OJITOS MENTIROSOS"

Dirección: HUMBERTO HERNÁNDEZ

México, 1999, 35 mm, Color, 25min. Ficción

Una historia de amor trastocada por un juego de azar que trae muerte y sufrimiento. La vida es todo aquello que nos mata y nos da placer.

"SÁNCHEZ NO SE LO MERECE"

Dirección: ALBERTO ANAYA

México, 1999, 16 mm, Color, 4:56 min. Ficción

Un hombre mata a su compañero de trabajo y enfrenta a los reclamos de su mujer. La discusión llega a un final inusual.

"TÚ Y TU CERVEZA Y LO GRANDE QUE ERES"

Dirección: DENNIS T. HORWATH

México, 1999, 16 mm. Betacam B/N, 13 min. Ficción

Kid Tacuba llega a casa después de ganar una contienda de box. Yadira lo espera con ansias de hacer el amor. Inicia otra contienda donde nunca hay un vencedor.

"LOS MARAVILLOSOS OLORES DE LA VIDA"

Dirección: Jaime Ruiz Ibáñez Marcial Cirules

México 1999, 35mm, 22 min. Ficción

Policía antinarcóptico casado con la violencia, tiene un serio problema, sus manos tienen un extraño olor. Luchando por librarse de él se dará cuenta que los maravillosos olores de la vida, no son tan gratos en ciertas circunstancias

"EL AGUACATE"

Dirección: Germán Lammers

México 1999, 35mm, Color, 22 min. Ficción

Una historia sobre el tráfico de órganos donde se combina el realismo con el humor negro teniendo como tema central el destino. Esta obra está cobijada bajo la atmósfera de una ciudad de Guadalajara al mismo tiempo siniestra y caótica.

"ALEX PHILLIPS, LA MAGIA ENTRE LA LUZ Y LA SOMBRA"

Dirección: Ernesto Medina Torres

México 1999, 35mm, Color, 30 min. Documental

A través de fotografías fijas de diferentes épocas, fragmentos de algunas de sus películas más logradas, entrevistas y testimonios, este documental hace un recorrido por la vida y la obra de Alec Pelepiok, conocido después como Alex Phillips



"COCKTAIL MOLOTOV"

Dirección: José Ángel García Moreno

Animación: Valeria Gallo / Kemi Guaida / Luis Landa / Guillermo Rendón / José Ángel García Moreno

México 1999, 35mm, Color, 3 min. Animación

Si bebes y manejas, brinda por tu adiós, y para siempre, brinda con un cocktail, un Cocktail Molotov.

"CIRCUITO INTERIOR"

Dirección: Aarón Fernández

México 1999, 35mm, Color, 20 min. Ficción

El deseo sólo encuentra lugar en espacios compartidos por tiempos distantes. La imaginación de Anayeli dejará recuerdos en el departamento de Diego al recorrer el circuito interior de sus objetos cotidianos.

"LA HISTORIA DE I Y O"

Dirección: Valentina Leduc

México 1999, 18 min. Ficción

Erase una vez una pareja que escondía sus emociones, hasta que un buen día la casualidad tocó a su puerta.

"LÁVELO Y ÚSELO"

Dirección: Sergio Guerrero Garzafox

México 1999, 16 min. Ficción

Una absurda historia de amor donde una pareja de asesinos se conoce por azar en el interior de una lavandería pública: Fabián un profesor que oculta una oscura vida criminal y Lucy, una mesera que al parecer ha cometido su primer asesinato acuchillando a su celoso e impertinente novio. Una falla en la lavadora de Lucy y la aparición de una prenda reveladora en la secadora de Fabián sacan a relucir los más oscuros secretos y pasiones de los protagonistas.

"PERRIFÉRICO"

Dirección: Paula Markovitch

México 1999, 35mm, Color, 15 min. Ficción

Un perrito es atropellado al intentar cruzar el Periférico de la Ciudad de México. Una pordiosera arriesga su vida para salvarlo, sin embargo el perrito volverá a intentarlo...

"VOCACIÓN DE MARTIRIO"

Dirección: Iván Ávila Dueñas

México 1999, 12 min. Ficción

Trata sobre el éxtasis místico sexual de la mortificación física y el desencanto en este proceso. Cuenta la historia de tres mujeres y un hombre que tratan de acercarse a la santidad por medio de la martirización constante y urbana en la que se ven mezclados algunos ritos católicos y prehispánicos.

Lista extraída de la página Web del Centro de Capacitación Cinematográfica:

<http://ccc.cnart.mx>

y de la página Web del Instituto Mexicano de Cinematografía:

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

ELEMENTOS VISUALES.

Nadie duda del poder hipnótico que tiene la imagen, y con qué facilidad destruye la barrera que existe entre el espectador y la pantalla, pues es el cine quien pone en funcionamiento más sentidos de la percepción que cualquier otro medio.

En el cine el poder de la imagen en movimiento está potenciado por las condiciones que tiene el espectador, como el hecho de contemplar imágenes grandes, la oscuridad de la sala y hasta cierto punto el carácter personal e identificativo que surge entre uno o varios personajes y el público.

Así, la oscuridad de la sala, su comodidad, el anonimato y la soledad pública facilita una interacción más libre con aquel espectáculo de luces y sombras, que ante todo, ayuda a olvidar el mundo real, por medio de la imaginación y la fantasía.

Aun así, el hecho de que el hombre sea el único ser con la capacidad de esa fantasía e imaginación, no quiere decir que sea bien aprovechado el don, de hecho, es lamentable el descuido que se le da desde el inicio de la educación de las personas.

Desgraciadamente estamos en una sociedad donde el valor primordial de las cosas y la realidad se fundamentan en definiciones conceptuales, haciendo a un lado la capacidad intelectual de la fantasía y el gran significado que adquiere dentro del comportamiento humano.

Comprendamos a la imaginación como "...la facultad del alma de formar imágenes... de algo"¹⁰⁹. Por lo tanto veremos al cineasta como aquel que por necesidad e instinto comunicativo, es quien se mueve, intuye y siente a través de las imágenes, y es por esta razón que no podría existir una composición cinematográfica compuesta sólo de ideas y conceptos abstractos.

Toda imagen deberá cumplir con un sentido dentro de la complejidad que se desarrolle en el film, cumpliendo con ciertas características propias de esa producción, y de acuerdo a las ideas que se quieran transmitir, ya que no se pueden manejar, como se dijo anteriormente, conceptos aislados y abstractos, los cuales provocarían que la producción no tuviera un concepto bien definido, de acuerdo al mensaje central.

¹⁰⁹ "Diccionario español" Méx. 1992 P.220

Las imágenes obviamente no influyen únicamente en aspectos que se pueden considerar como superficiales para el ser humano, sino que también tienen la capacidad de modelar la forma de pensar y hablar dentro de la sociedad, hasta el punto de influir incluso en los sentimientos y las actitudes que conforman la personalidad de los espectadores.

En el mundo actual se vive tan inmerso en las imágenes, que se ha convertido en un verdadero problema el hecho de que una persona tenga personalidad propia fuera de las imágenes en sí y de los conceptos que estas representan.

Es por esta razón que el realizador está comprometido en cuidar qué imágenes empleará, contribuyendo así a la tarea que tiene el espectador de reflexionar de una manera más crítica la forma como reciben los mensajes.

Si no se cuida este aspecto, puede caerse en un enorme desequilibrio entre lo que se ve en la pantalla y lo que realmente existe. Esto ha hecho que muchas de las percepciones que tiene el público las moldee casi en su totalidad en la pantalla, sin que las contraste con la realidad.

Esto se debe principalmente al hecho de que todo lo que vemos, oímos y sentimos nos afecta, aun cuando sepamos qué es ficción y qué es realidad, pero que existe para nosotros, mientras que lo que no vemos ni experimentamos simplemente no cuenta.

Lo anterior se puede simplificar de la siguiente manera: en la actualidad no existen más robos y asesinatos que anteriormente, pero gracias a las barbaridades que se nos presentan por cine y televisión principalmente, la mayoría de las personas creen vivir en un mundo que cada vez es más inseguro. Imaginémonos que este fenómeno afecta a personas preparadas, qué no hará con la sociedad populachera e inexperta.

Pero el término imagen dentro de la cinematografía no sólo se debe enfocar a lo visible, a la imagen que captan los ojos en la pantalla, sino también debe aplicarse a toda la gama de aspectos sensoriales que se van acumulando en la memoria imaginativa del espectador.

Todas las cosas que un cortometraje haga y logre recordar a un espectador, estarán llenas de colores, volúmenes, luces, sonidos, texturas, olores, sabores, etc., y junto a cada recuerdo habrá una idea relacionada que se podrá concebir en la inteligencia con imágenes que la sustentarán. De hecho la psicología sostiene que no pueden existir pensamientos sin ninguna imagen que acompañe al concepto.

Como hemos visto hasta aquí, los elementos visuales no solamente se reducen a las cosas que podemos ver sensitivamente en una pantalla, sino también comprende aquellas imágenes que se reproducen en la conciencia de los espectadores a partir de las ideas y conceptos que contiene una producción, las cuales asocian con recuerdos propios, creando conceptos afectivos a su propio entendimiento.

La imagen por lo tanto, tiene el poder de crear y despertar afectos, ya que es inimaginario que dentro de un cortometraje se pretendieran crear afectos a partir de conceptos y mensajes abstractos, ya que simplemente el espectador no sentiría la necesidad de involucrarse en el film.

Mucho del éxito que logran las producciones en posesionarse de la atención del público, es el hecho de que las imágenes son más esquemáticas. Esto es, la producción cinematográfica se ha convertido en mercantilismo, por lo que se hacen películas lo más rentables posibles, y como la mayoría de las películas pretenden rebasar los límites territoriales, se emplean signos distintivos que sean lo más evidentes y esquemáticos posibles. Obviamente esto nos lleva a un lenguaje visual cada vez más universal, pero con el peligro de hacerlo cada vez más pobre.

Por otra parte, la sobreabundancia de imágenes ocasiona "ruido", y este también propicia que se dificulte la capacidad de comprender lo que vemos. Es lo mismo cuando existe un abuso de palabras, ya que unas tapan a otras, y lo mismo en una disco, donde las conversaciones son casi imposibles. Por lo tanto mucha imagen congestiona la percepción, dejando sin tiempo ni espacio a la comprensión.

Por lo tanto, se debe considerar a la imagen como un elemento necesario, pero sin caer en los excesos, evitando las imágenes que contengan demasiada información que necesita ser comprendida en un tiempo muy limitado.

Además, las imágenes se deben considerar como conceptos ligados a las emociones y sentimientos de cualquier persona, así como el poder que tiene de generar motivaciones que hacen en cualquier ser humano a decidirse por tal o cual camino a seguir.

El decidir qué imágenes y conceptos se utilizarán dentro de una realización, determinará hasta cierto punto el tipo de respuesta que tenga el espectador hacia el film y la afectividad que adquiera hacia el mismo; por lo que siempre se tiene que considerar el fin y el objetivo que se persigue al hacer el cortometraje, para no salirse de la línea que inspiró y motivó su producción.

El poder de la imagen es contundente, aun cuando ni siquiera transmita historias emotivas. Un ejemplo claro: basta con que la cámara nos muestre a un joven con una posición económica estable y nunca a un delincuente, para que nos sintamos identificados con el joven e incluso nos asuste el segundo.



Esto se debe a que afectivamente nos unimos a lo conocido, mientras que lo desconocido, lo extraño, nos predispone, como mínimo, al recelo.

Es así como el cinematografista vive, siente y se expresa a través de las imágenes sensoriales y afectivas; pero que permanece constantemente consciente de todo lo que está haciendo, y de los fines que está buscando con su realización. El cine nos provoca y nos pide como espectadores una concentración de lo que percibimos durante su proyección.

Una vez que el espectador se encuentra en el mundo que el cine nos ofrece, se produce un efecto de identificación con el mundo que se le muestra, y se produce una sensación de presencia en el mundo que se le muestra. Este es el efecto que el cine produce en el espectador, y es el efecto que el cine busca producir en el espectador.

El cine es un medio de comunicación que nos permite conocer el mundo que nos rodea, y que nos permite expresarnos a través de él. El cine es un medio de comunicación que nos permite conocer el mundo que nos rodea, y que nos permite expresarnos a través de él.

El cine es un medio de comunicación que nos permite conocer el mundo que nos rodea, y que nos permite expresarnos a través de él. El cine es un medio de comunicación que nos permite conocer el mundo que nos rodea, y que nos permite expresarnos a través de él.

El cine es un medio de comunicación que nos permite conocer el mundo que nos rodea, y que nos permite expresarnos a través de él. El cine es un medio de comunicación que nos permite conocer el mundo que nos rodea, y que nos permite expresarnos a través de él.

El cine es un medio de comunicación que nos permite conocer el mundo que nos rodea, y que nos permite expresarnos a través de él. El cine es un medio de comunicación que nos permite conocer el mundo que nos rodea, y que nos permite expresarnos a través de él.

El cine es un medio de comunicación que nos permite conocer el mundo que nos rodea, y que nos permite expresarnos a través de él. El cine es un medio de comunicación que nos permite conocer el mundo que nos rodea, y que nos permite expresarnos a través de él.

El cine es un medio de comunicación que nos permite conocer el mundo que nos rodea, y que nos permite expresarnos a través de él. El cine es un medio de comunicación que nos permite conocer el mundo que nos rodea, y que nos permite expresarnos a través de él.

ELEMENTOS SONOROS.

Con el nacimiento del sonido dentro del cine se originó una polémica acerca de que si el cine auténtico era con o sin palabras y sobre qué lugar debería ocupar estas. A lo que el cineasta Feyder dijo: "en el teatro la situación se crea con palabras pero en el cine las palabras deben surgir de la situación"¹¹⁰.

Lo cierto es que el sonido puede considerarse como el cincuenta por ciento de la transmisión del mensaje cinematográfico, sin embargo, pocas veces parece obtener la atención que realmente se merece.

Una de las funciones básicas que tiene los elementos del sonido dentro de una producción es el brindar una información esencial o adicional a lo que se está presentando con imágenes. Esto es, se hace más completa una idea mientras se le presenten más elementos al espectador, o sea que es más impactante una escena de una colisión de autos si se le añaden los elementos de efectos sonoros, y música dramática, para acompañar la acción.

Otra función que cumple es el de facilitar que estado de ánimo será el que prevalezca en una escena determinada, además de que añade energía y estética a la emotividad de los actores y de la situación que enmarca. Y por último la función de proporcionar una estructura rítmica dentro del campo visual.

Cabe hacer mención que los elementos representativos del sonido dentro de una cinta son, la palabra, que viene desde un ruido hecho por el hombre hasta la misma articulación de frases, y en donde la fuerza emotiva y dramática es fundamental dentro del film.

El segundo elemento es el ruido, y no únicamente los ruidos que se producen naturalmente al filmar una escena, sino aquellos que por su propia naturaleza sería imposibles captarlos en el momento de la acción, pero que por su importancia dramática y representativa se deben imitar dentro de un laboratorio para posteriormente hacerlos coincidir con la acción que significan auditivamente.

Es importante señalar que las mismas imágenes pueden tener diferente significado dependiendo de los ruidos que se utilicen y cómo se utilicen, o del silencio que las acompañen.

Un tercer elemento es la música, y su utilización e importancia varían mucho dependiendo del tipo de película que estemos tratando, pero en cualquier caso, la música es capaz de potenciar y enriquecer la imagen.

Aquí entra la música incidental, la cual es quien acompaña libremente a una escena dramática, y por lo tanto quien aparece en la mayor parte de la producción.

¹¹⁰ AGULAR Op. Cit. P.107



Una cualidad de la música incidental es que debe pasar inadvertida por el espectador, ya que es de fondo, para acentuar la ambientación y nunca para robar la atención distrayendo de la imagen y del contenido.

Y el cuarto elemento es el silencio, el cual se convirtió en un elemento expresivo desde que el cine ha sido sonoro.

Obviamente estos elementos por sí solos no tiene la fuerza necesaria para comunicar un mensaje completo, y la combinación de ellos es lo que hace que una cinta sonora tenga reconocimiento dentro de la producción del film.

En el caso de la música, cuando complementa a la imagen se puede crear un estado de ánimo más definido, o lograr una ironía con respecto a lo que vemos si es que se contradice la música con la imagen; y hasta cierto punto se puede subrayar una caracterización, esto es, que un personaje determinado tenga su tema musical cuando esté a punto de salir a cuadro o durante el tiempo que esté a cuadro, e incluso cuando se le quiere recordar sin necesidad de que salga en la escena.

Cuando la imagen domina y el sonido apoya es en la mayor parte de la producción. Cuando el sonido domina y la imagen apoya se utiliza mucho en escenas de mucho dramatismo o en escenas de acción. En caso de que el sonido y la imagen se apoyan alternativamente, el realizador a logrado encontrar el equilibrio idóneo de expresión, pero cuando audio y sonido corren independientes, se trata en la mayoría de los casos de una transición entre una escena y otra.

El usar sonidos dentro de las producciones cinematográficas es algo muy complejo, y más aun tratándose de cortometrajes, ya que al igual que la imagen, el sonido debe ser muy significativo, debido en primer lugar, por el poco tiempo que se tiene para desarrollar una acción, y en segundo lugar, para evitar la redundancia de ideas, lo cual resta tiempo para expresar nuevos conceptos que enriquezcan a la historia.

Por eso es que se deben cuidar ciertos tipos de interferencias dentro del sonido en el cortometraje, y en general en todo el cine. La interferencia de información, que se provoca cuando la información que ofrece el audio es mucha, poca o equivocada. Otra interferencia es el volumen, en caso de que esté o muy Alto o muy bajo, ya que cualquier extremo distrae al público.

Una tercera interferencia es la histórica - temática - tonal, en donde el contexto que se maneja visualmente no corresponda histórica, temática o tonalmente al sonido.



El hecho de que sea histórica se refiere a que el audio y la música en particular debe corresponder a la época o lugar que se representa visualmente. Temáticamente se refiere a que el sonido se debe asociar al cien por cien con el evento, y tonalmente es cuando el sonido realmente logra crear un estado de ánimo dentro de la imagen.

La cuarta interferencia es estructural, refiriéndose cuando el audio y la imagen se contradicen, sin justificación alguna, en lugar de complementarse. Ya que un criterio básico de la sonorización es la estructuración, la cual se logra cuando la música, el sonido y las imágenes se unen de acuerdo a la estructura interna del concepto de una secuencia o escena determinada. Por ejemplo, la mayoría de las secuencias de persecución contienen una música característica, con sonidos que realzan la acción que se lleva a cabo.

ASPECTOS ECONÓMICOS, POLÍTICOS, CULTURALES, EDUCATIVOS, SOCIOLÓGICOS Y PSICOLÓGICOS.

Comencemos con esto: el buen cine es aquel que "atiende a las necesidades de cultura y educación que la sociedad actual requiere, aquel que hace comprender la realidad, pero valiéndose de la magia que este medio ofrece... plasmando esa realidad de diferentes maneras, y en muy diversas formas..."¹¹¹.

Desgraciadamente se le acostumbró al realizador de películas y cortometrajes hacer del cine que más pueda lucrar, con el que obviamente logra enajenar a la sociedad, deformando la mentalidad de esa misma comunidad.

Es necesario conocer el ámbito bajo el cual se hacen las producciones en nuestro país y en base a qué características el cortometraje ha sabido continuar como una de las principales maneras de comunicar el sentir de la sociedad, obviamente a través de los realizadores.

Queda claro que el cine es un reflejo de la realidad que se vive en la sociedad que lo produce, y por lo tanto nos topamos con un déficit importante en producciones cuando la economía nacional se encuentra en devaluaciones y reajustes. Así, podemos ver que antes de la última devaluación que sufrió el país en 1992 - 1993 las realizaciones bajaron de 13 anuales a tan solo dos en un año.

Esto significa, entre otras cosas, que el cine es una rama importante dentro de la economía nacional, pero al cual no se le ha dado la importancia debida como tal, sino que simplemente se le considera como un escaparate al que se le debe invertir mucho dinero, pero del cual no espera recuperar una ganancia importante, a diferencia de las producciones extranjeras. Sólo en caso de que alguna producción de cortometraje mexicano tenga éxito, se le procura explotar, pero con mucho recelo en la mayoría de las salas del país.

Por lo tanto, lo que ocurre con los cortometrajes es una situación muy difícil, ya que es extraño que una sala llegue a proyectar una producción de este estilo como gancho para atraer más público. Lo que últimamente se está haciendo es poner un cortometraje antes de una película que participa en alguna muestra o festival de cine; como lo ha hecho recientemente la Organización Ramírez. Aún con esta mecánica sin duda sigue siendo no redituable su proyección, en comparación con lo que se invirtió al film.

¹¹¹ CORDOBA SALAZAR, Sara / TERAN, Luz. Ponencia del 6 de mayo de 1983



Pero, ¿Hasta qué punto un cortometraje es realizado para ser comercializado? La mayoría de los cortometrajes que se realizan son una expresión cultural casi altruista, donde lo más importante no es ganar dinero, sino enseñar, plasmar, transmitir y hacer llegar a todas partes la forma como se concibe la vida y todas sus manifestaciones en nuestra sociedad.

Pero esto no quita que el desarrollo del cortometraje se vea empañado por el déficit económico que prevalece en México. La mayoría de las veces la inversión económica y de tiempo que se le dedica al cortometraje es, por parte de los realizadores, por amor al arte, y con la esperanza de que ese arte llegue a la mayor cantidad de gente, que aparte de dar satisfacción de su trabajo, trae consigo un aliciente muy importante, producir películas de mayor trascendencia e importancia en caso de demostrar tener "madera" para productor, realizador o director.

Fue así como Guillermo del Toro y Cuarón, entre otros, que han logrado llegar a la meca del cine, gracias a las realizaciones que hicieron en cortometrajes cuando eran estudiantes. De hecho, la mayoría de los nuevos directores y productores comenzaron haciendo cortometrajes, ya que este rubro les permite experimentar sin tener mucha responsabilidad con un público al cual satisfacer. Se podría decir que un cortometraje es el portafolio de trabajo de cualquier director y/o productor.

Entonces, como ya se dijo, sí es imperativa la situación económica del país para el desarrollo del cortometraje y del cine nacional en general, pero también es cierto que la mayoría de los cortometrajes son expresiones artísticas, donde el realizador pretende establecer un estilo propio, sin pensar en compromisos económicos, primordialmente porque de antemano se sabe que no existe una cultura pública para ver y acudir a las salas cinematográficas únicamente para apreciar films de cortometrajes.

Hasta este punto cabe hacer mención que uno de los problemas de la exhibición de cortometrajes es por el peso tan increíble que se le ha dado al cine norteamericano, aun cuando se han hecho y se siguen haciendo esfuerzos por reactivar la presencia del cine nacional en las salas del país. Por lo tanto esta situación es muy desventajosa tomando en cuenta además de que no a todos los cortometrajes se les da el apoyo suficiente para ser distribuidos dentro de los Festivales, como el caso que se mencionó con anterioridad.

Es obvio que la exhibición del cine se basa en la mayoría de los casos con un criterio mercantilista. De hecho hubo una época dentro de las salas donde supuestamente comenzaban a dar auge a los cortometrajes realizados en nuestro país, cuando realmente lo que se hacía era que los distribuidores adquirían paquetes muy baratos de cortos viejos y de poco interés, en lugar de adquirir muchos de los films producidos tanto por el CCC, CUEC y por el desaparecido Centro de Producción de Cortometrajes, del que ahora se encarga el IMCINE y CONACULTA.



Esto motivo en primer lugar a que el público no deseara ver los cortometrajes proyectados, y por consecuencia, los distribuidores optaron por no seguir adquiriendo esas cintas, y el público decidió no acudir más al cine en el momento en que pasaban las realizaciones.

Otro punto importante es el grado de participación que tiene el Estado en la inversión destinada a los cortometrajes. De hecho al rededor de un 55% de éstos, el Instituto Mexicano de la Cinematografía se encarga de apoyar las producciones en su totalidad o parcialmente, cuando los mismos realizadores ponen de su dinero.

Por una parte, ha sido benéfico el hecho de que el Estado intervenga no sólo económicamente en la producción del film, ya que se demostró en épocas pasadas el gran auge que le dio al cine en el ámbito extranjero. Claro está que las condiciones de la cinematografía nacional y los proyectos del propio cine han ido cambiando con el tiempo, pero desgraciadamente la economía de la industria se sigue manejando igual, y por lo tanto se ha venido deteriorando.

Por esta razón, un realizador de cortometrajes se enfrenta a los altos costos de producción, y a la presente pérdida de capacidad de compra que tiene nuestra moneda, ya que la mayoría de los equipos y el material filmico se cotizan en precios internacionales, y casi siempre en dólares. Además de que no se cuenta con una recuperación económica debido a que no hay un mecanismo de lucro dedicado al cortometraje, y por lo tanto, también se ha perdido terreno en el extranjero.

Es por todos estos motivos que todos aquellos que se ven involucrados en la realización de cortometrajes estén totalmente conscientes de los esfuerzos que se realicen, para el buen logro del mismo.

En estos últimos años nuevamente se comienza a recuperar el ritmo de producción de los cortometrajes, así como la calidad de los mismos. De hecho es cada vez más factible la participación de los cortometrajes en festivales internacionales de renombre. Aun así, es necesario crear conciencia y sobre todo un mecanismo que sea capaz de solventar problemas económicos en tiempos difíciles, para así evitar los baches del desarrollo del cine en nuestro país, los cuales detienen una evolución necesaria y urgente.

Así podemos ver que como de rebote, la manera como se va manejando el rumbo del país y la economía del mismo afecta hasta cierto punto el desarrollo y crecimiento del cortometraje mexicano. Pero no únicamente se ven afectadas estas producciones, también los intereses políticos, las censuras y las presiones por parte de los inversionistas, que determinan en gran medida el camino que va tomando esta industria.



En primer lugar se puede ver como la mayoría, si no es que toda la producción, se realiza exclusivamente en México, teniendo por lo tanto un desarrollo centralizado, lo que ocasiona tener ciertas dudas sobre el verdadero reflejo de nuestra cultura, y el de toda nuestra sociedad, ya que no hay producciones en la provincia.

El centralismo, por lo tanto, es un hábito que es sinónimo de autoritarismo, de un poder vertical, lo que siempre viene de arriba, y que por lo tanto equivale a la ausencia de democracia. En este tipo de desarrollos, como el que va adquiriendo la meca del cortometraje, se cae mucho en el uso de la simulación, la deformación y la mentira de lo que se expresa. Y hasta en algunos casos se llega al uso de la represión artística, aunque en sí el engaño es una manera de represión.

Se presentan aún más estas características cuando las producciones caen bajo la inversión de casas productoras de cine que son privadas, ya que obligan al realizador a mantener ciertas características propias de la casa productora, o de quien hace la mayor cantidad de inversión, ya que tienen que proteger un status y pretenden en cierta medida hacer negocio.

A esto se debe en gran medida el continuo uso y hasta invasión sin medida de personajes falsos, ya que no es posible realizar producciones sobre nuestra sociedad (refiriéndome a todo el país), si únicamente se realizan cintas dentro de una limitación geográfica muy específica, el Distrito Federal.

Nos damos cuenta de la superficialidad con que se manejan las situaciones viendo las pantallas atascadas de ricos infelices, de solitarios, de pobres jodidos pero contentos, de nostalgias puristas, de un folklore simulado e indios interpretados por galanes estereotipados. Es decir, todos los personajes imaginables se llevan a rincones deformantes del melodrama.

A partir de la época de Echeverría se comienza una apertura parcial por parte del Estado, en donde las posibilidades para profundizar en temas reales y más serios, principalmente en cortometrajes documentales, son más altas, dejando así de mentir un poco.

Podría decirse que la crisis que vive hasta cierto punto el cortometraje, y el cine en general en nuestro país, se ha desarrollado casi a la par que la crisis nacional, y por lo mismo, la centralización del cine está tan viciada como la misma situación del país.

Por otra parte, también se puede tomar a la centralización como el hecho de privar a todos los estados del país a tener acceso a una parte del producto económico que genera el país, en el campo de la cultura y también se le priva del beneficio de la creación y del pensamiento.



Es sabido que para hacer cine se necesita dinero, producción y recursos humanos y tecnológicos, así como materia prima. Obviamente todo esto se encuentra únicamente en la ciudad de México.

A esto se le puede unir el hecho de que las escuelas de cine más reconocidas a nivel nacional también están en la ciudad de México, por lo tanto cualquier estudiante que tenga aspiraciones a estudiar y realizar cine necesita contar con mucho dinero. Y por último, la falta de alternativas en la distribución de los cortometrajes conducen a un estancamiento de su desarrollo.

Otro punto interesante es la función que ejercen las diversas instancias que invierten en la producción de cortometrajes. Por ejemplo, tenemos al IMCINE, quien es uno de los órganos más activos en cuanto al fomento por realizar películas dentro del ámbito estudiantil, quienes son, como ya vimos con anterioridad, los que están involucrados en la mayoría de las cintas.

Quiérase o no, IMCINE es un organismo gubernamental, y como tal, tiene exigencias y marcos de referencia que debe cumplir cualquier realizador que se acerque a esta instancia. En ciertas ocasiones es censurada la idea principal de una realización, o se enfrenta a ciertos problemas a causa de que no cumple con el régimen que establece el poder para llevar y mantener una cordialidad social.

Por lo tanto, si se pretende realizar una cinta donde los problemas sociales y políticos son la base central del film, es obvio que tendrá que ser una producción fuera del apoyo del gobierno. Pero a falta del apoyo económico y tecnológico que el Estado puede llegar a ofrecer, estas producciones en su mayoría están realizados casi artesanalmente, y por lo tanto se encuentran en una desventaja obvia frente a los demás cortometrajes.

Obviamente que estas instancias no hablan nada acerca de restricciones ni supresión de la expresión, y de hecho se habla comúnmente de la libertad de expresión, pero siempre existirá la presión del poder o la autocensura que el propio realizador se ejerce, por miedo a la represión, o por costumbre al ambiente en el que se desenvuelve.

Lo primordial será renovar la infraestructura de inversión para apoyar a los nuevos productores y realizadores, explotar su material de una manera equitativa. Además de estimular, como se mencionó en el capítulo anterior, la producción regional para que a su vez se comience a realizar un cine real, y no uno que nos hable de los que no vivimos.

Y es que es necesario mencionar hasta que punto se tiene y se llega a tergiversar la realidad que se pretende promover por medio de las producciones, debido a presiones por los inversionistas y las instituciones gubernamentales, como por la centralización que se observa en el campo de la cinematografía.



No hay que olvidar en ningún momento que para hacer posible un proceso de comunicación es necesario que tanto el realizador, como el público, manejen puntos de referencia comunes para que de esta manera la comunicación se establezca en un contexto común. Este contexto obviamente debe ser y es de origen cultural, el cual naturalmente está constituido por un sistema de referencias respecto a su significado de uno o varios códigos.

La cultura por lo tanto puede definirse como un modo de vida particular, organizado en un sistema de un grupo socialmente determinado, el cual se basa en un código de valores implícitos y que depende de una visión del mundo y de la vida humana que dicho grupo comparte. Así, toda cultura se manifiesta en la producción de bienes y su manera de consumirlos y aprovecharlos.

Aun así podemos ver cómo se filtran aspectos culturales extranjeros, siendo así primero los españoles, los franceses, y más tarde y hasta ahora Estados Unidos. Así, cada uno de los países mencionados anteriormente han traído una moda y estilo a nuestro país, quien cada vez más está siendo desprovisto de una identidad nacional.

Así veremos que con el desarrollo tecnológico se ha posibilitado la creación de los medios modernos de comunicación masiva, y hablando específicamente del cine, ha cambiado el balance comunicativo de lo verbal y lo visual, es decir, del código abstracto que presenta la imprenta a los sonidos y la imagen. El cine es arte, industria, testimonio, es sueño, agudiza la imaginación, es sin duda, comunicación y negocio.

El cine a su vez contribuye al conocimiento de otros países y del propio, de las formas de la vida cotidiana y también, en su forma documental, se apega a la realidad con un juicio crítico.

Con todo y eso, el cine producido en México es, en gran medida, una prueba fehaciente de la manipulación que existe en el concepto de cultura nacional, debido a que continuamente las realizaciones parecen caer en falsos conceptos, ideas, argumentos o adaptaciones que no están del todo de acuerdo a los lineamientos básicos de nuestro país.

La difusión de la cultura cinematográfica no es simplemente hacer buenos cortometrajes, sino tener una organización tal, para que existan plataformas de seminarios, exposiciones, conferencias y talleres, para así seguir difundiendo una verdadera cultura dentro de los temas cinematográficos.

En referencia a las universidades del país, no se ha podido lograr un grado académico en estudios cinematográficos, ya sea porque no se lo han propuesto o porque no se considera todavía una prioridad, por lo que continuamente no se logra vencer la continua influencia de estereotipos extranjeros.



La penetración cultural de distintas formas de ser, vestir, actuar y de pensar no se pueden basar únicamente en modelos estadounidenses, donde a como de lugar pretende dar una imagen de ser el país de la libertad, donde el sexo se disfruta mejor sin compromisos, que la seguridad mundial esté en sus manos, entre otras cosas.

Lo importante es realizar un esfuerzo en tomar en consideración realizar más cine como reflejo de nuestros problemas y actúe en defensa de nuestra cultura. Así, filmando lo nuestro, y con temas nuestros, de interés social, y no simplemente bajo conceptos de comercialización. Y para lograrlos la tarea principal de los nuevos productores es recuperar al público mexicano para que regrese su interés por ver cortometrajes mexicanos.

Para lograr que el cine sea un medio cultural, se requieren cambios estructurales, para que principalmente se rompan los lazos de compromisos con instituciones del gobierno, logrando así que el medio quede libre y al servicio de la sociedad, evitando una función propagandista, sino más bien de difusión.

La penetración cultural abarca también otro punto importante, y es el hecho de que las personas que se dedican a hacer al cine mexicano, sean realmente personas que conozcan las historias, las leyes, los pueblos mexicanos, y que valoren nuestras raíces y a nuestra gente.

En la medida de que se dejen a un lado los modelos de producción extranjera, se dejarán de recibir penetraciones, y mientras se procuren hacer historias que cuenten lo que la gente desea ver y no lo que unos cuantos quieren, se podrá combatir en mucho el desinterés y el desconocimiento de las producciones en cortometraje.

Por lo tanto, se tienen que tomar acciones positivas tanto a favor del productor como a favor del público, obligando así a que los espectadores sean cada vez más selectivos con los mensajes que constantemente le bombardean, para que de esta forma clarifique el uso del cine como un medio adecuado para la educación y la cultura, y no simplemente como un transmisor de mensajes.

Con esto, en México será posible en cierta medida, el crear un patrimonio cultural importante, que tenga como objetivo fundamental el acercamiento hacia una verdadera conciencia cultural.

De lo contrario, el cine se irá cada vez más extranjerizando y por lo tanto la identidad nacional se disolverá en modelos culturales que van bien para otros países, pero que en nuestro país simplemente participarán por crear una sociedad sin conciencia ni personalidad propia, sin un rumbo en específico, mas que el que le tracen dichos modelos.

Lo importante es, sin duda, romper con el hábito de hacer un cine con toques que no corresponden a la forma de ser, sentir, pensar y percibir la realidad, siendo esta la tarea primordial. Y logrando esto se podrá usar a su vez el cortometraje como un medio didáctico. De hecho se ha comprobado en alumnos de primaria principalmente, que la visualización ayuda a fijar mejor el conocimiento y se afirma que sin duda esta accesibilidad al cine ha ayudado también a adquirir más conocimientos sobre diversos temas.

Pero decir que el cine es un medio idóneo de educación podría ser muy aventurado, ya que últimamente esta aseveración podría ser muy difícil de sustentar con hechos.

Es decir, educar a través del cine consistiría en dirigir, encaminar, desarrollar facultades intelectuales, morales y sensibles del espectador en beneficio de la comprensión de nuestros problemas, del aprovechamiento de nuestras tradiciones, del acercamiento a nuestra cultura y del contacto con valores humanos universales.

Suponiendo el hecho de que se trascienden las características actuales del cortometraje, el cine tiene la capacidad de constituirse como un elemento de gran importancia en la enseñanza. Prueba de esto son los diversos países que la mostrar las cosas y los pueblos tal y como son, han logrado transmitir enseñanzas, ya que se valen de todas las formas artísticas para realizar las producciones, como son: la pintura, la literatura, la arquitectura, la música, etc., así como también la técnica y la industria para dar a conocer relatos, hechos históricos, acontecimientos de la humanidad y productos de su cultura.

Esto ha dado como resultado un mayor conocimiento de la cultura de cada país, principalmente entre los estudiantes, gracias a los diversos documentales que se han realizado en aquellos países. Los más sobresalientes han sido los films británicos, franceses, rusos norteamericanos, entre otros. Obviamente el nivel educativo es mucho más alto que en aquellos países donde no se utiliza este tipo de materiales.

Por lo tanto, se debe considerar al cine mexicano como un medio importante dentro del proceso didáctico nacional, ya que este medio estimula la imaginación del hombre y cuando surge este proceso las ideas surgen con más frecuencia. Así, cortometraje actuará como un agente de cambio al considerarlo imprescindible del proceso educativo nacional, sirviendo de apoyo en la proyección y transmisión de conocimientos.

De hecho uno de los mejores géneros educativos dentro del cortometraje es el histórico. Este género por lo general tiene un gran apego a la realidad, de hecho más que el de ciencia-ficción, aun cuando los personajes de un guión histórico sean ficticios. Así, un cortometraje histórico bien planteado será capaz de fortalecer a su vez la identidad nacional. Con esto se logrará un cine útil, que devolverá al pueblo su propia imagen.



Por lo tanto, hacer cine educativo y no tener miedo a contar los errores y los triunfos es lo óptimo, ya que no se inventará una imagen de nuestra realidad, sino que se devolverá a la verdadera imagen de nuestro país.

Así, el cine como medio de comunicación masiva y parte importante de la sociedad, representa un medio importante capaz de influir en el proceso transformador de la sociedad, con lo cual se desarrollarán las habilidades y disciplinas de que tiene necesidad el individuo para desenvolverse en su medio y estar más preparado para afrontar problemas sociales.

Además de ese carácter didáctico, no hay que olvidar que el cine agrada a los sentidos y proporciona al espíritu un placer extremo. Esto entra en contraste con las duras opiniones de algunos cuantos que se contentan con el simple hecho de hacer un cine como si fuera la causa de todos los pecados.

Se dice que actualmente el cine es malo, sobre todo porque da una concepción falsa de la vida y por lo mismo ejerce malos ejemplos. Donde el cine mexicano siempre ha sido objeto de una serie de reglamentaciones como censuras, controles, clasificaciones, etc., para que supuestamente no se causen daños sociales.

Por otra parte, el cine ha cumplido con una función difusora de costumbres y acontecimientos, de y para la provincia. De esta forma, el cortometraje ha sufrido una evolución en nuestro país, aun cuando ha sido manipulado en ciertas formas y hasta mal aprovechado desde el punto de vista cultural, informativo y formativo.

Hay que lograr hacer pensar al público en que el respeto que se le tiene a él por parte de los realizadores se proyecta en gran parte por la calidad del material que se hace, desde su contenido reflejando fielmente los problemas y realidades, con el único propósito de orientar y motivar al espectador.

Pero como lo hemos visto desde el desarrollo de este punto, los organismos oficiales que existen para impulsar la industria cinematográfica no cumplen sus objetivos y desperdician recursos materiales, humanos y financieros, lo que obviamente da lugar a realizar producciones improvisadas, que lejos de lograr objetivos, ocasiona dispersar acciones y recursos.

Por otra parte el cortometraje de ficción, cuyo único objetivo es entretener, deberá también fundamentar nuevos planteamientos para salir de su debilidad y crear un cine de verdadera calidad, que sea capaz de manejar aspectos sociales de acuerdo a los conceptos de nuestra sociedad.

En un país lleno de crisis, el ciudadano tiene al cine como un aliado en el área del esparcimiento, quien lo ayuda a olvidarse de sus problemas, de sacarlo un poco de su estrés, de su realidad y de las presiones cotidianas, al sumergirlo en mundos e ideas fantásticas en la mayoría de las ocasiones. Por lo tanto el cine cumple una función social que ayuda a evadir la realidad, por así decirlo.



Nadie está exento del fenómeno cinematográfico y de una manera o de otra, este medio de comunicación causa un efecto sociológico especial en todos los que lo ven. No sólo un fenómeno ideológico sino que se convierte en una parte importante de la convivencia diaria. El cine es capaz de establecer una moda, de distraer las tensiones y de fortalecer una identidad nacional.

Se puede por lo tanto llegar a la conclusión de que el cine es un instrumento idóneo para educar, conducir y llegar a tal influencia, que si en algunos casos llega a ser modelo a seguir, en la mayoría de las veces refuerza y modifica el comportamiento social y político del hombre.

Así, el cine irá generando cambios en nuestras raíces culturales y adoptando el ambiente nacional que se propiciará a partir de los nuevos avances en los diferentes campos de nuestra conducta humana. Pero la condición real del papel que juega el cine en la sociedad ha demostrado que sí modifica los patrones de vida, pero perjudica la conducta social del pueblo mexicano, principalmente por incluir patrones extranjeros.

Es necesario que se adopten obras que en primer lugar resalten los valores de nuestro país, limitar aquellos que deforman nuestros conceptos y crean valores y estereotipos nocivos para la sociedad, debido a la gran influencia con la que goza el cine, y sobre todo, considerar al cortometraje como un aliado para la comunicación social.



CORTOMETRAJE

“UN PEDAZO DE NOCHE”

Ficha Técnica:

Año de Producción: 1995

Género: Ficción

Película: Blanco y Negro

Formato: 35 milímetros

Duración: 30 minutos

Escrita: Tomás Pérez Turrent / Roberto Rochín Naya / Elías Nahmias

Basada en un cuento de: Juan Rulfo

Fotografía: Arturo de la Rosa

Música: Gerardo Tamez

Edición: Oscar Figueroa / Rodolfo Montenegro

Producción y Dirección: Roberto Rochín Naya

Sinopsis:

Basada en un cuento del escritor mexicano, Juan Rulfo, La recreación y la construcción de atmósferas dan a este cortometraje la sutileza necesaria para lograr la metáfora de la vida que pasa como un parpadeo. Un pedazo de noche no sólo es una historia urbana. Es un pedazo de recuerdo.

Diferente a lo que muchos cortometrajes se convierten, esta película tiene el don de ser realizada desde sus raíces por un sentimiento y un entendimiento nacional, ya que cuenta con un guión inspirado en un trabajo del célebre Juan Rulfo, quien entendía perfectamente los sentimientos de las personas como las que se ven retratadas en este film.

Una prostituta, que al comienzo del corto empieza a recordar sus “inicios” y el encuentro con su marido, un sepulturero negado a los sentimientos del amor, pero con una necesidad de no sentirse solo, entre puros muertos. Su vida, como dice la sinopsis, vista en un parpadeo.

Se puede ver claramente un lenguaje muy diferente al empleado en los cortometrajes, donde se excluyen todas las situaciones de antecedentes y se compensan con imágenes y escenas con un poder significativo más fuerte. Donde se pasa de un “flashback” a otro sin romper con la narración consecutiva. Donde cada elemento visual va complementando ideas y conceptos.

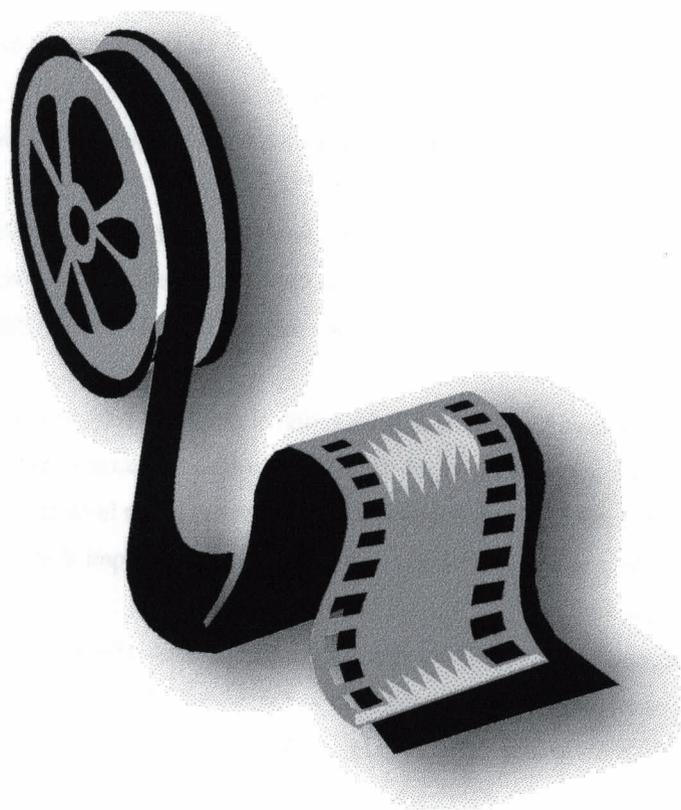


Se logra una ambientación muy realista, dado el año de realización en comparación con la época que representan en pantalla, por lo que demuestra una gran capacidad económica en cuanto a producción, aun cuando no se procuró la presunción en escenarios y locaciones, sino que con simples elementos se ilustra de una manera indicada la ambientación.

Este cortometraje llega a ser un retrato fiel que refleja entonces no sólo una vida en un tiempo determinado, sino una forma de vivir que se puede ubicar en cualquier tiempo, ya que no es exclusiva esa situación a un tiempo y espacio, sino que se adapta según las circunstancias que se vayan presentando.

Es por tanto un cortometraje que no se ve irrumpido por la censura, ni por los contratiempos de producción. Demuestra ser una película que desde que se concibió y hasta su proyección siempre fue fiel al proyecto, que es lo principal en cualquier empresa que se realice.

CONCLUSIONES





CONCLUSIONES

Darle vida a imágenes fijas fue más que un descubrimiento o una conclusión de una serie de experimentos. Es un triunfo del hombre por crear realidades alternas, capaces no sólo de transmitir imagen, sino también de vencer la barrera de lo fijo, mostrar movimiento en las cosas, como se alejan o se acercan los objetos hacia el espectador. Mostrar como se ven los sentimientos de las personas, las risas, los llantos, etc. En fin, el cine da inicio a una época que se comienza a ver con otros ojos, los ojos de la cámara cinematográfica.

Una aportación importante dentro del trabajo es el poder contar con la lista de cortometrajes mexicanos que se realizaron en la década de los noventa, y si bien es cierto que no son todos, por lo menos estamos concientes de que son la mayoría del total de la producción. También se pudo lograr una relación del cine a través de su historia, y por lo mismo marcar las diferentes épocas que han determinado el camino del desarrollo cinematográfico.

Para los alumnos de ciencias de la comunicación podrá servir como un documento donde se establecen todos los elementos a considerar sobre la forma y el fondo que estructuran un film, y sobre todo en los cortometrajes, tanto para su realización como para su apreciación.

Se logró conformar un esquema en donde se especifica cuáles deben ser los rubros más importantes a considerar dentro de un cortometraje, sin que esto se proponga como una guía universal, sino una base de donde se puede partir hacia diferentes formas de apreciar los films.

Y la aportación más relevante hacia la universidad es sin duda el haber conformado un documento donde se compilan los diferentes elementos dentro no sólo de la cinematografía, sino que aportará material útil a materias como cine, ya que es el rubro central de esta investigación. También a la materia de guionismo, debido a que se hizo un estudio de la importancia y las cualidades que debe cubrir un guión cinematográfico.

La materia de fotografía también logrará sacarle provecho a este proyecto, esto por los diferentes esquemas que se manejaron dentro de los encuadres cinematográficos, basados en técnicas fotográficas. De igual forma la materia de televisión podrá utilizar ciertos conceptos que se identifican y se comparten con la realización cinematográfica. Y obviamente la materia de desarrollo de los medios, por el seguimiento que se le dio a la historia del cine desde sus inicios.

A través de esta tesis, se tuvo la oportunidad de hacer una recapitulación del arribo y desarrollo del cine en nuestro país. De cómo esos primeros cortometrajes, que en aquella época se conocían como “vistas”, tenían el poder de asombrar a las personas que se veían proyectadas en aquellas sábanas blancas, fuera de su cuerpo material, como si se tratase de su espíritu. Y no sólo eso, sino que tenían vida y movimiento, expresaban emociones y se mostraban tal y como eran.



Creemos, además de la magia y la atmósfera que crea el cine dentro de la sala, lo que le dio auge fue que las personas se veían representadas en la pantalla, y posteriormente el poder que adquiría el cine de modificar la realidad, de poder controlar todos los elementos que intervienen en el film, y por lo tanto poder ofrecer las fantasías que los espectadores tenían hasta en sus sueños más íntimos.

El cine entonces se convirtió en un escaparate para esconderse de la realidad y los problemas que aquejaban a la sociedad de esta época. Lo cierto es que el cine, de comenzar como una ventana al mundo, se convirtió en un medio de comunicación bajo ciertos intereses. Por otro lado, se dieron cuenta del creciente interés que tenían las personas por ver cine. Así, comenzó a comercializarse con él, con lo que en parte, ayudaba para seguir realizando películas.

Mientras transcurría el tiempo, las películas se fueron haciendo más complejas, con más elementos argumentales, técnicos cinematográficos y de contenido. Así, de la misma manera como comenzó a crecer la estructura del cine, la duración de los films se empezó a extender.

Obviamente que el mercado cinematográfico se inundó de largometrajes, dejando a un lado y casi en el olvido a las vistas y las películas cortas con las que comenzó a tener vida el cine. Las salas se llenaban de gente ansiosa de ver largometrajes que comenzaban a hacer historia, primero con la inclusión del sonido, y posteriormente con el uso del color.

Así es como más o menos pinta como fue hasta nuestros días más que evolucionando, sobreviviendo el cortometraje en nuestro país. Claro está que el cine siguió con su natural evolución a través del tiempo, y así mismo, el cortometraje tuvo que continuar su propio camino para seguir presente dentro de la industria cinematográfica.

También se han visto ir y venir instituciones gubernamentales, según el sexenio ha ido cambiando, los cuales no han tenido, según la experiencia y la historia nos muestra, otra función que el cubrir intereses personales y de compadrazgo.

Utilizaban, por lo tanto, a la industria como a la gallina de los huevos de oro, aun cuando hasta hace unos años antes era un gran esplendor dentro de la cinematografía mundial nuestro cine nacional. Sinceramente siendo esta una de las principales causas de la situación que hasta cierta medida incluye también intereses políticos y económicos.

El cortometraje debe romper los hilos que aún manipulan y controlan el contenido filmico nacional. Se deben retomar los inicios que lo vieron nacer, debe de comenzar la captura filmica de la realidad y el sentimiento mexicano.



No es esperar por un cine nacionalista o patriótico, pero sí por un cine que nos haga despertar, nos incite a tomar iniciativas, nos muestre las riquezas culturales que se van hundiendo cada vez más por las intercesiones extranjeras. En fin, es usar elementos capaces de movernos, en pocas palabras, el corazón para sentirnos orgullosos de lo que somos.

Nos dimos cuenta de que el cortometraje y el cine en sí se puede considerar arte, aunque existan ciertas corrientes o pensamientos que traten de negarlo, por ideas como que el arte es la representación de la realidad y no la realidad misma. Lo cierto es que aun cuando se está capturando la realidad misma, es una representación de esta, porque se manipula, se arregla, se crean atmósferas, personajes, iluminaciones, ambientaciones, situaciones, etc.

Digamos que es el arte más tecnificado que se pudo inventar, que ni aspiraciones artísticas tuvo en sus inicios, pero que por el rumbo que tomó durante y a través de su desarrollo, se fue tornando cada vez más artístico, de ahí que se usen artistas y técnicos para poder realizar cortometrajes y películas desde casi sus inicios.

Y como arte que se considera en la mayor parte del mundo, de igual forma en la mayor parte del mundo el cine se considera como parte importante de la estructura de una sociedad. No como pilar de la misma, pero su con funciones específicas dentro de ésta.

Así, el cortometraje sirve para reflejar una realidad muy específica, tal vez desde la perspectiva del autor, pero que sin duda será capaz de envolver a los espectadores y hacerlos sentirse identificados. Y de igual forma sirve para ayudarle al ser humano a escaparse de su realidad, y permitirle asumir dolores, angustias, alegrías y otras emociones a través de sus artistas predilectos, minimizando así sus problemas personales.

¿Y cómo entretenernos?, pues muy fácil, con las diferentes caras con las que se puede contar una misma historia. Pero de acuerdo al fin que se persiga, será la cara que el realizador decida plasmar en el film. A estas diferentes caras le podemos llamar géneros cinematográficos. El género inicial del cortometraje fue, sin duda alguna, el documental. Plasmar la realidad, con una intención específica ya sea de investigación científica, noticioso, educativo, concientizador, etc.

Después comenzó el género de ficción, que se divide a su vez en muchos subgéneros, dependiendo de los sentimientos que se manejen, las situaciones y hasta la época de desarrollo de la historia. Y por último la animación, no sólo dirigida a los niños, sino a todo público y con muchos fines por perseguir.

Descubrimos que la estructura de un cortometraje dista mucho de ser similar a un largometraje. Desde el manejo de la relación entre los personajes, los tiempos para desarrollar los conflictos dentro de la historia, evitar lo más posible las situaciones obvias, enfatizar mucho más en las actuaciones, en el lenguaje no verbal. En procurar en todo momento comunicar no sólo con diálogos, sino mayormente con ángulos de toma, perspectivas, encuadres y movimientos de cámara. De igual forma los tipos de iluminación y las atmósferas a utilizar.



En un cortometraje se debe considerar que su tiempo de desarrollo es muy corto, por lo que la utilización de elementos simbólicos, tanto materiales como artísticas, ayudarán a desenvolver de una manera más ágil la historia, sin dejar cabos sueltos, y cumpliendo con su cometido.

Para esto es necesario conocer los diferentes tipos de tiempos dentro de un film, y de los cuales hablamos dentro del lenguaje cinematográfico. Saber manejar el transcurso de las acciones sin caer en situaciones ilógicas o confusas, tener la habilidad de desarrollar una historia con un ritmo básico y el don de acelerarlo en momentos indicados para atraer la atención del espectador.

Combinar todos estos elementos con la composición visual, los movimientos dentro de la acción con los movimientos de cámara, los diálogos con la música atmosférica, la iluminación con las escenografías, etc. y estos a su vez en la edición, para terminar con una historia que pareciese fue filmada de corrido.

Tratamos de entender, porque aún y cuando es tan fascinante el mundo del cine, todavía hay gente que se empeña en hacer producciones que en lugar de situar la cinematografía nacional en lugares privilegiados, le ayudan por el contrario a que el cine mexicano sea despreciado en el mundo.

Por lo mismo deben desaparecer los dos principales aspectos que han determinado la producción de cortometrajes mexicanos, los intereses económicos y políticos, no buscar únicamente un beneficio monetario con cada realización que se hace. Que el recuperar el dinero invertido pase a segundo término, o por lo menos que no sea determinante para tomar decisiones tan importantes como en la manera de hacer y formar historias para cortometrajes. Evitar caer en fórmulas trilladas, frívolas, que en ningún momento transmiten la emotividad de nuestro sentir, pensar y actuar.

Independientemente de los recursos tecnológicos, humanos y creativos con los que se cuente dentro de una producción de cortometraje, lo más importante es apoyar más a estas producciones, no dejar todo en mano de las universidades, ya que la mayoría de los estudiantes no tienen la capacidad económica para solventar los gastos que implica al hacer un film.

De hecho, los dos aspectos que se mencionan con anterioridad tiene repercusiones no sólo con disminuir las producciones anuales, sino que el contenido y la forma de los propios cortometrajes también se ven afectados. Por ejemplo, con la falta de apoyo económico, no se tiene la capacidad de contar con equipo tecnológico de punta, por lo que muchas producciones se hacen casi de milagro.

De hecho al referirse con problemas económicos no siempre es por la falta de recursos materiales o humanos, sino por la falta de capital para dar a conocer las producciones, de llevarlas hasta las salas de proyección, así lograr reconocimiento de que algo se está haciendo por el cine nacional.



Otro aspecto del contenido cinematográfico que se ve afectado en los cortometrajes, es que no se tiene con la capacidad monetaria para contar con la participación de buenos actores, y muchas veces son los mismos realizadores quienes tiene que comenzar en el mundo de la actuación, lo que demerita en mucho la calidad filmica..

Otros que por necesidad económica recurren a personas o instituciones a que produzcan sus cortometrajes, se ven a fin de cuentas como trabajadores de los inversionistas, ya que de una u otra forma, quien provee el capital quiere cuidar sus intereses, y por lo mismo comienza a “sugerir” ciertos cambios que considera necesarios para el buen éxito de la película, siendo al final un producto completamente diferente a la idea o concepto original.

Ahora, el problema económico no sólo se ve reflejado de esas maneras dentro de un cortometraje, ya que hay otros que se encargan de reflejar la problemática económica como eje central del desarrollo de sus historias. Generalmente son los cortometrajes documentales quienes se encargan de hacer esta denuncia, pero también los hay en ficción y hasta en animación, como por ejemplo el corto animado “El héroe”, que nos muestra en que estado de desesperanza se llega a encontrar un individuo por su múltiples problemas.

Muchas veces se ha tratado de abordar este tema de una manera más liviana, ágil y hasta descarada, haciendo buen uso de las características que goza el buen mexicano, que por más amolado que se encuentre, nunca dejará de reír.

Es inconcebible como a estas alturas los organismos gubernamentales tienen ciertas dudas de apoyar las realizaciones de los estudiantes de cine, quienes son, hasta cierto punto, los que mantienen vivo el quehacer del cortometraje. El gobierno simplemente presta el nombre de sus instituciones gubernamentales y su apoyo de distribución, y sólo en caso de que se hayan visto éxitos del film en el extranjero.

Aun así, creo que no es suficiente lo que se está haciendo ahora con el cortometraje mexicano. De hecho, en años anteriores, hace como 15 años aproximadamente, el cortometraje sólo fungía con la función de difusor turístico, ya que en las salas cinematográficas, antes de que se proyectara la película, se pasaban films sobre alguna región del país, auspiciada por “corona”, pero sin perder el uso interesante que se estaba dando a esta estructura cinematográfica.

Ahora, cuando se pelea constantemente por lograr una identidad del cine nacional, las realizaciones de cortometrajes siguen cargando con las estructuras extranjeras y sus tendencias que, por obvias razones, han ido marcando desde hace tiempo, la manera de ver, percibir y hacer cine, sea cual fuese nuestro contacto con éste.



Pero pueden ser varias las razones por las que no se ha logrado una identidad nacional, por lo menos dentro de los cortometrajes, obviamente sin quitarle mérito al constante bombardeo anglosajón, pero también las represiones políticas, los intereses gubernamentales, que hasta cierto punto son los que deciden, como en tiempos del Cesar, si sí o si no triunfa un film.

Por lo tanto, de acuerdo al cambio de los que se encuentran arriba, vigilando y estructurando los lineamientos por lo cuales “ahora” se debe regir una persona o institución con miras a producir un film, no se llega a una consolidación estructural del cine mexicano. La mayoría de los cortometrajes pasan desapercibidos, realmente como fantasmas, perdiéndose en el mar de largometrajes extranjeros, ¡gringos!, y mientras no exista una ley o una política que defienda, promueva y resalte los valores del cortometraje nacional, seguirán en el anonimato.

Yo creo que el cortometraje es una estructura muy rica en cuanto a la libertad de realización que tiene, donde se puede experimentar, se puede proponer y hasta retar a estructuras cinematográficas ya establecidas, obviamente sin tratar de descubrir el hilo negro. De lo que se trata es de ir puliendo una manera o un estilo propio de hacer cine, de establecer nuevos lineamientos, o por lo menos de proponer situaciones alternas a las ya estipuladas.

El estudiante de cine tiene la enorme facilidad de poder transmitir su sentir a través del cine. El darle a sus pensamientos imágenes casi tangibles para el espectador y no sólo para su mente, sino para todo aquel que observe su obra. Y de la misma forma darle sonidos que traspasan su imaginación y se logran impactar en los oídos de los espectadores.

Aquí es donde el cortometraje puede jugar un papel importante, para redimir los tropiezos que se han cometido con los largometrajes. Aún no se logra tener una concepción de producciones con un sentido cine por ciento mexicano, y no porque sus productores sean extranjeros o no, sino por los elementos significativos que se llegan a utilizar, los cuales corresponden más a ideologías y modelos culturales de otros países.

Yo creo que el éxito de los cortometrajes se verá cuando se logre asentar una base cuyos elementos significativos lleguen completamente al espectador mexicano. No niego que han tenido éxito algunas producciones como “De tripas corazón”, “El héroe” o “Cuatro maneras de tapar un hoyo”, cuyas historias se desarrollan bajo elementos de nuestro país, y son tomados y desarrollados bajo la visión que sólo los mexicanos podemos darle.

Al lograr constituir una base de esas características, es muy probable que el cine nacional se uniese a esos modelos de producción, debido a que generalmente se suelen copiar estructuras con éxito, y en segundo lugar debido a que realmente se percibe cuándo una producción va a llegar hasta los nervios más sensibles del público mexicano, debido a que se les habla en su lenguaje, y con sus modismos.



En conclusión puedo decir que el cortometraje mexicano tiene una gran ventaja: es una estructura donde las inversiones no son muy altas, por la poca duración del film, por lo que el compromiso del realizador no es tan elevado como aquellos que hacen largometrajes. Esto debe permitir o dar pie a que los realizadores de cortometrajes se atrevan a experimentar y proponer un cine que nos e fundamente en clichés ni formas cinematográficas tan usadas y explotadas.

Debo apuntar en este momento que la hipótesis del trabajo tiene veracidad, porque se ha visto que realmente los aspectos más relevantes para la determinación de una producción de cortometraje son los políticos y los económicos, y que obviamente se han visto reflejados en la forma de hacer cine en nuestro país. Pero lo cierto es que son más las ganas de los cinéfilos y los realizadores por llegar a consolidar un verdadero cine nacional, apoyado no sólo por el gobierno, sino por instituciones privadas interesadas por revivir de nuevo esta forma de expresión del mexicano.

De igual forma se deben comprometer a realizar un cine más estudiado, más investigado, para así lograr argumentos y personajes más creíbles, más reales, más tangibles para los espectadores, que sean capaces de transmitir no sólo por medio de la actuación, sino por su forma de vestir, de moverse, de comunicar sin palabras, y hasta de cómo transmitir sensaciones de olor y sabor, por medio de las imágenes.

Obviamente que para cumplir con todos estos compromisos se necesitarán romper muchos tabúes, muchas reglas políticas de la cinematografía, muchas estructuras filmicas, y estereotipos establecidos en los que la mayoría de los mexicanos no encajamos. Es cierto que el cine se dedica a dar ilusiones, pero no se vale que el cine sea un instrumento para hacer ciegos a los espectadores de la realidad, de lo que se vive y de lo que son realmente.

Por el contrario, el cine deberá reforzar los valores que nos pertenecen como mexicanos, reconocerlos y difundirlos, principalmente para aquellos sectores de la sociedad que se hipnotizan con las caras bonitas que se les presentan día con día, idealizando modos de vida, formas de verse y comportarse que simplemente no les corresponden.

Esto conlleva a muchos conflictos sociológicos y psicológicos, ya que se ha tratado en un grado extremo de imponer modelos culturales y fisiológicos que por muchas razones no tiene porque manejarse dentro de nuestros medios de comunicación, pero que por desgracia se toman debido a la globalización que los mismos medios han logrado desarrollar, y que si no se adaptan a tales modelos, simplemente pierden el poder competitivo, y no sólo frente a empresas nacionales, sino mundiales.



Además, se puede ver que el cine, inclusive el cortometraje, adopta constantemente un papel político, se convierte en un instrumento de prestigio de un poder cultural caótico establecido por el gobierno. Por lo tanto el cine sirve siempre para algo más, nunca simplemente para divertir, informar o educar, en donde el quedar bien asegura ventajas económicas y políticas. Basta ver cortometrajes donde los pobres están llenos de felicidad, viviendo en vecindades sin ningún servicio de urbanismo como agua potable o luz y que, aun cuando son víctimas de las peores situaciones, continúan mostrando una vida guapachosa y simplona.

Parece ser que la política del cine es hacer dinero, pese a los fines de entretenimiento, culturización y hasta educativo que pudiera tener. Se ha olvidado el por qué condiciones comenzó el cine, cuya única finalidad era dar a conocer la vida de los habitantes de un país, fungiendo como los que hoy se conocen como documentales.

Y sobre todo, el cortometraje debería de irse inmiscuyendo en un papel más didáctico, donde el gobierno y los productores comenzaran a hacer planes de desarrollo de ciertos tópicos que, por su contenido, serían muy bien llevados a la pantalla, donde gracias a la atmósfera que el cine crea, ayudaría mucho a plasmar conocimientos de una manera más eficaz.

Sólo basta con ver que últimamente lo que más se ha apoyado son realizaciones de ficción, pretendiendo recrear atmósferas y condiciones que se adapten al modo de ser de los mexicanos, que en muchas ocasiones sí se logra dar, pero que no deja ofrecer ciertos elementos falsos o ficticios, que en cierta medida no ayudan a consolidar una cultura mexicana.

Parece ser que los actuales realizadores de cortometrajes pierden la fe en producciones documentales, ya sea porque no encuentran quienes los puedan proyectar y distribuir, y los mismos distribuidores generalmente no dan demasiada importancia a esos films, ya que su negocio es tener productos de un alto grado de comercialización.

Hay que hacer entender que el cortometraje mexicano se debe de convertir en la base del renacimiento del cine mexicano, ya que, como lo he dicho en muchas ocasiones, goza de no tener mucha responsabilidad hacia una casa productora o inversionistas privados, de recuperar fuertes cantidades de dinero, ni siquiera de comprometerse a llenar salas cinematográficas, sino principalmente de comenzar a crear nuevas bases para los largometrajes, y de cubrir otros aspectos como la educación y el quehacer documental.

A todo esto, nunca hay que olvidar que el ser humano se desarrolla de distintas maneras según el entorno que lo rodea, los estímulos que recibe y las representaciones simbólicas y culturales que lo construyen en todo momento. Por lo tanto, las estructuras narrativas de los cortometrajes deben basarse en elementos que conformen la vida diaria de nuestro país y sus habitantes, que permitan recordarles y darles un sentido fiel de lo que son y lo que les pertenece, de tal manera que el film sea capaz de transmitir una experiencia humana completamente asimilable.



Es importante señalar que no se usaron cortometrajes en específico para realizar esta investigación, ya que el punto central es entender la situación del cortometraje como estructura cinematográfica en nuestro país, y no encontrar la función social, sociológica o política de ciertos cortometrajes realizados en nuestro país. Hay varios cortometrajes que por su contenido y estructura de desarrollo son importantes señalar, pero que en ningún momento determinan la manera como se está concibiendo el análisis del cortometraje como rubro cinematográfico.

Hoy en día la mayoría de las tramas de ficción están en cierto modo monopolizadas por los medios estadounidenses. Y aun así, lo peor del caso es que se ejerce ese monopolio en nuestro país, pero reflejado en una forma más “chafa” y empobrecida, lo que obviamente provoca que el espectador no conciba esas películas como parte de su complejidad y cambios constantes que está experimentando y viviendo.

Los cineastas deben estar conscientes del poder que tiene la imagen como guiadora de los elementos simbólicos y representativos de la cultura. A esto hay que añadirle la facilidad que tiene a ser consumida, debido a que la mayoría de las personas tienen la capacidad de ver, pero que debido a su mal uso, llega a atrofiar la percepción, obstruyendo el entendimiento y bloqueando la visión de la realidad.

En muchas ocasiones el realizador se va con la idea de que con el espectador vean las cosas ya pudo conocerlas, como si el ver fuera el comprender y el vivir sea el ver. Esto nos lleva a que la imagen tiene también una fuerza analógica, que siempre llevan a la creencia de que lo que se ve en la pantalla es la realidad, y no una versión de ella, olvidando por completo de que lo que vemos, no existe, salvo en los cortometrajes documentales.

Los pocos documentales que se han atrevido a tomar temas controversia, en géneros muy poco explorados, tienen la constante de tener estructuras narrativas muy pobres, lo que ocasiona que no se facilite el pensamiento complejo por parte del espectador, perdiendo el interés completamente hacia el film.

Tales documentales frecuentemente con estructuras esquemáticas y redundantes, sin enriquecer realmente el mundo perceptual y conceptual del espectador, abundando en gran medida en arquetipos, tópicos y estereotipos comunes.

Un error muy grande en el que se recae es el de darle la responsabilidad a las producciones cinematográficas de ser la ventana de la vida. Este problema tiene un efecto negativo principalmente hacia los jóvenes, ya que habrá muchas realidades que no conocerán sino a través del cine, por lo que desarrollarán una concepción muy desligada de la realidad.

Por lo tanto, el cortometraje, como elemento central de análisis de esta tesis, debe comprometerse a realizar producciones cuyos códigos de basen en una verdadera significación cultural de nuestro país, ya que creo que este es el principal problema que le aqueja, recuperar su identidad nacional, desprendiéndose principalmente de las influencias anglosajonas.

BIBLIOGRAFÍA





BIBLIOGRAFÍA

AYALA BLANCO, Jorge.
LA AVENTURA DEL CINE MEXICANO
Ed. Grijalbo.
México, 1993

AYALA BLANCO, Jorge.
LA DISOLVENCIA DEL CINE MEXICANO
Ed. Grijalbo.
México, 1991

CASA DEL TIEMPO
"100 años del cine en México"
Revista Mensual
Octubre 1996

SADOUL, Georges.
HISTORIA DEL CINE MUNDIAL
Ed. Siglo XXI
México, 1967

Soberón TORCHÍA, Edgar.
UN SIGLO DE CINE

RALUY POUDEVIDA, Antonio.
DICCIONARIO PORRUA
Ed. Porrúa
México, 1991

DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO Quillet
Tomo VII
Ed. Cumbre
México, 1988

DÁVALOS OROZCO, Federico.
ALBORES DEL CINE MEXICANO
Ed. Clío
México

PINEDA ALCALÁ, Francisco.
LA VERÍDICA HISTORIA DEL CINE MEXICANO

GONZÁLES MORANTES, Carlos.
LOS PRIMEROS CIENTO AÑOS DEL CINEMATÓGRAFO



DE LA VEGA ALFARO, Eduardo.
 BYE BYE LUMIERE... INVESTIGACIÓN SOBRE CINE EN MÉXICO
 Universidad de Guadalajara
 México, 1992

BIBLIOTECA SALVAT DE GRANDES TEMAS
 "El cine, arte e industria"
 Ed. Salvat

VELA, Arqueles.
 EL ARTE Y LA ESTÉTICA

WRIGHT, S. Edward.
 PARA COMPRENDER EL TEATRO ACTUAL

A. GOMEZJARA, Francisco.
 SOCIOLOGÍA DEL CINE
 Edimex
 México

RODRÍGUEZ SALAS DE GOMEZ GIL, María Luisa
 EL ESTEREOTIPO DEL MEXICANO

ALBING, W.
 OPINIÓN PÚBLICA MODERNA

FAURE, Elie
 LA FUNCIÓN DEL CINE
 Ed. Leviatán

MORIN, Edgar.
 EL ESPÍRITU DEL TIEMPO
 Ed. Taurus

AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo.
 EL PROCESO DE ACULTURACIÓN
 Ed. Comunidad

GARCÍA ESCUDERO, José Ma.
 VAMOS A HABLAR DE CINE
 Ed. Salvat

FIELD, Syd
 FUNDAMENTOS DE GUIONISMO



MAZA PEREZ, Maximiliano.
GUIÓN PARA MEDIOS AUDIOVISUALES

C. SÁNCHEZ, Rafael.
MONTAJE CINEMATOGRAFÍCO, ARTE DE MOVIMIENTO
Ed. Pomaire
España, 1976

EPSTEIN, Jean.
ESENCIA DEL CINE
Ed. Galatea-N
Buenos Aires, 1975

AGUILAR, Pilar.
MANUAL DEL ESPECTADOR INTELIGENTE
Ed. Fundamentos
España, 1996

HAQUETTE, Julio.
TECNOLOGÍA DEL CINE
México, 1987

CÓRDOBA SALAZAR, Sara / TERÁN, Luz
Ponencia del 6 de mayo de 1983

Internet:

- Página del Centro de Capacitación Cinematográfica: ccc.cnart.mx
- Página del Instituto Mexicano de la Cinematografía: www.imcine.gob.mx