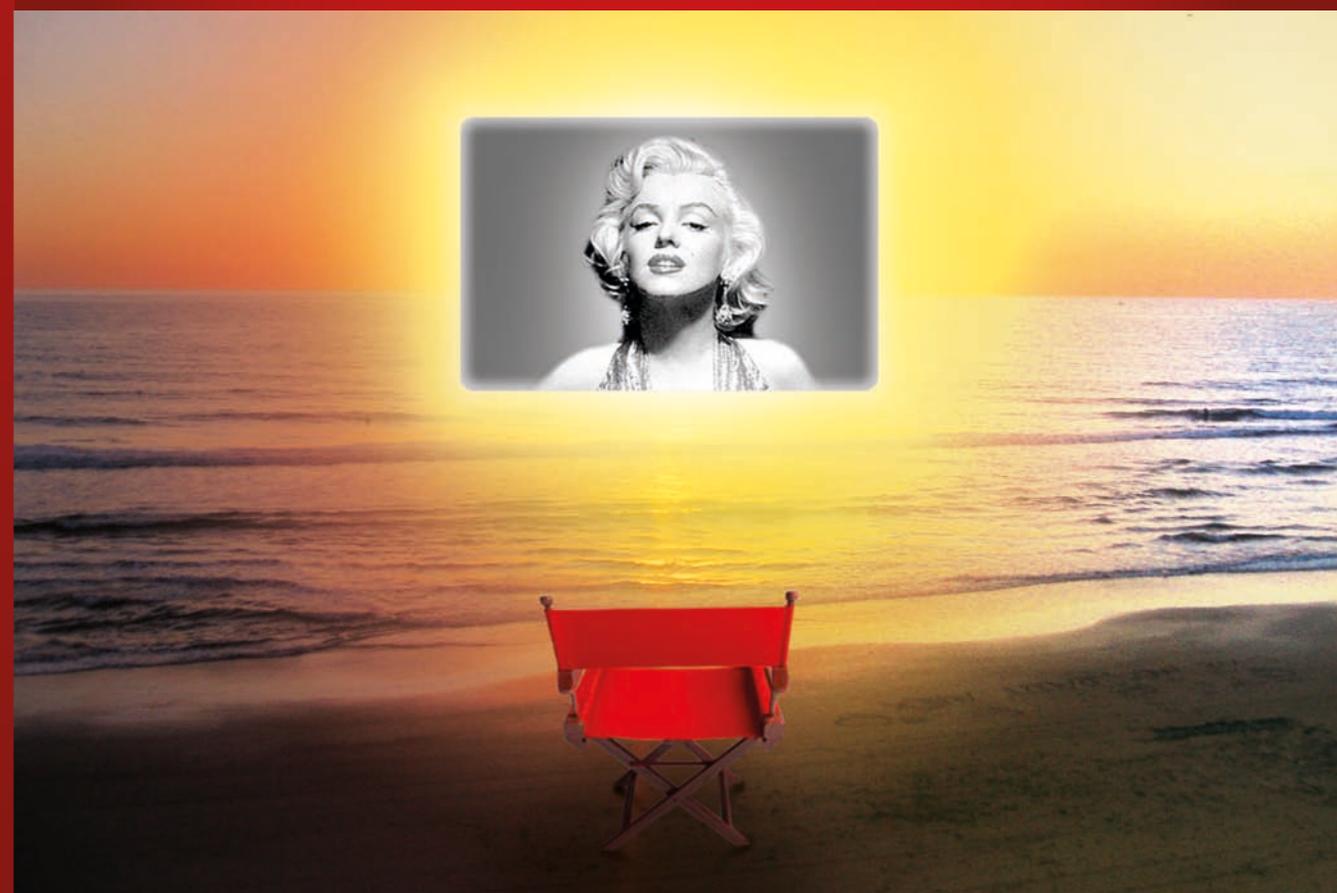


Fabio Medellín desglosa la película en sus partes esenciales, para afianzar una visión de conjunto, acompañada de un proceso crítico y reflexivo. Desglose que va descifrando en los diversos complementos estructurales, significados y contenidos de la propuesta cinematográfica, los distintos lenguajes que confluyen en el río creativo del cine y que bajo la concepción y férula dominante del director, su historia y sensibilidad, su experiencia y dominio técnico, su visión y maestría para contar historias, su amplitud de mundos y sueños, su capacidad de crear personajes perdurables, hacen posible como resultado una obra de autor.

Desglose que maneja con sapiencia de relojero Fabio Medellín: la fuerza de la imagen que constituye la esencia de un mundo absolutamente visual; los procesos de escritura de la propuesta cinematográfica, en sus orígenes argumentales o de apropiación de historias literarias, guión creativo, guión técnico, guión vuelto imágenes; estructura narrativa como concepción totalizante y amarre de todos los hilos secretos impulsados por el mismo cauce, hacia resultados finales; construcción de personajes que en su interioridad expresan mundos persuasivos y verdaderos, y dejan huellas imborrables en la memoria del espectador; construcción de historias con ritmos y tiempos acertados, historias que conmueven y asombran, y dejan en el hombre profundas luces de sensibilidad; la música que ahonda y saca a flote interioridades individuales y colectivas; en fin, el poder descifrar con emoción y racionalidad aquello que tenemos frente a nosotros en la pantalla grande, nocturnidad subyugante que traslada en el tiempo una historia de días o de años en la que se está jugando el destino del ser humano. La poética del cine que con sus diversos lenguajes, nos coloca de frente a los abismos, infiernos y cielos que habitan como conflicto en el mundo y pensamiento del hombre.



¿Cómo apreciar una Película?



Fabio E. Medellín V.

¿Cómo apreciar una película?

Medellín V., Fabio E.

¿Cómo apreciar una película?. Corporación Universitaria Minuto de Dios - UNIMINUTO, Facultad de Ciencias de la Comunicación. 1a. Edición. Bogotá D.C., enero de 2.013.

204 p.

ISBN: 978-958-763-071-8

1. Apreciación cinematográfica. - 2. Crítica de cine. - 4. Cine-Historia y crítica

CDD : 791.437 BRGH

¿Cómo apreciar una película?

Fabio E. Medellín V.



CORPORACIÓN UNIVERSITARIA MINUTO DE DIOS - UNIMINUTO

PRESIDENTE DEL CONSEJO DE FUNDADORES

Diego Jaramillo Cuartas, CJM

RECTOR GENERAL

Leonidas López H.

RECTOR DE SEDE

Harold Castilla Devoz, CJM

VICERRECTORA ACADÉMICA

Luz Alba Beltrán Agudelo

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

DECANA

Amparo Cadavid Bridge

DIRECTOR TECNOLOGÍA EN REALIZACIÓN AUDIOVISUAL

Gabriel G. Duarte F.

COORDINACIÓN EDITORIAL

Sandra Patricia Rodríguez Medina

CONCEPTO GRÁFICO

Fabio E. Medellín V.

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Gilberto A. Goyes L.

CORRECCIÓN DE ESTILO

María Alexandra Rincones Marchena

PREPrensa E IMPRESIÓN

Naranjo Comunicación Gráfica S.A.S.

Primera edición, enero de 2013

ISBN: 978-958-763-071-8

© Corporación Universitaria Minuto de Dios, UNIMINUTO

Diagonal 81B No. 72B-70, Bogotá D.C.

Teléfono (571)2916520 Extensión 6081

Reservados todos los derechos a la Corporación Universitaria Minuto de Dios y a su autor. La reproducción parcial de esta obra, en cualquier medio, incluidos los electrónicos, solamente puede realizarse con permisos expuestos del editor y su autor, y cuando las copias no sean usadas para fines comerciales. Los textos son responsabilidad del autor y no comprometen la opinión de UNIMINUTO. Las imágenes presentadas en este libro son tomadas de los siguientes libros y revistas: American Film, American Cinematografer, El cine, Enciclopedia Salvat del 7º Arte, 100 años de cine, El Mundo del Cine, Cinemateca.

A todas las mujeres
que hasta hoy he amado:

María Teresa, María Carolina
Valeria Cristina, María Derly...

...Marilyn, Greta, Ingrid, Sofía, Brigitte,
Mary, Grace, Jeanne, Marlene, Paulette,
Anne, Ángela, Lilian, Diane, Rachel, Mariel,
Mónica, Gloria, Claudia, Silvia, Daisy,
Natasia, Jodie, Marina, Olga, Lucía,
Liv, Rita, Francesca, Sonia,
Sharon, Cámeron...

Contenido

Prólogo.....	11
Notas del autor.....	15
Introducción.....	19
Disfrutar lo audiovisual.....	25
Proponer en arte.....	43
Realizar películas.....	61
Relatar en cine.....	83
Representar la realidad.....	111
Danzar visualmente.....	123
Componer la imagen.....	135
Mirar, esencia del cine.....	151
Simbolizar audiovisualmente.....	167
Apreciar una película.....	175
Filmografía utilizada.....	183
El autor.....	203

Prólogo

Inalterable pasión por el cine

Por Arturo Alape

Fabio Medellín, fanático y estudioso del cine, con su pequeña estatura, barba larga y la miopía compañera, ha escrito un inquietante texto titulado ¿Cómo apreciar una película? El texto nos propone de una manera sabia, la experiencia asimilada durante sus 30 años de cinéfilo empedernido, de ver el cine con una doble mirada: con la emoción recóndita que despiertan en nosotros las imágenes que estamos viendo en la pantalla, y bajo otra instancia, con los ojos de la racionalidad y la capacidad de reflexionar, para pensar paso a paso la historia que estamos presenciando.

Fabio Medellín desglosa la película en sus partes esenciales para afianzar una visión de conjunto, acompañada de un proceso crítico y reflexivo. Desglose que va descifrando en los diversos complementos estructurales, significados y contenidos de la propuesta cinematográfica, los distintos lenguajes que confluyen en el río creativo del cine y que bajo la concepción y férula dominante del director, su historia y sensibilidad, su experiencia y dominio técnico, su visión y maestría para contar historias, su amplitud de mundos y sueños, su capacidad de crear personajes perdurables, hacen posible como resultado una obra de autor.

Desglose que Fabio Medellín maneja con sapiencia de relojero: la fuerza de la imagen que constituye la esencia de un mundo absolutamente visual; los procesos de escritura de la propuesta cinematográfica, en sus orígenes argumentales o de apropiación de historias literarias, guión creativo, guión técnico, guión vuelto imágenes; estructura narrativa como concepción tota-

lizante y amarre de todos los hilos secretos impulsados por el mismo cauce, hacia resultados finales; construcción de personajes que en su interioridad expresan mundos persuasivos y verdaderos, y dejan huellas imborrables en la memoria del espectador; construcción de historias con ritmos y tiempos acertados, historias que conmueven y asombran, y dejan en el hombre profundas luces de sensibilidad; la música que ahonda y saca a flote interioridades individuales y colectivas; en fin, el poder descifrar con emoción y racionalidad aquello que tenemos frente a nosotros en la pantalla grande, nocturnidad subyugante que traslada en el tiempo una historia de días o de años, en la que se está jugando el destino del ser humano. La poética del cine que con sus diversos lenguajes nos coloca de frente a los abismos, infiernos y cielos que habitan como conflicto en el mundo y pensamiento del hombre.

Las páginas del libro de Fabio Medellín me regresan a los años de nostalgia de cinéfilo aficionado. Lo recuerdo como momentos inolvidables de una lejana niñez. Jugábamos a apostar las vistas o recuadros de las escenas de rollos de películas que los exhibidores cortaban y botaban a la basura. El juego se volvía como un compromiso inevitable con el cine que cumplíamos como un ritual cada domingo, en el matinal doble del Teatro Rívoli de Cali, como si fuera un compromiso definitivo con el destino. Jugábamos las vistas al juego de las bolas de cristal, y quien perdía pagaba con fotogramas de las películas de Supermán, Tarzán, El Ladrón de Bagdad, las aventuras del oeste de Gene Austry o ciertas situaciones en que aparecía la formidable figura de Charles Chaplin. Y la verdad es que la pérdida de cada una de las vistas se volvía algo dramático y doloroso.

El cine se había vuelto algo esencial y definitivo para la vida. Estábamos sujetos a la influencia de su poder hipnótico.

Los domingos, al salir del matinal, era el comienzo del padecimiento que tendríamos que sufrir durante la semana para esperar el próximo y, así, ver la segunda parte de la serie y enterarnos qué había sucedido con la heroína de la película.

El cine manejaba a su capricho los desvaríos y emociones de nuestra niñez. Pero también, uno de niño conservaba ciertos cuadros de las pelí-

culas que más quería. En hojas de un cuaderno cortábamos recuadros para colocar la vista con pestaña como si fuera un negativo y, a trasluz, volvíamos a recuperar la emoción frente a la escena que habíamos vivido en la oscuridad del Teatro Rívoli. Entonces, aparecía la heroína con su vestuario árabe transparente, y el hermoso rostro de María Montes colmaba de sueños y nuevas emociones nuestras noches de niño.

El cine irradiaba luz para continuar soñando los sueños que, como niebla, aparecían en aquellos despertares profundos e inquietantes. El cine era como la iniciación que abría la puerta hacia otros mundos intocables.

Cuando se entra a la sala de cine se busca asiento para acomodar el cuerpo y tener una mejor visibilidad, cuando se apaga la luz, y en la penumbra aparecen los títulos, es como si iniciáramos un viaje a nuestro propio pasado. Es un regreso en doble sentido: a ciertos instantes de la historia personal y, a la vez, a lo que pudiéramos llamar el proceso de construcción de una historia individual visual-cultural.

Ver una nueva película es como despertar antiguas añoranzas de ciertos instantes maravillosos vividos en la niñez, como también antiguas aventuras o sueños que se mantuvieron perdurables en la mente.

Ver una nueva película nos regresa, como estables vuelos de cometa, a cruciales situaciones en la vida de los personajes, situaciones que intensamente vivimos con ellos, en sus historias contadas por el cine. La apropiación de sus historias por la avidez de hacerlo todo nuestro. Despertares en la sala oscura del cine de recuerdos, de viajes inolvidables que quisimos realizar, de amistades que se crearon como nexos cada domingo, cuando íbamos acompañados al cine; despertares de deseos de amores fortuitos, imposibles; despertares de emociones iniciales de ese mundo misterioso de lo erótico, cuando veíamos bailar en la pantalla a María Antonieta Pons, Ninón Sevilla o la monumental Tongolele y su ombligo que desequilibraba calores escondidos en el cuerpo.

También en cada película que vemos, inconscientes volvemos, como si se tratara de un solo film, a la reconstrucción de lo que pudiéramos llamar el mundo visual o cultural que tenemos latente en la memoria. Continuidades

de historias, ciertos momentos de suspenso y terror, escenas amorosas inolvidables que han sido piezas fundamentales en el desarrollo de nuestra propia sensibilidad. El cine como fecunda realidad, el cine como sueño realizado, el cine como emoción perdurable, el cine que, como imaginación, despierta fibras de la sensibilidad que yace en nosotros como una fuerza dormida.

Y en la construcción de ese mundo cultural, de conocimiento y desarrollo en la formación individual, los períodos de fanatismo por directores y actores también han sido definitivos. ¿Quién no ha vivido la apasionada influencia de los períodos de Chaplin, de los desequilibrios y fijaciones emocionales gracias a Buñuel, de situaciones complejas y cruciales con Fellini y Antonioni, o esos instantes que se volvieron eternos y enamorados por la despedida y final de “Casablanca”, o por la monumental ternura de Giulietta Masina en su papel de la Gelsomina en “La Strada”, o aquel instante maravilloso de Gene Kelly bailando bajo la lluvia, como si fuera una estrella fugitiva?

Fabio Medellín, experimentado cinéfilo, maestro por naturaleza de fotografía y cine, y además catedrático de amplia trayectoria, nos recrea en su texto los ejemplos de los clásicos, y nos introduce a ese mundo embrujado del cine.

Mayo 27 de 2.000

Notas del autor

Este libro se escribió para solucionar la necesidad de un texto que apoyara los cursos sobre apreciación cinematográfica, cursos que dictamos varios años con el auspicio de TALLARTE y la financiación de PRODUCCIONES CLACKQUETA; y para apoyar los procesos de aprendizaje en las instituciones donde estemos enseñando sobre cine y televisión.

No hubiera sido posible, sin que TALLARTE me hubiera pagado para dedicarme a escribirlo, reescribirlo, actualizándolo cada vez que ha sido necesario, conseguir y trabajar las imágenes que lo ilustran en épocas en que la red no era, todavía, de uso permanente y fácil acceso, definir su diseño básico y concepto gráfico, durante todo el tiempo que este trabajo ha demandado

No pretende más que llegar con algunos conceptos fundamentales sobre el tema a los amantes del cine y de la televisión, conocedores o no; busca servir de orientación y motivo de discusión o de cuestionamiento en el mejor de los casos.

Mis agradecimientos a Hugo Sánchez y a Guillermo Ovalle por la organización de esos cursos, así como a Yoyo por el control de los mismos; a mi esposa por lo mismo y por las revisiones y las correcciones; a ella misma y a mis hijas por su apoyo paciente en todas las actividades que desarrollé mientras estuve trabajándolo (cursos sobre muchos temas, ciclos de cine, artículos); también a Fernando Gutiérrez por su apoyo constante en todo sentido, incluso con horas de computador, a Pilar y a su familia por su paciencia y a Doña Matildita por sus innumerables y deliciosas comidas; a Juan Pablo Zapata por su colaboración en la búsqueda de fotos; a William

Medellín por su ayuda en informática; y a Arturo Alape por su sentido y elogioso prólogo; es solo una de esas herencias intelectuales que me dejó.

Por último, a María Alexandra Rincones Marchena, anterior estudiante mía, de quien me siento enormemente orgulloso por haberme permitido participar en su formación; y al Profesor Gilberto A. Goyes L., por ese trabajo tan paciente, minucioso y de alto nivel para redefinir el diseño y la diagramación del mismo.

Las fotos fueron tomadas de las revistas: American Film, publicadas desde 1975 hasta 1985, y American Cinematografer correspondientes a los mismos años, de los fascículos: El cine, enciclopedia Salvat del 7º Arte; así como de los libros: 100 años de cine, editado por Difusora Internacional, y El Mundo del Cine, editado por Océano; las ilustraciones de la publicación Cinemateca

Revista, editada por la Cinemateca Uruguay en los años 1980; y la portada es una tarjeta postal, intervenida por mí, repartida con motivo de la Quincena de Realizadores, celebrada por los años 70 en la Cinemateca Francesa. A todas estas publicaciones, también, mis más sinceros agradecimientos.

Fabio E. Medellín V.

2.013



Introducción

Gabriel García Márquez cuenta que cuando llegó el cine a Macondo las gentes se impresionaron mucho, lloraron copiosamente y durante bastante tiempo, porque el protagonista moría en la película. Pero pasados los meses, cuando el sufrimiento parecía desaparecer, llegó otro film interpretado por ese mismo actor y las personas, al verlo vivo en pantalla, la apedrearon considerando que no tenían tiempo para preocuparse de vidas falsas.

Un arte tan impresionante merece ser analizado.

Pero ustedes dirán: eso sucede en el mundo fantástico de la literatura. No es así. El 28 de diciembre de 1895, cuando los hermanos Luis y Augusto Lumiere proyectaron al público, dentro del gran Café en París, sus primeros films, el séptimo y último del día fue: **LA LLEGADA DEL TREN**, pues la gente huyó despavorida al ver una locomotora avanzando sobre ellos.

► *Fragmento de la carátula del libro en que se publica el guión de TIEMPOS VIOLENTOS, en él observamos a Uma Thurman.*

Un espectáculo con tal impacto merece ser interpretado. Ustedes también podrán decir: eso sucedía antes. Tampoco es así. Actualmente, al ver proyecciones cinematográficas en algún pueblo, se hace más divertido para los ciudadanos mirar las reacciones que provoca entre el público que ver la misma cinta, porque las gentes dialogan con la película no solo mentalmente, sino con acciones visibles (botan cosas al piso o a la pantalla, gritan, discuten entre sí), unos se ponen a favor del héroe, otros de las víctimas, después se quedan esperando expectantes la próxima proyección, mientras lo que han visto se vuelve motivo de charla con los



► *Malcolm McDowell como Alex, a quien un tratamiento intensivo para curarle la agresividad lo lleva a actos tan denigrantes como el de abajo por miedo al dolor en LA NARANJA MECÁNICA.*



personajes sociales, se originan discusiones entre las personas comunes, dramatizaciones hechas por quienes la vieron hacia los demás, motivo de los juegos infantiles y modelo comportamental, tanto que los diálogos del film quedan incluidos en la jerga de los adolescentes, hasta que una nueva cinta la vuelve a ajustar con nuevas expresiones.

Un medio de comunicación con semejante penetración psicológica merece ser valorado.

Nuevamente dirán: eso se da por la falta de cultura en el espectador. Eso no se queda ahí. Cuando en los circuitos culturales, por llamarlos así, vemos películas como: ***LA EDAD DE ORO**, 1930, y ***EL DISCRETO ENCANTO DE LA BURGUESÍA**, 1972, Luis Buñuel o ***EL SÉPTIMO SELLO**, 1956, y ***FANNY Y ALEXANDER**, 1982, Ingmar Bergman, salimos con una extraña sensación de malestar e inestabilidad personal, y nos vemos obligados a cuestionar nuestra vida cotidiana aguardando después, casi masoquistamente, hasta que llegue ***SACRIFICIO**, Andrei Tarkovsky, 1986; si esta se demora, seguimos viendo la de turno muchas veces, como sucede con ***SIGNOS DE VIDA**, Werner Herzog, 1968, ***LA NARANJA MECÁNICA**, Stanley Kubrick, 1971, ***EL SILENCIO DE LOS INOCENTES**, Johnnatan Demme, 1991 o ***TIEMPOS VIOLETOS**, Quentin Tarantino, 1994.

Una industria tan efectiva en sus productos debe ser estudiada.

Sí, el cine es todo eso: desarrollo científico de tecnologías, pues utiliza un proceso largo que se vale de equipos numerosos, tanto en aparatos como en profesionales, para realizar productos repetidos casi incontroladamente (copias), es decir, industria; evolución en las posibilidades para consignar una realidad, desde registrar hasta recrear, primero imágenes únicas y sueltas, luego en seguimiento, después completadas por actuaciones elaboradas entre actores y cámara, más adelante con sonido y, por último, con el color, y todo su aporte se trata claramente de un lenguaje; crecimiento constante en las formas para presentar sus historias comenzando por la elementalidad con que los hermanos Lumiere mostraron **EL REGADOR REGADO**, 1895, llegando hasta la sofisticación de ***LA GUERRA DE LAS GALAXIAS**, George Lucas, 1977, hablamos pues de espectáculo; también progreso permanente en

la sutileza para recrear las realidades, al inicio con crudeza, **EL ESTORNU-DO** hecha por Tomás Alba Edison en 1895, hoy con emotividad controlada, *E. T., Steven Spielberg, 1982, nos referimos pues a un medio de comunicación de masas; todo esto y mucho más puede ser el cine, y por eso es llamado: el séptimo arte.

En el proceso de apreciar buscamos decantar temáticamente los conceptos antes mencionados abordando la mayor cantidad posible de aspectos, pero siempre en torno a una columna vertebral: el lenguaje, porque este, al ser descifrado y entendido en su uso, en sus funciones, en sus valores, en sus estructuras, en sus objetivos, nos permitirá llegar a cualquier película o producto audiovisual en sus niveles de información (historia narrada), entendiéndolos con mayor precisión, y captando los comunicacionales (mensajes implícitos o latentes) para trabajarlos efectivamente.

Proponemos este texto como una guía para orientarse sobre el análisis, la interpretación y la apreciación cinematográfica, así como para guiar sobre la lectura de los medios audiovisuales en los últimos años de la educación media o en materias electivas de los primeros semestres de universidad y, lógicamente, en las áreas precisas que tienen que ver con la teoría y la práctica de tales medios.

Analizando el lenguaje interpretamos sus mensajes, y así apreciando la obra valoramos con mejores argumentos lo que vemos y criticamos un arte del siglo XX que cuenta con las mejores posibilidades de desarrollo en el actual.

Al analizar, interpretar y apreciar se elevará nuestro gusto estético por todo el arte y así, paso a paso, se irá evitando ese manejo manipulador de las propuestas planteadas por sus productos respecto a nuestras formas de vida, permitiéndonos la libertad para decidir si las hacemos o no parte de nuestra cotidianidad; aclaremos, eso sí, que estos elementos de la comunicación no son exclusivos del cine, y que los niveles del mensaje se aplican a cualquier propuesta, objeto o medio artístico existente.

De ninguna manera es nuestra intención escanciar el tema, ni está en nuestras capacidades; con este libro, suyo y mío, ya que nació de dudas y preguntas comunes, buscamos apenas plantear algunos elementos que son

considerados por todos como principales en el problema dejando enunciadas sus orientaciones básicas, además de unas cuantas preguntas y unos pocos cuestionamientos sobre el hombre actual y su sentir, intentando que el lector retome para sí aquellas y aquellos considerados por él mismo como los más valiosos y, si le parece, libremente los lleve a su bagaje intelectual para analizar sus actitudes personales con sus colegas, sus amistades o su familia.

Todas las películas enunciadas, referenciadas o trabajadas y anteceditas de un asterisco (*), son consideradas entre las 100 mejores películas, bien por John Kobal, historiador canadiense, las encuestas del Instituto Americano del Cine o los listados de nuestros críticos colombianos más representativos: Hernando Salcedo Silva y Luis Alberto Álvarez, a quienes debo un profundo respeto.

Este libro se comenzó a escribir hace mucho tiempo, y se ha reescrito cada vez que una nueva película, una nueva lectura o una nueva conversación nos obliga a hacerlo; entre ellas las que tuve con mi gran amigo y uno de mis mejores maestros: Arturo Alape. Aunque él ya no esté físicamente con nosotros, él sabe que sus enseñanzas quedaron grabadas, como en una cinta de cine, en las mentes y en las cotidianidades de quienes compartimos con él largas y amenas charlas, así como tardes y noches de bohemia bastante ricas para el crecimiento de nuestra sensibilidad. A él mil gracias por el elogioso prólogo que me regaló hace ya varios años, y que he decidido conservar como un pequeñísimo homenaje a su incansable labor por construir un mejor país y un mejor mundo.

Bibliografía recomendada

Álvarez, L.A. (1994). *Historia del Cine en 100 películas*. Revista *Kinetoscopio*.

Kobal, J. (1990). *Las 100 mejores películas*. Madrid, España, Alianza Editorial.

Navarro, J., Bachs, E. & Navarro, G. (1999). *El mundo del cine. Los grandes mitos del Séptimo Arte*. Barcelona, España, Editorial Océano.

Salcedo Silva, H. (1989). *Las 10 mejores películas en la historia del cine*. Boletín de programación del Cine Club de Colombia.



► *Fotografía de Marilyn Monroe intervenida en laboratorio fotográfico.*

Disfrutar lo audiovisual

El lenguaje audiovisual, anterior al cine tanto como el teatro, pero con las variantes necesarias que plantea su tecnología y realización, es una reunión de signos y códigos tomados de las expresiones clásicas; esos signos y códigos han sido replanteados en su función, para generar nuevas significaciones, por ende un lenguaje diferente que busca su propia manera de llegar a los sentidos profundos del espectador como ser humano que es; sentidos esenciales, no solo físicos.

El hombre se comunicó generando un lenguaje verbal, así generó el arte de la literatura; paralelamente pintó en las paredes, para apoyar sus explicaciones orales, trasladando sus ideas a la gráfica y creando el arte de lo bidimensional; luego clasificó sus espacios y les asignó funciones, inven-

tando el arte tridimensional a partir de la representación pictórica que ya había hecho; después, en algunos de estos espacios representó ritos, dando nacimiento al arte escénico y, luego cantó esos mismos ritos; creó la música interpretó himnos en aquellas celebraciones, para dar paso a la poesía.

Esta es una teoría sobre la evolución del arte tan válida como cualquier otra, completémosla con el surgimiento del cine que tomó todos los signos y los códigos existentes hasta ese momento, resumiéndolos para crear su propia forma de expresión.

Forma nacida de investigaciones científicas, pues cuando Peter Marck Roget planteó en 1824 su teoría de la persistencia retiniana (el ojo humano no ve de corrido sino a saltos; es decir que vemos el movimiento porque nuestro cerebro puede sumar aquellas imágenes fijas ya captadas, y luego

interpretarlas como continuas) dio origen a unos cuantos aparatos y juguetes que sirvieron para comprobarla, porque si las imágenes separadas pasan rápida y parejamente no se pueden desarticular; uno de dichos mecanismos todavía se sigue haciendo: el libro cinematográfico, experimento que se consigue dibujando un muñequito sobre la punta de las páginas de un cuaderno o de un libro en posiciones diferentes y consecutivas, después con el dedo pulgar las hacemos pasar rápidamente, y así, podemos ver perfectamente el movimiento.

El desarrollo de estos juguetes, y adicionando el invento de la fotografía, dio origen al cine, pues todos sabemos que se trata de 24 fotografías estáticas, que pasan durante un segundo (al comienzo solo eran 16, pero como los espectadores creían ver prenderse y apagarse el proyector, se volvieron 18; desde los años 30 del siglo XX, con el invento del sonido, se pasan 24 fotogramas por segundo, pues por problemas técnicos ese sonido no se podía adicionar a velocidad más lenta, aun cuando aquí ya hay bastantes fotografías que un ojo humano no alcanza a ver).

En televisión, el mismo lenguaje con diferente tecnología, serán 30 cuadros por segundo y, en sus inicios, ni siquiera la imagen y el sonido quedaban registrados, solo se transmitían; no podíamos hablar ahí de fotografías, ya que no era una imagen sobre acetato, sino una señal electrónica adicionada a una cinta en metal, pero hoy en día, con la tecnología digital, cuadros y fotografías se pueden considerar como lo mismo, pues lo que importa es el lenguaje que comparten.

Por eso, el cine es considerado un juego científico al comienzo, como lo fue el famoso cubo de Rubik hace un tiempo; se planteó solo como una reproducción de la vida, característica básica del posteriormente llamado cine documental, pero con capacidad para maravillar al espectador, pues le hacía creer en lo que veía proyectado no como falsedad o ficción, sino como realidad.

Se llegó a pensar en él como una moda fugaz, por eso el iniciador del cine argumental, George Méliés, mago ilusionista, buscando apoyar su espectáculo ferial y como intermedio en sus pequeñas representaciones,

cuando quiso comprarles un equipo a los hermanos Lumiere, creadores del cinematógrafo, quienes se consideraban más inventores que comerciantes, se encontró con su negativa, pues ellos, muy honestamente, alegaron que sería una gran pérdida, porque esa moda pasaría cuando desaparecieran la novedad y la fascinación.

Méliés debió comprar el aparato a otro de los inventores en Europa, para trabajar con películas desde 1896; en ellas hacía exactamente lo de siempre: aparecer y desaparecer cosas, personajes, escenarios, lo que lo hace creador del cine como ficción, aunque los Lumiere ya lo habían insinuado.

Durante algunos años, Méliés será un gran industrial del cine, pero en este campo el primer genio será Charles Pathé, quien, finalizando el siglo XIX, ve las posibilidades para hacer información, tomando y exhibiendo vistas como los Lumiere (imágenes muy cotidianas sobre la rutina en calles y parques), pero diferentes por lo periódicas.

Luego captura y muestra los grandes eventos: coronaciones, inauguraciones y fiestas creando los noticieros; para facilitar su acelerado trabajo, fabricó película virgen usando, al igual que Edison, una base de nitrato de celulosa, inflamable y explosiva, reemplazada por acetato solo hasta 1950, eso lo convirtió en el negociante europeo más importante del celuloide.

Como se ve, los beneficios económicos de este negocio no fueron para sus inventores, ya que ellos desaparecieron del panorama rápida y totalmente: una explosión del nitrato sucede durante una proyección de los Lumiere, provocando unos cuantos heridos, lo que los obliga a cerrar el negocio; y Méliés sale de la competencia, porque Pathé se niega a venderle la película, si no acepta trabajar para él; todo este conflicto entre el espectáculo, el arte y la industria, tan en boga actualmente, existe desde el comienzo del cine mismo.

Como no es considerado arte, sino simple y llanamente un espectáculo ferial que impresiona al espectador, solo algunos pocos intelectuales de la época, aquellos que tienen una mentalidad abierta, buscan en él posibilidades distintas de expresión a las que conocían, y trabajan con filmaciones y exhibiciones experimentando otras opciones.



► *Luis y Augusto Lumiere inventores del cine documental.*



► *Georges Melies creador del cine de ciencia ficción.*

Gastón Velle, francés como los anteriormente mencionados, investiga con la luz; alemanes desarrollan el trabajo que Meliés ya había hecho, y untan color a mano; este dato, aparentemente intrascendente, es muy importante, pues demuestra cómo, desde muy temprano, este nuevo arte está descubriendo nuevas simbolizaciones.

Por ejemplo, el cine con el invento técnico del color en 1950 aproximadamente, hará evidente la luz verde para el común de las gentes, pues los científicos ya la conocían y la usaban; la luz verde existe, pero no se nota porque es fácilmente interpretada por el cerebro como blanca, el neón como emisión lumínica es verde, pero nuestro cerebro lo interpreta como blanca; como las personas sin estudios no la conocen, el cine la utiliza como representación de lo extrahumano, por eso cualquier película que se relacione con marcianos, seres extraterrestres y muertos que se levantan se ilumina con verde, de ahí que en las películas si una nave espacial extraterrestre nos ataca, su luz verde se traga a los personajes; como nunca hemos podido captar consciente y naturalmente esa luz, la simbología cultural le asignó, a partir del cine, una significación relacionada con lo extrasensorial y extrahumano; el cine la hizo evidente porque la película sí captura y proyecta el color verde de la luz.

Posteriormente, investigaron norteamericanos, el primero: Edwin S. Porter, quien a comienzos del siglo XX hace una película sobre el Oeste, usando por primera vez un plano medio y planteando las posibilidades del montaje; filma desordenadamente según las necesidades para la construcción de espacios, tanto en estudio como en exteriores, y luego ordena las imágenes creando una narración continua con lógica temporal paralela, hecho que lo hará pasar a la historia como uno de los padres del lenguaje cinematográfico.

Pero el verdadero padre de este lenguaje, y quien define al cine como arte, es David Wark Griffith, quien en 1917 estudia las realizaciones anteriores, recoge sus propuestas, y propone otras nuevas para la primera obra maestra del cine, "INTOLERANCIA".

Considerada como obra maestra porque, además del sonido que ya venía trabajándose desde el comienzo, los teatros usaban narradores, músicos y

creadores de efectos especiales durante la proyección, con ella Griffith define los planos, los ángulos y los movimientos básicos de cámara, la iluminación expresiva, la estructura y el ritmo narrativo, usa relatos paralelos respecto a los tiempos y a los espacios, y el color continuo relacionado temáticamente; también divide el proceso de trabajo en: preproducción, producción y postproducción, entre otros aportes.

Al comienzo, los críticos no lo reconocen, como casi siempre sucede, pero es Griffith quien hace ver en el cine un lenguaje nuevo, así se valga de todos los anteriores, para crear su manera de expresarse como lo había hecho antes el teatro.

Un lenguaje que no es teatro, narrativa, pintura, arquitectura, música o poesía. El cine no es literatura porque narra de forma concreta sin permitir imaginar mucho, y obliga a la respuesta emotiva; no es teatro, pues todos los espectadores vemos lo mismo, y estamos dentro de la acción todo el tiempo; no es arte bidimensional por el movimiento, aunque este no sea real; no es arte tridimensional, ya que ha convertido los espacios, casi con exclusividad, en expresión y sentimiento; no es música para oír, sino para ver; y no es poesía, pues a pesar de crear símbolos, también lo hace con nuevos códigos y signos de representación, buscando que el espectador sienta y reflexione.

Todo esto ha hecho del cine el medio de comunicación con mayor capacidad para meterse en la mente del espectador usando de la forma y el contenido, lo mismo que cualquier otra expresión artística, pero con más eficacia porque impresiona la vista y el oído, mientras despierta otros sentidos; él emite un mensaje explícito y otros latentes, igual que cualquier lenguaje utilizado entre los hombres, para exponer posiciones ideológicas ante la historia y la actualidad social (sentidos esenciales), como todos los medios de comunicación; a todos estos medios, masivos o no, accedemos grupal o individualmente.

Accedemos a ellos, supuestamente, solo espectadores que se divierten, pero cuando, por ejemplo vemos un dramatizado de televisión, recibimos sin darnos cuenta, un cúmulo de propuestas sobre cómo comportarnos, y qué decisiones debemos tomar respecto a nuestra cotidianidad; la historia

que se nos narra crea emociones en nosotros los espectadores, y sus mensajes profundos llegan a nuestro inconsciente convertidos en necesidades vitales; esto demuestra por qué no somos solo simplemente espectadores de los medios, pues también consumimos, involuntariamente, ideología.

Logramos traer al consciente esta comunicación, y decidimos libremente si adoptamos o no para nuestras vidas lo que los productores (industriales) y realizadores (artistas) nos ofrecen detrás de su construcción, llamada producto mediático, si tenemos conocimientos sobre el lenguaje cinematográfico, pues este ya resume a los otros.

Se puede llegar a ello, como a cualquier otro saber, desde el aprendizaje o la sensibilidad (ciertas personas sin haber estudiado nada, con base en su propia sensibilidad llegan al conocimiento, decantando conceptos que una persona con mucho estudio todavía no está en capacidad de lograr), por eso se necesita ejercitar tanto el uno como la otra. Los seres muy sensibles o hipersensibles, no sensibileros, lo cual es otra cosa completamente distinta, llegarán también a la esencia del conocimiento sin el estudio, pero como la sensibilidad en las sociedades consumistas es cada día más difícil de descubrir o desarrollar, el aprendizaje se hace imprescindible, pues aprender no es sino encontrar lo que uno lleva adentro, es decir, redescubrirse a sí mismo, despertar la sensibilidad.

Ahora bien, en occidente existen tres caminos fundamentales para aprender, para llegar al conocimiento: arte, ciencia y técnica, esta última definida como el uso de la tecnología, todos ellos emparentados con la sensibilidad, no solo el primero de ellos.

Es absurdo plantear que todos los artistas son sensibles por naturaleza, pues hay quienes llegan a serlo y pueden expresarse porque hacen estudios sobre fundamentos, lenguaje y técnicas, pues su dotación desde el punto de vista de la naturaleza o del desarrollo no es suficiente para ejercer como artista, sin necesidad de aprender.

Por su lado, el científico es considerado como lo más contradictorio con el artista, sin embargo, la sociedad misma los tilda de locos desquiciados, nada prácticos, tipos dispuestos a gastar millonadas en proyectos; y no son



► *David Wark Griffith, en un dibujo de Satut.*



► *Muestra de los majestuosos escenarios que hizo construir para rodar su película INTOLERANCIA.*

tan distantes, ya que tanto artista como científico descubren, encuentran, inventan, generan, es decir, crean, y para hacerlo trabajan con la sensibilidad.

El técnico es el más valorado en nuestra sociedad actual, porque maneja procesos, tecnologías y métodos, y se le considera más práctico, pues usa mínimos recursos económicos para controlar, manejar y planear generando ganancias inmediatas; él también se vale de su sensibilidad para proyectar y planear, porque ambas necesitan crear.

Esta división y valoración hecha en occidente resulta rebatible fácilmente, pues el conocimiento es uno solo, y nos encontramos a cada paso con científicos de grandes pasiones artísticas, el señor Einstein por ejemplo, hacía de la música problemas matemáticos que solamente con el tiempo vinimos a entender, demostrando qué tan cercanos son el arte y la ciencia.

No se trata de aprender ciegamente, sino de aprehender con libertad, apropiarse, interiorizar, incluir en la propia rutina lo estudiado, pero tomando aquello que consideramos honestamente válido; solo ahí se completa el conocimiento. Lo cierto es que con dicho conocimiento o sin él, todos criticamos las películas vistas, aunque sea con el simple: me gustó o no me gustó.

Este mínimo nivel está estableciendo una valoración sobre el audiovisual, sin pasar de una apreciación emotiva, construida por nuestra respuesta psicológica durante la proyección; respuesta manejada por el inconsciente, pues los diferentes niveles del mensaje en un film nos llevan a responder automáticamente.

Nadie puede negar esta diversión, y una de las propuestas del cine está en distraer, pero una obra cinematográfica también enseña, y no hay placer más grande que el de aprender; en la medida en que conocemos sobre algo establecemos una crítica cada vez más fundamentada, por ende, hemos aprendido conscientemente y así podemos enseñar a otros obligando a mejorar la calidad del cine que llega a nuestras pantallas.

Ahí es donde se valida la función del crítico, la de ser un orientador, no un narrador oral o escrito sobre lo que la obra contiene informativamente, es decir, contar resumidamente lo que el audiovisual relata. El crítico debe llevar al espectador a descubrir el lenguaje particular del artista, de la escue-

la, del movimiento, del país o de la época correspondiente, no haciéndolo evidente, sino generando los cuestionamientos necesarios para que todo espectador, profundizando a partir de sí mismo y confrontando con otras realidades y obras de arte ya conocidas por él, lo pueda encontrar.

El crítico que escribe o habla de: la urdimbre donde se fimbria el meollo reverberante de un pueblo como la exégesis inemórfica del mismo (...) es un prepotente sin un interés real por el público, está realmente interesado en demostrar, mejor demostrarse a sí mismo, su aparente sabiduría.

Igual sucede con aquel que sabe poco y se llena de citologías (citas bibliográficas), porque al no usar expresiones auténticas pierden validez las afirmaciones, pues las palabras propias conllevan el compromiso con un entorno social determinado y dan autoridad a quien las expresa.

El crítico deberá estudiar las diferentes obras artísticas, escuelas, movimientos, países y épocas para llegar al espectador y orientarlo en su búsqueda del lenguaje que hay en cada obra, además de guiarlo por qué están siendo utilizados esos elementos por dicho artista, en una época o país.

La labor de un crítico está en enseñar a leer el lenguaje, cada vez más abstracto, de las artes que ha escogido como profesión; deberá explicar cómo se dan los signos, los códigos y los símbolos aplicados a la forma de expresión específica que le compete, de otra forma no tiene razón de ser. En el caso del cine, o del lenguaje audiovisual, debe enseñar sobre la acción con todos sus elementos de imagen y sonido, y el porqué ella es su signo más primario; cómo su seguimiento y las formas al mostrarla generan los códigos necesarios para relatar y defender una visión de la realidad llamada argumento o documento, representado por personajes que se mueven en contextos definidos, y simbolizan actitudes humanas y sociales.

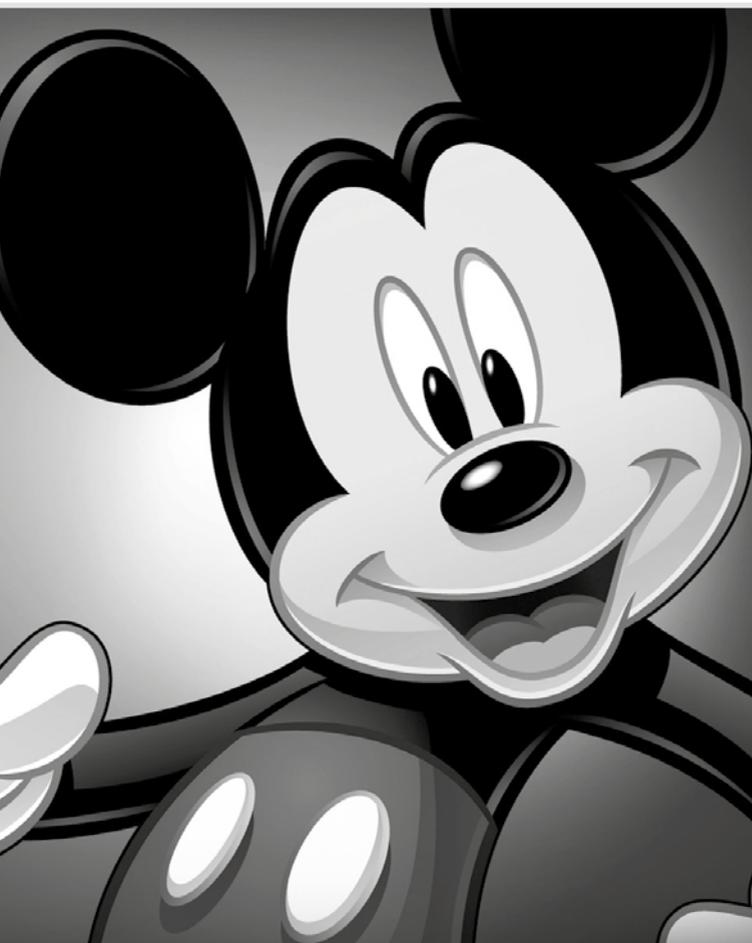
Por y para qué se narra un cuento que, por lo menos en las películas más comerciales, llega a todo el público, él se identifica con los personajes que lo protagonizan y así libera su mente a todo proceso transmisor de formas del pensamiento, establece comparaciones y, positiva o negativamente, da valoración con respecto a las experiencias que vive en ese momento.

Normalmente, dicha valoración la damos a las cosas con base en nuestras necesidades, intereses, gustos y expectativas, a partir de nuestra experiencia; lo mismo nos sucede con las personas y los objetos, a los cuales les asignamos niveles diferentes de calificación, según la empatía con que hemos comenzado una relación, es decir, nos gustan más o menos; pero muchas veces sucede que al conocerlos pueden cambiar nuestras apreciaciones, y en numerosas ocasiones aquello que nos gustó mucho, después de saber su origen, cómo se produjo o sus funciones, nos lleva a despreciarlo, y lo que fue considerado poca cosa se nos vuelve muy importante. La persona fastidiosa pasa a ser amada, después de haber compartido con ella y de entender su actitud; y aquel ser que nos ha impactado positivamente nos decepciona al descubrir que lleva una personalidad retorcida, escondida tras un empaque bello.

Cambiamos nuestras valoraciones con el contacto real; por lo tanto, para el caso que nos ocupa, debemos saber sobre cine para criticarlo con fundamento, pues criticar, valorar, calificar, gustar, impactar y muchos otros son conceptos usados todo el tiempo con respecto a los objetos y a las personas, y se refieren a las apreciaciones que sobre ellos tenemos; dichos conceptos se hacen más justos y válidos si están soportados por nuestro conocimiento profundo de ellos.

Es claro que apreciar es un proceso nacido en la percepción que pasa por la investigación, y termina con la expresión de opiniones, muchas veces a la manera de chisme, otras como comentario, pocas como información y algunas criticando. Con los productos audiovisuales no existe ninguna diferencia: se comienza en la percepción, allí nos impactamos y compartimos la vida de los personajes (idealmente, por lo tanto, sin compromiso), sus alegrías, desdichas, bondades y maldades, hasta llegar al gusto por algunos y al disgusto por otros; nuestra mente, entonces, les da diferentes valoraciones, haciendo que si triunfan los de nuestro agrado, el audiovisual sea favorecido con calificativos de bueno o de excelente, produciéndose un salto apresurado entre percepción y opinión.

Lo hemos producido, aún siendo conscientes de un acto poco serio, pues nuestras opiniones no son más que irresponsables; nos hace falta el



► *Mickey Mouse creado por Walt Disney, uno de los grandes inventores del cine animado.*



► *El león símbolo de la Metro Goldwyn Mayer.*

conocimiento, y este solo se construye con la práctica y la teoría; la práctica de abrir nuestros sentidos, para percibir y entender no solo una historia (contenido), sino la teoría que sustenta los muchos elementos usados para construirla (forma), elementos causantes, en mayor medida, del impacto que maneja nuestras emociones.

Ahora tengamos en cuenta que estos elementos, y el cómo construir narraciones interesantes, han sido estudiados desde tiempo atrás, incluso antes del cine, ya que se desarrollaron con las artes anteriores a él, y éste sólo los modificó, para utilizarlos al crear su lenguaje.

Existen bastantes teorías con posibilidades para ayudarnos a entender mejor los productos audiovisuales, los cuales nos llegan desde todo tipo de pantallas; y así como pasa en cualquier acto humano que al no comprenderlo, no solo no lo valoramos, ni lo disfrutamos a plenitud, sino que lo desaprovechamos; igualmente, si no entendemos al cine, paradójicamente llamado arte masivo, corremos el riesgo de perderlo; él irá relegando a los públicos sin conocimientos para apreciarlo, lo que también le sucedió al teatro y a las demás artes en su momento.

También debemos recordar que tanto la sensibilidad como el estudio implican la investigación y el esfuerzo; si a mí me gusta el tango, así sea solo para oírlo, me demuestro que me gusta profundizando el conocimiento sobre él, y eso se hace investigando, no de otra manera; lo demás es acceder al producto como consumo, hecho que nos lleva a desecharlo y a ser desechados por él, que no para de evolucionar.

El cine ya ha comenzado a desechar espectadores, pues fue creado un medio que puede suplirlo en ese facilismo que busca el público poco preparado, facilismo consistente en pegarse del realismo; ese medio es la televisión (la palabra televisión, actualmente se refiere a transmisiones en directo no pregrabadas, llámense concursos, comerciales, magazines o dramatizados), porque la T.V. en directo, aparentemente, transmite la realidad tal cual; y como ella ya está tomándose esa responsabilidad, el cine empieza a liberarse.

¿Se va a volver elitista? Sí, eso está sucediendo y aceleradamente, porque la evolución de la humanidad en el último siglo fue tan rápida que superó

los siglos anteriores; como el cine es el arte del siglo XX, y con las mayores posibilidades de desarrollo en el siglo XXI, ha avanzado bastante y en muy poco tiempo, por lo tanto llegará a la abstracción mucho más rápido que las artes anteriores.

Pero es bueno tener en cuenta que cuando el arte se abstrae al máximo, caso de la música, se conecta con su espectador con mayor efectividad comunicándole mayor goce; eso lo sabe cualquiera, pues la música se mete en el espíritu sin pedir permiso, solo necesitamos escucharla para reaccionar a sus exigencias; esto mismo ha venido sucediendo con el arte escénico, en ese unirse con la música en el espectáculo del carnaval y del concierto, casos en los que es difícil determinar quién es el artista y quién es el espectador, pues se rompe la barrera entre creador y consumidor, para fundirse en una simbiosis maravillosa que crea un verdadero juego de participación sin distinción de clases, credos o razas.

De todas maneras, subsiste en esos actos el que si somos espectadores desprevénidos (sin conocimiento), no solo disfrutamos superficialmente, es decir, únicamente durante la exhibición en nuestro caso, sino que también terminamos esclavos de bellezas exteriores, casi siempre sin nada real para ofrecer, pues su forma nos impacta tanto que nos impide cualquier intento de acercamiento, y nos hace obedecer ciegamente a sus dictados, nunca expresados con claridad y, sobre todo, que ocultan sus motivaciones e intereses.

Esto se hace más claro al recordar que cine significa séptimo arte, por ende, es la mayor capacidad de penetración mental en el individuo; más grave aun si tenemos en cuenta su condición como padre de los lenguajes audiovisuales, pues la televisión, el video y los multimedia, medios con mayor posibilidad tecnológica respecto a la evolución en el siglo XXI, utilizan ese mismo lenguaje, por lo tanto también manejan y manipulan nuestras apreciaciones; lo anterior nace de su condición real de masividad por excelencia, característica que lo convierte en un medio aún más preocupante por la cobertura que logra; eso lo saben muy bien los grandes comerciantes del espectáculo en general, y del cine de las grandes produc-

toras norteamericanas en particular; esa gran capacidad que ellos tienen para hacer ganancias nos debería hacer pensar con más cuidado sobre los alcances de este arte.

La verdadera apreciación se construye durante esa etapa intermedia, investigación real y profunda que comienza con el análisis: desmontar un producto, llámese película, programa de televisión, noticia, comercial, video clip, video juego, documental, interactivo o realidad virtual, y determinar sus partes; es decir, descubrir qué elementos estructurales y del lenguaje se han utilizado para construirlo, en pocas palabras, cuáles son los signos que lo conforman.

Esa apreciación continúa con la interpretación: encontrar la función cumplida por estos signos, y cómo se han organizado, así como deducir la intención para haberlos incluido, y bajo qué motivaciones; o sea, qué códigos se han creado y qué nuevos símbolos se han propuesto, por lo tanto, si hay o no lenguajes en proceso de generación, y más allá del relato cuáles son sus mensajes tanto informativos como comunicacionales.

Y esa apreciación termina con la valoración: expresar conceptos críticos que orienten a los demás espectadores, en la construcción de una mayor reflexión sobre su cotidianidad y su condición actual.

Apreciar el cine es, por lo tanto, la capacidad para analizar, interpretar y valorar; llegar a la conclusión de qué tan importantes han sido, para reflexionar sobre nuestra cotidianidad, los productos audiovisuales percibidos por medio de nuestros sentidos; proceso durante el cual pierde toda validez el calificar, beneficiando la reflexión analítica.

Resumiendo, analizar un producto audiovisual es desmontar su relato en los elementos que lo componen, para así poder llegar a interpretar sus comunicaciones reales, tanto explícitas como implícitas; es decir, entender más allá de los mensajes manifiestos o de la historia narrada y captada por cualquier espectador, para así acceder con profundidad a las ideas promovidas por sus creadores (directores, guionistas, actores) y empresarios (productores), con respecto a la sociedad en que nos movemos, su historia y sus posibilidades de desarrollo.

Lo anterior permitirá establecer apreciaciones críticas bien argumentadas sobre ese producto, disfrutándolo en su exhibición emotivamente, y aprovechándolo posteriormente con entera libertad.

Dicho de otra forma, al ver una película pasamos ratos distraídos de nuestra cotidianidad, llena de problemas probablemente; al desmenuzarla en sus elementos de construcción y entender la función cumplida por cada uno de ellos (analizar) la gozaremos tanto en la proyección como después, con un juego que nos permitirá socializar el disfrute, para aprender en grupo.

Descubiertos estos elementos, sus mensajes serán decodificados (interpretar), decidiendo libremente, como en todo juego, si estamos de acuerdo con ellos o no, y por ende, cuáles adoptamos para nuestra vida diaria.

Al establecer criterios valorativos fundamentados por esa misma investigación, los sentidos afectados o manejados, los contextos de realización, la gente destinataria y la que recibe (criticar), nos volveremos formadores de público, después él escogerá mejores productos audiovisuales, y subiremos entre todos la calidad de la cartelera.

Creamos así, entre todos, un juego cultural con permanente crecimiento social, juego que nadie podrá tildar como aburrido, porque solamente cuando sentimos que algo nos aportó para nuestras vidas llegamos a valorarlo tanto que ya no se califica, sino que se vuelve necesario para sentirse vivo.

Lo que ya nadie puede negar es que todo ser humano necesita del arte para sobrevivir, pues con él es que construye su identidad y pertenencia a una comunidad, y que lo audiovisual genera los testimonios más impactantes sobre la historia de cualquier grupo humano; estas condiciones nos obligan a vivenciarlos, tanto a las artes como al audiovisual, con mayor intensidad y responsabilidad, incluso pensando en la necesidad no solo de saberlos leer, sino como sucede en cualquier aprendizaje sobre la lectura, escribiendo al mismo tiempo; es decir, aprendiendo a hacer productos audiovisuales es como aprendemos a leerlos.

En este punto usted, amigo lector, estará preguntándose ¿qué pasa con las nuevas tecnologías? La verdad es que el cine sigue y seguirá siendo arte, y su esencia de transmitir mensajes seguirá estando en él; ha cambiado y seguirá

cambiando la tecnología para registrar, mostrar y guardar los productos, pero seguirá informando relatos y comunicando propuestas de formas de vida; al cambiar la tecnología, cambia la técnica como se use, por lo que cambia la parte industrial en cuanto a la captura de imágenes y sonidos que permite que se hagan relatos más fantásticos, la distribución que lleva las películas hasta nuestras casas por medio de la red y los satélites y amplía el ofrecimiento, la exhibición que ya ha transformado los teatros en salas pequeñas y la conservación, porque ya cada quien puede poseer copias de sus audiovisuales favoritos; esto ha llevado a que la forma sea cada vez más atractiva, más espectacular, por lo tanto, el contenido está cada vez más oculto, así se hace más válido el aprender a leer los medios audiovisuales, pues cada vez será más difícil entender lo que nos quieren contar y proponer como estilo de vida, por eso está en juego nuestra libertad para decidir nuestra manera de ser.

De ahí que lo que trabajemos de aquí en adelante es válido, tanto para el cine en película fotográfica o tecnología de fotoquímica, como para el cine digital, exhibase como se exhiba.

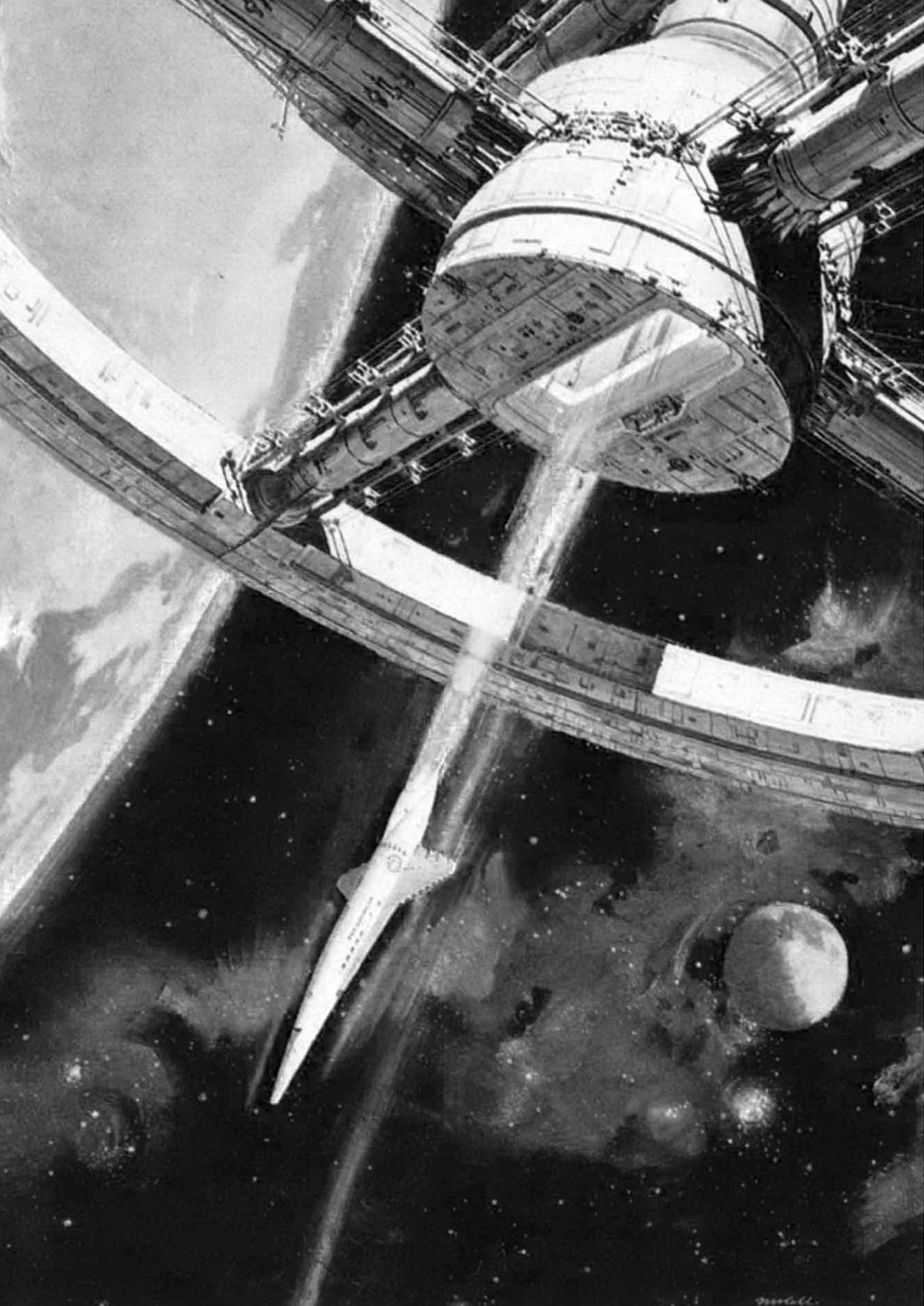
Bibliografía recomendada

Gortari, C., Barbáchano, C. (1981). *El Cine*. Barcelona, España, Editorial Salvat, colección *Temas claves*

García, E. (1974). *El cine y su público*. México, Editorial Fondo de Cultura Económica

Cabrera, G. (1993). *Un Oficio del siglo XX*. España, Editorial Aguilar

Ser o no ser crítico de cine. Memorias de los Encuentros Nacionales de Críticos Cinematográficos, Pereira 1994 y 1995. Gabriel Andrés Posada - Compilador. Editado por el Fondo Mixto para la Promoción de la Cultura y las Artes de Risaralda.



Proponer en arte

Las obras de arte son realidades mostradas como un punto de vista; en cine, el de un grupo de personas trabajando bajo el mando del director, haciendo ver lo que él quiere que el espectador determine con respecto a la realidad, ya sea reconstruida o inventada.

Esto de inventada es un decir, ya que es imposible crear sin tenerla en cuenta; uno no puede crear cosas sino a partir de lo que ha vivenciado: sus recuerdos, sus imaginaciones y sus sueños, que también son parte de la realidad; aunque los demás no podamos acceder al sueño de una persona, no quiere decir que este sueño no haya existido, se dio, por lo tanto es una realidad.

El director plantea una nueva realidad llamada película, siendo ésta solo su verdad o punto de vista desde la realidad base para crear, pues existe una diferencia muy grande entre los conceptos de verdad y de realidad; el simple impacto cuando varias personas vivenciamos el mismo hecho, y el posterior relato que hacemos de este, nos clarifica cómo cada uno de nosotros parece haber vivido cosas diferentes, a pesar de que la realidad haya sido la misma.

De lo anterior, deducimos que las obras de arte son también obras sociales, por lo tanto influyen sobre nuestro pensamiento respecto a la sociedad vivenciada; porque cuando no podemos o no queremos investigarla, simplemente seguimos recibiendo y aceptando los parámetros, la normatividad, los conocimientos de una sociedad que vivió o vive el realizador de la obra, sin que sea la nuestra; como no investigamos el momento histórico presente,

► Afiche para
"2001, ODISEA
DEL ESPACIO".

incluidas allí sus visiones de pasado y de futuro, seguimos encerrados fantaseando con lo que nos ofrezcan los demás, en el caso del cine los artistas o realizadores y los empresarios o productores, distribuidores y exhibidores.

Pero todo arte es, en últimas, la posibilidad de generar lenguajes, es decir inventar nuevos signos, códigos o símbolos; por ejemplo, crear nuevos signos en literatura es bien difícil, porque sería diseñar otras letras o signos de puntuación, crear códigos equivaldría a construir nuevas palabras o formas para unirlos, eso ya es posible, y generar símbolos es completamente factible, pero crear en el cine, que está apenas evolucionando, es totalmente factible en cualquiera de sus niveles.

Como el artista tiene la responsabilidad social con su profesión de ofrecer nuevos lenguajes, él casi siempre comienza haciendo transposición de signos, códigos o símbolos preexistentes, dándoles nuevas significaciones o valoraciones que van rompiendo lo convencional.

Este rompimiento con lo tradicional busca el liberarse del realismo, es decir, el tener que reproducir la realidad, y dar una muestra muy similar a ella, dejando esa “responsabilidad” a las expresiones nacientes, sin que éstas puedan reemplazar las ya existentes.

Tomemos el caso de la fotografía; cuando esta hizo su aparición mucha gente dijo: todos vamos a poder pintar con la luz y la caja oscura, simplemente se colocará la cámara ante una realidad, la caja hará el registro, y ya no habrá necesidad de la pintura, se acabarán los pintores; sin embargo, sucedió que con el nacimiento, desarrollo y evolución de la fotografía, desde 1830, surgieron los movimientos pictóricos más importantes para la plástica actual: el impresionismo, el expresionismo y el cubismo, entre otros.

En los inicios del cine hubo otro caso, pues fue llamado teatro fotografiado, planteándose hacer una única representación ante la cámara, esta la registraría, y la obra sería llevada a millones de personas al mismo tiempo, por lo tanto, adiós teatro; pero liberado el teatro de hacer representaciones realísticas, vemos cómo cada día, en él la historia importa menos, y esto lo hace más abstracto.

Esto no debe preocuparnos, pues el arte más abstracto, actualmente, y el primero en liberarse del problema de representar realísticamente, fue la música, y ella nos viene demostrando, con el correr de los siglos, que maneja la mayor capacidad conocida para impactar.

Es tan impresionante su fuerza sobre el espectador, que él no necesita entender absolutamente nada; si nosotros somos gustosos, por decir algo, de la salsa, una expresión muy popular de la música, el hecho de oír ¿De dónde son los cantantes? (Trío Matamoros), Humo (La Sonora Matancera) o Agúzate (Ricardo Ray y Bobby Cruz), hace que uno reaccione inmediatamente y marque los compases donde pueda; si por ejemplo está trasladándose en cualquier clase de transporte individual o público, marcará contra el timón del carro, la pierna si va sentado, o la varilla de donde se agarre; la música se nos mete inexorablemente, y no necesitamos de la letra para efectuar este proceso.

Por su lado, la poesía, que es la siguiente en abstracción, aunque ligada al “realismo” por “lo concreto” de la palabra, nos demuestra que durante estas etapas intermedias se ha alejado con respecto a los públicos poco elaborados; es estúpido pensar que cuando en un poema nos hablan de lunas o noches, nosotros debamos imaginar la luna o la noche; no en vano cuando se hacen concursos de poesía, los jurados dicen que hay demasiadas lunas y demasiadas noches, considerando al símbolo desgastado como representación de la soledad; la luna nos sirve para evocar la tristeza, el frío o cualquier otra cosa menos a la luna.

Lo cierto es que la palabra, además de producir sensaciones o generar evocaciones, ganó otras significaciones al abstraerse; así la poesía haya perdido público, ganó en crecimiento.

De igual forma, la pintura está ya alejada del público en general, pues va camino a la abstracción hace más de un siglo, y este proceso es cada vez más arriesgado.

Todo lo anterior nos explica por qué las últimas propuestas plásticas buscan romper las barreras tradicionales; primero, no supimos al estar dentro de una instalación, y nada aportaba el saberlo, si lo principal era la



► Escena de
*LADRON DE
BICICLETAS.*



► Escena de
*EL IMPERIO DE
LOS SENTIDOS.*

pintura o la arquitectura, es decir, arte bidimensional o tridimensional como comienzo o base de la obra; después, si prima el sonido o el olor, expresión que no había sido valorada como manifestación artística seria, y era solo reconocida en la perfumería, cuando este tipo de bienes, además de lo bi y tridimensional manejan la música, los efectos y las esencias.

Recordemos, eso sí, que el cine, el arte de más rápida evolución, dio las pistas para entender que las artes, en lo esencial, no tienen barreras de ninguna clase.

El cine demostró que las artes se pueden integrar, y esto dejó ver otros caminos para una explosión de inmensas posibilidades artísticas que buscan nuevos sentidos que afectar en el espectador con su lenguaje, bien sea este tradicional o no.

En ese perseguir sentido, el artista está creando un lenguaje personal, y tiende a alejarse cada vez más del público sin conocimientos o sensibilidad.

Con ciertas obras de arte este lenguaje es demasiado personal, incluso como realizador puedo estar pasando aún por esa etapa en la que busco entender cuál es mi propuesta, pues todavía no he encontrado un lenguaje propio para universalizar, aunque ya haya logrado apartarme de lo tradicional, abstrayendo, tal vez solo geometrizando, mi representación; me preguntaré siempre si debo darle gusto al espectador en lo que él desea, o dar, honestamente, a mi sociedad aquello que yo creo que ella necesita, aún corriendo el riesgo de equivocarme, pues este riesgo puedo minimizarlo con conocimientos suficientes sobre ella; mi deber como artista será siempre el continuar investigando, así como la obligación del científico es continuar con lo suyo, sin romper los marcos de la ética, lógicamente; si el doctor Patarroyo hubiera abandonado su empeño por buscar una vacuna sintética, ya que todo el mundo le decía: eso no es posible, o porque los laboratorios amenazaban con no financiar investigaciones fracasadas, no existiría la revolución actual en la relación química y medicina.

El artista, así se quedara sin público, tiene una responsabilidad con su profesión y, en un sin salida, debe buscar abstraerse o relegarse a producir objetos de consumo, abandonando la vanguardia y su propio crecimiento.

Pero todo arte en proceso pasa por una etapa de masividad, manejando una evolución más lenta, pues va de la mano con un público sin conocimiento desde la sensibilidad o desde el aprendizaje, hasta que genera sus artes menores.

El cine tiene ya, en la televisión y en el video con todas sus manifestaciones: interactivo, realidad virtual, video juegos y hasta el multimedia, a sus hijos; estos son artes menores del cine, pues aunque los diferencia de él la tecnología y su proceso de realización, usan el mismo lenguaje; mientras el primero trabaja a una sola cámara mecánica, registrando la imagen por acción directa de la luz en un acetato emulsionado y el sonido magnéticamente, la segunda lo hace a varias cámaras electrónicas, registrando magnéticamente, es decir, indirectamente los dos, y el tercero se produce con una cámara de televisión, en este último se encuentran, por ahora, las propuestas más abstractas del lenguaje cinematográfico.

Por ejemplo en el video clip, aunque Michael Jackson haga todavía videos contando historias, la mayoría de sus realizadores ya entendieron que el relato no es trascendente para llegar al verdadero sentimiento del espectador.

Ese es el sentido profundo mencionado por los críticos, y que está ahí en esas construcciones para “atrapar y despertar” los sentidos físicos: vista, olfato, oído, tacto o gusto y desde ellos llegar al sentir que para la persona religiosa podría llamarse alma, la no religiosa espíritu y la materialista sensibilidad.

Entre más abstracto se exprese un producto artístico, más llega al sentido que a la significación, es decir la información tiene que ver con los niveles de significación (mensajes evidentes, explícitos o manifiestos, dentro de los cuales estarán: la historia y buena parte de las formas referentes a imagen y sonido), mientras que la comunicación se relaciona con el sentido (mensajes ocultos, implícitos o latentes, dentro de los cuales estarán: estructuración, manejo de signos, códigos y símbolos, atmósfera y ritmo.

Dicho de otra forma, el arte entre más abstracto se hace, llega mucho al sentido y poco a la significación, es decir, comunica más que informar,

y lo hace planteando preguntas, así quien las perciba no pueda decantarlas o volverlas conscientes, hecho que lo molesta, agrediendo.

Todos hemos vivenciado que los niños son quienes más nos desestabilizan, dejándonos con algún pensamiento durante bastante tiempo; y esto se da porque tocaron nuestras fibras más íntimas, es decir, llegaron a nuestro sentir haciéndonos reflexionar, y lo hicieron con sus preguntas, bien sea el simple por qué del porqué, del porqué, del porqué o con la pregunta abrupta, inesperada.

Asimismo, bastantes espectadores son agredidos no por la obra misma, en nuestro caso la película como imagen, relato o acción, sino por las preguntas hechas a través de ella, pues toda pregunta es siempre molesta, porque altera y preocupa; preocupación más importante que la de no haber entendido la obra artística.

No entender nos sucede con algunas pocas películas, pues la cinematografía como lenguaje, aunque ha evolucionado muy rápido, deberá recorrer todavía un proceso muy largo para alcanzar sus propios niveles de abstracción, al ser el último arte en aparecer.

Hubo espectadores que no entendieron claramente la historia contada en ***2001, ODISEA DEL ESPACIO**, Stanley Kubrick, 1968, pues esta desarrolla una capacidad tan superior a la información que, por lo menos, buena cantidad de ellos se vieron obligados a verla varias veces; entendida su historia la olvidaron, y buscaron meterse en el problema comunicacional, es decir, por qué la película los obligó a verla más de una vez.

Por eso no es tan importante que entendamos en el primer momento, es más importante racionalizar posteriormente, pues ejercitamos el pensamiento, y la obra se extiende en su relación con nosotros.

Es poco importante entender las obras en cualquier clase de arte, tampoco preocupa mucho si una persona o miles no entendieron una película, lo importante es que esta haya existido, que haya llegado al sentido, pues el proceso posterior se podrá dar.

Si una obra logra impactar, hecho que hace permanentemente la publicidad influyendo en el sentido para fines bastante mezquinos, llega al



► *Kevin Costner, realizador de DANZA CON LOBOS*



► *Actores de LA DILIGENCIA de izquierda a derecha: Claire Trevor, John Wayne, Andy Devine, John Carradine, Louise Platt, Thomas Mitchell, Berton Churchill, Donald Meek y George Bancroft.*

pensamiento profundo del espectador; lo peor que nos puede suceder ante cualquier obra artística, así como ante cualquier ser humano, en un proceso de relación interpersonal es el desprecio, es decir, la insignificancia que la relación pueda construir.

Cuando la obra llega a ese nivel desapareció como tal, no comunica; por eso, si yo entro a una exposición y hay algo no entendible para mí, pero me molesta el pensamiento, es porque la obra allí expuesta está trabajando, además del impacto, buenos niveles de abstracción, tanto que se comunicó conmigo.

Por su lado, el cine con intereses exclusivamente comerciales, como muchas películas actuadas por Stallone o Arnold Schwarzeneger, nos trabajará los niveles de información dándonos gusto y placer, para así esconder hábilmente sus niveles comunicacionales, los mensajes respecto a la sociedad que apenas nos deja ver; pero ver es un acto físico que podemos hacer todos los animales, y eso no es lo que buscamos los seres humanos, lo que buscamos es mirar, escoger de la realidad para poder crecer con lo que nos ofrece.

Cuando el espectador sabe leer el medio ya no solamente ve, sino que también mira y observa, se mete en los detalles de construcción y responde mucho más allá del impacto inicial, por eso en una obra de arte vemos lo impactante, aquello que se desea ver intensamente o que no se quiere ver, pero que la obra hace evidente.

Solo teniendo la sensibilidad necesaria, o el conocimiento imprescindible, se pueden comenzar a decantar los sentidos del objeto artístico partiendo de sí mismo; el problema está en que cuando no tenemos sensibilidad o conocimiento nos quedamos con el impacto.

Cuando el espectador tiene una sensibilidad profunda o un conocimiento bien fundamentado, y puede partir de cualquier hecho exógeno e interiorizarse, es decir, cuando él se pregunta qué, por qué y cómo, empezará a deducir sobre sí mismo, y en esa medida establecerá una relación con la obra.

Perdonen el ejemplo, pero es válido y muy elemental: nosotros actualmente, también nosotras, tomamos como tarea calificar personas del otro género por su físico, y en ese primer impacto no existe la posibilidad consciente

de reflexionar por qué hacemos esa labor, difícilmente podremos encontrar nuestros niveles de morbosidad, y establecer un crecimiento hacia entender que las personas no son simples cuerpos, sino que son seres humanos.

Mientras, ante una película o cualquier obra de arte, no exista sensibilidad o conocimiento para preguntarse, continúa el problema, pues los espectadores siguen viendo lo que entienden fácilmente, y entienden con facilidad las cintas estrictamente comerciales que no plantean preguntas sino soluciones, la mayoría de las veces no aplicables, ya que muestran vidas demasiado diferentes a las nuestras y hasta falsas, vidas ocultas entre un empaque efectista.

Cuando las obras se llenan de efectos, es decir sus formas exteriores impactan hasta ocultar lo que llevan dentro, impiden el nivel de relación profunda.

Por ejemplo: cuando los hombres vemos a una mujer demasiado atractiva, se nos despiertan nuestras emociones, pero nos acobardamos en cualquier intento de tratarla olvidándola rápidamente, por eso, simplemente la calificamos de “buena” o “buenísima”, y allí termina esa relación; solo si somos hábiles conquistadores, por lo tanto sabemos sobre relaciones porque hemos aprendido, nos hemos entrenado o somos audaces, es decir, si tenemos sensibilidad para ello o si la volvemos a ver continuamente, podremos superar esta timidez.

También cuando una relación informa todo, se hace evidente, hecho llamado también literalidad, seca sus posibilidades de comunicación, así maneje nuestras emociones; incluso a veces rompe con el impacto mismo.

Si fuéramos nudistas permanentes sabríamos que en esta actividad se pierde el atractivo de la belleza occidental con gran facilidad, pues se comprueba rápidamente que esa “perfección” es solo un ideal.

Igualmente, cuando una relación se hace repetitiva en su información pierde toda posibilidad comunicacional.

La mamá, en un esfuerzo por obligarnos a cumplir, se vuelve cantaletera sin lograr nada con ello; cuántas veces habremos oído que dice: -un día de estos no me voy a levantar, y voy a dejar que esta casa se vuelva una porque-

ría... Puede decirlo millones de veces, pero nosotros ya sabemos que eso no va a suceder. Y cuando una relación se hace reiterativa en su información, cambia su sentido original.

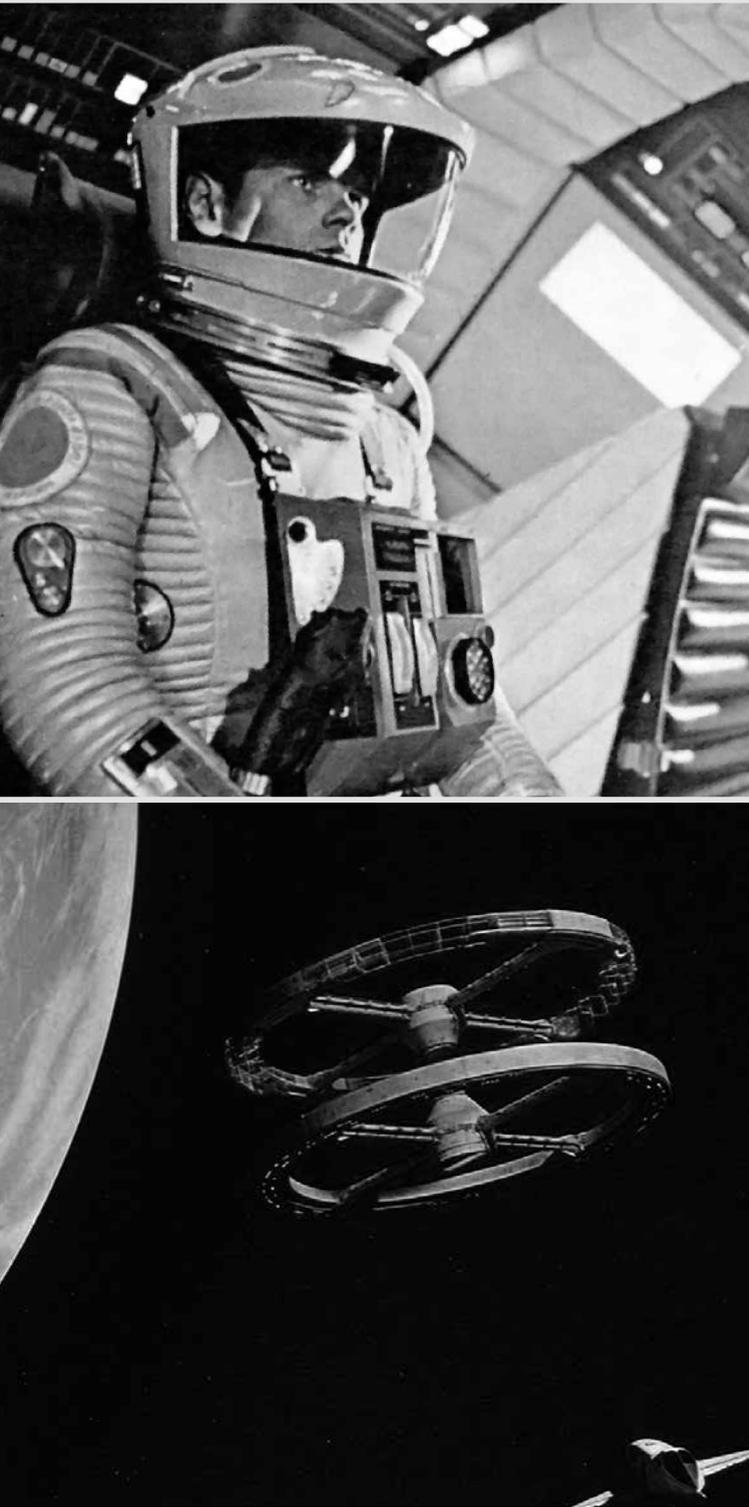
Si las noticias son en su mayoría morbosas y continuas (atracos, muertes, violencia en general), el espectador va perdiendo su capacidad para racionalizarlas, y ya no las tendrá en cuenta; algunos llaman a esto desinformación; de tanto mostrarnos el dolor, hemos terminado insensibilizados viendo la noticia escabrosa todos los días, sin que nos afecte.

A la madre del secuestrado o del muerto de no sé donde, el periodista la aborda buscando sacarle llanto, por eso inicia preguntándole: -¿Qué sintió cuando supo que su hijo había sido secuestrado?- Se mete así en sus sentimientos para que ella explote, explicita, evidencie, y el espectador a punta de esa repetición, desinformación, terminará por no sentir nada; hemos visto llorar tanto en la televisión, que empezamos a creer que el llanto es solo una herramienta para que demos limosna.

Muchas veces sucede que una obra comunica e informa en muy altos niveles, pero el espectador no tiene capacidad de lectura para interpretar su parte informativa, mucho menos la comunicacional; esto sucede sobre todo con los planteamientos artísticos actuales, válidos en todo contexto.

Hago la salvedad de que así lo respete, poco le creo al postmodernismo temático aplicado a nuestros países, y me refiero a todos aquellos donde se manejan dependencias de tipo esencial. Creo en esta propuesta filosófica aplicada a países que garantizan niveles de vida suficientes en lo económico, social, político y sobre todo educativo, porque los creadores del renacimiento hicieron entender el concepto “vida” como elemento fundamental, principal para socializarse y convivir humanamente, el modernismo buscó explicar qué es la libertad, y la postmodernidad estudia los problemas de la independencia; estos son los tres pilares de la ética desde el señor Aristóteles, o tal vez antes, por sobre cualquier moral, religión o código, es decir sobre cualquier legislación o legalidad.

No me gusta el postmodernismo temático aplicado a nuestros países, porque nosotros no entendemos los valores de la vida, si los hubiésemos



► Gary Lockwood, único astronauta sobreviviente en la historia de *2.001: ODISEA DEL ESPACIO*; técnicamente el protagonista, pero en este caso es casi imposible determinar qué o quién lo es.

entendido, no sucedería lo que está pasando, y cada crimen, pasional o lo que sea, sería motivo para toda una diarionovela, y terminaría siendo tema de innumerables artículos durante semanas enteras, porque se entiende el valor de la vida, y quien comete un acto contra ella, entra a ser investigado, analizado y cuestionado minuciosamente, volviéndose motivo también para las propuestas artísticas.

Hacer una propuesta en cualquier arte busca establecer nuevas temáticas o formas para presentarlas.

Trabajar nuevos temas es casi imposible o por lo menos muy difícil, bata preguntarnos cuáles son los temas que la humanidad no se ha planteado antes; por ejemplo: ***LADRÓN DE BICICLETAS**, Vittorio de Sicca, 1948, es una de las más importantes películas, pues plantea para el cine, y en profundidad, el tema que relaciona los valores morales occidentales y la falta de oportunidades que son el verdadero producto del sistema capitalista y sus crisis.

Solo se abren posibilidades temáticas localmente; en muchos de nuestros países por ejemplo, sus medios audiovisuales no han manejado con seriedad o profundidad la temática sobre la estructura del poder que se da al interior de nuestras organizaciones militares; han existido películas mostrando acciones e historias, en medio de una estructura validada, nunca expuesta o explicada para que sea cuestionada por el espectador, si él lo desea.

Pero existe también en la propuesta temática, una que se llama: el nuevo punto de vista con respecto a la misma, ahí ya se abren las opciones. Cuando se toma un tema ya trabajado, probablemente decenas, centenas, miles o millones de veces, pero que se mira desde otra óptica u otro punto de vista; ***EL IMPERIO DE LOS SENTIDOS**, Nagisa Oshima, 1976, se considera valiente, pues trabaja el tema de las relaciones de pareja, pero fundamentadas únicamente en la exploración de la sexualidad, otro regalo de la sociedad de consumo.

Por último, existe lo que se llama la propuesta formal; es decir, contar de otra manera o hacer una reconceptualización en cuanto a signos, códigos o símbolos, cambiando su significación o sentido.

Lo que tradicionalmente se utilizó para una cosa, es usado para otra, o se plantean nuevos elementos simbólicos que es lo que muchos directores de cine han logrado: al persistir buscando y construyendo elementos propios de formalidad, terminan generando su propio estilo, incluso en lo que podríamos denominar el cine o la televisión comerciales; al fin y al cabo se supone que cualquier artista es lo mínimo que debe alcanzar, después de haber aprendido el manejo de las técnicas.

Propuestas formales las hay en gran cantidad, y pueden llegar a la simpleza de replantear una que alguien hizo anteriormente, trayéndola otra vez al aquí y ahora para reproducirla o llevarla a la actualidad; ***DANZA CON LOBOS**, Kevin Costner, 1990, muestra con nostalgia una historia de amor entre la brutalidad, mientras extinguen a los Siux y coloniza Norteamérica, con una propuesta formal ya trabajada por John Ford en ***LA DILIGENCIA**, 1939, y que por las limitantes tecnológicas de aquellos momentos no se podía hacer tan vistosa. Actualmente, el ingreso de la computación a este medio nos llevará a cosas mucho más espectaculares todavía de lo que ya hemos visto con **MATRIX**, Larry y Andy Wachovsky, 1999.

Dichas propuestas difícilmente están haciendo que un medio evolucione como arte, y simplemente desarrollan la industria como tal para reforzar esa teoría de que el cine es solo un espectáculo; este hecho no se discute en lo más mínimo, el cine es y debe ser un espectáculo, pero no debería ser vacío, ni utilizado simplemente para sacar dinero, sino que debe ser una posibilidad de relación y cuestionamiento para lograr su propio crecimiento y el de los espectadores.

La mayor posibilidad de crecimiento se da con lo temático, así no hubiese propuesta formal en las obras; aunque casi siempre lo uno lleva a lo otro, ya que su creador encuentra en las formas tradicionales, límites para una adecuada exposición de sus preguntas.

Cuando encontramos propuestas temáticas, estamos hablando de realizadores con cuestionamientos bastante serios y profundos a la sociedad de su momento, realizadores que, por lo tanto, hicieron evolucionar esa misma sociedad, y arriesgaron muchas veces incluso su propia vida.

Si solamente encontramos propuestas formales, vemos que el realizador cuando hizo la obra, nunca tuvo realmente interés, capacidad o posibilidad para analizar su sociedad, por eso, temáticamente no llegó a ningún lado; simplemente “revolucionó” la forma, y muy poco contribuyó a desarrollar su sociedad, porque nunca se preguntó o pudo preguntarse por las relaciones humanas que se dieron en esa sociedad.

Cuando hablamos de esas relaciones nos referimos a la del artista y espectador con un intermediario llamado obra, porque la obra para completarse debe tener comunicación con alguien.

Llegar a la conclusión de si la obra es buena o mala merece una estrella o cinco, le asignamos diez o cero, o utilizamos cualquier otra forma de calificación, no tiene la menor validez porque en realidad los diferentes seres humanos, las obras de arte o las películas son importantes o no lo son para cada persona; sucede permanentemente que un ser humano puede ser importante para una persona y para los demás no; una película pudo ser muy importante para alguien, pero no interesarle a nadie más.

Por ejemplo: en nuestro país Colombia, del cual me siento muy orgulloso, cuando se quiere insultar a alguien se le grita: ¡infeliz, desgraciado! Esas palabras hacen parte de mi primer contacto con el cine a los cuatro o cinco años de edad; recuerdo un potrero, sentado sobre una gran piedra con mis amigos, muchos más niños en el pasto y los adultos en butacas y taburetes; también la proyección contra la pared trasera de alguna edificación y la película **EL MÁRTIR DEL CALVARIO**, con el actor Enrique Ranbal, del director Miguel Morayta. En ella, cuando Jesús llega con sus apóstoles al Huerto de los Olivos es esperado por muchas personas, hasta ellas se adelanta uno de sus discípulos, quien los aparta diciéndoles: -Quitad de ahí, apartaos infelices. Jesús se aproxima, lo detiene y saluda cálidamente a la gente, mientras le dice: -No les digáis infelices a estos pobres desgraciados.

En adelante no pude parar la risa, ni siquiera cuando mi pobre madre sacrificó su película sacándome a rastras, pues los asistentes consideraron mis actos una falta de respeto casi sacrílega, tanto que ella misma algo afectada me castigó después en casa.

Desde aquella proyección quedé apasionado, y lleno de expectativas por este medio.

Esto no hace a la cinta buena para mí, ni mala para los demás, sino importante dentro de mi historia profesional, como puede serlo para otras personas desde la ideología, los valores, los comportamientos y muchos otros campos.

Siempre que alguien remite su memoria a una experiencia vivida, ésta es importante; si cualitativamente marcó un cambio en cualquiera o en todos los campos antes mencionados, ésta hace parte de su historia, por ello trasciende; si alguna expresión artística crea historia en un contexto temporal, social, cultural o humano, estamos ante una obra; si continúa haciéndolo con el paso del tiempo es una obra maestra.

Cuando se hace referencia a una obra es porque ella tuvo agarre, generó impacto y se comunicó, o sigue conteniendo estos tres elementos, así en el nivel significación no haya gustado, pues el arte no se hizo para agradar, o estaríamos hablando de decoración.

En el arte, una forma para llegar al espectador es agradándolo al mostrarle aquello que él desea ver, y como prohibición es causa de tentación, casi siempre se le deja ver lo más o menos vedado por su sociedad, la otra forma es agrediendo, al evidenciar aquello que no desea ver y está en su realidad, es decir, contrastando con ella lo que se quiere mantener oculto.

El arte se hizo para comunicar, y en estos procesos existe la posibilidad de hacerlo con placer o con dolor, agradando o agrediendo, por lo tanto existen muchas obras que golpean, y así no hayan gustado conscientemente, están en el inconsciente trabajando, generando cuestionamientos permanentes a su espectador.

Como cada persona ha vivido experiencias distintas y despertado o desarrollado diferentes sentidos físicos, toda obra de arte, en este caso la película, puede afectar a unos de una forma, a otros de otra, por eso cada individuo puede encontrar los elementos de sentido desde áreas diferentes del saber o de la sensibilidad: puede ser desde la luz y el color en el caso del pintor, la simbología en el poeta o la construcción escénica en el actor; también hay

quien encuentra esos elementos en las propuestas de sociedad existentes en la obra, es decir desde la sociología, la política o la antropología.

El cine, al haber reunido posibilidades de las diferentes artes y áreas del conocimiento, generó la amplitud polisémica que lo caracteriza (significaciones varias), pero sobre todo creó polisentido, por ende puede afectar a cada espectador en un sentir completamente diferente, mucho más que los artes previos a él.

Previos porque la instalación como obra artística podría estar dando nuevas posibilidades y muy distintas, pero esto lo descubriremos cuando podamos hacerle un análisis profundo, una interpretación válida y una crítica seria y fundamentada; es decir, cuando la podamos apreciar completamente.

Bibliografía recomendada

Gombrich, E.H. (1987). Historia del arte. Madrid, España, Editorial Alianza Forma.

Katz, C.S., Doria, F.A. & Costa Lima, L. (1980). Diccionario básico de Comunicación. México D.F., México, Editorial Nueva Imagen.

Michel, G. (s.f.). Para leer los medios. Editorial Trillas.



Realizar películas

Ya hemos hecho referencia a los bienes audiovisuales, como resultado del esfuerzo de muchos profesionales, entendiendo que este arte se ha vuelto industria con ello, y se trabaja en períodos bien definidos entre otras características; dichas etapas son: preproducción, es decir, conseguir cosas, el qué y con qué; producción o rodaje, y por último postproducción, en la cual lo rodado (filmado en el cine, grabado para televisión), se organiza y termina construyéndose un producto a vender, distribuir y exhibir, etapas válidas tanto para el cine como para la televisión, el video y la multimedia, pues es imprescindible recordar que cualquier producto artístico mientras no llegue al público, no existe.

Pero su existencia depende, primeramente, de muchas personas con actividades diferentes, trabajando bajo una idea común, y la responsabilidad decisoria de alguien para que, como dicen los críticos, haya una buena factura, limpia y cuidadosa, es decir un buen terminado. Detengámonos por un momento buscando clarificar cuáles son las funciones de cada una de esas personas, ya que ninguna industria funciona sin asignar responsabilidades a personas y a departamentos.

En el caso del cine, dichos departamentos son: guión o libreto, a cargo de lo que se cuenta; dirección, encargado de la creación; producción, responsable de administrar recursos de todo tipo; arte, diseña y maneja todos los elementos que aparecen en los escenarios y los personajes; imagen, construyendo la parte visual; y sonido, elaborando la forma auditiva.

► *De derecha a izquierda y arriba: George Cukor y Robert Wise (Directores) y Jean-Claude Carriere (Guionista de Buñuel); abajo: Luis Buñuel y Alfred Hitchcock.*

También los subdepartamentos: edición, para organizar los materiales ya logrados, dependiente del director; promoción, publicidad, venta y exhibición subordinados al productor y relacionados directamente con los públicos, ya que los departamentos y el primer subdepartamento son los responsables de construir la película, el video, la serie de televisión o el video juego.

Dentro del guión están los escritores de argumento y guión, pero en los países que tienen industria audiovisual, existen además otros cargos así: ideadores, que definen temáticas y contenidos comunicacionales; argumentistas, que construyen el relato a contar; estructuradores, que ajustan y dividen la historia en bloques para manejar adecuadamente el ritmo de exposición; visualizadores, que describen la acción; y dialoguistas, que crean los parlamentos de los personajes; al producto final que generan entre todos ellos se le llama guión literario.

La labor de todos ellos busca espectadores diferentes, en actitud, a la de los lectores, por lo tanto tenemos dos campos distintos del arte; por esto pueden surgir muchos problemas entre el escritor de una novela y la película resultante. Dichos problemas se dan en un comienzo con los guionistas, pues el escritor dejará una cantidad de vacíos que para ser “adaptados”, necesitan llenarse; lo que no está originalmente dentro de una novela o de un cuento deja posibilidades para inventar; lógicamente el adaptador para equivocarse lo menos posible en dicha creación, debería conocer, no solamente, la novela a trabajar, sino al escritor, ya que esto le permitirá crear con coherencia esos intermedios.

Además de eso, en una película, así sea muy larga, es prácticamente imposible meter todas las acciones narradas por la novela; el adaptador, entonces, la pasará por un “colador”, quitando algunas cosas y generando otras; lo resultante será el relato de la cinta.

Sin embargo, una opción que permite construir con mayor coherencia respecto a la cantidad de contenidos, ha sido la televisión, y dicho sea de paso, aunque sea contradictorio con lo planteado por muchos, ella no tiene por qué ser vacía, utiliza el mismo lenguaje cinematográfico aplicado a una pantalla más pequeña, por ende con un espectador distinto, porque si uno

ve televisión, se comporta psicológicamente de manera diferente a cuando va al cine.

Mientras ver cine es abandonarse de sí mismo, dejar a un lado la cotidianidad y, como sucede en bastantes ocasiones, echarse unos pesos al bolsillo, ponerse probablemente el mejor traje e invitar a alguien, ver televisión es seguir metido en la cotidianidad; esto generará unas pequeñas diferencias entre el lenguaje del cine y el de la televisión.

Por ejemplo, en el cine aceptamos narrativas lentas, pues estamos dispuestos a concentrarnos, mientras que en la televisión no, en ella los relatos han de ser acelerados respecto al ritmo, de ahí que cambie permanentemente su imagen.

Por igual razón también se requiere la reiteración o recordación, es decir, hacer caer en cuenta de algo que ya se ha informado previamente, mientras cualquier reiteración en una película es redundante, y hace que el espectador sienta un inflamamiento en la historia; en televisión se puede ser redundante, pero plantear que el formato de la telenovela, básicamente desarrollado por América Latina, profundizando los melodramas europeos, deba ser vacío, superficial o banal, es una estupidez muy grande, o la intención más clara de no comprometerse con la sociedad que le tocó vivir al libretista o empresa productora, mientras la utilizan como beneficio económico individual.

Algunos consideran que este medio debe ser solo espectáculo, otros dicen que debe haber espectáculo y relato, otros asignan lo más importante al relato, así el espectáculo se venga en detrimento; cada uno maneja sus intencionalidades, nacidas de concepciones, intereses y objetivos distintos.

Si escribo un cuento, su limitante de espacio no me permitirá hacer descripciones muy detalladas, mientras que una buena cantidad de páginas, y este es el caso de la novela, me permite detallar mucho, por ende, se benefician las posibilidades de profundización.

Un cuento, temáticamente, puede traer un mensaje muy claro y de fondo, pero no lo puedo exponer como en la novela; si nosotros redujésemos El nombre de la rosa a un cuento, se perdería su fondo; es, por decir lo menos, tonto o mal intencionado pensar que la telenovela no puede profundizar,



► Charles Chaplin

si cuenta con 125 horas, como mínimo de exposición, porque se escriben 250 capítulos de media hora para un año, sin contar los alargues que el comercio se inventó.

Por su parte es ilógico pensar que si apenas tengo 3 horas, como máximo, en una película, esta deba ser en esencia más profunda; es cierto que el cine cuenta con un espectador cuestionable más fácilmente, pero al hacer una comparación entre 3 y 125 horas, se derrota fácilmente cualquier presupuesto de superficialidad.

Otra diferencia, nacida de lo mismo, estará en que la película no requiere una gran espectacularidad, mientras la tele sí debe usarla para impactar más al espectador, y con mayor persistencia.

La televisión usa todavía un modelo llamado libreto, modelo proveniente del teatro y también usado en el cine en sus comienzos, contiene solo una descripción de diálogos, dato insuficiente para hacer películas, porque se debe dividir la escena en miradas, posiciones de cámara; el guionista a diferencia del libretista se ve en la obligación de narrar las acciones a representar por los actores, esto es, las que los personajes le mostrarán al espectador; logrado esto, esa parte escrita como historia para el cine comenzó a llamarse guión.

El guionismo surge con el cine como evolución del libreto teatral, y este quedará para la radio, pues no contiene sino diálogos y mínimas descripciones de acción, respecto a escenario y ubicaciones de personajes, datos fácilmente correspondientes al narrador en off, voz relatora que completa las acciones imprescindibles.

La televisión, equivocadamente, en sus inicios se consideró hija de la radio, porque a diferencia del cine, con tecnología enteramente mecánica, ella también fue eléctrica y posteriormente electrónica.

Las escuelas para aprender cine no contemplaron durante muchos años a la televisión, fue en otras instituciones donde se enseñaba junto con la radio; esto hizo que en televisión se adoptara el libreto tal cual como el de la radio, dos medios que, al pasar los años, hemos entendido que son completamente distintos, así tecnológicamente se fundamenten en lo mismo, pues son dos lenguajes demasiado diferentes.

Charles Chaplin



► *Sergei Eisenstein*

Sin embargo, esto está cambiando, porque al entenderse que su lenguaje viene del cine, lo más adecuado para el trabajo televisivo también es el guión, que será entregado al departamento de producción y, por su intermedio, al de dirección.

En este departamento nos encontramos, primeramente, con un director, quien con su personal realiza el guión técnico dividiendo las acciones del guión literario en miradas, tiros o cortes de cámara, también llamados planos. Además, participa dando sus recomendaciones respecto a escoger actores, locaciones, vestuario, maquillaje y elementos de utilería; también en la definición de técnicos con mayor ingerencia en las decisiones que en lo anterior; maneja los ensayos y determina sus características; da las órdenes dentro del set siendo el único que puede hablar mientras ruedan las tomas; define cómo ejecutar las escenas, orienta la representación hecha por los actores según parámetros del guión, y está en comunicación permanente con todo su equipo.

Durante el rodaje maneja a los actores que representan personajes principales (protagónicos y coprotagonicos); es él quien determina lo que queda, lo que se repite o lo que se cambia en cuanto a todo aspecto relacionado con la imagen y el sonido final, por lo tanto, también es él quien maneja la edición.

En todo esto es ayudado por el primer asistente del director, quien concretamente y además, busca las locaciones, los vestuarios y la utilería en coordinación con cada subdepartamento de producción; ayuda al director en los ensayos, y lo asesora respecto a cumplir los planes de trabajo; colabora con el control del set organizando el trabajo, sobre todo en el cumplimiento de horarios. Durante el rodaje maneja a los actores que representan personajes secundarios (figurantes y extras); además en edición asiste al director con el manejo de guiones.

También aquí nos encontramos al segundo asistente del director, quien trabaja orientado por el primero organizando las sesiones de audición; ensaya a los actores que representan personajes secundarios, y durante el rodaje maneja la claqueta tomando su información de los diferentes reportes, y anota los cambios definidos sobre el guión original.



Además hay uno o varios secretarios de rodaje (conocidos con el nombre de script), que son ayudantes permanentes del director; ellos, durante la producción y al tiempo que van llenando su reporte, manejan la continuidad lógica, mientras se toman los cortes por cada escena, son responsables del seguimiento durante las mismas respecto a direcciones de acción, ubicación de personajes, escenografía, ambientación, vestuarios, utilerías y diálogos según el guión y los cambios definidos por el director.

Ellos son los responsables de los saltos de continuidad, es decir, si en un corte vemos un personaje a la derecha de pantalla, fumando un cigarrillo apenas comenzado, sería completamente absurdo si en el otro corte apareciera al otro lado (salto del eje) y finalizando el cigarrillo, o si aquel bolso que llevaba en el hombro derecho, apareciera sobre una pierna; en edición maneja sus guiones y reportes orientando a los demás participantes.

Luego viene un cargo ubicado por algunos en imagen, pero que, debido a sus funciones de apoyo, considero más cercano a este departamento, el foto fija, quien realiza las fotografías o tomas en video para escoger los actores, las locaciones, los sets, la ambientación, el vestuario, el maquillaje y la utilería coordinándose con los asistentes del director, y en rodaje, hace las imágenes del “detrás de cámaras” para la publicidad y la promoción del producto final.

Por último, aquí estarán los actores y las actrices construyendo y representando sus personajes respectivos, basados en las planillas psicológicas y en el guión literario, formatos previamente entregados por el guionista al departamento de dirección; obedecen a las orientaciones principalmente del director y luego a las de sus asistentes.

Todos los profesionales mencionados y por mencionar han sido contratados por un departamento de producción, el más grande en cualquier trabajo audiovisual; aquí encontraremos al productor, empresario responsable del diseño de la economía y su manejo aportando los dineros necesarios para llevar a cabo el audiovisual.

Cuando ya ha recibido el bien, su trabajo continúa con la promoción, la publicidad y la venta del mismo; es legalmente el dueño de los

► Orson Welles
(Dibujo de Satut)

► *Ingmar Bergman*

derechos y distribuye las ganancias, según los pactos firmados por el productor ejecutivo.

Él es el gerente que realiza y maneja el presupuesto; con su equipo define y controla la ejecución de los planes: general, de trabajo, de rodaje y de edición; administra la consecución y contratación de todo el personal, las locaciones, los sets, la ambientación, los vestuarios, los maquillajes, la utilería, los sitios para ensayos, los transportes, los desplazamientos, los alojamientos, las comidas, el equipo técnico, los alquileres y todo aquello que se refiere a las economías; es el responsable de todos los gastos y del control de dineros; por lo tanto, él y sus asistentes averiguan y cotizan, luego coordinando con el director definen; posteriormente él negocia y contrata entregando al productor la contabilidad y la información sobre negocios a cumplir, cuando el producto se ha terminado.

En algunos casos, sobre todo cuando la producción abarca varias regiones, ella se apoya con productores de campo que hacen lo mismo que los productores ejecutivos, pero en zonas limitadas geográfica, cultural o socialmente. Con ellos trabajan los asistentes de producción realizando una o varias labores específicas, asignadas por el productor ejecutivo, como pueden ser: investigación, contratación, administración y control en campos como transporte, alojamiento, alimentación, relaciones públicas y publicidad.

Después viene el departamento de arte liderado por el director de arte, quien maneja los subdepartamentos: escenografía, ambientación, vestuario, maquillaje y utilería; en coordinación con los departamentos de sonido y de imagen diseña, propone y construye, con sus equipos correspondientes, las locaciones, los sets, los muebles, los vestidos, los accesorios y toda clase de objetos que aparezcan en escena, por ejemplo la pirotecnia o las formas climáticas.

Es un trabajo en el que interviene la creación, pues el vestir al personaje con un determinado color o tejido, lo esta convirtiendo en un signo, por ende su trabajo genera significados.

Escenografía con sus tramoyistas construye, completa y termina los escenarios; bajo su responsabilidad están los decorados durante el rodaje, y se encarga de devolver todo como lo recibió al comienzo.

Ambientación trabaja, bajo las órdenes del escenógrafo, consiguiendo y manejando todos aquellos objetos que hacen parte del escenario y participan de la narración.

Vestuario hace, arregla, completa y termina los vestidos y accesorios que aparecen en la pantalla; se responsabiliza de estos mismos elementos durante el rodaje, y devuelve los que le sean posibles, tal como fueron recibidos antes de comenzar.

Maquillaje labora, a cargo del vestuarista, creando, ejecutando y controlando los maquillajes y sus efectos, también su desmonte cuando sea necesario; no solo trabaja sobre seres humanos, debe hacerlo sobre animales y hasta sobre objetos del escenario cuando lo soliciten los departamentos de imagen o dirección.

Utilería hace lo suyo bajo la coordinación del vestuarista y en estrecha relación con el ambientador; consigue y se responsabiliza de objetos relacionados con los personajes, los cuales contribuyen a la narración; colabora con sonido ayudando a solucionar problemas de ecos, también oculta los brillos y las sombras molestas para el departamento de imagen.

En ese departamento el jefe es el director de fotografía, quien con su equipo diseña los planos para dar posicionamiento a las cámaras e iluminación partiendo del guión técnico y de los diseños escenográficos; determina para cada escena el orden de rodaje interno; su función específica está en manejar la luz para expresar con ella los conceptos que el director desea como atmósfera, por eso él determina los filtros de luz y de cámara, así como los diafragmas a trabajar en cada toma; además define qué materiales sensibles se deben usar para las diferentes escenas (en cine películas, procesos de revelado, corrección y copiado entre otros), también su forzamiento si fuese necesario.

Sus principales colaboradores son los asistentes de iluminación, responsables del uso y mantenimiento de las fuentes de luz.

Pero todo esto sería en vano sin el luminotécnico, el cual provee los voltajes y los amperajes necesarios para cada aparato, con extremo cuidado de no saturar los circuitos existentes en la locación y el set de rodaje; su responsabilidad está en la corriente eléctrica y sus extensiones, lógicamente también será el responsable de la planta eléctrica o plantas que haya contratado la producción ejecutiva.

En este departamento también está el camarógrafo, no solamente haciendo las tomas, según como las ordene el director, sino que también deberá hacerse cargo del cuidado, seguridad y mantenimiento de la cámara, sus accesorios y los materiales sensibles. Completa su trabajo con la ayuda de los asistentes de cámara, cuya labor es cargar y descargar el material sensible, y controlar su gasto llenando un reporte; son responsables del trípode y de todos los soportes y complementos de la cámara en cuanto a su manejo, nivelación, cuidado, seguridad y mantenimiento; durante el rodaje trasladan la cámara, el trípode, sus soportes y sus complementos en el momento de cambiar algún posicionamiento; asisten al camarógrafo midiendo los focos y corrigiéndolos, así como los diafragmas y las distancias focales del lente durante la toma; además sirven como puente entre el departamento de imagen y el departamento de sonido coordinando lo pertinente, al usar lentes y micrófonos.

En este otro departamento se labora con el sonidista como jefe, quien diseña sobre los planos de iluminación, los micrófonos a utilizar durante cada toma, sus especificaciones y ubicación, así como la utilería complementaria para captar los sonidos adecuados, según las especificaciones dadas desde un guión técnico y las orientaciones del director.

El sonidista maneja los controles de sonido usando audífonos para ello; es responsable de los aparatos y materiales que se utilizan para producir o grabar sonidos; lleva un reporte sobre el uso y gasto del material; con su equipo hace las pistas de colchón buscando complementar el sonido ambiente del relato.

Éstas se realizan después de, filmar en cine o grabar en televisión, cada escena, en su mismo set, y sin que aparezca o participe ningún personaje,



► *Akira
Kurosawa*

con ellas se busca tener los verdaderos contextos sonoros de la acción; también contrata y construye las pistas requeridas para el producto final, manejándolas en la edición.

Con él trabajan los asistentes de sonido colocando y desmontando micrófonos y extensores, aparatos que son su responsabilidad permanente; crean efectos de sonido durante el rodaje y mientras se construyen las diferentes pistas; en edición, el principal, asiste a su jefe en manejar reportes y pistas.

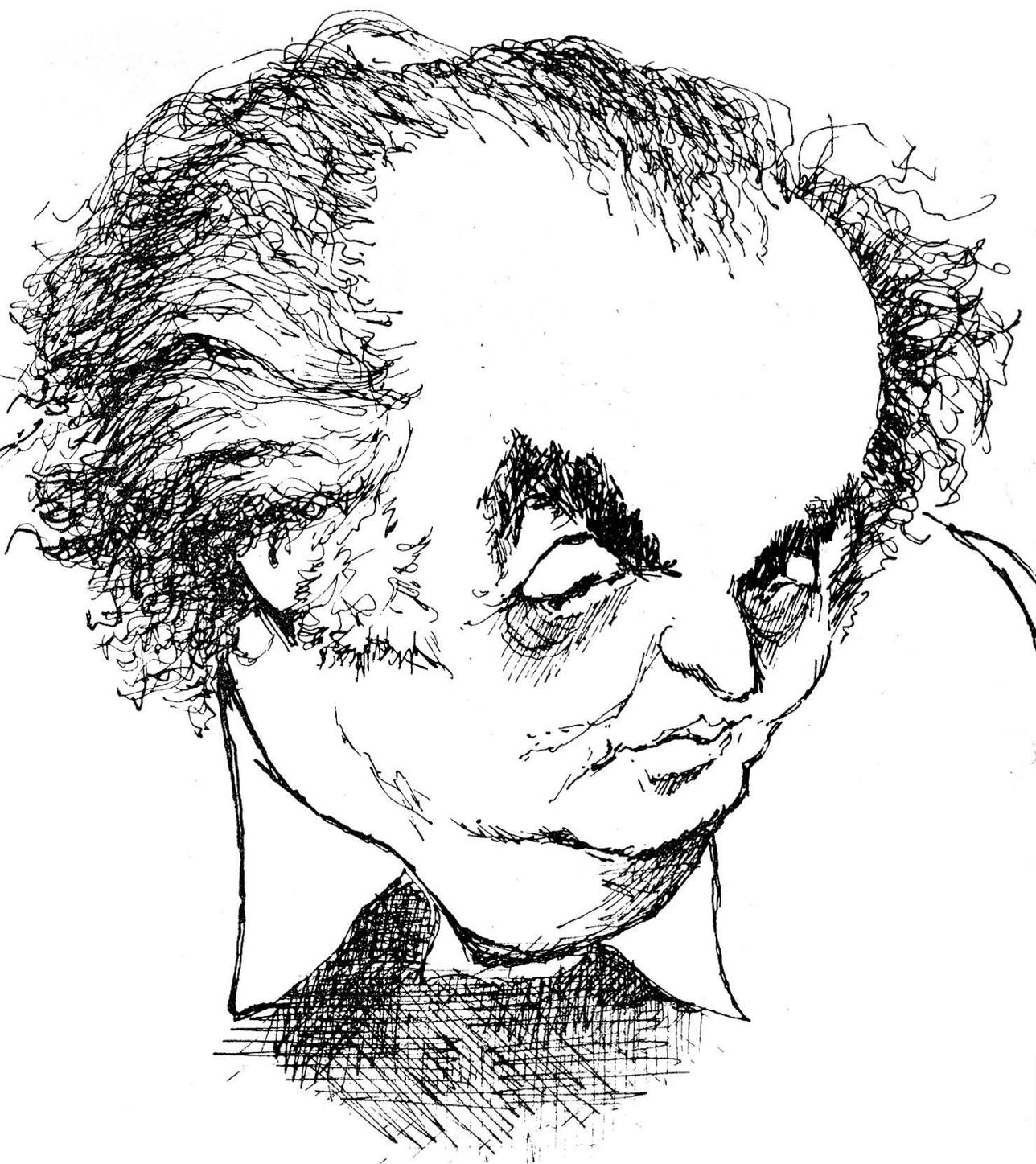
Toda esta gente se complementa con la ayuda de una o varias mascotas, aprendices o aficionados, quienes colaboran en todo lo que les pidan los profesionales anteriores, desde hacer mandados hasta servir como extra.

Esta es la posición en la cual comenzó el autor del texto que usted lee, y en la que también se iniciaron muchos directores de cine e, incluso, sus grandes maestros.

La gente de Hollywood lo llama GOFER, nombre que surge al degenerarse la construcción gramatical “go for”, en español “vaya por”; esta persona es un todero que históricamente aparece en el arte, sobre todo durante sus etapas de colectividad, en el caso del cine desde sus comienzos.

Faltan aquí por trabajar todos aquellos profesionales que laboran durante la posproducción, a veces al tiempo con la producción, que hacen el montaje (cortar los trozos de imagen y sonido, sincronizarlos y, en desorden, armar el relato; esta forma de trabajar, que no existía en la televisión por su condición de copiado de cinta a cinta, ha sido recuperada por la tecnología digital) y la edición definitiva del producto (copiar, en orden, plano por plano y escena por escena para completar el relato; esta parte del trabajo también contempla la inclusión de los efectos de sonido y de imagen), con ellos trabajarán músicos, locutores, diseñadores gráficos y otras personas que aportan su saber para lograr un producto que haga reaccionar emocionalmente al espectador.

Y desde el principio del cine los grandes realizadores cumplían muchas funciones, Meliés, por ejemplo, tomaba las obras de Verne y las convertía en libretos para 14 minutos; él mismo los dirigía, los actuaba y coordinaba la construcción de escenarios; pintaba sus telones, y como aún no había



► *Federico Fellini*
(Dibujo de Satut)

desarrollo respecto a la iluminación artificial, mandó construir un galpón completamente hecho en vidrio para trabajar de 10:00 a.m. a 4:00 p.m.; él planteaba la posición de la cámara, manejaba a los actores, ponía la plata, en fin, hacía todo.

No podía, en este caso, existir ninguna discusión referente a la autoría y propiedad de las películas; igual sucedió con Chaplin, ese gran genio que también hacía absolutamente todo, y esto lo llevaría a casi perder su identidad, porque la gente no identificaba a Charles Chaplin, sino al vagabundo, y el director terminaría reconocido como Carlitos, símbolo máximo del cine y de la cultura del siglo XX.

Algunos, siendo únicamente actores, se valieron de esto, y consideraron que ellos por sí solos eran la película dando origen al “star system”, por ende a Hollywood, desde donde se vendió para el mundo la falsa idea de que un film es propiedad del actor protagonista. Y era falsa porque eran los productores, poder detrás del poder, quienes manejando el dinero habían manipulado a las estrellas para instituirse como dueños de los derechos creativos; por eso, hoy en día, muchos actores cuando tienen éxito, terminan creando su empresa productora para hacer sus propias películas.

Mientras que los europeos, gracias a un desarrollo fundamentado en propuestas artísticas y culturales, dirán no, un autor verdadero que organiza y define la creación no está en producción, pues allí solo consiguen y manejan plata, tampoco está en los actores, pues ellos son solo herramientas de la cámara, debe de estar en dirección; es el director quien recoge los diferentes aportes de todos los participantes y los organiza dando cuerpo, unidad y factura para definir una cinta que llegará al público; por eso ellos fueron los primeros en hablar del “cine de autor”, es decir que para ellos el director era el dueño de los derechos intelectuales y creativos de la película; sin embargo, han reconocido que como el productor es quien

hace todos los negocios, inevitablemente quedará como el que maneja los derechos patrimoniales, así los derechos de autor puedan quedar en cabeza de otros.

Desde 1990, aproximadamente, se empieza a plantear la discusión de que este creador, responsable y dueño, sea el guionista, pues con su argumento original o con su adaptación da las bases y las guías para que los demás puedan hacer su trabajo.

Personalmente, y por la experiencia vivida en el cine colombiano, yo no creo que sea ninguno de los anteriores, sino todos y cada uno de los mencionados en este capítulo y algunos más.

En cualquier caso, ahí están el fotógrafo iluminando y creando una atmósfera, los músicos colaborando para afectar emocionalmente al espectador, un director de arte completando la caracterización con sus vestuarios y escenarios, etc.

Esto es una creación colectiva, por eso definiendo al cine como ese otro paso que da pistas más claras para romper barreras en las artes, cuya expresión de vanguardia está en la instalación y sus variantes; ella ya no es ese arte individualizado, individualista, ególatra, sino que es producto de equipos humanos, con la ventaja, también presente en el cine, del aporte ya no solo de artistas, sino de técnicos y de científicos para que todo funcione adecuadamente.

Todo este proceso se ha llevado en preproducción muchos años, sin embargo digamos que, con tiempos ideales, entre tres y seis meses, en rodaje aproximadamente 16 semanas y en edición dos a cuatro meses más; luego vendrán los tiempos de promoción, publicidad, venta y exhibición, prácticamente entre dos meses y un año, tiempo en que se pagan aproximadamente 40 personas.

Estos tiempos en televisión se reducen infinitamente, al realizar un capítulo de media hora por día, debido a las facilidades con los equipos, ya que no estamos rodando cada toma por aparte, sino una escena completa por vez.

Mirando todo esto se entiende más claramente lo afirmado antes, de que en este arte es más fácil encontrar una propuesta formal, hasta en la cinta menos interesante para cine, televisión o video, con respecto al contenido.

Existen tal cantidad de funciones durante su realización, y es tanto el aporte venido desde otras artes o formas para conceptualizar y abstraer,

básicamente la vida, que se hace muy factible encontrar propuestas desde el relato variando las formas para contar. Por ejemplo:

Desde la producción con nuevas formas para conseguir y entregar recursos (tal vez su aporte más vistoso, llamémoslo así, durante los últimos años ha sido el desarrollo de programas para el manejo de imagen y sonido con el computador, porque cambian mucho las maneras para proveer locaciones, lo cual tiene que ver con nuevos conceptos arquitectónicos, es decir en escenografía y en ambientación, y nuevos conceptos de la moda referentes al vestuario, la utilería y el maquillaje).

O desde el sonido con otras formas para construir o manejar diálogos y música, efectos de sonido y silencios como conceptos que apoyan el relato o la emotividad.

Por último, como propuesta expresiva, nuevos conceptos desde la imagen como tal, llamada por los que escriben sobre cine y sobre televisión: lo específico cinematográfico, porque es ahí donde se muestran muchas diferencias entre el cine y las artes anteriores, pues el lenguaje audiovisual creó un nuevo concepto sobre la mirada, es decir, cada posición de cámara como si fuera un nuevo punto de vista, como si fuese el espectador quien mirara; es lógico pensar que el espectador, ser humano y social, constantemente está en evolución mirando de formas diferentes, sobre todo, emocionalmente.

Dicha evolución empuja, y empujará por mucho tiempo, al lenguaje audiovisual, porque todavía no se ha podido, y espero que no se pueda en tiempo cercano, llegar a estandarizar las formas del arte cinematográfico.

Este intento se da por épocas con el apoyo de artistas complacientes, lógicamente, y ha sido logrado en otras artes y en ciertos sistemas socio-político-económico-culturales, pero en el cine siempre ha existido la posibilidad para “cumplir las normas” saliéndose de ellas, al encontrarles algún vacío.

Ningún sistema que haya ordenado cómo debe ser y hacerse el cine terminó respetado; es decir han existido muchos intentos fallidos en su historia por convertirlo a una forma específica, consecuente con temáticas predeterminadas y respondiendo a las necesidades planteadas por un sistema de vida, intentos que buscan impedir su cambio, desarrollo o evolución, pero

en el cine un realizador muchas veces, incluso sin haber entendido todavía su propia propuesta, con la siguiente película ya plantea otra búsqueda.

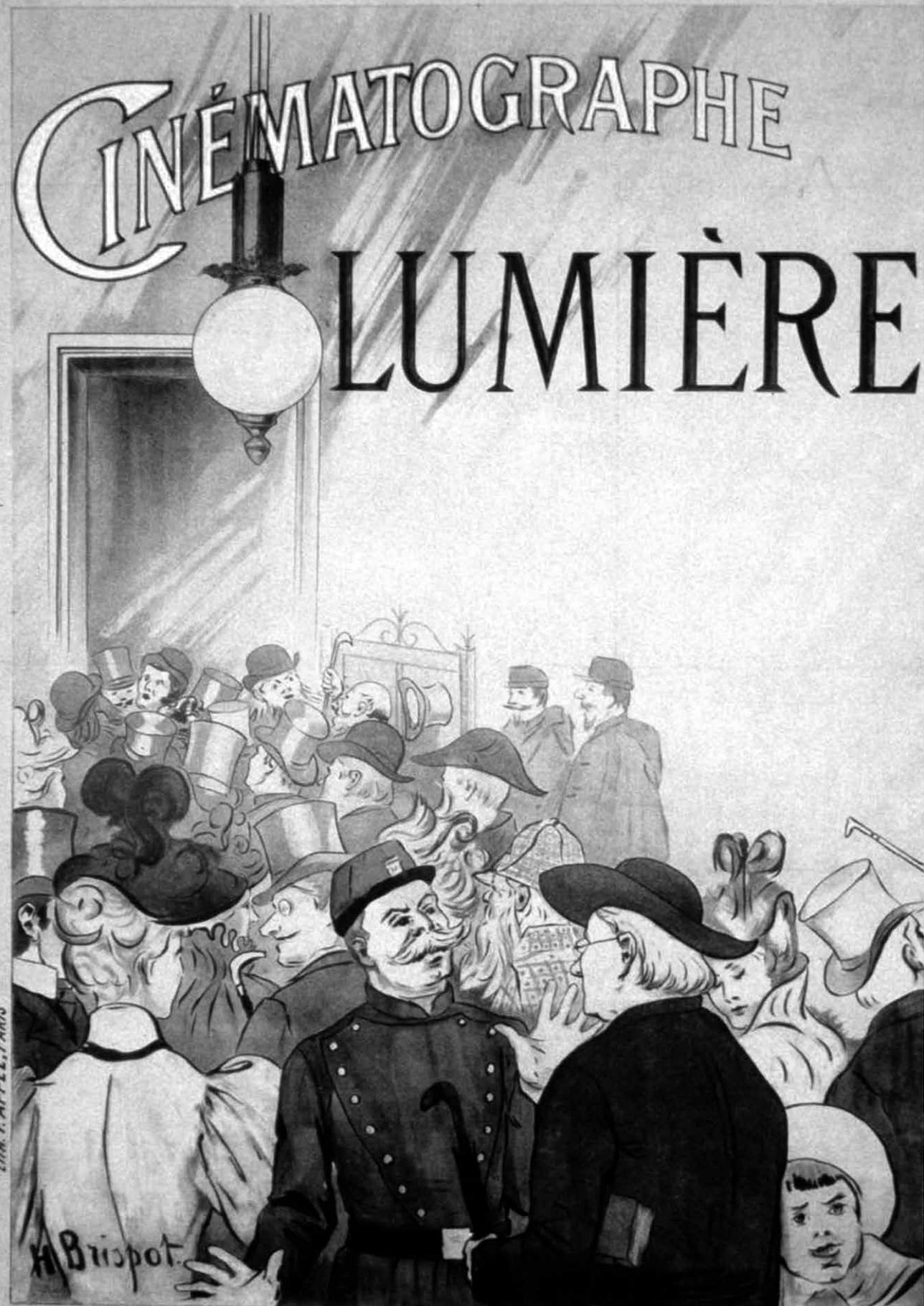
Algo que haría entender mejor este trabajo tan largo y tan complejo, y que daría un buen diagnóstico sobre el medio en cada contexto, sería entrevistar a cada uno de los profesionales mencionados en el capítulo, y que se mueven en ese contexto definido con antelación, preguntando principalmente anécdotas vividas en el desarrollo del trabajo de realización de cine o televisión.

Bibliografía recomendada

*Cheshire, D. (1979). Manual de cinematografía
Madrid, España, Editorial Blume.*

*Kulechov, L. (1964). Tratado de la realización
cinematográfica. Cuba, Ediciones ICAIC.*

London, M. Producción Cinematográfica. Ediciones Pata de palo.



Relatar en cine

En este tema lo primero que se debe clarificar es que existen, tanto en el lenguaje literario como en el audiovisual, dos géneros básicos del relato según la función que cumplan al relacionarse con el espectador: el artístico y el científico.

El artístico se fundamenta en recrear la realidad relatando ficciones creadas a partir de ella misma; nos narra un relato inventado por el hombre para expresar argumentos defendiendo sus puntos de vista, con respecto a la vida cotidiana en su momento histórico, razón por la cual se llama argumental.

El científico se refiere a los documentos (registros, expedientes, textos, manuales, explicaciones y demás formas de aportar pruebas sobre un tema), su objetivo es describir, analizar y evaluar, entre otros, los procesos que el

hombre ha usado para descubrir las leyes del funcionamiento de la naturaleza, o para crear las normas del funcionamiento social; en cine y televisión se llama documental, por lo tanto su función primaria está en informar.

En el documental la característica básica está en que nada actúa; la cámara se encarga de hacer un registro realístico, mientras las luces solamente refuerzan áreas de baja intensidad para que la cámara pueda funcionar; el ejemplo más claro de ello está en las noticias y en los trabajos de la National Geographic, sean investigaciones antropológicas, sobre vida animal o sobre cualquier otro tema, pero el ejemplo más importante es ***NANOOK DEL NORTE**, Robert Flaherty, 1922, película sobre la vida de los esquimales con sus dificultades y pequeños esparcimientos, plena a pesar de sus limitaciones.

► *Afiche usado para promocionar las exhibiciones de los hermanos Lumiere.*

Por otro lado, de las funciones artísticas, es decir, las que tienen que ver más con la comunicación que la información, saldrá el argumental en que todo actúa; la historia que cuenta, así esté basada en hechos reales, termina siendo un punto de vista con respecto a una realidad pasada y una de sus reconstrucciones que, como todos sabemos, es diferente para cada vivenciador o investigador.

Se escogen unos actores para representar a los personajes, si estos y aquellos fuesen las mismas personas, de todas maneras están mostrando acciones ya reflexionadas por el tiempo, y pasadas a través del archivo de la memoria que, ya sabemos, no es exacto; los vestuarios y los escenarios son escogidos en su forma y color buscando significar rasgos de personalidad; y las acciones se iluminan para generar sentimientos en el espectador; la música colabora en crear ese sentimiento; y el ritmo establecido entre todos estos elementos, hace más o menos impactante cualquier relato.

Su muestra más pequeña está en los comerciales, y la más grande puede ser cualquiera de las series “actuadas” en televisión; lógicamente también las películas representadas por actores y exhibidas en las salas de cine son argumentales; por ejemplo: ***EL ACORAZADO DE POTESKIN**, Sergio Eisenstein, 1925, intenta reconstruir hechos anteriores a la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, acaecidos durante la revuelta de 1905; sin embargo, no puede contarnos todas las incidencias del período histórico y, en últimas, es un argumental, casi una reconstrucción a la manera de la literatura.

Toda obra literaria relata un discurso, el cine hace lo mismo, solo que la literatura permite imaginar, por lo tanto crear en la mente los espacios, los vestuarios, los personajes y sus acciones, mientras el arte audiovisual nos impide generar a partir de nuestra propia experiencia pasada, obligándonos a vivenciar emociones con nuestra experiencia presente.

Son pues actitudes psicológicas diferentes, y así se trate del mismo espectador, este tiene respuestas diferentes ante cada arte, por eso una obra planteada en un lenguaje determinado, nunca podrá ser encontrada, mejorada o dañada al trasladarla a otro; tampoco jamás encontraremos una obra literaria en su película o versión cinematográfica correspondiente, ni lo contrario; nuestro

análisis para cada una de ellas deberá partir de lenguajes bien diferenciados, aunque parezcan cumplir el mismo objetivo.

Por ejemplo: ***LA NARANJA MECÁNICA**, Stanley Kubrick, 1971, nos cuenta que Alex después de haber sido usado como sujeto de prueba para experimentar un tratamiento no puede ejecutar actos violentos o lascivos, pues siente dolores tan intensos como la muerte, y queda convertido en víctima de una sociedad enferma, vengativa y violenta; se cree que esta cinta busca trasladar una novela de Anthony Burgess al cine sin lograrlo, porque en el libro encontramos más situaciones o hechos, y termina por parecer mejor la obra literaria.

No es así, pues la película es una de las obras más importantes del arte cinematográfico en los últimos años; lo que sucede es que el lector crea una participación reflexiva ante el texto, y decide la velocidad del relato y de la lectura acorde con sus aptitudes físicas para leer y sus capacidades mentales de comprensión de ideas, mientras los espectadores audiovisuales generan respuestas emotivas como rabia, risa o sorpresa ante los relatos, y la velocidad ya está controlada por la duración en exhibición, sea cinematográfica o televisiva.

La televisión usa el mismo lenguaje del cine, y los diferencia como medios ese espectador que los obliga a usar ritmos diferentes al relatar, y al manejar sus unidades; estas unidades dentro del lenguaje audiovisual existen, como en el literario oral o escrito, y se pueden equiparar, pero nunca igualar, pues en el séptimo arte su base no está en convenciones abstractas, sino en las acciones concretas para conformar los signos y códigos que estructuran su relato, le dan su lógica y, por ende, llevan al espectador a emocionarse hacia uno u otro sentimiento determinándole, previamente, qué parte de lo real es importante.

Dichas unidades literariamente comienzan en las letras, signos mínimos que visualizan o sonorizan un fonema, pero no tienen significación ni sentido por sí mismas, excepto que sean símbolos de instituciones o ideas; éstas en lo audiovisual se equiparan a la acción independiente: una mano masculina aprieta la gorra de un obrero, una cruz pesada es balanceada rítmicamente para golpear con uno de sus lados una mano izquierda, una mano masculina acerca las antiparras cerradas para mostrar, aumentados, los gusanos en un trozo de carne en ***EL ACORAZADO DE POTESKIN** Sergio Eisenstein, 1925.



► *Marinero amotinado de la película EL ACORAZADO DE POTESKIN.*



► *Escalinatas de Odesa, escena considerada como la más impactante del cine: EL ACORAZADO DE POTESKIN.*

Luego vienen las sílabas que ya tienen sonoridad, pero continúan sin significado ni sentido; éstas se comparan con la acción de conjunto: Carlitos camina despreocupado, baja por un desfiladero lleno de nieve mientras sonríe, mira hacia un lado y otro balanceando su bastón en ***LA QUIMERA DEL ORO**, Charles Chaplin, 1925.

Después están las palabras, las cuales ya significan y se parecen a la acción en relación: mientras su esposa va adelante, Kane baja apresurado una escalera en caracol manoteando y gritando amenazadoramente hacia Jim W. Gettis, quien desciende impávido en ***EL CIUDADANO KANE**, Orson Welles, 1941.

Siguen las frases que ya manejan todo el sentido y se asemejan a la escena, es decir todo aquello que transcurre dentro de un espacio y en un tiempo continuo: una joven entra despreocupadamente en su habitación, sobre su cama una vaca descansa tranquilamente, ella con naturalidad y por medio de señas ordena al animal que salga, este lo hace despacio, y la muchacha después de cerrar, va hasta el tocador, se sienta y se pone a limarse las uñas, casi automáticamente, y termina mirándose de manera perdida en el espejo en ***LA EDAD DE ORO**, Luis Buñuel, 1930.

Luego vienen las oraciones que ya comportan el sentido con sus explicaciones o complementaciones, ellas son similares a la secuencia, todo lo que sucede en espacios diferentes durante un tiempo continuo o durante varios tiempos distintos dentro de un mismo espacio: durante la noche, mientras Caligary espera en su carromato, y es vigilado por Francis, César llega a casa de Jane; luego entra por el techo en su habitación, cuando va a apuñalarla, suelta el cuchillo, la rapta cargándola desmayada por los tejados y caminos montañosos; perseguido por los habitantes del pueblo, debe abandonarla y continúa su carrera hasta caer desmayado, exhausto debido al esfuerzo en ***EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARY**, Robert Wienne, 1919.

Las unidades más completas antes de la obra total son los párrafos que equivaldrían a los bloques estructurales, conocidos antiguamente en la literatura como: 1) presentación, 2) desarrollo y 3) desenlace, los cuales fueron desarrollados por el teatro, avanzados por las películas y alcanzado su máximo con la televisión y sus variantes; pero recordemos que a este planteamiento ya



► Estreno del film
EL CIUDADANO
KANE.



► Orson Welles
en una escena
de la película
EL CIUDADANO
KANE

se le había adicionado, desde muy tempranamente (Ifigenia o Electra allá en Grecia), el clímax como elemento culminante del desarrollo, por eso Aristóteles lo plantea en sus teorías literarias de La Poética, luego el clímax es un aporte del arte escénico, por eso a este esquema se le llama dramaturgia.

Esta dramaturgia fue retomada por el cine y la televisión (esta última estancada en los modelos propuestos en la cinematografía), y le aportaron subdivisiones a estos bloques así:

1) **Presentación** conformada por: a) situación, describe las condiciones originales de los personajes que evolucionarán uno de los polos del conflicto; b) ruptura, plantea una alteración en la cotidianidad o rutina, y describe las condiciones de los personajes que evolucionarán el otro o los otros polos del conflicto; y c) detonante, muestra una acción que desencadena varios hechos, y determina cuál es el objetivo que une a los personajes en conflicto.

2) **Desarrollo** compuesto por: a) Problemas, acciones para exponer los motivos o las finalidades de los personajes. Estas acciones son mostradas como impedimentos que un personaje o las circunstancias le colocan a los otros en la consecución del objetivo; b) puntos de giro son acciones que hacen tomar a la historia un rumbo diferente al original, acciones centradas en las soluciones que le dan los diferentes personajes a sus problemas, es decir le demuestran al espectador otras lógicas de desenvolvimiento diferentes a las que él se ha planteado en su mente; estas dos subdivisiones intercaladas relatan las intenciones de cada personaje, intenciones que van llevando a la c) crisis, narra hechos que acercan y hacen inevitable el enfrentamiento físico, pues los personajes del conflicto ya conocen toda la información con respecto al mismo conflicto.

3) **Desenlace** conformado por: a) clímax, enfrentamiento máximo y directo entre los personajes originales que evolucionaron el conflicto, más aquellos que se sumaron como aliados durante el desarrollo; b) solución plantea cuál o cuáles de los personajes han ganado y en qué medida, es decir quién logró el objetivo o la finalidad, bien a través de sí mismo o de sus ideas; es en esta subdivisión donde se determinan los desenlaces: abierto si el conflicto continúa vigente, y cerrado si alguno de los polos ganó definitivamente sobre el otro o los otros; la última subdivisión es el c) cierre muestra hechos que rematan y confirman



► *EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI, película expresionista.*



► *LA EDAD DE ORO, filme surrealista.*

el tipo de desenlace para definir una nueva situación en la que los personajes han cambiado.

A esta propuesta estructural se le llamó dramaturgia cinematográfica, pero el cine mismo, a través de sus propuestas comerciales, y sobre todo la televisión han trabajado tanto esta estructura que ya le generaron un bloquecito más llamado puesta en marcha, siempre ubicado al comenzar el relato y que hace parte de la presentación, ella insinúa el rol que alguno o todos los personajes protagónicos han de jugar con la historia, con el fin de introducir al espectador en su género básico.

Es decir puesta en marcha, situación, ruptura y detonante están dentro de la presentación; problemas y puntos de giro intermediados, para llevar a la crisis, constituyen el desarrollo; y clímax, solución y cierre hacen parte del desenlace: la habitación de Rebeca, dentro del ala oeste en casa Manderley, es absorbida por el fuego en el último momento; Maxim y su señora, al igual que los demás, tratan de apagar el incendio, mientras, poco antes de que se desplome la edificación, la señora Danvers impávida y con desprecio los observa; cierre en *REBECA, Alfred Hitchcock, 1940.

Estos bloques, válidos en la relación emocional con el espectador, dificultarán su reflexión, por lo tanto casi nunca se encuentran en las obras literarias con propuesta, porque entre lenguaje literario y lenguaje audiovisual, como ya lo pudimos observar, una de sus diferencias básicas está en el manejo de las significaciones y de los sentidos, puesto que en el lenguaje cinematográfico, ya desde su unidad más pequeña, empieza a existir significación y en su segunda unidad ya se adquiere sentido.

Alguien podría decir que una letra por sí sola ya tiene todo, pues con un diálogo novelado, cuando por ejemplo alguien le dice a otro:

-Vas muy mal.

Y este otro contesta:

-Y

En esta sola letra hay toda una construcción lógica; entonces contestamos: lo que sucede en este caso, es que la letra "Y" es al mismo tiempo: letra, sílaba, palabra, frase, oración y párrafo, sin que ninguna de las uni-



► *Dos momentos de LA NOCHE DE LOS MUERTOS VIVIENTES.*



dades desaparezca por estar conformada de un solo elemento de los que le precede.

Literatura y cine como expresiones se parecen en cuanto que ambas relatan, descriptivamente en informes o en documentales, y narrativamente en cuentos, novelas y argumentales, estos últimos llamados dramatizados en la televisión.

Este género narrativo construirá historias así: nos muestra una situación (acciones cotidianas), alterada por algún hecho (acciones que rompen la rutina), esto genera eventos (hechos programados por cualquier personaje) y sucesos (hechos sorprendidos) con lo cuales llevar a los personajes a un acontecimiento (hecho tan intenso que cambia a las personas) dejándolos ante otra situación.

***ALESTE DEL PARAÍSO**, novelista John Steinbeck, película de Elia Kazan, 1955: Kate sale a consignar un dinero, mientras es perseguida por Cal, quien busca aceptación paterna y noticias sobre su mamá (situación); él no va a casa en toda la noche, por lo que su padre se ha disgustado mucho (hecho); este último aconsejado por Aarón, hermano del protagonista, envidioso, materialista y actual novio de Abra, compra un frigorífico (evento); Cal regresa y, debido a los reclamos de su padre, monta en cólera botando buena parte del hielo, luego huye (suceso); él, quien constantemente, pelea con sus familiares y es apoyado ocasionalmente por Kate, va viendo cómo Abra le presta atención, y termina enfrentando la muerte de su padre (acontecimiento); este al morir le pide que lo cuide logrando así su aceptación y el amor de Abra (nueva situación); una historia enriquecida con muchas anécdotas.

Diferenciamos ahora estos conceptos que se generan a partir de los hechos, bien sean estos eventos o sucesos para alterar la vida cotidiana, es decir una situación.

Una anécdota no implica cambios trascendentales en la vida de la persona que la experimentó, a veces sirve más para que otras personas cambien; cuando algunas personas escuchan anécdotas, es posible que a partir de ellas reflexionen y cambien sus vidas; por su lado, toda historia implica un proceso de evolución en quien la vivenció, pero entendamos que evolucionar no es mejorar, sino cambiar hacia lo bueno o hacia lo malo en cuanto a las concepciones, las búsquedas, las propuestas, los objetivos o las metas de la vida del personaje.

El caso de “Kicuchiyo” en ***LOS SIETE SAMURAI**S, Akira Kurosawa, 1954, se hace valioso como propuesta, pues no nos plantea el cambio en ese personaje como tal; verlo como alguien un tanto loco y descubrir su valentía, es simplemente encontrar lo que ya existe, pero no se ha informado; no pasó de ser cobarde a valiente, ésta es solo una de las características que se suman a la construcción de su personalidad o psicología como tal.

A diferencia de esto, en el pueblo sí vemos todo un desarrollo que lo lleva de sumiso a rebelde; el pueblo comienza siendo cobarde, y termina comportándose con valentía; inicia con el aislamiento entre sus integrantes, y al final se integra; sus habitantes egoístas se vuelven leales; nos muestra la verdadera evolución de ese pueblo, por lo tanto él es el personaje, y la historia se encuentra ahí, no en la lucha de los héroes contra los bandidos.

El torpe que comete las tonterías, y pone a riesgo el desarrollo de las tácticas y estrategias, lo encontraremos prácticamente en cualquier narrativa; lo interesante es ver cómo Kurosawa ha realizado un western con el personaje más valioso, más digno de análisis, y que siempre fue desconocido por el planteamiento clásico, el pueblo.

A diferencia de Kurosawa, dicho planteamiento usa al pueblo solo como telón de fondo, él no cumple ningún papel en la historia, pues no evoluciona; por ejemplo un pueblo afectado por bandidos es el motivo para que un héroe (Anibal Smith y sus Magníficos, porque ahí hay otro western) luche contra ellos, lo libere, y al final dichos bandidos pasan de dominadores a dominados; aquí los facinerosos son los que evolucionan, ni siquiera es el héroe, quien de antemano es perfecto, por lo tanto no tiene posibilidades de desarrollo, es decir es ahistórico.

El pueblo en el western clásico no es sino un pretexto para contar la historia de los bandidos, quienes casi siempre aparecen como extraños al contexto social, geográfico o cultural.

El western norteamericano clásico, ya muy comercializado, ha contado muchas veces la historia de los bandidos que después de explotar a un pueblo, no perteneciente a su cultura, son castigados por un ser superior (allá en el fondo vemos la historia de los Estados Unidos, y el miedo en que ha fundamentado sus

instituciones); ese es un sentido religioso del pecado, la culpa y el castigo muy norteamericano, y que permanentemente validan en sus propuestas artísticas comerciales, sobre todo en los medios “masivos”.

Desde la exposición cine y literatura se diferencian también, porque en ella son demasiadas las cosas sugeridas para obligar al espectador a imaginar, mientras en el séptimo arte todo es concreto, y hace que su espectador se entregue fácilmente al relato, acepte los personajes y se identifique tanto con ellos que llegue a sentir sus emociones.

Pero el cine no se quedó allí, abordó nuevas posibilidades de estructuración que rompen los parámetros por él mismo planteados; por ejemplo en ***EL CIUDADANO KANE**, Orson Welles, 1941, veremos una presentación que se demora bastante (hasta cuando nos enteramos que hemos visto todo un documental-show, periodístico sobre el personaje, de quien sabemos ya ha muerto y está enterrado, incluso ya han transcurrido algunos puntos de giro en la historia como su participación política); luego su desarrollo nos mostrará varias historias con sus propios climas en el seguimiento biográfico del personaje.

El cine experimenta nuevas dramaturgias que podrán, tal vez, crear los caminos para diferenciar al cine de la televisión como formas de expresión, y definir los parámetros en sus propios, por ahora iguales, subgéneros.

Estos en el argumental y nacidos del desarrollo literario cumplirán la función de recrearle al espectador visiones subjetivas, no por esto menos profundas, sobre la realidad; visiones representadas en historias tomadas de la cotidianidad o inventadas para que el público se identifique, por lo positivo o negativo, con los personajes, de quienes cree que las están viviendo.

En esas respuestas emocionales se fundamenta la construcción formal para diferentes narrativas, y las características de cada subgénero quedan completas con sus variantes temáticas. Existen en lo audiovisual cinco grandes grupos o subgéneros que, en esencia, resumen las respuestas emotivas básicas del ser social, y a partir de ellos surgirán las demás posibilidades.

1) El Fantástico: cuyo objetivo es maravillar al espectador positiva o negativamente, dentro del cual están los relatos de ciencia ficción, los de terror o los dibujos animados, es decir los que trabajan hechos inexistentes como: lo factible,



► Anthony Perkins y Janet Leigh en la más famosa película de Alfred Hitchcock: PSICOSIS.



aquello en proceso permanente por lograrse; César el sonámbulo, bajo trance, comete varios crímenes por orden de su maestro y médico el Doctor Caligary en *EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARY, Robert Wiene, 1919.

Lo probable, aquello que está entre los presupuestos contenidos en alguna de las ciencias, pero no investigado suficientemente; el computador Hal 900 llega a expresar actitudes tan humanas como errar, y comete crímenes con tal de ocultar su falta, matando uno a uno a los astronautas de la nave espacial; lo posible, aquello que la ciencia no se atreve a tocar por falta de desarrollo; el viaje a través del tiempo y la pérdida definitiva del único astronauta sobreviviente en estos mismos laberintos; ambos ejemplos tomados de *2.001: ODISEA DEL ESPACIO, Stanley Kubrick, 1968.

Y lo potencial, aquello que no es aceptado por la ciencia, pero sí por nuestras mentes; la niña Dorothy abandona su casa, y viaja entre un ciclón para descubrir que no existe mejor lugar en este mundo que su hogar en *EL MAGO DE OZ, Víctor Fleming, 1939; unos muertos que buscan castigar a los profanadores que han abierto sus tumbas, resucitan y, después de deambular y asustar a las gentes de un pueblo, físicamente se comen varios de los habitantes dejándolo de solado en *LA NOCHE DE LOS MUERTOS VIVIENTES, George A. Romero, 1969. Este tipo de historias se fundamenta en el terror nacido de la morbosidad de los adolescentes, los jóvenes y los adultos, que no es infantil, pero sigue siendo “fantástica”.

Este es el primer subgénero en hacer su aparición dentro del séptimo arte, pues Georges Méliés, mago francés, utilizó este nuevo medio para reforzar su espectáculo público intermediando vistas callejeras, pero un día al tener la cámara frente a un edificio en la calle, filmó accidentalmente un coche fúnebre con su correspondiente procesión de dolientes.

Cuando el coche estaba ya en primer término, su tomavistas se trabó; tan rápido como pudo, soltó la palanca e hizo el arreglo, y continuó su rodaje después de unos momentos sin coche ni procesión ya en cámara, cuando reveló y proyectó el trozo de película, se dio cuenta que, como en su magia pero más impactante, carro y gente habían desaparecido a la mirada del espectador.

Desde allí su espectáculo se volvió más mágico que el de sus colegas, porque lo basó en filmar, procesar y proyectar cintas cinematográficas, hacía apariciones, desapariciones, intercambiaba personajes, objetos y escenarios, aceleraba y lentificaba la realidad, realizaba doble, triple y más filmaciones sobre el mismo trozo de cinta; luego se dedicó a crear historias sobre sueños, imaginaciones y fantasías para terminar llevando a la pantalla obras de ciencia ficción tan importantes en la literatura como las de Julio Verne.

Por su lado, el terror ya para la década de 1920 había dado sus mejores frutos en Alemania principalmente; los realizadores retomaron de la literatura fantástica las narrativas románticas de Mary Shelley (**Frankenstein**), Bram Stockher (**Drácula**) o Edgar Allan Poe (**El cuervo**) para hacer películas como **NOSFERATU**, primer drácula del cine, Friedrich Murnau, 1922; con estos relatos los públicos infantiles y adultos fueron maravillados a través de lo fantástico.

Este tipo de relato va manejando sus estructuras básicas, mientras el espectador se aleja cada vez más de la realidad convencido de que esa fantasía está en su cotidianidad; así él no percibe su viaje a lo potencial, después de pasar factibilidades, probabilidades y posibilidades; cuando llega ahí, ya su mente ha dado por válido todo lo percibido anteriormente, pues está a favor o en contra de los personajes, porque así no parezcan físicamente humanos, sí representan sus ideas, pensamientos, sentimientos, actitudes y comportamientos.

Este subgénero construye la situación con base en algo factible como puede ser el que una comunidad tranquila, guarda secretos con respecto a sucesos extraños; la ruptura con la violación de una o varias normas, leyes naturales, humanas o sociales, hecho que realizan sus protagonistas conociéndola o no; el detonante con la violación extrema de esa misma norma ya clarificada, por parte del otro personaje en conflicto (aquí ya vamos con lo probable, hemos aceptado hechos factibles como verosímiles y toda probabilidad vuelve a ser considerada apenas como factible).

Los problemas con el castigo asignado, y el buscar evitarlo desde sus primeros violadores, bien sea ofreciendo explicaciones, negociaciones, sacrificios, ofrendas o regalos al creador de la norma, sea este humano, representante social o divino; los puntos de giro con las venganzas del segundo violador, y los

equivocos que este genera en quien impone la ley, mientras ejecuta el castigo sobre los primeros violadores; la crisis con el descubrimiento por parte del primer violador de normas sobre quién es su segundo violador, ahí existe un primer enfrentamiento entre ellos (en este punto ya hemos llegado a lo apenas posible, la probabilidad se acepta como verosímil, y los hechos factibles como verdaderos).

El clímax con un fuerte enfrentamiento entre los dos violadores ante una presencia real o simbólica de quien es dueño del poder (la historia ya nos tiene ante lo potencial, pero para nosotros todo ya es realidad); la solución con el nivel de castigo que debe cumplir cada uno de los violadores; el cierre con la visualización de la nueva vida de los personajes durante o después del castigo, o la insinuación de la misma.

2) Las Aventuras: tratan de excitar al espectador, este género es el que más variantes maneja desde los western (oeste americano), creado y desarrollado por Estados Unidos, pero reproducido en casi todo mundo; la odisea de un grupo de personajes masculinos y femeninos cruzando el desierto, y enfrentándose a todos sus peligros en ***LA DILIGENCIA**, John Ford, 1939.

Esos personajes se convertirán con el paso del tiempo en “tipos”, y serán utilizados por las películas posteriores con la misma clasificación, tal es el caso de los samurais organizando y dirigiendo a un pueblo pobre que lucha por defenderse, y liberarse de los bandidos en ***LOS SIETE SAMURAI**, Akira Kurosawa, 1954.

En este subgénero están las películas sobre la guerra, sea ésta histórica o inventada, las de los piratas y los espadachines, los buscadores de tesoros y el policiaco, entre otros, es decir todos aquellos relatos que se fundamentan en que sus protagonistas deben conseguir un objetivo predeterminado por cualquier clase de autoridad o idea.

Este es el segundo subgénero argumental en evolucionar, el cual ya había tenido sus primeros éxitos con la fantasía construida por Meliés, a partir de los libros de Julio Verne, porque quienes lo siguieron como Gastón Velle, manejaron historias de científicos locos y magos que hacen gala de sus poderes, y viven acciones disparatadas en el llamado “teatro fotografiado”.



► Georgia Hale y Charles Chaplin en LA QUIMERA DEL ORO.



Pero su desarrollo pleno se da definitivamente en los Estados Unidos, pues el público conformado mayoritariamente por inmigrantes, provenientes sobre todo de las naciones europeas estancadas y empobrecidas, necesita distracción a su marginamiento, a su falta de oportunidades y al sentirse siempre discriminado; todo esto sumado a su analfabetismo, más que funcional por la barrera del idioma, obliga a darle un espectáculo que distraiga fácilmente.

Por eso los creadores norteamericanos del medio industrial de comunicación que es el cine, vieron en él una oportunidad grande para colaborar eficazmente con su país creando un sentimiento nacionalista, y ayudaron a generar pertenencia en estas inmensas masas dispuestas a conflictuar fácilmente con otros y entre ellas mismas; por ello desarrollaron el género de las aventuras retomando historias y leyendas de la conquista del oeste americano; con el desarrollo del género lograron que el público entendiera fácilmente los relatos, se identificara con mitos, y se acostumbrara a la necesidad del héroe para solucionar los conflictos.

Eso explica el por qué este género termina, siempre, representando los ideales de la sociedad capitalista, y validando sus autoridades; partieron de la literatura consumida popularmente y de algunos pocos ejemplos del cine europeo que intentaba explorar sus propios personajes míticos, ya fueran bandidos o príncipes, antiguos o recientes, y construyeron la primera variante del género cuando este estaba apenas naciendo. En **ASALTO Y ROBO A UN TREN**, Edwin S. Porter, 1903, usará todos los elementos estructurales principales del relato de aventuras aplicándolos al oeste americano: atraco violento con sus carreras, tiros y muertos casi gratuitos, escapada, cubrimiento de las huellas atravesando un río, “celebración” de los desalmados, quienes hacen bailar un mendigo echándole tiros, las autoridades persiguiendo a los bandidos, el encuentro entre estos con las autoridades y la muerte de los malos.

En esta película hay un detalle importante, el último bandido en morir se voltea y en plano medio, una de las primeras veces que se utilizó, dispara a la cámara o mejor al espectador y consigue entonces un efecto tan aterrador en los asistentes, quienes al salir del espectáculo, estuvieron totalmente dis-

puestos a apoyar y a defender a los representantes de la autoridad, y olvidaron el verlos con desconfianza por los atropellos que cometían.

Desde entonces ya podemos observar el impacto que genera el manejo adecuado de los bloques estructurales en el subgénero de las aventuras.

Estos bloques se construyen para las aventuras de la siguiente manera: en la situación existe una injusticia evidente aceptada por los personajes amedrentados, y esta injusticia busca solucionarse pacíficamente; en la ruptura esta solución provoca una injusticia mayor como circunstancia o revancha del dominador o sus representantes; en el detonante al héroe se le asigna, así sea él mismo quien lo haga, la misión de acabar con esa y todas las demás injusticias aceptadas anteriormente con resignación.

En los problemas están las pruebas que el héroe debe cumplir para conseguir la misión; en los puntos de giro aparecen los apoyos no esperados por nadie, humanos, naturales o divinos que le son brindados al héroe; en la crisis se busca el equilibrio entre las fuerzas enfrentadas por el héroe.

En el clímax se da la batalla decisiva entre el dominador que ataca con todas sus fuerzas, y el héroe que lo hace utilizando su inteligencia y valor; en la solución veremos al ganador y al perdedor; y por último en el cierre se determina una situación que anuncia la posibilidad de nuevas misiones para el héroe.

3) El Drama: busca emocionar al espectador hacia los afectos o los odios; aquí se inscriben lo social, lo político y lo religioso, entre otros, en una palabra lo ideológico además de lo psicológico y lo melodramático; es decir todas aquellas narraciones que manejan las relaciones humanas como su temática principal.

Buenos ejemplos de ello son: drama social, un desempleado sobrevive pegando afiches en las paredes, le roban la bicicleta y, al día siguiente, se enfrentará a otras manifestaciones de lo miserable, mientras busca su máquina: reducidos, mendigos, encubridores y prostitución en compañía de su pequeño hijo, hasta terminar “contaminado”, y desprestigiado ante todos, incluido el niño, en ***LADRÓN DE BICICLETAS**, Vittorio De Sica, 1948.

Drama político, los marineros de un acorazado se han amotinado, y han expulsado a los oficiales del barco; durante las escaramuzas ha muerto uno de los primeros de un balazo en la espalda, balazo propinado por un oficial;

su sepelio se vuelve un multitudinario apoyo de habitantes del puerto Odesa, hecho que provoca ira en la guardia zarista, quienes reprimen violentamente a los manifestantes; los marineros desde el acorazado responden con cañonazos, y después se harán a la mar para enfrentar a la marina del zar; ***EL ACORAZADO DE POTESKIN**, Sergio Eisenstein, 1925.

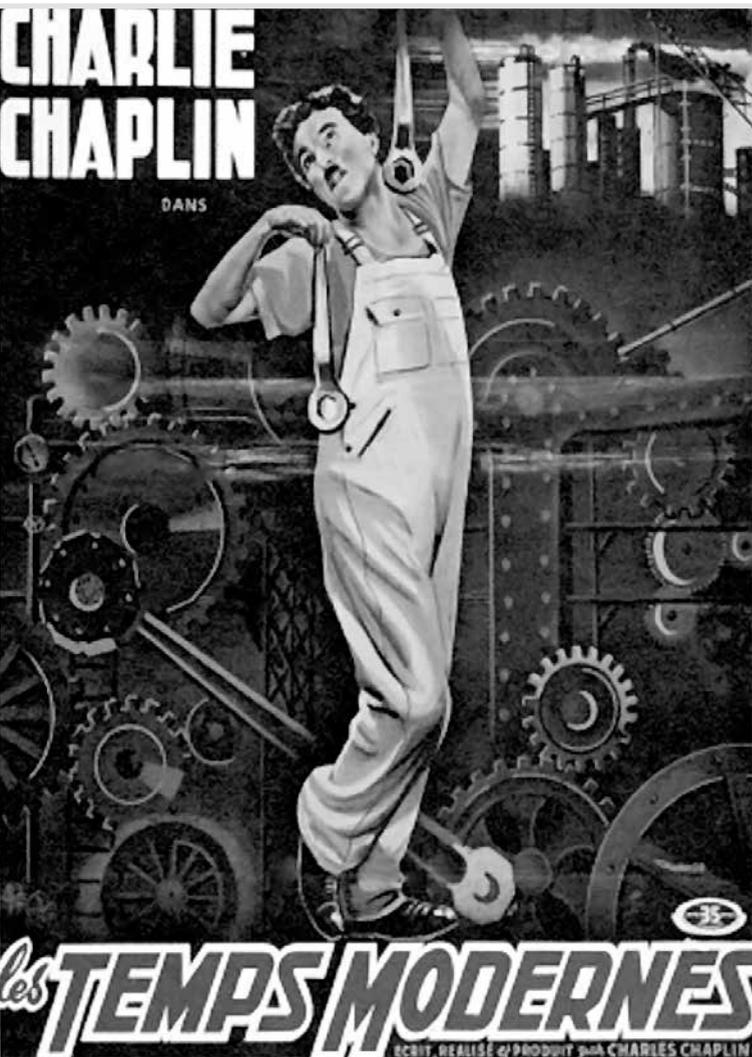
Drama psicológico, dos niños formados en medio del arte y la creatividad con libertad, con afecto y con alegría, al morir el padre, y a raíz del nuevo matrimonio de su madre, pasan a ser tutelados por un pastor moralista, prejuiciado y cruel, hasta que la madre escapa con ellos abandonando aquella casa horrible en ***FANNY Y ALEXANDER**, Ingmar Bergman, 1982.

Y el melodrama, la más famosa historia de amor en medio de la guerra civil entre norte y sur, en Norteamérica en ***LO QUE EL VIENTO SELLEVÓ**, iniciada por George Cukor como director, continuada por Sam Wood y otros, y terminada por Víctor Fleming, 1939. Se podrían mencionar muchas más variantes, pero consideramos que con estos ejemplos quedan claros los elementos de este subgénero.

Subgénero que fue el tercero en alcanzar su madurez; él construye su esquema a partir de la literatura clásica en gran medida, pero sobre todo desde el melodrama de origen francés e inglés, melodrama concebido como teatro de exhibición popular itinerante, teatro que relata historias sobre la injusticia que se da en las relaciones interpersonales o con el poder, injusticia provocada por desigualdades sociales o de la naturaleza, relato que enmarca todo en medio de la pobreza o la miseria humana.

Los italianos muy interesados en revivir sus épocas de gloria como imperio, son los que estudiarán el género a través de películas “históricas”; esto les llevó a crear héroes como “Maciste”, uno de sus tantos gladiadores, y series de películas con estos mismos héroes populares.

Después harán series románticas en las que aparecen los actores y las actrices consideradas mitos, ellos utilizan a las grandes estrellas femeninas primero como divas (mujeres divinas sufriendo las consecuencias de su belleza), luego como mujeres fatales (mujeres que se mueven entre triángulos amorosos y logran finales, casi siempre, trágicos para sus enamorados), por último con el



► Afiche del filme *TIEMPOS MODERNOS* realizada por Charles Chaplin.



► Escena de *TIEMPOS MODERNOS*.

aporte nórdico, es decir cruzando una voluptuosa prostituta italiana con una gran trágica sueca o danesa, crean las vampiras (mujeres que manipulan a los hombres valiéndose de sus atributos físicos y habilidades para seducir, llevándolos a la perdición, hasta que todos terminan trágicamente, incluida ella misma).

Lo interesante es que todos estos elementos generaron también las películas de actor y actriz (sistema llamado después en Hollywood Star System), las grandes y costosas superproducciones (sistema copiado y aumentado por el cine norteamericano desde 1916), además del cine como concepción industrial.

Sin embargo, es la industria en Estados Unidos la que llevará el género a su consolidación (no solo en lo referente a su clasificación, sino también como producción próspera), con los filmes de David Wark Griffith.

En **INTOLERANCIA*, 1917, la mujer pobre que pierde a su hijo en manos de las reformadoras, mientras su esposo, acusado injustamente, espera ser ejecutado, más una construcción tensionante para salvarlo a último momento, muestran un claro ejemplo del manejo del drama y sus bloques.

Actualmente conforma su estructura así: la situación presenta una rutina aparentemente feliz, pues gracias a las condiciones de ignorancia en que se mueven los personajes no han notado sus inconsistencias; la ruptura nos muestra a alguien “nuevo” (venido de otro lado o perteneciente al mismo universo, pero que recapita y cambia su actitud), el cual reclama y es agredido por el dominador; el detonante hace que el ofendido se asuma como redentor poniendo en riesgo su integridad en cualquiera de los campos.

Los problemas muestran engaños y trampas del poderoso hacia el sacrificado; los puntos de giro construyen la confusión en torno al redentor, hasta vislumbrar la posibilidad extrema de su renuncia debido a los sufrimientos; la crisis desenmascara la verdad en cuanto a las manipulaciones y engaños.

El clímax describe la venganza del dominador y la defensa del sacrificado; la solución muestra el castigo y premio correspondientes; y finaliza con un cierre que plantea el equilibrio o normalización en las formas de vida.

4) **El Suspenso:** trata de impactar al público haciéndole caer en cuenta que existen varias lógicas; aquí encontraremos toda clase de procesos mostrados en su seguimiento criminal, judicial, psiquiátrico y periodístico, entre otros; el

asesino que comete los crímenes por orden de su madre, a quien considera viva aún, y guarda su cadáver en el altillo en ***PSICOSIS**, Alfred Hitchcock, 1960.

Este subgénero nació como desarrollo de los anteriores, inicialmente de la fantasía correspondiente al terror del expresionismo alemán en su etapa final, pues en esa época buscaron los monstruos, ya no como representación física, sino dentro del mismo individuo y dentro de su sociedad; en ***M, UNA CIUDAD BUSCA A UN ASESINO o M, EL VAMPIRO DE DÜSELDORF**, Fritz Lang, 1930, un asesino desconocido mata niños, la policía no tiene pistas y agrede a los delincuentes comunes; estos ante la imposibilidad de “trabajar”, deciden atrapar al asesino por su cuenta; es un mendigo ciego el que lo encuentra. Después de ser capturado por los delincuentes, y cuando ellos lo están enjuiciando, las autoridades lo salvarán del linchamiento en el momento en que está confesando su imposibilidad para evitar los crímenes, ya que es obligado por impulsos interiores de su mente.

Este subgénero llegará a consolidarse con las películas realizadas a partir de los libros de Sir Arthur Conan Doyle sobre Sherlock Holmes, de Edgar Allan Poe a cerca del investigador Dupin y de Agatha Christie respecto a Hércules Poirot, entre otros, pero sus mejores posibilidades expresivas de manejo impactante, fueron mostradas por Alfred Hitchcock en casi todo su cine y en la serie para televisión, serie realizada durante la década de 1950; él demostró todas las facilidades que este medio posibilita para experimentar la expresión de este género.

Su estructura básica es manejada así: durante la situación los personajes conviven forzosamente, obligados por las circunstancias y en un medio desconocido que aceptan, pero no entienden o se niegan a entender; con la ruptura esas condiciones se hacen insostenibles, pues se acrecientan las exigencias para aceptar la situación ya planteada; en el detonante sabemos los beneficios que persigue cada personaje.

Los problemas evidencian las ventajas y las desventajas que maneja cada uno, y sus intentos para conseguir el beneficio, mientras se van dividiendo; los puntos de giro definen las alianzas temporales y sus correspondientes traiciones, lo que hace descubrir condiciones ocultas en la situación o sus antecedentes; la crisis descubre los intereses ocultos de cada quien.

En el clímax los personajes ya están desesperados, y buscan apoderarse del beneficio propio o total cada uno por su lado; en la solución se destapan las verdades completas sobre la situación original; y en el cierre abandonan la situación forzada, mientras intentan regresar a sus condiciones primarias sin lograrlo, pues ya se han creado rencores.

5) La Comedia: busca divertir al espectador mostrando acciones que se dan, pero que consideramos poco factibles, sobre todo ilógicas y hasta absurdas, por ejemplo, cómo el programar mucho los actos, hace que nunca salgan como se esperaba.

Maneja entonces lo caricaturesco (exageración); un hombre humilde, peluquero de profesión, pacífico y pacifista, es llevado a reemplazar al dictador, gracias a su enorme parecido con él en ***EL GRAN DICTADOR**, Charles Chaplin, 1940.

Lo chistoso (realidad ausente de sentido); los “mineros” atrapados en una cabaña pasarán tanta hambre que deben comerse hasta el zapato de Carlitos; días después, al despertar, descubren que su casucha ha sido arrastrada por una tormenta con ellos dentro, y están al borde de un precipicio como en un balancín en ***LA QUIMERA DEL ORO**, Charles Chaplin, 1925.

Lo cómico (el absurdo); la máquina ofrecida al empresario para que los obreros tomen el almuerzo allí mismo donde laboran, y así no abandonen el puesto de trabajo para que aprovechen aun más el tiempo, se descompone haciendo de Carlitos una víctima, torturándolo hasta dejarlo exhausto.

Por último, lo humorístico (realidad resaltada y evidenciada); Carlitos entra y sale de prisión a cada rato, gracias a las injusticias provocadas por la sociedad capitalista en sus momentos de salto tecnológico y de sus crisis; los dos últimos ejemplos tomados de ***TIEMPOS MODERNOS**, Charles Chaplin, 1936.

Este es el último subgénero que consiguió su plenitud, aunque lo encontremos ya planteado por los hermanos Lumiere en uno de sus primeros films, **EL REGADOR REGADO**, exhibido también en 1895, aquel 28 de diciembre; mientras el jardinero rocea las plantas, a espaldas suyas un muchacho pisa la manguera interrumpiendo el fluir del agua; cuando el viejo la coloca frente a sus ojos buscando averiguar las causas de la interrupción del fluido, vemos

al joven levantar su pie, y de inmediato salir el agua por montones, lavando totalmente al jardinero; el hombre se da cuenta de la pilatuna, y abandonando la manguera traerá al adolescente para darle unas nalgadas frente a nosotros, y luego continúa con su trabajo.

Este subgénero es el de más cultores, sobre todo en sus comienzos y durante algunos períodos históricos caracterizados por la pobreza; tantos lo han utilizado que parecen haber agotado sus posibilidades, esto hace que él exija la mayor dificultad para ser abordado, por ende en él es donde se nota con mayor evidencia la crisis de creatividad presente en los medios de comunicación actuales.

Logró su máximo nivel con Charles Chaplin, quien aportó un símbolo por excelencia para la cinematografía y el siglo XX: Carlitos; con él exploró las posibilidades conocidas de la caricatura, el chiste y lo cómico fundamentado en acciones.

Posteriormente, ya sin él, contribuyó en la evolución de estos mismos y otros aspectos usando las técnicas del diálogo, sin abandonar nunca las categorías humorísticas; Calvero un viejo cómico en decadencia, por ello mismo alcoholizado, salva del suicidio a una joven frustrada como bailarina; después de hacerla entender su propio valor y encaminarla hacia el triunfo él mismo perderá todas sus esperanzas; rescatado por un viejo empresario, amigo suyo, se reencontrará a esa joven para empujarla por última vez hacia el éxito, y él mismo volver a enfrentarse con su público en la función más importante de su vida: su despedida, **CANDILEJAS**, 1952.

No menciono aquí otros ejemplos, pero valga la ocasión para reconocer los grandes aportes de: Buster Keaton, Harold Lloyd, Laurel y Hardy, los hermanos Marx, Woody Allen, Fernandel, René Claire, Jacques Tatti, Mel Brooks, Peter Sellers, Hugo Tognazzi, Cantinflas, Luis Sandrini y muchos más que por el momento e involuntariamente olvido; ellos han construido esta forma de expresión, análisis social y del ser humano como uno de las más apetecidas por el público.

Respecto a las estructuras todos ellos han demostrado que el humor no acepta esquemas, y que se vale de todas las formas existentes haciendo un enorme aporte al pensamiento artístico de hoy; pensamiento que busca romper los límites entre las expresiones artísticas, y derrumbar las fronteras entre los

lenguajes, revolución profunda y muy actual que va hacia la búsqueda del arte integral.

Se hace necesario aclarar con respecto a las películas mencionadas en el presente capítulo, que ellas aparecen en otros textos con otras clasificaciones, y que estas clasificaciones son igualmente válidas. Se trata de obras importantes que rompieron, cada una desde su propuesta y óptica histórica, las barreras entre los géneros; además ya se han roto tanto esas barreras que, hoy en día, es casi imposible encontrar narraciones que manejen un solo grupo de características.

Queremos cerrar esta parte clarificando que la clasificación en géneros, al igual que cualquier otra forma de división de las obras de arte, es útil solamente para estudiarlas, pero nunca dan luces sobre las verdaderas esencias de las mismas obras; los géneros inventados por los industriales del espectáculo para tener más claro el público al que desean llegar, han sido rotos continuamente por los grandes creadores, pues encuentran que los esquemas limitan la expresión de la sensibilidad.

Bibliografía Recomendada

Baldelli, P. (1964). El cine y la obra literaria. Editorial Zeus.

Sadoul, G. (1977). Historia del cine mundial. México, Editorial Siglo XXI.

Vale, E. (1985). Técnicas del guión para cine y televisión. Barcelona, España, Editorial Gedisa.



Representar la realidad

Muchas veces nos hemos preguntado cuándo se ha dado una buena actuación, y casi nunca hemos podido respondernos con coherencia; a veces oímos decir, tal actor dentro del teatro lo hace muy bien, y en el medio audiovisual no funciona; eso se debe a las muchas diferencias existentes entre teatro, cine y televisión, a pesar de que en nuestros países esos tres trabajos los aborde generalmente el mismo profesional.

Dichas diferencias nacen, no se agotan, en la misma construcción del personaje, llamada por algunos caracterización.

La caracterización se define como la presentación fisiológica y sus movimientos que representan actitudes humanas, lograda con éxito en las obras maestras artísticas y literarias, gracias a que sus autores tienen una

gran sensibilidad y un conocimiento profundo sobre el ser humano; su creación es tan perfecta que muchas veces nos llevan a identificar a algunas personas comunes con sus personajes, y acabamos por asignarles a esos conocidos el nombre del personaje como apodo, porque estas personas desarrollaron sus identidades mostrando comportamientos repetitivos de dichos personajes del arte y de la literatura,

comportamientos que, en últimas, son comunes a muchos hombres.

Así, por ejemplo: los luchadores idealistas son llamados “Quijotes”, los tacaños se conocen como “Tartufos”, y el celoso termina identificándose con “Otelo”; estas características forman la personalidad, manifestación de comportamientos nacidos del temperamento y del carácter, o de lo heredado y de lo aprendido respectivamente.

► *Fragmento del afiche para CANTANDO BAJO LA LLUVIA, el mejor musical en la historia del cine.*

Por un lado la naturaleza nos asigna unas características fisiológicas y comportamentales, de las cuales nunca nos podemos deshacer, solo logramos controlarlas, acentuarlas o atenuarlas según los momentos vividos, es a esto, en general, lo que llamamos temperamento; por eso al hablar de madurar, simplemente se está mencionando esa capacidad del individuo para controlarse, en otras palabras, manejar su temperamento; de ahí que si oímos de “inmadurez”, seguidamente aparece la palabra temperamental.

Por otro lado, aquello que nos diferencia de los animales, es decir, lo social, desarrolla nuestra capacidad para tolerarnos, valorarnos, aceptarnos, entendernos, conocernos, evaluarnos, querernos o amarnos unos a otros, en últimas la capacidad de aprender, comprender e inventar, a partir del contacto con los demás y el entorno, llámese geográfico, ambiental o social; todo eso que es aprehendido en el transcurso de la vida, irá formando el carácter, por eso a las personas capacitadas para controlar sus emociones, se les denomina de buen carácter.

El aprendizaje no ha hecho sino acentuar o atenuar los elementos del temperamento, y sobre todo construirnos conciencia sobre cuándo y ante quién debemos usar una reacción u otra; o sea, controlar nuestro comportamiento para beneficiar nuestros propósitos.

Aclaremos eso sí que no hablamos aquí de egoísmos, pues cada uno valora sus proyectos, y desde su relación con la sociedad decide si estos lo deben beneficiar solamente a él, a un pequeño grupo, a una sociedad entera, y también a esa naturaleza que contextualiza esa sociedad.

En nuestra sociedad cuando hablamos de personalidad fuerte nos remitimos a alguien con capacidad para manejar a los demás, porque se convierte en decisoria, esto es, decide, y se hace difícil predecir sus reacciones, referenciando un control estricto o un alto predominio del carácter; cuando hablamos de personalidad aplomada o balanceada, nos remitimos a la persona decisiva, porque sin ella no se pueden conseguir las cosas, y sus reacciones son predecibles aunque no controlables, referenciando el balance entre temperamento y carácter; cuando hablamos de personalidad débil, nos remitimos a quien sirve solo como instrumento o refuerzo, alguien que se

puede cambiar por cualquier otro, y sus reacciones son desde manejables hasta provocadas, referenciando el predominio de lo instintivo, heredado o temperamental.

Pidiendo perdón a los estudiosos de la psicología, y aclarando que esto solo tiene fines pedagógicos, planteamos ahora una estructuración de personalidad, aplicable en la creación y análisis sobre personajes construidos por el arte; así, dentro del temperamento encontramos los elementos de la vida interior y de la vida afectiva, de las dotes y de las aptitudes; mientras en el carácter y confrontándose con los anteriores, están la actitud existencial y la actitud sexual, las habilidades y las capacidades respectivamente; características básicas e imprescindibles para el ejercicio referenciado.

La vida interior se define como la disposición a las acciones, haciéndonos activos, neutros o pasivos, entre otros; mientras, la actitud existencial se define como la relación que establecemos con los proyectos y procesos, actitud que nos lleva a ser positivos, medios o negativos.

La vida afectiva se relaciona con las facilidades que nos dio la naturaleza para expresar nuestros sentimientos haciéndonos efusivos, aplomados o fríos; por su lado, la actitud sexual maneja nuestra excitabilidad en tal campo, volviéndonos fogosos, racionales o frívolos.

Las dotes son las agudezas naturales en algunos de nuestros sentidos, así: si nacimos con agudeza en la vista o en el oído, sentidos que no requieren contacto directo con los motivadores de su percepción, y que nos ayudan, por lo tanto en la abstracción, somos espirituales; si tal agudeza se da en el olfato, somos equilibrados; y por último si dicha agudeza está en el tacto o en el gusto que perciben por medio del contacto directo con los objetos facilitando la concreción, somos materialistas.

Por otra parte las habilidades son las potencialidades fisiológicas, potencialidades de las diferentes funciones de nuestro cuerpo que construimos a través del tiempo y con el entrenamiento suficiente, estas pueden ser concordantes o no con nuestras dotes.

Las aptitudes son definidas como el grado de funcionalidad con el que contamos al nacer respecto a: memoria (aprender, es decir guardar y extraer



► *Charles Chaplin, Jack Oakie y Henry Danielle en dos escenas de EL GRAN DICTADOR.*



para hacer útil una información, no solamente adquirirla, pues la experiencia guardada, y que no se puede traer al consciente se convierte en trauma), inteligencia (comprender, entendido como relacionar y concluir, con base en la experiencia presente y pasada), y creatividad (inventar, cuestionar las realidades y plantear soluciones a sus problemas). Aquí es donde podemos tener grandes diferencias con los psicólogos, puesto que muchos de ellos no reconoce la creatividad como una función sino como una etapa superior o un desarrollo de la inteligencia; para no entrar en discusiones estériles, les pregunto si no conocen más al ser humano que han creado Fedor Dostoyevski o Ingmar Bergman que cualquiera de sus profesores de la universidad, y les recuerdo que esta es una propuesta para inventar o analizar personajes de la ficción, no para hacerles terapia a las personas de carne y hueso.

Las capacidades son los desarrollos generados con el estudio y el entrenamiento de esas funciones anteriormente mencionadas; estas como pasa con las dotes y las habilidades, pueden concordar o no entre sí, porque siempre es posible acceder a aprendizajes diferentes a aquellos para los que nos preparó la naturaleza; alguien puede nacer inteligente y poco memorista, si su memoria nunca fue trabajada, llegará a ser astuto relacionando las percepciones del momento, y concluyendo rápidamente para salir de los problemas sin solucionarlos; las personas podemos nacer creativas con poca inteligencia y escasa memoria, si no ejercitamos estas dos funciones, nos volveremos recursivos tomando soluciones inmediatas como permanentes, por ende enfrentándonos a los mismos problemas constantemente (a propósito ¿en qué campo se encuentra nuestro arquetipo?).

Es necesario aclarar que nacemos con dotes en todos los sentidos y aptitudes en todas las funciones, pero con porcentajes diferentes para cada uno; además que es obligación de los jardines infantiles descubrir el temperamento del niño y en él sus dotes y aptitudes, con el fin de explotar aquellas que ya posee, y laborar acrecentando las que son débiles.

Otro hecho distinto es el momento psicológico que vive cada persona en el transcurso del día, según las relaciones que establece y maneja; dicho sea de paso, el actor debe construir este momento psicológico como un estado

de ánimo en evolución permanente creando, para ello, acciones consecuentes con la personalidad definida en el relato y la ficha del personaje diseñada por los guionistas o libretistas; este momento se puede ejemplificar con estar perezoso o diligente, seguro o inseguro.

Hablemos ahora de las diferencias básicas en la construcción del personaje con respecto a cada medio, ya que lo que hemos planteado hasta aquí, es útil en todos los medios audiovisuales, literarios y en general artísticos.

Para el trabajo teatral es posible valerse de una sola característica respecto a la personalidad, pertenezca esta al temperamento o al carácter, por eso se terminan construyendo acciones exageradas, acciones que son necesarias en este arte, pues el actor debe ser visto enteramente tanto por los espectadores de primera fila como por los de la última.

Para el trabajo audiovisual es necesaria una actuación totalmente natural, ya que la cámara en cine o las cámaras en televisión permiten ver a todos los espectadores lo mismo, y se deben construir muchos más rasgos; podríamos decir: en el teatro los personajes buscan ser símbolos construidos a partir de una realidad, mientras que en los medios audiovisuales percibimos seres más humanizados que nos parecen muy reales, por eso es mucho más fácil llevar la historia de la humanidad a las pantallas que al teatro. Dicho de otra manera, en el teatro los personajes tienden a ser unidimensionales, en el cine y la televisión polidimensionales y en la literatura multidimensionales, según la extensión con que se cuente para exponer un tema y para detallar un relato.

Pasemos ahora a las clases de personajes existentes según la estructuración propuesta anteriormente; nos encontraremos entonces con prototipos (balanceados en características), estereotipos (sin balance) y arquetipos (nacidos de la generalidad respecto a un grupo humano, sea este definido por la geografía, la profesión, los gustos, las aficiones o las posturas ideológicas).

Lógicamente es más fácil trabajar estereotipos en el teatro por su limitación en cuanto al uso de personajes, espacios y tiempos, mientras los medios audiovisuales y la literatura novelada exigirán prototipos para que pueda existir un desarrollo más creíble de la historia que cuentan; esta es

una razón válida para que una mayor cantidad de cuentos y de novelas hayan sido llevadas al cine o a la televisión, mientras esto ha pasado pocas veces con las obras teatrales.

El caso más conocido como genial, en cuanto a la construcción de personaje, es el de Charles Chaplin, quien ofrece y termina “imponiendo” a Carlitos como símbolo mismo del cine y del siglo XX, prototipo máximo nacido tras muchas búsquedas e investigaciones permanentes en los arquetipos del hombre pobre, sin oportunidades, y que sufre rechazos constantemente de parte de toda clase de autoridades o de quienes se consideran a sí mismos con autoridad social; es decir, prototipo por excelencia del sujeto perteneciente a las minorías, personaje que identifica momentos vivenciados por casi toda la población mundial. Cuando se ven sus películas bastaría con preguntarse quién no ha vivido o ha sido testigo de lo que le pasa a Carlitos.

Ahora bien toda sobreactuación nace, primeramente, por escasez de medios conceptuales para construir; tomemos como ejemplo a un personaje diseñado solo con elementos positivos para que el espectador lo acepte, como este no puede ejercer acciones erróneas, y su representación física debe ser también positiva (bella), no puede cambiar, sino yendo en retroceso, por lo tanto nos permite solo un anecdotario de hechos curiosos nunca una historia.

Por su lado las acciones reales nacen del balance conceptual entre lo bueno y lo malo, es decir sumando características positivas con negativas, así el personaje tiene opción para transformarse y construir historia.

Sin embargo, las propuestas teatrales han funcionado audiovisualmente, porque manejan como punto de partida, y sostienen una elevada estructura de artificialidad, lo que sucede en el musical con ejemplos tan maravillosos como los que nos muestra: *CANTANDO BAJO LA LLUVIA, Stanley Donen, 1952.

¿Cuándo es buena una actuación? Cuando, bien sea el personaje estereotipado o realístico, ha sido propuesto al espectador consecuentemente, y este lo entiende así, gracias a que muestra comportamientos acordes con ello; por lo tanto cuando el actor convence de que en su actuación hay un



► Afiche del filme *OCHO Y MEDIO* en la que Marcello Mastroianni interpreta a Federico Fellini con quien aparece abajo.

ser humano desde la propuesta introductoria, durante el desarrollo y hasta en el desenlace del relato.

¿Cuándo estamos ante un gran actor? Cuando este es capaz de darle la espalda al espectador y hace creíble su papel, de allí que en muy contadas ocasiones veamos a los personajes, sea en el teatro, el cine o la televisión dándonos la espalda; en **OCHO Y MEDIO*, Federico Fellini, 1963, Marcelo Mastroniani nos dará la espalda muchas veces para hacernos sentir el desespero del director que no sabe cómo continuar su película, mientras es presionado por todos, el productor, su esposa, su amante, los actores y hasta por la iglesia.

Los actores de cine y de televisión se parecen en cuanto a medios expresivos ya que su lenguaje básico es el mismo, sus diferencias provienen de la relación con el espectador respecto a sus distintos niveles de concentración.

Se diferencian mucho más en el trabajo, pues en el cine el orden para rodar las escenas se define por las necesidades de producción: disponibilidad del personal, locaciones, transportes, alojamientos y contratos, entre otros, y el orden para filmar los diferentes cortes que hacen parte de cada escena, también llamados planos, es determinado dependiendo de la colocación de las luces, los micrófonos, los cables y otros elementos técnicos, así como la dificultad que cada uno de ellos plantea.

Mientras en televisión se conserva el desordenado rodaje general, para cada escena la grabación de los cortes es continua; así el actor cuando lo están filmando (cine) sabe aproximadamente qué parte de su cuerpo está mostrándose en la pantalla, y cuando lo están grabando (televisión), al ser seguido por alguna de las cámaras del estudio o de la móvil, no tiene mucha idea acerca de qué parte de su cuerpo se está mostrando, y difícilmente puede enfatizar una acción de una parte de su cuerpo; al tener que actuar con todo su cuerpo debe dar una representación que apenas se acerca al teatro, porque de todas formas esa actuación debe hacerse creíble no exagerada.

Hoy en día se ha entendido que la televisión y el cine son medios complementarios. La televisión hace llegar al espectador, aunque sea solo como referencia, las obras del lenguaje audiovisual consideradas importantes para

cualquier profesión relacionada con este trabajo, sea artística o industrial, incluido aquí lógicamente lo comercial. El cine experimenta y genera para ambos medios nuevas propuestas temáticas o formales; por esto hemos visto muchas películas que terminan siendo series bien interesantes en televisión, como ***M.A.S.H.**, Robert Altman, 1970, mientras que en el caso contrario casi no se ha pasado de la simple explotación comercial sin mayor trascendencia, tomemos como ejemplo: **LOS LOCOS ADAMS**, Barry Sonnenfeld, 1991.

En el caso de los personajes traídos de los cómics, existen logros interesantes cuando su unidimensionalidad es rota, y al personaje lleno de características positivas o negativas, según que sea el superhéroe o el villano respectivamente, se le asignan debilidades al primero y fortalezas al segundo, además de que se les humaniza, así sea en una pequeña medida haciendo que el héroe se equivoque o dude en cuanto a sus sentimientos, mientras el súper bandido también se enamora. El bueno 100% bueno y el malo 100% malo funcionaron, mientras el espectador vivía una vida en contraste total entre las todas las oportunidades para los ricos y bellos y ninguna oportunidad real para los pobres y los feos; lo cierto es que esta realidad ha cambiado un poco, y reitero solo un poco, gracias al avance de las comunicaciones y al desarrollo del arte que llega más fácilmente a todas las personas, por lo menos aquellas que viven en las ciudades.

Ese espectador menos manipulable ha hecho que los personajes de la televisión, principalmente, y los del cine tengan que ser contruidos con un mejor balance de características, y ya podemos ver que por ejemplo, el policía norteamericano no es un dechado de virtudes, sino que muestra el racismo y la xenofobia que siempre había existido.

Bibliografía recomendada

Kulechov, L. (1964). Tratado de la realización cinematográfica. Cuba, Ediciones ICAIC.

Stepun, F. (1960). El teatro y el cine. Madrid, España, Ediciones Taurus.



Danzar visualmente

Cuando Prokofiev vio por primera vez *EL ACORAZADO DE POTEMKIN, Sergio Eisenstein, 1924, película muda, comenzó desde muy temprano (10 minutos aproximadamente) a marcar compases en la silla, al terminar de verla escribió las primeras páginas de una partitura musical definiendo ya una estructura general; después dijo que lo que había hecho era muy sencillo, pues solo tuvo que trasladar a las partituras la música que ya estaba marcada en la imagen.

Con base en estas afirmaciones su realizador investiga y profundiza encontrando que los elementos del lenguaje musical; es decir, tiempos e intensidades se trasladan claramente al seguimiento de los planos. Una nota grave es descansada al igual que un plano abierto, y la nota alta o intensa

tensiona mucho igual que el plano cerrado; la nota grave dura una blanca o una negra (dos tiempos y un tiempo respectivamente), lo mismo sucede con el plano general; por su lado la nota alta dura una corchea o una fusa (1/2 y 1/8 de tiempo respectivamente), igual sucede con el primer

plano que se muestra rápidamente.

Si exhibimos un paisaje es necesario que se pueda observar detenidamente, si mostramos una nariz debemos dejar que el espectador se informe del objeto y de la función que cumple al mostrarse, pero cuando le permitimos más tiempo en pantalla, el espectador empezará a notar que es un objeto plano, así se trate de la nariz más respingada y sugestiva que exista.

Eisenstein no se quedó solo con lo anterior, sino que desarrolló toda una teorización llamada por él, inicialmente, composición cinematográfica

► Afiche para
EL ACORAZADO
DE POTEMKIN.

y posteriormente métodos de montaje, precisamente porque sus descubrimientos demostraron que el lenguaje cinematográfico desborda al lenguaje musical, incluso al de la sonoridad generando una sinfonía visual, hoy en día complementada o en contrapunteo con su “banda sonora”, según el objetivo emocional que el realizador busca lograr entre los espectadores.

Este trabajo del montaje fue desarrollado durante varias etapas, la primera juntando trozos de película (tomas) con la misma extensión, por lo tanto con igual duración en exhibición, llamada montaje métrico; en él buscaba entender el concepto de pulso en lo cinematográfico, y terminó adaptándolo a los bloques de su narrativa, inicialmente construida por capítulos como si fueran libros.

Luego el montaje rítmico en el que adaptaba las extensiones de esas tomas a su movimiento interno para investigar la cadencia visualmente, cadencia que le permitió encontrar casi una fórmula matemática para determinar las entradas y salidas de personajes en la pantalla.

Después el montaje tonal en que trabajaba con todo lo anterior más los movimientos internos de las tomas precedente y siguiente para investigar tonos variables relacionados con manejos coreográficos dentro de la cadencia, y geometrizar los desplazamientos de los personajes dentro de la pantalla.

Más adelante el montaje armónico en que suma a lo ya planteado, las variaciones provocadas por las posiciones de cámara y el mismo movimiento de esa cámara, con lo cual generó verdaderas sinfonías visuales, como lo afirmó muchas veces Prokofiev.

Con base en esto desarrolló la escena más importante de todo el cine, pues ella maneja el mayor impacto conocido que ninguna otra, y su construcción milimétrica es la mejor cuidada en toda la historia del séptimo arte, construyó con tal eficacia dicho impacto que, aún hoy en día, al proyectarse a nuestros públicos, incluso sin sonido como fue concebida, genera reacciones emotivas muy expresivas entre rabia, dolor y miedo.

Los espectadores gritan, se aferran a su asiento o lloran, esta escena es la de las escaleras en el puerto de Odesa, y pertenece al film ***EL ACORAZADO DE POTESKIN**. Ella muestra entre otros momentos, una turba

de manifestantes que bajan corriendo despavoridos por la escalera, siendo asesinados a traición por los guardias del Zar; aquellos que alcanzan a llegar al final, son entonces agredidos a golpes de espada por los cosacos, otra fuerza de seguridad del Zar que hizo parte de los hechos sucedidos realmente en 1905, hechos que recogió el realizador con una investigación exhaustiva para contarlos a los espectadores soviéticos, con el fin de que apoyaran la revolución bolchevique.

También muestra a aquella madre que en la estampida suelta a su hijo, y este cae herido por las balas siendo pisoteado por los aterrados manifestantes; ella regresa, toma el cuerpo sangrante del niño, lo levanta y avanza subiendo las escaleras hacia los guardias, al mismo tiempo que suplica que no disparen más, a su ruego se unen otras mujeres, ancianos, jóvenes y niños haciendo lo mismo; sin embargo, todos caen muertos por las balas de los guardias del Zar.

Y el más fuerte de sus momentos, tanto que han intentado copiarlo en otras películas sin mayor éxito, es ese crimen de otra madre que al caer empuja un cochecito con su bebecito adentro; el cochecito baja dando saltos por los escalones, mientras vemos varias veces que el niño llora; la multitud huye asustada, y algunas personas observan aterradas ese descenso del carrito, hasta que este se voltea con el cuerpecito inerte.

Por último, trabajó con el montaje intelectual, y en él propuso cómo se podrían construir símbolos particulares para cada película, en él se trata de intercalar imágenes tomadas de otros contextos entre la narración misma, y provocar ideas nuevas, más profundas y sugerentes; es decir, continúan las investigaciones que ya venían trabajando otros sobre las funciones poéticas del cine.

Como ejemplo mencionemos de la película **OCTUBRE** (realizada entre 1927 y 1928) la secuencia de las manifestaciones: los hombres salen de sus casas, el hielo está duro, los obreros se reúnen, el hielo se va descongelando; los campesinos comienzan a caminar, el hielo se rompe y forma una quebrada; los estudiantes van gritando consignas por la calle, la quebrada es un riachuelo; todos los anteriores personajes con sus mujeres e hijos se unen a



► *Diseño básico para el afiche de la película EL SILENCIO DE LOS INOCENTES.*



► *Jodie Foster, protagonista de EL SILENCIO DE LOS INOCENTES.*

una sola manifestación, el riachuelo es un río tormentoso; a las protestas se unen los soldados, el río se sale de su cauce y va destruyendo todo a su paso.

Estas investigaciones se han corregido científicamente, y actualmente han sido complementadas con teorías anteriores al mismo Eisenstein, de quien es bueno recordar que era ingeniero, en las que se propone que cada nota musical tiene una correspondencia con el color, por las vibraciones que tanto la luz (color) como el sonido (música) producen así: DO es igual al Rojo equivalente a 128 Hertz; RE es igual al Naranja, 144 Hertz; MI es igual al Amarillo, 160 Hertz; FA# (Fa sostenido.) es igual al Verde, 176 Hertz; SOL es igual al Azul verdoso, 192 Hertz; LA es igual al Azul ultramar, 208 Hertz; SIb (Si bemol.) es igual al Violeta, 224 Hertz; SI es igual al Púrpura, 240 Hertz.

También se ha planteado desde hace mucho tiempo que cada color representa un grupo de instrumentos o un instrumento en particular así: el amarillo suena como el saxofón tenor, porque tiende a los tonos claros, pero como puede adquirir intensidades intolerables para los ojos cuando se intensifica, suena como una trompeta o una fanfarria en tonos muy agudos.

El naranja suena como el toque a ángelus en la campana de iglesia o como una voz de contralto o la viola interpretando un largo.

El rojo muestra un sonido fuerte y persistente, preponderante como la tuba incluida en la música popular y militar, y el rojo bermellón representa a los redobles poderosos del tambor.

El púrpura, si es claro, imita a una muchacha fresca y pura, es decir, deja ver la desbordante alegría juvenil como lo hacen los tonos altos de los violines. Si es puro, suena como las alegres campanillas.

El violeta reproduce al corno inglés, y cuando es oscuro a las cuerdas graves de los instrumentos de madera.

El azul parece una flauta, y si es oscuro un cello.

Para confirmar dichas teorías, solo hay que recordar las diferentes escenas eróticas de *EL IMPERIO DE LOS SENTIDOS, Nagisa Oshima, 1976, que refuerza sus acciones con los colores del espacio y los vestuarios, y completa sus atmósferas con diferentes tipos de iluminación y de música, en la medida en que los personajes van aventurando nuevas experiencias sexuales.

También las cortinas musicales de ***EL SILENCIO DE LOS INOCENTES**, Johnnatan Demme, 1991, que manejando color, movimientos sorprendidos de cámara y cortes con escasa duración en pantalla, llevan al espectador a tensionarse al máximo; así como en ***PSICOSIS**, Alfred Hitchcock, 1960, se anunciará la sangre y la muerte con la música estridente de los violines con notas discordantes.

Pero un ejemplo muy significativo está en la escena de las naves espaciales de ***2.001, ODISEA DEL ESPACIO**, Stanley Kubrick, 1968, que partiendo del tema musical Así habló Zaratustra, de Richard Strauss, integra los elementos antes mencionados para construir toda una coreografía que relaja al espectador, y le hace sentir que las naves espaciales están danzando, mientras se trasladan por el espacio exterior.

Dicha coreografía en el cine está conformada por: la música misma, el ambiente sonoro, los efectos de sonido, los silencios y los diálogos, desde lo auditivo; el seguimiento o la sucesión de planos, los movimientos internos en cada uno de esos planos o cortes de cámara, los movimientos externos generados por la cámara misma y los trucos del montaje, desde lo visual.

Todo lo anterior, más los movimientos sugeridos al ojo del espectador, terminan por hacerlo partícipe de esa coreografía, con base en el placer que se deriva en él mismo al ver y escuchar la película, por medio de una cadencia que facilita o dificulta la “lectura” (permitiendo el descanso del espectador, u obligándolo a esforzarse), lectura de los diferentes niveles del relato desde la información (historia narrada) hasta los diversos procesos comunicacionales (posturas ideológicas, objetivos perseguidos e intenciones buscadas).

Esta cadencia generará, en alto porcentaje, ese “montaje” de la emotividad del espectador, quien responderá, al relacionar relato con experiencia personal, empatizando o antipatizando con los personajes, identificándose con ellos, emulándolos o negándolos.

Así se transmiten los mensajes, las concepciones sobre la sociedad, las formas de vida, los proyectos de futuro y los objetivos que cada persona debe perseguir, mensajes que si no se pueden decantar, llegarán al inconsciente

del espectador abonando el terreno de comportamientos o validando ideas que él jamás ha decidido adoptar voluntariamente.

Es a todo esto lo que los conocedores llamarán ritmo, concepto que, como ya hemos visto, es el responsable de las reacciones emotivas del espectador. Este ritmo resulta de sumar muchos elementos, tantos que es imposible para una sola persona tenerlos en cuenta a todos; por eso el cine es un producto colectivo que usa de muchos especialistas, hecho que lo vuelve un arte colectivo y una industria al mismo tiempo. Cuando este ritmo está muy bien construido, y todos los espectadores reaccionan de la misma manera, ese mismo público dirá que esa película es buena, de hecho debemos reconocer que el trabajo en equipo con que se realizó, ha sido bien orientado y organizado para conseguir ese preciso objetivo de impactar y seducir al espectador.

Ahora bien, si esta película emite mensajes como sentencia, con la cual se busca desviar o evitar el análisis y la comprensión de los problemas que son interesantes para el hombre y para la sociedad del momento histórico en que fue realizada; es decir, si nos da visiones falsas sobre dicho momento, su historia o su verdadera propuesta de futuro, estamos hablando de lo que por tradición se ha llamado equivocadamente cine comercial. En él están contempladas todas aquellas cintas que buscan sostener el actual sistema de vida fundamentado en el poseer, no en el dar, y que ya está supremamente demostrado que no permite ser feliz a nadie, sino que genera ansiedad permanente en el que posee y frustración, también permanente, en el que no posee, porque tiene interiorizada la idea de que su falta de oportunidades desaparecerá, si posee dinero, bienes, poder, prestigio o fama, valores donde el respeto por el otro no tiene mucha cabida.

Algunas películas se empeñan en promover el tipo de individuo, de familia, de comunidad, de país, de sociedad o de sistema político, religioso, económico, social o cultural que alguna persona, grupo o institución desea promocionar buscando que siga existiendo o que llegue a existir, por eso se denominan cine panfletario, pues muestran solo bondades, cosa que no existe en ningún sistema de vida.



► *E. T. e Indiana Jones, ambos personajes creados por Steven Spielberg.*

Generalmente a ninguno de los anteriores (comercial y panfletario) se les considera arte, pues lo que buscan es sacar ganancias de la emotividad del público, sin preocuparse por su crecimiento; por eso transmiten un mensaje cerrado que se acepta sin discusión, porque no es captado conscientemente, sino que llega con más fuerza al inconsciente, donde se acepta sin reflexión, sobre todo si este se repite producción tras producción y a través de varios o todos los medios de comunicación.

El llamado equivocadamente cine culto maneja el ritmo para que el espectador se reflexione a sí mismo, a su sociedad o a su sistema, por ello construye sus mensajes como cuestionamiento, al mostrar con honestidad el tipo de individuo, de país o de familia que no se quiere perpetuar, así logra que el espectador sienta la incomodidad que generan las preguntas no respondidas, con las cuales nadie quiere quedarse, sino que todos buscamos darles respuesta para pasar a ocupar la mente con otras más prioritarias, más imprescindibles, más profundas o más esenciales dependiendo de los intereses de cada persona.

Todos sabemos que aunque no clarifiquemos cuál es el interrogante sin solución, este taladra hasta cuando lo identifiquemos, y nos enfrentemos a él, en ese momento decidimos conscientemente, si lo resolvemos o lo evadimos; es decir, ahí somos libres ante el bien audiovisual que nos la planteó; este es el cine artístico.

Se ha dicho que se les llama cintas comerciales y cintas cultas, también de consumo y artísticas de manera equivocada, porque toda película tiene que recuperar y multiplicar su inversión, ya sea en dinero, beneficios promocionales, educativos o culturales, por lo tanto todo cine debe ser comercial. Y también toda película es arte (bueno, malo, conveniente, inconveniente, interesado o desinteresado), en la medida en que es una creación; lo cierto es que las películas recrean una cultura, sea para defender, criticar o atacar su sistema de vida como en todo acto del ser humano.

Algunas cintas no hacen ninguna propuesta temática ni formal, por ende su mensaje, casi siempre como sentencia, ha sido expresado muchas veces y de la misma manera consumiéndose sin dejar ninguna huella en la memoria,

por eso se les llama productos de consumo, por ejemplo: ***EN BUSCA DEL ARCA PERDIDA**, Steven Spielberg, 1981.

Otras construyen propuesta formal, y ésta genera discusión, investigación y creación a partir de ellas, por eso se les clasifica como obras importantes para el desarrollo del arte, por ejemplo: ***CANTANDO BAJO LA LLUVIA**, Gene Kelly y Stanley Donen, 1952.

Otras definen alguna propuesta temática con mensajes a la manera de invitación, generalmente, y se habla entonces de obras importantes para el desarrollo del individuo y de la sociedad, por ejemplo: ***CASA BLANCA**, Michael Curtiz, 1942.

Otras establecen su propuesta temática como pregunta, esas son obras de arte, por ejemplo: ***TIEMPOS VIOLENTOS**, Quentin Tarantino, 1994.

Éstas se consideran obras maestras, si su cuestionamiento sigue presente a pesar del tiempo transcurrido, es decir, si este no ha sido respondido todavía, por ejemplo: ***TIEMPOS MODERNOS**, Charles Chaplin, 1936; por otra parte es válido pensar que es muy difícil la propuesta temática, sin que incluya su propia propuesta formal, por ejemplo: ***EL CIUDADANO KANE**, Orson Welles, 1941, porque las formas tradicionales responden, casi siempre, a temáticas tradicionales que demostraron su trascendencia en un contexto geográfico, económico, político o cultural determinado.

A esa lectura que ya hemos trabajado, al igual que en la música, se puede llegar desde la sensibilidad misma aplicando cuestionamientos personales sobre el porqué de nuestras reacciones emotivas cuando la consumimos, la usamos, la utilizamos o cualquiera de los intereses con que nos acercamos al arte.

Bibliografía recomendada

Einstein, S. (1978). Problemas de la composición cinematográfica. Colombia, Editorial Acaraván.

Teodoro, A. (s.f.e.). La música y el cine. Buenos Aires, Argentina. Editorial Losange.



Componer la imagen

El lenguaje en el diseño básico es el mismo que en el dibujo (líneas), en la pintura (manchas) y en el grabado (métodos de impresión); de este lenguaje se valió la fotografía para conformarse como arte, al igual que el del cine, pues este no es más que 24 fotografías que pasan de manera intermitente durante un segundo, y crean la ilusión de movimiento.

Esta ilusión es posible gracias a la persistencia retiniana, que consiste en que el ojo humano no ve de corrido, sino que cada vigésimo cuarto de segundo capta una imagen fija, esta viaja hasta el cerebro, y él se encarga de “interpretar” los movimientos al unir las diferentes imágenes.

Lo audiovisual trabaja con pantalla plana o, cuando mucho, con un arco de cilindro, sobre la que se proyectan las imágenes que están guardadas en un

plano (película en cine, cinta en televisión y pantalla líquida en lo digital); por eso su lenguaje básico es el mismo del diseño, y ha de tener los mismos fundamentos. Estos, que son los elementos primarios, serán entonces los mismos del diseño: punto, línea, plano y color, su diferencia con las expresiones anteriores está en que elabora una composición que varía cada vigésimo cuarto de segundo, creando una composición en permanente evolución.

El punto es el principio de todo objeto real o imaginario, pero sobre todo de cualquier objeto concreto y perceptible; y dicha percepción del punto dependerá de su forma, tamaño y vibración; es decir que el punto se hará más o menos visible o identificable, de acuerdo con las características ya planteadas. Lo anterior implica que cada objeto dentro de una pantalla (llámese personaje,

► *Fragmento del afiche para AZUL, primera parte de TRILOGIA DE COLORES; aquí vemos a Juliette Binoche.*

espacio, ambientación o utilería) es un punto con una forma, un tamaño y una vibración, elementos que generan significaciones bien diferenciadas entre ellas.

De la forma (resultante de geometrizar el objeto que es la primera etapa de toda abstracción, es decir, visualizarlo como un objeto plano que sugiere una forma geométrica por sus límites) surgirá alguno de los tres elementos primarios, dos de ellos o todos al mismo tiempo, y cada uno tiene su propia significación. Estos elementos son: el círculo, que transmite los conceptos de hombre y de sociedad, porque al visualizarlo nos da la idea de inestabilidad.

El cuadrado, que al ser visto o imaginado nos crea la idea de que es difícil moverlo, aunque nos permite pensar que es posible desplazarlo, transmite el concepto de naturaleza, pues esta evoluciona más lentamente que la sociedad humana, por eso no puede moverse en cualquier sentido, sino solo desplazarse lateralmente.

Y el triángulo, que al ser visto nos hace pensar en su imposibilidad de movimientos físicos, pero por sus puntas nos incita a avanzar, mejorar o decaer, comunica la idea de las fuerzas sobrenaturales: Dios y diablo.

En ***FANTASÍA**, Walt Disney, 1940, Mickey Mouse, que tiene su cabeza redonda, y el cuerpo conformado con cilindros muy delgados (él es cambio, búsqueda y aventura), aprenderá de magia al jugar con el agua provocando una gran inundación; las gotitas con que comienza son redonditas y juguetonas (representan lo infantil, lo inocente y lo tierno), pero casi sin que él se de cuenta, cambian a amenazadoras y puntiagudas formando flechas gruesas al combinar el triángulo con el rectángulo (el primero es la tontería del ser humano empujado por el segundo que ya es una fuerza incontrolable); por su lado, el sitio donde suceden los desastres, y al que deberá acudir el verdadero brujo para salvarlo todo, es una torre cilíndrica conformada por bloques de piedra con ventanas triangulares (la sabiduría del hombre con todos sus riesgos).

La línea es construida por el desplazamiento de las diferentes clases de puntos así: el círculo, con su movimiento, genera una línea curva (todo lo que el hombre hace es temporal, es decir inestable), como cuando Mickey, invadido por la curiosidad, deambula por la torre, y también cuando con extrema alegría va reemplazando al verdadero brujo.

El desplazamiento del cuadrado crea líneas rectas (la naturaleza de las cosas es permanente, y va en una dirección continua, orgánicamente), por ejemplo el castillo de corredores aparentemente caóticos, pero perfectamente organizados, formado por líneas rectas que se entrecruzan orgánicamente.

Por su parte, el triángulo, al desplazarse con gran dificultad, da origen a la línea quebrada (lo sobrenatural al ejercer su poder rompe todo proceso y violenta su lógica) como cuando las olas intentan hundir al propio Mickey.

La línea, al cerrarse, genera otras formas que vuelven a ser puntos agrandados, y su tamaño aumenta o disminuye con la distancia que conserven estos objetos respecto al punto de vista o posición de la cámara; el aumentar de tamaño hará que el punto tome mayor importancia en su significación original, pues la línea construida por él será de mayor peso, esto es, decir más marcada o más gruesa; por ejemplo, cuando Mickey se muestra como el jefe de sus escobas vemos su cabeza muy cerca a nosotros y al fondo las “tropas” con sus baldes esperando órdenes, lo que hace ver aún más ilógico lo que planea Mickey, y la línea que él proyecta al caminar es más delgada que la que marca el brujo.

El elemento vibración está dado por los contrastes entre objeto y espacio, brillo y ambiente, o tonalidades diferentes de color generando nuevas significaciones con esa relación objeto-entorno; con formas muy redondeadas Mickey será mostrado muy semejante a las aguas, pero el gorro y la ropa del brujo contrastarán por color para plantear el aparente dominio que Mickey tiene sobre las escobas; también, el mismo personaje será el que visualmente brille más, pues los demás aparecen en amplias tonalidades del gris, es decir, decoloradas.

Asimismo, el elemento color es una fuente inagotable de significación, a partir de los efectos que provoca en lo físico y en lo psicológico; también, por medio de su combinación, contribuye a definir las atmósferas, y aportará en buena medida el sentido a la comunicación, pues permite asociaciones tanto afectivas como objetuales, así como maneja toda una carga de simbolismo cultural que el espectador ya aplica, básicamente al carácter, a lo religioso y a lo profano, independientemente de que conozca o no su origen, tanto que para él los colores ya implican señales que afectan su comportamiento cotidiano, y



► Julie Delpy y Zbigniew Zamachowski en *BLANCO* e Irene Jacob en *ROJO*, segunda y tercera parte de la película *TRILOGIA DE COLORES*, realizada por Krzysztof Kieslowski; su primera parte es *AZUL*.



dentro de una película lo preparan, al igual que la música en muchas ocasiones, para las acciones que van a venir.

Hagamos pues una relación muy sintética de estas características aclarando que dichos planteamientos han venido siendo desarrollados por la evolución cultural y desde muchas ciencias, técnicas y artes como la filosofía, la estética, la psicología, la medicina, la semiología, la lingüística, por ende la semiótica, la física y la química, entre otras. Lógicamente también desde la pintura y todas las artes que utilicen en su lenguaje dos o tres dimensiones, sea visual, auditiva, olfativa, gustativa o táctilmente, así como aquellos saberes que tienen que ver con algunas de las áreas mencionadas o todas ellas en conjunto.

Es necesario precisar que al tratarse de un hecho cultural lo que aquí expresamos tiene que ver con occidente, y que cuando un espectador accede a una película proveniente de un contexto diferente de aquel en que se formó tendrá reacciones distintas a las buscadas por la cinta misma; por lo menos su interpretación puede ser equivocada en cuanto a mensajes informativos y comunicacionales, mientras no aplique estas asociaciones, efectos, simbolismos y señales desde una óptica cultural igual a la de la obra misma.

Lo anterior de todas maneras no debe ser obstáculo para el arte, ya que termina siendo un enriquecimiento del diálogo interno o externo del espectador con el producto artístico.

Las asociaciones que genera el color son afectivas u objetivas, y se utilizan para diseñar los vestuarios, pues éstos se relacionan con el temperamento. En las asociaciones afectivas: rojo significa caliente y enervante; naranja, ardiente y estimulante; amarillo, espiritual y dinámico; verde, equilibrante y calmante; azul, fresco y ligero; morado, melancólico; blanco, sobrio; y negro, triste.

En las asociaciones objetivas: el rojo nos remite a calorífico, y visualmente es penetrante; naranja, a digestivo y emotivo y visualmente a lo brillante; amarillo, a estimulante, y se vuelve discreto a la vista; verde, a sedante e hipnótico, y en la lejanía cambia de tonalidad; azul, a tranquilizante, y a la vista se ve como profundo; violeta, a deprimente y poco visible; blanco, a “la nada” y el inicio, y es luminoso a la vista; negro, a “el todo” y el fin, y a la vista es oscuro.



► *Diseño básico para el afiche y una escena de la película LA LISTA DE SCHINDLER.*



Los efectos que produce el color son psicológicos y físicos, por eso se usan para construir y organizar los espacios (escenografía), pues tienen que ver con las significaciones provenientes del carácter. Los efectos psicológicos son: rojo significa pasión; naranja, inestabilidad; amarillo, alegría; verde, esperanza; azul, libertad; morado, duelo; blanco, inocencia; y negro, misterio.

Los efectos físicos son: rojo, significa fuego y sangre; naranja, atardecer; amarillo, sol y oro; verde, naturaleza; azul, cielo y agua; violeta, flores; blanco, día y vida; y negro, noche y muerte.

Los simbolismos que crea el color tienen mucho que ver con lo comunicacional, y se aplican a cualquiera de las creaciones anteriores, pero a partir del momento psicológico que vive el personaje, y son desde el carácter: rojo, simboliza vital; naranja, irritante; amarillo, alegre; verde, paciente; azul, pasivo; morado, triste; blanco, limpio y pulcro; y negro, imaginativo y maligno.

Desde lo religioso: rojo simboliza caridad; naranja, envidia; amarillo, potencia y sabiduría; verde, fe y regeneración; azul, inmortalidad; violeta, penitencia; blanco, castidad; y negro, muerte.

Desde lo profano: rojo simboliza amor; naranja, celos; amarillo, hogar; verde, triunfo; azul, inteligencia; morado, luto; blanco, virtud; y negro, maldad.

En cuanto al elemento de las señales, estas se aplican a la ambientación y utilería usándose como anunciación, es decir, se relacionan mucho más con lo narrativo o informativo, así: rojo simboliza peligro; naranja, objetos calientes; amarillo, advertencia; verde, vía libre; azul, silencio; violeta, iglesia; blanco, camino o vía; y negro, límite o fin.

Como todos lo sabemos, las dimensiones del color ayudarán a crear posibilidades intermedias de estas significaciones y sentidos; esas dimensiones son: matiz, saturación y brillo. El matiz tiene que ver con la pureza o la mezcla entre ellos, y define solo tres categorías básicas: amarillo que tiende a esparcirse ante la vista si está puro, y se suaviza al mezclarse con azul; rojo que está expandido a la vista si es puro, amortiguado al mezclarle azul, pero activado si se mezcla con amarillo; y azul que se contrae a la vista siendo suave; la saturación plantea las relaciones de cada color con el gris, y entre más puro esté,

tiene mayor saturación haciéndose expresivo y emotivo; por su lado, entre más mezclado esté es menos saturado, haciéndose sutil y tranquilizador.

Por último, el brillo determina su gradación con respecto a la luz y la oscuridad; por eso se aplica a los momentos psicológicos de la narración manejando otros conceptos, ya que existen dos círculos cromáticos: el de color pigmento u occidental cuyos básicos son: amarillo (poder), azul (sapiencia), y rojo (violencia).

Mientras en el oriental, proveniente del color luz, los básicos son: rojo (calidez), azul (frialdad), y verde (sobrenatural).

Aclaremos también que el blanco es considerado como ausencia de color y el negro como su totalidad en los colores pigmento, y considerados totalmente al revés en los colores luz, por lo tanto sus intenciones son: violeta asociado con tristeza y aflicción; gris, con profundidad, misticismo y misterio; púrpura, con suntuosidad y certeza; blanco con inocencia, pureza, paz, delicadeza y tranquilidad; naranja como el resultado de combinar las asociaciones del amarillo y el rojo, exceptuando fuerza, voluntad y envidia, pues su excitación es menor; para terminar, el negro se asocia con seriedad, elegancia, muerte, comprensión, delicadeza y ligereza.

En este caso, como ejemplo, podríamos remitirnos a casi todo lo que vemos en publicidad audiovisual y en el cine comercial rentable; el hecho de ser tan exitosos demuestra qué tanto han estudiado el problema, y cómo se valen de ello para manejar al espectador.

Es significativo también que estos sean los campos, sobre todo el primero, donde experimentan con mayor intensidad los creadores de lenguaje, de propuestas temáticas y más que nada de propuestas formales, así como los que construyen mensajes del tipo pregunta; como ejemplo mencionemos la **TRILOGÍA DE COLORES**, más conocida como **AZUL, BLANCO y ROJO**, Krzysztof Kieslowski, 1993 y 1994, que utiliza el azul para hablar de una libertad opacada por los individualismos, blanco para discurrir sobre la igualdad amañada por las conveniencias, y rojo para argumentar respecto a la fraternidad ensombrecida por las desconfianzas, construyendo un cuestionamiento muy agresivo a los principios fundamentales del sistema democrático europeo

actual, sistema que se encontraba conformándose como bloque en el momento de realizarse la película.

Estos colores los encontraremos en los vestuarios, los escenarios y la iluminación cumpliendo funciones diferentes; así, por ejemplo, en **AZUL** la protagonista vestirá primero este color, luego verde y al final negro (saber, esperanza e imaginación respectivamente), mientras es iluminada con amarillo o rojo (hogar, afecto), durante los momentos tensionantes que se desarrollarán en espacios blancos, cremas, amarillo claro, color de la piedra, y gris, color del cemento (vitalidad, alegría, veracidad) dando nuevas significaciones y sentidos a los elementos del lenguaje clásico.

Todo lo que hemos planteado habrá de ser reestudiado, al tener en cuenta una composición cambiante constantemente, pues los puntos, las líneas y las formas (planos de espacio) varían a cada momento debido a esa “sugerencia” del movimiento ya mencionada; el desplazamiento de Mickey en líneas redondeadas y formando círculos, cuando comienza a jugar con la magia, demuestra lo equívoco de su acción, mientras que cuando llega el brujo, con su caminar lento y decidido, forma cuadrados y triángulos mostrando una perfecta complementación entre las formas del espacio y las que él crea con su movimiento.

Como lo vemos, se genera una extensión en esta teoría ya descrita cuando se les da nuevos valores a los elementos anteriores con las direcciones que surgen por la interrelación entre las acciones (toda mirada genera líneas sutiles pero reales para clarificar tensiones, contradicciones o solidaridades), al igual que sucede con los diálogos.

Como ejemplo podemos ver en ***LA LISTA DE SCHINDLER**, Steven Spielberg, 1993, cuando su protagonista, y otra persona desde lo alto, ambos montados a caballo observan cómo transportan prisioneros judíos, ellos ven a una niña con sobretodo rojo (único color de la película, color utilizado para señalar los cambios en el personaje principal) que se desplaza hacia un galpón.

La cámara mira desde la espalda de ellos conformando con estos puntos en la pantalla un triángulo con su vértice hacia abajo, pues cada adulto ocupa un extremo cerca del borde superior y la niña la mitad del borde inferior; esto apunta el sentido de la maldad en lo que está pasando.



► *Charles Chaplin y Paulette Goddard en TIEMPOS MODERNOS.*



La niña parece que quiere escapar, pues se mueve hacia el lado izquierdo buscando desarmar ese triángulo fatídico, pero no lo logra, porque entra en el galpón y la vista del espectador se queda concentrada allí.

En la imagen siguiente veremos, desde la posición ocupada inicialmente por esa niña, cuando Óscar Schindler queda solo, pues quien lo acompaña se aleja saliendo por el lado derecho de pantalla; seguidamente sale del galpón una carreta con muertos, y debajo de ellos la niña con su abrigo rojo; a partir de ese momento la actitud de Schindler hacia los judíos irá cambiando.

Se construye ahora en la imagen otro triángulo entre la niña, los soldados alemanes, que se alejan de nosotros al desplazarse junto a la carreta, y el protagonista, pero ahora su vértice está arriba en la mitad del borde superior, y su base cerca del borde inferior entre la carreta y los soldados.

Se formarán con las miradas y los movimientos de los personajes, un triángulo hacia abajo y otro totalmente invertido que al superponerse en el subconsciente del espectador conformarán una estrella de seis puntas, estrella que es el símbolo de los judíos; en la siguiente escena veremos que algunos de los judíos serán colocados en una lista por Schindler, con el fin de protegerlos y salvarlos del exterminio.

Como ya lo sabemos, estas significaciones se verán reforzadas, variadas, complementadas o contradichas con la sucesión de cortes de cámara que generarán nuevas posibilidades para interpretar; esto facilita que este lenguaje bidimensional, enriquecido por los movimientos, sea el más parecido a la experiencia cotidiana, por ende que ese lenguaje esté muy cerca de la polisemia de la realidad, es decir, de su multiplicidad en significaciones.

Siempre se había discutido si en todo arte el contenido y la forma eran inseparables, pero el cine acabó con esta discusión al demostrar con mayor eficacia que esto es incuestionable, pues al analizar los niveles del mensaje (información y comunicación con sus tres posibilidades: sentencia, propuesta y pregunta o cuestionamiento) se ha de encontrar que solo es posible comunicar a través del manejo de las formas (estructurar la imagen); ese manejo comienza con la organización de: los objetos y los elementos que los conforman dentro de un límite conocido como formato (composición).



► *Charles Chaplin y Paulette Goddard en LUCES DE LA CIUDAD.*



En las pantallas audiovisuales los objetos son: primero, la escenografía y su ambientación (sitio-escenario); segundo, el vestuario y sus utilerías; y por último, los actores (personajes). Y los elementos que conforman los objetos son: formas, colores, distancias y tamaños.

Al organizar cada objeto y los elementos que lo conforman se define su importancia para determinar cuándo cada uno de ellos funciona realmente como objeto o si solo es contorno; asimismo, se determina quién es verdaderamente un personaje, y quiénes son ciertamente contexto; es decir, en la realidad cada observador utiliza su voluntad para determinar dónde concentrarse, ya que cuenta con la suma de las percepciones: vista, oído, olfato, gusto y tacto, más una conciencia esférica de 360°, mientras que la pantalla debe construir cuál es ese punto de concentración, pues solo puede impresionar vista y oído, sin manejar ninguna conciencia.

El trabajo del realizador obliga al espectador a “mirar” los objetos que llevan los hilos informativos (concentrar su atención) mientras “ve” toda la pantalla, en ocasiones hasta desviando su atención de una zona del formato hacia otra o de un objeto a otro, sin que haya cambiado el cuadro.

En ***TIEMPOS MODERNOS**, Charles Chaplin, 1936, dentro del mismo corte de cámara, Carlitos recoge una bandera roja, esta se ha caído de un camión que lleva tabloneros para una construcción; agita dicha bandera con su mano derecha, en la mano izquierda lleva el bastón y muestra la bandera con esa mano, a la vez que grita avisando mientras camina hacia nosotros; su entorno es la calle en una ciudad de los años 1930. De pronto, a su espalda y por la bocacalle, entra una gran manifestación conformada por desempleados, los cuales avanzan en igual sentido quedando detrás de Carlitos, mientras él continúa inocente en la acción ya descrita; cuando ya Carlitos está muy cerca de nosotros se detiene muy sorprendido, al igual que los manifestantes, aparece entonces desde donde nosotros estamos viendo una carga de policías, unos montados y otros a pie quienes agreden a los manifestantes, haciendo que Carlitos se pierda entre el tumulto.

Nuestra atención ha pasado de Carlitos a la manifestación, pasa por Carlitos nuevamente, y otra vez va hacia los manifestantes, después nos atraen los policías, y por último el tumulto.

Así se crean los elementos ya abstraídos de: punto (objetos en un contexto que por contraste concentran la atención del espectador) que maneja significaciones; y línea que puede ser de dos clases como mínimo: a) recorrido que el ojo del espectador hace sobre un cuadro para captarlo enteramente (línea de lectura); b) recorrido que el objeto-personaje hace dentro del cuadro (línea de dirección) que maneja sentidos.

Cuando estas dos líneas llevan igual recorrido se llama dirección en sentido, y el espectador es tomado como observador simple de las acciones del personaje porque no le genera ninguna tensión psicológica, y lo lleva a reaccionar con la más tranquila de las emociones; cuando esas dos líneas van por caminos contrarios se denomina dirección en contrasentido, y en el que mira se genera expectativa, por lo tanto se definen como líneas de tensión.

En ***LUCES DE LA CIUDAD**, Charles Chaplin, 1931, nos muestra una calle en perspectiva con un punto de fuga hacia el extremo superior izquierdo del cuadro, por ella Carlitos se dirige a la derecha del mismo cuadro acercándose mientras balancea su bastón (lectura y dirección en sentido).

Al siguiente cuadro vemos una esquina en donde hay un trancón de automóviles que se pierden hacia el lado derecho de la pantalla, mientras que sus trompas están dirigidas hacia la izquierda (línea de lectura de derecha a izquierda); de este lado aparece Carlitos conservando su línea de acción anterior (de izquierda a derecha); él observa un momento, luego entra en el auto que tiene al frente por la puerta trasera izquierda, y sale por la puerta contraria haciéndolo rápidamente como si lo hubiesen echado; luego repite la misma acción con el otro carro (lectura y dirección en contrasentido).

En el siguiente cuadro “descubrimos” que lo que buscaba Carlitos era atravesar la acera y llegar al otro andén; allí conocerá a la ciega, una vendedora de flores, quien lo confundirá con un millonario, pues ha oído detenerse un coche con motor de gran potencia, y ha escuchado que un hombre, por las pisadas y el bastón, se ha bajado de él.

Como lo podemos ver, este genio del cine, desde el comienzo, ya estaba experimentando con las líneas para construir sus efectos sorprendentes, y al mismo tiempo comunicar los equívocos que nos presenta la vida.

Recordemos además la maestría con que maneja las significaciones en las formas del punto: Carlitos es un triángulo isósceles, base corta y lados largos que simbolizan al hombre consciente de su presente, responsable de sus actos y con metas sublimes; usa zapatos grandes, pantalones amplios, saco ajustado, pechera con cuello y sin camisa, corbata angosta, además de pequeña, y sombrero chico; es decir, el objeto-personaje va disminuyendo de grosor en la medida en que asciende nuestra vista, completado con otro triángulo, pues se apoya contra el piso usando su bastón; todo esto para darle mayor apego a su presente, o sea, más puntos de unión con la tierra.

Con estas explicaciones ya se hace más entendible por qué hemos afirmado más de una vez que este personaje es el símbolo mismo del séptimo arte y de la cultura occidental del siglo XX, pues la sutileza de sus construcciones llevó a que los espectadores de su tiempo se identificaran plenamente con él, pero no se queda ahí, sino que su creación sigue logrando esto mismo con el espectador de hoy, por eso buena parte de sus películas son verdaderas obras maestras.

Bibliografía recomendada

Einstein, S. (s.f.e.). La forma en el cine. Medellín, Colombia. Ediciones Viento del Este.

Feldman, S. (1995) La composición de la imagen en movimiento. Barcelona, España, Editorial Gedisa.

Kandinsky, V. (1995). Punto y línea sobre el plano. Barcelona, España, Editorial Colección Labor.

Ortiz, A. & Piqueras, M.J. (1995). La pintura en el cine. Barcelona, España, Editorial Paidós.



Mirar, esencia del cine

Toda reconstrucción de la realidad es una escenificación o una representación, y tanto el teatro como el cine logran reconstruir, por lo tanto, recrear, esto se presenta incluso en el caso de una noticia o de un documental; el hombre tiene una visión de 180° y una conciencia de 360° tanto horizontal como verticalmente, mientras una cámara no llega a más de 120°, y si sus posiciones sobre las acciones las miran desde un solo ángulo, los espectadores perderán el contexto en el cual se desarrollaron.

Por eso, así se transmita en vivo como lo hace la televisión, estamos viendo una realidad incompleta, realidad que equivale al punto de vista del realizador; por ende, una recreación que busca ser muy parecida a la realidad, mucho más en un arte con tan poco tiempo de desarrollo.

De esa realidad única e irrepetible, tanto arte escénico como cine, dan a conocer una verdad individual, o de un grupo particular si es creación colectiva, la cual le deja al espectador las posibilidades para aceptar o rechazar esa visión del mundo planteada a través de la película o la obra teatral.

Posibilidades reales solo cuando se puede extraer dicha posición; es decir, cuando se puede analizar el mensaje emitido; dicho de otra manera, cuando conocemos los elementos que componen el lenguaje con que se emite.

El arquitecto diseña los sitios con una destinación específica: edificios para viviendas, para oficinas o para almacenes; el ingeniero los construye con todas las condiciones planteadas para ese ambiente previamente definido.

► *Diseño básico del afiche para EL PADRINO; protagonizada por Marlon Brando.*

Pero es el ser humano, al utilizarlos, quien determina su esencia pudiendo hasta cambiar la destinación original movido por sus necesidades; es por lo tanto el usuario quien crea los espacios, y así generalmente la casa se vuelve hogar, la oficina trabajo y el almacén, desarrollo; sin embargo, en otros casos, la casa se torna cárcel para el adolescente inquieto, la oficina punto de encuentro para el empleado solitario, el almacén, laberinto para el aseo cansado y así sucesivamente, pero hay otra clase de personas que acceden a los lugares, y ellos se llevan otras ideas.

Así, por ejemplo: mientras un visitante siente una casa como vivacidad, otro la ve desordenada; la oficina que para uno es modernidad, otro la considera lobería; el almacén que para uno es solución, otro lo vive como invasión; se trata de diferentes apreciaciones que surgen de distintos intereses y de diversos estados de ánimo.

El lenguaje audiovisual unifica estas apreciaciones a través de las miradas que establece en su producto sobre los sitios; integra estos espacios en conceptos únicos, pues vuelve al espectador un partícipe activo de los hechos bien como usuario normal, como visitante favorecido, como agredido por los lugares a la manera de la víctima, o como testigo ocasional.

Arquitectura y escultura (escenografía y ambientación para nuestro caso respectivamente) construyen su lenguaje básico a partir de las funciones narrativas o emocionales que intentan cumplir; por lo tanto, trabajan la expresión volumétrica, la textura, la forma como se refleja la luz y la forma como el aire se comporta en esos objetos artísticos.

El séptimo arte toma estos elementos, los completa con los manejos de la iluminación y con las miradas desde la cámara para hacer que estos sitios y sus complementos transmitan los estados de ánimo que el personaje vive allí, convirtiéndolos en espacios.

Así el espectador recibirá, no un escenario donde ocurren hechos, sino una atmósfera que en conjunción o contradicción con las acciones allí desarrolladas, generará significaciones más allá del relato de historias.

El lenguaje escénico se basa en la expresividad corporal y en el manejo del espacio como sugerencia del contexto; el cine maneja los espacios como

significación permanente por medio de la luz, la mirada de la cámara y el lente utilizado para observarlos.

Si a estos elementos le sumamos la facilidad para mirarlos desde diferentes posiciones, incluso de estar dentro de ellos como fisgón o participante de los hechos (cámara subjetiva), estamos ante una nueva concepción escénica; mucho más cuando, a diferencia de las artes de representación tradicional en que la expresividad corporal debe ser total y exagerada, el actor de lo audiovisual usa una gesticulación natural y parcializada llegando sin preocupación a lo sutil, al mostrar un temblor de manos y una apertura o cierre del iris, acciones que pasan desapercibidas en la cotidianidad para la persona poco observadora.

Todo ello gracias a la creación de los planos, los ángulos, los encuadres y los movimientos de cámara que miran sobre un realismo provocado por la aparente movilidad de la imagen; es decir, una nueva forma de la mirada que permite llenar las pantallas, gigantes o no, con unos labios, con bellos seres humanos completos o con un gran paisaje.

La cámara busca primero el realismo, pero solo alcanza a recrearnos la mirada que podríamos tener cuando vemos por un solo ojo, y por entre unas gafas cuadradas para nadar, en otras palabras, sin visión periférica (hacia a los lados, hacia arriba y hacia abajo) intentando, de todas formas, reproducir cada vez más y con mayor fidelidad, las miradas del ser humano.

Después de reproducir esa mirada llega a su entendimiento y a su lógica, y posteriormente da el salto hacia sus sentidos profundos buscando, ya no reproducir la mirada de lo real, sino la mirada del sentimiento.

Nuestra vista puede ser concentrada en algún objeto o personaje de la pantalla por los contrastes entre ese objeto y el espacio que lo rodea, ya sean de color, de luz o de movimiento contradictorio entre ellos dos: objeto-personaje y personajes-contexto, sin embargo nunca dejaremos de observar todo aquello que en ella exista.

Este hecho es aparentemente más dramático en la realidad, pues concentramos nuestra visión hacia la persona con quien conversamos, sin dejar de ver su entorno conservando una conciencia contextualizadora y permanente.



► *María Falconetti en dos escenas de LA PASION DE JEANNE D'ARC, película del realizador francés Carl Dreyer que sin sonido es capaz de transmitir toda la angustia del personaje histórico.*



Esta contextualización es escamoteada en la pantalla, o mostrada según los intereses del realizador en la narrativa, y sus necesidades para manejar nuestros sentidos profundos.

Este escamoteo comienza con el plano (contenido de pantalla), por lo tanto, debemos estudiar los manejos de sentido que provoca; los planos cercanos nos producen el sentido de intromisión, permitiendo ver la intimidad del personaje, estos son: plano de detalle (P.D.) que muestra un ojo, por ejemplo; primer plano (P.P.), un rostro, y primer plano largo (P.P.L.), toda una cara hasta los hombros.

Los planos medios observan con respeto y comprenden: plano medio (P.M.) contiene desde la cintura hasta la cabeza; plano medio largo (P.M.L.), desde el sexo hasta la cabeza y plano americano (P.A.), de las rodillas a la cabeza.

Y los planos largos, que nos despiertan el sentido del fisgoneo, dejan ver el entorno y son: plano general (P.G.), muestra todo el personaje; plano general largo (P.G.L.), entorno y personaje destacable; y gran plano general (G.P.G.), entorno sin personajes destacables.

Hay realizadores que buscan con su narración involucrarnos sentimentalmente trabajando los planos cortos como categoría dominante; como ejemplos mencionemos *LA PASIÓN DE JEANNE D'ARC, Carl Dreyer, 1927, fotógrafo Rudolph Maté, o *EL GRADUADO, Mike Nichols, 1967, fotografiada por Roberth Surtees.

Otros buscan mantenernos analíticamente frente a los sucesos usando los planos medios, como en *MANHATTAN, Woody Allen, 1979, fotografía de Gordon Willis, o *ATRAPADO SIN SALIDA, Milos Forman, 1975, fotógrafo Haskell Wesler.

Otros, volvemos observadores descriptivos de los fenómenos como en *FARGO, Ethan y Joel Cohen, 1996, fotografía de Roger A. Deakins, utilizando los planos largos.

Incluso habrá quienes buscan hacernos partícipes de las acciones usando la cámara subjetiva (aquella que mira desde un personaje), tal como sucede en *EL SILENCIO DE LOS INOCENTES, Johnattan Demme, 1991, fotografiada por Tak Fujimoto.

Involucrarnos sentimentalmente, mantenernos en posición analítica, plantearnos como observadores descriptivos o hacernos partícipes de la realidad recreada para que nos emocionemos, y posteriormente si tenemos conocimientos o capacidades, reflexionemos sobre lo que se nos cuenta respecto a nuestra vida cotidiana y nuestra manera de ser y de pensar, en relación con los conflictos que mueven nuestra sociedad y los individuos que la conformamos, es lo que siempre buscará el cine.

Los ángulos o angulaciones (posición respecto al horizonte) intervienen en la significación de las acciones haciéndolas poco importantes con el picado (Pic.), cámara que mira desde arriba; haciéndolas proporcionadas al mirar horizontalmente (----), cámara que trabaja a la altura de los ojos del personaje; y sobrevalorándolas con el contrapicado (CPic.), cámara que mira desde abajo.

Los encuadres dan otro tipo de valoración que trabaja significación y sentido al mismo tiempo, pues estos implican las diferentes posiciones que la mirada puede adoptar ante los personajes y sus acciones: si miramos de frente (f.) nos sentimos víctimas sabiendo que lo sucedido es verdad incuestionable; si lo hacemos desde la espalda (e.), nos sentimos despreciados, y sabemos que en los sucesos pueden existir muchas opciones de engaño; si vemos desde los lados (d. o i.) nos sentimos como testigos involuntarios, por lo tanto, comprometidos con algo que es verdad en parte.

Los movimientos de cámara se encargarán de ayudar a manejar nuestras emociones, y por ello se meten completamente en lo que sentimos; con los movimientos falsos o del lente: zoom in (Z.I.) nos evidenciarán la acción al “traérnosla” para que reaccionemos en contra o a favor de ella; o nos la quitarán al “alejárnosla” con el zoom out (Z.O.) buscando que nos interese el conocerla y, de ser posible, experimentarla.

Sin importar cuáles son nuestros deseos nos obligarán a vivenciar los hechos, al involucrarnos con ellos a partir del acercamiento (Ac.); así como nos impedirán participar de ellos al sacarnos de allí con el alejamiento (Al.).

Otros movimientos de cámara nos pueden llevar embelesados al lado de los sucesos, sin poder hacer nada para acelerarlos o detenerlos con el despla-

zamiento lateral hacia la derecha o hacia la izquierda (---> o <---), también nos pueden hacer pasar por tontos que seguimos los eventos, sin saber a dónde van a terminar con el seguimiento de espalda (S.e.), o por estúpidos que le huyen a la realidad, que inexorablemente se nos viene encima con el seguimiento frontal (S.f.).

El lente, por su parte, también interviene en los sentidos al variar la sensación del espacio; si se mira a través del gran angular, lente que produce una mirada de 120°, el escenario parece amplio; si se ve a través del teleobjetivo, lente que produce un ángulo de 2°, el escenario se sentirá pequeño.

Esto se logra, de igual forma, con la luz a partir de sus posibilidades desde el lenguaje: dirección, calidad, zona de pantalla que abarca y color incluye significación y sentido, pues altera cada espacio haciéndolo aparecer como romántico, misterioso, lúgubre, tranquilo o tensionante.

Desde lo direccional: cuando la luz llega frontal transmite verdad; si llega desde los lados, misterio; si es contraluz, divinidad; si es silueta, suspenso; y al caer o ascender transmite la idea del miedo.

Desde las calidades: la luz directa, la que llega sin interferencias, es dramática; la difuminada, la que llega a través de filtros, es triste; y si se refleja construye tranquilidad; así, en **MANHATTAN*, Woody Allen, 1985, fotografía de Gordon Willis, cuando el protagonista es mostrado en su apartamento con crisis depresivas será iluminado lateralmente y con luz directa.

Existen tres términos de iluminación dados por la distancia entre la cámara y los objetos iluminados: iluminar el primero o cercano, llamado equivocadamente primer plano, habla de engaño.

Iluminar el segundo término o intermedio construye la idea de franqueza; si se ilumina el término de fondo o tercero, llamado con equivocación tercer plano, transmite lo acogedor.

Cuando hay plenitud, todos los términos están llenos de luz, se generará alegría para la escena; cuando se habla de parcial unitario, se ilumina uno de los términos, y cuando se habla de parcial doble, dos de ellos están iluminados. El concepto creado dependerá de la combinación de los términos escogidos; así en **IVÁN EL TERRIBLE*, Sergio Eisenstein, 1941 al



► Stanley Kubrick durante el rodaje de LA NARANJA MECÁNICA.



► Alex (Malcolm McDowell) con sus drogas en el bar de leche, escena de LA NARANJA MECÁNICA.

45, fotógrafos Edouard Tissé y Andrei Moskvin, Iván habla siempre con la verdad, pero su miedo para actuar ejercitando el poder lo llevará a ser un personaje trágico que nunca recibirá afecto; estos conceptos se construyen, entre otras cosas, iluminando muchas de sus escenas con la luz directa, lateral, enviada desde abajo y ocupando solamente el primero y el segundo término, casi nunca los fondos, esta manera de iluminar nos hace sentir una atmósfera de traición que permanece en toda la narración de la película.

El color de la luz afectará todo los espacios creando nuevas significaciones, ya, que como todos sabemos, existen dos círculos cromáticos: el de color pigmento, cuyos básicos son el amarillo (poder), el azul (sapiencia), y el rojo (violencia) que se usarán en el escenario para transmitir el temperamento, y en los vestuarios para comunicar el carácter; y el de color luz cuyos básicos son rojo (calidez), azul (frialdad) y verde (sobrenatural).

Esto permite entender por qué se generó una gran discusión ante el intento de colorear importantes películas anteriores a 1945, con lo que buscaban promocionar las bondades de un tipo de computador y sus programas; ya todos entendemos que darle color a lo que fue hecho en blanco y negro le crea significaciones nuevas, y nadie puede garantizar que su creador haya querido transmitir esas nuevas significaciones exactamente; afortunadamente esto se hizo solo con muy pocas de ellas, aunque alcanzaron a caer allí obras importantes como *CASABLANCA, Michael Cutiz, 1942, fotografía de Arthur Edeson.

Así, cuando el realizador lo decide, nos hace sentir los diferentes espacios que hay dentro de un sitio, o ver las distintas apreciaciones existentes sobre un mismo lugar en el transcurso de su relato; para ello se vale de las diferentes posiciones de la cámara y de los planteamientos de iluminación que, combinados, generan distintas sensaciones ante cada paraje.

Por ejemplo, en *LA NARANJA MECÁNICA, Stanley Kubrick, 1971, fotógrafo John Alcott, cuando por primera vez Alex y sus drogas llegan a la casa del escritor, sentimos su sala cómoda, amplia, tranquila y lujosa; la segunda vez sentimos ese mismo sitio como lúgubre, vacío, misterioso y triste; también tendremos en el transcurso de la cinta una percepción

sobre mundos cerrados, como un laberinto sin salida como se sienten la casa de Alex, el teatro y el edificio derruidos, la cárcel, el almacén de discos o el hospital, en ellos la cámara o mirada del espectador verá limitada su posibilidad de observar, pues siempre al frente hay una pared que impide la libertad para ello.

En su habitación, Alex se multiplica, no solo por la cantidad de sexo que tiene con las dos mujeres, sino porque allí hay espejos; cuando nos muestra lugares abiertos, estos están deteriorados, por ejemplo, cuando es llevado por sus dos colegas anteriores, hoy policías, a través de un campo reseco y erosionado; otros exteriores tienen la forma de un túnel, como las escenas en que Alex y sus drogados agreden al mendigo, y en las que este, con sus compañeros agreden a Alex, o cuando viajan a gran velocidad en automóvil durante la noche.

Para una mayor comprensión recordemos que cuando Alex se venga de sus compinches, quienes quieren quitarle el mando, la escena es mostrada a un lado de un tanque de agua y en exteriores, pero hay un edificio al fondo, y este no solo tapa la visión, sino que está además desenfocado.

La única ocasión en que vemos el paisaje es cuando Alex ha salido de su casa llevando un talego con sus pertenencias, él avanza hacia la izquierda de la pantalla, mientras al fondo está el río desplazándose en sentido contrario; aquí, aunque nunca lo diga el personaje, el espectador siente que Alex piensa en suicidarse dejándose llevar por la corriente, pues nos muestra visualmente cómo la realidad va hacia un lado, y él hacia el otro, luego su indecisión con un remolino del río; la película denuncia como en esta sociedad violenta Alex es el único que no puede defenderse, cuestionando así el supuesto desarrollo de nuestra civilización.

La arquitectura y las demás artes tridimensionales han trabajado siempre para el bienestar de las personas, entre otras, informando sobre sus necesidades en cada época, expresando las tendencias del gusto de los habitantes de una región, dando a conocer las rutinas que los mueven, y comunicando sus aspiraciones; estas personas han definido claramente el uso que cada sitio habrá de tener, y cómo acceder a él dándole características humanas,

pero el cine retomará esas visiones a su servicio para que cada espectador prepare o dé rienda suelta a sus emociones.

Estas son funciones diferentes creadas a partir de los mismos elementos del lenguaje: tres dimensiones, luz, aire y materiales con todo lo que ellos conllevan, para realizar testimonios claros sobre su momento histórico.

A estos testimonios puede acceder cualquier espectador como investigador, solo si sabe leer los mensajes que en ellos se pueden encontrar; en ***ROMA, CIUDAD ABIERTA**, Roberto Rosellini, 1945, fotógrafo Ubaldo Arata, sus realizadores no solo nos dejan ver la ciudad destruida por la guerra, es decir, las maravillas de la cuna de nuestra cultura en estado lamentable, sino que también nos hace sentir la rabia a causa de las injusticias que narra, y el desasosiego por la soledad de los personajes, pero también la felicidad por la solidaridad que se ve entre ellos, y la esperanza por la unión de voluntades que muestra entre esas gentes sencillas.

Es a esto, lo que llaman atmósfera quienes escriben sobre cine, aunque de ella hacen parte otros elementos más como la música o los ambientes sonoros; esa atmósfera es lograda a través de: diseñar el sitio, construir un ambiente, iluminar los lugares y con la mirada de los usuarios permanentes u ocasionales (comportamiento de cámara) generando buena parte de los sentimientos del espectador, manejando su sentido.

Es bien interesante notar cómo en la trilogía de **MATRIX**, Larry y Andy Wachowski, 1999, los distintos espacios tienen dominantes de color y comportamientos de la cámara bien diferenciados, lo más notorio está en el color de cada lugar, color trabajado con la iluminación, el filtro de la cámara, el tipo de película con que se rodó y el retoque digital posterior.

El mundo virtual creado por la matriz de la computadora es verde, y el tiempo se mueve dentro de él al ritmo de las necesidades de cada lucha, al fin y al cabo es un universo extrahumano, el mundo de las naves en que viajan tiene una fuerte tendencia a la tonalidad tenue del azul y los movimientos de las acciones son normales, pero la cámara se mueve rápido, y las escenas tienen muchos cortes internos, porque están fuera de su propio mundo y en peligro constante, y la ciudad de Zion tiene una tonalidad que



► Diane Keaton y Woody Allen, protagonistas de la película *MANHATTAN*, en una versión caricaturesca de Al Hirschfeld.



► Imagen en que se basó la producción para hacer el afiche de la película *MANHATTAN*.

va hacia el naranja y la mirada es tranquila, estática o con movimientos sutiles, pues están en la protección del hogar.

Este análisis lo soportan solo las producciones que tienen propuesta, como puede suceder con la otra trilogía famosa en la actualidad, **EL SEÑOR DE LOS ANILLOS*, Peter Jackson, 2001, pues en ella se encuentran diferenciados no solo los espacios como tal, sino los momentos psicológicos de la narración.

Recordemos solo como referencia las distintas veces que estamos dentro de la casa de Bilbo, las veces que nos deja ver el mundo de los elfos o la ciudad blanca de Gondor, ciudad que sentiremos invencible la primera vez que nos la muestran y cómo durante la batalla la sentimos indefensa a pesar de ser la misma; lo que sucede es que la primera vez está mostrada horizontalmente y en contrapicado como mirada principal, mientras durante la batalla es vista en picado constantemente; además la música y los efectos de ambiente sonoro la primera vez que la vemos la glorifica, y durante la batalla la hacen sentir caótica y de difícil movilidad.

Algunos realizadores tienen la intención de agradar como Walt Disney, **BLANCA NIEVES Y LOS SIETE ENANITOS*, 1937, Steven Spielberg, **EN BUSCA DEL ARCA PERDIDA*, 1981, o Robert Zemeckis, **FORREST GUMP*, 1994.

Otros, la de agredir como Alfred Hitchcock, **PSICOSIS*, 1960, Roman Polanski, **CHINATOWN*, 1974, o Martin Scorsese, **TAXI DRIVER*, 1976.

Otros, la de informar dejando que los espectadores decidamos si nos agrada o nos agrede lo que nos muestran, como Orson Welles en **EL CIUDADANO KANE*, 1941, Francis Ford Coppola, **EL PADRINO I, II y III*, 1972, 1974 y 1990, o Milos Forman, **AMADEUS*, 1984.

Dicha intención se puede clarificar al analizar las caracterizaciones, es decir, la construcción de personajes válida para cualquier arte escénico, más la atmósfera en que se desenvuelven esas personalidades informadas o construidas; esta atmósfera es controlada, como expresión, solo por algunas de las artes y entre ellas el cine.

A lo anterior hay que sumarle los planos, los ángulos, los encuadres y los movimientos de cámara; cómo son mostradas dichas características y los ambientes en que se desarrollan, elementos del lenguaje creados exclusivamente por el cine.

Al analizar todos estos aspectos concluiremos hasta dónde las intenciones del creador se cumplen, y si cada uno de ellos tiene el nivel adecuado para permitir la reflexión, pues si su impacto es muy fuerte, como sucede con lo musical en ***MY FAIR LADY**, George Cukor, 1964, sobre todo en ***CANTANDO BAJO LA LLUVIA**, Gene Kelly y Stanley Donen, 1952, o lo mismo que pasa al conjugar las imágenes con la música en ***DANZA CON LOBOS**, Kevin Costner, 1990, se corre el peligro de que los espectadores no pasen del nivel contemplativo, porque la fuerza del impacto particular en estos casos de la música hace que el sentido del oído gane toda la concentración y la vista pierda fuerza.

Lo que busca el realizador es ese balance en que tanto la vista como el oído actúan, que haya impacto y seducción en el relato para que los dos sentidos estén atrapados, y esta concentración permita despertar los otros sentidos: gusto, olfato o tacto como sucede en ***LOS OTROS**, Alejandro Amenábar, 2001, película en que el espectador siente frío, así la esté viendo en un teatro abarrotado de espectadores o en su habitación bajo las sábanas; o el hambre que logran despertar los comerciales sobre comidas cuando son exhibidos por la televisión, sobre todo cuando están apoyadas por el horario.

Incluso, los espectadores pueden llegar a mal interpretar los mensajes creyendo que la cinta está validando acciones o comportamientos, cuando en realidad los satiriza y los critica fuertemente.

Así pues, el cine tomó los elementos básicos de lo tridimensional, y les varió sus objetivos comunicacionales para reforzar su propia polisemia. Esto hará que cada espectador reaccione de manera diferente ante las atmósferas propuestas por él, con sentimientos o niveles de los mismos nacidos desde su experiencia personal (vivenciada, investigada, leída, imaginada o soñada) ante sucesos similares a los presentados por la película.

Bibliografía recomendada

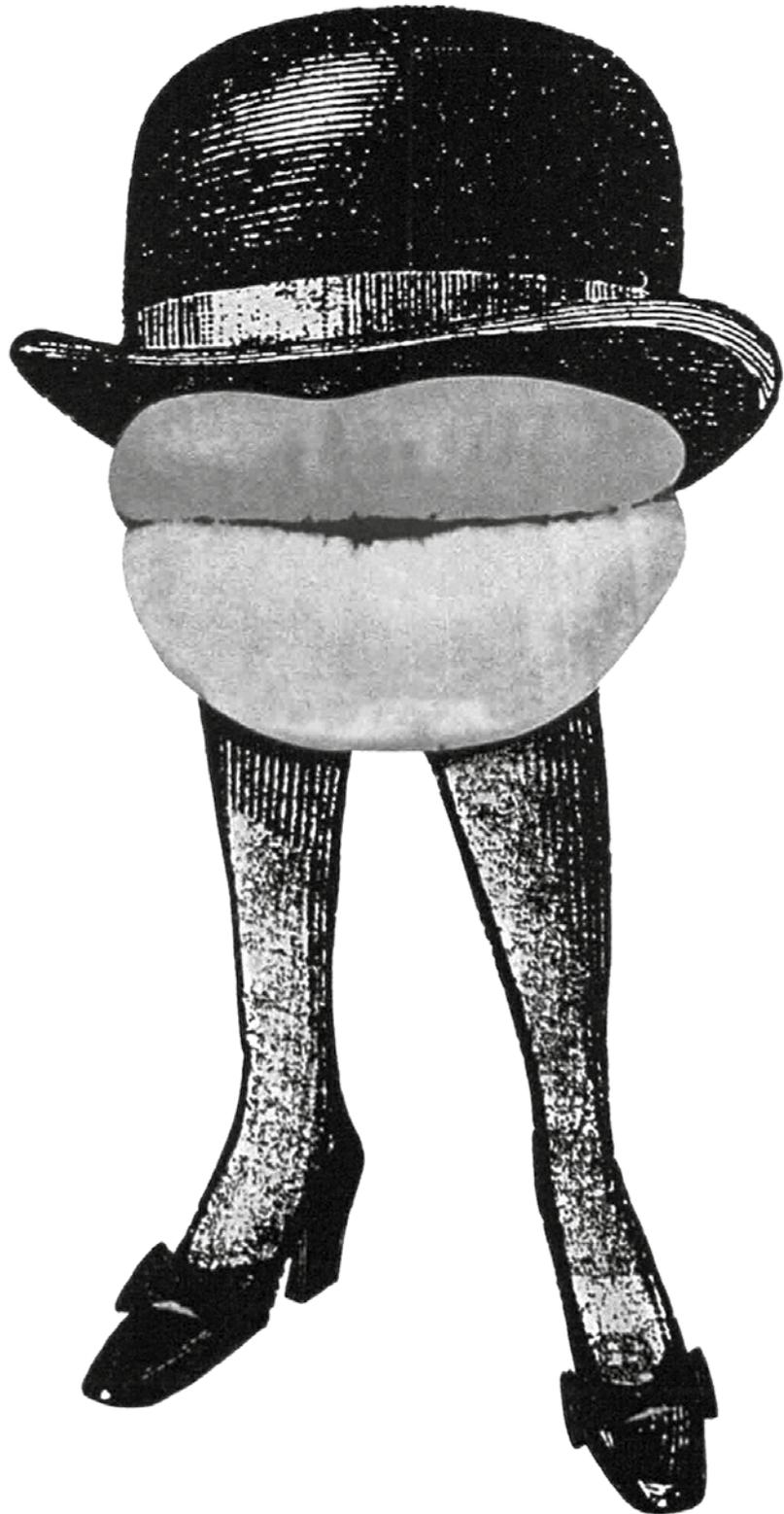
Balázs, B. (1957). *El film, evolución y esencia de un arte nuevo*. Buenos Aires, Argentina, Editorial Losange.

Bont, D. (1981). *Escenotécnicas en teatro, cine y TV*. Barcelona, España, Ediciones LEDA.

Morin, E. (1972) *El cine o el hombre imaginario*. Editorial Seix Barral.

Vidal, A. (1990). *La cámara creativa de video*. Barcelona, España, Ediciones CEAC.

Vidal, A. (1992). *La iluminación en cine y video*. Barcelona, España, Ediciones CEAC.



Simbolizar audiovisualmente

Ya veníamos hablando del primer elemento poético que ha tomado el lenguaje audiovisual, la musicalidad de su relato; este es, pues, un elemento que comparten la música, el arte escénico, la poesía y el cine; antes de mencionar otros elementos, puntualicémoslo.

La poesía trabaja la armonía al igual que el cine, y esta nace de manejar adecuadamente los ritmos; estos están dados en la poesía por la unión de las palabras con diferente extensión, la puntuación o su ausencia, el tamaño de la línea, el seguimiento y la sonoridad de todos estos elementos, sonoridad en donde está y estará la vilipendiada rima, agredida sin justificación clara, obviamente.

En cine, dichos ritmos se construyen con: el seguimiento de los cortes, el sonido que los une, y la continuidad resultante de dicha unión.

Encontramos que desde el punto de vista musical (ritmo), los cortes del accionar (planos o cortes de cámara) son como las palabras de una línea; las escenas son comparables con la línea, y cada bloque estructural es similar a una estrofa.

La poesía, como los medios audiovisuales, establece un relato armónico (el cine argumental una narración) que impacta agradando o agrediendo para reforzar, generar o validar símbolos de las actitudes humanas, símbolos que crean sentimientos y reflexiones sobre nuestra propia vida.

El cine se vale de la simbología cultural ya validada, en el uso de: el color pigmento (vestuarios y escenarios), el color luz (iluminación), los objetos

► *Diseño básico para el afiche francés de la película: EL DISCRETO ENCANTO DE LA BURGUESÍA.*

rituales mostrados, las edificaciones que identifican los contextos sociales y los tejidos, buscando clarificar los hechos narrados.

Bien sea en cuanto a: a) Tiempo (un periódico en el que sus titulares hablan del quiebre y cierre de fábricas que nos ubica durante la depresión económica de los años 1930 en **TIEMPOS MODERNOS*, Charles Chaplin, 1936). b) Espacio (el Coliseo romano que nos dice en qué ciudad se desarrollan o se desarrollarán los acontecimientos en **LA DOLCE VITA*, Federico Fellini, 1959). c) Estados de ánimo (el decaimiento vivido por la frustrada cantante y segunda esposa de Kane, anunciada con la lluvia que cae sobre los tejados del bar en **EL CIUDADANO KANE*, Orson Welles, 1941). d) Cualquier cantidad de ideas representadas por los trajes de jueces, cachuchas o uniformes; esta clase de símbolos es llamada índice por los teóricos actualmente.

Sin embargo, esto no es tan trascendente, lo realmente valioso es que el cine, como la poesía, al igual que la vida misma, dentro de la relación entre las personas crea símbolos que no se universalizan, sino que se manejan solo en dichas relaciones particulares; estos símbolos nacen y se validan en una sola película o, cuando mucho, en la obra total de un autor.

Por ejemplo, la gran cantidad de ovejas que se golpean unas contra otras por entrar al matadero, lugar en donde serán sacrificadas, y que se disuelven en el atropello de los empleados, al entrar a su lugar de labores, simbolizando la mansedumbre que conduce a lo estúpido, mansedumbre generada por la sumisión de nuestra clase media que teme perder su puesto y, por lo tanto su subsistencia.

O la máquina que agrede a Carlitos y se traga a su jefe, acciones que simbolizan el industrialismo salvaje, donde el ser humano es solo un objeto más de la fábrica, ser humano destinado a ser útil como repuesto o devorado, cuando actúa distinto a lo que sus dueños programan, dueños en realidad de la empresa en **TIEMPOS MODERNOS*, Charles Chaplin 1936.

Otro ejemplo más abstracto aún se da en **PSICOSIS*, Alfred Hitchcock, 1960, y está en la imagen de los pájaros disecados que decoran la oficina del motel; ellos, por las diferentes posiciones de cámara, harán ver

al psicópata rodeado, y vigilado por cadáveres que, con sus afilados picos, apuntan directo a su cabeza; con estos pájaros nos “anuncian” el señalamiento permanente que le hace su madre; señalamiento aparente, pues ella ya ha muerto, pero este hecho lo entenderemos solo al final; anuncia también los cuchillos con que asesina a sus víctimas simbolizando la imposibilidad para salirse de sí mismo, sin causarse daño.

Hay símbolos que son muy personales, y cada vez que se muestran en otras películas se vuelven un homenaje a su creador; por la misma razón algunos siguen sin ser decodificados; no obstante las muchas discusiones, conferencias, artículos y hasta libros que han generado en el transcurso de los años, este es el caso del cine de Luis Buñuel.

Por ejemplo, en **EL DISCRETO ENCANTO DE LA BURGUESÍA*, 1972, nos muestra a varios burgueses que se reúnen para cumplir una invitación formal de un embajador; al pasar a la mesa vemos que alrededor de ella no hay asientos sino inodoros; allí se sientan los “comensales” con sus pantalones abajo y faldas arriba respectivamente, haciendo deposiciones, mientras conversan animadamente; cuando alguno se siente mal, pide permiso con toda decencia, se levanta, organiza su ropa, y va a un cuarto privado, hasta donde le alcanzan comida por una ventana pequeña, la cual, acto seguido, es cerrada para que el invitado no sienta alterada su privacidad.

Muchos estudiosos del surrealismo han dicho que se buscaba crear con esto un símbolo para ridiculizar las normas de cortesía y protocolo, pues al voltearlas muestran su absurdo, ya que toda ley natural conserva su principio (validez), así se formule de manera contraria.

Todo este planteamiento no pasa de una simple teoría, pues su autor nunca quiso dar respuesta a las intenciones que perseguía con este tipo de construcciones, ni siquiera en su última obra con forma de libro, “dictada” a su guionista Jean Claude Carriere y titulada “Mi Último Suspiro”.

Ahora bien, es la estructura general de la poética, gracias a su manejo de la abstracción, lo que ha permitido organizar todos los elementos ya vistos (signos, códigos y símbolos) para darles coherencia y unidad.



► Orson Welles y Ray Collins en dos escenas *EL CIUDADANO KANE*.



También es esa misma capacidad para abstraer lo que ha ayudado al cine como lenguaje audiovisual a experimentar incluso con medios muy cerrados por su manejo estrictamente comercial, pero de comprobación rápida, como la televisión y los comerciales publicitarios; con base en esa capacidad el cine ha generado abstracciones muy interesantes para su relación con el público de hoy; como ejemplos podemos mencionar el video musical y las nuevas modalidades del documental, género que había sido condenado a llegar solo al especialista o a aquel interesado particularmente en su temática, y que reapareció con fuerza al comprobarse lo equivocado que se estaba cuando se decía que se hacía sin ningún conocimiento o interés artístico.

Podría plantearse que es muy simple “despachar” a la poesía en el cine con algo tan corto, pero es esa capacidad inmensa para arriesgarse al crear, al descubrir, al redescubrir los símbolos, los códigos y los signos de antiguos o nuevos lenguajes que caracteriza a la poesía, lo que hace que el cine sea el arte con mayores posibilidades para desarrollarse en el siglo XXI.

Únicamente si el realizador entiende este problema podrá integrar todos los elementos del lenguaje cinematográfico al crear verdaderas obras que permitan al espectador disfrutar, no solo con la simple emotividad, sino también creciendo como ser humano.

Si el realizador no actúa como literato, actor, escultor, pintor, músico y sobre todo como poeta no pasará de construir productos de consumo o, cuando mucho, obras importantes para desarrollar la producción audiovisual comercialmente hablando; películas que de todas maneras son limitadas en su trascendencia.

Los verdaderos “maestros” desarrollan la sensibilidad y el conocimiento suficiente para romper aquellos esquemas, esquemas que cada día se proponen en nuestra sociedad buscando controlar la creatividad; la actitud de rebeldía para cuestionar toda verdad que ha sido expresada como irrefutable y, más que nada, la valentía del verdadero poeta que no se preocupa porque su trabajo sea aceptado por alguien, sobre todo si esa persona pertenece a los poderes establecidos (políticos, religiosos o ideológicos).

Para el cine, por su doble condición de arte e industria, ese manejo es muy importante, ya que en la cinematografía existen demasiadas mentes que consideran a la sociedad de consumo como la única posible, y que buscan impedir nuevas maneras de ser y de pensar beneficiando con sus obras y actitudes un mercado que se niega a favorecer a todo el mundo; esas mentes han venido influyendo en la decisión, incluso, desde lo creativo en nuestra sociedad occidental.

Las obras maestras buscan demostrar que el arte y la cultura, por ende el cine, son tanto o más rentables, así no sea en beneficios contables, que la ciencia o la técnica; asimismo, que los financistas deben aportar a las actividades creativas, pero desde la administración, ya que la administración se define como el arte de proveer, planear, organizar, y evaluar recursos y procesos.

Por eso es nuestro deber como espectadores con conocimientos el exigir de los productos audiovisuales no solo un muy buen nivel en cuanto a su forma (factura), sino un contenido que colabore en nuestro crecimiento (profundidad).

Bibliografía recomendada

Mitry, J. (1978). Estética y psicología del cine. México, Editorial Siglo XXI.

Pilles, D. (1984). La imagen movimiento. Madrid, España, Editorial Paidós.



Fanny och Alexander

En film av Ingmar Bergman

SANDREWS

Apreciar una película

Para cerrar nuestra “conversación”, clarifiquemos la diferencia entre signo, código y símbolo en el cine, ya que de ello hemos estado hablando.

El signo en la escritura es la letra, en el cine cada uno de los elementos que hemos mencionado: el punto, la línea, el espacio, el tamaño y la forma; cada clase de luz; la mirada de la cámara, el lente utilizado, los planos y el seguimiento de los mismos, así como las direcciones de acción y de lectura que los conectan; también el color de los objetos y de la iluminación; la música y la coreografía que la acompaña; el ambiente, el diálogo, el silencio, etc.

Cada elemento por separado puede tener significación, pero no crea sentido, mientras que el código sí lo establece, pues se ha construido un contexto en la unión y complementación de los signos.

► *Afiche para FANNY Y ALEXANDER, con la actuación de Pernilla Allwin y Bertil Guve.*

Al ver un hombre que corre, vestido de manera definida, sobre un escenario con su ambiente visual, a una hora clarificada por la luz, mirado a través de un lente con diferentes posiciones de cámara, cuya acción está acompañada por unos gritos, la música y el ambiente sonoro propio del sitio y la hora en que suceden los hechos, ya hay todo un sentido que puede ser compartido, criticado, validado o aceptado,

en una palabra, analizado, interpretado y apreciado, según el espectador.

La utilización del código de manera fuertemente impactante o su repetición, lo elevarán a la categoría de símbolo; éste será validado por los espectadores con su respuesta en el momento de su aparición actuando como él lo necesita (respuesta emocional: llorando, riendo o sintiendo

miedo; respuesta inteligente: preguntándose, comprendiendo la función que cumple o sorprendiéndose).

Los símbolos ayudarán a que el espectador tome partido a favor o en contra del tema, los hechos o los distintos personajes.

Mientras él lo hace, y sobre todo a posteriori, podrá reflexionar al verse allí plasmado; tomemos como ejemplos al bombillo rojo, ojo vigilante y espía a la vez, del computador Hal, de ***2.001: UNA ODISEA EN EL ESPACIO**, Stanley Kubrick, 1968, símbolo de la omnipresencia tecnológica en nuestro mundo actual.

La danza-juego ejecutada por el falso general con el globo terráqueo, globo usado en la decoración de la oficina a donde fue llevado, y que como todos imaginamos terminará dañado en ***EL GRAN DICTADOR**, Charles Chaplin, 1940, símbolo de lo que busca, y de lo que logra todo dictador.

Algunos más abstractos son: la edificación casi derruida con forma de arcada o de puente donde se encontrarán los personajes para esperar a que acabe la tormenta y, al mismo tiempo, descubrir sus miserias en ***RASHOMON**, Akira Kurosawa, 1950, con la que se simboliza lo transitorio de los valores cuando son enfrentados a las necesidades personales y a la pobreza.

La secuencia en que Michael Corleone participa como padrino en el bautizo del hijo de su hermana, mientras sus lugartenientes matan a los otros grandes capos de las familias en ***EL PADRINO**, Francis Ford Coppola, 1972, con que se simboliza lo sagrado de la mafia por encima de cualquier legislación o credo.

Y también el blanco y negro de la película ***MANHATTAN**, Woody Allen, 1979, que simboliza una ciudad dramática y sin posibilidades para los poco luchadores.

Lógicamente en todo esto ha participado también cada parte de la estructura narrativa: conflictos que enfrentan ideas o conceptos representados y desarrollados por los personajes en pugna.

Presentación con su puesta en marcha, situación, ruptura y detonante; desarrollo con sus problemas y puntos de giro que construye la crisis; y desenlace con su clímax, solución y cierre.

Aclaremos que pueden no estar todos, pues ya sabemos que existen nuevas propuestas y que estas ofrecen otras estructuras, algunas salidas de las demás artes, otras inventadas y que están en proceso de validación.

Estos elementos hacen parte del concepto de unidad en una película, sin que nos olvidemos que éste se completa con el tratamiento que se le sé a los tiempos, al construir el seguimiento del relato.

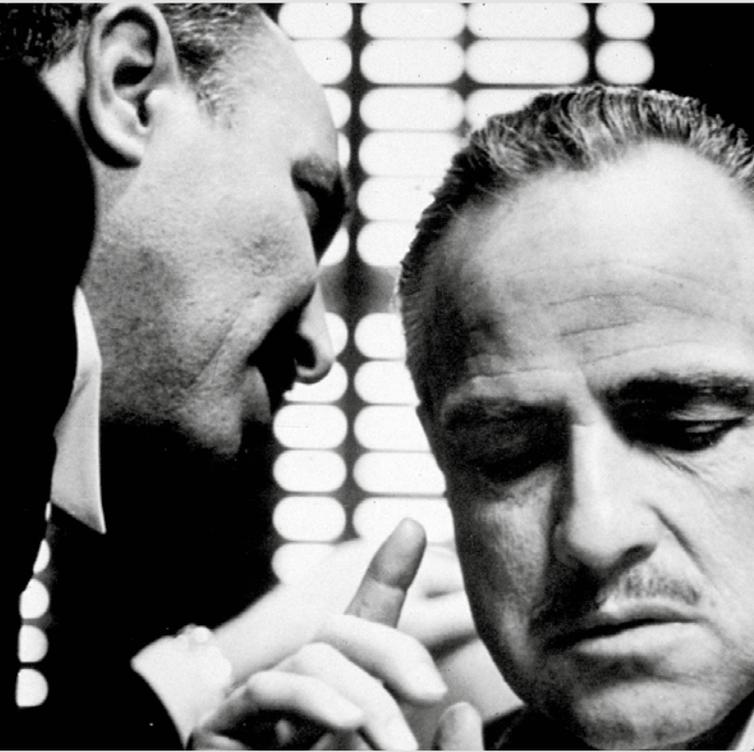
Independientemente de que se traten mensajes que defienden los valores nobles como defender el respeto a la individualidad (**LOS NIÑOS DEL PARAÍSO**, Marcel Carné, 1945), validar el ser tenaz cuando se lucha por descubrir la verdad (**LA PASIÓN DE JEANNE D'ARC**, Carl Dreyer, 1927), defender la justicia en las parejas y las familias (**FANNY Y ALEXANDER**, Ingmar Bergman, 1982) o que se manejen mensajes negativos para las necesidades de nuestro tiempo, como banalizar las relaciones afectivas haciéndolas depender del dinero o de la belleza (**CON FALDAS Y A LO LOCO**, Billy Wilder, 1959) o sacralizar la venganza (**LA NOCHE DE LOS MUERTOS VIVIENTES**, George A. Romero, 1969); casi siempre hay en las películas irrespeto por la libertad del hombre para construirse su presente y su futuro.

No lo hay cuando todos sus mensajes son evidentes, es decir se hacen informativos, pero esto implicaría anular lo comunicacional quitándole a la cinta el atractivo con que cuenta para impactar, esto la volvería poco o nada estética.

De todas formas, ese irrespeto se podrá solucionar cuando el espectador sepa interpretar esas comunicaciones; en ese momento podrá decidir voluntariamente cuáles propuestas adopta y cuáles no.

En la medida en que nuestra mente danza con el espectáculo audiovisual propuesto por una película, no reconocemos los elementos del lenguaje antes planteados, y vivenciamos una historia que muchas veces no corresponde con nuestra identidad, ni con nuestra cultura; por estas razones no es válido hacer apreciaciones sin saber leer las películas, pues estas no pasan de simples reacciones emotivas preparadas por el mismo objeto artístico, la cinta.

Esta capacidad para impresionar y manejar el inconsciente del espectador permitió que algunos estudiosos, bastante miopes o con intereses



► *Marlon Brando en EL PADRINO I.*



► *Spielberg, Coppola y Lucas tres de los más exitosos realizadores actuales.*

ideológicos a favor de la dominación, llamaran al cine equivocadamente el “arte de masas”, pues, de todas formas y a diferencia de las demás artes, todo público lo disfruta, así no pueda interpretarlo; lo negativo es que él recibe ideología sin saberlo a través de un objeto cultural “para las masas” que se construye con un lenguaje artístico; esto lo hace al mismo tiempo muy apasionante y también muy peligroso.

Para aplicar lo estudiado de manera real proponemos como metodología: primero, vivir el producto audiovisual sin ningún tipo de prevenciones, ni esquemas de ninguna clase, disfrutándolo al máximo durante su exhibición.

Segundo, valiéndose de la memoria, restituir el relato (reconstruir su narración o armar cronológicamente la historia) evaluando sus elementos estructurales.

Tercero, trabajar los elementos utilizados en la escenificación (actuación) analizando sus niveles de representación.

Cuarto, hacer lo mismo con el sonido, las formas bi y tridimensionales, la composición y la mirada de la cámara llegando a determinar sus símbolos; con ello ya entramos en el nivel de la interpretación pasando a decantar sus mensajes informativos y comunicacionales.

Y quinto, construimos nuestros conceptos valorativos sustentados en el análisis e interpretación previas, y así damos apreciaciones que orienten a otros espectadores.

Este proceso es válido mientras interiorizamos los conceptos y los olvidamos aplicándolos ya sin ningún esfuerzo, es decir, mientras aprehendemos esta disciplina; después ya no necesitaremos de ninguna metodología, pues disfrutaremos los productos audiovisuales durante su proyección y, posteriormente, nos ayudarán a crecer, de acuerdo con el diálogo que logremos establecer con ellos.

En el caso de la televisión este proceso crece, pues se hace necesario analizar e interpretar lo que se llama el discurso televisivo, conocido como macrodiscurso y que engloba, en principio, a la programación completa de un canal o emisora de televisión, después a todos los canales de un país y,

por último a ese maremagnum resultante de todo aquello que llega desde antenas normales, parabólicas, cables y redes de todo tipo.

Este macrodiscurso hace que cada programa se vuelva sólo una unidad sin mucha autonomía dentro de él, por eso dicha unidad, ya minimizada, es también fragmentada de forma permanente al dividirla en varias emisiones y con los cortes comerciales, principalmente, además de que al mismo tiempo se une a la programación completa con las banderas identificatorias del canal, la publicidad de los mismos programas y todos aquellos magazines que promocionan directa o veladamente sus emisiones, entre muchos otros.

Esto genera un reto interesante para los semióticos y demás profesionales que quieran ejercer la crítica del medio televisivo; sin embargo, siempre necesitarán aplicar primero el proceso de apreciación a cada unidad del macrodiscurso teniendo en cuenta, eso sí, su fragmentación interna, una nueva estructura; como se quiera, hasta este punto todo lo planteado se hace válido como si se tratara de una película.

Si podemos adentrarnos en ella la disfrutaremos emocionalmente al comienzo; luego, desarrollando nuestra manera de ser, pues aceptamos o rechazamos las ideas que nos transmiten todos sus niveles y dimensiones.

Bibliografía recomendada

Burch, N. (2004). Praxis del cine. España, Editorial Fundamentos

Duck, S. & Bagaley, J. (1982). Análisis del mensaje televisivo. Barcelona, España, Editorial Gustavo Gili.



Filmografía utilizada

2001: ODISEA DEL ESPACIO

2001: A SPACE ODYSSEY

DIRECCIÓN: Stanley Kubrick. GUIÓN: Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke. FOTOGRAFÍA: Geoffrey Unsworth, John Alcott. MÚSICA: Richard Strauss, Johann Strauss, Aram Khachaturian, György Ligeti, PRINCIPALES INTÉRPRETES: Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester, Daniel Richter, Douglas Rain, Leonard Rossiter, Margaret Tyzack, Robert Beatty. PRODUCCIÓN: MGM. PAÍS: Gran Bretaña. AÑO: 1968.

EL ACORAZADO DE POTEMKIN

BRONENSETS POTYOMKIN

GUIÓN Y DIRECCIÓN: Sergei Eisenstein. FOTOGRAFÍA: Edouard Tissé. MÚSICA: Nicolás Krioukov. PRINCIPALES INTÉRPRETES: A. Antonov, Vladimir Barski, Grigori Alexandrov, Repnikova, Marusov, I. Bobrov. PRODUCCIÓN: Primer Estudio Goskino. PAÍS: URSS. AÑO: 1925.

ASALTO Y ROBO A UN TREN

GREAT TRAIN ROBBERY

DIRECCIÓN: Edwin S. Porter y James White, según una obra popular creada a partir de una crónica sobre un suceso real. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Max Aaronson, Marie Murray, Frank Hanaway. PAÍS: Estados Unidos. AÑO: 1903.

AL ESTE DEL PARAÍSO

EAST OF EDEN

DIRECCIÓN: Elia Kagan. GUIÓN: Paul Osborn. FOTOGRAFÍA: Ted McCord. MÚSICA: Leonard Rosenman. PRINCIPALES INTÉRPRETES: James Dean, Julie Harris, Raymond Massey, Burl Ives, Richard Davalos,

Jo van Fleet, Albert Dekker, Lois Smith, Harold Gordon. PRODUCCIÓN: Warner Bros. PAÍS: Estados Unidos. AÑO: 1955.

AMADEUS

AMADEUS

DIRECCIÓN: Milos Forman. GUIÓN: Peter Shaffer. FOTOGRAFÍA: Miroslav Ondříček. MÚSICA: John Strauss, Wolfgang Amadeus Mozart, Giovanni Battista Pergolesi y Antonio Salieri. DIRECCIÓN DE ARTE: Karel Cerny. PRINCIPALES INTÉRPRETES: F. Murray Abraham, Tom Hulce, Elizabeth Berridge, Simon Callow, Roy Dotrice, Christine Ebersole y Jeffrey Jones. PRODUCCIÓN: Michael Hausman, Bertil Ohlsson y Saul Zaentz. PAÍS: Estados Unidos. AÑO: 1984.

ATRAPADO SIN SALIDA

ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST

DIRECCIÓN: Milos Forman. GUIÓN: Lawrence Hauben, Bo Goldman. FOTOGRAFÍA: Haskell Wexler. MÚSICA: Jack Nitzche. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Jack Nicholson, Louise Fletcher, William Redfield, Will Sampson, Brad Dourif, Christopher Lloyd, Dany de Vito. PRODUCCIÓN: Fantasy Films. PAÍS: Estados Unidos. AÑO: 1975.

BLANCA NIEVES Y LOS SIETE ENANITOS

SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS

DIRECCIÓN: David Hand. GUIÓN: Dorothy Ann Blank, Richard Creedon, Merrill De Maris, Otto Englander, Jacob Ludwig Carl Grimm, Wilhelm Carl Grimm, Earl Hurd, Dick Rickard, Ted Sears y Webb Smith. MÚSICA: Frank Churchill, Leigh Harline, Larry Morey y Paul J. Smith. PRODUCCIÓN: Walt Disney. PAÍS: Estados Unidos. AÑO: 1937.

CANDILEJAS

LIMELIGHT

GUIÓN, DIRECCIÓN, PRODUCCIÓN y MÚSICA: Charles Chaplin. AYUDANTE DE DIRECCIÓN: Robert Aldrich. FOTOGRAFÍA: Karl Struss y Roland Tothoro. COREOGRAFÍA: Charles Chaplin. CANCIONES: Charles Chaplin y Ray Rasch. Lourié. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Charles Chaplin, Claire Bloom, Sydney Chaplin jr., Nigel Bruce, Buster Keaton, Marjorie Bennett, André Eglevsky, Melissa

Hayden, Snub Pollard, Geraldine Chaplin, Michael Chaplin, Josephine Chaplin, Charles Chaplin jr., Wheeler Dryden, Normad Lloyd, Sydney Chaplin, Loyal Underwood, Barry Bernard, Stapleton Kent, Mollie Blessing, Leonard Mudi, Julian Ludwig, Edna Purviance, Oona O'Neill. PRODUCCIÓN: United Artist. PAÍS: Estados Unidos. AÑO: 1952.

CANTANDO BAJO LA LLUVIA

SINGIN' IN THE RAIN

DIRECCIÓN: Gene Kelly y Stanley Donen. GUIÓN: Adolph Green, Betty Comden. FOTOGRAFÍA: Harold Rossen, John Alton. MÚSICA: Nacio Brown, Arthur Freed, Adolph Green, Betty Comden. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Gene Kelly, Donald O'Connor, Debbie Reynolds, Jean Hagen, Cyd Charisse, Millard Mitchell, Rita Moreno, Douglas Fowley. PRODUCCIÓN: MGM. PAÍS: Estados Unidos. AÑO: 1952.

CASABLANCA

CASABLANCA

DIRECCIÓN: Michael Curtiz. GUIÓN: Julius J. Epstein, Philip G. Epstein, Howard Kock. FOTOGRAFÍA: Arthur Edeson. MÚSICA: Max Steiner. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Humphrey Bogart, Ingrid Bergman, Paul Henreid, Claude Rains, Conrad Veidt, Dydney Greenstreet, Peter Lorre, Doodly Wilson. PRODUCCIÓN: Warner Bros. PAÍS: Estados Unidos. AÑO: 1942.

CHINATOWN

CHINATOWN

DIRECCIÓN: Roman Polanski. GUIÓN: Robert Towne. MÚSICA: Jerry Goldsmith. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Jack Nicholson, Faye Dunaway, John Huston, Perry Lopez, John Hillerman, Roman Polanski. PRODUCCIÓN: Long Road Productions para Paramount. PAÍS: Estados Unidos. AÑO: 1974.

EL CIUDADANO KANE

CITIZEN KANE

DIRECCIÓN: Orson Welles. GUIÓN: Herman J. Mankiewicz, Orson Welles. FOTOGRAFÍA: Gregg Toland. MÚSICA: Bernard Herrmann. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Joseph Cotten, Dorothy Comingore, Orson Welles, George Coulories, Agnes Moorehead, Paul Stewart, Ruth

Warrick, William Alland, Ray Collins, Everett Sloane, PRODUCCIÓN: Mercury Productions. PAÍS: Estados Unidos. AÑO: 1940.

CON FALDAS Y A LO LOCO

SOME LIKE IT HOT

DIRECCIÓN: Billy Wilder. GUIÓN: Billy Wilder, I. A. L. Diamond. FOTOGRAFÍA: Charles B. Lang Jr. MÚSICA: Adolph Deutsch. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Marilyn Monroe, Tony Curtis, Jack Lemmon, George Raft, Pat O'Brien, Joe E. Brown. PRODUCCIÓN: Ashton/Mirisch. PAÍS: Estados Unidos. AÑO: 1959.

DANZA CON LOBOS

DANCES WITH WOLVES

DIRECCIÓN: Kevin Costner. GUIÓN: Michael Blake, basado en su novela. MÚSICA: John Barry. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Kevin Costner, Mary McDonnell, Graham Greene, Rodney A. Grant, Floyd Red Crow Westerman, Tantoo Cardinal, Robert Pastorelli. PRODUCCIÓN: Jim Wilson, Kevin Costner para Orion Pictures. PAÍS: Estados Unidos. AÑO: 1990.

LA DILIGENCIA

STAGECOACH

DIRECCIÓN: John Ford. GUIÓN: Dudley Nichols. FOTOGRAFÍA: Bert Glennon. PRINCIPALES INTÉRPRETES: John Wayne, Claire Trevor, John Carradine, Thomas Mitchell, Andy Devine, Donald Meek, Louise Platt, Tim Holt, George Bancroft, Yakima Canott. PRODUCCIÓN: Wanger/United Artists. PAÍS: Estados Unidos. AÑO: 1939.

EL DISCRETO ENCANTO DE LA BURGUESÍA

LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE

DIRECCIÓN: Luis Buñuel. GUIÓN: Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière. FOTOGRAFÍA: Edmond Richard. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Fernando Rey, Delphine Seyrig, Stéphane Audran, Bulle Ogier, Jean-Pierre Cassel, Julien Bertheau, Michel Piccoli, Claude Piépla. PRODUCCIÓN: Greenwich Film Productions. PAÍS: Francia. AÑO: 1972.

LA DOLCE VITA

LA DOLCE VITA

DIRECCIÓN: Federico Fellini. GUIÓN: Federico Fellini, Tullio Pinelli,

Ennio Flaiano, Brunello Rondi. FOTOGRAFÍA: Otello Martelli. MÚSICA: Nino Rota. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Marcelo Mastroianni, Yvonne Furneaux, Anouk Aimée, Anita Ekberg, Alain Cuny, Annibale Ninchi, Magali Noël, Lex Barker, Nadia Gray. PRODUCCIÓN: Riama Film/Pathé Consortium Cinéma. PAÍS: Italia/Francia. AÑO: 1959.

E. T.

E. T.

DIRECCIÓN: Steven Spielberg. GUIÓN: Melissa Mathison. FOTOGRAFÍA: Allen Daviau. MÚSICA: John Williams. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Dee Wallece, Henry Thomas, Peter Coyote, Robert McNaughton, Drew Barrymore, K.C. Martel. PRODUCCIÓN: Steven Spielberg, Kathleen Kennedy para Universal Pictures. PAÍS: Estados Unidos. AÑO: 1982.

LA EDAD DE ORO

L'AGE D'OR

DIRECCIÓN: Luis Buñuel. GUIÓN: Luis Buñuel, Salvador Dalí. FOTOGRAFÍA: Albert Duberge. MÚSICA: Georges Van Parys. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Gaston Modot, Lya Lys, Max Ernst, Pierre Prévert. PRODUCCIÓN: Vizconde de Noailles. PAÍS: Francia. AÑO: 1930.

EN BUSCA DEL ARCA PERDIDA

RAIDERS OF THE LOST ARK

DIRECCIÓN: Steven Spielberg. GUIÓN: George Lucas y Philip Kaufman. FOTOGRAFÍA: Douglas Slocombe. MÚSICA: John Williams. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Harrison Ford, Karen Allen, Paul Freeman, Ronald Lacey, John Rhys-Davies, Denholm Elliott. PRODUCCIÓN: Howard G. Kazanjian, George Lucas, Frank Marshall y Robert Watts. PAÍS: Estados Unidos. AÑO: 1981.

EL ESTORNUDO

THE SNEESE

REALIZACIÓN: Thomas Alba Edison. INTÉRPRETE: Fred Ott. PAÍS: Estados Unidos. AÑO: 1890.

FANNY Y ALEXANDER

FANNY OCH ALEXANDER

DIRECCIÓN: Ingmar Bergman. GUIÓN: Ingmar Bergman. FOTOGRA-

FÍA: Sven Nykvist. MÚSICA: Daniel Bell, PRINCIPALES INTÉRPRETES: Gunn Walgren, Ewa Froeling, Jarl Kulle, Erland Josephson, Allan Edwall, Boerje Ahlstedt, Mona Malm, Gunnar Björnstrand, Jan Malmstjoe. PRODUCCIÓN: Cinematograph/SFI/SVTI/Gaumont/Personafilm/Tobis. PAÍS: Suecia. AÑO: 1982.

FANTASÍA

FANTASIA

DIRECCIÓN: James Algar, Samuel Armstrong, Ford Beebe, Norman Ferguson, Jim Handley, T. Hee, Wilfred Jackson, Hamilton Luske, Bill Roberts, Paul Satterfield y Ben Sharpsteen. GUIÓN: Joe Grant, Dick Huemer, Lee Blair, Elmer Plummer, Phil Dike, Sylvia Moberly-Holland, Norman Wright, Albert Heath, Bianca Majolie, Graham Heid, Perce Pearce, Carl Fallberg, William Martin, Leo Thiele, Robert Sterner, John McLeish, Otto Englander, Webb Smith, Erdman Penner, Joseph Sabo, Bill Peet, Vernon Stallings, Campbell Grant, Arthur Heinemann y Phil Dike, MÚSICA: Johann Sebastian Bach, Paul Dukas, Modest Mussorgsky, Amilcare Ponchielli, Franz Schubert, Igor Stravinsky, Pyotr Ilyich Tchaikovsky y Ludwig van Beethoven. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Leopold Stokowski, Deems Taylor. Walt Disney, Mickey Mouse y Julietta Novis. PRODUCCIÓN: Walt Disney. PAÍS: Estados Unidos. AÑO: 1940.

FARGO

FARGO

GUIÓN Y DIRECCIÓN: Joel y Ethan Coen. FOTOGRAFÍA: Roger Deakins. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Frances McDormand, Steve Buscemi, Peter Stormare, William H. Macy y Harve Presnell. PRODUCCIÓN: Working Title Films para PolyGram Films Entertainment. PAÍS: Estados Unidos. AÑO: 1996.

FORREST GUMP

FORREST GUMP

DIRECCIÓN: Robert Zemeckis. GUIÓN: Eric Roth, basado en la novela de Winston Groom. FOTOGRAFÍA: Don Burgess. MÚSICA: Alan Silvestri. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Tom Hanks, Robin Wright, Gary Sinise, Mykelti Williamson, Sally Field, Michael Conner Humphreys, Hanna R. Hall. PRODUCCIÓN: Wendy Finerman, Steve Tisch y Steve Starkey para Paramount Pictures. PAÍS: Estados Unidos. AÑO: 1994.

EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI

DAS KABINETT DES DR. CALIGARI

DIRECCIÓN: Robert Wiene. GUIÓN: Carl Mayer, Hans Janowitz. FOTOGRAFÍA: Willy Rameister. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Werner Krauss, Conrad Veidt, Friedrich Feher, Lil Dagover, Rudolf Klein Rooge. PRODUCCIÓN: Decla Bioscop. PAÍS: Alemania. AÑO: 1919.

EL GRADUADO

THE GRADUATE

DIRECCIÓN: Mike Nichols. GUIÓN: Charles Webb, Calder Willingham y Buck Henry. FOTOGRAFÍA: Robert Surtees. MÚSICA: Dave Grusin y Paul Simon. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Anne Bancroft, Dustin Hoffman, Katharine Ross, William Daniels, Murray Hamilton y Elizabeth Wilson. PRODUCCIÓN: Joseph E. Levine, Mike Nichols y Lawrence Turman. PAÍS: Estados Unidos. AÑO: 1976.

EL GRAN DICTADOR

THE GREAT DICTATOR

GUIÓN Y DIRECCIÓN: Charles Chaplin. FOTOGRAFÍA: Karl Struss, Rollie Totheroh. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Charles Chaplin, Paulette Goddard, Jack Oakie, Reginald Gardiner, Henry, Daniell, Carter De Haven, Grace Hale. PRODUCCIÓN: United Artists. PAÍS: Estados Unidos. AÑO: 1940.

LA GUERRA DE LAS GALAXIAS

STAR WARS

GUIÓN Y DIRECCIÓN: George Lucas. FOTOGRAFÍA: Gilbert Taylor. MÚSICA: John Williams. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Mark Hamill, Harrison Ford, Carrie Fisher, Peter Cushing, Alec Guinness, Anthony Daniels, Kenny Baker, David Prowse, Phil Brown, Shelagh Fraser, Jack Purvis, Alex McCrindle, Eddie Byrne y Drewe Henley. PRODUCCIÓN: Gary Kurtz, George Lucas y Rick McCallum. PAÍS: Estados Unidos. AÑO: 1977.

EL IMPERIO DE LOS SENTIDOS

AL-NO CORRIDA

DIRECCIÓN: Nagisa Oshima. GUIÓN: Nagisa Oshima. FOTOGRAFÍA: Hideo Ito. MÚSICA: Minoru Miki. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Eiko Matsuda, Tatsuya Fuji, Aoi Nakajima, Taiji Tonoyama, Kanae Kobayashi,

Melka Seri. PRODUCCIÓN: Argos Film/Oshima. PAÍS: Japón/Francia. AÑO: 1976.

INTOLERANCIA

INTOLERANCE

GUIÓN Y DIRECCIÓN: David Wark Griffith. FOTOGRAFÍA: Billy Bitzer y Karl Brown. TÍTULOS: Rabbi L. Myers, Anita Loos y David Wark Griffith. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Lillian Gish, Mae Marsh, Fred A. Turner, Roberth Harron, Miriam Cooper, Walter Long, Howard Gaye, Lillian Langdon, Olga Grey, Erich Von Stroheim, Bessie Love, Constance Talmadge, Elmer Clifton y Alfred Paget. PRODUCCIÓN: Wark Producing/Griffith. PAÍS: Estados Unidos. AÑO: 1916.

IVÁN EL TERRIBLE

IVAN GORZNYI

GUIÓN Y DIRECCIÓN: Sergei Mikhailovitch Eisenstein. FOTOGRAFÍA: Edouar Tissé. André Moskvín. MÚSICA: Sergei Prokofiev. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Nikolai Cherkassov, Lyudmila Tselikovskaya, Serafina Birman, Pavel Kadochnikov, Mikhail Zharov, Amvrosi Buchna. PRODUCCIÓN: Estudio Cinematografico Central, Alma-Ata. PAÍS: Unión Soviética. AÑO: 1941 a 1945.

LADRÓN DE BICICLETAS

LADRI DI BICICLETTA

DIRECCIÓN: Vittorio De Sica. GUIÓN: Cesare Zavattini. FOTOGRAFÍA: Carlo Montuori. MÚSICA: Alessandro Cicognini. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola, Lianella Carell, Gino Saltamerenda, Vittorio Antonucci, Giulio Chiari. PRODUCCIÓN: PDS (Enic). PAÍS: Italia. AÑO: 1948.

LA LISTA DE SCHINDLER

SCHINDLER'S LIST

DIRECCIÓN: Steven Spielberg. GUIÓN: Steve Zaillian, basado en la novela de Thomas Keneally. FOTOGRAFÍA: Janusz Kaminski. MÚSICA: John Williams. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Liam Neeson, Ben Kingsley, Ralph Fiennes, Caroline Goodall, Jonathan Sagalle, Embeth Davidtz. PRODUCCIÓN: Steven Spielberg, Gerald R. Molen, Branko Lustig para Amblin Entertainment y Universal Pictures. PAÍS: Estados Unidos. AÑO: 1993.

LA LLEGADA DEL TREN

L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE

REALIZACIÓN: Louis y Auguste Lumière. FOTOGRAFÍA: Louis Lumière. PAÍS: Francia. AÑO: 1895.

LO QUE EL VIENTO SE LLEVÓ

GONE WITH THE WIND

DIRECCIÓN: Iniciada por George Cukor, continuada por Sam Wood y otros, terminada por Victor Fleming. GUIÓN: Sidney Howard. FOTOGRAFÍA: Ernest Haller, Lee Grames (no acreditado). MÚSICA: Max Steiner. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Clark Gable, Vivien Leigh, Leslie Howard, Olivia de Havilland, Thomas Mitchell, Hattie McDaniel. PRODUCCIÓN: Selznick/MGM. PAÍS: Estados Unidos. AÑO: 1939.

LOS LOCOS ADAMS

THE ADDAMS FAMILY

DIRECCIÓN: Barry Sonnenfeld. GUIÓN: Larry Wilson y Caroline Thompson. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Anjelica Huston, Raul Julia, Christopher Lloyd, Christina Ricci, Dan Hedaya, Carel Struycken, Jimmy Workman. PRODUCCIÓN: Scott Rudin para Orion Pictures. PAÍS: Estados Unidos. AÑO: 1991.

LUCES DE LA CIUDAD

CITY LIGHTS

GUIÓN, DIRECCIÓN, PRODUCCIÓN Y MÚSICA: Charles Chaplin. AYUDANTES DE DIRECCIÓN: Harry Crocker, Henry Bergman y Albert Austin. FOTOGRAFÍA: Roland H. Totheroh, Gordon Pollock y Mark Marlatt. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Charles Chaplin, Virginia Cherrill, Florence Lee, Harry Myers, Allan Garcia, Henry Bergman, Albert Austin, Hank Mann, Stanhope Wheatcroft, John Rand, James Donnelly, Eddie Baker, Robert Parrish, Jean Harlow. PRODUCCIÓN: United Artist. PAÍS: Estados Unidos. AÑO: 1931.

M, EL VAMPIRO DE DÜSELDORF

“M”, EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER

DIRECCIÓN: Fritz Lang. GUIÓN: Thea von Harbou y Fritz Lang. FOTOGRAFÍA: Fritz Arno Wagner. MÚSICA: Edvar Grieg. PRINCIPALES IN-

TÉRPRETES: Peter Lorre, Elien Widmann, Inge Landgut, Gustal Grundgens, Friedrich Gnass, Fritz Odermar, Paul Kemp, Theo Lingen, Ernst Shal-Nachbaur, Franz Stein, Otto Wernicke, Theodor Loos, Georg John, Rudolf Blümer, Karl Platten, Gerhard Bienert, Rosa Valetti y Hertha von Walther. PRODUCCIÓN: Nero-Film. PAÍS: Alemania. AÑO: 1930.

MATRIX, LA TRILOGÍA

MATRIX - MATRIX

GUIÓN Y DIRECCIÓN: Hermanos Wachoski. FOTOGRAFÍA: Bill Pope. MUÚSICA: Don Davis. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Keanu Reeves, Laurence Fishburne, Carrie-Ann Mos, Hugo Weaving y Joe Pantoliano. PRODUCCIÓN: Barrie Osborne, Andrew Masson, Andy Wachovski, Larry Wachovski, Erwin Stoff y Bruce Berman. PAÍS: Estados Unidos. AÑO: 1999.

MATRIX RECARGADO

THE MATRIX RELOADED

GUIÓN Y DIRECCIÓN: Hermanos Wachoski. FOTOGRAFÍA: Bill Pope. MÚSICA: Don Davis. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Keanu Reeves, Laurence Fishburne, Carrie-Ann Mos, Hugo Weaving, Jada Pinkett Smith, Gloria Foster, Harold Perrineau, Monica Bellucci, Harry Lennix, Lambert Wilson, Randall Duk Kim, Nona Gaye y Anthony Zerbe. PRODUCCIÓN: Joel Silver, Andy Wachovski, Larry Wachovski, Grant Hill, Andrew Masson y Bruce Berman. PAÍS: Estados Unidos. AÑO: 2003.

MATRIX REVOLUCIONES

THE MATRIX REVOLUTIONS

GUIÓN Y DIRECCIÓN: Hermanos Wachoski. FOTOGRAFÍA: Bill Pope. MUÚSICA: Don Davis. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Keanu Reeves, Laurence Fishburne, Carrie-Ann Mos, Hugo Weaving, Jada Pinkett Smith, Harold Perrineau, Monica Bellucci, Harry Lennix, Lambert Wilson, Nona Gaye y Anthony Zerbe. PRODUCCIÓN: Joel Silver, Andy Wachovski, Larry Wachovski, Grant Hill, Andrew Masson y Bruce Berman. PAÍS: Estados Unidos. AÑO: 2003.

M. A. S. H.

M. A. S. H.

DIRECCIÓN: Robert Altman. GUIÓN: Richard Hooker y Ring Lardner Jr.

FOTOGRAFÍA: Harold E. Stine. MÚSICA: Mike Altman y Johnny Mandel. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Donald Sutherland, Elliott Gould, Tom Skerritt, Sally Kellerman, Robert Duvall, Roger Bowen, Rene Auberjonois, David Arkin, Jo Ann Pflug, Gary Burghoff, Fred Williamson y Michael Murphy. PRODUCCIÓN: Leon Ericksen y Ingo Preminger. PAÍS: Estados Unidos. AÑO: 1970.

EL MAGO DE OZ

THE WIZARD OF OZ

DIRECCIÓN: Victor Fleming (King Vidor, Richard Thorpe). GUIÓN: Noel Langley, Florence Ryerson, Edgar Allan Woolf. FOTOGRAFÍA: Harold Rosson (color) y Allan Darby (blanco y negro). MÚSICA: Harlod Arlen. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Judy Garland, Frank Morgan, Ray Bolgerl, Bert Lahr, Jack Haley, Margaret Hamilton, Billie Burke, Charley Grapewin, Clara Blandick. PRODUCCIÓN: Metro Goldwyn Mayer. PAÍS: Estados Unidos. AÑO: 1939.

MANHATTAN

MANHATTAN

DIRECCIÓN: Woody Allen. GUIÓN: Woody Allen, Marshall Brickman. FOTOGRAFÍA: Gordon Willis. MÚSICA: George Gershwin. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Woody Allen, Diane Keaton, Michael Murphy, Mariel Hemingway, Meryl Streep, Anne Byrne. PRODUCCIÓN: United Artists/Rollins-Joffe. PAÍS: Estados Unidos. AÑO: 1979.

EL MÁRTIR DEL CALVARIO

EL MÁRTIR DEL CALVARIO

DIRECCIÓN: Miguel Morayta Martínez. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Enrique Ranbal y Manolo Fábregas. PAÍS: México, AÑO: 1952.

MY FAIR LADY

MY FAIR LADY

DIRECCIÓN: George Cukor. GUIÓN: Alan Jay Lerner y George Bernard Shaw. FOTOGRAFÍA: Harry Stradling. MÚSICA: Frederick Loewe. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Audrey Hepburn, Rex Harrison, Stanley Holloway, Wilfrid Hyde-White, Gladys Cooper, Jeremy Brett, Theodore Bikel, Mona Washbourne e Isobel Elsom. PRODUCCIÓN: Gene Allen y Cecil Beaton, PAÍS: Estados Unidos. AÑO: 1964.

NANOOK DEL NORTE

NANOOK OF THE NORTH

REALIZACIÓN: Roberth Joseph Flaherty. PRODUCCIÓN: Revillon Frères/Flaherty. PAÍS: Estados Unidos. AÑO: 1.922.

LA NARANJA MECÁNICA

A CLOCKWORK ORANGE

GUIÓN Y DIRECCIÓN: Stanley Kubrick, basado en la novela de Anthony Burgess. FOTOGRAFÍA: John Alcott. MÚSICA: Walter Carlos. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Malcolm McDowell, Michael Bates, Adrienne Corri, Patrick Magee, Warren Clarke. PRODUCCIÓN: Bernard Williams para Warner Brothers. PAÍS: Gran Bretaña. AÑO: 1971.

LOS NIÑOS DEL PARAÍSO

LES ENFANTS DU PARADIS

DIRECCIÓN: Marcel Carné. GUIÓN: Jacques Prévert. FOTOGRAFÍA: Roger Hubert, Marc Fossard. MÚSICA: Joseph Kosma, Maurice Thiriet. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Pierre Brasseur, Léon Larive, Arletty, Marcel Herrand, Fabien Loris, Pierre Renoir, Etienne Dacroux, Jean-Louis Barrault, María Casares, Pierre Palau, Albert Remy, Jeanne Dussol, Gaston Modot, Jeanne Marken. PRODUCCIÓN: SN Pathé-Cinema. PAÍS: Francia. AÑO: 1945.

LA NOCHE DE LOS MUERTOS VIVIENTES

THE NIGHT OF THE LIVING DEAD

DIRECCIÓN: George A. Romero. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Judith O'Dea, Duane Jones, Karl Hardman, Keith Wayne, Judith Ridley, Marilyn Eastman, Russell Streiner, Kyra Schon. PRODUCCIÓN: Image Ten. PAÍS: Estados Unidos. AÑO: 1969.

NOSFERATU

NOSFERATU

DIRECCIÓN: Friedrich W. Murnau. GUIÓN: Henrik Galeen. FOTOGRAFÍA: Fritz Arno Wagner y Günther Krampf. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Max Scherck, Gustav Von Wangenheim, Greta Schroeder, Alexander Granach, Max Nemetz, John Gottowt, Georg Heinrick Schnell, Ruth Landshoff. PAÍS: Alemania. AÑO: 1922.

OCHO Y MEDIO

OTTO E MEZZO

DIRECCIÓN: Federico Fellini. GUIÓN: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Brunello Rondi. FOTOGRAFÍA: Gianni Di Venanzo. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Marcelo Mastroianni, Claudia Cardinale, Anouk Aimée, Sandra Milo, Rosella Falk, Barbara Steele, Guido Alberti, Madeleine Lebeau. PRODUCCIÓN: Cineriz. PAÍS: Italia. AÑO: 1963.

LOS OTROS

THE OTHERS

GUIÓN, DIRECCIÓN y MÚSICA: Alejandro Amenábar. FOTOGRAFÍA: Javier Aguirresarobe. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Nicole Kidman, Alakina Mann, Fionnula Flanagan, James Bentley, Eric Sykes, Elaine Cassidy, Christopher Eccleston, Renée Asherson, Alexander Vince, Keith Allen y Michelle Fariley. PRODUCCIÓN: Fernando Bovaira, José Luis Cuerda y Sunmin Park. PAÍS: España. AÑO: 2001.

OCTUBRE

OKTIABR

GUIÓN Y DIRECCIÓN: Serguei Eisenstein y Grigory Alexandrov. FOTOGRAFÍA: Eduard Tissé. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Nikadrov (Lenin), Boris Livanov y Nikolai Popov. PRODUCCIÓN: Mosfilm. PAÍS: Unión Soviética. AÑO: 1927.

EL PADRINO

THE GODFATHER

DIRECCIÓN: Francis Ford Coppola. GUIÓN: Francis Ford Coppola y Mario Puzo, basado en la novela de Mario Puzo. FOTOGRAFÍA: Gordon Willis. MÚSICA: Nino Rota. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Marlon Brando, Al Pacino, Robert Duvall, James Caan, Richard Castellano, Diane Keaton, Talia Shire. PRODUCCIÓN: Albert S. Ruddy para Paramount. PAÍS: Estados Unidos. AÑO: 1972.

EL PADRINO II

THE GODFATHER: PART II

DIRECCIÓN: Francis Ford Coppola. GUIÓN: Francis Ford Coppola y Mario Puzo. FOTOGRAFÍA: Gordon Willis. MÚSICA: Carmine Coppola y

Nino Rota. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Al Pacino, Robert Duvall, Diane Keaton, Robert De Niro, John Cazale, Talia Shire, Lee Strasberg, Michael V. Gazzo. G. D. Spradlin, Richard Bright, Gastone Moschin, Tom Rosqui y Bruno Kirby. PRODUCCIÓN: Francis Ford Coppola, Gray Frederickson, Fred Roos y Mona Skager. PAÍS: Estados Unidos. Año: 1974.

EL PADRINO III

THE GODFATHER: PART III

DIRECCIÓN: Francis Ford Coppola. GUIÓN: Mario Puzo y Francis Ford Coppola. FOTOGRAFÍA: Gordon Willis. MÚSICA: Carmine Coppola. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Al Pacino, Diane Keaton, Talia Shire, Andy García, Eli Wallach, Joe Mantegna, Bridget Fonda, George Hamilton y Sofia Coppola. PRODUCCIÓN: Francis Ford Coppola, Fred Ross, Gray Frederickson y Charles Mulvehill. PAÍS: Estados Unidos. Año: 1990.

LA PASIÓN DE JUANA DE ARCO

LA PASSION DE JEANNE D'ARC

DIRECCIÓN: Carl Dreyer. GUIÓN: Carl Dreyer, Joseph Delteil. FOTOGRAFÍA: Rudolph Maté. PRINCIPALES INTÉRPRETES: María (Renée) Falconetti, Eugène Silvain, Maurice Schutz, Michel Simon, Antonin Artaud, Ravet, André Berley, Jean d'Yd. PRODUCCIÓN: Société Générale des Films. PAÍS: Francia. AÑO: 1927.

PSICOSIS

PSYCHO

DIRECCIÓN: Alfred Hitchcock. GUIÓN: Joseph Stefano. FOTOGRAFÍA: John L. Russell. MÚSICA: Bernard Herrmann. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Anthony Perkins, Janet Leigh, John Gavin, Vera Miles, John McIntire, Martin Balsam, Simon Oakland. PRODUCCIÓN: Paramount. PAÍS: Estados Unidos. AÑO: 1960.

LA QUIMERA DEL ORO

THE GOLD RUSH

GUIÓN Y DIRECCIÓN: Charles Chaplin. ASISTENTES DE DIRECCIÓN: C. Reisner y H. d' Abadie D' Arrast. FOTOGRAFÍA: R. Tothoroh y J. Wilson, PRINCIPALES INTÉRPRETES: Charles Chaplin, Mack Swain, Henri Bergman, Tom Murray, Georgia Hale, Bill Morrissey y M. White, PRODUCCIÓN: United Artist. PAÍS: Estados Unidos. AÑO: 1925.

RASHOMON

RASHOMON

DIRECCIÓN: Akira Kurosawa. GUIÓN: Shinobu Hashimoto, Akira Kurosawa. FOTOGRAFÍA: Kasuo Miyagawa. MÚSICA: Fumio Hayasaka. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Toshiro Mifune, Masayuki Mori, Machiko Kyo, Takashi Shimura. PRODUCCIÓN: Daiei. PAÍS: Japón. AÑO: 1950.

REBECA

REBECCA

DIRECCIÓN: Alfred Hitchcock. GUIÓN: Robert E. Sherwood, Joan Harrison. FOTOGRAFÍA: George Barnes. MÚSICA: Franz Waxman. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Laurence Olivier, Joan Fontaine, George Sanders, Judith Anderson, Nigel Bruce, Reginald Denny, C. Aubrey Smith, Gladys Cooper. PRODUCCIÓN: Selznick/United Artists. PAÍS: Estados Unidos. AÑO: 1940.

EL REGADOR REGADO

L'ARROSEUR ARROSÉ

DIRECCIÓN: Louis y Auguste Lumière, inspirados en una serie de dibujos de Herman Vogel. FOTOGRAFÍA: Louis Lumière. PAÍS: Francia. AÑO: 1895.

ROMA, CIUDAD ABIERTA

ROMA, CITTA APERTA

DIRECCIÓN: Roberto Rossellini. GUIÓN: Sergio Amidei, Federico Fellini, Roberto Rossellini. FOTOGRAFÍA: Ubaldo Arata. MÚSICA: Renzo Rossellini. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Aldo Fabrizi, Anna Magnani, Marcello Pagliero, Vito Annichiarico, Nando Bruno. PRODUCCIÓN: Excelsa Minerva. PAÍS: Italia. AÑO: 1945.

SACRIFICIO

OFFRET SACRIFICATIO

DIRECCIÓN: Andrei Tarkovsky. GUIÓN: Andrei Tarkovsky. FOTOGRAFÍA: Sven Nykvist. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Erland Josephson, Susan Fleetwood, Valerie Mairesse, Allan Edwall, Gudrun Giladottir, Sven Wolter. PRODUCCIÓN: Instituto del Cine Sueco/Argos. PAÍS: Suecia/Francia. AÑO: 1986.

EL SEÑOR DE LOS ANILLOS

LA COMUNIDAD DEL ANILLO

THE FELLOWSHIP OF THE RING

DIRECCIÓN: Peter Jackson. GUIÓN: Fran Walsh, Philippa Boyens y Peter Jackson. FOTOGRAFÍA: Andrew Lesnie. MÚSICA: Howard Shore. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Elijah Wood, Ian Mckellen, Liv Tyler, Vigo Mortensen, Sean Astin, Cate Blanchet, John Rhys-Davies, Billy Boid, Dominic Monaghan, Orlando Bloom, Christopher Lee y Hugo Weaving. PRODUCCIÓN: Barrie M. Osborne, Peter Jackson, Fran Walsh y Tim Sanders. PAÍS: Estados Unidos. AÑO: 2001.

LAS DOS TORRES

THE TWO TOWERS

DIRECCIÓN: Peter Jackson. GUIÓN: Fran Walsh, Philippa Boyens, Stephen Sinclair y Peter Jackson. FOTOGRAFÍA: Andrew Lesnie. MÚSICA: Howard Shore. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Elijah Wood, Ian Mckellen, Liv Tyler, Vigo Mortensen, Sean Astin, Cate Blanchet, John Rhys-Davies, Billy Boid, Dominic Monaghan, Orlando Bloom, Christopher Lee y Hugo Weaving. PRODUCCIÓN: Barrie M. Osborne, Peter Jackson, Fran Walsh y Tim Sanders. PAÍS: Estados Unidos. AÑO: 2002.

EL RETORNO DEL REY

THE RETURN OF THE KING

DIRECCIÓN: Peter Jackson. GUIÓN: Fran Walsh, Philippa Boyens y Peter Jackson. FOTOGRAFÍA: Andrew Lesnie. MÚSICA: Howard Shore. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Elijah Wood, Ian Mckellen, Liv Tyler, Vigo Mortensen, Sean Astin, Cate Blanchet, John Rhys-Davies, Bernard Hill, Billy Boid, Dominic Monaghan, Orlando Bloom, Hugo Weaving, Miranda Otto, David Wenham, Karl Urban y John Noble. PRODUCCIÓN: Barrie M. Osborne, Fran Walsh y Peter Jackson. PAÍS: Estados Unidos. AÑO: 2003.

EL SÉPTIMO SELLO

DET SJUNDE INSEGLET

DIRECCIÓN: Ingmar Bergman. GUIÓN: Ingmar Bergman. FOTOGRAFÍA: Gunnar Fischer. MÚSICA: Erik Nordgreen. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Gunnar Gjørnstrand, Bengt Ekerot, Nils Poppe, Max von Sydow, Bibi

Andersson, Inga Gill. PRODUCCIÓN: Svensk Filmindustri. PAÍS: Suecia. AÑO: 1956.

LOS SIETE SAMURAI

SHICHININ NO SAMURAI

DIRECCIÓN: Akira Kurosawa. GUIÓN: Shinobu Hashimoto, Hideo Oguni, Akira Kurosawa. FOTOGRAFÍA: Asakazu Nakai. MÚSICA: Fumio Hayasaka. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Takashi Shimura, Toshiro Mifume, Yoshiro Inaba, Seiji Miyaguchi, Minoru Chiaki, Daisuke kato, Ko Kumura, Kamatari Fujiwara, Keiko Tsushima. PRODUCCIÓN: Toho. PAÍS: Japón. AÑO: 1954.

SIGNOS DE VIDA

LEBENSZEICHEN

GUIÓN Y DIRECCIÓN: Werner Herzog. FOTOGRAFÍA: Thomas Mauch. MÚSICA: Stavros Xarchakos. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Peter Brogle, Wolfgang Reichmann, Julio Pinheiro, Athina Zacharopoulou, Wolfgang von Ungern-Sternberg, Wolfgang Stumpf, Henry van Lyck, Florian Fricke, Dr. Heinz Usener, Achmed Hafiz. PRODUCCIÓN: Werner Herzog filmproduktion. PAÍS: República Federal de Alemania. AÑO: 1968.

EL SILENCIO DE LOS INOCENTES

SILENCE OF THE LAMBS

DIRECCIÓN: Jonathan Demme. GUIÓN: Ted Tally, basado en la novela de Thomas Harris. FOTOGRAFÍA: Tak Fujimoto. MÚSICA: Howard Shore. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Jodie Foster, Anthony Hopkins, Scott Glenn. PRODUCCIÓN: Kenneth Utt, Edward Saxon, Ron Bozman para Orion Pictures. PAÍS: Estados Unidos. AÑO: 1991.

TAXI DRIVER

TAXI DRIVER

DIRECCIÓN: Martin Scorsese. GUIÓN: Paul Schrader. FOTOGRAFÍA: Michael Chapman. MÚSICA: Bernard Herrmann. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Robert De Niro, Jodie Foster, Albert Brooks, Harvey Keitel, Leonard Harris, Peter Boyle, Cybill Shepherd, Norman Matlock, Diahne Abbott, Frank Adu, Victor Argo y Gino Ardito. PRODUCCIÓN: Phillip M. Goldfarb, Julia Phillips y Michael Phillips. PAÍS: Estados Unidos. AÑO: 1976.

TIEMPOS MODERNOS

MODERN TIMES

GUIÓN, DIRECCIÓN Y MÚSICA: Charles Chaplin. FOTOGRAFÍA: Roland Thotheroh, Ira Morgan. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Charles Chaplin, Paulette Goddard, Henry Bergman, Chester Conklin, Stanley Stanford, Hank Mann, Louis Natheaux, Allan García. PRODUCCIÓN: Chaplin/United Artists. PAÍS: Estados Unidos. AÑO: 1935.

TIEMPOS VIOLENTOS

PULP FICTION

GUIÓN Y DIRECCIÓN: Quentin Tarantino, basado en historias de Tarantino y Roger Avary. FOTOGRAFÍA: Andrzej Sekula. MÚSICA: Karyn Rachtman. PRINCIPALES INTÉRPRETES: John Travolta, Samuel L. Jackson, Uma Thurman, Harvey Keitel, Tim Roth, Amanda Plummer, María de Medeiros, Ving Rhames, Rosanna Arquette, Christopher Walken, Bruce Willis, Quentin Tarantino, Eric Stoltz, Frank Whaley. PRODUCCIÓN: Lawrence Bender para A Band Apart y Jersey Films. Panavision. PAÍS: Estados Unidos. AÑO: 1994.

TRILOGÍA DE COLORES

TROIS COLEURS

AZUL - BLEU

DIRECCIÓN: Krzysztof Kieslowski. GUIÓN: Krzysztof Kieslowski y Krzysztof Piesiewicz. FOTOGRAFÍA: Sławomir Idziak. MÚSICA: Zbigniew Preisner. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Juliette Binoche, Benoit Regent, Hélène Vincent, Florence Pernel, Charlotte Very, Emmanuelle Riva. PRODUCCIÓN: MK2 Productions, CED Productions, France 3 Cinema, CAB Productions, Canal + y Tor Studios. PAÍS: Francia. AÑO: 1993.

BLANCO - BLANC

DIRECCIÓN: Krzysztof Kieslowski. GUIÓN: Krzysztof Kieslowski y Krzysztof Piesiewicz. FOTOGRAFÍA: Sławomir Idziak. MÚSICA: Zbigniew Preisner. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Juliette Binoche, Benoit Regent, Hélène Vincent, Florence Pernel, Charlotte Very, Emmanuelle Riva, Zbigniew Zamachowski, Julie Delpy, Janusz Gajos, Jerzy Stuhr. PRODUCCIÓN: Marin

Karmitz para MK2 Productions, C3D, France 3 Cinema, CAN, Eurimages y Canal + y Tor Studios. PAÍS: Francia/Polonia/Suiza. AÑO: 1993.

ROJO - ROUGE

DIRECCIÓN: Krzysztof Kieslowski. GUIÓN: Krzysztof Kieslowski y Krzysztof Piesiewicz. FOTOGRAFÍA: Piotr Sobocinski. MÚSICA: Zbigniew Preisner. PRINCIPALES INTÉRPRETES: Irene Jacob, Jean-Louis Trintignant, Frederique Feder, Jean-Pierre Lorit, Juliette Binoche, Julie Delpy, Benoit Regent, Zbigniew Zamachowski. PRODUCCIÓN: Martin Karmitz para MK2, France 3 Cinema, CAB Productions, TOR Productions, Eurimages, Ministerio de Cultura de Suiza y Canal +. PAÍS: Francia/Polonia/Suiza. AÑO: 1994.



El autor

Fabio E. Medellín V., bogotano con 61 años de edad y egresado de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia y Uniminuto, ha estado vinculado a la realización de cine desde 1972; al video en los últimos 25 años y a la televisión, en los campos creativos de este oficio (guión, fotografía, dirección, etc.), los 20 más recientes.

Secretario de Hernando Salcedo Silva y el Cine Club de Colombia, así como de la Federación Colombiana de Cine Clubes durante 18 años.

Ha sido orientador y fundador de muchas entidades promotoras del cine y su aprendizaje, lo cual lo ha llevado a organizar y dictar numerosos seminarios y talleres sobre las áreas teóricas y prácticas del 7° arte.

Profesor universitario desde 1982, ha enseñado en las universidades

Nacional, Andes, Externado de Colombia, Tadeo Lozano, Central, INCCA e INPAHU, entre otras; actualmente dicta cátedras sobre fotografía, televisión y apreciación cinematográfica en la Corporación Universitaria Minuto de Dios UNIMINUTO; allí, mientras manejaba la Coordinación Académica de la Escuela de Medios de la Facultad de Ciencias de la Comunicación, llevó a cabo el Festival de la Imagen UNIMINUTO

y publicó libros de sus estudiantes, entre los cuales están: “DIBUJANDO CON LA LUZ”, “PINTANDO CON LA LUZ” e “IRRADIANDO LA MEMORIA”; también hace parte del Taller Creativo de TALLARTE.

► *Fabio Medellín
en una fotografía
de Darlyn Guerrero
Gómez.*

¿Cómo apreciar una película?