

La mirada cómplice

Ensayos sobre cine y sociedad

A pesar de su brevedad, el libro logra mostrarnos un panorama amplio gracias a la puntualidad con que refiere su materia de análisis y reflexión. Su propósito es proporcionar puntos de vista que incidan en la construcción de una perspectiva en la que el cine es considerado, principalmente, como agente social (incluidos los aspectos económicos) y como un complejo y cambiante dispositivo de comunicación, con su propia historia, lenguaje y pronunciamientos artísticos.

LUIS CORTÉS BARGALLÓ



SEP
SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA



La mirada cómplice

Ensayos sobre cine y sociedad

FERNANDO VIZCARRA

COLECCIÓN
DIVULGACIÓN CULTURAL

FERNANDO VIZCARRA

La mirada cómplice. Ensayos sobre cine y sociedad



LA MIRADA CÓMPLICE
ENSAYOS SOBRE CINE Y SOCIEDAD

FERNANDO VIZCARRA

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Rafael Tovar y de Teresa
Presidente

Antonio Crestani
Director General de Vinculación Cultural

Pedro Ochoa Palacio
Director General
del Centro Cultural Tijuana

La mirada cómplice

Ensayos sobre cine y sociedad

Fernando Vizcarra

C O L E C C I Ó N

DIVULGACIÓN CULTURAL

ISBN 978-607-516-372-7

© CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES
Centro Cultural Tijuana, 2013
Paseo de los Héroes núm. 9350
Zona Urbana Río, Tijuana, B.C.
C.P. 22010

Edición, diseño gráfico y editorial: DDO Producciones
Diseño de portada: Ruth Ramírez/DDO Producciones
Ilustración de portada:

Queda estrictamente prohibida la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier sistema o método electrónico, incluso el fotocopiado, sin la autorización escrita de su autor.

Impreso en México/Printed in Mexico

Índice

Nota introductoria.....	7
-------------------------	---

Primera parte La complicidad de la mirada

El cine y las vanguardias artísticas	11
Las vanguardias y el antiguo régimen.....	11
Tradición y ruptura. El dilema de los lenguajes artísticos.....	18
Orígenes del cine como arte	21
 El cine futurista y la memoria del porvenir.....	37
Más ficción que ciencia.....	37
<i>Cyberpunk</i> . Un cine para la sociedad virtual	49
 <i>De Historia de un gran amor a Amores perros.</i>	
Un apunte sobre el cartel en el cine mexicano.....	59
Antesala.....	59
El cartel cinematográfico: Una forma de arte popular	60
Crisis y metamorfosis del cine mexicano	61
El nuevo arte publicitario	64

Segunda parte
Miradas a la complicidad

Coordenadas para una sociología del cine.....	69
El cine como arte.....	69
El cine como industria	78
 Pensar el cine. Elementos para el análisis textual cinematográfico	87
Introducción.....	87
Hermenéutica y discurso	88
Supuestos y premisas.....	88
Consideraciones metodológicas	92
Modelo de análisis.....	94
 Del celuloide al papel. Algunos libros sobre cine en México.....	101
 Estudios sobre cine en Baja California. Referencias documentales, 1985-2012.....	111
Preámbulo.....	111
Fuentes de consulta y criterios de selección	112
La producción documental.....	114
Orientaciones temáticas y metodológicas.....	120
Para terminar	122
Anexo	125

Nota introductoria

Se reúnen aquí siete ensayos en torno al fenómeno fílmico. La primera parte se denomina *La complicidad de la mirada* y está compuesta por tres textos. *El cine y las vanguardias artísticas* trata acerca de la constitución del campo del arte y sus vínculos con los orígenes del cine. Doy cuenta del proceso mediante el cual las vanguardias de principios del siglo xx se apropiaron del cine como vehículo de expresión artística. Asimismo, exploro algunos fundamentos estéticos que el arte ha transferido al lenguaje cinematográfico en escenarios históricos definidos por la lucha entre diversos grupos e instituciones por el control del espacio artístico y, por ende, del mundo social. *El cine futurista y la memoria del porvenir*, por su parte, aborda los itinerarios de la ciencia ficción producida principalmente en Hollywood a partir de la década de 1950. Ofrezco en dicho texto un esbozo de las tendencias argumentativas e ideológicas situadas en un contexto de acelerados cambios sociales y tecnológicos. Este paseo por la ciencia ficción incluye una escala en su más reciente vertiente, el *cyberpunk*. Cierro esta primera parte con un breve apunte sobre el cartel en el cine mexicano. Lo titulo de *Historia de un gran amor a Amores perros*. Aquí concibo el cartel de cine como una forma cultural compleja que oscila entre el arte popular y la publicidad. Los tres ensayos de este apartado comparten una perspectiva sociocultural e histórica del fenómeno cinematográfico.

La segunda parte del libro se llama *Miradas a la complicidad*, y propone acercamientos tanto de orden sociológico y analítico como documental. Comienzo con el ensayo *Coordenadas para*

una sociología del cine, donde expongo algunos elementos teóricos y metodológicos para el estudio del universo fílmico. Particularmente, sugiero la exploración de las categorías de lo artístico y lo industrial, y sus formas de convergencia en el discurso audiovisual. Continúo con el trabajo *Pensar el cine. Elementos para el análisis textual cinematográfico*. Aquí planteo una estrategia de análisis hermenéutico que tiene por objetivo identificar las articulaciones entre un autor, su obra y su contexto. El libro concluye con dos recuentos: *Del celuloide al papel. Algunos libros sobre cine en México y Estudios sobre cine en Baja California. Referencias documentales, 1985-2012*. Ambos textos ofrecen un repertorio básico sobre lo que se ha escrito en nuestro país y, específicamente, en Baja California alrededor de esta temática. El cine ha sido uno de los productos culturales más influyentes del último siglo, su esencia como forma simbólica se ha nutrido de una interminable fragua de miradas, de miradas cómplices.

Primera parte
La complicidad de la mirada

El cine y las vanguardias artísticas

Las vanguardias y el antiguo régimen

El arte moderno y contemporáneo, comprendido como un espacio relativamente autónomo de prácticas y creencias vinculadas con la producción, circulación y consumo de bienes artísticos, es una expresión de las diversas transformaciones de las sociedades europeas, principalmente desde el último tercio del siglo xix hasta mediados del siglo xx. Sobre todo, es el resultado de los conflictos suscitados entre los representantes de las culturas oficiales y aquellos individuos y grupos que participaron de alguna forma en los movimientos artísticos de ruptura.

Aunque el campo artístico occidental comienza a constituirse a partir del Renacimiento, es con el auge del movimiento impresionista cuando experimenta un acelerado proceso de cambio a la luz de las profundas modificaciones que impone el sistema de producción capitalista a las mentalidades y formas de vida de las sociedades conservadoras del antiguo régimen. Es la Europa de fin de siglo. Naciones que se debaten entre las fuerzas del capitalismo industrial, la expansión urbana y su consecuente proletarianización, el surgimiento de la sociedad de masas, la innovación y el desarrollo tecnológicos, el avance del liberalismo y la puesta en marcha de las utopías revolucionarias. Pero también es la Europa preindustrial y preburguesa que se resiste a perder los privilegios del antiguo orden, y que celebra y premia aquellas manifestaciones del arte legitimadas por la historia. En este escenario, bajo la promoción activa de museos, academias, iglesias y universidades, el mundo del arte convencional europeo vivió

momentos de gran plenitud, acreditado por las clases gobernantes y por el gusto conservador de los públicos de arte.

Si bien la existencia de una importante infraestructura cultural conformada por museos, teatros, salas de conciertos y bibliotecas en varios centros como Londres, Berlín, Viena, París y San Petersburgo, con sus cuerpos de preservadores y sus agendas ceremoniales, permite constatar cierto grado de autonomía del campo del arte, sobre todo en ese espacio de creación consagrado en los estilos y formas de la propia tradición estética, se debe insistir en la fuerte dependencia de los procesos de producción artística respecto al gusto y los intereses de las clases hegemónicas. Aunque, como señala Bourdieu (1990:226), “no se pueden explicar las obras únicamente a partir de la demanda, es decir, de las exigencias estéticas y éticas de las diferentes fracciones de la clientela”, tampoco se debe olvidar las funciones de reproducción cultural que desempeñaron las artes en los antiguos estados monárquicos y eclesiásticos, pero también durante las dictaduras fascistas y socialistas del siglo xx. Se trata de una dependencia estructural que, por una parte, refleja el estado de la relación de fuerzas al interior del campo artístico y, por otra, pone en evidencia el orden global establecido históricamente por los sectores hegemónicos. En este contexto, no es difícil entender que los caminos subversivos de las vanguardias fueron por demás sinuosos en su propósito de imponerse como expresión legítima del arte occidental. En una era de cambios y tensiones donde una estructura social arcaica y decadente contenía a la nueva sociedad en ascenso, los repertorios de símbolos e íconos que las stirpes terratenientes, militares y eclesiásticas promovieron a través de los principales estilos ortodoxos tenían el propósito de conjurar las amenazas de la modernidad y restaurar los modelos del prestigioso y venerable pasado. De allí la insistencia en los estilos neoclásico, renacentista, barroco y gótico, entre otros, que en las fronteras del siglo xix marcaron la arquitectura, la escultura y las artes plásticas de Europa y otras regiones del mundo como Latinoamérica.

Incluso, las poderosas naciones que encabezaban la industrialización y la urbanización, como Inglaterra, celebraban su expansión económica adoptando, en el ámbito arquitectónico, estilos academicistas que buscaban conciliar las fuertes contradicciones del capitalismo con la mítica estabilidad del viejo orden. De este modo, cámaras parlamentarias, iglesias, universidades, edificios públicos e inmuebles particulares se construyeron en las principales ciudades de occidente con los préstamos formales de la tradición. Sin embargo, tanto la industrialización como las nuevas perspectivas estéticas que promovía la modernidad fueron transformando inevitablemente el paisaje urbano, a pesar de las políticas culturales ortodoxas de las élites que añoraban el edén perdido. Ciudades europeas, como Madrid, Milán, Colonia o París, contaban con magníficas estaciones de ferrocarril construidas con estructuras de acero y extraños reforzamientos de hierro, disfrazados con columnas, cúpulas y fachadas de estilo neoclásico. Estos inmuebles, por ejemplo, eran la síntesis de la exaltación de la modernidad a través de los nuevos sistemas de transporte y la resonancia de un pasado preindustrial que se desvanecía en medio de revoluciones sociales y tecnológicas.

En estos años, la expansión urbana que trajo consigo el desarrollo de la esfera pública, el surgimiento de sectores medios, la proliferación de organizaciones obreras y ciudadanas, y particularmente en Francia (única república en la Europa decimonónica) el impulso de grupos sociales y políticos hacia la desmonarquización, la desaristocratización y la descristianización, aunado a los debates parlamentarios sobre las funciones del estado moderno, fueron imponiendo condiciones para que las entidades gubernamentales incrementaran el financiamiento para la producción artística y la construcción de nuevos recintos para la difusión del arte, la cultura y la educación pública que, de alguna forma, representaban las posibilidades de movilidad social de amplios sectores obreros.

Sin embargo, contra lo que se podría suponer, las obras de la vanguardia no tenían aún cabida en los intereses y gustos de los

nuevos ricos, industriales manufactureros, que aspiraban al reconocimiento y estilo de vida de la nobleza. Salvo excepciones, los nuevos barones capitalistas carecían del capital cultural de las familias herederas de la tradición europea. Pero, obviamente, tenían una enorme capacidad de compra. Inducidos por la autoridad *moral* de la aristocracia, estos nuevos ricos ganaban posiciones en la vida social coleccionando obras de arte clásico, construyendo o adquiriendo residencias de estilos históricos y financiando a instituciones culturales apegadas a la tradición, motivados por un profundo anhelo de aceptación en los círculos de la alta sociedad. Así en los salones donde se discutía de política, economía y cultura, la nueva burguesía y la aristocracia reforzaban sus alianzas estratégicas, homologando, entre otras cosas, sus criterios estéticos.

Mientras tanto, el 28 de diciembre de 1895, lejos del mundo del arte oficial, los hermanos Lumiere ofrecían en el Salón Indien del Grand Café del Boulevard des Capucines, en París, su primera proyección cinematográfica, sin vislumbrar siquiera la influencia que tendría este invento en la cultura y el arte de los siglos venideros. El aparato conocido como cinematógrafo había sido una invención gradual y colectiva cuyo origen se remonta al fenaquistiscopio, construido en 1832 por el belga Joseph Plateau. En los años siguientes apareció el daguerrotipo (1839), el fusil fotográfico (1882) del francés Marey y el kinetoscopio (1894) de Edison, entre otros artefactos de proyección (Balle, 1991:95). El cine antes de los hermanos Lumiere fue un instrumento óptico, exclusivamente al servicio de científicos interesados principalmente en el estudio del movimiento y el registro físico de la realidad. Por lo tanto, de acuerdo con Virgilio Tosi, el origen del cine es científico, producto de la revolución industrial y su nacimiento no tiene vínculos con la invención del espectáculo cinematográfico (Tosi, 1993:10). Sin embargo, pronto se convertiría en un espectáculo de ferias, bazares y cafés para registrar, durante la primera década del siglo xx, un crecimiento mundial realmente asombroso.

La sociedad que la modernidad abría, sin embargo, era la sociedad que la tradición cerraba. Por su parte, los recintos del arte y la cultura, que en la retórica oficial se promovían como centros del patrimonio espiritual de las naciones para la educación de los ciudadanos, en esencia, eran sitios para ratificar el principio de la distinción. Aquellos majestuosos santuarios del arte imponían a sus visitantes normas implícitas de reverencia y veneración. De modo que asistir a museos, teatros o salas de conciertos implicaba sucumbir ante un repertorio de objetos y formas artísticas consagradas por una cofradía de eruditos, historiadores del arte, críticos, restauradores y académicos, entre otros. Estos edificios de espléndidas fachadas e interiores neoclásicos que albergaban los tesoros espirituales de la nación, eran el escenario predilecto de la alta sociedad europea para demarcar sus fronteras frente a los nuevos y amenazantes sectores de población urbana.

Incluso, hasta el surgimiento de los movimientos de vanguardia, la ortodoxia artística había manifestado muy poco interés en extender los bienes de la cultura a las mayorías. Su origen social, su elevada formación y su disciplina les otorgaban cierto margen de independencia que, por supuesto, utilizaban para reivindicar una visión del mundo apegada a los gustos y valores de la alta sociedad. Aquellos hombres refinados que dirigían y administraban los recintos del arte y la cultura, procedían de academias, conservatorios y otros centros de formación donde se reproducían al pie de la letra los procedimientos legítimos de la producción estética. El canon se imponía a los jóvenes artistas que buscaban reconocimiento y posiciones en su propio campo. La atmósfera de la cultura oficial era tan asfixiante que cualquier síntoma de rebeldía en su interior se sofocaba con el descrédito y la expulsión de aquel *olímipo*. Cabe recordar, entre otros casos, la experiencia de Oscar Wilde, cuya excentricidad y provocación a las normas de su clase habrían de conducirle a la pérdida de la libertad. Así, mientras las “ovejas negras eran pasadas por las armas”, según la expresión de Monterroso, los miembros de la

jerarquía artística buscaban constantemente el aval del campo político, religioso, académico e industrial, que garantizaba la consecución del ideal clásico.

En tanto, el fenómeno cinematográfico se extendía en varias regiones del mundo, en sus respectivos contextos y situaciones, constituyendo públicos y fijando sus propias bases como industria. Para entonces, el cine es un nuevo oficio que va madurando sus formas narrativas y estilísticas. Los sistemas de producción, comercialización y exhibición de filmes se fueron consolidando en un escenario de complejas tramas y conflictos. Así mientras se organizaba este nuevo y caótico mercado, proliferaban los teatros y salas de exhibición en los más importantes centros urbanos. En 1908, Estados Unidos tenía 8 000 salas de proyección, y en 1913 Alemania ya contaba con 2 370 (Balle, 1991:95). Por su parte, indiferentes a la rápida expansión del cine, los públicos de las bellas artes se afirmaban reproduciendo y preservando el vasto patrimonio artístico de occidente. Tanto los pintores como sus clientes, por ejemplo, continuaban anclados a los temas bíblicos e históricos, a la mitología clásica y al retrato halagador, de acuerdo con los estilos y temas predominantes.

No obstante, la producción artística de las vanguardias comenzaba a ganar espacios, no solo en el marco de ciertas instituciones académicas y culturales que se debatían entre la ruptura y la continuidad de los valores estéticos dominantes, sino también entre un público medio, urbano, alfabetizado y crítico, que mantenía distancia de las retóricas de la aristocracia. En cada país diferentes grupos de pintores, escritores, músicos, periodistas y críticos, entre otros, se reunían en bares, cafés y galerías para discutir sobre las funciones del arte, sobre las instituciones y el poder y, principalmente, sobre los lenguajes, las formas y sus posibilidades de expresión. Se redactaban manifiestos y programas, se editaban impresos independientes, se organizaban exposiciones y representaciones diversas, sin jurados ni premios, al margen de los foros oficiales. Además, los creadores heterodoxos comenzaron a establecer redes y vínculos con secesionistas de

otros países, y con mecenas, críticos y promotores interesados en las obras de las vanguardias. De este modo, en toda Europa y América se extendían diversas redes sociales encaminadas a abrir mayores espacios al arte experimental, incluyendo aquellos medios y lenguajes emergentes como el cartel, la fotografía, el diseño industrial, la música popular (jazz, tango, flamenco, etcétera) y, desde luego, el cine.

En sus inicios, sin embargo, los creadores vanguardistas formaban cenáculos contradictorios y fluctuantes que compartían, por lo menos, un mismo impulso: abatir los muros de la cultura oficial. Mediante la experimentación con nuevas técnicas, formas y temas, estos artistas dieron la espalda al academicismo, sobre todo en su aspecto ideológico y, consecuentemente, comenzaron a plasmar en sus obras el espíritu vertiginoso de la época. Al principio no tenían más espectadores y críticos que ellos mismos. Pero conforme fueron penetrando las academias, los museos y los medios impresos, rompieron los paradigmas dominantes del campo de producción artística del antiguo orden, basado en los principios de la ortodoxia, la autocracia y el nacionalismo. En efecto, el arte del viejo régimen, cuya función era “celebrar a Dios, al mecenas, a la dinastía, al régimen, a la clase y a la nación” (Mayer, 1997:179), se transformaba bajo la mirada renovada de los impresionistas, dadaístas, expresionistas, futuristas, cubistas, surrealistas y abstraccionistas, entre otras relevantes propuestas estéticas. Al trasladar la mirada hacia el centro de la creación artística, es decir, al situar su preocupación en torno a la formulación de lenguajes y técnicas capaces de exteriorizar nuevas visiones de la realidad, las vanguardias artísticas reforzaron la autonomía relativa de este campo frente a los poderes y convicciones de la sociedad tradicional, expresados, por ejemplo, en el credo del káiser Guillermo II, quien aseguraba que el arte del Segundo Imperio alemán debía cimentarse en los valores de “la virtud, la belleza y el honor” (Mayer, 1997:208).

Son tiempos de grandes movimientos migratorios, de crecimiento urbano y de gestación de un vasto mercado lucrativo

orientado al espectáculo y el entretenimiento popular. Brotaban los barrios consagrados a la *bohème*, donde los jóvenes artistas nutrían sus obras de aquellas atmósferas con personajes de cafés, bares, salones de baile, prostíbulos y teatros populares. Será el mundo parisino de los ballets rusos de Serge Diaghilev, de Picasso, Matisse, Duchamp, André Gide, Erik Satie, André Bretón, Diego Rivera, Hemingway, y tantos otros.

Tradición y ruptura. El dilema de los lenguajes artísticos

A fines del siglo XIX se extendía entre los nuevos creadores la convicción de que era necesario transformar los discursos y sentidos del arte para representar los cambios que experimentaban las emergentes sociedades industriales a la luz de las fracturas de la razón positivista. Como señala Hobsbawm, los jóvenes artistas pensaban “que el viejo lenguaje tampoco podía expresar la crisis de comprensión y valores humanos que este siglo de revolución había producido y se veía obligado ahora a afrontar” (Hobsbawm, 1998b:243). De cierta manera, estos creadores consideraban las obras de los academicistas o los modernistas *fin de siècle* como meras proyecciones de una realidad mítica plasmada con las garantías estéticas del pasado, a fin de aferrarse a unos cuantos privilegios de clase. No obstante, aunque los jóvenes artistas estaban convencidos de que la crisis del arte era un espejo de la crisis social, sus intentos de ruptura formal eran más difíciles en la práctica que en la retórica. No es extraño, ante esto, que los movimientos de vanguardia ensayaran formas inéditas de creación artística prolongando las concepciones estéticas de la antigüedad y guardando, en consecuencia, una relación esencial con aquellas premisas fundacionales que constituyen la continuidad histórica del propio campo. De modo que los vertiginosos cambios que experimentaron tanto las formas como los contenidos continuaron reproduciendo ciertas matrices esenciales de todo proceso de creación artística. Es decir, dichas transformaciones

mantuvieron su atención en aquellas cualidades y normas generales que han definido desde antaño a un producto como artístico, de acuerdo con las premisas históricas dominantes: perfección formal, profundidad simbólica y originalidad.

Sin embargo, no deja de sorprender cómo estos movimientos artísticos, que inauguraron otras formas de percepción del mundo a partir de los basamentos de la tradición, evolucionaron tan rápidamente del arte figurativo basado en el descubrimiento de la luz y del color propios del impresionismo, al reconocimiento de la subjetividad como materia de creación entre los expresionistas, al rompimiento de paradigmas a través de encarnaciones oníricas y subconscientes entre los surrealistas, a la recomposición fragmentada y geométrica de los objetos en el cubismo, hasta la total disgregación de la forma en el arte abstracto, en contextos definidos por una notable experimentación formal respecto al pasado inmediato. Cabe mencionar que entre 1870 y 1930, el campo del arte occidental observó los más profundos cambios que no había conocido desde el Renacimiento. A pesar de que, como apunta Kahler, ciertas obras contemporáneas “constituyen paradigmas muy amplificados del concepto aristotélico de la forma artística” (1993:18). De este modo, la estética del naciente siglo xx puso de manifiesto el derrumbe de las premisas del viejo orden. En la medida en que los nuevos artistas ampliaban sus horizontes temáticos y estilísticos, adoptando como referentes los más diversos matices de la realidad social, incluyendo el de la lucha obrera, era la sociedad quien se apoderaba de la mirada del artista, sobre todo la emergente burguesía que ya no deseaba ser retratada y halagada, sino que aspiraba a imponer su visión del mundo a través del arte. En sociedades restringidas por los nacionalismos exacerbados y por el dogma eclesiástico, la nueva burguesía se imponía como un punto de referencia cultural del mundo industrializado.

Pero este proceso de legitimación de las vanguardias de ninguna manera fue sencillo. Algunos grupos secesionistas encontraron apoyo entre benefactores privados y funcionarios

culturales que se mostraban más receptivos a las nuevas propuestas. Paulatinamente, en toda Europa, los museos comenzaron a adquirir obras de impresionistas, expresionistas y cubistas, aunque éstas no ocuparan sitios favorables en las salas de exposición. Lentamente, los prejuicios y convencionalismos se fueron desmoronando frente a la lucha férrea de grupos y activistas en favor de un arte más interpretativo y menos convencional. “Pese al despido de Hugo von Tschudi por adquirir impresionistas para la Galería Nacional de Berlín” (Mayer, 1997:190), entre otros casos similares, la vanguardia no retrocedió en su batalla por apoderarse de las instituciones culturales y por incrementar sus públicos.

Por supuesto, dicha autonomía vigorizada por variables externas al propio campo del arte, se relativizaba en la medida en que los nuevos creadores cambiaban las cadenas de la cultura oficial por las de la militancia política y, sobre todo, por las del mercado competitivo y especulativo. En cierto modo, el desprendimiento paulatino de estos artistas respecto a las normas y principios estéticos de la alta sociedad europea los condujo, en aras de la militancia ideológica y de la supervivencia económica, hacia actividades políticas y profesionales paralelas a la realización de sus obras personales. Algunos pintores, por ejemplo, comenzaron a incursionar en la propaganda y en la publicidad a través del cartel. Ciertos escritores intensificaron sus vínculos con el periodismo y posteriormente realizaron labores de guionismo para la industria del cine y la radio, al igual que muchos músicos, en un escenario caracterizado por la crisis política de los antiguos regímenes, el advenimiento de la sociedad de masas y la expansión de una economía mundial de mercado. Como apunta Hobsbawm:

el mundo de los negocios veía que las técnicas de vanguardia eran eficaces en la publicidad. Los criterios modernistas tenían un valor práctico para el diseño industrial y la producción en masa mecanizada. A partir de 1918 el mecenazgo de los hombres de negocios y el diseño industrial se convertirían en los factores fundamentales

para la asimilación de unos estilos asociados originalmente con la vanguardia de la cultura (Hobsbawm, 1998b:245).

Con el avance del siglo xx, tiempo de catástrofes, las vanguardias conquistaron el campo de producción artística y comenzaron a formar parte del bagaje cultural de los sectores medios de Europa, Estados Unidos y Latinoamérica (el muralismo en México, el modernismo en Brasil, etcétera), imponiendo sus obras como formas válidas de expresión artística, a la luz de la caída de los añejos imperios durante las dos guerras mundiales y las distintas revoluciones sociales. Y aunque las vanguardias fracasaron en sus objetivos de encabezar la revolución cultural del siglo xx, petrificándose en los espacios de poder contra los que habían luchado tiempo atrás, muchos de sus principios estéticos fueron incorporados en el impulso que los medios de comunicación dieron a las expresiones de la cultura de masas, como la música y, sobre todo, el cine.

Orígenes del cine como arte

En el futuro, el cine transformará el campo del arte, retomando diversos elementos de otras disciplinas para producir su propio lenguaje. Es la primera forma artística del siglo xx. Por supuesto, sus inicios como arte varían según las distintas experiencias nacionales. Werner Faulstich y Helmut Korte proponen cuatro etapas fundamentales en el desarrollo de este medio durante sus primeras tres décadas (Faulstich y Korte, 1997:14-15):

- 1) De 1895 a 1905. En este periodo el cine es sobre todo un espectáculo de ferias, cafés y carpas. Plebeyo y trashumante en Estados Unidos, y más conservador en Europa. Con una escasa formulación de motivos, con formas expresivas apegadas al teatro, la fotografía y la literatura, y con una incipiente organización industrial.

- 2) De 1905 a 1914. En esta etapa se establecen de manera progresiva las salas de proyección permanentes. Asimismo, evoluciona el lenguaje fílmico y se van constituyendo los géneros. En medio del caos mercantil, se estandarizan los procesos de producción cinematográfica y aumenta la competencia entre las principales industrias nacionales.
- 3) De 1914 a 1918. La producción en este ramo experimenta un notable crecimiento en aquellos países que se encuentran en guerra. Crecen los públicos y se revela como un eficaz instrumento de difusión ideológica y propagandística.
- 4) De 1918 a 1924. Comienza a legitimarse la concepción del cine como un medio de expresión artística mediante el acelerado desarrollo de sus formas discursivas y a través del debate teórico y crítico. Decrece la industria fílmica europea y principia el dominio definitivo de Hollywood.

El cine en Europa, nacionalista y tradicional, se desarrolló en sus inicios como una extensión del teatro ortodoxo y de la literatura clásica, con producciones fílmicas para públicos educados y vastos sectores del proletariado inducidos por las políticas de la socialdemocracia. Hasta mediados de la primera guerra mundial, Francia, Italia, Dinamarca y Estados Unidos, incluyendo el breve auge del cine alemán en la década de 1920, dominaban el escenario fílmico internacional. Posteriormente, el cine estadounidense reflejaría la expansión industrial y económica de este nuevo imperio del siglo xx.

Previamente a la aparición del cine sonoro, este medio comenzó a desarrollar formas de enunciación basadas en la fuerza de la expresión corporal, propia de la tradición teatral, que facilitó su inserción en mercados globales sin tener que enfrentar las barreras idiomáticas. Conforme sus recursos narrativos se desarrollaban más o menos a la par de sus adelantos técnicos, la mirada del espectador común era homologada y continuamente transformada por la creciente oferta de la industria fílmica. Así se constituyeron los públicos dispuestos a seguir la acelerada

evolución de este lenguaje, a cambio de frecuentes dosis de emotividad, suspenso, imaginación y alegría compartida. Las continuas innovaciones tanto narrativas como estéticas que incorporó este medio a lo largo del siglo, respondieron a la búsqueda de una mayor eficacia comunicativa, que permitió ampliar y consolidar la formación de nuevos espectadores.



Viaje a la luna (Georges Méliès, 1902).

Sin duda, uno de los grandes pioneros de la narración filmica fue Georges Méliès, empresario teatral y mago, quien observó entusiasmado la primera proyección de los hermanos Lumiere en el mítico Salón Indien. Pronto, este ilusionista parisense incursionó en el nuevo espectáculo, combinando magistralmente los recursos teatrales y los trucajes de tipo fotográfico para ofrecer a su público del teatro Robert Houdin un vasto acervo de imágenes fantásticas que culminaría con su exitoso *Viaje a la luna* (1902), una cándida e ingeniosa cinta futurista de 15 minutos. A pesar de sus enormes logros técnicos y visuales, los filmes

de Méliès no eran más que intrépidas representaciones teatrales impresas en celuloide gracias a una cámara fija. El telón que se abre y se cierra en cada acto, el saludo y despedida de los actores, la dinámica de éstos en un escenario delimitado por el recuadro inmóvil del visor, entre otros detalles, ponen de manifiesto los primeros balbuceos de lo que muy pronto será un lenguaje colmado de posibilidades visuales.

En ciertos países como Estados Unidos, el carácter artístico del cine comenzó a desarrollarse gracias a los espacios creativos que promovieron algunos pioneros de esta incipiente industria. No obstante, desde la perspectiva de los primeros inversionistas, este medio fue concebido exclusivamente como un vehículo de entretenimiento dirigido a las clases populares, constituidas en gran medida por trabajadores migrantes. Éstos eran los espectadores que alrededor de 1905 pagaban unos cuantos centavos para llenar las salas de proyección de Universal Films, Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Brothers y Fox Films, principalmente. Al descubrir el potencial económico de esta actividad, los magnos capitalistas crearon empresas productoras dirigidas a satisfacer el gusto de las audiencias, estandarizando tanto el contenido de sus cintas como sus procesos de realización, a fin de bajar costos e incrementar al máximo las utilidades. En este contexto, los productores dejaron de vender sus películas, para incursionar en un nuevo esquema de distribución-renta que permitió a los propietarios de teatros renovar con más celeridad la cartelera. De este modo, surgen las primeras realizaciones filmicas de carácter masivo derivadas de una división del trabajo, compuesta por productores, distribuidores y exhibidores asociados, en ocasiones, en las mismas empresas. Como señalan Faulstich y Korte (1997:34), en “ningún otro país ocurrieron procesos de concentración de la industria filmica tan duros y brutales como en Estados Unidos”. El cine será, en consecuencia, una actividad inscrita en el vigoroso proceso de expansión capitalista estadounidense. En un clima de fuertes tensiones y pugnas entre las empresas competidoras, que en ocasiones alcanzaban situaciones

de violencia, la producción estadounidense comenzó a desplazarse de Nueva York hacia la costa californiana. Fue en Hollywood donde se establecieron y expandieron a partir de la segunda década las corporaciones cinematográficas que pronto dominarían el orbe: Fox Film Corporation/Twentieth Century Fox (William Fox), Paramount Pictures Corporation (Adolph Zukor), Independent Movie Pictures/Universal Pictures Corporation (Carl Laemmle), Metro-Goldwyn-Meyer (Marcus Loew, Samuel Goldwyn), Warner Brothers (hermanos Warner), United Artists (Griffith, Fairbanks, Chaplin, Pickford) y otras más.

A pesar de la rápida expansión de la industria filmica estadounidense, sus formas narrativas y estilísticas se desarrollaban con mayor lentitud. Si bien es cierto que los primeros experimentos en torno al montaje fueron realizados en 1900 por los ingleses Smith y Williamson, se debe también mencionar la aportación fundamental de E. S. Porter, que hizo de su film *El gran robo del tren* (1903) uno de los primeros relatos propiamente cinematográficos. Se trata de una cinta de 10 minutos, realizada con 14 tomas en locaciones diferentes y una inusitada tensión dramática que inició el *boom* del género *western*. Son tiempos definidos por una incesante búsqueda de técnicas narrativas, de lógicas y recursos de enunciación filmica. Había que mejorar las formas de contar historias por medio de imágenes en movimiento. Y fue David W. Griffith quien perfeccionó y amplió las posibilidades del lenguaje filmico a través de sus dos obras mayores: *El nacimiento de una nación* (1915) e *Intolerancia* (1916), luego de realizar más de 400 películas en su mayoría cortas. En torno a la primera obra, Georges Sadoul comenta:

Las polémicas violentas provocadas por *Nacimiento de una nación* amplificaron su éxito comercial. El número de espectadores llegó a cien millones, y el *film*, cuya carrera se prolongó 15 años enteros, se proyectó 44 semanas seguidas en el Liberty Theatre de Nueva York, 35 en Chicago, 22 en Los Ángeles. Al cabo de nueve meses ya se la había proyectado 6 266 veces en Nueva York. Las ganancias fueron inmensas. [...] Así el *film* revolucionó el cine norteamericano

no en el plano de los negocios, permitiendo a Hollywood emprender en adelante puestas en escena más importantes y lujosas aún que las de los italianos. Estaba abierto el camino a las superproducciones y a las ganancias fabulosas (Sadoul, 1998:107).

Con el tiempo, las películas se hicieron más largas y gracias al desarrollo del montaje se fueron complejizando las tramas y los argumentos. Las interpretaciones actorales se tornaron más naturales y congruentes con los escenarios y las temáticas. Aparecieron por primera vez los créditos al principio y al final de cada filme, luego de descubrirse que los nombres de actores y directores podían impactar positivamente los ingresos de taquilla. Asimismo, los géneros comenzaron edificar su propia mitología en torno a los nuevos héroes de celuloide y a las nacientes celebridades del *star system*. Nombres como el de Mary Pickford, Rodolfo Valentino, Douglas Fairbanks, Charles Chaplin, Max Linder, Asta Nielsen y Francesca Bertini, entre otros, se convirtieron no solo en referentes cotidianos, sino también en fuentes de ensoñación para audiencias cada vez más vastas. Aunado a esto, el cine abandonó las ferias y los cafés para proyectarse en enormes y cómodos cine-teatros, contruidos para tal fin en los principales centros urbanos del mundo. Estas salas, en ocasiones tan lujosas como los recintos teatrales y operísticos, conquistaron al público burgués más renuente a través del suntuoso equipamiento y de la parafernalia asociada a cada función.

Con la creciente influencia cultural y política del cine, las instituciones artísticas tradicionales y sus públicos más conservadores comenzaron a modificar sus criterios en un escenario de intensas confrontaciones. No eran pocos los guardianes de las bellas artes que, desde sus púlpitos, se negaban a aceptar las posibilidades artísticas de este novedoso medio. El cine nace y se desarrolla al margen de la cultura oficial; lejos de su control será objeto de toda clase de vituperios y exaltaciones apocalípticas. Tal como lo mencionan Faulstich y Korte (1997:24):

Toda la gama de argumentos del pesimismo cultural fue ofrecida para denunciar los peligros estéticos, morales, religiosos, de salud, espirituales e intelectuales y, sobre todo, políticos, que representaba el cine. [...] Una y otra vez se insistió en que con las frecuentes visitas al cine desaparecería la capacidad y disposición, “también de los cultos”, de ocuparse del arte serio, es decir, que la creciente competencia del cine iba en detrimento de las artes tradicionales y —con un acento claramente político— que la función ideológica integradora de la cultura burguesa era puesta en peligro.

En contraparte también había grupos entusiasmados con la idea de convertir este juguete en una herramienta de la imaginación creadora. En el viejo continente, el primer intento por atraer este medio al campo legítimo del arte se verifica alrededor de 1907, cuando la industria filmica francesa encabezada por Pathe impulsa el movimiento del *film d'art*. Amparado en un principio por el interés de las clases ricas y empeñado en trasladar a la pantalla las obras maestras del teatro y la literatura, esta propuesta no logró cautivar la atención de los crecientes públicos de cine tanto en Francia como en el resto del mundo, debido a su rígida y estéril cinematografía, carente de emotividad. Aunque fallida, sin embargo, esta experiencia sirvió de preámbulo al exitoso *cine monumental italiano*, que inauguró las primeras *superproducciones* de la historia: *La conquista de Roma* (Alberini, 1905), *Los últimos días de Pompeya* (Maggi, 1908), *Quo Vadis?* (Guazzoni, 1913) y *Cabiria* (Pastrone, 1914), entre otras cintas consolidaron el prestigio mundial de la industria filmica italiana.

En estos años, Dinamarca realiza importantes aportaciones al espectáculo cinematográfico representado por sus dos máximos creadores, Benjamin Christensen y Carl Theodor Dreyer. Sus películas cautivan a las audiencias a través de melodramas eróticos, mundanos y pasionales, no exentos de la moral burguesa propia de la época. Es el cine danés, mediante “su refinamiento plástico y su sabio empleo de la luz artificial” (Gubern, 2000:70), el que crea la figura de la mujer fatal o *vamp*, que en el

futuro ensayarán con éxito casi todas las naciones fílmicas. Al respecto, Román Gubern (2000:69) comenta:

El prestigio de escabrosidad del cine danés fue tan grande, que se dice que los públicos europeos se agolpaban ante las taquillas de los cines para poder contemplar los atrevidos “besos daneses”, que no debían ser muy distintos de los que los propios espectadores practicaban en su intimidad. De todos modos pasarán todavía algunos años antes de que algunas estrellas americanas, y luego europeas, pongan en circulación por las pantallas el beso-ventosa, con la boca abierta, para que los adolescentes de todo el mundo tengan una escuela en que aprender el ritual del amor.

No obstante, se debe recordar que la concepción del cine como forma artística nunca estuvo presente en el imaginario de sus inventores, ni tampoco en el de sus primeros realizadores. Percibido como una extensión degradada del teatro y la fotografía, y lejos aún del debate estético, este nuevo artefacto no tenía más futuro que su restringida aplicación como simple atractivo de ferias y cafés, o como registro visual de la realidad, según la perspectiva del propio Lumière. No fue sino hasta la segunda década del siglo xx cuando se publicaron los primeros textos que exploraban la idea del cine como vehículo de expresión artística. Se atribuye al italiano Ricciotto Canudo la primera formulación teórica al respecto. Su *Manifiesto de las siete artes*, publicado en 1914, interpreta al cine como “un arte de síntesis” (Canudo, 1998:15), en donde se hace posible la fusión de la pintura, la arquitectura, el teatro, la literatura, la danza y la música. El cinematógrafo, desde su óptica, también permite la conciliación entre la ciencia y el arte o, en sus propias palabras, la necesaria síntesis “de la Máquina y del Sentimiento”. En este memorable y curioso documento, Canudo escribe: “Necesitamos al cine para crear el arte total al que, desde siempre, han tendido todas las artes” (Canudo, 1998:16). Muy pronto, las publicaciones dedicadas a pensar el fenómeno cinematográfico se multiplicarán en las ciudades más importantes. En sus páginas se discutirá con

pasión, entre otros tópicos, las posibilidades estéticas de este novedoso medio. Por ejemplo, el francés Louis Delluc, realizador impresionista, crítico y fundador del primer cine club en 1920, propondrá cuatro elementos centrales del arte filmico: el encuadre, la iluminación, el ritmo y la actuación. Por su parte, el húngaro Béla Baláz argumentará que son tres los aspectos que constituyen el arte cinematográfico: el primer plano, el encuadre y el montaje (Gubern, 2000). Grandes y pequeños pasos a través de los cuales el discurso filmico irá descubriendo su propia gramática.

Me refiero a una época en la que el cine se encuentra atravesado, por lo menos, por tres grandes tensiones históricas: 1) Las normas y valores culturales de la antigua aristocracia europea, 2) el impacto social del desarrollo tecnológico producido por la segunda revolución industrial y 3) el auge de las utopías revolucionarias y demás ideologías radicales. En estos años de lucha férrea y de recomposición de las entrañas del arte, las vanguardias asociadas principalmente con la pintura y la literatura comenzaron a pronunciarse en torno al fenómeno cinematográfico y, consecuentemente, a apropiarse de sus posibilidades expresivas. Estos movimientos estéticos tenían diferentes filiaciones ideológicas y perspectivas encontradas en torno a las funciones discursivas y revolucionarias del nuevo medio. Con distintos grados de acercamiento, fueron los impresionistas, los futuristas, los expresionistas, los formalistas y los surrealistas quienes establecieron los más estrechos vínculos con el mundo del celuloide. Dichas corrientes manifestaron una profunda preocupación por la dimensión estética del cine, por su composición visual y narrativa y, claro, por las posibilidades revolucionarias que ofrecía este novedoso arte.

En suma, el cine representó para las vanguardias, además de un fecundo territorio de experimentación formal y de acción política, la conquista de un espacio creativo hasta entonces ignorado por las instituciones oficiales del arte y la cultura tradicional europea. Fue también el vehículo idóneo para ejercer la

crítica a los valores decadentes de aquellos sectores más conservadores, incrustados en diversos espacios de poder, y, paradójicamente, cada vez más condescendientes hacia el espectáculo cinematográfico. Así fue como los impresionistas en Francia (Abel Gance, Marcel L'Herbier y otros), los formalistas en Rusia (Dziga Vertov, Serguei M. Eisentein, Pudovkin, etcétera), los futuristas en Italia (Marinetti, Corra, Gina y demás), los surrealistas en España y Francia (Luis Buñuel, Salvador Dalí, Germaine Dulac y Man Ray) y los expresionistas en Alemania (Robert Wiene, Fritz Lang, F. W. Murnau, entre otros) llevaron al extremo la experimentación con imágenes en movimiento, distanciándose del gusto masificado de las clases populares urbanas, hipnotizadas por las espléndidas historias de Chaplin, Max Linder, Harold Lloyd y Buster Keaton, por citar a algunos. Sin embargo, diversos autores sostienen que las primeras vanguardias cinematográficas fueron más que una realidad traducida en obras, una aspiración estética y social, y sobre todo, una fuente extraordinaria de recursos visuales y narrativos para la industria fílmica mundial que incorporará, en pos de la eficacia discursiva, un sinnúmero de aportaciones estilísticas previamente ensayadas por los creadores más radicales.

El movimiento futurista, por ejemplo, publica en 1914 su manifiesto *La cinematografía futurista*, firmado por Filippo Tommaso Marinetti, Bruno Corra, Giacomo Balla y otros creadores y filósofos italianos, que también colaboraron en el cortometraje *Vita futurista*, rodado en Milán y Florencia entre 1916 y 1917. Luego en 1938, Marinetti y Ginna confirmarán y actualizarán sus proclamas en un nuevo texto titulado *La cinematografía*, impregnado por el fascismo italiano al que Marinetti y otros futuristas eran adeptos. Para esta vanguardia, cautivada por la velocidad, la simultaneidad, la violencia y la estética de la máquina, el cine ofrecía la posibilidad ilimitada de producir “un arte eminentemente futurista” (Marinetti, 1998:21). En Alemania, por su parte, el cine expresionista viene precedido de un vasto acervo tanto pictórico como teatral y literario. Es con *El gabinete*

del *Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1919) que este movimiento alcanza su más elevada expresión. Se trata de un *arte violento*, destinado a exhumar las borrascas del espíritu humano a través de atmósferas antinaturales, exaltaciones lumínicas y sombras contrastadas, de gestos exacerbados y escenarios artificiales saturados de angulaciones y trazos diagonales que reflejan, según los críticos, los laberintos interiores de la sociedad alemana de entreguerras. Este movimiento considerado por Lotte H. Eisner como “grafismo viviente” fue una estética que trascendió a otras industrias ávidas de innovaciones visuales y narrativas. Eisner sostiene, sin embargo, que a pesar de su enorme influencia plasmada en medio centenar de largometrajes, en esencia, muy pocas películas pueden considerarse emblemáticas de esta corriente:

Lang y Murnau no son directores expresionistas. Han pasado por la experiencia expresionista utilizando ese estilo cuando determinados pasajes lo exigían. [...] Por otra parte, *Nosferatu*, de Murnau, no es un film expresionista, a pesar del comportamiento de Max Schreck y Alexander Granach [...] Sin ser excesivamente purista, hay que admitir que sólo puede hablarse de un expresionismo total y absoluto en casos muy contados (Eisner, 1998:109).



El gabinete del Dr. Caligari (Robert Wiene, 1919).



El acorazado Potemkim (Eisenstein, 1925).

El surrealismo, en cambio, fue una de las vanguardias con menos títulos en su filmografía, en contraste con su vasta producción pictórica y literaria. A pesar de ello, se puede afirmar que ha sido una de las tendencias artísticas más influyentes en la cultura visual del siglo xx. En un sentido estricto, su catálogo podría reducirse a *La Coquille et le Clergyman* (Germain Dulac, 1926), *Un perro andaluz* (Luis Buñuel, 1928) y *La Edad de Oro* (Luis Buñuel, 1930). Aún así, como otras vanguardias, esta corriente será un surtidor de elementos formales para diversas escuelas y autores. Sin duda, otro momento decisivo en el desarrollo de esta gramática visual será la aportación de la escuela soviética, vista por Lenin como un vehículo privilegiado para la educación política de las masas. Encabezada por Dziga Vertov, Pudovkin y Kulechov, entre otros, la vanguardia soviética alcanzará su momento cumbre en la figura de Serguei M. Eisenstein, cuya obra fundamental, *El acorazado Potemkim* (1925), representó un verdadero paradigma para los primeros años del arte cinematográfico mundial. A la edad de 27 años, Eisenstein rueda esta obra maestra en escenarios naturales, sustentada en un riguroso montaje, además del espléndido trabajo fotográfico del célebre

Eduard Tissé. *Potemkin* es un tratado histórico donde las masas sustituyen a los actores y la tensión dramática se apodera de la mirada absorta del espectador.

Al tiempo que las vanguardias asaltaban las abadías de la cultura oficial, trasladando su propia marginalidad hacia el corazón del campo artístico hasta convertirse en una nueva forma de academia, Hollywood extendía y consolidaba su hegemonía repitiendo las fórmulas que en esa época garantizaban el éxito. El lucro era el criterio esencial de la industria cinematográfica estadounidense. Todo giraba en torno a este principio: la idea original, el guion, el reparto, la realización en su conjunto, el desempeño de actores y directores. Muy pronto, el cine industrial definirá sus dominios frente al cine de autor. El primero responderá a los gustos del mercado con el fin de obtener el mayor margen de utilidad posible. El segundo responderá a las aspiraciones estéticas del realizador, avalado por un campo artístico en constante transformación. Pero también se es testigo de muchos espacios de confluencia entre la industria y el arte, a través de obras fílmicas de gran éxito comercial y sobresaliente calidad artística. Serán tensos territorios de negociación a favor, por un lado, de la libertad, la imaginación creadora, la experimentación y la búsqueda de lo humano, y por otro, de la ganancia, la ampliación de mercados, la expansión industrial y la acumulación. Tal como lo apuntan Faulstich y Korte (1997:45):

Los altísimos costos de producción que se habían alcanzado en la industria fílmica norteamericana condujeron a una influencia cada vez mayor de los bancos y, como consecuencia, a una racionalización de la producción en la que la individualidad o la experimentación artística no tenían cabida. A unos cuantos directores como Charles Chaplin, Buster Keaton, Erich von Stroheim, Ernest Lubitsch, King Vidor y Joseph von Sternberg, les fue posible, a pesar de todo, imponerse con sus propias obras, impregnadas de un estilo y un manejo de los temas muy personales, sobre la estandarizada producción del Hollywood de los años veinte.

Ya sin su contenido ideológico, la industria fílmica retomará de las vanguardias lo mejor de sus aportes visuales y narrativos para la consecución de sus propios intereses. Al mismo tiempo, en diversas naciones surgirán iniciativas de producción al margen de los poderosos estudios. De esta forma, el discurso cinematográfico actualizará los viejos temas y modelos del arte legítimo, con su lenguaje particular y con sus propias lógicas de expansión mercantil. Este nuevo medio de masas ofrecerá no pocos productos apegados a las premisas esenciales de toda obra artística: perfección formal, profundidad simbólica e innovación. Éstos serán precisamente los principios fundamentales que el campo del arte transmitirá al mundo cinematográfico. Más aún, el cine será la única forma simbólica mediante la cual el arte impactará significativamente la cultura de masas durante el siglo xx y lo que va del xxi. En adelante, las imágenes en movimiento capturarán el discurso del amor, la traición, el poder, la virtud, la esperanza, la miseria y otros temas sublimados por actores y actrices que, de acuerdo con la lógica del *star system*, se convertirán en los ídolos de las colectividades y en emblemas de diversas generaciones. Los próximos años serán por demás vertiginosos: otra guerra mundial con efectos devastadores para la humanidad, polarización ideológica, auge y derrumbe de las burocracias socialistas, nuevas dictaduras, nuevas democracias, imperialismo y globalización, crisis del medio ambiente, revolución tecnológica, sociedades de información y cultura de masas, disolución de las fronteras del arte, expansión del espectáculo cinematográfico, nuevas escuelas, autores y corrientes. El cine ofrecerá el repertorio iconográfico más variado y complejo en la historia de la comunicación visual. No será extraño que muchas de las ideas centrales de nuestro tiempo circulen a través de los dos géneros narrativos por excelencia: la novela y el cine. Éste, por su parte, será un poderoso espejo de mitologías, conflictos y aspiraciones de la sociedad mundial. Provocará nuestras imágenes del futuro, cruzará las fronteras de la cotidianidad y dejará constancia de su enorme poder de encarnación. Durante más de 100 años, el cine

ha sido el vehículo privilegiado del arte moderno y contemporáneo. Su inmenso catálogo ha ejercido una influencia significativa en nuestra visión del mundo.

Bibliografía

- Aristóteles/Horacio, 1992, *Artes poéticas*, Madrid, Taurus.
- Balle, Francis, 1991, *Comunicación y sociedad. Evolución y análisis comparativo de los medios*, Bogotá, Tercer Mundo Editores.
- Bourdieu, Pierre, 1990, *Sociología y cultura*, México, Conaculta.
- Canudo, Ricciotto, 1998, “Manifiesto de las siete artes”, en Joaquín Romaguera i Ramió y Homero Alsina, *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra.
- Dulac, Germaine A., 1998, “Las estéticas. Las trabas. La cinegrafía integral”, en Joaquim Romaguera i Ramió y Homero Alsina, *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra.
- Eisner, Lotte H., 1998, “Contribución a una definición del cine expresionista”, en Joaquim Romaguera i Ramió y Homero Alsina, *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra.
- Faulstich, Werner y Helmut Korte, comps., 1997, *Cien años de cine*, vol.1, México, Siglo XXI Editores.
- Gubern, Román, 2000, *Historia del cine*, Barcelona, Editorial Lumen.
- Hobsbawm, Eric, 1998a, *Historia del siglo XX*, Buenos Aires, Crítica.
- Hobsbawm, Eric, 1998b, *La era del imperio, 1875-1914*, Buenos Aires, Crítica.
- Kahler, Eric, 1993, *La desintegración de la forma en las artes*, México, Siglo XXI Editores.
- Marinetti, Filippo Tommaso; Bruno Corra y otros, 1998, “La cinematografía futurista”, en Joaquim Romaguera i Ramió y Homero Alsina, *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra.
- Mayer, Arno J., 1997, *La persistencia del antiguo régimen*, Barcelona, Altaya.

Sadoul, Georges, 1998, *Historia del cine mundial*, México, Siglo XXI Editores.

Sánchez-Biosca, Vicente, 2004, *Cine y vanguardias artísticas*, Barcelona, Paidós.

Tosi, Virgilio, 1993, *El cine antes de Lumiere*, México, UNAM.

El cine futurista y la memoria del porvenir

Más ficción que ciencia

Este ensayo registra y comenta la evolución del cine de ciencia ficción producido principalmente en Hollywood a partir de la década de 1950. Se trata de un breve panorama de las tendencias argumentativas, estéticas e ideológicas, situadas en el contexto de los grandes cambios sociales y tecnológicos que repercutieron en el espectáculo cinematográfico y, particularmente, en la ciencia ficción y su más reciente vertiente, el *cyberpunk*.

La ciencia ficción, fantasía científica, ficción científica, cine futurista o de anticipación, según sus ambiguas fronteras, ha acompañado la historia del cine desde sus orígenes. *Viaje a la Luna* (Georges Méliés, 1902), *El hotel eléctrico* del aragonés Segundo de Chomón (1908), *Metrópolis* (Fritz Lang, 1926), *La mujer en la Luna* (Fritz Lang, 1928), *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Rouben Mamoulian, 1932, y la espléndida versión de Víctor Fleming, 1941), *El hombre invisible* (James Whale, 1933), *La novia de Frankenstein* (James Whale, 1935), son algunos títulos que constatan los firmes lazos entre la tradición literaria de ciencia ficción (Julio Verne, R. L. Stevenson, H. G. Wells, H. H. Ewers, Aldous Huxley, Georges Orwell, Ray Bradbury, Arthur C. Clarke, Stanislaw Lem, Isaac Asimov, Philip K. Dick, etcétera) y los imaginarios sociales representados a través de la industria cinematográfica. Actualmente, el cine de ciencia ficción, con sus distintos afluentes, tiene una constante presencia en la oferta filmica producida principalmente en Hollywood. Sin embargo, desde sus orígenes, los contenidos temáticos e ideológicos de este género experimentaron cambios significativos, en corres-

pondencia con las transformaciones de la sociedad mundial. De acuerdo con Martín Serrano (1985; 1986) existe una estrecha relación entre los cambios que se producen en los sistemas sociales y las transformaciones propias de los sistemas de comunicación de masas. Esta interdependencia se manifiesta a través de los constantes ajustes estructurales que se verifican en ambos sistemas cuando alguno de éstos afecta al otro. Sin embargo, dichos ajustes no se realizan de forma automática, sino a través de procesos de mediación tanto *cognitiva* como *estructural*. Por una parte, la mediación cognitiva regula la tensión que se establece entre los cambios del acontecer y las percepciones y valores de los grupos sociales, permitiendo que “aquello que cambia tenga un lugar en la concepción del mundo de las audiencias” (Martín Serrano, 1986:146). Por otra, la mediación estructural regula el conflicto entre la imprevisibilidad de los acontecimientos y su adaptación a un soporte comunicacional, permitiendo que “aquello que irrumpe sirva para alimentar las modalidades comunicativas de cada medio productor” (Martín Serrano, 1986:146). De esta manera, se puede afirmar que la mediación cognitiva del cine actúa sobre los relatos ofreciendo a los públicos *modelos de representación del mundo*, y la mediación estructural actúa sobre los formatos ofreciendo a los públicos *modelos de producción de comunicación*. En el discurso fílmico, por ende, la mediación cognitiva produce *mitos*, actualizando así el nivel de las representaciones, y la mediación estructural, *rituales*, produciendo formas estables del relato que también se pueden identificar como géneros. En este sentido, un género es un tipo de discurso ritualizado, cuya forma específica de estructuración permite su reconocimiento y diferenciación de otros “tipos relativamente estables de enunciados” (Bajtín, 1999:248), fijando en consecuencia ciertos límites a cualquier ejercicio de creación e interpretación. Todo género presupone en realidad un catálogo de historias, tramas y argumentos producidos bajo un horizonte relativamente fijo de estrategias de enunciación que ponen en juego determinadas premisas y modos de lectura.

El cine de Hollywood en la década de 1940 refleja el nuevo estatus del imperio que propaga mundialmente su *american way of life* a través de apologías bélicas, comedias románticas, *westerns* y musicales. La expansión de la industria cultural estadounidense se sustenta en el crecimiento de amplios sectores de población que, en un contexto de auge económico, se transforman en ávidos consumidores de los productos de la comunicación masiva, transformando de este modo los ámbitos tradicionales del campo de producción artística. Nada ilustra mejor los efectos que provoca la emergente industria cultural en el campo del arte contemporáneo que esta descripción de Eric Hobsbawm (1998:251):

Pocas figuras representan la vieja tradición, en sus versiones convencionales y revolucionarias, de forma más evidente que dos compositores de la Viena anterior a 1914: Erich Wolfgang Korngold, un niño prodigio del escenario musical de la clase media que componía sinfonías, óperas, etc., y Arnold Schonberg. El primero terminó su vida como un compositor de éxito de bandas musicales para películas de Hollywood y como director musical de la Warner Brothers. El segundo, después de revolucionar la música clásica del siglo xx, terminó su vida en la misma ciudad, todavía sin un público, pero admirado y apoyado económicamente por otros músicos más adaptables y mucho más prósperos, que ganaban dinero en la industria del cine al precio de no aplicar las lecciones que habían aprendido de él.

Aunque el devenir del cine ha registrado desde sus albores incursiones venturosas en la ciencia ficción, ésta como género e industria adquiere una personalidad singular en Hollywood a partir de la década de 1950. La especulación extraterrestre inunda, entonces, tanto las revistas sensacionalistas como las historietas y los libros de bolsillo. Son los tiempos de la guerra fría, de la expansión económica estadounidense y la promoción de su estilo de vida. Es también época de auge de la televisión y crisis de la industria cinematográfica, el fin de las vanguardias artísticas, el apogeo del arte abstracto y su contraparte el *pop art*, el

ascenso de la publicidad estratégica, el diseño industrial y la arquitectura moderna, son años de incremento de los sectores medios y del mercado competitivo. Para Latinoamérica es tiempo de industrialización, de crecimiento urbano y, sobre todo, de agudización de la dependencia económica y las desigualdades sociales. Como *modelo de representación del mundo*, el cine de ciencia ficción estadounidense de la década de 1950 está sometido al control político de los miedos colectivos exacerbados por la polarización ideológica, la constante amenaza nuclear, el deterioro ambiental, las azarosas consecuencias del desarrollo científico, tecnológico e industrial, la migración y todo aquello relacionado con la alteridad, con los *otros*. Ningún género como éste, salvo el policiaco, será capaz de proyectar los fantasmas más temidos de la sociedad estadounidense y, por añadidura, de Occidente, y muchos de sus rasgos temáticos predominarán hasta nuestros días. La amenaza comunista, entre otras, es trasladada al campo de los imaginarios y reconfigurada desde la industria mediática. Como lo comenta Gil Olivo (2000:52):

Cuando Rusia detona en 1948 su bomba atómica, la amenaza adquiere relieves dantescos y el cine de ciencia ficción inicia un periodo de abierta militancia ideológica y bélica. En él se combate y vence a enemigos que surgen como hongos: muchos provienen del espacio exterior, pero otros del patio trasero de la casa del vecino. De acuerdo con la era macartista, el género refleja fielmente la paranoia anticomunista, también marcada por la guerra de Corea (1949-1953), en la cual Estados Unidos y sus aliados se oponen a coreanos, chinos y rusos.

De este modo, la ciencia ficción concebida como dispositivo de mediación cognitiva y surtidora de mitos, se convierte en un eficiente guardián de los valores y creencias de Occidente. El género traduce la paranoia en gratificación, fomentando, de paso, la suspicacia hacia la alteridad. Cine de calamidades, de perseguidos y perseguidores donde, por supuesto, siempre vence el bien. Un desfile de seres transgalácticos, alienígenas y monstruos side-

rales muy mal intencionados arriban a nuestro planeta, intentan destruirlo o dominarlo, cunde el pánico, parece que estamos perdidos, pero al final, y luego de la funesta intervención de los científicos, es salvado por la atinada acción del ejército de Estados Unidos: *El hombre del planeta X* (Edgar G. Ulmer, 1951), *El enigma de otro mundo* (*The Thing*, Christian Nyby, 1951), *La guerra de los mundos* (Byron Naskin, 1953), *Invasores del planeta rojo* (William Cameron Menzies, 1953) y *Los visitantes del espacio* (*Earth vs. the Flying Saucers*, Fred F. Sears, 1956) son algunos ejemplos. También las perversiones de la ciencia y la tecnología, así como el impacto ambiental de las industrias contaminantes, serán retomadas por este género mediante la entrada en escena de insectos descomunales, gigantescos reptiles, mutaciones humanas y aterradores engendros del subsuelo: *El monstruo de la laguna negra* (Jack Arnold, 1954), la cinta clásica de hormigas gigantes *La humanidad en peligro* (*Them!*, Gordon Douglas, 1953), *Tarántula* (Jack Arnold, 1954), *El escorpión negro* (Edward Ludwig, 1957),



El increíble hombre menguante (Jack Arnold, 1957).

el notable largometraje *El increíble hombre menguante* (*The incredible shrinking man*, Jack Arnold, 1957) y *La mosca* (Kurt Newmann, 1958), entre muchas otras producciones, reflejan en la pantalla el ascenso de la sociedad del riesgo. No obstante, lejos de representar una crítica a la carrera armamentista, a las pruebas con energía nuclear o a las centrales atómicas, el género hace votos por el perfeccionamiento de los sistemas de seguridad en estos recintos de investigación y de aplicación tecnológica.

En sus aspectos esencialmente filmicos, la ciencia ficción de la década de 1950 revela la crisis financiera, argumentativa y estética del medio cinematográfico estadounidense, ocasionada, entre otros factores, por el avance de la televisión, el predominio de la industria sobre el autor y, como consecuencia de lo anterior, el rápido agotamiento de las formas narrativas. Igualmente, con sus particulares escenarios, las naciones latinoamericanas y europeas experimentan un descenso notable de la asistencia del público a las salas y, al mismo tiempo, un aumento sostenido en la adquisición de televisores. En los países desarrollados esta crisis se extenderá hasta mediados de la década de 1960. En algunas naciones con economías dependientes esta crisis se traducirá, como el caso mexicano, en la virtual desaparición de sus industrias cinematográficas. Aunado a lo anterior, las fórmulas de producción industrial que en décadas pasadas habían tenido gran éxito, a partir de la década de 1950 se encuentran abatidas. Como lo apunta Balle (1991:98), la crisis:

fue el resultado de la rápida decadencia del *star system*. Este último había logrado por más de treinta años la hazaña de aplicar en la realización de películas las reglas de la producción industrial en serie. La vedette cambiaba, pero el guión se construía sobre un número relativamente limitado de bosquejos. El fracaso de semejante racionalización de la producción debía favorecer el ascenso de los pequeños productores independientes o el de la diversificación, situación que alejaba progresivamente a los grandes inversionistas de capital.

De este modo, la ciencia ficción y su vecino, el cine de terror, se asocian con frecuencia a las películas de serie B, realizadas con bajo presupuesto y concebidas para la recuperación inmediata. Cinematografías deficientes, pobreza escenográfica, ausencia de creatividad argumentativa y estética, vestuarios absurdos y actuaciones acartonadas. Salvo notables excepciones, como el filme *La invasión de los ladrones de cuerpos* (*Invasion of the body snatchers*, Don Siegel, 1956) y algunas películas de Jack Arnold, la ciencia ficción de la década de 1950 se distingue por el maniqueísmo, la inverosimilitud y el humor involuntario: monstruos de plástico, escenografías y maquetas de cartón, maquillajes excéntricos, trajes plateados, minifaldas cromadas, grandes tableros y paneles con lucecitas y foquitos parpadeantes. Una de las joyas de esta ruina visual es, sin duda, *Plan nueve del espacio exterior* (*Plan nine from outer space*, Edward Wood, 1954), una cinta de colección para los amantes de lo extremo y solo comparable con el cándido serial de *Flash Gordon* (Frederik Stephani, 1936). Contra los escépticos y puristas, en 1959 el filósofo Gillo Dorfles alcanza a percibir con tono profético las enormes posibilidades expresivas de este género:

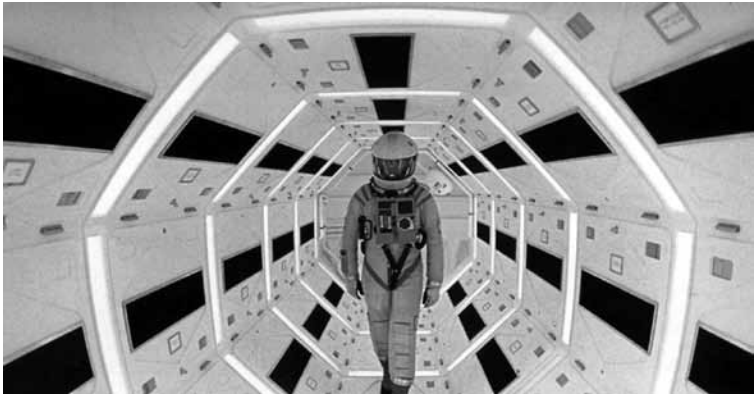
si hay empeño por mejorar el nivel de estas producciones, escogiendo sus componentes literarios, figurativos y fílmicos, puede ocurrir que de esta forma nueva, tan vivaz y atrayente, de “arte popular”, al igual que de las que ya hemos examinado, como el diseño industrial y la arquitectura tecnológica, puedan surgir importantes y nuevos impulsos formativos (Dorfles, 1993:244).

Las décadas de 1960 y 1970 atestiguan el declive de las instituciones autoritarias y sus respuestas violentas hacia los movimientos sociales (juveniles, raciales, sexuales, políticos) que tuvieron su cúspide en Tlatelolco, en Berkeley, durante el mayo francés, en los asesinatos de Luther King, de los hermanos Kennedy y de Salvador Allende. Son los años utópicos de la revolución cubana, de la crisis de los misiles, de la guerra de Vietnam y, a mediados de la década de 1970, de la transición democrática

en España. Años de encumbramiento de la contracultura (el rock, la moda, las drogas, el orientalismo, el *happening*) y su rápida asimilación al mercado de masas. Tiempos de resurgimiento del espectáculo cinematográfico en los países desarrollados, y de invasión del cine estadounidense en el mercado latinoamericano del ocio. Pero sobre todo, es un periodo de renovación temática y estilística de la ciencia ficción. Aunque cada país implementó sus propias maniobras de resurrección, en general las estrategias se basaron en el aumento y restauración de salas de exhibición, en el mejoramiento de los circuitos de distribución donde también las grandes compañías productoras comenzaron a invertir, en el ascenso de productores independientes que permitieron una mayor diversificación de la oferta fílmica y, principalmente, en el retorno de las grandes productoras interesadas en el cine de autor.

Esta vuelta de los creadores, lejos de abandonar la fórmula del *star system*, reconoce que bajo ciertas condiciones es posible conciliar los intereses del artista con los de la gran audiencia. El cine futurista, aquel que intenta vislumbrar lo que vendrá a partir de la imaginación y la conciencia crítica del presente, se renueva en la figura de Stanley Kubrick. Obras como *Dr. Strangelove o cómo aprender a despreocuparse y amar la bomba* (1964), *2001: Odisea del espacio* (1968) y *Naranja mecánica* (1971) vuelven a situar a la ciencia ficción como un género mayor del arte cinematográfico. Con Kubrick, el cine futurista retoma su vocación artística en términos de perfección formal, profundidad simbólica e innovación. Otros filmes significativos de la época son: *Alphaville* (Jean Luc Godard, 1965), *Fahrenheit 451* (Francois Truffaut, 1966), *Viaje fantástico* (Richard Fleischer, 1966), *El planeta de los simios* (Franklin J. Schattner, 1968), *THX 1138* (George Lucas, 1971), la ya clásica *Solaris* (Andrei Tarkovski, 1972) y *Soylent Green: Cuando el destino nos alcance* (Richard Fleischer, 1973).

Ya hacia finales de la década de 1970, la ciencia ficción de Hollywood emprende la ruta de la espectacularidad y los efectos visuales. Vaciada de pretensiones existencialistas, encauza a sus



2001: *Odisea del espacio* (Stanley Kubrick, 1968).

crecientes públicos hacia la aventura fantástica. Una épica optimista y complaciente encabezada por *Encuentros cercanos del tercer tipo* (Steven Spielberg, 1977); la trilogía: *La guerra de las galaxias* (George Lucas, 1977), *El imperio contraataca* (Irvin Kershner, 1980) y *El retorno del Jedi* (Richard Marquand, 1983); *Alien, el octavo pasajero* (Ridley Scott, 1979), *Mad Max* (George Millar, 1979), y *Star Trek, la película* (Robert Wise, 1979), entre otros filmes caracterizados por el retorno de los héroes, las viejas encarnaciones del bien y el mal, la eficaz combinación de la aventura y el melodrama, y un notable vigor narrativo sustentado en el montaje y los efectos visuales.

Las siguientes dos décadas constatan la incesante expansión de la industria cultural congregada en Estados Unidos y sustentada en la fusión de grandes corporaciones mediáticas, en la diversificación de productos y mercados, en la innovación de tecnologías informáticas y audiovisuales, y en la recuperación económica de los países más desarrollados. Después de 20 años de fusiones y adquisiciones, las compañías mediáticas del orbe más poderosas quedan integradas en estos 10 gigantes: Time-Warner-Turner, Disney-ABC-Capital Cities, Bertelsman-RCA, Viacom-Paramount-Blockbuster, News Corporation-Fox-Metromedia, PolyGram-Philips, Seagram-Universal, Sony-

Columbia Pictures, General Electric-NBC y TCI. La producción global de películas, asentada aún en Hollywood, está dominada en la actualidad por la mayoría de estos consorcios, incluyendo a la Metro-Goldwyn-Mayer-United Artist y Dream Works.

Un acontecimiento central en las décadas de 1980 y 1990 es la apertura del mercado de los medios hacia inversionistas de aquellos países con economías avanzadas. Por ello, hoy debemos hablar ya no tanto de imperialismo estadounidense, sino de un imperialismo cultural multinacional, de acuerdo con Herbert Shiller (1993), con un fuerte acento estadounidense. Esta estructura global del entretenimiento explica en cierta medida la tendencia hacia la homogenización de los contenidos filmicos, a fin de alcanzar el mayor éxito comercial posible. A este panorama, se debe sumar la articulación de los productos de la industria filmica con los nuevos soportes y formatos comunicacionales: televisión, cable, satélite, video doméstico, discos compactos, DVD, impresos, computadoras, software, internet, videojuegos y otros dispositivos electrónicos, que organizan la distribución, la comercialización y el consumo de películas en el mundo entero. Todo lo anterior está determinado, por supuesto, por la desigualdad en el desarrollo de los mercados audiovisuales y los profundos desniveles de acceso a los bienes culturales en los países más pobres. A este escenario, se debe agregar la intervención de las corporaciones audiovisuales en el establecimiento de multisalas de cine en diversos países, así como la confección de una vasta red de acuerdos comerciales para la promoción de las películas.

En este contexto, el cine de ciencia ficción de las décadas de 1980 y 1990, producido principalmente en Hollywood, multiplica su oferta e incrementa sus públicos al tiempo que tiende a agotar, en muchos casos, sus argumentos y propuestas visuales. Se trata de un cine sustentado en la espectacularización de los signos, en la aceleración del lenguaje fílmico mediante los códigos instantáneos de la publicidad, el videoclip y la imagen digitalizada y, sobre todo, en el regreso de los seriales y los *remakes* que garantizan rendimientos inmediatos gracias al usufructo de

las exaltaciones fugaces: el lacrimógeno *E. T. El extraterrestre* (Steven Spielberg, 1982); la intensa saga de *Alien* (Ridley Scott, 1979), *Aliens* (James Cameron, 1986), *Alien 3* (David Fincher, 1992) y *Alien, la resurrección* (Jean-Pierre Jeunet, 1998); *Regreso al futuro* (Robert Zemeckis, 1985) y sus derivaciones; *Parque Jurásico* (Steven Spielberg, 1993) y sus secuelas; *Marcianos al ataque* (Tim Burton, 1996), una espléndida parodia de los filmes de serie B de la década de 1950; *El día de la independencia* (Roland Emmerich, 1996); *Invasión* (*Starship Troopers*, Paul Verhoeven, 1997) y su intrigante tono fascistoide; *El quinto elemento* (Luc Besson, 1997); *El hombre bicentenario* (Chris Columbus, 1997); las divertidas *MIB Hombres de Negro I y II* (Barry Sonnenfeld, 1997, 2002); *Godzilla* (Roland Emmerich, 1998); *Perdidos en el espacio* (Stephen Hopkins, 1998), y *Armagedon* (Michael Bay, 1998), sobresalen entre una legión de filmes diseñados para convocar efímeras catarsis.

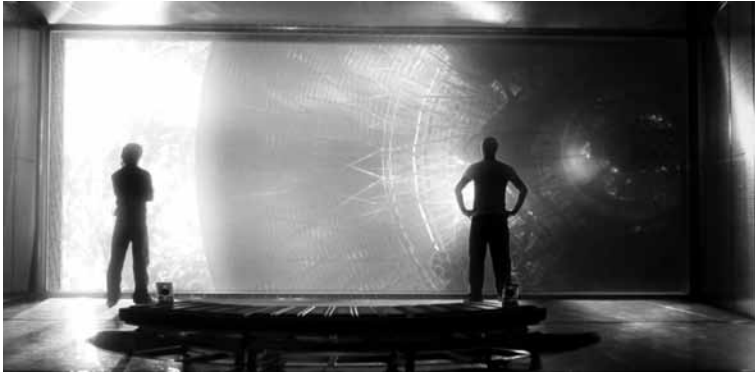
El cine de ciencia ficción, durante esas décadas, se traduce en impresionantes puestas en escena que, en la mayoría de los casos, se olvidan a la semana siguiente. Sin embargo, también aparecen relatos originales y *remakes* por demás interesantes: *Tron* (Steven Lisberger, 1982), el filme pionero en animación digital, *Dunas* (David Lynch, 1984), *La mosca* (David Cronenberg, 1986), *Frankenstein* (*Mary Shelley's Frankenstein*, Kenneth Branagh, 1994), *Gattaca* (Andrew Niccol, 1997), *Contacto* (Robert Zemeckis, 1997) y *Mimic* (Guillermo del Toro, 1997), entre otros.

La ciencia ficción de esos años transcurre por los dominios de la era reaganiana definida por el optimismo económico y el intervencionismo militar, el fin de las prolongadas guerras en Centroamérica, las profundas crisis económicas y políticas latinoamericanas, la guerra de las Malvinas, la amenaza mundial del sida, la derrota de la Unión Soviética en Afganistán, el derrumbe de las burocracias socialistas europeas y la súbita aparición de pequeños estados independientes, el fin del muro de Berlín y de la guerra fría, la unificación de Alemania, la sangrienta desintegración de Yugoslavia, la agudización del fundamentalismo islá-

mico y su declarada amenaza a Occidente, el rezago fatídico de África, las dos guerras de Estados Unidos contra Irak, el levantamiento armado indígena en Chiapas y la intervención militar estadounidense en Afganistán motivada por esa imagen catártica que sintetiza nuestra era: las torres del World Trade Center en Nueva York, cimbradas, habitadas por densas columnas de humo, desplomándose por un ataque terrorista con dos aviones comerciales durante la mañana del 11 de septiembre de 2001. Con esta poética y siniestra representación, Occidente perdió su último rasgo de castidad. Y todos los miedos han vuelto para alimentar las canteras mitológicas de la ciencia ficción. ¿Podrá este género traducir con rigor creativo los nuevos temores de la civilización?

El cine futurista del siglo *xxi*, por su parte, representa una versión amplificada de la filmografía de los últimos 50 años. No obstante, el sello de la mayoría de estos filmes será el empleo de la imagen digitalizada. Destacan películas como la segunda trilogía de *La guerra de las galaxias: Edpisodio I. La amenaza fantasma*, *Episodio II. El ataque de los clones*, y *Episodio III. La venganza de los Sith* (George Lucas, 2000, 2002, 2005); el serial de *X-Men I* y *X-Men II* (Brian Singer, 2000 y 2003) y *X-Men, la batalla final* (Brett Ratner, 2006); la sutil ironía de *El planeta de los simios* (Tim Burton, 2001); las identidades al límite de *Signos* (M. Night Shyamalan, 2002); el sugerente *Solaris* (Steven Soderbergh, 2002); las cargadas imágenes de *Las crónicas de Riddick* (David Twohy, 2004); la estética retro de *Capitan Sky y el mundo del mañana* (Kerry Conran, 2004); la belleza formal de *I, Robot* (Alex Proyas, 2004); la encantadora previsibilidad de *La isla* (Michael Bay, 2005); la ambición metafísica de *Sunshine* (Danny Boyle, 2007); el hedonismo de *Iron Man* y *Iron Man 2* (Jon Favreau, 2008 y 2010); la estética delirante de *Sector 9 (District 9)* (Neill Blomkamp, 2009); el didactismo de *Avatar* (James Cameron, 2009); las visualidades de *Tron: El Legado* (Joseph Kosinski, 2010); el disfraz documentalista de *Invasión del mundo: Batalla Los Ángeles (Battle: Los Angeles)*, Jonathan Liebesman, 2011); la

espectacularidad llana de *Los Vengadores* (*The Avengers*, Joss Whedon, 2012), y la aspiración humanista de *Prometeo* (Ridley Scott, 2012).



Sunshine (Danny Boyle, 2007).

Cyberpunk. Un cine para la sociedad virtual

En 1982, *Blade Runner*, el tercer largometraje del británico Ridley Scott, inaugura una modalidad de ciencia ficción menos permisible con la fantasía incauta y más atenta a la proyección creativa del porvenir a partir de las condiciones del presente, como lo comenta Román Gubern (2000:456):

junto a la ciencia ficción celebrativa y circense coexistió un pequeño segmento de ciencia ficción especulativa y crítica, que obtuvo una de sus mejores formulaciones en *Blade Runner* (1982) en donde Ridley Scott adaptó una novela de Phillip K. Dick para presentar una opresiva ciudad de Los Ángeles, futurista e hipercontaminada.

Este pequeño segmento de cine futurista de especulación al que se refiere Gubern va abriendo brecha entre los filmes efectistas y taquilleros de la época, y reafirma su identidad bajo la denominación de *cyberpunk* en el transcurso de la década de

1980. Se trata de la última rama del cine futurista del siglo xx que incorpora en sus relatos un escenario social y humano en descomposición, definido por una de las características centrales de la crisis de la modernidad: el pesimismo psicológico y cultural sobre los horizontes del porvenir. Esta saga confronta las promesas incumplidas de la modernidad a través de escenarios urbanos en deterioro, donde se enlazan la preeminencia de las redes informáticas y sus realidades virtuales, el control de la memoria individual y colectiva como estrategia del poder, el asalto marginal a las tecnologías como forma de sobrevivencia y transgresión (el *hacker* y compañía), la fusión entre los hombres y las máquinas (el *cyborg*), y el fuerte vínculo entre las crisis del presente y los teatros posibles del mañana. En la mayoría de las películas *cyberpunk*, la ciudad se nos muestra como distopía, es protagonista y testigo del desencanto de la civilización y, fundida al paisaje electrónico o ciberespacio, resulta un elemento esencial en la configuración estética de los filmes. En este subgénero con frecuencia el sistema opresivo es subvertido por el amor y la solidaridad de los protagonistas: un síntoma de esperanza en escenarios que se derrumban. Por supuesto, la presencia de estos elementos varía según la trama y el argumento de cada película, el contexto tecnológico de la sociedad e incluso la evolución estética del género a partir del desarrollo de la imagen digital. Por ejemplo, en la década de 1980, la ciudad y los androides o *cyborgs* ocupan un sitio primordial en estos relatos, y durante la década de 1990 son los entornos virtuales los ingredientes privilegiados. Esta variante de ciencia ficción se apega con mayor rigor al concepto literario de Philip K. Dick:

Creo que la tarea de un escritor de ciencia ficción, escritor que escribe sobre el futuro, consiste en someter a un examen riguroso los objetivos, los *leitmotivs*, las ideas y las tendencias de su propia sociedad, a fin de ver a qué se parecerá el mundo del futuro si estos elementos devienen dominantes (Latorre, 2000:24).

El término *cyberpunk* hace su entrada por vez primera en la emblemática novela *Neuromante* del estadounidense William Gibson, publicada en 1984, y alude a la actitud transgresora de los actores sociales frente a las estructuras y sus instituciones. Desde sus primeras líneas se puede intuir el tono del libro: “El cielo sobre el puerto era del color de la televisión, sintonizada en un canal muerto” (Gibson, 1998). Ficcionalización del análisis social de Jaques Ellul, quien desde la década de 1950 vislumbra la transición de las tecnologías de información como instrumentos técnicos que derivan en entornos artificiales y, luego, en dispositivos que regulan los sistemas de relación social. De allí que la realidad virtual generada por las tecnologías informáticas, según Alejandro Piscitelli (1995:104), “es una realidad alternativa que no sintetiza a ninguna máquina sino a la realidad misma”.

Lo que define el universo *cyberpunk* no son las fuerzas determinantes de la historia humana o, mejor dicho, lo instituido, sino su contraparte: las causas accidentales del devenir social, lo emergente, lo instituyente. Si las estructuras sociales son tan sólidas y eficientes como lo afirman diversos pensadores, entonces ¿por qué las instituciones se ven obligadas a implementar un sinnúmero de estrategias conminatorias para evitar que los individuos y los grupos transgredan las normas, los valores y las reglas sociales? Por supuesto, esta perspectiva no pretende cuestionar la existencia de dichas estructuras, sino reconocer que éstas son más frágiles de lo pensado. De allí que las instituciones deban movilizar de manera continua sistemas de control y vigilancia jurídica, moral e ideológica para mantener una estabilidad, sin duda más quebradiza de lo que creemos. ¿Cuánta energía cotidiana invierte la sociedad para no desintegrarse? En los relatos *cyberpunk*, las instituciones esconden en el ciberespacio ese “dominio en el cual la información fluye por ejes multidimensionales” (Piscitelli, 1995:103), aquellos sistemas de datos sobre individuos, corporaciones y procesos cognitivos alternos que dan sustento a los múltiples mecanismos del poder y que,

irremediablemente, serán blanco de ciberterroristas, justicieros y aventureros con almas de *hackers*:

este es el verdadero entorno para el actor post-moderno: “enchufados a la red”, los personajes de las novelas *cyberpunk* se mueven, piensan, actúan y buscan alterar la estructura de la realidad manipulando datos. Mientras tanto, la ciudad externa se desploma en lo irrelevante: el negocio básico para vivir ya no necesita de sus calles, mercados o plazas públicas (Levenson, 1991:19; citado en Piscitelli, 1995:103).

Las realidades paralelas y múltiples que muestran los filmes *cyberpunk* permiten interrogarse: ¿acaso las sociedades tradicionales no habían experimentado ya la virtualidad? Aquel hombre común de la Edad Media cuya realidad absoluta estaba intervenida por la voluntad de Dios, o sea por los designios de la institución que monopolizaba el discurso de lo divino; o aquel clérigo de la Inquisición atormentado y puesto a prueba por las artimañas del demonio, ilustrado con llamas bajo la estética del barroco; y qué hay de ese militante que entregó su vida al servicio de una ideología convertida en burocracia; cómo explicar el extraordinario prestigio del fascismo en la Europa de la década de 1930, o el implacable impulso de los cazadores de comunistas durante el macartismo; y qué se puede decir de la construcción de las identidades nacionales y sus relatos míticos hechos de héroes y hazañas intemporales. ¿No han sido todos actores de un sistema de creencias y valores en constante convulsión? Ciertamente, las representaciones colectivas tienen efectos sobre la realidad. Pero, ¿no hay en la historia algo de virtualidad? ¿En qué punto hacen contacto la virtualidad de los sistemas sociales y la de las tecnologías de información, ambos reguladores de la interacción social? ¿En qué momento la simulación produce efectos reales sobre la vida y viceversa?

Esta clase de preguntas son las que nutren las historias *cyberpunk*, y así lo demuestran cintas como la pionera *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), el serial de *Terminator* (James Cameron,



Matrix (Hermanos Wachowski, 1999).

1984, 1992), el alucinante *Brazil* (Terry Gilliam, 1985), *Robocop* (Paul Verhoeven, 1987), *El vengador del futuro* (*Total recall*, Paul Verhoeven, 1990), *Días extraños* (Kathryn Bigelow, 1995), *Sid 6.7* *La máquina asesina* (*Virtuosity*, Brett Leonard, 1995), el magnífico filme *Nirvana* (Gabriele Salvatores, 1996), *12 Monos* (Terry Gilliam, 1996), *Fugitivo del futuro* (*Johnny Mnemonic*, Robert Longo, 1996), *Abre los ojos* (Alejandro Amenábar, 1997), *Ciudad en tinieblas* (*Dark city*, Alex Proyas, 1998), la saga de *Matrix* (Hermanos Wachowski, 1999, 2003), *Existenz* (David Cronenberg, 1999), *El piso 13* (Josef Rusnak, 1999), *A. I. Inteligencia artificial* (Steven Spielberg, 2001), *Vanilla sky* (Cameron Crowe, 2001), *Avalon* (Mamoru Oshii, 2001), *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002), *Equilibrium* (Kurt Wimmer, 2002), *Natural City* (Byung-Cheon Min, 2003), *Inmortal* (Enki Bilal, 2004), *The Final Cut* (Omar Naim, 2004), *2046* (Wong Kar Wai, 2004), *Serenity* (Joss Whedon, 2005), *El pago* (*Paycheck*, John Woo, 2006), *Terminator Salvation* (Joseph McGinty Nichol, 2009), *Identidad sustituta* (*Surrogates*, Jonathan Mostow, 2009), *En la luna* (*Moon*, Duncan Jones, 2009), *Los recolectores* (*Repo Men*, Miguel Sapochnik, 2010) y *El vengador del futuro* (*Total Recall*, Len Wiseman, 2012), entre otros filmes.

Justamente lo que distingue al *cyberpunk* como un apartado de la ciencia ficción es su relación creativa con el factor de distanciamiento del tiempo y el espacio, y el consecuente desanclaje de los sistemas sociales, que propician la percepción de simultaneidad. Las relaciones humanas que constituyen los *puntos de acceso* a los sistemas abstractos (Giddens, 1999) están condicionadas, en este contexto, por los soportes tecnológicos de la información y la comunicación. Así, la conjunción de lo humano y lo tecnológico incorpora a los sistemas abstractos la categoría de lo virtual, ofreciendo múltiples vivencias mediante el acceso simultáneo a distintos niveles o dimensiones de la realidad. De este modo, resulta interesante que

justo cuando los últimos enclaves reales antropológicos están desapareciendo, un nuevo e inesperado campo ve la luz —espacios sociales incontrovertibles en los que la gente aún se encuentra cara a cara, pero bajo nuevas definiciones de lo que es encontrarse y lo que es cara. Estos nuevos espacios concretizan el colapso de los límites entre lo social y lo tecnológico, la biología y la máquina, lo natural y lo artificial, que forman parte del imaginario post-moderno. Son parte de la imbricación reciente de los humanos y las máquinas en nuevas formas sociales que llamo sistemas virtuales (Stone, 1985; citado en Piscitelli, 1995:105).

Injertos de un nuevo expresionismo, los filmes *cyberpunk* muestran por momentos su dependencia esencial a las lógicas de la industria del entretenimiento, con todo y su dosis de previsibilidad y candor. En *The Matrix*, por ejemplo, Thomas Neo Anderson, un *hacker* consumado, descubre gracias a Morfeo y su clan de ciberterroristas que toda su vida ha transcurrido dentro de un programa de cómputo mientras la energía de su cuerpo vegetal es consumida por las máquinas que controlan el planeta. Luego de un fuerte entrenamiento digital, Neo, el elegido, inicia la liberación del género humano dando cátedra de artes marciales y disparando más metralla que el propio cártel de Juárez, cuando se podría suponer que en dichas condiciones una eman-

cipación sensata debería realizarse con horas de discusión teórica y mucho trabajo sobre el teclado de la computadora a fin de reconfigurar la realidad mediante la alteración del ciberespacio. Claro, el resultado sería un filme de ficción mucho más *científica* y un producto menos atractivo para el mercado audiovisual.

A pesar de sus continuos tropiezos como dispositivo de especulación científica y como forma artística, el *cyberpunk* permite entrever, mediante la imaginación creativa, lo que depara el porvenir si no se actúa sobre las condiciones del presente. Una estética de alta velocidad donde el horror y la fascinación se mezclan en la mirada del espectador que, como Dante en el infierno, hace todo menos cerrar los ojos. En los últimos 30 años algunas películas de esta afluyente han sido no solo un terreno fértil de experimentación audiovisual, sino también se han convertido en referentes de los ámbitos más patológicos de la sociedad global.

Sin embargo, hasta ahora los contenidos del *cyberpunk* no han alcanzado a proponer una imagen alternativa del futuro, más allá de los finales felices. Parece que el agotamiento de las utopías es uno de los rasgos más notables de la miseria cultural del presente. Por una parte, las utopías llevaron a estados infernales, y por otra, se desvanecieron en el consumo. El pensamiento crítico forjado en el contexto de la modernidad ha dado libertades, pero también a través de éste se ha vislumbrado el vacío. La modernidad no aporta elementos sólidos para la justificación de la existencia. Las instituciones, indiferentes a las proclamas humanistas del siglo xx, están fracasando en la creación de mitos perdurables para la fragua del sentido de la vida. Al parecer no hay tierra prometida, solo instantes de sosiego y dicha, y en este vagar por los desiertos del mundo no faltarán las promesas de la sociedad virtual. ¿Habrán becerros de oro a mitad de precio? He aquí la oferta audiovisual del nuevo siglo: la digitalización del desencanto.

Sin embargo, en su tentativa por deletrear el futuro, la ciencia ficción, en esencia, predica el presente. Lo que el cine futurista nombra son los símbolos y los imaginarios del *ahora*. Así, la

memoria del porvenir es también la memoria cambiante de lo que hoy somos. Toda enunciación sobre este instante que se diluye, abre intersticios y modifica en algún sentido lo que está por suceder. La literatura, el cómic y el cine futurista, en un movimiento de doble hermenéutica, se constituyen como formas simbólicas producidas en complejos escenarios de comunicación cultural e imprimen, simultáneamente, su huella en la configuración de este presente, que ya es futuro.

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl M., 1999, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.
- Balle, Francis, 1991, *Comunicación y sociedad. Evolución y análisis comparativo de los medios*, Bogotá, Tercer Mundo Editores.
- Dorfles, Gillo, 1993, *El devenir de las artes*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Gibson, William, 1998, *Neuromante*, Barcelona, Minotauro.
- Giddens, Anthony, 1999, *Consecuencias de la modernidad*, Madrid, Alianza Editorial.
- Gil Olivo, Ramón, 2000, "Cine y ficción. Más ideología que ciencia", *Revista Universidad de Guadalajara*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, núm. 18, Primavera.
- Gubern, Román, 2000, *Historia del cine*, Barcelona, Editorial Lumen.
- Herman, Edward S. y Robert W. McChesney, 1999, *Los medios globales. Los nuevos misioneros del capitalismo corporativo*, Madrid, Cátedra.
- Hobsbawm, Eric, 1998, *Historia del siglo xx*, Buenos Aires, Crítica.
- Latorre, José María, 2000, *Blade Runner/Amacord*, Barcelona, Libros Dirigido.

- Martín Serrano, Manuel, 1985, *La producción de comunicación social*, Guadalajara, Cuadernos del CONEICC.
- Martín Serrano, Manuel, 1986, “La mediación de los medios de comunicación”, en M. Moragas, ed., *Sociología de la comunicación de masas*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Piscitelli, Alejandro, 1995, *Cyberculturas. En la era de las máquinas inteligentes*, Barcelona, Paidós.
- Schiller, Herbert I., 1993, *Cultura, S.A. La apropiación corporativa de la expresión pública*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.

De Historia de un gran amor a Amores perros. Un apunte sobre el cartel en el cine mexicano

Antesala

El cartel ha tenido un lugar destacado en la historia de la comunicación social. Ha sido un poderoso instrumento propagandístico, ideológico, publicitario y artístico. También ha acompañado el devenir del cine mundial y, por supuesto, ha estado presente en la evolución del cine mexicano. A través de estos impresos, se puede atestiguar el apogeo y el crepúsculo de protagonistas, historias, estilos y mitos de nuestra aventura fílmica.

No solo eso, el cartel cinematográfico es un lugar donde confluyen las tonalidades de la cultura popular y las estrategias de los medios masivos. Anhelos, luchas, infortunios y otros registros de la historia sentimental han sido transportados al celuloide y devueltos al público en forma de arquetipos, valores y visiones del mundo, a veces con maestría.

Más aún, los universos fabricados por el cine han ocupado un sitio en la esquiva memoria, en ese pasado que se reinventa cada vez que se nombra. ¿Acaso existió algo parecido al México de Emilio “El indio” Fernández, de Ismael Rodríguez o de Luis Buñuel? ¿Qué parte de los recuerdos están infiltrados por los dramas y las atmósferas de aquellas películas que vimos en familia o con amigos? ¿Y de qué forma el cine ha sido una cartografía de las pasiones? ¿Están en las actuaciones de María Félix, Pedro Armendáriz o Arturo de Córdova algunas claves de la cultura amorosa de la generación de nuestros padres y abuelos? Y en los personajes de Arcelia Ramírez, Cecilia Suárez, los hermanos

Bichir, Damián Alcázar, Jesús Ochoa y Diego Luna, ¿se pueden descubrir ciertos perfiles de nuestro tiempo? Seguramente, sí. Y parte de esos códigos se inscriben en las estéticas de los carteles cinematográficos. Éstos son una ventana a la historia de nuestro cine, que en cierta medida es también la historia de la sociedad mexicana.



El cartel cinematográfico: Una forma de arte popular

El diseño de carteles durante las primeras décadas del cine mexicano se caracteriza por un apego a las formas visuales de la estética popular. Fuente informativa y a la vez alegoría de la película, el cartel en esta etapa se compone principalmente de tres partes: 1) Una tipografía alterada y de gran tamaño que anuncia el título del filme y el elenco principal, 2) una ilustración a colores donde casi siempre se dramatizan los gestos, las figuras y los ambientes, y 3) la fotografía de alguna escena donde invariablemente aparecen los protagonistas. La parte del texto también

incluye información sobre el estudio o la casa productora, el director y los actores de reparto.

Esta fórmula se repite no solo como una estrategia publicitaria en cuyo diseño operan las lógicas de lo industrial, sino como una oferta de imágenes arraigadas en los gustos, en los afectos y en las formas de reconocimiento del público. La gramática visual del cartel cinematográfico durante la época de oro del cine mexicano no puede ser más directa y redundante. Se trata de una retórica explícita y sobrecargada de elementos visuales. Sin embargo, es un mar lo que hay que descubrir en el paradigma de estos espléndidos impresos: los discursos de la identidad nacional a través de los géneros y las dramaturgias, el balance de las carreras cinematográficas de estrellas y directores, el oficio experto de cartelistas que en su mayoría trabajaron en el animato y, sobre todo, la edificación de una poderosa fuente de arquetipos amorosos, familiares, morales, de género, etcétera, procedente de una industria fílmica que de 1936 a 1956 se constituyó como una de las más exitosas del mundo.

Crisis y metamorfosis del cine mexicano

Al inicio de la década de 1960, la inestabilidad de la industria del cine estadounidense, acentuada entre otros motivos por el auge de la televisión y el desplome de las historias y las fórmulas narrativas de Hollywood, se proyecta en el ocaso que desde fines de la década de 1950 experimenta el cine mexicano. Un colapso de tramas y argumentos, la acelerada descapitalización de las compañías productoras, el descenso en la realización de películas y el distanciamiento de los públicos anuncian la agonía de fábrica mexicana de ficciones. Lo que sigue es el paulatino abandono de las grandes salas de proyección y el desamparo de los cines de barrio que proyectan desangeladas réplicas de la época de oro. Nuevos ídolos encarnados en luchadores, emblemas juveniles, cantantes de rock y vengadores nortños integrarán el catálogo de lo que hoy es un cine de culto.



Pero también se es testigo del arribo de una generación de directores que durante la década de 1970 aportan una visión crítica de la sociedad mexicana y sus procesos descomposición. Se trata de un cine realista que narra historias de marginación y desencanto muy distantes del amor romántico, la pobreza como vivencia solidaria y el final feliz que definen al cine mexicano de antaño. El

cuadro lo rematan los filmes de *ficheras* y las épicas del narcotráfico que serán temas predilectos durante la década de 1980.

El cartel cinematográfico en este periodo se diversifica en su dimensión estética y busca incidir en sus respectivos mercados, cada vez más fragmentados y complejos. Por una parte, se estan-

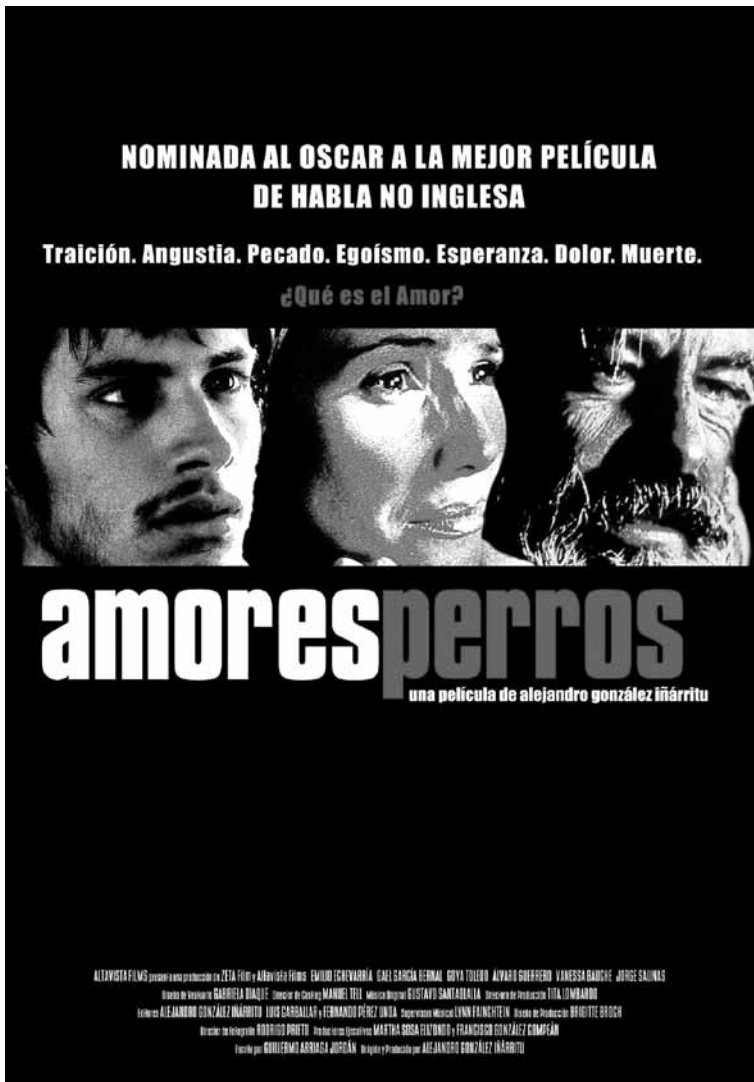


darizan los diseños de acuerdo con los temas y los géneros del cine comercial y, por otra, reaparece el cartel como metáfora y expresión artística, como visión de un autor en busca del nuevo espectador.

El nuevo arte publicitario

Durante los últimos 20 años, el cartel de cine en México ha evolucionado de acuerdo con las tendencias del diseño internacional, con la transformación de las salas de exhibición y con el perfil socioeconómico de los públicos. Se ha diversificado la oferta fílmica mundial encabezada por la hegemonía de Hollywood y el cine mexicano comienza a recuperar la audiencia que había perdido en décadas anteriores. Las nuevas tecnologías han transformado los procesos de producción, distribución y consumo de películas. Hoy se asiste a los mundos de la imagen digital, de los sistemas más avanzados de grabación y reproducción, percibidos como los nuevos dispositivos sociales de la ensoñación.

En el contexto del diseño contemporáneo, el cartel cinematográfico tiende a responder no solo a las exigencias de una campaña publicitaria, sino también a la visión de un autor que en este caso imprime una intencionalidad y estética particulares. En la medida que el autor refuerza su presencia en el cartel, en favor de la diversidad y la imaginación, se encuentra un lenguaje más metafórico: signos abiertos a los que el espectador debe darles sentido. El cartel de hoy es un detonador de alegorías y, por lo tanto, exige observadores dispuestos a arrojarle a la interpretación. De este modo, se concibe como un mensaje promocional y al mismo tiempo como una obra independiente de su referente publicitario. No solo es la antesala de la película, el cartel contemporáneo es un componente esencial de la obra fílmica.



Segunda parte
Miradas a la complicidad

Coordenadas para una sociología del cine

El cine como arte

Uno de los acontecimientos socioculturales más importantes desde el inicio del siglo xx ha sido el desarrollo del fenómeno cinematográfico. Este ensayo propone algunos elementos teóricos y metodológicos para la investigación y el análisis del universo fílmico, desde una perspectiva fundamentalmente sociológica. Particularmente, sugiere la exploración de las categorías de lo artístico y lo industrial en el discurso cinematográfico.

En la década de 1960, Lucien Goldmann, entre otros autores principalmente marxistas, problematiza las implicaciones de lo social en el arte. Este pensador francés de origen rumano ofrece, desde la perspectiva del estructuralismo genético, aportaciones significativas alrededor de la sociología de la cultura en general y la sociología de la literatura en particular. Goldmann (1967, 1969) se empeña en formular tres leyes universales que prescriben la conducta de los sujetos para explicar, a partir de éstas, los códigos específicos que posee la creación cultural y, en especial, la obra literaria. De acuerdo con su tesis, la primera constante humana se refiere a la creación de estructuras significativas: el pensamiento, la afectividad y el comportamiento de las personas están impregnados por el sentido. Estas estructuras significativas producidas en el seno de los grupos humanos cumplen funciones de cohesión y jerarquización de las relaciones sociales, conformando así la noción gramsciana de visión del mundo. La segunda constante apunta hacia la consecución de la coherencia

entre las visiones del mundo y las estructuras globales de la sociedad. Las personas tienden a acercar su pensamiento y su acción con las formas sociales en que éstos se representan, produciendo así redes de interacciones sociales ancladas en un saber colectivo, ciertamente desigual y desnivelado, que se proyecta desde el sentido común hasta el conocimiento más especializado. La tercera característica esencial del comportamiento humano es la tendencia hacia la superación, comprendida como un proceso permanente de transformación de los sujetos y sus mecanismos de estructuración. El carácter dinámico de lo humano y lo social, definido por el impulso de la racionalidad —una de las condiciones centrales de la modernidad que, desde la óptica de Anthony Giddens (1999), separa el tiempo y el espacio, crea sistemas abstractos y sitúa la reflexividad en la base del sistema social—, libera la noción de estructura de aquellos sinónimos de lo estático o lo invariable. De allí que Goldmann insista en que no se deba hablar de estructuras, sino de procesos de estructuración.

Desde este enfoque, la producción artística se asume no como un reflejo mecánico de la conciencia colectiva, sino como una forma muy avanzada de producción significativa, coherencia y transformación. La obra del artista, en consecuencia, responde a la elaboración sociohistórica de un conjunto de categorías y formas discursivas prescritas que el creador habrá de incorporar a su universo significativo y a sus códigos de expresión con mayor profundidad, rigor e innovación que los demás miembros de su colectividad. Simultáneamente, el producto artístico concierne a las aspiraciones y visiones del mundo de cada época, convirtiéndose así en un fenómeno eminentemente social e histórico. En concordancia con Goldmann, el filósofo Erich Kahler (1993) sostiene que lo que define a una obra de arte es su perfección formal, su profundidad simbólica y su originalidad, justamente, los principios que en otra escala caracterizan lo humano y lo social.

Según los antiguos, la naturaleza de la forma artística está asociada al principio aristotélico de coherencia y consistencia

(Aristóteles, 1985). Lo anterior puede remitir al concepto de *forma cerrada* o *forma lograda*, en donde cada elemento constitutivo de una obra deberá tener un vínculo exacto e indispensable con la totalidad de su formato. Según Kahler se trata de un tipo de obra “tejida con mallas tan cerradas, con tal precisión e interacción de las partes que ni el más mínimo detalle resulta superfluo o fuera de lugar” (1993: 22). Desde esta óptica, el valor o relevancia de una obra estará en función de la pertinencia y exactitud con que sus elementos se integran a la totalidad. Por lo tanto, la *perfección* de la obra no será el resultado de una simple sumatoria de partes aisladas, sino una rigurosa relación estructural de elementos que constituyen un todo. Detrás de lo perceptible, detrás del *goce* y la *agonía* –según la expresión de Flaubert– se halla una estructura compuesta de manera consistente, que hace que lo que comunique la obra artística lo comunique desde su propia centralidad. Aunque la idea aristotélica de arte introduce otras nociones como armonía, belleza, magnitud, orden, mimesis y equilibrio, se puede afirmar en términos generales que la obra artística, bajo esta perspectiva, deberá ser redonda y exacta, es decir, íntegra. La búsqueda de dicha integridad, calificada y sublimada por el poder de nominación del propio campo de producción artística, representa un paradigma de la inclinación humana y social hacia la *coherencia*, según la óptica de Goldmann. Coherencia entre un tejido móvil de representaciones colectivas (valores estéticos dominantes) y un repertorio plural de prácticas cotidianas (donde se materializa el proceso de creación artística), que en el espacio jerarquizado de las funciones y los fines revela ese poderoso dispositivo de estructuración que Bourdieu (1990) denomina el *sentido práctico*.

A pesar de sus continuas convulsiones estéticas, el arte del siglo xx incorpora estos principios en sus múltiples y contradictorias manifestaciones. El arte, figurativo o abstracto, seguirá siendo la forma *lograda*, comprendida como integridad plena, o unidad autosuficiente, o entidad autónoma a manera de microcosmos. Esta será la matriz conceptual del cine concebido como

expresión artística. La estética, como objeto y disciplina de las formas artísticas, constituye una de las dimensiones de análisis más importantes del fenómeno fílmico y, lamentablemente, uno de los tópicos menos atendidos por la sociología del arte y del cine en particular. De hecho, todo proceso comunicativo posee un fondo estético que puede incidir en el significado del discurso y en la naturaleza y sentido de la interacción de los sujetos. De allí la importancia de pensar la estética no solo como filosofía del arte, sino también como estrategia comunicacional. Es decir, como el análisis de la disposición intencional de los elementos formales del discurso para la búsqueda de la eficacia en los procesos de comunicación.

Conscientes de las múltiples definiciones e interpretaciones históricas del concepto de estética, cuyos caminos van de la metafísica a la moral, de la teología a la semiótica, de la psicología a la literatura, y de la poética a la sociología, entre otras sendas, hasta el debate durante casi todo el siglo xx sobre su autonomía como campo de conocimiento independiente de la filosofía y la historia, se retomará para los propósitos del presente ensayo la noción de Raymond Bayer, en términos generales, de estética como “reflexión acerca del arte” y, específicamente, como “ciencia del aspecto” (1998:7,449). Es decir, el estudio del fenómeno estético supone la elaboración de sentido o discurso en torno a los componentes visibles y conceptuales de determinadas formas simbólicas. Visto así, se pueden recuperar las principales nociones de *forma* según Wladyslaw Tatarkiewicz, concebida como apariencia externa o estilo, como figura, como disposición o combinación de las partes de una obra, como límite o contorno de un objeto o imagen, como “esencia conceptual de un objeto” en referencia a Aristóteles, o como “contribución de la mente al objeto percibido” según Kant, de acuerdo con la evolución histórica de dicho concepto (Tatarkiewicz, 1992:254-255). La *forma*, comprendida como aspecto o contorno, constituye la imagen exterior de una estructura, es decir, de una articulación interna, o de un sistema de correspondencias al interior de una

entidad delimitada. Es por ello que Kahler (1993:12) define, a grandes rasgos, la forma como “estructura que se manifiesta en aspecto”. Para los propósitos de una sociología del cine preocupada por las visualidades del discurso fílmico, es posible asumir la noción de estética cinematográfica como el objeto y estudio de las estructuras internas que definen la composición visual y sonora de un filme.

De igual forma, se ha mencionado que otra propiedad de lo esencialmente artístico es lo que Kahler denomina *profundidad simbólica*, y que Goldmann asocia con la tendencia humana hacia la *significación*. Lo constitutivo del discurso artístico, ese valor fundamental que prevalece, es

la relación entre lo específico, sea excepcional o no excepcional, y lo universal; y no una “adecuación” sino una identidad lograda entre lo particular y lo general. Ningún acontecimiento singular posee un valor artístico mientras carezca de una importancia humana general. [En este sentido, toda obra de arte] carga un acontecimiento o una situación de una profunda intensidad que los convierte en un asunto y potencialidad de todo ser humano (Kahler, 1993:21-22).

Visto así, el arte cinematográfico puede revelar territorios de la naturaleza humana y social mediante la representación de realidades imaginadas o recreadas, sean ordinarias o extraordinarias, que perduran por su gran vitalidad, por su poder de encarnación y su capacidad para iluminar múltiples senderos de lo humano en el horizonte cultural de distintas épocas y sociedades.

En todo texto fílmico resulta pertinente explorar la cuestión de la profundidad simbólica a partir de las relaciones entre lo estético-argumentativo (no se debe olvidar que forma y contenido, expresión y sustancia, son dimensiones de un mismo objeto), que se podrían situar en el nivel del sintagma, y un universo simbólico-material más amplio y determinante, que se podría definir a partir de la noción de paradigma. En efecto, este vínculo entre lo *universal* y lo *específico*, al que se refiere Kahler, puede

ser abordado desde una perspectiva sociosemiótica como el conjunto de correspondencias entre paradigma y sintagma, es decir, entre “un nivel latente de posibilidades lingüísticas y un nivel patente de realizaciones lingüísticas” (Becerra, 2009:74).

En su nivel sintagmático, lo estético-argumentativo puede ser analizado a partir del concepto socioantropológico de *situación*, concebido como unidad básica de composición de la vida social y, por extensión, de cualquier relato fílmico. El concepto de situación está constituido por la correlación de sujetos (quiénes), acciones (hacen qué), objetos (para qué o con qué motivo), tiempo (cuándo) y espacio (dónde), indicadores indispensables para cualquier registro etnográfico. La profundidad simbólica del texto fílmico, en consecuencia, se puede construir a partir de la relación entre el nivel estético-argumentativo (sintagmático) y su dimensión lingüística, institucional y sociohistórica (paradigmática). Por lo tanto, toda tentativa de exploración sociosemiótica pone en juego las oposiciones: denotación/connotación, texto/contexto, en acto/en potencia, patente/latente, histórico/lógico, específico/análogo, concreción/totalidad. De otro modo, el ejercicio interpretativo quedará reducido a una lectura del filme cuyo resultado será simplemente una descripción.

Además de los principios de perfección formal y profundidad simbólica (expresión y sustancia), Kahler menciona la propensión del arte, en particular el arte moderno y contemporáneo, a buscar la originalidad o la innovación, y que Goldmann enlaza con la tendencia de los humanos hacia la superación y la transformación. Entendida como tradición que se renueva, la innovación no es una simple negación de las formas del pasado, se trata de un impulso creativo orientado a transformar, desde su interior, un sistema de valores, lenguajes y contenidos históricamente determinados, a través del cual se posibilita la existencia y continuidad misma del campo artístico. Toda acción transformadora, que supone sustancialmente un ejercicio de libertad encauzada (*libertad bajo palabra*, diría Octavio Paz refiriéndose a la libertad creadora del poeta condicionada por las

leyes y posibilidades del lenguaje), se realiza mediante un juego de tensiones al interior del campo, y se define por las estrategias y recursos de lucha tanto de aquellos actores que se sitúan en el espacio de la ortodoxia como los que responden desde la herejía (Bourdieu, 1990). Innovar en el arte significa actuar sobre las condiciones sociohistóricas e institucionales que establecen tendencias, formas de exclusión, poderes y jerarquías, a fin de trasmutar los signos expresivos o poéticos a partir de posibles combinatorias. Así, una obra de arte original puede considerarse como una síntesis inédita de su propia tradición. Solo a partir de la tradición se puede reconocer la dimensión de lo posible. Si la imaginación es “deseo en movimiento”, como asegura Octavio Paz (1998), lo nuevo no radica en lo que se dice, “sino en el acontecimiento de su retorno”, como lo establece Michael Foucault (2008).

Estos conceptos orientados a fundamentar la noción del cine como expresión artística serían insuficientes para los propósitos de cualquier reflexión sociológica si no se considera el contexto histórico y social que introduce, de manera compleja, ciertos elementos condicionantes tanto en los procesos de producción cinematográfica como en los marcos interpretativos del propio objeto de conocimiento. Es necesario tomar en cuenta las estructuras sociohistóricas del fenómeno fílmico para comprender e interpretar sus peculiaridades estéticas y argumentativas. En este sentido, Bourdieu reconoce que la “sociología o la historia social no pueden entender nada de la obra de arte, y sobre todo de lo que forma su singularidad, cuando toman como objeto un autor o una obra de manera aislada” (Bourdieu, 1990:229). La tradición humanística, por su parte, ha insistido en que la coherencia y validez de la interpretación erudita se fundamenta en gran medida en la capacidad del analista para poner en relación la obra, el autor y su contexto. Al respecto, Klaus Bruhn Jensen sostiene que desde “una perspectiva humanística, los contenidos deben conceptualizarse como expresión de una subjetividad y estética particulares, y como la representación de un contexto

concreto” (Jensen 1993:29). De este modo, el discurso (el texto filmico), la subjetividad (el autor como principio de agrupación del discurso) y el contexto (las estructuras sociales) se convierten en elementos centrales para el análisis sociológico del acontecimiento cinematográfico.

Es indispensable, entonces, abordar el fenómeno filmico simultáneamente como expresión de universos constituidos históricamente, cuyas tradiciones y normas de funcionamiento y reconocimiento se producen y transforman en espacios sociales cuya tendencia hacia la estructuración incorpora procesos dinámicos donde convergen el poder y el conflicto. Para Lotman (1979:132), “el cine es un arte de masas”, un planteamiento que recupera el concepto de arte desarrollado por Tatarkiewicz (1992:67): “El arte es una actividad humana consciente capaz de producir cosas, construir formas o expresar una experiencia, si el producto de esta reproducción, construcción, o expresión puede deleitar, emocionar o producir un choque”.

Desde este ángulo, los mundos del arte legítimo y las industrias mediáticas pueden ser comprendidos como *campos* sociales relativamente autónomos que confluyen constantemente en la dimensión estética y argumentativa de un extenso repertorio de productos filmicos. De este modo, a partir de una perspectiva que recupere la dimensión tanto histórica como estructural de los fenómenos sociales, se puede considerar la estética cinematográfica como un tipo de mediación expresiva donde pueden converger las estrategias discursivas de las industrias mediáticas y del campo del arte. Las mediaciones expresivas del discurso filmico, en tanto que resultado de un oficio propiamente comunicacional, operan entre la realidad y ciertas representaciones colectivas (Sánchez Ruiz, 1992). En este orden puede resultar de gran utilidad el concepto bourdeano de campo de producción artística, definido como un espacio sociohistórico, estructurado y estructurante, constituido por agentes, instituciones y prácticas relacionadas con la producción, distribución y consumo (tanto material como simbólico) de bienes artísticos, y que, sin duda, se

puede asociar de alguna forma con el concepto de *sistemas expertos* desarrollado por Giddens (1999).

Es así como los sujetos (cineastas, productores, actores, escritores y guionistas, distribuidores, exhibidores, publicistas, empresarios, espectadores, críticos, investigadores y todos aquellos asociados de una u otra forma al universo cinematográfico) quedan implicados en una red multidimensional de relaciones desniveladas y desiguales, produciendo formas reconocibles de interacción social y contribuyendo a estructurar y reestructurar permanentemente los sentidos y las dinámicas del mundo filmico. Son los campos de producción artística y mediática, por lo tanto, los espacios sociales de estructuración y articulación histórica de las percepciones, valoraciones y prácticas relacionadas con la realización del arte cinematográfico. Toda la historia del cine, entonces, subyace en las películas, las biografías de públicos y realizadores, las tendencias y los antagonismos. Así que para acceder al universo cinematográfico (realizarlo, innovarlo, comercializarlo, disfrutarlo, comprenderlo), tanto el productor, el distribuidor y el consumidor deben dejarse poseer por la historia misma del campo.

En esta esfera, el valor de una obra cinematográfica en particular no estriba, de manera aislada, en el costo de producción, las tecnologías empleadas, la construcción de escenarios o el tiempo invertido por el director, el productor o el equipo de trabajo en general, tampoco reside en el oficio y trayectoria de los actores y demás colaboradores, ni en el prestigio del medio de exhibición o de comercialización, ni en las redes de distribución de las industrias mediáticas, ni en la valoración de los críticos y los investigadores, ni en el reconocimiento de una comunidad de homólogos, ni en los premios obtenidos, ni en las leyes del mercado, ni en la recepción de los públicos, sino en la convergencia conflictiva, contradictoria y desnivelada de todos estos factores, y muchos más, que conforman la dinámica propia del campo de producción cinematográfica. Es en este espacio, entonces, donde se gesta continuamente el valor de las obras

filmicas y la creencia en dicho valor. Es aquí donde se libra una lucha incesante y, gracias a la configuración del habitus, no del todo consciente (o aparentemente *desinteresada*) en torno a la apropiación de posiciones privilegiadas (el director consagrado, el crítico autorizado o el periodista influyente, el que sabe apreciar una película, el que posee una videoteca y fuentes de información, el espectador que se refiere a directores, guionistas y actores, el historiador acreditado, el coordinador del cine club, el profesor de cine). Es en este espacio social denominado *campo* donde se produce el reconocimiento entre los agentes, grupos y tendencias vinculados con el arte cinematográfico.

El cine como industria

El cine puede ser un producto artístico al que se debe añadir la cualidad de lo masivo, que aquí se definirá como aquellos bienes simbólicos y materiales diseminados por las industrias culturales (cine, televisión, video, radio, prensa, internet) y consumidos por amplios sectores de población heterogéneos y anónimos expuestos a un desarrollo tecnológico cada vez más complejo. En este sentido, la noción de industria cultural y sus frecuentes derivaciones en industria mediática o industria audiovisual, proviene de las escuelas o corrientes de pensamiento social crítico encaminadas a reflexionar sobre las consecuencias socioculturales de la comunicación masiva. Entre éstas se pueden mencionar los enfoques estructurales, como la sociosemiótica, que han tenido como programa central la vinculación de la problemática del sentido y la ideología; también se debe citar el enfoque de los estudios socioculturales comprometidos con el análisis de las articulaciones entre las subjetividades y las estructuras sociales; asimismo, los análisis sociológicos de lo simbólico y el poder, y los estudios sobre la modernidad y la posmodernidad. Estas son algunas de las perspectivas que han nutrido sustancialmente el pensamiento comunicacional contemporáneo.

Sin embargo, el origen específico del término *industria cultural* data de mediados de la década de 1940, cuando Max Horkheimer y Theodor Adorno, filósofos de la Escuela de Frankfurt establecidos en Estados Unidos, acuñan este concepto entendido como un régimen de producción masificada y estandarizada de bienes culturales, sustentado en la racionalidad mercantilista y tecnificada del capitalismo. Se trata de aquellos productos culturales (filmes, revistas, programas de radio y televisión, música, libros, historietas, publicidad, deportes, etcétera) que, fabricados de acuerdo con el esquema organizativo de cualquier industria como la automotriz o la de manufacturas, basado en la serialización, la estandarización y la división del trabajo, desencadenan una cultura de masas cuya racionalidad técnica tiende a degradar lo esencialmente humano. Desde esta óptica, la mutación de la obra artística en mercancía destruye su capacidad crítica y diluye en el espectador la posibilidad de invocar una experiencia profunda. Los planteamientos de Horkheimer, Adorno y, por supuesto, Walter Benjamin y Herbert Marcuse, se centran a grandes rasgos en el modo cómo la reproducibilidad tecnológica penetra el arte y la cultura convirtiéndolos en instrumentos propios de la alienación que fomenta el capitalismo mundial. Sobre el cine en particular, Horkheimer y Adorno argumentan:

La atrofia de la imaginación y de la espontaneidad del consumidor cultural contemporáneo no tiene necesidad de ser manejada según mecanismos psicológicos. Los productos mismos, a partir del más típico, el *film* sonoro, paralizan tales facultades mediante su misma constitución objetiva [...] El placer se petrifica en aburrimiento, pues para que siga siendo placer no debe costar esfuerzos y debe por lo tanto moverse estrechamente a lo largo de los rieles de las asociaciones habituales. El espectador no debe trabajar con su propia cabeza: toda conexión lógica que requiera esfuerzo intelectual debe surgir, en la medida de lo posible, de las situaciones inmediatamente anteriores y no de la idea del conjunto (Adorno, 1992:184, 196).

Si bien es cierto que los filósofos de la Escuela de Frankfurt aportaron al dominio de los estudios de la cultura una enorme dosis de reflexividad crítica que la tradición funcionalista no ofrecía en aquel momento, también lo es que sus postulados esenciales acerca de la industria cultural, la cultura de masas y, principalmente, la relación entre el arte y la tecnología, fueron seriamente refutados. Sobre todo respecto a la concepción del arte como gestor de la revolución social, una noción heredada de las vanguardias estéticas de la primera mitad del siglo xx. Esta sacralización de las facultades del arte, sin duda, impidió el desarrollo de lecturas más abiertas en torno a las posibles intersecciones entre lo artístico y lo tecnológico. También fueron cuestionados tanto la estigmatización de la cultura de masas como el tratamiento unilateral de la técnica y su racionalidad. Pero, principalmente, las obras de estos autores fueron objetadas por la concepción pasiva de los individuos frente a las estructuras, los cuales son asumidos frecuentemente como víctimas de un orden alienante, sin capacidad de réplica ni disposición para la reflexividad. El espacio del sujeto se presenta aquí sumamente restringido y estático.

A partir de mediados de la década de 1970 se revitaliza el estudio crítico de las industrias culturales con base en los enfoques sugeridos por la economía política de la comunicación. Esta corriente sugiere que la producción industrial de mercancías culturales responde a una diversidad de factores tanto políticos y económicos, como tecnológicos y discursivos, sin soslayar las modalidades de apropiación y consumo de los bienes simbólicos por parte de las audiencias, que trasciende el punto de vista vertical y cerrado con que la Escuela de Frankfurt había definido las relaciones entre la cultura de masas y los consumidores. El nuevo tratamiento sobre las industrias culturales exponía preguntas hasta entonces inéditas, como comentan Armand y Michéle Mattelart en torno al trabajo del filósofo francés Jacques Ellul:

Ellul insiste en el hecho de que la técnica, que había pasado de la condición de instrumento a la de creador de un medio artificial, resultaba en adelante un “sistema” gracias a la conexión intertécnica posibilitada por la informática. Según él, era urgente reflexionar sobre la función de regulación social que la técnica había asumido (Mattelart y Mattelart, 1997:88).

La noción de orden social adquiere mayor complejidad a partir de nuevas apelaciones como imperialismo cultural, sociedad posindustrial, sociedad global y sociedad de la información. Se actualiza la noción gramsciana de hegemonía; se estudia el nivel nacional, transnacional y multinacional de las industrias audiovisuales, ocupando un sitio relevante la industria cinematográfica; se atiende el problema de la innovación tecnológica como medio y mercancía, y se abren nuevas brechas para los estudios posteriores sobre usos y recepción de los contenidos mediáticos.

La industria cultural es entendida, entonces, como un conglomerado amplio de instituciones dedicadas a la producción y difusión de bienes simbólicos, diversificados y estratificados de acuerdo con los sistemas de representación del poder, a su dimensión organizacional y administrativa, a su implementación tecnológica, al diseño de tácticas discursivas y a la compleja conformación de los mercados culturales, entre otras variables importantes. El cine como industria, por lo tanto, se concibe desde este ángulo como un campo de producción simbólica, conformado por un conjunto de entidades fabriles, monopólicas y transnacionales, cuyos rituales de realización fílmica responden en general tanto al desarrollo de estrategias de expansión y consolidación de mercados como al reforzamiento de los sistemas ideológicos predominantes, pero en un contexto donde los diversos actores (productores, realizadores, comercializadores, críticos, espectadores, etcétera) poseen un amplio espectro de posiciones y posibilidades de movilidad y transformación de dicho entorno. Uno de los padres de la estética industrial del siglo xx, el francés Jacques Viénot, permite comprender algunos

principios del arte cinematográfico en los propios dominios de la producción industrial. Para Viénot, la estética industrial debe atender, entre otros, los siguientes imperativos:

Todo producto debe tener en cuenta la “economía de los medios y las materias empleados (precio de coste mínimo), mientras no dañe ni su valor funcional ni la calidad de la obra considerada, es condición determinante de la belleza útil.

“No existe belleza industrial más que en obras perfectamente adaptadas a su función y reconocidas técnicamente como válidas. La estética industrial implica una armonía íntima entre el carácter funcional y la apariencia exterior.

“En la obra que satisface las leyes de la estética industrial, nunca hay conflicto, sino siempre armonía entre la satisfacción estética que siente el espectador desinteresado y las satisfacción práctica que proporciona a quien la usa.

“La estética industrial encuentra una de sus más importantes aplicaciones en los mercados comerciales. La venta no debería ser considerada como un criterio del valor estético. Ya que es su consagración atestigua la igualdad de nivel entre el creador del modelo y el comprador” (citado en Huisman y Patrix, 1971:37-39).

En síntesis, se puede afirmar que la producción industrial de arte cinematográfico sitúa en primer plano la relación entre costos de inversión y márgenes de utilidad. Su calidad como producto artístico se encuentra unida a su función de mercancía. En este caso, los principios de perfección formal, profundidad simbólica e innovación propios de una obra artística son permeados por las lógicas del entretenimiento masificado y las formas globalizadas del ocio. Es por esto que la industria del arte cinematográfico, orientada a la satisfacción y ampliación de los mercados, tiende a adoptar cierto grado de estandarización del discurso fílmico a través de los géneros. Un género cinematográfico es una forma discursiva altamente codificada y redundante, cuya ritualización facilita el reconocimiento de las audiencias y establece límites a la interpretación del enunciado, poniendo en juego determinadas premisas y modos de lectura. Todo género es una

estrategia discursiva en búsqueda de lo que Umberto Eco denomina el *lector modelo*. Así, la articulación de los principios del arte y las lógicas de la industria tiende a producir un modo particular de producción fílmica y también de percepción estética, como lo establece Carmen de la Peza:

El nuevo arte implicado de las industrias culturales busca acortar la distancia entre el objeto artístico y el espectador. A diferencia del arte “autónomo” que se basa en la contemplación como placer óptico, el comportamiento estético que promueven las industria culturales, en particular el cine, es la inmersión como placer táctil. Esta transformación del comportamiento estético de óptico a táctil, ha producido un cambio radical en la forma en que la percepción se organiza, y en la función que cumple el arte en la sociedad (De la Peza, 1998:12).

En este itinerario, los Mattelart recuerdan la obra de Bernard Miége y su equipo de colaboradores denominada *Capitalismo et Industries culturelles* (1978), en la que se reflexiona acerca de la naturaleza de la mercancía cultural con base en la pregunta vertebral: “¿Qué problemas específicos encuentra el capital para producir valor a partir del arte y la cultura?” (Miége, citado en Mattelart, 1997:83). Sin duda, ésta sigue siendo una pregunta vigente para explorar los múltiples lazos entre el arte, la industria y la modernidad en terreno cinematográfico.

Desde esta perspectiva, se considera que los productos de la industria cultural son portadores de patrones estéticos y argumentativos que pueden contribuir a la definición de formas de ver y sentir el mundo en escenarios delimitados. Se supone, en efecto, que las narrativas que provee la industria cinematográfica tienden a homogenizar, a partir de determinados procedimientos de enunciación, ciertos componentes simbólicos que actúan en la construcción de la esfera significativa de las audiencias, sin soslayar el principio de recepción activa que las define. De acuerdo con Martín Serrano (1985), entonces una película puede interpretarse como un producto de *mediación cognitiva* que se

orienta a la construcción de modelos de representación del mundo, en la medida que intercede entre los acontecimientos de la realidad y los sistemas de valores de las audiencias. Asimismo, dicha película puede apreciarse como un dispositivo de *mediación estructural* que apunta al establecimiento de formatos discursivos (o géneros), en la medida que interviene entre la dinámica social y un sistema institucionalizado de producción audiovisual. Así, las mediaciones cognitivas y estructurales de la industria cinematográfica, a través de sus películas, producen mitos y rituales respectivamente. De allí que los procesos de comunicación masiva se caractericen no solo por la diseminación de experiencias culturales en ciertos sectores de la sociedad, sino también, en un nivel más específico, por la interiorización activa de un conjunto de valores estéticos-argumentativos socialmente compartidos. Valores que son también visiones del mundo encaminadas a contribuir en la conformación de las identidades, entendidas como procesos complejos, contradictorios y cambiantes de adscripción a universos simbólicos que condicionan el pensamiento y el comportamiento de los sujetos. Sin duda, para las ciencias sociales contemporáneas resulta de gran importancia estudiar el rubro de las audiencias a fin de comprender las múltiples correspondencias entre la producción y el consumo de bienes culturales. Además de la problemática del enunciado fílmico inscrito tanto en las lógicas de producción de las industrias audiovisuales como en el contexto de crisis y cambio acelerado que define la modernidad.

Bibliografía

Adorno, Theodor W. y Max Horkheimer, 1992, "La industria cultural", en Daniel Bell, *et al.*, *Industria cultural y sociedad de masas*, Caracas, Monte Ávila Editores.

- Adorno, Theodor W. y Max Horkheimer, 1997, *Dialéctica del iluminismo*, México, Editorial Sudamericana.
- Aristóteles, 1985, *La poética*, México, Editores Mexicanos Unidos.
- Bayer, Raymond, 1998, *Historia de la estética*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Becerra, Jesús, 2009, *El orden de la comunicación*, Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas.
- Benjamin, Walter, 1994, *Discursos interrumpidos*, Barcelona, Planeta/Agostini.
- Benjamin, Walter, 1998, *Imaginación y sociedad*, Madrid, Taurus.
- Bourdieu, Pierre, 1990, *Sociología y cultura*, México, Conaculta.
- Bourdieu, Pierre, 1995, *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama.
- De La Peza, Carmen, 1998, *Cine, melodrama y cultura de masas: estética de la antiestética*, México, Conaculta.
- Eco, Umberto, 1984, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel.
- Foucault, Michel, 2008, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets.
- Giddens, Anthony, 1999, *Consecuencias de la modernidad*, Madrid, Alianza Editorial.
- Goldmann, Lucien, 1967, *Para una sociología de la novela*, Madrid, Editorial Ciencia Nueva.
- Goldmann, Lucien et al., 1969, *Las nociones de estructura y génesis*, Buenos Aires, Editorial Proteo.
- Huisman, Denis y Georges Patrice, 1971, *La estética industrial*, Barcelona, Oikos-Tau.
- Jensen, Klaus Bruhn, 1993, "Erudición humanística como ciencia cualitativa: contribuciones a la investigación sobre la comunicación de masas", en K. B. Jensen y N. W. Jankowski, eds., *Metodologías cualitativas de investigación en comunicación de masas*, Barcelona, Bosh.
- Jensen, Klaus Bruhn, 1997, *La semiótica social de la comunicación de masas*, Barcelona, Bosh.
- Kahler, Eric, 1993, *La desintegración de la forma en las artes*, México, Siglo XXI Editores.
- Lotman, Yuri M, 1979, *Estética y semiótica del cine*, Barcelona, Gustavo Gili.

- Martín Serrano, Manuel, 1986, “La mediación de los medios de comunicación”, en M. Moragas, edit., *Sociología de la comunicación de masas*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Mattelart, Armand y Michele Mattelart, 1997, *Historia de las teorías de la comunicación*, Barcelona, Paidós.
- Paz, Octavio, 1998, *Teatro de signos/transparencias*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- Sánchez Ruiz, Enrique, 1992, *Medios de difusión y sociedad. Notas crítica y metodológicas*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw, 1992, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos.

Pensar el cine.

Elementos para el análisis textual cinematográfico

Introducción

Los estudios sociológicos dedicados a analizar el fenómeno cinematográfico aún son escasos y tienen poca presencia en las agendas académicas de Latinoamérica, y particularmente de México. No obstante que las dinámicas de la globalización y su impacto en las culturas, la expansión de la industria del entretenimiento, el desarrollo acelerado de tecnologías y lenguajes audiovisuales y la multiplicación de submercados culturales, entre otras importantes variables, están poniendo en el centro del debate nuevas interrogantes para pensar los regímenes de producción simbólica y su difusión masiva.

Este texto propone algunos insumos metodológicos para el análisis cinematográfico desde una perspectiva sociocultural. Situado en el horizonte hermenéutico, el modelo de análisis textual busca identificar en el discurso cinematográfico un conjunto de componentes narrativos, estéticos y de representación social que posibiliten el análisis y la comprensión de esta forma simbólica. El modelo de análisis asume, por lo tanto, la búsqueda formal de una dialéctica: la construcción cognitiva de las relaciones primordiales entre un acontecimiento discursivo y sus condiciones históricas y sociales de producción. Este ensayo incluye una exposición básica del modelo de análisis textual, situado el marco de los enfoques cualitativos de investigación y análisis, como herramienta legítima para el estudio del discurso cinematográfico.

Hermenéutica y discurso

El modelo de análisis textual es producto de las diversas confluencias que las ciencias sociales y las humanidades han experimentado desde el siglo XIX a la fecha, particularmente en el terreno de los estudios cualitativos sobre el discurso y la cultura. Con el devenir, algunas vertientes de la antigua tradición humanística, consagradas a la interpretación erudita de textos e imágenes, y de las ciencias sociales, aquellas preocupadas por la comprensión de los procesos socioculturales, fueron conciliando sus campos de interés y ampliando sus márgenes de conocimiento a través de la integración de sus respectivos procedimientos de investigación y análisis. Hoy, el estudio del discurso cinematográfico se sitúa en el espacio reflexivo donde convergen la historia, la sociología de la cultura y la comunicación, los estudios culturales, el psicoanálisis, la estética, la semiótica social y la semiótica de la imagen.

Anclado en los dominios de la hermenéutica, concebida como una ciencia interpretativa en busca de significados, el análisis cinematográfico se realiza mediante un proceso de reflexividad lógica fundamentada en las diversas tradiciones de la teoría social y en la implementación de métodos cualitativos de indagación y análisis. Este modelo pretende aportar más comprensión sobre las relaciones entre la producción de relatos fílmicos y los procesos de elaboración de sentido en la sociedad. A contracorriente del paradigma positivista, encaminado a establecer leyes sobre lo social y en cuyo rol el investigador se asume como un observador *ajeno* al objeto de estudio, la hermenéutica busca desentrañar los procesos de significación reconociendo (crítica y reflexivamente) la implicación ineludible del analista en el escrutinio del objeto de conocimiento.

Supuestos y premisas

Todo análisis textual debe situar a la película dentro de un sistema discursivo (por ejemplo, los géneros cinematográficos, las

corrientes filmicas o las tendencias estéticas), inscrito en un marco de representaciones sociales y en un espacio socialmente estructurado que se puede identificar como campo. El género (en este caso un género cinematográfico) es un tipo de discurso ritualizado, cuya forma específica de estructuración permite su reconocimiento y diferenciación de otros “tipos relativamente estables de enunciados” (Bajtín, 1999:248), fijando en consecuencia ciertos límites a cualquier ejercicio interpretativo. Todo género presupone en realidad un catálogo de historias, tramas y argumentos producidos bajo un horizonte relativamente fijo de estrategias de enunciación que ponen en juego determinadas premisas y modos de lectura. De acuerdo con Jensen, si mediante el discurso,

la realidad se vuelve social; a través de los géneros, la realidad social se convierte en el objeto de formas específicas de historias contadas, argumentos y acciones. El género puede ser el nivel analítico en el que se puede decir que convergen los sistemas de investigación sociocientífico y humanístico, con implicaciones tanto para la teoría como para la metodología (Jensen, 1993:49).

Sin embargo, los géneros discursivos son incomprensibles sin los marcos representacionales que los producen y les dan sentido. Las representaciones sociales se definen como “un *corpus* organizado de conocimientos y una de las actividades psíquicas gracias a las cuales los hombres hacen inteligible la realidad física y social, se integran en un grupo o en una relación cotidiana de intercambios, y liberan los poderes de su imaginación” (Moscovici, 1979:17-18). Debe precisarse que las representaciones sociales no son aprehensibles sino a través del discurso en su sentido amplio. Es decir, el que se produce en la comunicación verbal, pero también en la visual, como lo constituye el discurso cinematográfico. En otros términos, las representaciones sociales son “imágenes que condensan un conjunto de significados; sistemas de referencia que nos permiten interpretar lo que nos sucede, e incluso, dar un sentido a lo inesperado; categorías que

sirven para clasificar las circunstancias, los fenómenos y a los individuos” (Jodelet, 1986:472). Para el análisis de las representaciones sociales consignadas en el texto filmico, es necesario trabajar desde un enfoque procesual, el cual considera “que se debe partir de un abordaje hermenéutico, entendiendo al ser humano como productor de sentidos, y focalizándose en el análisis de las producciones simbólicas, de los significados, del lenguaje, a través de los cuales los seres humanos construimos el mundo en que vivimos” (Banchs, 2000:3-5). En su dimensión representacional, las teorías sobre la sociedad se enlazan con los contenidos de la película mediante la asignación de sentido (anclaje de las representaciones) que los personajes otorgan a sus situaciones e interacciones, en función de sus perfiles identitarios y de acuerdo con su configuración psicológica.

Debe tomarse en cuenta que la problemática esencial de las discursividades no radica exclusivamente en sus cualidades enunciativas, si no también en las condiciones sociohistóricas e institucionales que las posibilitan. El fenómeno filmico es tanto discursivo como social, por lo cual, toda tentativa de exégesis debe contemplar además de la intertextualidad del relato cinematográfico, sus relaciones con el sistema global de producción de significados. En este rango particular, el estudio del discurso cinematográfico remite con mayor puntualidad a la noción de *formas simbólicas*, definidas como “un amplio campo de fenómenos significativos”, de acuerdo con la concepción simbólico-estructural de la cultura de John B. Thompson (1998). El autor define, en consecuencia, el análisis cultural como “el estudio de las formas simbólicas –es decir, las acciones, los objetos y las expresiones significativos de diversos tipos– en relación con los contextos y procesos históricamente específicos y estructurados socialmente en los cuales, y por medio de los cuales, se producen, transmiten y reciben tales formas simbólicas” (Thompson, 1998:203).

Precisamente, el lugar social donde se producen, transmiten y reciben dichas formas simbólicas se identifica, desde la perspectiva de Bourdieu (1990; 1995), como *campo*, y para efectos de

este ensayo, como campo de producción cinematográfica. Se trata de un espacio social e histórico, estructurado y estructurante, constituido por agentes, instituciones y prácticas relacionadas con la producción, distribución y consumo (tanto material como simbólico) de productos filmicos. De modo que, según el enfoque bourdeano, es en el campo de producción cinematográfica donde se produce y legitima la creencia en el valor de una película y en la facultad de su director para crear dicho valor. Es, en suma, el espacio social de estructuración y articulación histórica de las representaciones y prácticas relacionadas con la realización y consumo del arte cinematográfico.

El reto del análisis textual consiste en desentrañar la complejidad del relato fílmico, en su dimensión narrativa, estética y representacional, a partir de la definición y el análisis de las articulaciones correspondientes entre un autor, su obra y su contexto. ¿Cuáles son las márgenes de libertad creadora del director y de su equipo de producción en el entorno de la industria cinematográfica? ¿Y cuáles son las restricciones institucionales, tecnológicas, socioculturales o de coyuntura que determinan al final el producto fílmico? Desde esta óptica, se puede asumir que los procesos de creación e intercambio simbólicos y de interpretación de la cultura están condicionados por diversas estructuras globales que se expresan dinámicamente en forma de escenarios sociopolíticos y económicos, ideologías, marcos legales, normas de relación social, valores, códigos institucionales, modelos comunicacionales, géneros, principios de enunciación y otras determinantes mediadoras, comúnmente situadas en el espacio de los campos sociales y representacionales. Estas estructuras imponen límites a la producción, circulación y consumo de bienes culturales. Sin embargo, también creo que los actores sociales, en un proceso dialéctico, recrean y transforman dichas estructuras en los diversos escenarios de lo cotidiano, con sus respectivas dosis de contingencia y azar. En este sentido, para Giddens (1999; 2003), la acción humana no es la simple manifestación de la voluntad personal, pero tampoco la estructura social

es un factor de constricción absoluto de lo individual. La agencia y la estructura convergen en las prácticas cotidianas, las cuales continúan estructurando los contextos de la acción y produciendo una relativa (a veces endeble) estabilidad y orientación del sistema social.

Consideraciones metodológicas

En todo ejercicio de investigación y análisis, los conceptos de tipo teórico se conciben como aquellas formulaciones abstractas orientadas a establecer matrices de comprensión sobre la sociedad. Por su parte, los conceptos de tipo metodológico son aquellos encaminados a operacionalizar los enunciados de la teoría social, a fin de construir el marco interpretativo del objeto concreto de estudio. De esta forma, se entiende lo teórico metodológico como el plan orgánico, informado, reflexivo y explícito de la acción investigadora.

Metodológicamente, este modelo de análisis propone una perspectiva estructural, constructivista y dialéctica. En la tradición estructural, la semiótica social presupone que las formas simbólicas (como el discurso fílmico) se constituyen por mediación y articulación de órdenes tanto internos como externos, “como una intersección de presencia y ausencia” (Giddens, 2003:52) situada en una dimensión espacio-temporal. La estrategia de análisis se apega al constructivismo en la medida en que no concibe una significación *esencial* o *intrínseca* en la producción e interpretación del fenómeno cinematográfico, sino una *génesis social* tanto del sentido que se transmite en el discurso fílmico, como del razonamiento que genera el propio análisis.

El discurso, entendido como lenguaje en su contexto social, se sitúa en la médula del análisis textual cinematográfico. No debe soslayarse que en torno a la socialización de dichos códigos comunicativos se construyen las *comunidades de interpretación* (Fish, 1979), esto es, audiencias que comparten y recrean siste-

mas simbólicos, representaciones y usos sociales de los géneros en la cotidianidad. Comunidades en las que, sin duda, el investigador también se encuentra adscrito y, en consecuencia, obligado a reflexionar sobre su objeto de estudio y, a la vez, sobre su *posición* en el proceso de producción de conocimiento y análisis. La subjetividad, desde este método, es definida principalmente en términos colectivos como expresión de los repertorios interpretativos socialmente ubicados (Jensen, 1993). Esta apreciación supone, de acuerdo con su matriz estructural, que las obras cinematográficas o los directores que las realizan nunca son “fuente de los sentidos que producen” (Hartley, 1997:138), sino traductores o articuladores (inéditos en algunos casos) de una formación discursiva y de un campo cultural. En síntesis, la semiótica social es un enfoque que recupera el espacio de la significación en el discurso, a partir del análisis de los elementos intertextuales observados a la luz de su escenario histórico y social.

El análisis textual filmico, según la versión que se ha adaptado del modelo de Francesco Casetti y Federico di Chio (1998), reconoce que es necesario establecer las fases o niveles entre lo global y lo particular del discurso cinematográfico, en relación con su historicidad. Por supuesto, no se trata de hacer una historia exhaustiva del cine para cada ejercicio de análisis, sino de rescatar aquellos elementos históricos primordiales que dan cuenta de su configuración discursiva. Como lo afirma Sánchez Ruiz:

No es necesario convertirse en historiógrafo para cada estudio concreto que se realice sobre un objeto o proceso social. Sin embargo, hay que estar dotado de “conciencia histórica”, en la medida en que el presente es siempre resultado de la múltiple combinación estructural de condiciones pasadas, pero también que el momento actual es siempre el origen de las condiciones sociales futuras (Sánchez Ruiz, 1992:64).

Todo objeto de conocimiento se construye a partir de niveles y dimensiones de análisis que permiten acotar humanamente el

universo de producción de datos disponibles con el fin de profundizar en aquellos aspectos que se consideran de mayor interés. Por nivel de análisis, entonces, se entiende la escala de construcción conceptual y de observación del objeto estudiado (Sánchez Ruiz, 1992). En cuanto a la escala de observación, el objeto se construye en un nivel micro, examinando la película, y trazando correlaciones pertinentes con un nivel meso, y por último, con un nivel macro, constituido por los contextos sociales e institucionales que le otorgan significado al filme. El concepto de dimensión, por su parte, se refiere al ángulo de análisis. Es decir, el énfasis sobre algún aspecto determinado del tema que se indaga (Sánchez Ruiz, 1992).

Modelo de análisis

Primer acercamiento

Todo ejercicio de análisis e interpretación sociocultural conlleva la reducción de un fenómeno a sus propiedades e interrelaciones esenciales, no visibles, de hecho, a nivel de la *doxa* o el sentido común. Esto supone que la complejidad total del fenómeno cinematográfico, incluso en los confines de una sola película, es inabarcable en su multidimensionalidad y dinamismo. De allí que las preguntas de investigación cumplan la función de fijar los límites pertinentes a la labor de búsqueda y sistematización de información, y a la tarea de orientar la reflexión sobre el objeto de estudio. También debe tenerse en cuenta que la acción de analizar e interpretar (distinguibiles solo en la discusión epistemológica) se lleva a cabo como una sola operación cognitiva en el plano de la experiencia, esto es, en el momento en que el investigador observa con atención los datos o la información recopilada. El dispositivo que da cuenta de los indicadores y variables utilizados en el proceso de reducción de un fenómeno mediante el análisis y la interpretación es, precisamente, el *modelo*. En la

práctica investigativa, los modelos de análisis hacen visibles las maniobras de conversión de la complejidad a su expresión esencial, ya que éstos son “esquemas simplificadores o descripciones idealizadas de un determinado fenómenos social, generalmente elaborados en el marco de un paradigma” (Giménez, 1994:36).

Procedimiento

Esta modalidad de análisis asume el principio de que una película puede estudiarse, en su nivel estructural, como un texto. Esto es, existe una gramática que ordena y hace funcionar los componentes del filme de modo parecido a como funciona la comunicación verbal y escrita. Hay párrafos (secuencias), oraciones (escenas), frases (tomas) y palabras (imágenes), así como signos de puntuación cinematográfica: corte, cortinilla, disolvencia, iris, transición, etcétera, que permiten descomponer y recomponer el texto fílmico para el análisis de su estructura y funcionamiento, como si se tratase de una narración escrita. Sin embargo, no debe olvidarse que el cine posee un lenguaje artificial y que estudiarlo supone movilizar otros principios no contemplados en el ámbito de la lengua. También es importante aclarar que así como no hay una sola teoría del cine, sino teorizaciones múltiples, tampoco existe un modelo universal de análisis capaz de desentrañar todas las dimensiones del filme. Ninguna película revela llanamente su estructura o el funcionamiento de sus componentes internos. Éstos deben ser contruidos lógicamente de acuerdo con sus propiedades internas y externas, y con base en las preguntas de investigación que establece el analista.

El modelo de análisis textual cinematográfico de Francisco Casetti y Federico di Chio (1998) traza un itinerario que va del desmembramiento a la recomposición del texto fílmico, para hacer visibles sus reglas de articulación y funcionamiento. El ejercicio de análisis se compone de seis etapas: segmentación, estratificación, enumeración, ordenamiento, reagrupamiento y

modelización. Se verá, de forma breve, cómo se procede en cada fase:

- 1) Segmentación. La primera intervención sobre la película consiste en la descomposición de su linealidad. Se fragmenta el filme en unidades de contenido más breves, de tal forma que puedan observarse como *segmentos autónomos* (Metz, 1982), por ejemplo, secuencia, escena, toma o encuadre. Una secuencia es una unidad de contenido cuyo límite puede ser “una mutación del espacio, un salto en el tiempo, un cambio de los personajes en escena, un paso de una acción a otra; [...] una fractura significativa en el interior de la unidad semántica total” (Casetti y di Chio, 1998:40). La escena, por su parte, “reconstituye, por medios ya fílmicos, una unidad que todavía se siente como ‘concreta’ y como análoga a la que nos ofrece el teatro o la vida (un lugar, un momento, una pequeña acción particular y concentrada)” (Metz, 1982:153). Habitualmente, varias escenas conforman una secuencia. Por último, el encuadre es un segmento menor de película “rodado en continuidad” (Casetti y di Chio, 1998:41) y delimitado en el nivel del montaje por dos cortes. Se muestra como una unidad significativa con la que se teje la escena y la secuencia. Pueden considerarse otros tipos de divisiones como el episodio o el plano-secuencia. Es así como se obtiene un panorama descriptivo sobre la estructura lineal de la película y sobre la forma cómo se organiza su trama.
- 2) Estratificación. La segunda intervención sobre el texto fílmico consiste en la descomposición del espesor. Una vez que se desmiembra linealmente la película para determinar sus segmentos, se procede a seccionar dichos segmentos para distinguir y diferenciar sus componentes internos, de acuerdo con los objetivos y preguntas de investigación. Se buscan *series de elementos homogéneos* en torno a las categorías o dimensiones de estudio, como ejes que recorren transversal-

mente la película. Asimismo, se destacan las posibles articulaciones de los elementos de cada serie, en términos estéticos, narrativos o representacionales. Aquí concluye la tarea de desintegración, obteniendo un mapa de los componentes simbólicos homogéneos y diferenciados del filme, para dar paso al proceso de recomposición.

- 3) Enumeración. El primer paso en el trabajo de recomposición del texto es la elaboración de un inventario de presencias. Es decir, un censo riguroso de elementos significativos en torno a las categorías y dimensiones de análisis. En esta fase se tienen en cuenta “todos los elementos identificados durante la descomposición, caracterizados a un tiempo por su pertenencia a un determinado segmento y por su pertenencia a un determinado eje” (Casetti y di Chio, 1998:49).
- 4) Ordenamiento. En este momento del proceso de recomposición se organizaron los componentes del filme de acuerdo con su linealidad y espesor. Se proyecta un cuadro descriptivo sobre la ubicación y correspondencia de las categorías y dimensiones de análisis tanto en el sintagma (el encuadre, la escena o la secuencia específica) como en los ejes (estéticos, narrativos o representacionales), indispensables para la comprensión del orden interno del objeto de estudio. Lo narrativo, particularmente, se organiza aquí a partir del concepto de *situación*, concebido como unidad básica de composición de la vida social y, por extensión, de cualquier relato filmico. Las situaciones ilustrativas del texto están constituidas por la correlación de sujetos (quiénes), acciones (hacen qué), objetos (para qué o con qué motivo), tiempo (cuándo) y espacio (dónde). Es así como “se recensionan los elementos significativos y se consideran los nexos que los ligan recíprocamente. El resultado es el descubrimiento de un verdadero sistema de relaciones: los elementos que reclaman el uno al otro una especie de trama comprensiva” (Casetti y di Chio, 1998:50).

- 5) Reagrupamiento. Esta fase implica un ejercicio de síntesis, donde se unifican criterios, se generalizan situaciones del filme, se hacen inferencias y se jerarquizan concepciones y valoraciones con base en un paradigma de investigación y en un marco de referencia del objeto de estudio. “En resumen, se cancela y se abstrae, se elimina y se amplía, para llegar de todas formas a una imagen restringida del texto” (Casetti y di Chio, 1998:51), es decir, a la reducción del fenómeno fílmico a sus propiedades e interrelaciones fundamentales, tal como se esbozó líneas antes.
- 6) Modelización. El último paso es el que permite hacer una formulación no solo sintética, sino sobre todo comprensiva del filme analizado. Implica el develamiento de las leyes y dinámicas de estructuración y funcionamiento de la película en cuestión, en relación con los objetivos y preguntas de investigación. Es a través de la modelización como se obtiene una imagen total como retrato inédito del texto fílmico. Aquí se precisan las claves que articulan al sintagma con su paradigma, a la denotación con su connotación, al texto con su contexto. El resultado de esta etapa, por consiguiente, es un modelo. Esto es, un instrumento de comprensión que, en forma de esquema, proporciona una visión condensada del filme-objeto, permitiendo el descubrimiento de sus vasos comunicantes, de sus tendencias y de sus correspondencias tanto internas como externas.

A manera de sumario, se puede establecer que durante el proceso de análisis textual cinematográfico se efectúan operaciones de segmentación y estratificación, de enumeración y reordenamiento de los componentes, y de integración de dichos componentes en un complejo unitario donde se les asignó una clave de lectura (marco teórico y conceptual) que permitió su interpretación (Casetti y di Chio, 1998). Una guía básica para el análisis cinematográfico.

Bibliografía y hemerografía

- Bajtín, Mijaíl M., 1999, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI Editores.
- Banchs, María A., 2000, “Aproximaciones procesuales y estructurales al estudio de las representaciones sociales”, en *Papers on Social Representations*, Austria, Johannes Kepler Universität Linz, vol. 9, en www.psr.jku.at/PSR2000/9_3Banch.pdf.
- Barthes, Roland, *et al.*, 1982, *Análisis estructural del relato*, México, Premiá.
- Bourdieu, Pierre, 1990, *Sociología y cultura*, México, Conaculta.
- Bourdieu, Pierre, 1995, *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama.
- Bourdieu, Pierre, 2000, *Cosas dichas*, Barcelona, Gedisa.
- Casetti, Francesco y Federico di Chio, 1998, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós.
- Fish, Stanley, 1979, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Harvard University Press.
- Giddens, Anthony, 1999, *Consecuencias de la modernidad*, Madrid, Alianza Editorial.
- Giddens, Anthony, 2003, *La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Giménez, Gilberto, 1994, “La teoría y el análisis de la cultura. Problemas teóricos y metodológicos”, en J. A. González y J. Galindo, coords., *Metodología y cultura*, México, Conaculta.
- Hartley, John; Tim O’ Sullivan, *et al.*, 1997, *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*, Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- Jensen, Klaus Bruhn, 1993, “Erudición humanística como ciencia cualitativa: contribuciones a la investigación sobre la comunicación de masas”, en K. B. Jensen y N. W. Jankowski, eds., *Metodologías cualitativas de investigación en comunicación de masas*, Barcelona, Bosh.
- Jensen, Klaus Bruhn, 1995, *The Social Semiotics of Mass Communication*, London, Sage.

- Jodelet, Denise, 1986, "La representación social: fenómenos, concepto y teoría", en Serge Moscovici, coord., *Psicología social, II. Pensamiento y vida social*, Barcelona, Paidós.
- Metz, Cristian, 1982, "La gran sintagmática del film narrativo", en Roland Barthes, *et al.*, *Análisis estructural del relato*, México, Premiá.
- Moscovici, Serge, 1979, *El psicoanálisis, su imagen y su público*, Buenos Aires, Huelmul.
- Moscovici, Serge, 1981, *La era de las multitudes. Un tratado histórico de psicología de masas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Sánchez Ruiz, Enrique, 1992, *Medios de difusión y sociedad. Notas críticas y metodológicas*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.
- Thompson, John B., 1998, *Ideología y cultura moderna*, México, UAM-Xochimilco.

Del celuloide al papel.

Algunos libros sobre cine en México

El cine es la forma artística más influyente del último siglo. Sus imágenes han acompañado los cambios más significativos de nuestro tiempo y se han enraizado en el imaginario colectivo. Este texto ofrece un catálogo básico de lo que se ha pensado y escrito en nuestro país en torno al universo cinematográfico. Aunque con resultados y alcances disímiles, tanto las instituciones culturales como las escuelas y centros de investigación en ciencias sociales, humanidades, comunicación y estudios cinematográficos en México, han tenido por lo menos cuatro tipos de acercamientos a este fenómeno. El primero lo constituyen los estudios de carácter histórico, crítico y periodístico orientados a esclarecer y sistematizar la evolución del cine mexicano principalmente a través de la arqueología fílmica, las monografías de realizadores y actores, la evocación de públicos y salas de exhibición, y los ejercicios de crítica y reseña. Este ámbito posee una amplia tradición en nuestro país, desde las crónicas cinematográficas de Alfonso Reyes, Amado Nervo, Martín Luis Guzmán, Xavier Villaurrutia, José Juan Tablada, Jaime Torres Bodet y los ensayos de José Revueltas, entre otros escritores, hasta los trabajos de sistematización histórica donde sobresalen Emilio García Riera, impulsor de una vasta labor de registro y crítica reunida en una treintena de libros, entre los que destacan su enorme *Historia documental del cine mexicano*, editada por Era en nueve tomos entre 1969 y 1978, y la segunda versión publicada en 18 volúmenes entre 1992 y 1997, una obra con imprecisiones evidentes, pero con un gran valor referencial.

Una muestra de las afinidades entre cine y literatura puede encontrarse en la espléndida compilación de Felipe Garrido, *Luz y sombra. Los inicios del cine en la prensa de la ciudad de México* (1997). También destacan en este tipo de análisis, Luis Reyes de la Maza, autor de *El cine sonoro en México* (1973) y *Salón rojo* (1968); Aurelio de los Reyes, quien ha publicado en dos amplios volúmenes *Cine y sociedad en México* (1981, 1994), *Medio siglo de cine mexicano 1896-1947* (1987) y *Los orígenes del cine en México* (1973), además de otros títulos indispensables; Gabriel Ramírez, pionero en la década de 1980 de los estudios históricos sobre cine regional y autor de *Crónica del cine mudo mexicano* (1989), *Lupe Vélez. La mexicana que escupía fuego* (1986) y *El cine yucateco* (1980). Eduardo de la Vega, prolífico investigador, a quien se le deben obras como *Del muro a la pantalla: S. M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano* (1997), la trilogía *Pioneros del cine sonoro: Gabriel Soria (1903-1971), Arcady Boytler (1893-1965) y José Bohr* (1992), las monografías de *Raúl de Anda* (1989), *Alberto Gout (1907-1966)* (1988), *El cine de Juan Orol* (1987), la coordinación de *Microhistorias del cine en México* (2001) y, en colaboración con Patricia Torres San Martín, la biografía filmica sobre *Adela Sequeyro* (1997; 2000), entre varios trabajos. Sobresalen además Gustavo García, historiador y periodista, autor de *Pedro Armendáriz* (1997), *Época de oro del cine mexicano* (1997), *Nuevo cine mexicano* (1997), *No me parezco a nadie: La vida de Pedro Infante* (1994), *La década perdida* (1986) y *El cine mudo mexicano* (1982); Ángel Miquel, quien ha escrito *Mimí Derba* (2000), *Por las pantallas de la ciudad de México. Periodistas del cine mudo* (1995), *El nacimiento de una pasión. Luis G. Urbina: primer cronista mexicano de cine* (1992) y *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México 1896-1929* (1992); Francisco H. Alfaro y Alejandro Ochoa, autores de la espléndida semblanza *La república de los cines* (1998); Julianne Burton-Carvajal, a quien se le debe *Matilde Landeta, hija de la revolución* (2002); Isabel Arredondo, autora de *Palabra de mujer. Historia oral de las directoras de cine mexicanas 1988-1994* (2001);

Carlos Monsiváis, gran cinéfilo y autor de *Rostros del cine mexicano* (1993), *Escenas de pudor y liviandad* (1981), *Amor perdido* (1977) y, en colaboración con Carlos Bonfil, *A través del espejo. El cine y su público* (1996); Andrés de Luna, quien escribió *La batalla y su sombra. La revolución en el cine mexicano* (1985); Susana López Aranda, que publicó *El cine de Ignacio López Tarso* (1997); David Ramón, autor de *Dolores del Río* (1997), entre otros títulos; Rogelio Agrasánchez Jr., quien ha publicado *Bellezas del cine mexicano* (2001), *Carteles de la época de oro del cine mexicano 1936-1956* (1997; 2001) y *Miguel Zacarías: creador de estrellas* (2000), y Gabriel Trujillo Muñoz, autor de *Tan cerca de Hollywood. Cine, televisión y video en Baja California* (2010), *Baja California. Ritos y mitos cinematográficos* (1999) e *Imágenes de plata. El cine en Baja California* (1997), entre otros escritores, historiadores y periodistas. A este panorama se debe sumar la colosal obra de Perla Ciuk y su equipo de trabajo, titulada *Diccionario de directores del cine mexicano* (2000), compuesta por notas biográficas, testimonios y fotografías, además de un CD-ROM de 530 realizadores de nuestro cine.

En la década de 1960, la revista *Nuevo Cine* y, principalmente, *México en la cultura* del diario *Novedades*, y *La cultura en México*, suplemento del semanario *Siempre!*, dirigido entonces por Fernando Benítez, dieron a conocer el comentario crítico de José de la Colina, Salvador Elizondo, Carlos Monsiváis y Jorge Ayala Blanco, entre otros. Cabe destacar el rol fundamental que desempeñó en estos años la Universidad Nacional Autónoma de México y, durante las siguientes décadas, la Cineteca Nacional, el Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine), el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) y la Universidad de Guadalajara, así como la labor divulgadora de editoriales privadas como Era, Grijalbo, Juan Pablos y recientemente Clío, además de las publicaciones de Conaculta, del Fondo de Cultura Económica y de diversas universidades, sin olvidar la valiosa aportación del Archivo Fílmico Agrasánchez que ha promovido la edición y coedición de monografías y antologías fílmicas. Estas

y otras instituciones han puesto los cimientos para el ejercicio del análisis cinematográfico en México. En este escenario, no debe olvidarse la labor de promoción de la industria y la cultura cinematográficas que han impulsado revistas como *Dicine*, *Cinemanía*, *Cine Premiere*, *Cine Confidencial* y *Somos*. Esta última, dedicada a los protagonistas del cine mexicano de la llamada época de oro, fue una publicación de Televisa que, además, posee el más amplio catálogo de largometrajes mexicanos de este periodo. Destacan actualmente dos revistas de gran calidad: *Cine Toma*, publicación bimestral sobre cine mexicano e iberoamericano, y *El ojo que piensa*, revista electrónica editada por la Red de Investigadores de Cine REDIC y la Universidad de Guadalajara.

En esta primera modalidad, la crítica de cine asumida como ejercicio periodístico ha encontrado entre sus más asiduos exponentes a Jorge Ayala Blanco, autor de *La justeza del cine mexicano* (2011), *El cine, juego de estructuras* (2002), *La fugacidad del cine mexicano* (2001), *A salto de imágenes* (1988), *La búsqueda del cine mexicano* (1986), *Falaces fenómenos filmicos* (1981), *La aventura del cine mexicano* (1968) y *Cine norteamericano de hoy* (1968), entre una amplia variedad de títulos; Nelson Carro, que dio a conocer *El cine de luchadores* (1984); Tomás Pérez Turrent, quien ha publicado *Canoa: memoria de un hecho vergonzoso. La historia, la filmación, el guion* (1984), y ha coordinado *La fábrica de sueños: Estudios Churubusco 1945-1985* (1985), y junto con José de la Colina dio a conocer *Luis Buñuel: prohibido asomarse al interior* (1986); Paco Ignacio Taibo I, a quien se le debe *El Indio Fernández, el cine por mis pistolas* (1986), *María Félix: 47 pasos por el cine* (1985) y *La música de Agustín Lara en el cine* (1984), entre otras obras; Leonardo García Tsao, autor de *El ojo y la navaja. Ensayos y críticas de cine* (1998), *Felipe Cazals habla de su cine* (1994) y *Francois Truffaut* (1987); Daniel González Dueñas, narrador y poeta, autor de *Méliès. El alquimista de la luz* (2002), *El cine imaginario. Hollywood y su genealogía secreta* (1998) y *Luis Buñuel: La trama soñada* (1986, 1993); Alejandro Medrano Platas, quien publicó *Quince directores del cine mexicano* (1999);

Carla González Vargas, autora de *Woody Allen. Su vida y sus películas* (2003), además de otros puntuales articulistas como José María Espinasa, Susana Cato, Luis Tovar y Javier Betancourt.

El segundo tipo de abordaje consiste en convertir al cine en objeto de estudio para explicar determinadas problemáticas del mundo social. Desde las perspectivas de las ciencias sociales y las humanidades, se busca poner en evidencia algunas coordenadas para la comprensión del tramado de signos y símbolos que estructuran lo histórico y lo social. Este paradigma de análisis cinematográfico es reciente en México y no excede los 40 años. En términos generales, se asocia al desarrollo de los estudios académicos de la cultura y la comunicación. En las siguientes décadas, el fenómeno cinematográfico se incorpora a las agendas de investigación y análisis de algunos centros académicos del país: la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México, el Taller de Investigación de la Comunicación (Ticom) de la Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, la Universidad Veracruzana, la Universidad Autónoma de Puebla, el Programa Cultura de la Universidad de Colima, el Departamento de Estudios Culturales de El Colegio de la Frontera Norte, el Departamento de Estudios de la Comunicación Social y el Centro de Investigación y Estudios Cinematográficos de la Universidad de Guadalajara, son los de mayor importancia. Destacan en este horizonte los trabajos de investigación de Néstor García Canclini, *Los nuevos espectadores. Cine, video y televisión en México* (1994) y *El consumo cultural en México* (1993); David R. Maciel, *El bandolero, el pocho y la raza: imágenes cinematográficas del chicano* (2000); Iván Humberto Ávila Dueñas, autor de *El cine mexicano de Luis Buñuel: estudio analítico de los argumentos y personajes* (1994); Ariel Zúñiga y su obra *Vasos comunicantes en la obra de Roberto Gavaldón* (1997); Margarita de Orellana, autora de *La mirada circular. El cine norteamericano durante la revolución mexicana* (1999) y de la antología *Imágenes del pasado. El cine y la historia* (1983); Norma Iglesias, autora de los dos tomos de *Entre yerba*,

plomo y polvo. Lo fronterizo visto por el cine mexicano (1991) y de la edición junto con Rosa Linda Fragoso de *Mirada de mujer. Encuentro de cineastas y videoastas mexicanas y chicanas* (1998); Patricia Martínez de Velasco Vélez, a quien se le debe *Directoras de cine. Proyección de un mundo oscuro* (1991); Carmen de la Peza, que escribió *Cine, melodrama y cultura de masas* (1998); la compilación de Julianne Burton-Carbajal, Ángel Miquel y Patricia Torres San Martín, titulada *Horizontes del segundo siglo. Investigación y pedagogía del cine mexicano, latinoamericano y chicano* (1998); Olga Rodríguez Cruz, autora de *El 68 en el cine mexicano* (2000); Patricia Torres San Martín, investigadora de la Universidad de Guadalajara, quien dio a conocer *Cine, género y jóvenes. El cine mexicano contemporáneo y su audiencia tapatía* (2011), *Cine y género. La representación social de lo femenino y lo masculino en el cine mexicano y venezolano* (2001) y *Crónicas tapatías del cine mexicano (1917-1940)* (1993), entre otros destacados trabajos; Enrique Sánchez Ruiz, estudioso de las industrias culturales y la globalización, quien ha publicado *Hollywood y su hegemonía planetaria: una aproximación histórico-estructural* (2003) y en colaboración con Eduardo de la Vega la compilación de ensayos *Bye bye Lumiere... Investigación sobre cine en México* (1994); Lauro Zavala, metodólogo y semiólogo, que ha escrito *Permanencia Voluntaria. El cine y su espectador* (1994), *Elementos del discurso cinematográfico* (2003), *La seducción luminosa. Teoría y práctica del análisis cinematográfico* (2010) y *Cine y literatura. De la teoría literaria a la traducción intersemiótica* (2013); Márgara Millán, a quien se le debe *Derivas de un cine en femenino* (1999); Julia Tuñón, quien ha publicado *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio "Indio" Fernández* (2000), *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen 1939-1952* (1998) e *Historia de un sueño. El Hollywood tapatío* (1986); Álvaro Fernández, autor de *Crimen y suspenso en el cine mexicano 1946-1955* (2007), *Santo. El enmascarado de plata* (2004) y otros interesantes trabajos; Lucila Hinojosa Córdova, autora de *El cine mexicano. De lo global*

a lo local (2003); María Josefa Erreguerena, quien ha escrito *El mito del vampiro* (2002); además de otros autores inscritos en esta modalidad de análisis fílmico y que en su mayoría se desempeñan como profesores e investigadores universitarios. Como se puede observar, resulta gratificante la cantidad de mujeres dedicadas a la investigación sobre cine en nuestro país.

A este panorama, se debe añadir un proyecto colectivo coordinado por Itala Schmelz, titulado *El futuro más acá. Cine mexicano de ciencia ficción* (2006). Un libro de gran formato y espléndidas imágenes, que reúne ensayos de Héctor Orozco, Vania Rojas, Naief Yehya, Alfonso Morales, Itala Schmelz y otros. Se trata de una labor de arqueología fílmica que recupera, de manera lúdica, no solo una etapa del cine mexicano, sino también la visión de una sociedad frente a las dinámicas del mundo. Se puede afirmar al respecto que la ausencia de proyectos de investigación de amplio alcance demuestra que el cine futurista no ha sido un tema relevante para la academia mexicana. Sin embargo, pueden encontrarse algunos libros muy sugerentes como el de Ramón Gil Olivo, *El cine de ciencia ficción. Historia e ideología* (2005) y el de María Josefa Erreguerena, *Resistencia al porvenir. Las distopías en el cine hollywoodense* (2011), así como diversos artículos en suplementos y revistas tanto de investigación como de divulgación.

En términos generales, estos trabajos procuran acercarnos a las formas cómo las estrategias de enunciación fílmica participan en los procesos de recomposición constante de la cultura mexicana en los órdenes de lo simbólico y lo imaginario. La investigación cinematográfica en el contexto de los estudios socioculturales está obligada, sin embargo, a profundizar en la temática del signo, de acuerdo con la apreciación de Gilberto Giménez:

A mi modo de ver, una de las claves de la debilidad teórica y, por lo tanto, metodológica de los estudios sobre la cultura en México radica en la poca o nula familiaridad de los sociólogos y antropó-

logos con la problemática del signo, de la que forma parte, a su vez, la problemática de los hechos simbólicos. Esta laguna representa un serio obstáculo para el análisis fino de los artefactos y los comportamientos culturales, ya que los signos y los símbolos constituyen, como dicen los culturólogos americanos, los “materiales de construcción de la cultura” (*the building blocks of culture*). [...] Tenemos que convencernos, entonces, de que la hermenéutica de la cultura pasa también por la semiótica, y que una de nuestras tareas más urgentes es redescubrir la rica veta de reflexiones sobre el papel de lo “simbólico” en la sociedad (Giménez, 2003:70, 71).

El tercer acercamiento al fenómeno fílmico, por su parte, es principalmente pedagógico y consiste en abrir en los estudiantes universitarios disposiciones a la experiencia estética, con el fin de ampliar, así, sus recursos expresivos. Este es un abordaje escolarizado que busca rescatar del cine aquellos elementos retóricos de utilidad para la producción de comunicación social: publicidad, capacitación audiovisual, periodismo televisivo, difusión cultural, divulgación de la ciencia, video documental, etcétera. En este caso se trata de mejorar la intervención de los comunicadores y humanistas en los procesos de mediación expresiva a través del desarrollo del saber estético. Guillermo Orozco así lo plantea: “Es la expresión y no los medios lo fundamental como capacidad humana y por eso es la que debiera aglutinar el estudio de diferentes maneras de comunicación y percepción” (Orozco, 1994:78).

En este rubro, se deben mencionar los textos de carácter pedagógico de Alicia Poloniato, *Cine y comunicación* (1980); Teresa Olabuenaga, *El discurso cinematográfico. Un acercamiento semiótico* (1991), y Alfredo Naime, autor de *El cine: 204 respuestas* (1995) y en colaboración con Pablo Humberto Posada, *Apreciación de cine* (1997), entre otros promotores y educadores.

Por último, el cuarto acercamiento es el que corresponde propiamente a la capacitación técnica y teórica relacionada con la formación de cineastas donde, por supuesto, sobresalen las labores realizadas por el Centro Universitario de Estudios

Cinematográficos (CUEC) de la Universidad Nacional Autónoma de México y el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) del Instituto Mexicano de Cinematografía. Cabe mencionar que estas instituciones, además de producir generaciones de cineastas y videoastas, participan en la actualización del conocimiento cinematográfico a través de diversas publicaciones, como la revista trimestral *Estudios Cinematográficos* del CUEC.

Es así como se viene configurando, a grandes rasgos, el escenario de la investigación y el análisis filmico en nuestro país. En los últimos años se han incrementado los estudios sobre el cine regional: sus protagonistas, sus públicos y sus salas. Al mismo tiempo, a la historiografía se han sumado los estudios humanísticos y sociales sobre el discurso filmico. Hoy, el conocimiento y la reflexión sobre el universo de las imágenes en movimiento se inscriben en una tradición cada vez más vigorosa y exigente, encaminada a ampliar nuestra comprensión en torno a la compleja fragua del acontecimiento cinematográfico, la historia, las identidades y los cambios sociales.

Investigar y analizar el fenómeno filmico resulta hoy indispensable para descifrar los múltiples escenarios de la cultura contemporánea. Durante más de 100 años el cine ha representado un espejo ampliado de nuestras mitologías, placeres, sueños y miedos. Traducir las imágenes fílmicas al pensamiento escrito supone la intervención de otra voz entre el filme y el espectador, un *tercero en discordia*: el crítico, el historiador, el analista, un mediador que provoca e invita a profundizar la experiencia audiovisual. A través del *cine por escrito* el espectador sitúa la obra en sus múltiples dimensiones y significados y al mismo tiempo se interpreta a sí mismo en su contexto vital. Por eso, como lo afirma Almodóvar, el cine también se lee.

Bibliografía

- De La Vega, Eduardo y Enrique Sánchez Ruiz, comps., 1994, *Bye Bye Lumière. Investigación sobre cine en México*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.
- Giménez, Gilberto, 2003, “La investigación cultural en México. Una aproximación”, en José Manuel Valenzuela Arce, coord., *Los estudios culturales en México*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Miquel Rendón, Ángel, 2000, “Cine mexicano y regiones: panorama bibliográfico 1980-1999”, en Eduardo de la Vega Alfaro, coord., *Microhistorias del cine en México*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara/UNAM/IMCINE/Cineteca Nacional/Instituto Mora.
- Orozco Gómez, Guillermo, 1994, *Al rescate de los medios*, México, Universidad Iberoamericana, Fundación Manuel Buendía.

Estudios sobre cine en Baja California. Referencias documentales 1985-2012

Preámbulo

En este trabajo ofrezco un panorama descriptivo sobre la producción de conocimiento y análisis en Baja California alrededor del fenómeno cinematográfico. Se trata de un ejercicio de registro y sistematización documental que reúne títulos, temas y autores que dan cuenta de la problemática del cine desde nuestra entidad. El propósito de esta labor fue establecer un primer diagnóstico (exploratorio y descriptivo) sobre la evolución y situación actual de los estudios sobre cine en el estado. Para este propósito, integré un catálogo compuesto por tres décadas de fuentes escritas: publicaciones de corte académico, histórico, periodístico y de divulgación, además de tesis de licenciatura y posgrado.

Este compendio, específicamente, está constituido por libros y cuadernos, capítulos de libros, conferencias y ponencias recogidas en memorias, textos publicados en revistas de investigación y de divulgación (impresas, electrónicas y en línea) editadas tanto en México como en el extranjero, tesis y trabajos terminales de licenciatura, maestría y doctorado, y discos compactos, escritos desde y sobre Baja California, y cuyos temas se vinculan en mayor o menor grado con la problemática del cine: estudios sobre contenidos y audiencias, géneros, discursividades, representaciones sociales e imaginarios, mediaciones, procesos de producción y creación, y otros temas afines, abordados desde las diversas perspectivas de las ciencias sociales, las humanidades y el periodismo, y a partir de distintos enfoques y recursos metodológicos, tanto cualitativos como cuantitativos.

En cuanto a la elaboración de diagnósticos sobre la producción académica en materia de comunicación y cultura, los antecedentes más importantes en el ámbito nacional se encuentran en los trabajos de Lauro Zavala (2011), José Carlos Lozano (2005), Jesús Galindo, Tanius Karam y Marta Rizo (2005), Raúl Fuentes Navarro (1987; 1996; 2003), Héctor Gómez (2000), y otros autores. En este trabajo presento algunos datos estadísticos derivados de la búsqueda, registro y clasificación documental, y agrego algunos comentarios a propósito de la información vertida.

Fuentes de consulta y criterios de selección

Se reunieron en este inventario referencias escritas que abordan algún aspecto del cine en relación con el entorno bajacaliforniano. Para tal efecto, se consultaron las bibliotecas de la Universidad Autónoma de Baja California, en Mexicali y Tijuana, y de la Universidad Iberoamericana y El Colegio de la Frontera Norte, ambas en Tijuana. Se exploró también el catálogo actualizado del Centro de Documentación CONEICC (www.coneicc.org.mx), el CC-DOC del ITESO (<http://ccdodc.iteso.mx/cat.aspx>) y los inventarios sistematizados de Raúl Fuentes Navarro (1987, 1996, 2003) y otros autores. Asimismo, se recorrieron los sitios *web* de la Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal REDALYC de la Universidad Autónoma del Estado de México (www.redalyc.org), de Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades CLASE de la UNAM (www.dgbiblio.unam.mx/clase.html). Además, se solicitó por escrito a un grupo de periodistas, promotores culturales, profesores e investigadores de la entidad sus referencias documentales y posibles contactos con otros informantes. En esta búsqueda exhaustiva tal vez se omitieron algunos textos que no estuvieron a mi alcance. No obstante, creo que el panorama que se ha obtenido puede ser de utilidad para diversos proyectos tanto académicos, como periodísticos y profesionales.

En cuanto a las publicaciones periódicas, solamente se tomaron en cuenta aquellas que tienen como mínimo una periodicidad mensual. Por limitaciones de cobertura y seguimiento, no se incluyeron materiales publicados en diarios, semanarios y quincenarios. Reconozco que una parte importante de nuestra crítica cinematográfica se encuentra en estos medios, que seguramente deberán ser auscultados en otros proyectos de investigación. Sobre la pertinencia de los documentos considerados para este análisis, los criterios de selección fueron los siguientes:

1. Textos publicados tanto en el ámbito estatal, como nacional e internacional que aborden algún aspecto del cine en relación con el entorno bajacaliforniano.
2. Textos publicados por bajacalifornianos que traten algún aspecto del fenómeno filmico en su dimensión local como global.
3. Textos con temas filmicos publicados por autores no bajacalifornianos, cuya presencia en el estado haya influido en la constitución de este ámbito de conocimiento.

A fin de ofrecer un panorama documental amplio y útil, me permití registrar incluso aquellas publicaciones que abordan parcialmente nuestra temática, como en los casos de José Manuel Valenzuela, Humberto Félix Berúmen y Luz María Ortega Villa, cuyos libros tocan el fenómeno filmico de forma adyacente. Debo mencionar que también abarqué algunas tesis de bajacalifornianos elaboradas en diferentes universidades, de acuerdo con mis limitadas posibilidades de acceso a estos materiales. En torno al punto 3, cabe señalar que solo reúno las referencias de autores no bajacalifornianos cuyos textos fueron producidos en la entidad o, en su caso, fueron concebidos y madurados durante su estancia en Baja California. Tal es el caso de Jesús Becerra Villegas (Universidad de Zacatecas), pionero de nuestro campo académico, cuya bibliografía es más amplia que la que se incluye aquí.

La producción documental

El catálogo se compone de 118 documentos. El más remoto data de 1985; se trata de un breve texto de Normas Iglesias titulado *La visión de la frontera a través del cine mexicano*, publicado por el entonces Centro de Estudios Fronterizos del Norte de México (hoy El Colegio de la Frontera Norte). Como se puede observar en el cuadro 1, los estudios sobre cine en la entidad se incrementan principalmente a partir de la década de 1990, tiempo en que las escuelas de comunicación comienzan a tener generaciones de egresados y las revistas culturales como *Yubai* de la UABC y *Esquina Baja* de la Asociación Cultural Río Rita, en Tijuana, abren espacios a esta temática. Pensar el cine es una actividad muy reciente en nuestro estado. No deja de ser una paradoja, pues las películas se encuentran entre los bienes de entretenimiento preferidos por las clases medias en la entidad. Además existe ya una tradición de animadores de la cultura fílmica encabezada por Víctor Soto Ferrel, Carlos Fabián Sarabia, Fernando

Cuadro 1
Estudios sobre cine en Baja California
Referencias documentales 1985-2012

Documentos sistematizados sobre cine en Baja California

Años	Cantidad	Porcentaje	Promedio anual de publicaciones
1981-1985	2	1.70 %	0.4
1986-1990	9	7.63 %	1.8
1991-1995	25	21.19 %	5
1996-2000	30	25.42 %	6
2001-2005	30	25.42. %	6
2006-2010	16	13.56%	3.2
2011-2012	6	5.08 %	3
Total	118	100 %	

García Rivas, Adolfo Soto, José Luis Campos, Marcos Ramírez, y otros. Sin embargo, la extinción de varias revistas culturales durante la última década afectó la circulación de escritos sobre cine, principalmente a partir de 2006.

El cuadro 2 muestra el tipo de publicación donde circulan los escritos sobre cine. Los capítulos de libros y los artículos en revistas de divulgación representan más de la mitad de las referencias de este compendio. Con respecto a la suma total, sin embargo, no son pocos los libros y los artículos de investigación, pues conforman más de 30 por ciento del inventario. Por su parte, resulta deprimente la escasez de tesis de licenciatura y posgrado dedicadas al acontecimiento cinematográfico. Por un lado, la diversificación de las modalidades de titulación en las universidades ha desalentado la elaboración de tesis en general, y por otro, en Baja California todavía son recientes los posgrados en comunicación, en estudios socioculturales y en historia. Un factor estimulante al respecto es el crecimiento en los últimos años de los programas editoriales de la Universidad Autónoma de Baja California, de El Colegio de la Frontera Norte, del Instituto de Cultura de Baja California y del Centro Cultural

Cuadro 2
Estudios sobre cine en Baja California
Referencias documentales 1985-2012

Documentos sistematizados sobre cine en Baja California,
por tipo de publicación

Tipo de documento	Cantidad	Porcentaje
Capítulo de libro	33	27.98 %
Artículo en revista de divulgación	31	26.27 %
Libro o cuaderno	19	16.10 %
Artículo en revista de investigación	18	15.26 %
Tesis de licenciatura y posgrado	9	7.63 %
Ponencia publicada en memoria	8	6.78 %
Total	118	100 %

Tijuana. Si bien las revistas culturales han disminuido, las colecciones de libros se están ampliando y representan una posibilidad para difundir los debates filmicos.

El cuadro 3 presenta la distribución de los artículos sobre cine en revistas de investigación. Destacan *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* de la Universidad de Colima, *Frontera*

Cuadro 3
Estudios sobre cine en Baja California
Referencias documentales 1985-2012

Artículos sobre cine en revistas de investigación*

Revista de investigación	Cantidad	Porcentaje
<i>Estudios sobre las Culturas Contemporáneas</i> Universidad de Colima	4	22.22 %
<i>Frontera Norte</i> El Colegio de la Frontera Norte	3	16.65 %
<i>Comunicación y Sociedad</i> Universidad de Guadalajara	2	11.10 %
<i>Culturales</i> Universidad Autónoma de Baja California	2	11.10 %
<i>Aztlán: A Journal of Chicano Studies</i> University of California, Los Ángeles	1	5.56 %
<i>La Crítica Sociológica</i> Siares, Roma	1	5.56 %
<i>Discourses</i> Wayne State University	1	5.56 %
<i>Intercultural Communication Studies</i> University of Louisville	1	5.56 %
<i>Quórum Académico</i> Universidad del Zulia	1	5.56 %
<i>Texto Abierto</i> Universidad Iberoamericana León	1	5.56 %
<i>Pasos</i> Universidad de La Laguna	1	5.56 %
Total	18	100 %

*Todas las revistas están vigentes.

Norte de El Colegio de la Frontera Norte, *Comunicación y Sociedad* de la Universidad de Guadalajara y *Culturales* de la Universidad Autónoma de Baja California, que juntas representan más de 60 por ciento del registro total. Quizás el rasgo que sobresale en este cuadro es que todas las revistas que lo componen están vigentes. A diferencia de las revistas de divulgación, la mayoría de las revistas académicas se inscriben en ámbitos institucionales que les permiten alcanzar mayor estabilidad y continuidad. Otro detalle significativo es que de las 11 revistas que se incluyen en este cuadro, seis son internacionales (Estados Unidos, Italia, España y Venezuela), tres son de carácter nacional y dos corresponden a Baja California, lo que posibilita el vínculo de profesores e investigadores con otras comunidades de homólogos.

Por su parte, el cuadro 4 muestra el repertorio de escritos sobre cine en revistas de divulgación. Los textos publicados en *Yubai*, *Esquina Baja*, *Tijuana Metro* y *Revista Universitaria de la UABC* representan casi 70 por ciento del total. Y, contrario a las revistas académicas, la mayoría de estos medios pertenece al ámbito nacional y local.

Por otra parte, es evidente la elevada concentración de textos en tan pocos nombres. Los ocho autores con mayor número de publicaciones (ver cuadro 5) han escrito casi 70 por ciento de los documentos que conforman este inventario. La mayoría son académicos de la UABC, comunicólogos, todos mayores de 45 años. Entre ellos, Carlos Fabián Sarabia y Adolfo Soto destacan como promotores y organizadores de diversas muestras nacionales e internacionales, así como festivales de cine y video documental. En cuanto a los estudios sobre las representaciones culturales y de género en el cine fronterizo, se distingue el amplio trabajo de Norma Iglesias, profesora de San Diego State University. Es autora del libro *Entre yerba, polvo y plomo. Lo fronterizo visto por el cine mexicano*, volúmenes I y II (1991). Como coordinadora, editó junto con Rosa Linda Fregoso la memoria *Miradas de mujer. Encuentro de cineastas y videoastas mexicanas*

Cuadro 4
Estudios sobre cine en Baja California
Referencias documentales, 1985-2012

Artículos sobre cine en revistas de divulgación

Revista de divulgación	Cantidad	Porcentaje
<i>Yubai</i> , Universidad Autónoma de Baja California (no vigente)	7	22.52 %
<i>Esquina Baja</i> , Asociación Cultural Río Rita, A. C. (no vigente)	6	19.34 %
<i>Tijuana Metro</i> , independiente (vigente)	5	16.11 %
<i>Revista Universitaria de la UABC</i> , Universidad Autónoma de Baja California (vigente)	3	9.68 %
<i>Communicare</i> , independiente (no vigente)	2	6.47 %
<i>Tierra Adentro</i> , Conaculta (vigente)	1	3.23 %
<i>TodaVía</i> , independiente, (vigente)	1	3.23 %
<i>Aquilón. Viento del Norte</i> , Independiente (no vigente)	1	3.23 %
<i>Travesía</i> , Universidad Autónoma de Baja California (no vigente)	1	3.23 %
<i>Cultura Norte</i> , Conaculta (no vigente)	1	3.23 %
<i>Semillero de Ideas</i> , Universidad Autónoma de Baja California (no vigente)	1	3.23 %
<i>Stalker</i> , independiente (no vigente)	1	3.23 %
<i>VG!</i> , independiente (no vigente)	1	3.23 %
Total	31	100 %

y *chicanas* (1998). Su vasta producción académica, sin embargo, se encuentra en capítulos de libros y revistas de investigación principalmente. Sobresalen “Retratos cinematográficos de la frontera. El cine fronterizo, el poder de la imagen y la redimensión del espectáculo cinematográfico”, incluido en el libro coordinado por José Manuel Valenzuela, *Por las fronteras del norte. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos* (2003); “Border representations. Border cinema and independent video”, que aparece en la edición de Michael Dear y Gustavo Leclerc, *Postborder City. Cultural Space of Baja California*

(2003); “Una frontera de película: características e importancia del cine fronterizo”, en la obra coordinada por Eduardo de la Vega Alfaro, *Microhistorias del cine en México* (2001); “Re-constructing the border: Mexican border cinema and the relation to their audiences”, en la edición de Hershfield and Maciel, *Mexican Cinemas. A Century of Films and Filmmakers* (1999), y “Recepción y género en la película *Danzón*”, en la compilación de Julianne Burton-Carbajal, Patricia Torres San Martín y Ángel Miquel, *Horizontes del segundo siglo: Investigación y docencia del cine mexicano, latinoamericano y chicano* (1998), entre otros capítulos y artículos de investigación.

Cuadro 5
Estudios sobre cine en Baja California
Referencias documentales, 1985-2012

Documentos sistematizados sobre cine en Baja California,
 por autores con mayor número de publicaciones

Autor	Publicaciones	Institución
Norma Iglesias Prieto	32	San Diego State University
Fernando Vizcarra	13	Universidad Autónoma de Baja California, Mexicali
Gabriel Trujillo Muñoz	12	Universidad Autónoma de Baja California, Mexicali
Carlos Fabián Sarabia	7	Centro Cultural Tijuana (CECUT)
Adolfo Soto	5	Universidad Autónoma de Baja California, Mexicali
Luz María Ortega Villa	4	Universidad Autónoma de Baja California, Mexicali
Jesús Becerra Villegas	3	Universidad Autónoma de Zacatecas
Eugenio Guerrero	3	Universidad Autónoma de Baja California, Mexicali
Total	79	

Orientaciones temáticas y metodológicas

En los siguientes cuadros se presentan las vertientes temáticas y metodológicas de los 118 documentos incluidos en este trabajo. Los criterios de selección implementados en estos rubros no son excluyentes, de tal forma que un texto puede tener varias orientaciones y ser admitido en varios cuadros simultáneamente. Al final de este ensayo, en el anexo, se despliegan las 118 referencias documentales que aquí se examinan.

En cuanto a las perspectivas disciplinarias (cuadro 6) se puede observar que el periodismo, los estudios culturales y la comunicación son los principales campos desde donde se examinan las realidades cinematográficas. Respecto de los enfoques y recursos metodológicos (cuadro 7) dominan los textos relacionados con la crónica, la crítica y la reseña, y con el análisis cultural. Sin embargo, no son pocos los trabajos apegados a la revisión bibliográfica y a la investigación documental. Por su parte, los estudios con enfoques cuantitativos son casi inexistentes y se concretan en los proyectos de investigación sobre consumo cultural de Luz María Ortega Villa (2011; 2006).

Cuadro 6 **Estudios sobre cine en Baja California** **Referencias documentales, 1985-2012**

Documentos sistematizados sobre cine en Baja California,
por perspectivas disciplinarias

Tipo de documento	Cantidad
Periodismo	42
Estudios culturales	39
Comunicación	30
Historia e historiografía	14
Ciencias sociales	4
Filosofía	2
Semiótica	1

Cuadro 7
Estudios sobre cine en Baja California
Referencias documentales, 1985-2012

Documentos sistematizados sobre cine en Baja California,
 Por enfoques y recursos metodológicos

Crónica/crítica/reseña	43
Análisis cultural	40
Revisión bibliográfica/investigación documental	32
Análisis descriptivo y comparativo	22
Entrevista/testimonio/grupo de discusión	11
Encuesta	4

El cuadro 8, por su parte, revela que el cine de frontera y el cine mexicano son los temas más recurrentes en el escenario bajacaliforniano. Respecto a los niveles de análisis (cuadro 9), la mayoría de los documentos hace referencia al ámbito de las películas, los contenidos, los productores, los directores y los actores, principalmente. Y en cuanto a las dimensiones de análisis (cuadro 10), este trabajo de sistematización muestra que las discursividades, los imaginarios y las representaciones sociales constituyen los ámbitos de subjetividad más estudiados.

Cuadro 8
Estudios sobre cine en Baja California
Referencias documentales, 1985-2012

Documentos sistematizados sobre cine en Baja California,
 por escala de observación y temática

Cine y frontera	49
Cine mexicano	37
Cine internacional	28
Cine y género	11
Cine chicano	6

Cuadro 9
Estudios sobre cine en Baja California
Referencias documentales, 1985-2012

Documentos sistematizados sobre cine en Baja California,
por niveles de análisis

Películas/contenido/discurso	66
Productores/directores/actores/críticos	37
Audiencias/públicos/recepción/consumo	18
Oferta/distribución/exhibición	14
Instituciones/empresas/medios	7
Procesos de producción/creación	6

Cuadro 10
Estudios sobre cine en Baja California
Referencias documentales, 1985-2012

Documentos sistematizados sobre cine en Baja California,
por dimensiones de análisis

Discursividades/imaginarios/representaciones sociales	52
Estética/forma/estilo/expresión	34
Trama/argumento	22
Lenguaje/sintaxis/códigos/estructuras	11

Para terminar

Vislumbro un escenario de mayor complejidad y rigor en los estudios sobre cine en la entidad. Las posibilidades de este que-hacer estarán supeditadas a cuatro condiciones generales: 1) La formación de agentes especializados en la investigación y el análisis de los fenómenos filmicos; 2) la integración de grupos de trabajo que compartan proyectos y construyan redes de colaboración a nivel nacional e internacional; 3) la consolidación de espacios institucionalizados para el estudio y la difusión de este

campo, y 4) la presencia de programas editoriales consistentes, así como la implementación de estrategias efectivas de promoción y circulación de medios impresos y electrónicos. Sin duda, el Foro de Análisis Cinematográfico FACINE, en Tijuana, representa una de las iniciativas más atractivas en la actualidad. A la fecha se han realizado tres foros de análisis, cuyos resultados han sido por demás positivos. El encuentro entre estudiantes y académicos, entre artesanos de la reflexión, entre cinéfilos y amigos, ha sido en verdad fructífero. Puede convertirse en el andamiaje que permita el impulso de una cultura filmica más vasta y, por lo tanto, un entorno más propicio para la producción social de sentido en torno a la experiencia cinematográfica.

Bibliografía

- Fuentes Navarro, Raúl, 1987, *La investigación de la comunicación en México 1956-1984*, México, Ediciones de Comunicación.
- Fuentes Navarro, Raúl, 1996, *La investigación de la comunicación en México 1986-1994*, Guadalajara, ITESO/Universidad de Guadalajara.
- Fuentes Navarro, Raúl, 2003, *La investigación académica sobre comunicación en México. Sistematización documental 1995-2001*, Guadalajara/ITESO.
- Galindo, Jesús; Tanius Karam y Martha Rizo, 2005, *Cien libros hacia una comunicología posible*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Gómez Vargas, Héctor, 2000, "Luces en la oscuridad. La investigación sobre cine en México", *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Colima, Universidad de Colima, época II, vol. VI, núm. 12, pp. 9-52.

- Lozano, José Carlos, edit., 2005, *La comunicación en México; diagnósticos, balances y retos*, México, CONEICC/Tecnológico de Monterrey.
- Vizcarra, Fernando, 2007, “Estudios sobre comunicación en Baja California. Tendencias de investigación y análisis 1943-2005”, *Global Media Journal en Español*, ITESM, Campus Monterrey, vol. 4, núm. 7, primavera 2007, en www.gmje.mty.itesm.mx/vizcarra_fernando.html.
- Zavala, Lauro, 2011, “Los estudios sobre cine en México. Un terreno en construcción”, *Cine Silente Mexicano*, en <http://cinesilentemexicano.wordpress.com/2011/01/01/los-estudios-sobre-cine-en-mexico-un-terreno-en-construccion-i-capitulos-1-8/>.

Anexo

Estudios sobre cine en Baja California

Referencias documentales, 1985-2012

Libros y cuadernos

- Burquez, Sergio A., 1991, *Treinta entrevistas de ayer y hoy... de vivos y muertos... de grandes... y grandes*, Mexicali, Instituto de Cultura de Baja California.
- Felix Berumen, Humberto, 2003, *Tijuana la horrible. Entre la historia y el mito*, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte/Librería El Día.
- Guerrero Guemes, Eugenio, 1992, *Mujeres al borde..., Toma 2, Serie Lumiere*, Mexicali, Instituto de Cultura de Baja California.
- Guerrero Guemes, Eugenio, 1997, *La imagen delante de mí: Consideraciones sobre el cine*, Mexicali, edición de autor.
- Iglesias Prieto, Norma y Rosa Linda Fregoso, edits., 1998, *Miradas de mujer. Encuentro de cineastas y videoastas mexicanas y chicanas*, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte/Universidad de California Davis.
- Iglesias Prieto, Norma, 1985, *La visión de la frontera a través del cine mexicano*, Tijuana, Centro de Estudios Fronterizos del Norte de México (El Colegio de la Frontera Norte).
- Iglesias Prieto, Norma, 1990, *Medios de comunicación en la frontera norte*, México, Fundación Manuel Buendía/Conaculta.
- Iglesias Prieto, Norma, 1991, *Entre yerba, polvo y plomo. Lo fronterizo visto por el cine mexicano*, volumen I, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte.
- Iglesias Prieto, Norma, 1991, *Entre yerba, polvo y plomo. Lo fronterizo visto por el cine mexicano*, volumen II, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte.

- Ortega Villa, Luz María y Guadalupe Ortega Villa, 2006, *Donde empieza la carne asada. Consumo de bienes culturales en sectores populares de Mexicali*, Mexicali, Universidad Autónoma de Baja California.
- Ramos, Mauricio, 2008, *Cavilaciones mortuorias*, Mexicali, Instituto de Cultura de Baja California.
- Ramos, Mauricio, 2011, *Monstruos, ánimas y distopías. Cinefilia y filosofía*, Mexicali, Instituto de Cultura de Baja California.
- Raya Reyes, Eduardo, 1994, *¡Y los niños!, Toma 3, Serie Lumiere*, Mexicali, Instituto de Cultura de Baja California.
- Trujillo Muñoz, Gabriel, 1997, *Imágenes de plata. El cine en Baja California*, Mexicali, XV Ayuntamiento de Tijuana/Universidad Autónoma de Baja California/Instituto de Cultura de Baja California/Editorial Larva.
- Trujillo Muñoz, Gabriel, 1999, *Baja California: ritos y mitos cinematográficos*, México, Universidad Autónoma de Baja California/Asociación de Bajacalifornianos Residentes en el Distrito Federal, A. C.
- Trujillo Muñoz, Gabriel, 2003, *Mexicali. Un siglo de vida artística y cultural 1903-2003*, Mexicali, Fondo Editorial para la Cultura y las Artes de Baja California/Instituto de Cultura de Baja California.
- Trujillo Muñoz, Gabriel, 2010, *Tan cerca de Hollywood. Cine televisión y video en Baja California*, Mexicali, Universidad Autónoma de Baja California.
- Valenzuela Arce, José Manuel, 1998, *Nuestros piensos. Culturas populares en la frontera México-Estados Unidos*, México, Conaculta.
- Valenzuela Arce, José Manuel, 1999, *Impecable y diamantina. La deconstrucción del discurso nacional*, Guadalajara, El Colegio de la Frontera Norte/ITESO.

Artículos y capítulos

- Alfonso Guzmán, Sergio Rommel, 1996, "(Casi) notas sobre el cine mexicano", *Yubai*, Mexicali, Universidad Autónoma de Baja California, año 4, núm. 14, abril-junio, pp. 49-53.
- Alonso Vargas, Francisco, 1992, "Andrzej Wajda. El hombre y sus transformaciones después de las batallas", *Toma 1, Serie Lumiere*, Mexicali, Instituto de Cultura de Baja California, pp. 15-18.
- Angulo, Olga, 1998, "Los anticonvencionalismos de Milos Forman", *Aquilón, Revista de Arte y Literatura*, Mexicali, año 2, núm. 10, octubre-diciembre, pp. 18-20.
- Becerra Villegas, Jesús, 1996, "El relato cinematográfico", *Yubai*, Mexicali, Universidad Autónoma de Baja California, año 4, núm. 14, abril-junio, pp. 27-30.
- Becerra Villegas, Jesús, 2004, "La máquina de los relatos", en Daniel Narváez Torregrosa, coord., *Los inicios del cinematógrafo*, México, Editorial Plaza y Valdés.
- Becerra Villegas, Jesús, 2005, "Culturas de pantalla y violencia simbólica", *Quórum Académico*, Maracaibo, Universidad del Zulia, vol. II, núm. 2, agosto-diciembre, pp. 89-103.
- Bernaldez Garza, Aníbal, 1999, "El cine Centenario", en José Alfredo Gómez Estrada y Mario Alberto Magaña Mancillas, *Ensenada, desde la memoria de su gente*, Mexicali, Universidad Autónoma de Baja California.
- Espinoza Galindo, Alejandro, 1992, "Orson Welles. Un ciudadano vigente", *Toma 1, Serie Lumiere*, Mexicali, Instituto de Cultura de Baja California, pp. 41-43.
- Figuroa, María del Carmen, 1990, "El cine en la frontera", *Encuentros de Comunicación Social II*, México, rtc, pp. 87-94.
- Flores Ruiz, Manuel, 1994, "Las circunstancias del cine de Luis Mandoki", *Yubai*, Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California, año 2, núm. 8, octubre-diciembre, pp. 54-55.
- García Rivas, Fernando, 1992, "Steven Spielberg. Imágenes utó-

- picas y sueños colectivos”, *Toma 1, Serie Lumiere*, Mexicali, Instituto de Cultura de Baja California, pp. 44-46.
- Gómez Estrada, José Alfredo, 1985, “La imagen del cine”, *Travesía*, Mexicali, Universidad Autónoma de Baja California., núm. 5, enero-marzo, pp. 52-54.
- González, Rafael, 1996, “El cine de horror”, *Yubai*, Mexicali, Universidad Autónoma de Baja California, año 4, núm. 14, abril-junio, pp. 19-26.
- Guerrero Guemes, Eugenio, 1992, “Federico Fellini. El neorrealismo pudoroso”, *Toma 1, Serie Lumiere*, Mexicali, Instituto de Cultura de Baja California, pp. 19-22.
- Gutiérrez Vidal, Carlos Adolfo, 1992, “Alain Resnais. Un cineasta del amor y la obsesión del tiempo”, *Toma 1, Serie Lumiere*, Mexicali, Instituto de Cultura de Baja California, pp. 52-53.
- Iglesias Prieto, Norma, 1990, “*Rompe el alba* en el contexto del cine fronterizo”, *Communicare*, Tijuana, núm. 7, junio, pp. 31-32.
- Iglesias Prieto, Norma, 1991, “La visión de la frontera en el cine mexicano”, *Esquina Baja*, Tijuana, núm. 9, enero-marzo, pp. 31-41.
- Iglesias Prieto, Norma, 1991, “La producción del cine fronterizo. Una industria de sueño”, *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Colima, Programa Cultura/Universidad de Colima, núm. 11, pp. 97-130.
- Iglesias Prieto, Norma, 1991, “Lo fronterizo visto por el cine mexicano”, en Alejandro Dávila y Arturo García E., coords., *La apertura comercial y la frontera norte de México*, Saltillo, Universidad Autónoma de Coahuila/Universidad Autónoma de Nuevo León/ANUIES.
- Iglesias Prieto, Norma, 1992, “La fábrica de sueños: El cine fronterizo y su relación con el público”, *Historia y cultura*, Cd. Juárez, El Colegio de la Frontera Norte/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, vol. VI, pp. 77-100.
- Iglesias Prieto, Norma, 1994, “El placer de la mirada femenina. Género y recepción cinematográfica”, *Frontera Norte*,

- Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte, vol. 6, núm. 12, julio-diciembre, pp. 93-110.
- Iglesias Prieto, Norma, 1997, "Reconstruyendo lo femenino: identidades de género y recepción cinematográfica", *Frontera Norte*, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte, vol. 9, núm. 18, julio-diciembre, pp. 45-62.
- Iglesias Prieto, Norma, 1998, "Fantasías masculinas: las mujeres fronterizas en el cine", en Norma Iglesias y Rosa Linda Fregoso, eds., *Miradas de mujer. Encuentro de cineastas y videoastas mexicanas y chicanas*, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte/Universidad de California Davis.
- Iglesias Prieto, Norma, 1998, "Recepción y género en la película Danzón", en Julianne Burton-Carbajal, Patricia Torres San Martín y Ángel Miquel, comps., *Horizontes del segundo siglo: Investigación y docencia del cine mexicano, latinoamericano y chicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara/IMCINE.
- Iglesias Prieto, Norma, 1999, "Re-constructing the border: Mexican border cinema and the relation to their audiences", en J. Hershfield y D. R. Maciel, eds., *Mexican cinemas. A century of films and filmmakers*, Chapel Hill, Scholarly Research Press.
- Iglesias Prieto, Norma, 2000, "Female images in Mexican border cinema", *Americas and Latinas*, Stanford, Center for Latin American Studies/Stanford University.
- Iglesias Prieto, Norma, 2001, "Una frontera de película: características e importancia del cine fronterizo", en Eduardo de la Vega Alfaro, coord., *Microhistorias del cine en México*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara/UNAM/IMCINE/Cineteca Nacional/Instituto Mora.
- Iglesias Prieto, Norma, 2001, "Quien es el diablo, donde y por qué duerme. La lectura de una película chicana en México", en Rosa Linda Fregoso, edit., *The Devil Never Sleeps and Other Films by Lourdes Portillo*, Austin, University of Texas Press.
- Iglesias Prieto, Norma, 2001, "Who is the devil, and where and

- why does he or she sleep? Viewing a chicana film in Mexico”, en Rosa Linda Fregoso, edit., *The Devil Never Sleeps and Other Films by Lourdes Portillo*, Austin, University of Texas Press.
- Iglesias Prieto, Norma, 2002, “Das Kino und Die Grenze Mexiko-USA”, *Atención México! Positionen der Gegenwart (Attention Mexico! Current positions)*, MEXartes, Berlin, Haus der Kulturen der Welt.
- Iglesias Prieto, Norma, 2003, “Border representations. Border cinema and independent video”, en Michael Dear y Gustavo Leclerc, *Postborder city. Cultural space of bajalta California*, Nueva York, Routledge.
- Iglesias Prieto, Norma, 2003, “Retratos cinematográficos de la frontera. El cine fronterizo, el poder de la imagen y la redimensión del espectáculo cinematográfico”, en José Manuel Valenzuela Arce, coord., *Por las fronteras del norte. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos*, México, Fondo de Cultura Económica/Conaculta.
- Iglesias Prieto, Norma, 2003, “Rappresentazioni della frontiera Messico-Stati Uniti nel cinema di frontiera” *La Critica Sociologica*, Roma, Siores, núm. 146, septiembre, pp. 25-38.
- Iglesias Prieto, Norma, 2003, “Redefiniendo lo femenino en el cine. La película *Danzón* y su lectura por género”, en Inés Cornejo, edit., *Texturas Urbanas. Comunicación y Culturas*, México, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología/Fundación Buendía/Universidad Iberoamericana.
- Iglesias Prieto, Norma, 2004, “La visión de la frontera a través del cine mexicano. Un paseo entre *churros*”, en varios autores, *El margen reversible IV (Ensayo)*, Tijuana, Instituto Municipal de Arte y Cultura.
- Iglesias Prieto, Norma, 2004, “En pocas palabras: Representaciones discursivas de la frontera México-Estados Unidos”, *Aztlán: A Journal of Chicano Studies*, Los Angeles, University of California, Los Angeles/Chicano Studies Research Center, vol. 29, núm. 1, Spring, pp. 145-153.

- Iglesias Prieto, Norma, 2004, "Gazes and Cinematic Readings of Gender, *Danzón* and its Relation to its Audiences", *Discourses*, Detroit, Wayne State University Press, 26.1 & 2, winter and spring, pp. 173-193.
- Iglesias Prieto, Norma, 2004, "Women and Cinema in Mexico", en P. Smith, J. Troutner y C. Hunefeldt Lanham, edits., *Promises of Empowerment; Women in Asia and Latin America*, Lanham, Rowman & Littlefield.
- Iglesias Prieto, Norma, 2005, "La frontière au cinéma et le cinéma de la frontière. Rencontres et rendez-vous manqués", *En tu all/Al otro lado/De l'autre côté. Mexicains*, 28 Festival de Cinéma Douarnenez, Douarnenez.
- Iglesias Prieto, Norma, 2006, "Frontera a cuadro. Representaciones y auto-representaciones de la frontera México-Estados Unidos en el cine", *TodaVía. Pensamiento y Cultura en América Latina*, Buenos Aires, Fundación OSDE, núm. 15, diciembre, pp. 56-60.
- Jiménez Jurado, Margarita, 1997, "Hollywood en una bajacaliforniana", *Semillero de Ideas*, Mexicali, Universidad Autónoma de Baja California, año 5, núm. 20, octubre-diciembre, pp. 50-51.
- Martínez, Alma Delia, 1990, "Cine y video de calidad en Tijuana", *Communicare*, Tijuana, núm. 12, año 2, noviembre, pp. 13-14.
- Monsiváis, Carlos, 1991, "Del cine chicano y fronterizo. El caso de *Break of Dawn*", *Esquina Baja*, Tijuana, núm. 9, enero-marzo, pp. 28-30.
- Muñoz, Rodrigo, 1992, "Emilio Fernández. El México que él inventó", *Toma 1, Serie Lumiere*, Mexicali, Instituto de Cultura de Baja California, pp. 47-51.
- Ortega, Luz María y Judith Ley, 2011, "Distribución espacial de la oferta de bienes culturales en Mexicali, B.C.", en Lourdes López Gutiérrez, José Luis López Aguirre y José Manuel Martínez López, coords., *La comunicación que necesitamos, el país que queremos*, México, CONEICC, en <http://es.scribd.com/doc/71379721/La-comunicacion-que-necesitamos>.

- Ortega, Luz María, Guadalupe Ortega y Norma Fimbres, 2001, "Tiempo libre: esparcimiento y recreación como dimensiones del bienestar en la frontera norte de México", *Pasos. Revista de Recreación y Turismo*, Tenerife, Universidad de La Laguna, vol. 9, núm. 2, abril, pp. 459-465, en http://www.pasosonline.org/Publicados/9211/PS0211_19.pdf.
- Ortega Villa, Luz María, 2006, "Tipología del consumo de bienes culturales en Mexicali, B. C.", *Frontera Norte*, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte, núm. 36, julio-diciembre, pp. 53-85.
- Ramírez Espinoza, Marcos, 2006, "Reflexiones del cine visto desde Baja California", en Manuel Ortiz, coord., *Los medios de comunicación en Baja California*, Mexicali, Universidad Autónoma de Baja California/Miguel Ángel Porrúa.
- Raya Reyes, Eduardo, 1992, "Konchalovsky. Las metáforas libertarias", *Toma 1, Serie Lumiere*, Mexicali, Instituto de Cultura de Baja California, pp. 23-28.
- Rivera Delgado, José Gabriel, 2002, "Tijuana vista por el cine internacional", *Tijuana Metro*, Tijuana, Metro Editores, vol. 2, núm. 9, junio, p. 29.
- Rodríguez Quiñónez, Rubén, 1999, "En blanco y negro", en José Alfredo Gómez Estrada y Mario Alberto Magaña Mancillas, *Ensenada, desde la memoria de su gente*, Mexicali, Universidad Autónoma de Baja California.
- Sarabia, Carlos Fabián, 1988, "Frontera norte: el asalto de la barbarie filmica", *Esquina Baja*, Tijuana, núm. 5-6, mayo-agosto, pp. 77-78.
- Sarabia, Carlos Fabián, 1990, "El oficio de cineasta fronterizo. Isaac Arstenstein", *Esquina Baja*, Tijuana, núm. 8, enero-marzo, pp. 14-20.
- Sarabia, Carlos Fabián, 1991, "Camino largo a Tijuana", *Esquina Baja*, Tijuana, núm. 10-11, abril-septiembre, pp. 81-82.
- Sarabia, Carlos Fabián, 1996, "Revisión del (nuevo) cine mexicano", *Tijuana Metro*, Tijuana, Metro Editores, vol. 1, núm. 1, diciembre, p.21.

- Sarabia, Carlos Fabián, 1997, “Una cineteca para Tijuana”, *Tijuana Metro*, Tijuana, Metro Editores, vol. 1, núm.2, enero-febrero, p.11.
- Sarabia, Carlos Fabián, 2002, “2001: odisea del cine mexicano”, *Tijuana Metro*, Tijuana, Metro Editores, vol. 2, núm. 4-5, enero-febrero, p.26.
- Sarabia, Fabián Carlos, 2006, “Benito Zambrano y las claves del guion cinematográfico”, *Tijuana Metro*, Tijuana, Metro Editores, vol. 6, núm. 44, noviembre-diciembre, p. 18.
- Soto, Adolfo, 2008, “La importancia del cine documental de autor o el realizador que se mueve con la energía de su vocación” en Yazmin Vargas, coord., *Primer encuentro de investigación y docencia. Vocalía Noroeste de CONEICC*, disco compacto, Mexicali.
- Soto, Adolfo, 2009, “La frontera vista a través de los ojos del cine”, en Alfons Medina, Josep Rom y Francesc Canosa, coords., *La metamorfosis del espacio mediático. Memoria del V Congreso Internacional Comunicación y Realidad*, Barcelona, Blanquerna-Universitat Ramon Llull.
- Soto, Adolfo, 2009, “La formación de realizadores de televisión y video en la Facultad de Ciencias Humanas (1986-2007)”, en Hugo Méndez y Fernando Vizcarra, coords., *Huellas compartidas. Ensayos sobre el campo académico de la comunicación en Baja California*, Mexicali, Universidad Autónoma de Baja California/Gobierno del Estado de Baja California.
- Soto, Adolfo, 2011, “La otra imagen: el imaginario juvenil a través del video y el cine. El caso de la muestra internacional de cortometraje Golosina visual (2004-2010)”, en Lourdes López Gutiérrez, José Luis López Aguirre y José Manuel Martínez López, coords., *La comunicación que necesitamos, el país que queremos*, México, CONEICC.
- Soto, Adolfo y Manuel Ortiz, 2008, “Chicalense way of life, los usos y costumbres de los mexicalenses a través de la mirada del documental”, en William Foster, David y Denize Correa Araujo, coords., *Comunicación Visual: representaciones urba-*

- nas en América Latina*, Porto Alegre, Editorial Plus.
- Soto Ferrel, Víctor, 1997, "Imágenes de Tijuana a través del cine", *Tierra Adentro*, México, Conaculta, núm. 84, febrero-marzo, pp. 29-33.
- Treviño Garza, Laura, 1992, "Walt Disney. Un mundo fantástico y comercial", *Toma 1, Serie Lumiere*, Mexicali, Instituto de Cultura de Baja California, pp. 34-40.
- Treviño Garza, Laura, 1996, "100 años de cine en México", *Yubai*, Mexicali, Universidad Autónoma de Baja California, año 4, núm. 14, abril-junio, pp. 4-6.
- Trujillo Muñoz, Gabriel, 1988, "De cómo conquistó el cine a los mexicalenses", *Cultura Norte*, México, Conaculta/Programa Cultural de las Fronteras, año 2, vol. 1, núm. 6, agosto-octubre, p. 7.
- Trujillo Muñoz, Gabriel, 1988, "Cine y video en Baja California. Brevisima relación", *Esquina Baja*, Tijuana, núm. 5-6, mayo-agosto, pp. 72-74.
- Trujillo Muñoz, Gabriel, 1992, "Stanley Kubrick. Una odisea cinematográfica", *Toma 1, Serie Lumiere*, Mexicali, Instituto de Cultura de Baja California, pp. 29-33.
- Trujillo Muñoz, Gabriel, 1996, "El cine y yo. Apuntes al natural", *Yubai*, Mexicali, Universidad Autónoma de Baja California, año 4, núm. 14, abril-junio, pp. 7-18.
- Trujillo Muñoz, Gabriel, 1996, "Cine eres y en cine te convertirás", *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Colima, Programa Cultura/Universidad de Colima, época II, vol. 2, núm. 4, diciembre, pp. 125-136.
- Trujillo Muñoz, Gabriel, 1998, "Baja California en la memoria de Matilde Landeta", *Yubai*, Mexicali, Universidad Autónoma de Baja California, año 6, núm. 21, enero-marzo, pp. 16-22.
- Trujillo Muñoz, Gabriel, 2001, "Baja California cinematográfica 1923-1983", en Eduardo de la Vega Alfaro, coord., *Microhistorias del cine en México*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara/UNAM/Imcine/Cineteca Nacional/Instituto Mora.

- Trujillo Muñoz, Gabriel, 2003, "Andrei Tarkovski: la belleza que nos rodea, la luz que nos falta", *Stalker*, Barcelona, núm. 20, octubre, pp. 13-23.
- Valenzuela Arce, José Manuel, 1994, "Tijuana: la recepción audiovisual en la frontera", en Néstor García Canclini, coord., *Los nuevos espectadores. Cine, televisión y video en México*, México, Imcine/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Valenzuela Arce, José Manuel, 1998, "Ni de aquí, ni de allá: Los símbolos tradicionales en las películas de *La India María*", en Norma Iglesias y Rosa Linda Fregoso, eds., *Miradas de mujer. Encuentro de cineastas y videoastas mexicanas y chicanas*, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte/Universidad de California Davis.
- Vega, Patricia, "Una aproximación al trabajo de las directoras de cine en México", en Norma Iglesias y Rosa Linda Fregoso, eds., *Miradas de mujer. Encuentro de cineastas y videoastas mexicanas y chicanas*, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte/Universidad de California Davis.
- Ventura Cebreros, Alberto, 1999, "Del seminario y el Cine Maya", en José Alfredo Gómez Estrada y Mario Alberto Magaña Mancillas, *Ensenada, desde la memoria de su gente*, Mexicali, Universidad Autónoma de Baja California.
- Vizcarra, Fernando, 2001, "La formación del campo de producción artística contemporáneo y el nacimiento del cine como arte", *Comunicación y Sociedad*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, núm. 40, julio-diciembre, pp. 245-273.
- Vizcarra, Fernando, 2002, "Lo artístico y lo industrial en la estética del cine. Una propuesta de investigación", *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Colima, Programa Cultura, Universidad de Colima, época II, vol. 8, núm. 15, junio, pp. 113-131.
- Vizcarra, Fernando, 2003, "El cine futurista y la memoria del porvenir", *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Colima, Programa Cultura, Universidad de Colima, época II, vol. 9, núm. 18, diciembre, pp. 87-100.

- Vizcarra, Fernando, 2004, "El cine por escrito. Breve recuento de los estudios sobre cine en México", *Revista Universitaria de la UABC*, Mexicali, Universidad Autónoma de Baja California, año 2, nueva época, núm. 46, abril-junio, pp. 19-23.
- Vizcarra, Fernando, 2004, "Las vanguardias y los orígenes del arte cinematográfico", *Revista Universitaria de la UABC*, Mexicali, Universidad Autónoma de Baja California, año 2, nueva época, núm. 48, octubre-diciembre, pp. 34-39.
- Vizcarra, Fernando, 2005, "De 'Historia de un gran amor' a 'Amores perros': El cartel en el cine mexicano", *Culturales*, Mexicali, Universidad Autónoma de Baja California, vol. I, núm. 2, julio-diciembre, pp. 146-151.
- Vizcarra, Fernando, 2005, "Cyberpunk, un cine para la sociedad virtual", *Revista Universitaria de la UABC*, Mexicali, Universidad Autónoma de Baja California, año 3, nueva época, núm. 51, julio-septiembre, pp. 40-44.
- Vizcarra, Fernando, 2005, "Arte, cine y modernidad. Los orígenes de un nuevo lenguaje", *Texto Abierto*, León, Universidad Iberoamericana León, año 4, número 6, primavera, pp. 53-88.
- Vizcarra, Fernando, 2006, "Coordenadas para una sociología del cine", *Intercultural Communication Studies*, San Antonio, University of Louisville, vol. XIV-3, pp. 190-199.
- Vizcarra, Fernando, 2007, "El cine y el nuevo arte industrial", *VG!*, México, núm. 2, agosto, pp. 12-13.
- Vizcarra, Fernando, 2011, "Modernidades múltiples y perfiles identitarios en *Blade Runner*. Un ejercicio de análisis textual cinematográfico", *Culturales*, Mexicali, Universidad Autónoma de Baja California, vol. VII, núm. 13, enero-junio, pp. 31-62.
- Vizcarra, Fernando, 2012, "Representaciones de la modernidad en el cine futurista", *Comunicación y Sociedad*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, núm. 17, nueva época, enero-junio, pp. 73-97.

Tesis de licenciatura y posgrado

- Coronado Rosales, Gabriel [tesis de licenciatura], 1998, “Cine en video como forma de expresión”, Tijuana, Universidad Iberoamericana Noroeste.
- Figuerola Lizárraga, Laura [tesis de maestría], 2008, “El discurso crítico del extraño en *Vaquero de Medianoche*”, Mexicali, Universidad Autónoma de Baja California.
- Iglesias Prieto, Norma [tesis de maestría], 1990, “La visión de la frontera a través del cine mexicano”, México, Universidad Iberoamericana.
- Iglesias Prieto, Norma [tesis de doctorado], 1999, “Identidad, género y recepción cinematográfica: *Danzón* y su lectura por género”, Madrid, Universidad Complutense.
- Marín Romero, Mariana [tesis de maestría], 2010, “Más allá de mirar en lo oscuro: interacciones de los jóvenes con el cine en Tijuana”, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte, en <http://docencia.colef.mx/system/files/Tesis%20Mariana%20Marin%20Romero%20MESC.pdf>.
- Pazzi Salas, Carolina [tesis de licenciatura], 1994, “Situación y realidad del cine fronterizo y la industria cinematográfica en la ciudad de Tijuana, B. C. de 1989 a 1993”, Tijuana, Universidad Iberoamericana Noroeste.
- Sánchez Barajas, Karla Paulina [tesis de licenciatura], 2005, “El rock en el cine mexicano: Su tratamiento en dos épocas a través de los filmes *¿Cómo Ves?* (1985) y *Amores Perros* (2000)”, Guadalajara, ITESO.
- Villalobos Cervantes, Gladis Consuelo [tesis de licenciatura], 1996, “El cine mexicano como reflejo de su sociedad”, Mexicali, Universidad Autónoma de Baja California.
- Vizcarra, Fernando [tesis de doctorado], 2009, “Representaciones de la modernidad en el cine futurista. El caso de *Blade Runner*”, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, en <http://zaguán.unizar.es/record/3381>.

La mirada cómplice. Ensayos sobre cine y sociedad, de Fernando Vizcarra, se terminó de imprimir en el mes de octubre de 2013, en los talleres de Offset Rebosán, S.A. de C.

V., Av. Acueducto 115, Col. Huipulco
Tlalpan, México, D. F., 14370.

El tiraje consta de 500 ejemplares.

El cuidado de la edición estuvo a cargo del
Centro Cultural Tijuana, del autor y de
DDO Producciones (ddopro@gmail.com).

En su composición tipográfica
se utilizaron tipos Minion.