**Electivo de Formación Básica: Apreciación cinematográfica****⋮**

EFB43-1 - Primer Semestre 2022

**Profesor Orlando Lübbert**

**PAUTA PARA EL ANÁLISIS**

**DE PELICULAS**

**En el desarrollo del curso entregaremos las herramientas para abordar la tarea que se le entregará a cada alumn@ de ANALIZAR UN LARGOMETRAJE DE FICCIÓN A ESCOGERSE EN LAS DOS PRIMERAS SEMANAS Y CUYO INFORME SE ENTREGARÁ A FIN DE SEMESTRE.**

*Utilizaremos una pauta que hemos diseñado para abordar el análisis de las películas desde afuera hacia adentro, como lo hemos ido haciendo tentativamente.*

*Tomamos entonces el proceso de ver y apreciar una película ya no como consumidores de Cine, sino que como analistas, interesados en compenetrarnos en las funciones de cada una de las piezas que intervienen en la película como artefacto artístico e intelectual.*

*Esta es una* ***propuesta*** *que puede ayudar a* ***pautear el análisis****,* ***no necesariamente a configurar la entrega del informe final de las películas que nos proponemos analizar.***

De todos modos la primera gran pregunta que tenemos que hacernos es básica: “La película es buena… ¿porqué?” o “La película es mala… ¿porqué?” “¿Porqué nos acordamos de algunas escenas de películas que consideramos buenas?” “¿Porqué vemos escenas de nuestra vida real que nos parecen familiares?” “¿Cuan hondo calan las buenas películas?” Las respuestas deberíamos encontrarlas en el ámbito de nuestro curso.

**Determinantes de un visionado.**

Partamos por algunos presupuestos que se dan al ver una película. Es evidente que una película actúa en dos planos: la emoción y la razón. En el devenir de estos dos planos muchas veces domina uno sobre el otro y lo que muchas veces sucede es que uno puede anular al otro, o debilitarlo. El equilibrio entre la emoción y la razón tiende a ser parte del equilibrio total de una película que logra, por ejemplo, ser emocionalmente inteligente.

En esta verdadera alquimia del guion se hace presente un hecho que podemos acreditar de manera sencilla con nuestra propia experiencia sensorial: recordamos imágenes, hechos, palabras e ideas de manera más potente cuando estas se conectan con una emoción. El rostro del dentista que sacó nuestra primera muela, el regalo de navidad que se rompió más abrir el paquete, la primera bicicleta, el primer beso.

En el ámbito de la construcción dramática, que es donde se construyen las lógicas de un guion cinematográfico, **una emoción bien plantada convierte casi mágicamente una descripción de eventos en un relato dramático, en una trama.** Esto lo grafico en mi libro “Guion para un cine posible”:

*“A modo de ejemplo, una escena que podría estar en una película: la estudiante Ramona sube una escalera, tropieza con alguien, se hace a un lado cabeza gacha, se detiene ante una niña pequeña, le acaricia el pelo, la niña llora, asustada, Ramona la mira, sigue subiendo, se detiene a descansar, respira hondo.*

*Lo que hago es describir una acción, ilustrar una sucesión de hechos. Si pretendo narrar, debo poner al tanto al espectador de lo que está pasando en el interior de Ramona. Si antes de la escena en la escalera yo cuento, por ejemplo, que Ramona se acaba de hacer un aborto, el relato deja de ser la descripción de una acción para convertirse en algo especial; una acción dramática, la materia prima de la trama”.*

La empatía, la antipatía y la identificación actúan como catalizadores emocionales. El ingenio de la trama, los diálogos, la coherencia de los personajes, la identificación con el tema, el impacto en la realidad, son parte de la comprensión del sentido final de la película, de la médula racional de esta.

Este núcleo racional de la película suele no comprenderse de inmediato, por lo mismo se suele hablar del efecto ¡ahá!, que aparece más tarde, con una película ya en nuestra mente donde su inteligencia ya ha decantado a través de las emociones. Podemos observar entonces que el diseño emocional de una película muchas veces “transporta” o “sostiene” la carga que le da sentido racional a esta. Puede suceder, eventualmente, que lo racional logre emocionarme. Se trata de un camino de ida y vuelta donde razón y emoción actúan coordinadamente.

**La identificación** con el mundo de la película porque nos es cercano, o con los personajes porque los comprendemos en sus premuras, o con los paisajes y culturas, incide en la manera cómo vemos las películas. La identificación es un instrumento de los guionistas, así como la empatía inducida. A modo de ejemplo: siempre nos identificaremos con los personajes que se juegan por algo, que tienen metas claras y argumentos contundentes para perseguirlas, por ideales, por sueños, por buscar la felicidad y el amor que son cosas que, legítimamente, todos compartimos. Asimismo, nuestro instinto natural por lo que es justo nos lleva a empatizar con los débiles que enfrentan abusos e injusticias.

**La empatía** marca la pauta de las estrategias comerciales del cine, en estas se pone en primer lugar no sólo la capacidad de la película de capturar la atención del espectador, también de retenerla hasta el final. De alguna manera el **cine de autor**, o **cine temático**, comparte la intención básica de esta estrategia; capturar la atención del espectador.

La diferencia radica en los medios y en la forma en que esta se ejecuta. Mientras el cine de autor busca generar tensión a través de personajes complejos, tramas sofisticadas y temas de cierta trascendencia, el cine llamado comercial buscará la tensión privilegiando persecuciones de autos, riñas, conflictos con fuerzas supe poderosas, desastres, monstruos invencibles, poderes mentales, normalmente en mundos fantásticos.

**La estructura narrativa.**

En lo grueso enfrentamos la manera en que se estructura la película como relato, el **cómo** del asunto que se ubica en el campo del guion, en primer lugar.

Cada película representa una estrategia, un diseño y una orgánica que representa su **unidad**. Este concepto de unidad nos ocupará bastante, porque la unidad es el resultado de aquellos efectos catalizadores que conjugaron forma y contenido.

Cuando vemos una película con ojos comunes no vemos las partes del todo; si la película nos atrapa, la veremos progresivamente como un todo y claro, cuestiones como el texto, la imagen, la música son ensambladas por el efecto coagulador de las emociones.

Es justamente nuestra tarea el separar las partes, diseccionar la película como tal para evaluar el peso específico que tienen las partes en la ecuación final de este lenguaje hecho de lenguajes que es el Cine.

Podemos usar la estructura clásica *“aristotélica”* de los tres actos para trabajar la estructura, sin amarrarnos a ella como molde infalible.

Ojo que, a diferencia de un libro, al que puedo leer por tramos y en distintos momentos, una película yo la veo de un viaje. No solo eso, normalmente la veo en una sala oscura, donde mi atención e interés sólo está capturado por una pantalla omnipresente en un **tiempo** determinado. Destaco **tiempo**, porque es lo que hace que esa experiencia sea lo más parecido a un viaje.

Si asumimos entonces que el realizador debe llevar al espectador a una especie de viaje por dos horas aproximadamente apostando a su interés y curiosidad, lo más probable es que su estrategia sea cercana a lo que conocemos como **seducción**. La buena seducción no es explícita, se da maña para ser **indirecta, sutil y original**; a su vez, atributos narrativos de una buena película.

Y sabemos por experiencia que para nosotros tiene más valor lo que descubrimos con nuestros propios sentidos que lo que se nos entrega empaquetado. Por esto es que decimos que el buen Cine es implícito; te obliga a atar cabos. Billy Wilder, el gran director norteamericano solía decir que le película estaba **entre** las imágenes. Por ahí, otro famoso director clásico dijo que **la película es lo que no se ve.** Otros plantean que **el tema** de una película no está a simple vista, que esto, que le da sentido a la película, subyace en ella, muchas veces oculto

Asimismo, lo obvio, lo explícito, lo redundante, lo manifiesto, hacen parte del lenguaje cinematográfico aportando a la claridad cuando es necesario y **sólo** como un complemento de lo implícito.

Entonces podemos decir que estructura es lo que sostiene la película y hace que sus partes adquieran un sentido único o final.

*Yo creo mucho en estructuras. Yo sé que en nuestros días hay gente que tiene una idea y la lleva a la práctica de cualquier manera. Pero ya sea si escribo un cuento, una novela o una película de ficción, yo necesito un bosquejo, una secuencia: A, B, C, D, y así sucesivamente. Yo creo que antes de empezar a escribir debes planificar tu esquema y tu estructura y saber donde estarás en el próximo paso, hasta el clímax. Yo creo en estructuras, yo creo que hoy día muchos de nuestros directores en los EEUU, incluso algunos de los mejores, tienen un muy buen ojo, pero no tienen mucho sentido de la estructura en el trabajo y ya seas un Miguel Ángel, o quien sea entre los más grandes pintores, todos tienen un plan.*

Budd Schulberg (1914) en una entrevista con el autor.

Co-guionista de *“Nace una estrella”* (1937), guionista de *“Nido de ratas”* (Oscar al mejor guión en 1954)

En la estructura habita la **trama**, el conflicto físico, los enredos que se tejen con las acciones de los protagonistas.

Las acciones se rigen por lógicas que entrega **el tema**, al que se le ha llamado el conflicto espiritual de la película; de lo que trata **realmente** la película, lo que le da sentido final, más allá de todo el despliegue.

**El Espectador**

El espectador, por cierto, es el objeto a seducir y para eso todo vale, porque la curiosidad, de alguna manera, mueve al mundo y el anzuelo para atrapar la atención del espectador es la curiosidad. Y entramos a la sala de cine, al apagarse la luz los espectadores nos sumimos en un estado de inocencia absoluta. De la película tenemos el título, el afiche y el género, quizás. Alguien puede habérnosla recomendado, pero lo cierto es que uno de los aspectos más seductores del cine es la sorpresa, es la acción de ser sorprendidos, de experimentar algo nuevo.

Existe un hilo cómplice entre autor y espectador. Cuando el autor escribe el guion y el director la dirige, el espectador está sentado de alguna manera en su mente, quizás de la misma manera como lo estuvo en la cabeza de Van Gogh, de Brueghel o de Velázquez. Aunque algunos digan que escriben o dirigen para si mismos, igual creo que en lo que el autor hace se proyecta parte de él mismo, no precisamente hacia el aire. Vago e indefinido o como se quiera, el realizador establece un vínculo invisible con el espectador.

Se trata de un acuerdo con el espectador, el que se firma secretamente en la oscuridad, al comenzar toda película. Básicamente el acuerdo establece lo siguiente: sabemos que lo que se me está mostrando es mentira. Sabemos que en el set, fuera de los límites del lente, hay gente haciendo las cosas más inauditas, sabemos que el llanto de la diva es inventado, que la ira del “bueno” también, que la sangre que corre es falsa, que las balas son de fogueo y la fachada es de cartón. Sin embargo, somos capaces de emocionarnos hasta las lágrimas.

El espectador pone en juego su inocencia, con una mezcla de candidez y curiosidad extrema, es capaz de aceptar todo lo que se le plantee en los primeros minutos. Apaga su racionalidad por un momento, enciende su capacidad de asombro y se dispone a aceptar que los personajes sean monos o perros que hablan, cualquier cosa, porque el espectador no espera naturalismo, tampoco espera necesariamente entretención, espera una historia que lo conmueva y con ella espera una experiencia. Esta especie de demarcación genera un espacio común que ambos, autor y espectador, se comprometen a compartir.

¿Cómo se conecta el realizador con el espectador? Primero, aceptando que, a pesar de la apertura del espectador a lo nuevo, su sensibilidad y su tolerancia tienen un límite. El espectador no acepta la incoherencia del autor, que este traicione sus propias premisas.  El espectador es sensible al hecho de que, teniendo el autor todo el poder sobre la historia, la maneje de manera arbitraria. Esto pasa muy a menudo en los cineastas novatos y suele ser la primera experiencia traumática de quienes piensan que en esta aventura no existe una contraparte.

Dicho esto, está más que claro que el acto de compenetrarse en una película es complejo. Consumirla no lo es tanto, meterse en sus entrañas y pasar por sobre las emociones que suelen nublar la razón para comprender su inteligencia, requiere rigor emocional y del otro.

**El género.**

Una convención, una manera de ordenar tonalmente les películas. El género se plasma en el guion y determina tanto estrategias narrativas como de distribución y, evidentemente, económicas; **el mercado se entiende con géneros**.

Sin embargo, el orden no está garantizado, desde el momento en que realizadores como Chaplin hacen comedias en las que no sabes si reír o llorar, o los hermanos Cohen; o quienes entran a ver una película del género documental y se encuentran con tomas muy bien escenificadas, e incluso, ficcionadas.

O lo que sucedió con el neorrealismo italiano con ficciones realizadas muchas veces sin actores, en escenarios naturales, que fueron encasilladas algunas veces en el género documental. *“Roma ciudad abierta”, “Ladrón de bicicletas”, “Alemania año 0”,* son algunos de los ejemplos más relevantes de este cine.

En términos generales y tonales tenemos el drama, o tragedia (no olvidemos que drama en griego significa acción) y la comedia, cuyas películas alguna vez fueron definidas como *aquellas en que nadie sale dañado*.

Dentro de estas mismas clasificaciones tenemos las animaciones, los musicales y subgéneros como el western, las películas bíblicas, el cine negro, los melodramas, etc.

**El contexto de su realización.**

Cada película tiene su época y por lo tanto, está determinada por una suma de intereses que incluyen los políticos, los económicos, los militares y los psicológicos, entre muchos otros.

En el plano político la Guerra Fría le generó al Cine la necesidad de instalar en la mente de las poblaciones aquellas imágenes funcionales a la estigmatización del “enemigo”.

La cara y el carácter que se le daba a ese enemigo fueron evolucionando desde los “japs” o “amarillos” como se le llamó a los japoneses, a los “rojos”, como representantes de los países socialistas de Europa y del mundo.

El imaginario es el gran territorio de la manipulación política y, evidentemente; las imágenes, su arma más eficaz.

Por los años setenta, en plena guerra fría, proliferaron las películas catastróficas en las que mucha gente moría y, normalmente, muchos eran salvados por la acción de un héroe, normalmente rubio y de buena pinta; ¿casualidad?

Igualmente, en el marco de la guerra fría se realizan *“Top gun”* y *“Rambo”*, por nombrar algunas. Despliegue impresionante de armamentos modernos en la primera, despliegue psicológico en la segunda, con un héroe sobreviviente de Vietnam que se impone con los métodos *“sucios”* de su enemigo; recado a los políticos pacifistas de EEUU.

La amoral *“Harry el sucio”* combate al crimen, también con métodos no convencionales, **a pesar** de los políticos o los policías *blandengues.*

Hay muchos contextos que determinan al cine desde afuera. En la postguerra europea, mientras en Francia y Alemania proliferaban las comedias, que tentaban con la mirada alegre de la vida, los italianos, no por masoquismo, hicieron un Cine descarnadamente realista con miradas profundas a las lacras de la guerra que acababan de sufrir.

El Cine de propaganda de Lenny Riefenstahl en la Alemania nazi, el Cine soviético, ambos asentados en el aparato bélico de sus países.

El contexto del Cine antifacista en España e Italia.

El contexto del Cine hecho bajo dictadura en los distintos países de América Latina. El contexto del llamado Cine en el Exilio de países como Argentina y Chile en las décadas de dictaduras.

El contexto del Cine Latinoamericano que fue llamado de *liberación* por algunos.

**La distribución.**

Las maneras cómo las películas se exhiben, dependen en un alto porcentaje de la capacidad económica de las distribuidoras, las que, en América Latina, están férreamente cautivas de empresas extranjeras, en su mayoría norteamericanas. Estas empresas tienen el control de las grandes cadenas e invierten grandes cantidades de dinero en publicidad y salas, de las que depende que la película se den a conocer, independientemente de que sean buenas o malas.

Sólo por casualidad veremos en nuestros países producciones de calidad de Europa y de otros continente; menos aún de países latinoamericanos.

En la distribución de una película interviene el mercado en una compleja sociedad que involucra a festivales, lobbys, programas de TV, de radio, periodistas especializados, etc.

**Las *estrellas*.**

La aparición de las *estrellas* o *“rostros”* en el Cine también hacen parte de la externalización de la película, la que llega a la personas a través de rostros, de caracteres, de actrices y actores cuya personalidad y encanto traspasan las películas mismas.

La *“magia del Cine”* existe, de ella profita la farándula la que, por cierto, ha invadido con su poder “achatador” la vida de las personas.

**ANEXO**

Un dato relevante a la hora de abordar el análisis temático del Cine, sobre todo de un Cine Latinoamericano, es el de la **Identidad**. El Cine como soporte de identidades y formador de cultura versus un Cine, que por el contrario, deforma identidades y la cultura de los pueblos.

Los estereotipos representan un tema central en esta operación y van evolucionando de tiempo en tiempo ocupando hoy la población latina el lugar que ocupaban los negros en las películas norteamericanas.

Basta observar la manera cómo se le representa en algún cine comercial de EEUU a los latinoamericanos, en especial a los mexicanos. O la instalación, en ese mismo Cine, de estereotipos violentos que en su mayoría son asiáticos o latinos, caracterizados como torpes o imbéciles.

**LO MEDULAR**

Abordaremos las películas de afuera hacia adentro, que es lo que esbozamos con esta pauta. **En el núcleo, en lo medular de nuestro análisis, debe estar aquello que le da sentido a la película más allá de la trama: el tema.** De qué trata (realmente) la película.

Haremos el ejercicio de resumir en un par de líneas lo que se juega, esencialmente en cada película que visionemos y, sobre todo, en la película que cada uno deberá analizar e informar al final del semestre.

OL