

Quince minutos de fama o toda una vida de infamia: medios y poder en el cine contemporáneo

Dr. Vicente Castellanos Cerda
UAM-Cuajimalpa
E-mail: vcastell@hotmail.com

[Recibido: Noviembre 6, 2007. Aceptado: Noviembre 21, 2007](#)

RESUMEN

Las ciencias de la comunicación han incorporado en la problematización de su objeto de estudio el instrumental teórico y metodológico del análisis del discurso como vía de explicación de los procesos de significación difundidos por los mensajes de los medios de comunicación masiva.

Paralelamente, el análisis del discurso tiene una lección aún por incorporar, proveniente de las ciencias de la comunicación. Los intentos de algunos autores por fortalecer los puentes entre ambos campos de estudio han dado lugar al análisis del discurso de los mensajes masivos, sea en radio, televisión, cine o Internet. Este tipo de análisis no sólo pone atención a las regularidades y estructuras lingüísticas por sí mismas, sean argumentativas o narrativas, sino que las relaciona con los procesos de generación de sentido de la imagen y del sonido no articulado en palabras. Lo audiovisual emerge como un fenómeno cuyas particularidades demandan otras categorías de análisis provenientes de los estudios de la cultura audiovisual contemporánea y, en concreto, de la valiosa investigación semiótica del cine.

Respecto al tema desarrollado en este trabajo, debemos decir que la comunicación política en nuestro país no sólo descansa en la lógica del espectáculo, en la estrategia del *spot* de 20 segundos o en la exhibición mediática de la vida privada, sino también, y cada vez con mayor intensidad, en la manipulación deliberada de la imagen y del sonido.

Atendiendo a ambos contextos, el presente trabajo expone los resultados de una investigación acerca del modo en que un corpus de 13 películas de diversas nacionalidades relaciona tres problemáticas en el marco de la cultura política y de la cultura visual de nuestros días: los medios, la política y el poder.

Temas y nociones lingüísticas, argumentativas y narrativas son articuladas con el análisis de las estrategias y recursos de escenificación en cuanto a la intención comunicativa-retórica de lo audiovisual en función de tres macrocategorías cinematográficas de construcción del espacio y tiempo: la puesta en escena, la puesta en cámara y el montaje. Con ello, no sólo se pretende comprender de mejor manera los procesos de significación en los mensajes audiovisuales de los medios, sino también aportar elementos teóricos y metodológicos pertinentes al debate teórico del análisis del discurso.

Palabras Clave: análisis de lo audiovisual, poder, medios y cine.

ABSTRACT

Communication sciences have incorporated, within the problemizing of its object of study, the theoretical and methodological tools of speech analysis as a means of explanation of meaning processes broadcasted by the messages in the mass media.

In parallel, the speech analysis still has a lesson to incorporate belonging to social sciences. Some authors intends to strengthen the bridges between both study fields have yielded to speech analysis of massive messages, either in radio, TV, movies, or internet. This kind of analysis not only focuses in regularities and linguistic structures by themselves, either argumentative or narrative, but also links them to sound and image's meaning generation, not articulated in words. Audiovisual emerges as a phenomena which particularities demand other analysis categories from studies of contemporary audiovisual culture and, basically, the valuable semiotic research on movies.

Respect to the subject developed in this work, we should say that political communication in our country not only lays in the logic of entertainment, in the 20-seconds-spot strategy or in the media exhibit of privacy, but also and more and more intensely, in the deliberate manipulation of image and sound.

In attention to both contexts, the current paper shows the results of a research on how a 13 films corpus of various nationalities links three issues within the current political and visual cultures' frame: media, politics, and power.

Themes and linguistic notions, argumentative and narrative are articulated with the staging resources and strategies analysis related to the communicative-rhetoric intention of audiovisual in terms of three macro-categories in movies of space and time construction: to stage, the camera shoot, and editing and mounting. It does not solely pretend to understand under better terms the meaning processes within audiovisual messages in the media but also to contribute theoretical and methodological elements relevant to the theoretical debate of speech analysis.

Key Words: audiovisual analysis, power, media, movies.

1. Temáticas del corpus.

A diferencia de lo que pasa con otros medios, el cine no sólo ha reflejado las diversas formas de vida de las sociedades del siglo XX, sino que también se ha autoexhibido en el papel desempeñado en estas sociedades al interrogarse acerca de las estructuras mitológicas, narrativas y cinematográficas que él mismo ha movilizado. El cine ha ejercido constantemente una especie de función metacrítica como resultado de la libertad creativa, la madurez conceptual y la conciencia política que este medio adquirió desde muy temprano, tal es el caso también de la literatura.

Las películas seleccionadas para desarrollar el tema del presente trabajo tienen en común esta doble condición: de reflejo de nuestras sociedades y de metacrítica que va más allá del cine para abarcar el contexto del funcionamiento general de los medios de comunicación masiva en nuestros días.

El corpus de análisis proviene de un ciclo organizado por la Cineteca Nacional en el mes de septiembre de 2006, titulado **El poder de los medios**. Ante la promesa implícita en este título, es decir, conocer cuál es el alcance del poder mediático en las conciencias de las personas, se decidió recuperar y aceptar el corpus como representativo del tema.

Una hipótesis de trabajo derivada de la inquietud por comprender el poder de los medios consistió en la posibilidad de identificar cómo cierto tipo de cine contemporáneo

ejerce esta función metacrítica para develar las construcciones discursivas y cinematográficas naturalizadas ideológicamente por las decisiones político-expresivas del director, o de una parte del equipo de producción, que dan origen a una visión de eso que hemos llamado realidad social.

El hecho de trabajar con un corpus tan numeroso, trece películas, nos obligó a focalizar las categorías de estudio y eliminar aquellos filmes que no mostraron algún elemento discursivo, sonoro o visual pertinente para el análisis.

En este sentido, el ciclo dejó entrever una posible lógica subyacente de los poderes de los medios en cuanto a seis categorías temáticas. Cada una de ellas destacó algún vínculo social, político o cultural con la televisión o el cine mismo. El siguiente esquema (fig. 1) resume esa lógica:



Fig. 1. Películas que destacan algún vínculo social, político o cultural con la televisión o el cine

Es importante resaltar el modo en que esta primera clasificación temática del corpus vincula el poder de los medios con las actividades de los profesionales del cine y la televisión divididos en tres grandes rubros: los productores de realidades hollywoodenses, los creadores de estrellas y el periodismo, a su vez subdividido en un periodismo ramplón y amarillista, en contraste con un periodismo de investigación que busca exhibir las causas profundas de un hecho en particular.

En general, se nota en el corpus un sesgo que da preferencia al periodismo y deja fuera los efectos de los medios, sobre todo del cine, medio que desde un punto de vista histórico ha tenido un papel protagónico en la educación autoritaria de las masas, como lo fue **El Acorazado Potemkin** (Sergei M. Eisenstein, 1925, Rusia), concebido como un filme con claras pretensiones de lograr una conciencia revolucionaria, o bien, el documental de origen alemán de la cineasta Leni Riefenstahl, **Triunfo de la voluntad** (1935), cuando glorifica el ascenso y fortaleza del nacional socialismo no sólo al mostrar la habilidad retórica de Hitler, sino también al emplear magistralmente el arte cinematográfico puesto a disposición de la propaganda del Tercer Reich durante el sexto congreso del partido en Nuremberg.

También destaca el hecho de que las trece películas del ciclo cinco son de origen estadounidense y es que si existe una cinematografía que ha logrado constituir su hegemonía ideológica y económica gracias a su connivencia con la política, ha sido la norteamericana, llegando incluso a ser una industria estratégica para el gobierno

estadounidense, sea por la cantidad de dólares que moviliza en tan poco tiempo, o bien, por su habilidad de moldear las conciencias de los espectadores en cualquier país del mundo. Cada una de estas cinco producciones estadounidenses es un claro ejemplo de cómo los medios pueden liberar u oprimir según la información transmitida, la orientación de los contenidos y los tratamientos formales de la imagen y del sonido.

Una inferencia más que se puede obtener del país de origen, y con ello de la procedencia de los recursos para rodar y montar una película, nos puede ayudar a comprender cómo cinematografías nacionales hacen frente al poderío económico de Hollywood. Seis películas fueron coproducidas hasta por cinco países, en su mayoría europeos. Esta diferencia en la obtención de recursos es una tendencia de financiamiento que hace frente a la industria cinematográfica estadounidense.

Tres medios son los grandes ausentes de este corpus: la fotografía, la radio e Internet. Los dos primeros porque ni siquiera en los estudios de la comunicación tienen un papel relevante e Internet porque aún es prematuro conocer su alcance cultural en las sociedades contemporáneas en temas de asuntos públicos. Sin embargo, algunas películas sí han destacado el poder de estos medios, por ejemplo, se puede mencionar cómo los documentales de importantes fotógrafos de guerra exponen el modo en que el registro visual de acontecimientos noticiosos son materia de discusión, llegando incluso a influir en las decisiones políticas a partir de lo que podemos nombrar como una **moral de la cámara**.¹ Por su parte, **Good Morning, Vietnam** (Barry Levinson, Estados Unidos, 1987) exhibe el delgado hilo que separa la subordinación acrítica al poder militar de la rebeldía y la desobediencia, motivadas por el estilo desenfadado de un locutor de radio al darle a la risa un valor político. Finalmente, las películas acerca de la informatización de la realidad suelen tratar a los nuevos medios virtuales en contextos autoritarios de ejercicio del poder, temática fundada por la primera película generada en computadora en 1982: **Tron**, (Lisberger, Steven, Estados Unidos).

2. Unidades lingüísticas metarreferenciales.

En cuanto al empleo del lenguaje natural por parte de los personajes de las películas, se seleccionaron unidades de sentido completo que sintácticamente coincidieron con la oración y semánticamente con frases de uso y significación más o menos fija sin importar el contexto narrativo de la enunciación. En sí se trabajó con expresiones lingüísticas de amplio uso social, pero sin llegar a ser máximas, refranes o proverbios.

Es fácil su comprobación, pues estas unidades expresivas de carácter lingüístico pueden ser extraídas de sus contextos narrativos originales sin perder su significación. Tanto su independencia semántica como el grado de generalización empleado por la familiarización del referente, superan por sí mismas las diégesis de las películas para ubicarse en el terreno de lo *socialmente conocido por todos*, de ahí que no es extraño encontrar en estos juegos discursivos ironías, retruécanos o paráfrasis de lo que comúnmente se sabe y se dice del poder de los medios en cuanto a su influencia en las sociedades contemporáneas.

En algunas unidades de sentido discursivas, hallamos una parte de esa metacrítica autorreflexiva que ha hecho del cine, por otra parte, un instrumento de conciencia y cambio social en algunos temas espinosos para los mexicanos. Dos ejemplos extraídos de los contextos de discusión previos al estreno de dos cintas nacionales, pueden ayudar a explicar esta idea.

Basta recordar el debate entre el equipo de producción y el gobierno federal al justificar con una clasificación restrictiva tipo **C**, la censura a la película de Alfonso Cuarón, **Y tu mamá también** (México, 2001):

¹ Destacamos el siguiente documental: **War Photographer** (Frei, Christian, Suecia, 2001).

Se refirió (Alfonso Cuarón) a la clasificación de la cinta, que muestra desnudos y escenas de actos sexuales *soft*: "A mí si me da mucha lástima que le pusieran la C, cuando en Europa es para un público de 14 años; porque estamos en un país donde Carlos Fuentes es pornografía. Esa clasificación no es tal, es censura; no es ni siquiera clasificación C para menores, de 17 años, acompañados de sus padres, es el paternalismo que dice 'tú no puedes ver esto'. Creo que ya somos lo suficientemente maduros para escoger una dirección de gobierno y para votar, pero no para ver una película; es una hipocresía porque los chavos la van a ver en video. Vivimos en un país donde Carlos Fuentes es inmoral y los **Doce cuentos peregrinos**, de García Márquez, según Sari Bermúdez, es una buena novela, también es inmoral". (**La Jornada**, 30 de mayo, 2001).

El segundo ejemplo se extrae de otra película mexicana estrenada en el 2002 de la autoría de Carlos Carrera, **El crimen del Padre Amaro**, cuyo debate giró, más que en torno de la censura, alrededor de la madurez del público mexicano para asumir en su justa dimensión contradicciones de carácter religioso:

El crimen del padre Amaro es la película que marca, de modo a la vez simbólico y real, el colapso de este sistema de censura comercial y la ineficacia total del boicot eclesiástico. La película expone además, sin proponérselo, los alcances del humor involuntario de grupos conservadores que se declaran ofendidos (...). (Carlos, Bonfil. **La Jornada**, 18 de agosto, 2002).

El mérito político de ambas películas es haber puesto en la discusión de la agenda nacional comportamientos públicos que atentan contra la pluralidad ideológica y la democracia. Sin embargo, la toma de conciencia no siempre ha estado acompañada de una organización social que lleve a cambios culturales más profundos, eso es otro logro de la cultura de la celebridad y del escándalo propiciado sobre todo por la televisión, en detrimento del discernimiento colectivo y el cambio social.

A las oraciones con los que se trabajó, se les denominó **unidades lingüísticas metarreferenciales** y sus características, ya esbozadas líneas atrás, se resumen como sigue:

- Poseen la suficiente independencia de significación como para ser extraídas de sus contextos narrativos originales sin perder el sentido socialmente fijado.
- Se refieren críticamente y con distancia al papel político y social de los medios, incluyendo a la propia película que los origina
- Reciben algún tipo de tratamiento semántico en su contenido, sea para enfatizar o sea para contrastar lo que comúnmente se piensa o sabe de los medios.

Agrupemos estas frases antes de pasar a su interpretación (tabla 1):

Tabla 1. Unidades lingüística metarreferencial

Unidad lingüística metarreferencial	Tratamiento semántico
¿Quién quiera estar en televisión? (Todo por un sueño)	Cuestionamiento
(...) y tú, ¿qué perdiste el 9/11? (Septiembre Negro)	Cuestionamiento
Filma granuloso, como si fuera noticiario (Tierra de Nadie)	Imperativo
Sepúltalo en la ocho. Ahí le vas a dar en la madre al <i>Chicago Boy</i> . (Un mundo maravilloso)	Imperativo
Viejo Zapato: ¡Valor Mamá! (Escándalo en la Casa Blanca)	Exhorto
Quince minutos de fama o toda una vida de infamia (Crónicas)	Dilema

Es importante destacar que las decisiones del director respecto a la selección y empleo de este tipo de discurso están fundamentadas en orientaciones políticas que pretenden poner en duda la neutralidad mediática que los mismos productores y periodistas han intentado difundir entre el gran público. El espectador, al poner en juego su conocimiento de la trama de la película con sus creencias de la realidad social, es interpelado por el sentido cultural que adquieren, fuera del filme, cada una de estas oraciones. Con ello, se puede lograr un cierto grado de toma de conciencia de algunas de las muchas problemáticas que suscitan los medios en nuestros días.

Así, las dos preguntas, a pesar de estar ubicadas en espacios diferentes, es decir en el privado y en el público, llevan una respuesta esperada, sea porque todos queremos aparecer en televisión, sea porque, según el autoritarismo norteamericano, el mundo entero perdió algo con el ataque a las Torres Gemelas el once de septiembre de 2001.

El imperativo de filmar granuloso es una autorreferencia cinematográfica de cómo la técnica y el estilo logran que un mensaje aumente su credibilidad; el filmar granuloso es el resultado en la pantalla de las condiciones sin control en cuanto a luz y exposición a las que los fotógrafos de cine y televisión se enfrentan al momento de grabar los acontecimientos en soportes ópticos-químicos o electrónicos: una limitante del material y de la tecnología del registro se convierte en la principal característica formal del **estilo realista** del documental en el cine y del noticiario en televisión. El otro imperativo proveniente de la película de Luis Estrada es un claro ejemplo del modo en que una decisión netamente profesional, esto es, jerarquizar la información por la calidad de su trascendencia social, está subordinada a los juegos de poder entre gobierno y medios. Más que defender el derecho a la información, se protegen intereses de gremio. “Sepúltalo en la ocho” significa también que una noticia adquiere vida siempre y cuando aparezca en la primera plana, dejando las páginas interiores a lo banal o a la información incómoda para cierto grupo de poder.

El exhorto del filme de Levinson es sin duda la oración más irónica de las empleadas en el discurso de estas películas. Este mensaje en clave Morse logra su efectividad, en un primer momento, al descodificarlo y, en un segundo, al referirse al sufrimiento y la esperanza de la madre como característica casi universal de empatía por el soldado desvalido y la indefensa progenitora.

Finalmente, debemos recordar que Andy Warhol veía en el potencial de los medios la felicidad de la brevedad a disposición de los reyes y reinas de *quince minutos*, sin embargo, en **Crónicas** un certero diálogo muestra la otra cara del poder de los medios: toda una vida de infamia supera con mucho la fama y queda como el efecto no deseado que puede causar la aparición negativa de una persona en la televisión.

3. Discurso y narración

Estas películas corroboraron las muchas maneras que tiene el cine de representar o construir realidades gracias a su especificidad narrativa y artística, en este sentido se exponen algunas conclusiones agrupadas película por película.

- **Productores de realidades: Viejo Zapato: ¡Valor Mamá!**

Escándalo en la Casa Blanca, lleva hasta sus últimas consecuencias la duda acerca de si lo que hemos visto en la televisión como los grandes acontecimientos del siglo XX realmente fueron hechos históricos ubicados en coordenadas espacio-temporales, o si por el contrario, se han tratado de producciones hollywoodenses manufacturadas por encargo con el fin de ocultar, entretener o distraer la atención de los verdaderos problemas nacionales.

El hecho de contratar a un productor de películas para crear una falsa imagen de guerra y, con ello, desviar el posible juicio público de un político tan poderoso como el presidente de Estados Unidos, hace que al menos dudemos de la Guerra del Golfo Pérsico, de la llegada del hombre a la Luna, de los responsables de los ataques a las Torres Gemelas en Nueva York. Éste es el planteamiento radical de la película de Levinson, donde un principio de ambigüedad permite proteger a los poderosos: **negar aquello que se salga de control de la pantalla.**

La fórmula de construir relatos de ficción es efectiva para focalizar la atención de la gente en determinados asuntos públicos y no en otros. Así, una supuesta guerra entre Estados Unidos y Albania sirvió para evitar, en la agenda pública, la discusión del abuso sexual de una menor por parte del presidente de Estados Unidos.

Para suerte de algunos políticos, Hollywood ha probado la efectividad del melodrama llevado a las noticias televisivas mediante la fabricación de un personaje cuyos detalles, y no su persona, lo definen en su esencia; en este caso, un prisionero de guerra estadounidense, exhibe en su suéter agujeros que más tarde se sabría tenían un patrón de significación en clave Morse y, por lo tanto, un mensaje: **¡Valor Mamá!** Con el ridículo nombre de William Zapato, la historia de este soldado se resume en un estribillo a ritmo de balada: *Good Old Shoe* (Buen Zapato Viejo). Con ello, la película reveló lo fácil que puede ser manipular en cualquier sentido a la opinión pública gracias a la ficción televisiva.

- **Creadores de estrellas: ¿quién quiera estar en televisión?**

Todo por un sueño se distingue de las otras películas por ubicar en el centro de su trama los deseos legítimos de algunas jóvenes de convertirse en princesas de la pantalla. La fina crítica social del director se halla en el tratamiento irónico, pues en la construcción de los deseos de estar en televisión no sólo interviene la ingenuidad de la protagonista, sino también el ambiente familiar que fomenta sus dotes, prácticamente innatas, para ser exhibidas públicamente, cual producto de consumo.

Gus Van Sant caracteriza a la perfecta rubia que aparece en la pantalla cuya inteligencia sólo le es suficiente para presentar coquetamente el estado del tiempo. Estos estereotipos sociales y cinematográficos, al ser caricaturizados, ayudan al espectador a poner en entredicho las fórmulas televisivas del éxito.

- **Periodismo de guerra: “filma eso granuloso, como si fuera noticiario”.**

Así como algunas mujeres sueñan con ser princesas de la pantalla, algunas otras anhelan ser corresponsales de guerra. La película de Tanovic se desarrolla en el marco del conflicto de la ex Yugoslavia y no es una apología al valor de la periodista en búsqueda del relato en directo que muestre a los telespectadores de los noticiarios nocturnos la deshumanización de todo conflicto armado. Precisamente, esa falta de valor emotivo, hace que el filme se centre en la problemática de la construcción del discurso noticioso televisivo mediante la exhibición de los deseos de una periodista de salir del tedio cuando las líneas enemigas se hallan en estado de contención y para ello se intervienen ilegalmente las señales de radio destinadas a las actividades militares.

La periodista obtiene el relato, incluso es transmitido en vivo, pero al final su noticia no trasciende más allá del día, dejando constancia que la información, por muy relevante que sea, puede pasar inadvertida en sociedades globalizadas en el consumo pero poco conscientes en lo político.

- **Falso periodismo de investigación: “quince minutos de fama o toda una vida de infamia”.**

Existe un periodismo disfrazado de investigación que busca en el escándalo y en las declaraciones amarillistas una supuesta verdad profunda de la realidad. Estos periodistas se aprovechan de cualquier trampa, incluso la compra de testigos, para hacer que la gente diga lo que ellos quieren escuchar. Los escrúpulos profesionales y el compromiso social de informar de manera equilibrada, son principios que estorban cuando se trata de vender la desgracia de los pobres.

Crónicas indujo a pensar al espectador en el modo en los que los periodistas de los medios electrónicos fabrican los acontecimientos bajo un supuesto principio plural y humanizador de la información.

Si bien sigue vigente la frase del también cineasta Andy Warhol acerca de los quince minutos de celebridad a los que cualquiera puede aspirar en las modernas sociedades de la comunicación, lo cierto es que este artista estadounidense no logró concebir el lado opuesto de la moneda, es decir, cuando esa fama se convierte en degradación y desprestigio no dura quince minutos, sino toda una vida, al menos en el discurso de la película.

- **Falso documental: y tú, ¿qué perdiste el 9/11?**

Septiembre negro se podría caracterizar como una película de posadolescentes en búsqueda de una falsa conciencia política en el mundo subdesarrollado. Chocantes y engañosos, los directores pretendieron jugar al documentalista al más puro estilo de la cámara en mano de **El proyecto de la Bruja de Blair** (Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, Estados Unidos, 1999).

No es que el uso del documental en la ficción esté errado, lo errado se halla en las pretensiones de la película de mostrar a un par de aventureros en búsqueda de Osama Bin Laden para asesinarlo, por la supuesta pérdida de la novia de uno de ellos en el atentado del once de septiembre.

Este filme lo único que muestra es el profundo desprecio y evidente autoritarismo de ciertos estadounidenses respecto a otras culturas, geografías y modos de pensar la vida en ese otro mundo que también existe.

- **Muerte informativa: sepúltalo en la ocho.**

Estudios morfológicos de la prensa escrita han explicado cómo el diseño editorial orienta el interés de los lectores, de tal forma que la ubicación de la nota es fundamental para lograr el efecto esperado: sorpresa, indignación, asentimiento o negación. La página ocho, para uno de los personajes de esta película, representa la sepultura de cualquier efecto sobre la opinión pública que podría tener una *bomba informativa*. Los tratamientos ideológicos de la información se dan tanto en los contenidos como en la forma en que se presentan los datos, argumentos y explicaciones de un hecho.

Ahora bien, los editores de los diarios saben muy bien que una decisión profesional –estructurar periodísticamente la información– y ética –publicar esa información–, por lo regular es desplazada por intereses económicos o políticos muy focalizados en ciertos grupos de poder, situación que evidencia este filme.

4. Tratamiento político del arte cinematográfico.

Según el análisis discursivo y narrativo desarrollado hasta ahora, el poder de los medios se entiende en función de la política, el periodismo, las guerras, la industria del espectáculo, los anunciantes y Hollywood mismo.

En lo referente al análisis de las imágenes, las categorías analíticas llevan como soporte común la idea de **puesta**, esto es, de acomodo deliberado de la materia de expresión del cine con el fin de generar una idea, un ambiente o una emoción en particular. Son tres las puestas sobre las cuales el discurso cinematográfico se ha organizado: la puesta en escena, la puesta en cámara y la puesta en serie. En resumen, el espacio y el tiempo cinematográficos se han jerarquizado sobre estos tres principios rectores, vinculados con el modo de producción en el que se inserta la película.

La puesta en escena se refiere a todos aquellos elementos visuales y sonoros previamente ubicados en el *set* de producción y que formarán parte del cuadro. La puesta en cámara resume los parámetros espacio-temporales de la imagen y del sonido justo en el momento del rodaje. Ambas puestas se articulan en una serie ordenada según principios de continuidad o discontinuidad del tiempo cinematográfico. El resultado de esta triple relación da como resultado una experiencia de vida para el espectador: la película se parece a la realidad, o es la realidad; la película, se aleja de la realidad y, por tanto, causa una idea de extrañeza que puede perturbar la conciencia del público.

En términos históricos, las puestas del arte cinematográfico han tenido tres tendencias claramente identificables:

1. La clásica, donde el arte expresivo del cine no debe notarse a favor de la transparencia del relato o del hecho representado en la pantalla.
2. La moderna, en la cual los rompimientos artísticos y narrativos rompen con el efecto de realidad de la película para destacar el sentido o sinsentido de las tres puestas, en sí exhiben las condiciones, elementos e intenciones de una película al momento de organizar la materia multimodal del cine.
3. La manierista, consiste en el arte cinematográfico por el arte en sí mismo; la exhibición de los múltiples recursos de la imagen, el sonido y la sucesión sin más motivo que ellos mismos, nos acercan a una suerte de cine puro en el cual el espacio y el tiempo forman parte únicamente del cine y no de ninguna realidad extracinematográfica.

En términos generales, las tres puestas recibieron tratamientos clásicos por parte de sus directores con algunas *licencias* manieristas siempre subordinadas a las condiciones del relato, dando como resultado los siguientes usos:

- **Estética de la cámara en mano.**

Junto con la apariencia de imágenes granuladas, la cámara en mano, completa una estética bastante recurrente en nuestros días que pretende acentuar la condición de registro directo de la realidad del cine y de la televisión, en un contexto donde a la imagen no se le cree más después de la extendida manipulación digital. El uso de la cámara en mano tiene su origen en los movimientos artísticos de rompimiento de los años cincuenta y sesenta como una respuesta al sistema económico e ideológico que Hollywood había impuesto al canonizar cierta forma de construcción del espacio y tiempo: la toma maestra inmóvil, seguida de cuidadosos insertos, ha sido una característica de la transparencia exigida al aparato de enunciación cinematográfica para facilitarle al espectador la atención en la trama. Sin embargo, una nueva cultura visual se populariza en nuestros días a partir de dos hechos: la presencia surrealista de las imágenes difundida por el video-clip y el acceso doméstico a tecnologías de registro y edición videográfico. Este

nuevo panorama mediático ha hecho que los grandes públicos vean en los brincos de las imágenes, en la falta de continuidad espacio-temporal y en el movimiento sin control de la cámara, un efecto de realidad más que un ruido comunicativo. Asimismo, las condiciones de riesgo e inmediatez del trabajo periodístico, también han influido en la aceptación de imágenes borrosas y en extremo movimiento.

La estética de la cámara en mano es empleada en la mayoría de las películas del corpus en los temas referentes a los acontecimientos bélicos de las últimas décadas de la historia de la humanidad. Merece especial atención el filme de los estadounidenses Johnston y Van Gregg, **Septiembre Negro**, pues explotan los recursos cinematográficos del documental noticioso para rodar una película de ficción; no obstante, este documental puede llegar a ser comprendido como el cine del engaño, al menos en la lógica de estos directores quienes se destacan por su incorrección política a lo largo de la película.

En sentido opuesto, el manierismo de **Buenas noches, buena suerte**, concretizado en el uso del primer plano, en la incorporación de material cinematográfico original de la época y en el rodaje en blanco y negro, dan como resultado una película que recrea la atmósfera claustrofóbica y autoritaria de los años cincuenta en Estados Unidos. Entre oficinas y reducidos estudios de televisión, los personajes se debaten entre el ideal de búsqueda de la verdad y el ejercicio real del periodismo frente a un poder político autoritario.

- **El mundo maravilloso de la puesta en escena.**

La contraparte irónica del realismo cinematográfico es un realismo manierista de los objetos, personajes y ambientes que aparecen en cuadro. La película de Luis Estrada exagera la realidad de los personajes, realidad simbolizada en la puesta en escena, sea verdaderamente degradante, sea injustificadamente feliz. Así cuando le sonrío la suerte al personaje principal, el mundo se colorea y los objetos del encuadre toman tintes del universo de Disney, por el contrario, los ambiente lúgubres y oscuros aparecen cuando el peso del destino de clase regresa al protagonista a su condición original de marginación y pobreza.

- **Nuevas tecnologías, nuevos engaños.**

Cuando la imagen pasó de la representación analógica a la representación numérica, vino con ella otra característica: la modularidad, es decir, la posibilidad de elaborar un mensaje visual no bajo el principio de instantaneidad del registro, sino de montaje de elementos independientes. La tiranía de la huella luminosa antes de la digitalización se vio fácilmente desplazada cuando de objetos se pasó a módulos informatizados que si bien son percibidos como imágenes, son producidos bajo la lógica de cortar y pegar, y es que una imagen no es más el resultado del registro de la luz, ahora es la consecuencia de las operaciones de montaje que se hacen en la computadora.

A la par de esta nueva manipulación visual, se halla la necesidad histórica de ocultar al espectador el artificio de los efectos especiales. La ilusión de realidad es un importante principio que pasó de la industria del cine a la de la programación. Este principio guía la generación de imágenes artificiales lo más parecidas a la realidad física de nuestro entorno y así se pretende conservar la fe en lo que se ve y oye en los medios. **Escándalo en la Casa Blanca**, brinda un ejemplo al respecto. Se filma una secuencia de una supuesta guerra entre Albania y Estados Unidos, pero ésta se rueda en un estudio cuyo único escenario es un fondo verde. En el proceso de montaje, sabremos más adelante, se agregarán edificios en ruinas, humo y sonidos propios de un conflicto armado, además, una bolsa de frituras que abraza una joven campesina, será borrada para ser sustituida por un pequeño gato. Así, esta mujer "albanesa" representará los

horrores de la guerra y despertará la conciencia moral del pueblo estadounidense a favor de las bondades de la intervención de su gobierno en aquel exótico y pobre país.

5. Conclusiones.

¿Cuál el poder de los medios? Oprimir o liberar. Oprimen cuando difunden mentiras de apariencia realista; liberan al conservar la verdad de la realidad que registran. Sin embargo, los hechos no son tan extremos y en el trayecto de la construcción de la realidad mediática existen un sinnúmero de matices dados por los contextos históricos en lo que se insertan estos discursos.

El ciclo, retomado aquí como corpus de estudio, de alguna forma da claves para comprender cuáles son las temáticas que más preocupan a la opinión pública en cuanto a los mismos medios se refiere: el ejercicio honesto del periodismo, la exhibición de los recursos utilizados para engañar (efectos especiales y tratamientos narrativos), y el poner en tela de juicio la cultura de la celebridad a la que todo ciudadano podría aspirar como ideal de éxito personal. En su totalidad, las trece películas pueden ser leídas como el trayecto por esos matices que obligan al espectador a tomar conciencia del poder de los medios, un poder real, pero no monolítico, contra el cual la mejor defensa es la incredulidad respecto a los contenidos que se transmiten y las formas empleadas en la construcción de los mensajes.

Algunas películas aprovechan muy bien el saber social sobre los medios para destacar su influencia en tres esferas públicas: la política, la económica y la cultural. La política estaría en función de la capacidad de los medios de orientar el pensamiento de las masas en determinada dirección que beneficie la reproducción del sistema de dominación (justificar una guerra inexistente, los deseos de aparecer en televisión, la exhibición amarillista de la vida de los pobres); la económica se centraría en el hecho de que las grandes fortunas de unos pocos potentados de las sociedades posindustriales se han generado en el negocio del entretenimiento en el cual los medios son el eje de articulación más importante (la vida desenfadada de los productores hollywoodenses, la necesidad de ganar la nota como condición necesaria para ganar audiencia); la influencia cultural se resumiría en aquella idea de que los mensajes de los medios son el resultado de las demandas de un público formado acríticamente en la paradójica realidad exhibida en las ventanas mediáticas (la inoculación que caracteriza al tele-espectador respecto al dolor y la injusticia, los deseos de resolver las dificultades de la vida a lado del aparato de televisión, la exhibición en directo y a distancia de la polarización social).

En contraste, otras películas del mismo corpus pretenden tomar distancia de estos efectos negativos en las conciencias de los grandes públicos. Al respecto, es importante retomar las palabras del protagonista de **Buenas noches, Buena suerte**, Edward R. Murrow: "Hemos construido una tremenda alergia social contra la información desagradable y nuestros medios la reflejan; estamos dejando que el entretenimiento, la distracción y la mentira de los medios nos aislen en un peligroso conformismo".

Ahora bien, el trabajar el análisis del discurso desde cuatro perspectivas, nos ha permitido dar cuenta de las diversas formas en que la multimodalidad del cine, construye y transmite sus múltiples significados. Una reconstrucción metateórica del análisis aquí empleado nos puede ayudar a modelizar cada filme con la finalidad de establecer ciertas regularidades y dependencias entre contenidos y formas con la cultura audiovisual que los posibilita. Esta cultura visual que cada vez está más vinculada con las lógicas de los nuevos medios generados y operados por las computadoras con su consecuente pérdida de fe en la imagen.

A manera de último ejemplo, modelicemos el filme de Levinson, **Escándalo en la Casa Blanca**, a partir de las cuatro perspectivas aquí desarrolladas, a saber: la

temática, la lingüístico-discursiva, la narrativa y la audiovisual. Modelo útil para la construcción de ficciones cinematográficas, pero también de ficciones políticas (figura 2).



Fig. 2. Perspectivas en el análisis de los medios.

No pretendemos, al integrar diferentes perspectivas de análisis a textos multimodales, dar por terminada una lección. Al contrario, sólo es nuestro deseo comprobar cómo la articulación entre las ciencias del lenguaje y las ciencias de la comunicación, enriquecen nuestras explicaciones que dan cuenta de las estructuras de significación de lo audiovisual, donde, es justo reconocerlo, los elementos lingüísticos siguen teniendo un papel relevante, pero no el único ni el definitorio al momento de que el usuario de los signos interpreta el mundo natural y social que lo circunda.

BIBLIOGRAFÍA

- Benveniste (1976), Emile. *Problemas de lingüística general*, Ed. Siglo XXI, México.
- Bonnafous, S. y Charaudeau, P. (1996). "Le discours des médias, entre sciences du langage et sciences de la communication", en *Les discours: enjeux et perspectives*, Francia.
- Charaudeau, P. (2003). *El discurso de la información. La construcción del espejo social*, Ed. Gedisa, Barcelona, España.
- Christensen, T. y Haas, M. J. (2005). *Projecting Politics: Political Messages in American Films*, Sharpe, EUA.
- Crane, D., Kawashima, N. y Kawasaki, K. (editores) (2002). *Global Culture: Media, Arts, Policy and Globalization*, Routledge, Nueva York, EUA.
- Danesi, M. (2002). *Understanding Media Semiotics*, Ed. Arnold, EUA.
- Ducrot, O. y Todorov, T. (1979). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Ed. Siglo XXI, México
- Gutiérrez Vidrio, S. (2000). "El discurso político. Reflexiones teórico-metodológicas", en revista *Versión*, Ed. UAM-X, (10), México.
- Kress, G. y Van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*, Ed. Arnold, EUA.
- Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*, Ed. Paidós, Barcelona, España.
- Perelman. (1959). *Retórica y lógica*, Ed. UNAM, México.
- Street, J. (2001). *Mass Media, Politics and Democracy*. Palgrave, Nueva York, EUA.
- Van Dijk, T. [comp.] (2000). *Métodos de análisis crítico del discurso*, Ed. Gedisa, Barcelona, España.