



Análisis de la recepción del discurso fílmico de las películas *Vuelo 93* y *Torres Gemelas* en el periódico *El Universal* online y la revista *New Yorker*

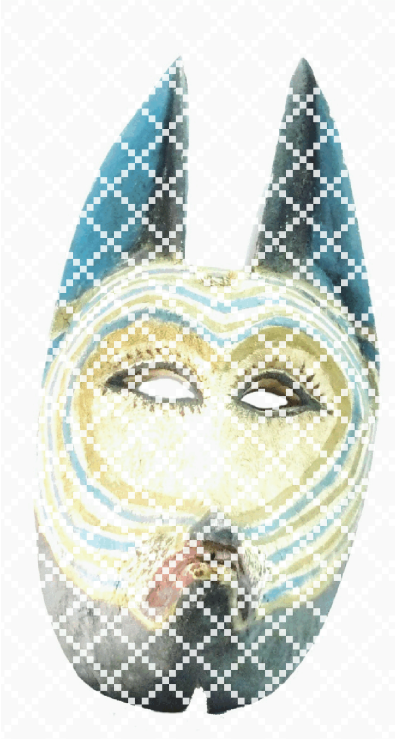
Ángel Gabriel Cabrera Venegas
Universidad de Colima

Resumen

Mediante el análisis fílmico se definió el discurso presente en las películas *Vuelo 93* (*United 93*) y *Torres Gemelas* (*World Trade Center*) para después obtener los parámetros de recepción de los autores de *El Universal Online* (México) y el sitio web de la revista *New Yorker*.

Palabras clave

Análisis de la recepción, películas, periódicos.



***Analysis of the filmic
reception of movies
United 93 and World Trade
Center in the newspaper
El Universal and in the
magazine New Yorker***

Abstract

By analyzing filmic, we defined the discourse it in the movies *United 93* (*Vuelo 93*) and *World Trade Center* (*Torres Gemelas*) and then obtain the parameters of receipt of the authors of the *Universal Online* (Mexico) and the website of the *New Yorker*.

Key words

Reception analysis, movies, newspapers.

Introducción

Los acontecimientos sucedidos el 11 de septiembre de 2001 en las Torres Gemelas, Nueva York, Estados Unidos (dos aeronaves comerciales impactadas en el *World Trade Center*), han cambiado la forma de administrar la política internacional. Así lo describieron periodistas como Joaquín López Dóriga, conductor titular de noticieros *Televisa* cuando afirma que acabó una era y comenzó otra, durante la cobertura que realizó la empresa de comunicación mexicana sobre el atentado terrorista.

De inmediato, diarios de circulación internacional, nacional e incluso del ámbito local (Colima), ocuparon el espacio de sus páginas con artículos, noticias, entrevistas y demás géneros periodísticos para exponer conmoción, apoyo, indignación y condena, entre otras expresiones, acerca del evento. Asimismo, algunos conductores, entre los que destacan Víctor Trujillo, presentador del noticiero matutino *El Mañanero*, bajo el disfraz de su conocido personaje "Brozo", vaticinaron que no era lejana la fecha en que la industria cinematográfica estadounidense tomara la tragedia como fuente de inspiración para filmes taquilleros.

Cinco años después se realizaron dos cintas referentes al tema. La primera en exhibirse fue *Vuelo 93* (2006), filme británico dirigido por Paul Greengrass, el cual relata lo acontecido dentro del vuelo que se estrelló en Pennsylvania y cuyo destino era la Casa Blanca.

La segunda película en aparecer fue *Torres Gemelas* (2006). Esta última del director estadounidense Oliver Stone, plantea a lo largo de la historia la supervivencia de dos agentes portuarios que, después del impacto del avión en la Torre Norte del World Trade Center de la ciudad neoyorquina, entran al edificio para intentar rescatar sobrevivientes, pero al derrumbarse la construcción quedan atrapados entre los escombros.

El tema se tornó recurrente en los medios de comunicación, pero esta vez las notas informativas y las investigaciones



periodísticas fueron sustituidas por la crítica fílmica y comentarios de especialistas en el séptimo arte. A su vez, Jaques Aumont y Michel Marie en su libro *Análisis del film*, señalan que éste es “como una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un texto” (1996: 18).

Aunque varios medios de comunicación se ocuparon de reseñar o comentar las películas, analizaré solamente dos casos ejemplares: el primero será *El Universal Online*, versión digital de *El Universal*, periódico mexicano de circulación nacional donde César Huerta y Natalia Cano tomaron la película *Torres Gemelas* para realizar sus observaciones.

Mientras que para *Vuelo 93* lo hicieron Juan Manuel Navarro y Matthew Wald, cuyo segundo análisis estará versado dentro del sitio web de la revista estadounidense *New Yorker*, sitio en el que David Danby efectuó la crítica de ambas películas. Sobre los textos engendrados por la recepción del mensaje fílmico, Jaques Aumont y Michel Marie señalan:

Los films son también productos que se venden en un mercado específico; sus condiciones materiales, y sobre todo psicológicas, de presentación al público y a cada espectador en particular, son modeladas por la existencia de una institución, socialmente aceptada y económicamente viable, perceptible hasta tal punto que hoy en día se encuentra en plena mutación: únicamente en el propio dispositivo de la sala oscura se determina hasta cierto punto, su recepción y existencia (1996: 17).

Toda comunicación tiene como finalidad transmitir un mensaje (también llamado discurso). El cine es un medio de comunicación masivo, lo que deduce que el mensaje contenido en la película observada tendrá una recepción e interpretación. Dicha recepción puede o no generar un mensaje (o discurso) consecuente, que incluirá además la percepción del receptor del mensaje.

Uno de los principales exponentes sobre teorías del discurso, Norman Fairclough (1992), asevera que:

[...] el discurso es muy importante para construir relaciones de poder. En la sociedad contemporánea, el poder ya no se ejerce abiertamente

por la represión, sino por el manejo mental de los grupos dominados, de tal forma que estos aceptarán las relaciones de poder como algo natural. La palabra escrita y hablada se ha convertido en el arma principal para lograr este objetivo. Sin embargo, la reestructuración del poder no se da directamente a través del texto [y concluye que] La tarea del análisis crítico del discurso consiste en revelar las claves existenciales en la relaciones de poder (1992: 147).

En el ámbito del cine, una de las principales herramientas para que el espectador asimile el discurso es establecer enlaces sentimentales. De esta manera, el receptor del discurso fílmico asimila el mensaje por completo. Para autores como José Carlos Lozano (1996), lo anterior se basa en que:

[...] la propiedad y el control capitalista de los medios de comunicación transnacionales (entre los cuales está el cine) determinan que estos propaguen en el mundo entero los valores ideológicos de los países industrializados, como Estados Unidos y las principales naciones europeas (Fairclough, 1992: 119).

Tanto el discurso fílmico como la recepción de este discurso en los autores de *El Universal Online* y el sitio web de la revista *New Yorker*, fueron producidos bajo situaciones contextuales específicas.

En primera instancia, los filmes presentan información referente a los atentados del 11 de septiembre de 2001, datos que los directores obtuvieron de noticieros, periódicos y medios de información en general. En el caso particular de *Vuelo 93*, la mayor parte de la cinta (las escenas dentro del avión) son rescatadas gracias a los registros localizados en la caja negra de la aeronave impactada en Pennsylvania, al igual que las grabaciones de los Centros de Control de Tráfico Aéreo y los testimonios de algunos familiares que lograron tener contacto con los pasajeros antes de la colisión.

En el caso del film *Torres Gemelas* es distinto, pues el guion fue realizado debido al testimonio directo de los agentes portuarios sobrevivientes, en quienes se centra la historia, así como de sus familiares cercanos. Es decir, la fuente primaria de información para el equipo de producción de los filmes no es su creatividad



o experiencia, sino la recopilación de sucesos por medio de terceros.

Los textos aparecidos después de la exhibición de las películas *Vuelo 93* y *Torres Gemelas*, en *El Universal Online* y el sitio web de la revista *New Yorker*, reflejan una cadena de asimilación-producción de discursos. Por una parte, el director asume el primer discurso del medio, donde recoge la información; después, al ser proyectada la película, el crítico espectador asimila el discurso del director y genera el propio.

Finalmente el crítico, al crear un texto, plasma parte de su recepción acompañada de rezagos de la recepción que tuvo en su momento el director; es decir, el texto cuenta con la recepción y el discurso de al menos tres fuentes distintas. Es entonces cuando surge la pregunta ¿de qué manera realizar un análisis de estos escritos?

Realizar esta acción con las películas *Vuelo 93* y *Torres Gemelas* para comparar los resultados y comprender las circunstancias de recepción del discurso de *El Universal Online* y el sitio web de la revista *New Yorker*, será el objeto de estudio del presente trabajo. La investigación contará para identificar los distintos discursos y su recepción con los esquemas adecuados: el análisis fílmico y el análisis de recepción de medios, respectivamente.

Asimismo, expondré cuáles son las diferencias de recepción del discurso fílmico de *Vuelo 93* y *Torres Gemelas* en los colaboradores de *El Universal Online* y el sitio web de la revista *New Yorker*, de esta manera se demostrará que los textos en *El Universal Online* y el sitio web de la revista *New Yorker*, están pensados, argumentados y trabajados acorde con la tendencia del medio en el que es publicado dicho material, además de que la recepción del discurso dependerá del contexto social en que el analista se ubique.

Los resultados obtenidos servirán en un futuro para comprender la manera en que un filme influye en la postura y percepción de analistas, críticos y periodistas frente a un suceso trascendental como el de las Torres Gemelas el 11 de septiembre de 2001. Tomando en cuenta los medios analizados y la relevancia

que cada uno tiene en su nación de origen, se entiende la importancia de examinar la información, pues los autores pueden distorsionar la realidad del evento en su posterior crítica o análisis.

Análisis del *film*, el método

Existen diversos caminos para efectuar un análisis fílmico. En realidad la mayoría de las teorías aplicadas en un principio para analizar alguna película, son tomadas o retomadas a partir de los postulados teóricos de la lingüística y la semiótica. ¿Por qué utilizar un método aplicable a los textos impresos en los trabajos audiovisuales? Básicamente por que los filmes parten del mismo principio que los textos: la creación de un autor mediante estructura lingüística.

El texto es una serie de ideas que en su conjunto manifiestan una significación dotada de sentido, pero que tiene la limitante de basarse sólo en elementos lingüísticos para su comprensión, en cambio, una cinta representa mucho más que eso.

El estructuralismo planteado en forma rústica por Rolan Barthes, fue mejorado por Jaques Amount y Michel Marie quienes en *Análisis del film* sostienen, con base en lo expuesto por Claude Levi-Strauss: "lo que la crítica o el análisis estructuralista intentan develar, es siempre la estructura 'profunda' subyacente de una producción signficante, determinada, que es la que explica la forma manifiesta de esta producción" (1990: 96).

El estructuralismo se basa en la comprensión de cada una de las partes que componen el film para, de esta manera, obtener el discurso expuesto principalmente por el director de cine (sin dejar a un lado a todo el equipo de producción); es decir, el mensaje a transmitir con el cine como medio. Carlos Eduardo Luna Cortéz, en *Cuadernos del Cine Club*, al referirse al análisis estructural, dice que el objetivo básico:

[...] es llegar a descubrir, a ubicar e identificar cuál es la tesis básica que propone el director de la película, qué es aquello que el director nos está diciendo otra vez en la película (1895: 12).



Las películas *Vuelo 93* y *Torres Gemelas* fueron analizadas bajo las normas del estructuralismo pero considerando aplicaciones de la escuela francesa de Roland Barthes, quien contribuyó con tres niveles para el análisis estructuralista desde la lógica inherente y de contenido: las funciones, las acciones y la narración.

Funciones

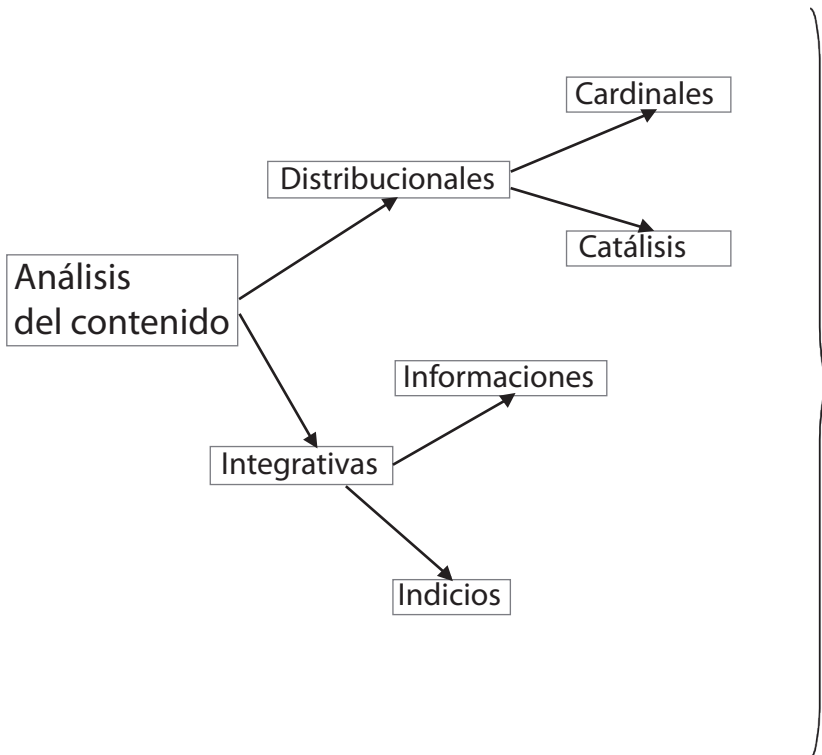
El primer apartado de la propuesta de Barthes se basa en las funciones, entendidas en el caso fílmico como las representaciones de distintas etapas de la película, cada unidad de función tiene precisamente como destino delimitar cuál es la función de dicha unidad; es decir, ayudar a que el destinatario interprete el mensaje.

Estas funciones se dividen en dos grandes categorías o unidades: las distribucionales, que se definen por las relaciones que mantienen con otras funciones y sirven como vínculo para otras funciones, y las integrativas, que “aseguran la correlación con los demás niveles” (Jaques Aumont y Michel Marie, 1996:139).

Ejemplos de las funciones integrativas son las características de la personalidad, identidad, connotaciones sobre el lugar de las escenas, etcétera. De las funciones distribucionales se desprenden dos funciones más: las cardinales o núcleos, la cuales abren la posibilidad para la continuidad de la historia, y las de catálisis, que son consecuencia de un acto previo y no precisamente consecuente para algún acto posterior.

Por parte de las funciones integrativas, la división consiste en indicios, propiamente definidos en las referencias a carácter, ambiente, sentimiento o pensamientos; e informativas, cuya utilidad dentro del fin es ubicar al espectador en el tiempo y el espacio. Para explicar mejor este aspecto se desarrolla el siguiente cuadro:

Figura 1
Funciones contempladas para la obtención del análisis del contenido



Fuente: Elaboración propia.

En cuanto a la relación entre las distintas funciones del contenido para la obtención del análisis fílmico, explicado por Jaques Aumont y Michel Marie "los indicios pueden combinarse más o menos libremente entre ellos mismos y con las funciones; y entre las funciones cardinales y las catálisis existe siempre una relación de implicación simple" (1996: 140). A través del análisis de las funciones del contenido de las películas *Vuelo 93* y *Torres Gemelas*, se determinaron cuáles fueron las condiciones de funcionalidad del contenido.



Acción

En este apartado se delimita la acción realizada por los personajes de las cintas, pero más que desde una noción psicológica, se intenta describir a los personajes de manera objetiva o como individuos dentro del campo de estudio (el film). De esta manera se consideró a los personajes principales como agentes más que como individuos, por lo que en este punto se tomó la teoría mítica de Joseph Campbell, parecida a la expuesta en los estudios de Vladimir Propp sobre los cuentos rusos.

No obstante, Campbell agrega apartados mucho más concordantes para el análisis de las acciones del personaje en el total del análisis fílmico. Las etapas del crecimiento del personaje cinematográfico aplican para los personajes principales (protagonistas) de una cinta. Reflejan tanto la estructura de la transmisión narrativa como el conflicto interno del o la protagonista.

Los 12 pasos en orden de realización son: mundo ordinario, el llamado de la aventura, resistencia, encuentros con el mentor, travesía del primer umbral, pruebas, aliados y enemigos, aproximación, la odisea, recompensa, camino de regreso, resurrección y superación definitiva. Con ellos se entendió el cómo de las acciones, el por qué y el para qué de éstas mismas. Son 12 puntos sustanciales para su posterior uso en el análisis de la recepción en medios, puesto que, al entender en su totalidad el discurso presente en las películas, se podrán encontrar las diferencias de recepción en los textos posteriores de *El Universal Online* y el sitio web de la revista *New Yorker*.

Narración

Se deja en última instancia la narración fílmica debido a que la problemática de la narración parte de la constatación de que un relato presupone siempre un donante y un destinatario; de esta manera se considera la forma en que se transmite un mensaje, para así conocer el fondo del mensaje mismo.

Las películas *Vuelo 93* y *Torres Gemelas* tienen suficientes personajes para ser considerados guías de la narración, sin embargo, este problema se solucionó al seleccionar aquel (o incluso aquellos) en quienes se concentra la narración del relato a través de sus ojos, pues “un relato puede proporcionar más o menos información sobre la historia que cuenta, puede proporcionarla desde un determinado punto de vista y filtrarla a través del saber de un personaje”, expresan Jaques Aumont y Michel Marie (1996: 150, 151).

Después de aplicar la separación de funciones del lenguaje y la estructura del personaje en las acciones dentro de la película, la narración engloba los resultados de ambos puntos para presentarlos en forma final y total al lector, y de esta forma, después de haber sido expuesto a cada una de las partes que componen el análisis fílmico, entender cuál es el mensaje y la forma en que éste se transmite.

Unidad de análisis

La unidad de análisis que comprende la investigación son las películas *Vuelo 93* y *Torres Gemelas*, ambas realizadas y proyectadas tras cinco años de luto en la industria fílmica. La primera de ellas —producto de Peter Greengrass, director británico— utilizó entrevistas con los familiares de las víctimas del vuelo estrellado en Pennsylvania el 11 de septiembre de 2001, así como personal de la aerolínea United Airlines, pilotos, Fuerza Armada y gente que está involucrada en la comisión a cargo de investigar los atentados terroristas de aquella fecha.

Torres Gemelas —dirigida por el norteamericano Oliver Stone— fue la segunda película en realizarse, tomando como personajes principales a víctimas del suceso mencionado. Como principal fuente de información fueron utilizadas las grabaciones de los relatos de Will Jimeno y Jhon MacLaughlin, los policías portuarios atrapados entre las ruinas de la Torre Norte, así como entrevistas realizadas a sus familiares.



Técnica

Como se explicó anteriormente, la técnica comprende la separación de estructuras fílmicas para su análisis. Tanto las funciones como la acción de los personajes y la narración fílmica presentan características que en conjunto, demuestran la subjetividad de las cintas, cuyos directores han pregonado la objetividad de las mismas.

Al comprender mediante las tres partes del estructuralismo la conformación del discurso fílmico, se obtiene, primero, la intención del mensaje emanado de la película; y segundo, una medición para establecer la asimilación en la recepción de este discurso, en los escritos de los medios digitales mencionados a lo largo de este artículo.

Herramientas

Para las funciones de contenido se utilizó la separación de dos clases, las que dan continuidad a la historia y las que muestran situaciones específicas sobre el lugar o los personajes. De esta manera, y dependiendo de las características utilizadas en cada función, se encontró la mayor presencia de funciones que contribuyen a la subjetividad del film.

En cuanto a la estructuración de los personajes, adoptando los doce pasos de Joseph Cambell, se identificó la forma en que tanto guionistas como directores construyeron la estructura del film, así como el crecimiento paulatino de los personajes que en ellas se ubican.

Finalmente, para el tercer punto: la narración fílmica, se utilizaron los resultados obtenidos en los dos apartados anteriores para entender, escena por escena de cada película, la intencionalidad de los contenidos de las mismas; obteniendo como resultado una ratificación del argumento presentado al inicio de este estudio, la mayor presencia de argumentos subjetivos.

Procedimiento

Fue necesario contemplar de manera continua las películas *Vuelo 93* y *Torres Gemelas* para visualizar cada una de las escenas, con método en mano cada vez que se presentará la oportunidad, y obtener la mayor cantidad posible de información sobre los diferentes apartados que comprende el análisis estructural del film.

Vuelo 93 fue el primer film analizado. Cada escena representaba apuntes que tomar: cada diálogo un continuo parafraseo para obtener el mensaje presente del director. Los personajes, abundantes en esta ocasión, presentaron un sinfín de gamas de personalidad y acción. Sin embargo, al llegar al clímax de la historia, esta se simplificó en su desarrollo y en el cambio de los personajes, al grado de acelerar el proceso analítico, por lo que al momento del desenlace de la trama, este resultó mucho más sencillo que el simple hecho de relatar la introducción del film.

Torres Gemelas fue la segunda película en ser analizada. Ésta resultó en apariencia más sencilla, debido a que la trama central de la misma se concentra en dos personajes: Will Jimeno y Jhon MacLaughlin. El diálogo entre estos al quedar atrapados en el World Trade Center fue la parte más extenuante del trabajo, no obstante, el mensaje cargado de contenido funcional por parte de los dos policías portuarios dificultó la obtención de la estructura; sumado a esto, los continuos *flashbacks* (efecto cinematográfico que representa un recuerdo o vivencia en el pasado), hicieron más ardua la labor de continuidad del estudio.

Una vez realizada la labor de visualización de los filmes, prosiguió la obtención del discurso fílmico. Gracias a las anotaciones concernientes a la funcionalidad, acción de los personajes y narración del relato, conseguí el mensaje fílmico del director para su posterior análisis de recepción, presente este último en los textos de *El Universal Online* y el sitio web de la revista *New Yorker*.



Límites de la metodología empleada

Ciertamente, el estructuralismo es una teoría completa para realizar un análisis fílmico, sin embargo, existen algunos espacios que no se podrán cubrir, en parte por la disponibilidad de tiempo para un estudio mucho más minucioso, así como ciertas lagunas que quedarán para cubrir futuros análisis. En este último apartado se incluye la intencionalidad directa de los guionistas, productores, actores y demás personal técnico que participa en la elaboración de un film, aunque mi principal interés versa sobre la visión del director, lo cual se considera una limitante para el análisis general de los filmes.

También se deja a un lado la investigación concerniente a los intereses de los empresarios que invierten su capital en compañías cinematográficas; los compromisos adquiridos por los estudios de grabación; el apego a las evidencias recabadas por los realizadores del film o, incluso, la intencionalidad de influencia en la distribución del filme por parte de los publicistas y medios de comunicación.

Por lo antes expuesto, el análisis aquí mostrado se basa en la estructura del film y la presentación del relato al destinatario. Los demás temas expuestos, como lagunas del conocimiento, son demasiado extensos para abordarse desde la concepción de una sola persona en un periodo tan corto como lo es un año.

Análisis de la recepción del discurso

Para realizar un análisis en la estructura del contenido de los textos en *El Universal Online* y el sitio web de la revista *New Yorker*, se consideran —entre otros— cuatro factores cruciales estipulados por Jan Renkema: fuente, mensaje, canal y receptor (1999: 165).

La *fuentes* se refiere a ahondar de dónde obtiene información el autor, además de comprender la naturaleza de esa fuente de información para identificar y señalar el grado de credibilidad. El *mensaje*, es crucial, pues considera qué se dice, qué argumentos se utilizan, en qué orden están presentados estos argumentos,

y al analizar esta parte se determina cuál es la intención del mensaje. El tercer factor es el *canal* que transmite el mensaje; si el trabajo del escritor llega al público a través de una revista de circulación internacional o de un prestigiado periódico con presencia local, y es que *El Universal Online* y el sitio web de la revista *New Yorker* cuentan con un prestigio que impacta en la recepción del destinatario del mensaje.

En palabras de Julieta Haidar: “la eficacia social de la ideología (del medio) produce dos tipos de efectos básicos: un efecto de reconocimiento y/o de convencimiento en los destinatarios. Cuando planteamos la eficacia en términos de los efectos ideológicos, necesariamente debemos remitir al problema de los efectos discursivos, ya que las prácticas discursivas son la materia prima de lo ideológico” (1998: 126). Por lo tanto, el medio del mensaje es influyente en el destinatario.

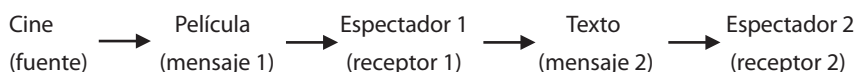
Finalmente el cuarto factor es el *receptor*, que permite esclarecer a quién está dirigido dicho mensaje y de esta manera el por qué se redactó, argumentó, dirigió y se presentó la información, además de transmitirse por un canal específico.

En el presente trabajo, esos cuatro pilares o factores cruciales se determinan de la siguiente manera: la obtención de información del escritor es a través de las películas, los mensajes son los textos redactados a raíz de la recepción de las cintas, el canal se especifica en *El Universal Online* y el sitio web de la revista *New Yorker*, y finalmente el receptor es el público a quien se dirige el texto producido a raíz de la exposición al discurso fílmico. El cómo de la redacción de los textos se ubica en este punto, queda mejor explicado a continuación:



Figura 2

El proceso de producción de mensaje (las películas) y asimilación del mismo por parte del espectador 1 (E1), así como la generación de un texto a raíz de la exposición al mensaje fílmico (M1)



Fuente: Elaboración propia.

Este último es el que mayor interés despierta al momento de escribir, pues el verdadero reto del escritor es comprender que “un lector está obligado a tomar parte activa en el proceso de comunicación” (Jan Renkema, 1999: 114), siempre y cuando se considere a sí mismo con un lector crítico.

Alberto Vital, al manejar la teoría de la recepción, se refiere al receptor como punto crucial porque “el texto está construido de tal manera que prevé la participación del lector, de modo que éste no es, en tanto que factor previsto en la comunicación literaria, un elemento extratextual” (2000: 239).

En este momento entra en el campo del análisis fílmico el analista. En primer lugar como lector y en segundo como analista mismo y no como crítico. Para Jaques Aumont y Michel Marie, el crítico:

[...] informa y ofrece un juicio de apreciación, mientras que el analista debe producir conocimiento. Está obligado a describir mínimamente su objeto de estudio, a descomponer los elementos pertinentes de la obra, a hacer intervenir el mayor número posible de aspectos en su comentario y a ofrecer, por medio de todo esto, una interpretación (1990: 22).

De esta forma, definir la intención del discurso presente en las películas es crucial para comprender la recepción de los escritores de *El Universal Online* y el sitio web de la revista *New Yorker*. Referente a este punto, Rosa Esther Juárez expresa en su libro *Las Chapuzas del Lector* que:

[...] el receptor, en su memoria de corto y largo plazo, ha almacenado información que su cultura y sociedad le han permitido construir y que le sirve de norma. Así, la actividad de los sujetos en situación comunicativa se refiere sobre todo a operaciones intelectuales. Tales operaciones son compartidas tanto como por el receptor como por el emisor, sólo que en orden invertido (1992: 40-41).

Por lo tanto, la asimilación del mensaje será diferente en cada persona que presencie las películas, pues cada uno como individuo, tiene su propia historia, contexto, prejuicios e ideas preestablecidas. Precisamente sobre retención en el receptor, Jan Renkema, al parafrasear la propuesta del psicólogo francés Frederic Bertlett, sostiene que: “la retención de una historia se ve influida por el marco mental del receptor. Con esto quiere decir que el conocimiento previo se utiliza para procesar la información nueva” (1999: 207).

Los autores publicados en *El Universal Online* y el sitio web de la revista *New Yorker*, pueden recibir el mensaje de las películas de manera diferente, cada uno dependiendo de la información con que cuente (de manera personal). En el público, la recepción de los diferentes mensajes puede cambiar dependiendo de la forma y tiempo en que esta se presente. También Jan Renkema sostiene que el mismo mensaje persuasivo puede tener efectos diferentes sobre gente diferente (1999: 166), por tanto, la subjetividad es factor fundamental para la recepción y asimilación del mensaje.

Sobre el mismo tema, Renkema manifiesta que “si aparece una diferencia formal, se corresponde con una diferencia funcional” (1999: 252). El cómo se escribe determina el porqué; sin embargo, hasta el momento existen pocos documentos que reflejen el discurso del film y la recepción en medios.

Analizar las películas *Vuelo 93* y *Torres Gemelas* para comparar los resultados y comprender las circunstancias de recepción del discurso de *El Universal Online* y el sitio de la revista web *New Yorker*, será el objeto de estudio del presente trabajo, de esta manera se llenará el vacío existente respecto al tema.

La investigación contará para identificar los distintos discursos y su recepción con los esquemas adecuados: el análisis filmico



y el análisis de recepción de medios. Así mismo, se responderá cuáles son las diferencias de recepción del discurso fílmico de *Vuelo 93* y *Torres Gemelas* en los colaboradores del *El Universal Online* y el sitio web de la revista *New Yorker*.

De esta manera se demostrará que los textos divulgados en *El Universal Online* y el sitio web de la revista *New Yorker*, sobre las películas *Vuelo 93* y *Las Torres Gemelas*, están pensados, argumentados y trabajados, primero con una similitud en condiciones de recepción, lo que obedece a la intención del discurso fílmico y, segundo, producidos acorde con la tendencia del medio en el que es publicado dicho material debido a que, parte de la recepción del discurso depende del contexto social en que el analista se ubique.

Mencioné en páginas anteriores la escasez de investigaciones que vinculan directamente la recepción fílmica en medios en nuestro país, por lo que los resultados obtenidos en esta investigación servirán en un futuro para comprender la manera en que un filme basado en hechos reales sobre un tema trascendental de corta distancia temporal,¹ influye en las posturas y percepción de analistas, críticos y periodistas.

Tomando en cuenta los medios analizados y la relevancia que cada uno tiene en su nación de origen, es concebible la importancia de analizar la información publicada en ellos, pues los autores pueden asimilar por completo el discurso presentado en las películas *Vuelo 93* y *Torres Gemelas*, provocando así una distorsión en la realidad del evento y en su posterior crítica o análisis.

Unidad de análisis

El Universal Online:

- *Sin sensacionalismo y apegada a la verdad*, escrito por Natalia Cano y con fecha de publicación el viernes 15 de septiembre de 2006. Referentes a la película *Torres Gemelas*.

¹ En este caso, cinco años separan el ataque terrorista a las Torres Gemelas, ocurrido en 11 de septiembre de 2001, de la proyección de la primera película que aborda el tema.

Análisis de la recepción del discurso fílmico... Ángel Gabriel Cabrera Venegas

- *Revive el horror desde sus entrañas*, editorial de El Universal Online y publicado también el viernes 15 de septiembre de 2006. Referentes a la película *Torres Gemelas*.
- *La tragedia, llevada a la pantalla grande*, escrito por César Huerta y publicado el lunes 11 de septiembre de 2006. Referente a la película *Vuelo 93*

Revista New Yorker:

- *World Trade Center*, de David Danby y publicado el 21 de agosto de 2006. Es una crítica fílmica sobre la película del mismo nombre, cuyo título en español es *Las Torres Gemelas*.
- *United 93 and the death of Mr. Lazarescu*, de David Denby y publicado el 1º de mayo de 2006. Comenta respecto al film *Vuelo 93*.

Técnica

La técnica utilizada se divide en dos partes principales. La hipertextualidad comprendida como las inclusiones en el texto de conocimientos contextuales ajenos al texto en sí, pero propios de la formación de quien lo escribe, y la estructura del texto. La primera de éstas servirá para delimitar qué conocimientos contextuales incluye el autor para establecer relaciones en la crítica, mientras que la segunda parte del análisis constituye un desglose del texto en su conformación.

Herramientas

Dentro de la hipertextualidad se utilizó el horizonte de expectativas de Hans Robert Jauss para establecer qué era lo que el autor esperaba en cada texto. Dentro del horizonte de expectativas se encuentran las positivas —que señalan un desenvolvimiento positivo sobre el discurso fílmico— y las negativas —que por obviedad demuestran un rechazo del mensaje de la película—.

Del texto se usaron las estructuras apelativas de Alberto Vital, las cuales se encuentran mediante vacíos de información, apuntes del autor, preguntas surgidas o el contenido de trabajos anteriores sobre el autor del texto. La estructura apelativa sirvió para identificar, a lo largo del escrito, el nivel de aceptación o rechazo del discurso fílmico, pues según la construcción de apelaciones del autor y la estructura de las mismas, su identificación se vuelve



más sencilla. Con la separación de palabras y frases que actúan a manera de indicios, se daba pie a dividir paulatinamente las partes que el autor consideró para establecer dichas señales de recepción.

También se incluyeron dentro de la estructura del texto los *sociolectos*, conformados por los campos léxicos, semánticos y narrativos; mismos que sirvieron para establecer qué expresa el autor, qué quiere decir con las palabras y frases que utilizó y al forma en que construyó su escrito.

Finalmente se identificaron las cadenas de *idiosemas*, que conforman la estructuración de relaciones a lo largo del texto; es decir, cómo encadena el autor la recepción que tuvo del discurso fílmico con el contexto al que pertenece y los argumentos que presenta para defender su postura.

Procedimiento

Como primer paso se identificó cada una de las partes. Para la hipertextualidad fue necesario encontrar los horizontes de expectativas que el autor manifestó implícitamente en el texto para de ellas delimitar las positivas y las negativas, una vez segmentado se procedió al análisis de la estructura del mismo, y luego a la identificación de estructuras apelativas.

Se obtuvo cada una de las palabras, línea por línea, que representara indicios o señales de recepción del discurso fílmico en el autor. Una vez identificadas se separaron en el apartado del campo semiótico dentro de los sociolectos, apartando las palabras de connotación positiva de las negativas, y separando de esta manera la intencionalidad del texto en el reflejo del discurso recibido.

En lo que comprende al léxico, éste se dio mediante la identificación del lenguaje y el uso que se hacía de él, estableciendo diferencias de utilización para cada autor. En el caso de la función narrativa, el texto en sí presenta una secuencia en la narración del film, mayor o menor presente según cada escrito, por lo que en este apartado sólo se siguió la narración en el texto del film criticado.

Finalmente, en los *ideosemas* se colocó la información que sirve de referencia y encadenamiento de ideas para el autor; es decir, cómo estableció relación entre las diferentes estructuras que conforman su escrito, para reflejar de esta manera una asimilación o rechazo del discurso filmico.

Límites de la metodología empleada

Se basan en la falta, primero, de tiempo para un estudio más profundo que permita un análisis más minucioso y por ende más exacto y, segundo, en la delimitación existente de textos, pues al abarcar a más autores se tiene una visión más general sobre la recepción de ellos en los distintos medios; sin embargo, pudiera ser que dichos autores presenten en sus textos, aquí analizados, una postura que no sea realmente la propia sino un evento aislado. Es decir que, por la falta de acercamiento a otros trabajos con las mismas características, se pudiera caer en un error de comprensión sobre la recepción en los autores.

Otro punto que significaría un límite para la metodología empleada versa sobre la propia subjetividad existente en este análisis, pues el horizonte de expectativas, así como la intencionalidad de la investigación, podrían verse empañadas con la presencia de parcialidad, omisiones de información que parecieran no relevantes para el autor, o bien en el juicio desarrollado por quien redacta el presente texto.

Análisis de *Vuelo 93*

Las funciones de contenido en el film

La película, merecedora de artículo, presenta como principal objeto de análisis las acciones, diálogos y circunstancias de los pasajeros del vuelo 93, perteneciente a la compañía estadounidense de transporte aéreo United Airlines, así como de la tripulación y secuestradores del mismo. Esto, por ser en el avión donde se desatan las secuencias más significativas para el desarrollo de la trama, así como por las funciones presentes entre dichas secuencias, las cuales sirven como vínculo de contenido



dentro de la narración, además de fungir como asimilador del discurso fílmico.

La división y subdivisión de funciones del contenido para la película *Vuelo 93* se explica enseguida:

Funciones distribucionales

Estas funciones aparecen separadas durante 60 minutos en dos vertientes, que aunque aparecen en similitud de tiempo al espectador, suponen dos versiones diferentes del evento. Por una parte se encuentra la cadena de vivencias de los secuestradores y, por otra, la de los pasajeros y tripulación. Las acciones que hagan los primeros pueden ser reacción de los segundos, mas no a la inversa. Es decir, la relación de eventos es controlada por los terroristas, que prevén cada movimiento, acción y diálogo, mas no por los próximos rehenes, pues se muestran ignorantes de la situación que sucederá durante el vuelo.

A estas dos versiones, se suma una tercera (ésta permanece a lo largo de los 116 minutos de película) representada por los Centros de Control Aéreo civiles y militares de diferentes ciudades, quienes tienen comunicación entre ellos, mas nunca (a excepción de los controladores del vuelo) con los tripulantes del "United 93".

Para los primeros 60 minutos de la película, las escenas que contribuyeron a cadenas de eventos con características distribucionales son:

1. Secuestradores

En algún hotel de Nueva York, Ahmed se rasura el vientre mientras que los demás secuestradores preparan lo necesario la noche anterior al atentado.
El vuelo 93, por exceso de tráfico aéreo, sufre retraso de 30 minutos antes de despegar del aeropuerto.
Mientras los pasajeros desayunan en el avión en curso, los secuestradores presionan a Ziaad para comenzar el secuestro.

2. Pasajeros y tripulación

Las actividades rutinarias del personal del aeropuerto así como de las aerolíneas, además de los pasajeros.

Funciones integrativas

Dentro de las funciones integrativas encajan las escenas y diálogos diseñados y elaborados para crear empatía por los personajes heroicos, así como antipatía por los villanos. De la misma forma que las distribucionales, las funciones integrativas se fraccionan en antes y después del secuestro, por lo que los cuadros de separación son:

3. Secuestradores

Plano completo de la ciudad de Nueva York acompañada de rezos en el idioma de los secuestradores.

Tensión manifestada en los rostros.

Ziaad voltea a ver el WTC con indiferencia.

4. Pasajeros y tripulación

Pláticas entre pasajeros y familiares, o entre miembros de la tripulación.

Variedad de personajes como pasajeros.

Tranquilidad en las actividades que realizan.

Las llamadas de advertencia que reciben los pilotos provenientes de los Centros de Control Aéreo.



A partir del minuto 60 del film, ambas versiones se unen y presentan características diferentes a las —hasta ahora— expuestas. Las relaciones de funciones de contenido varían, pues la principal herramienta que concedía poder a los secuestradores, la sorpresa del ataque y desconocimiento de los planes de secuestro por los pasajeros y tripulación, desaparece desde este punto, y las funciones de contenido ahora sí están vinculadas entre los dos grupos ya expuestos, quedando las distribucionales así:

5. Distribucionales después del minuto 60

Ahmed entra al baño y prepara la bomba.
Al momento en que Ahmed sale del baño, los secuestradores saben que el plan comenzó y actúan.
Los secuestradores llevan a todos a la parte trasera del avión.
Saeed y Ziaad matan a los pilotos y toman control del vuelo 93.
Sandy Bradshaw llama a las oficinas de <i>United Airlines</i> .
"V" utiliza el teléfono del avión para llamar a sus familiares.
"V" y "G" avisan a los pasajeros de los atentados en el Wtc y el Pentágono; deducen plan de secuestradores.
Se trama la rebelión de pasajeros ante secuestradores.
Al desarmar Ahmed, van tras "H" a la cabina del avión.

6. Las integrativas conforman el siguiente grupo

Acercamientos a las caras de los secuestradores.
Expresiones de secuestradores en su idioma natal es originado sólo por rezar o amenazar a pasajeros y tripulación.
Pasajeros y tripulación buscan forma de atender a heridos durante la toma del <i>Vuelo 93</i> .
Secuestradores se satisfacen cuando se enteran de los atentados en el WTC.
Líderes entre pasajeros resultan los organizadores de la rebelión.
Pasajeros hablan con familiares por teléfono para despedirse, mientras lo hacen muestran tranquilidad.
Pasajeros y tripulación rezan a la vez que los secuestradores; cada quien para que su plan se cumpla.
Hombres ejecutan la rebelión mientras las mujeres suministran lo necesario para realizarla.

**Interpretextos**

10/Verano de 2013

7. Finalmente, los Centros de Control Aéreo que, como se explicó al inicio de este apartado, permanecen comunicados entre sí a lo largo de toda la película, presentan las siguientes funciones distribucionales

CCTAB sospecha del secuestro del vuelo American 11, cuando un controlador escucha gritos en cabina.
CCTAB informa a CNCTAV sobre la posibilidad de secuestro; éste último no cree en la advertencia.
Mientras controlador del CCTAB explica a sus superiores lo que escuchó, en el altavoz vuelve a oírse la voz del secuestrador.
CCDAN decide vigilar al vuelo American 757 en lugar del que presenta sospecha por CCTAB o CNCTAB.
CCTAB es informado por una azafata del American 11, del secuestro del avión.
CNCTAV es informado del suceso.
Cuando CNCTAV sabe del destino del American 11, avisa a CCTANY para que prevea la situación.
Cuando CCTAB limpia las grabaciones del American 11, descubren que son aviones y no un sólo avión el que sufre secuestro.
CNN difunde las imágenes del humo en el WTC; algunos Centros de Control Aéreo se enteran gracias a la cadena informativa.
United 175 es un nuevo vuelo con sospecha de secuestro.
CNCTAV pide la incursión del ejército.
CNSTAV pide detención en tierra en Nueva York y restricción de vuelo sobre esa ciudad, Boston y Washington.
CCDAN manda aviones Langley a Manhattan.
CCTAB escuchó intromisión en cabina del vuelo 93.
CNCTAB crítica demora de la respuesta militar.
CNN transmite segundo choque en el WTC y el humo saliente del Pentágono; los Centros de Control Aéreo civiles y militares se enteran por medio de la cadena televisiva.

8. Las integrativas son

La actividad en CNCTAV parece la nominal; su director Ben Sliney pide el reporte del día.
Los controladores de los Centros de Control Aéreo mencionados en la película tienen conocimiento de lo que sucede en los aviones, así como acceso a reportes de sus similares en otras ciudades.
Los controladores se comunican con el argot propio de su profesión.
Las imágenes de los noticiarios respecto al humo proveniente del WTC son entremezcladas con las escenas de los Centros de Control Aéreo.
CCDAM es informado del posible secuestro del vuelo United 175, por lo que coronel Marrs pide aviones Otis sobre Manhattan.
Ben Sliney presiona a CCDAN para que exista respuesta militar ante los atentados.
CCDAM es informado sobre secuestro del vuelo American 77; el coronel Marrs insiste en la obtención de aviones para custodia de la costa este.

Pero la separación de funciones no termina en este proceso puesto que, como se explicó anteriormente, estas unidades de funciones se subdividen en dos grupos cada una. Las funciones *distribucionales*, al ser separadas en cardinales (que abren la posibilidad de continuidad de la historia) y de catálisis (consecuencia de un acto previo, mas no necesariamente factores de continuación), presentan por obviedad una división en tiempo y forma, igual que el grupo al que pertenecen, antes y después de los primeros 60 minutos del film. Para la subdivisión cardinal permanece el mismo cuadro:



9. Secuestradores

En algún hotel de New York, Ahmed se rasura el vientre mientras que los demás secuestradores preparan lo necesario la noche anterior al atentado.

El vuelo 93, por exceso de tráfico aéreo, sufre retraso de 30 minutos antes de despegar del aeropuerto.

Mientras los pasajeros desayunan en el avión en curso, los secuestradores presionan a Ziaad para comenzar secuestro.

Las tres funciones anteriores pertenecen a la subdivisión cardinal debido a que cada una de ellas presenta una consecuencia: Ahmed prepara su vientre para pegar la bomba; el retraso en el despegue del vuelo originó el retraso de Ziaad para ejecutar el plan y por ende la presión de sus compañeros. No existen funciones de catálisis para antes de los 60 minutos de la película, puesto que todas las acciones presentan una consecuencia, y no son consecuencia de una acción anterior únicamente.

10. Mientras que la función de *catálisis* es presente en el caso de la tripulación y pasajeros

Las actividades rutinarias del personal del aeropuerto así como de las aerolíneas y de los pasajeros.

Estas acciones no desencadenaban en acciones posteriores sino que se presentan para una empatía en la recepción, de ahí su función catalítica.

11. Después del minuto 60, el grupo de funciones *cardinales* también permanece completo

Ahmed entra al baño y prepara la bomba.
Al momento en que Ahmed sale del baño, los secuestradores saben que el plan comenzó y actúan.
Los secuestradores llevan a todos a la parte trasera del avión.
Saeed y Ziaad matan a los pilotos y toman control del vuelo 93.
Sandy Bradshaw llama a las oficinas de <i>United Airlines</i> .
"V" utiliza el teléfono del avión para llamar a sus familiares.
"V" y "G" avisan a los pasajeros de los atentados del WTC y el Pentágono; deducen plan de secuestradores.
Se trama la rebelión de pasajeros ante secuestradores.
Al desarmar a Ahmed, van tras "H" y la cabina del avión.

Debido a que el espacio es tan reducido, cualquier acción emprendida por los pasajeros, tripulación o secuestradores tendría una réplica. Es ilógico pensar que, en este caso, la catálisis en las funciones exista por separado.

Del otro lado de funciones, es decir dentro de las *integrativas*, también hay dos grupos que subdividen las funciones de contenido aquí encontradas. Definidas como de indicios (referencias de personalidad) e informativas (principalmente ubicación de tiempo y espacio). La primera de estas subdivisiones es la que mayor información arroja hacia el espectador con miras en que éste asimile el discurso fílmico en pro del heroísmo de



102

Interpretextos

10/Verano de 2013

los pasajeros y tripulación del vuelo 93. Igual que las hasta ahora expuestas, presentan división en el tiempo de ser presentadas, antes y después del minuto 60.

12. Contempladas en el siguiente cuadro encontramos las funciones de indicios pertenecientes al primer periodo de este tiempo en los secuestradores

Tensión manifestada en los rostros.

Ziaad volteo a ver el WTC con indiferencia.

13. Quedando como *informativas* las siguientes funciones

Plano completo de la ciudad de Nueva York acompañada de rezos en el idioma de los secuestradores.

14. Para la tripulación o pasajeros, dentro de la subdivisión en indicios están

Pláticas entre pasajeros y familiares, o entre miembros de la tripulación.
--

Variedad de personajes como pasajeros.
--

Tranquilidad en las actividades que realizan.

15. Siendo la única informativa

Las llamadas de advertencia que reciben los pilotos provenientes de los Centros de Control Aéreo.

Después del minuto 60, las funciones *integrativas*, son todas de indicios, pues cada una marca el carácter de quien se encuadra:

Acercamiento a las caras de los secuestradores.

Expresiones de secuestradores en su idioma natal son originadas sólo para rezar o amenazar a pasajeros y tripulación.

Pasajeros y tripulación buscan forma de atender a heridos durante la toma del vuelo 93.

Secuestradores se satisfacen cuando se enteran de los atentados en el WTC.

Líderes entre pasajeros resultan los organizadores de la rebelión.

Pasajeros hablan con familiares por teléfono para despedirse, mientras lo hacen muestran tranquilidad.

Pasajeros y tripulación rezan a la vez que los secuestradores, cada quien para que su plan se cumpla.

Hombres ejecutan la rebelión mientras las mujeres suministran lo necesario para realizarla.

**Interpretextos**

10/Verano de 2013

16. Referente a los Centro de Control Aéreo y la subdivisión de las funciones distribucionales como cardinales a lo largo de toda la película quedan

CCTAB sospecha del secuestro del vuelo American 11 cuando un controlador escucha gritos en cabina (posterior seguimiento de los casos).

Mientras controlador del CCTAB explica a sus superiores lo que escuchó, en el altavoz vuelve a oírse la voz del secuestrador (consigue credibilidad el operador, y el seguimiento a los casos posteriores).

Cuando CCTAB limpia las grabaciones del American 11, descubren que son *aviones* y no un solo avión el que sufre secuestro (mayor concentración en siguientes casos).

CNN difunde las imágenes del humo en el WTC; algunos Centros de Control Aéreo se enteran gracias a la cadena informativa (causa exigencia en la prontitud de respuesta militar).

United 175 es nuevo vuelo con sospecha de secuestro (origina crisis en Centros de Control Vuelo).

CNCTAV pide la incursión del ejército.

CDDAN manda aviones a Langley a Manhattan.

CNN transmite segundo choque en el WTC y el humo saliente del Pentágono; los Centros de Control Aéreo civiles y militares se enteran por medio de la cadena televisiva (presión mayor antes los responsables).

17. Mientras que de catálisis se mantienen

CCTAB informa a CNCTAV sobre o posibilidad de secuestro; éste último no cree en la advertencia.
CCDAN decide vigilar al vuelo American 757 en lugar del que presenta sospecha por CCTAB o CNCTAV.
CCTAB es informado por una azafata del American 11 del secuestro de ese avión (confirma las sospechas).
CNCTAV es comunicado de esta información.
Cuando CNCTAV sabe del destino del American 11, avisa a CCTANY para que prevea la situación.
CNCTAV pide detención en tierra en Nueva York y restricción de vuelo sobre esa ciudad, Boston y Washington.
CCTAB escuchó intromisión en cabina del vuelo 93.
CNCTAV critica demora de la respuesta militar.

Los últimos cuadros, de manera general, presentan las funciones integrativas de los Centros de Control Aéreo en sus subdivisiones de indicios e informativas a lo largo de todo el film:



18. Indicios

Los controladores se comunican con el argot propio de su profesión (es decir, no son cualquier improvisado, conocen bien su trabajo).

Las imágenes de los noticiarios respecto al humo proveniente del WTC son entremezcladas con las escenas de los Centros de Control Aéreo (el espectador revive los momentos del atentado transmitido a nivel mundial).

Ben Sliney presiona al CCDAN para que exista respuesta militar ante los atentados (Ben Sliney gestionó hasta donde pudo).

CCDAN es informado sobre secuestro del vuelo American 77; el coronel Marrs insiste en la obtención de aviones para custodio de la Costa Este (el retraso en la respuesta militar se dio por trámites burocráticos, no por incompetencia de los mandos superiores responsables).

19. Informativas

La actividad en CNCTAV parece la normal; su director Ben Sliney pide el reporte del día.

Los controladores de los Centros de Control Aéreo mencionados en la película tienen conocimiento de lo que sucede en los aviones, así como acceso a reportes de sus similares en otras ciudades.

CCDAN es informado del posible secuestro del vuelo United 175, por lo que el coronel Marrs pide aviones Otis sobre Manhattan.

Conclusiones de las funciones de contenido

Siendo una película basada en hechos reales, la cual se dedica a narrar lo ocurrido en diferentes instancias durante el 11 de septiembre de 2001, *Vuelo 93* presenta 29 funciones distribucionales y 22 integrativas en total; aunque el número de la primera es mayor en siete, la duración de las segundas es mayor y, por ende, el impacto que tienen en su público tendrá mayor peso. Por lo anterior, la película analizada presenta gran carga de funciones fuera de la propia narración, lo cual deduce el impacto emotivo de la misma, contrario a la intención que el director Paul Greengrass mencionó.

Referencias bibliográficas

- Vital, A. (2000) *Teoría de la recepción en Literatura Mexicana*. Volumen XI. Número II. México: Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Vital, A. (1995) *Teoría de la recepción en Apariciones: lecturas al texto* (pp. 237-256). México: UNAM.
- Luna Cortéz, C.E. (1985) *Cuadernos del Cine Club*. México: Universidad de Colima.
- Renkema, J. (1999). *Introducción a los Estados sobre el Discurso* (traducido por María Luz Mellón). México: Gedisa.
- Aumont, J. y Marie, M. (1990) *Análisis del Film* (traducción de Carlos Losilla). España: Editorial Paidós Ibérica.
- Lozano Roldán, J.C. (1982) *Reader's nuestro que estás en la tierra: ensayos sobre el imperialismo cultural* (2ª. ed.) En: (1996) *Imperialismo cultural en Arthur Dorfman*. México: Nueva Imagen.
- Fairclough, N. (1989) *Lenguaje and power*. Inglaterra: Longman.
- Julieta H. (1998) *Análisis del Discurso en Jesús Galindo Cáceres*. En: *Técnicas de Investigación en Sociedad, Cultura y Comunicación*. México: Pearson Addison Wesley Longman.

Recepción: Febrero de 2013

Aceptación: Mayo de 2013

Ángel Gabriel Cabrera Venegas

Mexicano. Egresado de la licenciatura en periodismo de la Facultad de Letras y Comunicación por la Universidad de Colima. Reportero de los periódicos *El Semanario*, *Avanzada* (digital) y *Colaborador de El Comentario* y otros suplementos periodísticos en medios de colima. Reside en Alemania y se desempeña como jugador profesional de fútbol americano.

