

46
2 es.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
ACATLAN

"FUNCION DE GALA. UNA PROPUESTA
METODOLOGICA PARA REALIZAR
APRECIACIONES FILMICAS".

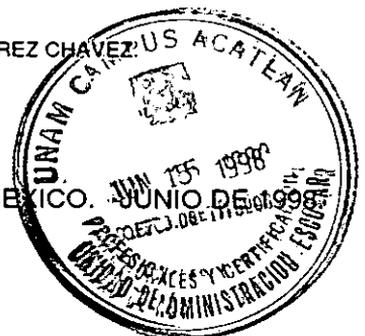
T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADA EN PERIODISMO Y
COMUNICACION COLECTIVA
P R E S E N T A:
MARGARITA ROMERO CAPISTRAN

ASESOR: MTRO. DIEGO JUAREZ CHAVEZ



SANTA CRUZ ACATLAN, EDO. DE MEXICO.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

263458



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**“...Tú vendrás con nosotros,
a dondequiera que vayamos’.
Y se queda mirando el mar con melancolía”.**
(Juan José Arreola: “El faro”).

A mi madre Cirina Capistrán Vázquez, quien siempre vivirá en mi corazón. Por su inmenso amor y continuos desvelos, pero sobre todo, gracias por haber sido una extraordinaria mujer, esposa y cómplice.

A mi padre Francisco Romero Cortés. Por todo aquello que me ha enseñado y me ha servido de motivación para seguir su ejemplo. Con admiración y respeto a un gran hombre.

A mis hermanos Luisa, Manuela, Juana, Celso, Moisés y Francisco. Por la fortuna de poder contar con una familia valiosa sin discusión, que nunca se ha dejado vencer y de la cual en todo momento he recibido su apoyo incondicional. (Si tuviera la oportunidad de nacer otra vez y elegir a mi familia indudablemente que optaría por ustedes). Gracias por soportarme.

**“Este perfume
no se parecía a ningún perfume conocido.
Se trataba de algo totalmente nuevo,
capaz de crear todo un mundo,
un mundo rico y mágico
que hacía olvidar de golpe
todas las cosas repugnantes del propio entorno
y comunicaba un sentimiento de riqueza, de bienestar, de libertad...”**
(Patrick Suskind: El perfume).

A Jorge Olvera Vázquez, por supuesto. Léolo esperaba impaciente por nosotros en aquella oscura ocasión. Luego, en el devenir rutinario del día tras día, compartimos también la historia del *Kid Sapito*, de Judith y *el Bofe* para quedar así atrapados en la escuela, envueltos en el bullicio y la algarabía de lo racional. Finalmente (o quizá después de todo) el presente es lo que importa.

**“No hay nostalgia peor
que añorar lo que nunca
jamás sucedió”.**

(Joaquín Sabina: “Con la frente marchita”).

Diego: Los dos sabemos que el cariño que cada uno siente por el otro ha llegado a forjar una relación indestructible, por lo que sólo puedo agregar que: “Llegaste diez años antes o diez años después, pero llegaste a tiempo”. Es un privilegio poder decir que eres mi amigo.

A Yasmin, Pilar e Ivonne. Por entender que hay detalles que con nada se pueden compensar, sólo con la amistad. A la *bola*, gracias por aquellas reuniones en las tardes.

**“Hace siglos que pensaron:
mañana las cosas irán mejor.
Es pronto para el deseo y muy tarde para el amor”.**
(Joaquín Sabina: “Caballo de cartón”).

La última dedicatoria que pretendía ser tácita es para ti.

“Déjate llevar como un papalote al viento”.

(O.V.J: 25 de abril).

**“Imagine there’s no countries
it isn’t hard to do;
nothing to kill or die for
and no religion too.
Imagine all the people
living life in peace”.**

(John Lennon: “Imagine”).

**“La vida es un microbús
que cruza sólo una vez esta breve y absurda comedia,
y yo no soy Mickey Rourke ni tú Kim Bassinger
ni tengo nueve semanas y media... ¿por qué comerte un marrón cuando la
vida se luce poniendo ante ti un caramelo?”**

(Joaquín Sabina: “Y si amanece por fin”).

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1. Elementos para la elaboración de un apoyo metodológico enfocado a la crítica de cine.....	11
1.1. Definición de apoyo metodológico.....	11
1.2. La crítica de cine.....	12
1.3. La labor del crítico y sus cualidades.....	16
1.4. Evolución de la crítica de cine en México.....	17
CAPÍTULO 2. Historia del cine mundial.....	34
2.1. Europa, América.....	34
2.1.1. El cine mudo.....	34
2.1.2. El cine sonoro.....	37
2.1.3. El cine contemporáneo.....	40
2.2. México.....	46
2.2.1. El cine mudo.....	46
2.2.2. El cine sonoro.....	47
2.2.3. La <i>Época de Oro</i>	49
2.2.4. El cine independiente y experimental.....	52
2.2.5. La estatización del cine mexicano.....	54
2.2.6. El cine de producción privada.....	56
2.2.7. La crisis del cine mexicano.....	57
2.2.8. Cine mexicano contemporáneo.....	59
CAPÍTULO 3. El conocimiento teórico cinematográfico como instrumento formador del crítico.....	63
3.1. El plano cinematográfico.....	63
3.2. El montaje cinematográfico.....	64
3.3. Clases de mirada - propuestas según el lugar que ocupa la cámara - como punto de vista o mirada narradora.....	70

3.4. Enlaces y transiciones entre planos y secuencias.....	71
CAPÍTULO 4. Los géneros cinematográficos.....	76
4.1. <i>Western</i>	77
4.2. Comedia.....	78
4.3. Cine fantástico.....	79
4.4. Musical.....	79
4.5. <i>Thriller</i>	79
4.6. Cine de <i>gángsters</i> o cine negro.....	80
4.7. Cine de época.....	80
4.8. <i>Road movie</i>	81
4.9. Melodrama.....	81
4.10. Drama.....	81
4.11. Tragedia.....	81
4.12. Cine cómico.....	81
4.13. Tragicomedia.....	82
CAPÍTULO 5. Estética del cine.....	84
CAPÍTULO 6. Elementos que integran un filme.....	102
Pre - producción.....	102
6.1. Idea.....	102
6.2. Argumento.....	102
6.3. Guión.....	102
6.4. Plan de trabajo.....	103
6.5. Presupuesto.....	103
Producción.....	104
6.6. Filmación (o rodaje).....	104
6.7. Dirección.....	104
6.8. Director de fotografía.....	104
6.9. Locaciones.....	104
6.10. Actores.....	104
6.11. Vestuario.....	105

6.12. Escenografía.....	105
6.13. Ambientación.....	105
6.14. Iluminación (o alumbrado).....	105
6.15. Maquillaje.....	105
6.16. Sonido.....	105
6.17. Música.....	106
6.18. Utilería.....	106
6.19. Efectos especiales.....	106
6.20. Continuidad.....	106
Post - producción.....	107
6.21. Montaje.....	107
6.22. Edición.....	107
6.23. Tiraje de copias.....	107
6.24. Distribución.....	107
6.25. Exhibición.....	107
CAPÍTULO 7. Proceso de realización de un filme.....	109
CAPÍTULO 8. Metodología para la realización de apreciaciones filmicas.....	115
8.1. Preparación de la crítica.....	115
8.2. Instrumentación de la crítica.....	117
8.3. 1492. Conquista del paraíso.....	117
8.4. Las noches salvajes.....	132
8.5. Principio y fin.....	136
8.6. El lado oscuro del corazón.....	140
CONSIDERACIONES FINALES.....	143
ANEXOS.....	150
BIBLIOHEMEROGRAFÍA.....	161

Introducción

En los albores del siglo XX, un aparato denominado cinematógrafo revolucionó el mundo de la imagen; al transcurrir el tiempo, el término sería sustituido por otro más familiar: cine.

El 14 de agosto de 1896, en el entresuelo de la “Droguería Plateros” situada en la calle Plateros # 9 (hoy conocida como Madero), se realizó la primera exhibición cinematográfica en México. Esta fecha y lugar forman parte fundamental de la historia nacional y de muchas personas que han hecho del cine un lugar de convergencia en cuestiones artísticas, técnicas y estéticas. Gente que trabaja en la industria filmica, otros que la critican y varios más que cada día acuden a las salas cinematográficas para disfrutar de las historias presentadas en una gran pantalla, o bien, goza de ellas en la intimidad de su hogar.

El cine ha sido calificado - no pocas veces - como “invento prodigioso”; acerca de él podemos argumentar que es una industria, un arte, un espectáculo, técnica, diversión, entretenimiento y cultura, todo depende desde qué aproximación lo veamos.

En fin, el cine es muchas cosas y posee un pasado histórico que lo ha hecho evolucionar; y a pesar de que estamos en contacto continuo y cercano con este fenómeno que reviste cierta complejidad, no deja de parecernos misterioso cuando intentamos conocer y comprender cómo es que funciona y cuáles son sus mecanismos de producción.

Una forma de aproximación al cine, la cual lo contempla como hecho comunicativo es la semiótica; ésta se ocupa de los lenguajes y de los procesos de la comunicación.

El pensamiento semiótico, a través de su representante Christian Metz, introdujo en un primer momento la aplicabilidad que tenían el modelo lingüístico y sus características en el estudio del cine. Sin embargo, no es nuestro interés dar cuenta de este punto en especial.

Siguiendo el proceso evolutivo de la semiótica del cine, podemos percatarnos de que la cuestión que aludía a la posibilidad de crear un código específico para el cine, se ha disgregado en el estudio de los códigos específicos del lenguaje cinematográfico y el de los códigos que entran en funcionamiento en cada uno de los filmes. Así, la aproximación

semiótica ha enseñado a poner especial atención al texto filmico (o al conjunto de ellos): esto es, a las relaciones establecidas entre la heterogeneidad de los códigos y la pluralidad de los niveles de significación sobre la que se construye cualquier texto.

De esta forma, la investigación a nivel semiótico ha continuado con su línea especializada pero poco a poco se ha liberado de la subordinación que desde el principio tuvo respecto a la lingüística, para enfocarse más a lo complejo y variado que resulta el fenómeno cinematográfico y establecer un contacto más estrecho con otros aspectos de éste y dar paso a uno de los objetivos críticos vitales en esta época: el diseño y práctica de la lógica.

En la presente investigación se desarrolla una serie de capítulos los cuales lograrán conducir al espectador aficionado al cine a escribir sus propias apreciaciones cinematográficas, lo que constituye el objetivo principal de la tesis.

Los particulares son:

- ◆ Determinar los elementos que se requieren para elaborar una metodología que permita al aficionado al cine producir apreciaciones cinematográficas.
- ◆ Abordar las distintas etapas de la historia del cine mundial.
- ◆ Identificar y desglosar cada una de las etapas y elementos en la realización de una película.
- ◆ Considerar otros aspectos fundamentales del conocimiento cinematográfico a nivel teórico.

Los específicos son:

- ◆ Especificar qué se entiende por metodología o apoyo metodológico en este trabajo.
- ◆ Explicar qué elementos componen una apreciación de cine.
- ◆ Investigar cuál ha sido la evolución de la crítica de cine en México.
- ◆ Exponer los orígenes del cinematógrafo a nivel mundial.
- ◆ Describir la etapa del cine mudo a nivel mundial.
- ◆ Mencionar la etapa del cine sonoro a nivel mundial.
- ◆ Explicar la etapa del cine contemporáneo en México.
- ◆ Describir los aspectos de producción dentro de un filme.
- ◆ Explicar los aspectos técnicos requeridos para una película.

- ◆ Distinguir los recursos humanos necesarios para la realización de una cinta.
- ◆ Señalar la relación del cine con la estética.
- ◆ Abordar los diversos géneros cinematográficos.

El primer capítulo hace referencia a cuál es la concepción de la metodología en general, como un primer acercamiento al cine; también se habla de la crítica de cine y sus elementos; de la labor del crítico y de sus cualidades así como de los orígenes y desarrollo de esta actividad filmica.

Asimismo, en el capítulo 2 se da cuenta de los orígenes del cine a nivel mundial y su evolución hasta lo que hoy se conoce como cine mexicano contemporáneo.

Los datos acerca de la invención y evolución del *Séptimo Arte*, están contemplados en este capítulo. La información se sitúa en varios países del mundo; la razón de incluir lo anterior es por considerar de vital importancia que un crítico conozca todo lo relacionado con el tema, especialmente aquellos lugares donde el cinematógrafo tuvo gran auge, abordado desde una perspectiva histórica. Se ha tomado en cuenta esto, además, porque no hay que olvidar que la historia forma parte fundamental dentro de cualquier investigación a nivel semiótico. La semiótica deja el estudio del campo filmico (el cual constituye lo externo del cine) a disciplinas anexas como ésta, entre otras más. Lo filmico se refiere a esa zona sin límites de cuestiones que están vinculadas con otras actividades.

De igual manera, la etapa correspondiente a los inicios del cine en México abarca las primeras vistas, el cine mudo, el cine sonoro, el cine independiente, la estatización del cine nacional, el cine de producción privada y el estancamiento y crisis del cine mexicano.

El periodo de mayor esplendor dentro del cine mexicano fue la llamada *Época de Oro*, ya que durante ella se realizaron las películas que dieron un gran impulso a la industria filmica mexicana. Asimismo, hubieron grandes actores, actrices, productores y, por supuesto, directores que llenaron todo un capítulo luminoso de la vida del cine a nivel nacional e incluso internacional.

Sin pretender establecer comparación alguna entre esta etapa y por la que actualmente atraviesa el cine mexicano, no puede pasarse por alto su importancia y he aquí el motivo de su inclusión en esta tesis.

El capítulo 3 aborda aquellos términos básicos que un apreciador debe de conocer acerca del cine y en específico de una película. Se plantea como posibilidad el elegir que se encuentre bien documentado en las cuestiones teóricas tan inherentes a lo propiamente cinematográfico, si es que quiere ser un especialista en el tema.

El cuarto capítulo examina la definición y las características de cada género cinematográfico citado en la investigación. En él se maneja la postura de que éstos no existen "puros"; se especifica cada uno de ellos para que posteriormente la persona interesada pueda diferenciarlos entre sí y utilizarlos en una apreciación.

La estética es un tema casi obligado en ciertos trabajos enfocados al cine. Pero, ¿en qué consiste?, ¿a qué se le llama estética?, ¿cómo incorporarla al cine? Estos y otros cuestionamientos son el objetivo central por lo que el capítulo 5 ha sido desarrollado en torno a la estética y su vinculación con el cine.

El mundo filmico es vasto, comprende varios aspectos; por tal razón, se incluyen todos aquellos datos que permitan informar a cualquier persona qué elementos se toman en cuenta para la realización de una cinta y cuál es el proceso de filmación en el desarrollo de los capítulos 6 y 7, respectivamente.

Apreciar es graduar, estimar el valor de alguna cosa.

Criticar es juzgar una cosa según las reglas del arte. Analizar. Censurar. Desaprobar.

Aunque en apariencia las dos acepciones sean diferentes, para efectos de este trabajo se tomarán ambas como una sola, precisamente para designar una actividad cinematográfica similar.

Como espectador cinéfilo se entiende a toda aquella que asiste a una sala cinematográfica o bien ve películas por medio de una videograbadora, pero claro está, teniendo como condición fundamental que sea aficionado al cine, que le guste y que esté dispuesto a ser participativo, que desee pensar y escribir, porque es lógico suponer que alguien quien no cumpla con este importante requerimiento no tendrá interés en escribir críticas de cine.

Para llevar a cabo una apreciación de cine es indispensable organizar los pasos a seguir, es decir, estructurar una metodología que permita alcanzar un objetivo. En este caso, dicha metodología dará a conocer al lector una visión general y luego particular del mundo filmico.

Por apoyo metodológico se entiende todo el conjunto de pasos ordenados que conducen a obtener una meta. En este caso, ese conjunto de pasos ordenados es el desarrollo de cada uno de los capítulos, los cuales finalmente permiten que un espectador cinéfilo pueda ser capaz de realizar una apreciación o crítica de cine, es decir, el objetivo planteado.

La metodología diseñada obedece a una esquematización que se propone lógica para lograr lo mejor posible una apreciación de cine. Parte de lo más simple y obvio hasta lo más complejo de incorporar a un trabajo escrito. Cada componente de la metodología está explicado de forma clara y concreta, tratando de tomar en consideración todo aspecto susceptible de ser integrado.

Cabe agregar que en realidad toda la investigación conforma la metodología pensada para desarrollar una apreciación.

La primera parte comprende una perspectiva sincrética conformada por la serie de capítulos referentes a la historia del cine y el funcionamiento interno del filme. Estos son los aspectos que en primer lugar un cinéfilo debe tener presentes.

La segunda parte (desarrollada desde una perspectiva analítica), implica la integración de los elementos desarrollados en cada uno de los capítulos precedentes, para de este modo conformar lo concreto y que pueda ser seguido paso a paso por cualquier persona interesada en desarrollar un ejercicio de apreciación.

Así, la primera parte de la investigación es la integración de datos, de información, los cuales en conjunto forman el contexto. La metodología - propiamente estructurada - engloba una serie de estrategias que dan origen a la lectura de un filme a través de los datos básicos, de los aspectos formales y la expresión concreta.

La investigación está cimentada en una visión semiótica, es decir, la ciencia general de los signos, tales como las imágenes y los sonidos, los cuales pueden localizarse en los espectáculos. Según lo enunciado por Christian Metz, toda forma artística (y también todo sistema de comunicación) posee un material específico de expresión que lo diferencia de los demás.

De esta manera hay que poner especial atención en los siguientes aspectos:

- 1.- Imágenes;
- 2.- lenguaje escrito;

- 3.- lenguaje oral;
- 4.- música;
- 5.- ruidos y efectos sonoros.

La significación proveniente de este conjunto de elementos filmicos es lo que interesa a la semiótica del cine. Desde luego que otros elementos pueden ser agregados (color, movimientos de cámara y demás), sin que se piense que se trata de otro medio de comunicación.

El conjunto de los elementos antes mencionados constituyen la base fundamental para el análisis y apreciación de cine que aquí se propone, pero se integrarán bajo la perspectiva de sugerir elementos articulados en forma lógica para facilitar la lectura de las películas.

¿Cuál es la razón de apoyarse en la semiótica (y no en otra perspectiva científica) para realizar la investigación?

Las razones específicas son las siguientes:

La semiótica permite el desglose de los elementos participantes en un filme.

A la vez que los considera uno por uno, los concibe como una integración, una interrelación que permite el funcionamiento en conjunto y la elaboración de una significación para el espectador.

La semiótica se vale de su propia materia prima y actúa también ayudada por la materia prima del cine, es decir, los cinco elementos antes mencionados.

Los canales de información por medio de los cuales el espectador presta atención cuando mira un filme, son la base para la inclusión de todos los aspectos participantes en la metodología para apreciar los textos cinematográficos.

Las imágenes (fotográficas móviles y múltiples) incluyen la atmósfera general construida para el filme y los personajes.

Los trazos gráficos, que abarcan todo el material escrito que se lee en la pantalla, engloban los "créditos" del texto cinematográfico y la traducción del idioma original al español por medio de subtítulos.

El lenguaje hablado y grabado, la música y los ruidos y efectos sonoros incluyen el doblaje del filme, los diálogos y la banda sonora.

La semiótica del cine constituye el soporte teórico sobre el que se basa la investigación; se insiste, sin embargo, que no se pretende realizar un análisis estrictamente semiótico del fenómeno cinematográfico como lo enuncia Metz. Esto es, no es el objetivo pretender un estudio riguroso de los procesos de significación del cine como el teórico lo concibe, desglosando cada uno de los términos que se aplican a otras materias o formas de significación como son el código, el sistema, el texto, el mensaje, el paradigma y el sintagma. En cambio, si es la intención que la semiótica sea el punto de partida para establecer una mejor comprensión del mundo filmico, porque a través de este enfoque el cine puede abordarse como un sistema provisto de significación, entendiendo ésta al igual que Metz, es decir, el proceso por el cual los mensajes son transmitidos a un espectador a través de la mezcla de los canales de información por medio de los cuales presenciamos un filme, y como ya referimos antes son: las imágenes, el material escrito que leemos en pantalla, el lenguaje auditivo (o diálogos), música, ruidos y efectos.

Al pensar en esta investigación, fue posible percatarse de que el gusto sin beneficio no estaba justificado, así que se ha optado por desarrollar un trabajo que tenga utilidad para el investigador mismo y para quien se interese en leerlo, e incluso para que sea integrado al acervo de consulta de la Universidad Nacional Autónoma de México y también de esta Escuela Nacional de Estudios Profesionales Campus Acatlán, y así las personas que tienen que ver con el aprendizaje y enseñanza del cine lo tomen en cuenta.

La utilidad mencionada también implica el pensar en ser autodidacta a partir de una inquietud. De igual manera puede extenderse la pretensión a aquellos investigadores que se interesen por abordar el cine desde un enfoque científico y rigorista. Asimismo, esta investigación persigue lograr el interés del estudiante de cine a nivel profesional y a los mismos involucrados en la industria filmica, esto es, a los cineastas, productores y demás.

Inclusive, esta investigación puede interesar a aquellas instituciones que se dedican a la enseñanza del cine a nivel profesional, tales como el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) y el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), y de esta manera, al formar parte este trabajo del material de consulta de cualquiera de estas escuelas, el estudioso del cine, por ende, resultaría beneficiado.

Probablemente es demasiada pretensión lo que se plantea, pero el ser audaz forma parte también del beneficio a ofrecer.

No se ha escrito mucho sobre cómo realizar una crítica de cine y los que lo han hecho se reducen únicamente a señalar conceptos sin atreverse a instrumentarlos para con ello demostrar la eficacia y la utilidad de su investigación. Tal es el caso de Nicolás A. Naime Padua con su tesis "El público de cine y su formación hacia una mejor apreciación del fenómeno cinematográfico", de la Universidad Iberoamericana; de Pablo Humberto Posada V. con su libro *Apreciación de cine*; de Lauro Zavala con su obra *Permanencia voluntaria* y de María Adela Hernández y Salvador Mendiola con su *Manual de apreciación cinematográfica*, de la ENEP Campus Aragón.

Por otro lado, existen infinidad de libros dedicados a hacer historia del cine, pero nada más. Unos hablan del cine mexicano, otros acerca del cine a nivel mundial, y son fuentes de consulta para quien se interesa por el tema, y nos referimos a Emilio García Riera con su *Historia documental del cine mexicano*, a Georges Sadoul con *Historia del cine mundial*, y las diversas obras de Jorge Ayala Blanco, Roman Gubern, Aurelio de los Reyes, Gustavo García y José de la Colina, entre otros.

En comparación con lo anterior, la investigación presentada no reúne únicamente información que pueda ayudar al espectador cinéfilo a saber de historia o teoría del cine, sino que además le proporciona un apoyo metodológico que lo llevará a apreciar cinematográficamente cualquier filme, si él así lo desea.

La investigación parte del supuesto de que tiene la posibilidad de apoyarse en el trabajo realizado por otros, de construirse a partir de los adelantos hechos por otros, al igual que la teoría semiótica enunciada por Christian Metz. De esta manera es que se integran a la tesis contribuyendo a la especialización del espectador.

He aquí pues, la insistencia de recalcar la utilidad de la tesis porque ello representa su punto sustancial.

Esta investigación está dirigida a aquellos quienes gustan y disfrutan del cine, además de que desean incursionar en el universo filmico que constituye cada película.

El trabajo formal de la tesis apoya sucintamente los objetivos planteados para así lograr que la tarea llegue a buen término.

Además, este trabajo de introducción al cine ha sido realizado pensando en aquellas personas que quieren traspasar la visión dispersa que de él tienen para llegar a otra que les permita conocer más este fenómeno (acerca del cual mencionamos reviste diversas concepciones y facetas) y pretender una especialización para luego llevar a cabo un ejercicio cinematográfico personal y, sobre todo, profesional.

Podemos finalizar esta parte señalando que la investigación ha sido diseñada para desarrollarse a partir de un sentido didáctico; es decir, desde un procedimiento que enseñe a presenciar una cinta de diferente modo, valiéndose de la búsqueda de información, la reflexión, la lógica y el raciocinio para poder apreciarla, aquilatarla y no solamente creer que con llenarla de adjetivos ya hemos logrado alcanzar tal objetivo.

La metodología aquí presentada es un proceso lógico y concreto que proporciona elementos para hacer una lectura filmica más allá de lo evidente. Está cimentada en cuatro aspectos básicos:

- Proporciona información elemental del cine;
- da instrucciones precisas;
- demuestra su pertinencia;
- contiene condiciones suficientes para hacer una evaluación del filme.

¡ Luces, cámara ... APRECIACIÓN !

“El cine es mejor que la vida”.

(Emilio García Riera).

Definir los elementos que forman parte de una investigación no es tarea sencilla. Ello implica hacer uso de una jerarquización para luego establecer un criterio uniforme de cualquier elemento del discurso de dicho trabajo.

El resultado de esta primera fase será el no confundir para así utilizar con toda precisión, a nivel pragmático, la información proporcionada.

Qué se entiende por metodología y apreciación es el punto central del capítulo a desarrollar a continuación y que pretende llevar de la mano al interesado en cuestiones filmicas útiles para su instrumentación. Posteriormente, se incluirán la historia y la evolución de la crítica cinematográfica en México, como parte primordial de la investigación llevada a cabo acerca del tema.

CAPITULO 1

Elementos para la elaboración de un apoyo metodológico enfocado a la crítica de cine

1.1. Definición de apoyo metodológico

Se ha dicho que pensar reflexivamente siempre conduce al camino de la metodología. Para producir una crítica o apreciación de cine es necesario, además de reflexionar, redactar los juicios que le darán cuerpo.

Para iniciar con orden, es pertinente clarificar qué es metodología, qué es método y finalmente, qué se entenderá por apoyo metodológico.

La metodología “podría considerarse como el conjunto de principios generales que sientan las bases de una teorización en torno a los métodos que pueden aplicarse en una investigación”.¹ También puede definirse como “el estudio crítico del método, o la lógica particular de una disciplina”.²

Ahora bien, el método constituye el procedimiento concreto por medio del cual se llega a la obtención del conocimiento.

El método será útil para organizar los pasos de una investigación y propiciar resultados que vayan de acuerdo con el objeto y los fines de ésta.

En el contenido de este trabajo pueden encontrarse los elementos que propiciarán que el cinéfilo elabore críticas de cine.

Con base en lo expuesto, esta tesis pretende ser una ayuda, un sostén que permita clarificar puntos esenciales del mundo filmico a quien la lea.

Consciente de sus limitaciones y del trabajo realizado por otros, está encaminada a la tarea de formar en esencia al crítico de cine (proporcionándole los instrumentos teórico -

¹ Cázares H., Laura *et. al.* Técnicas actuales de investigación documental, pp.16 - 17.

² Baena, Guillermina. Instrumentos de investigación, p.9.

prácticos indispensables para llevar a cabo esta labor) ,y, asimismo, convertirse en su fase primera de acercamiento a la actividad cinematográfica.

Así, se puede definir como apoyo metodológico la serie de elementos teórico - cinematográficos que conducirán a un espectador cinéfilo a obtener un resultado, el cual será la elaboración de críticas o apreciaciones de cine.

1.2. La crítica de cine

“La crítica es creación”.³ El hombre produce, “hace nacer” una obra suya, algo que hasta ese momento no existía.

La labor creadora de la crítica de cine puede tender hacia dos objetivos: hacia el espectador (el que contempla un filme) o hacia el artista (el que lo realizó).

Es difícil establecer una separación nítida entre ambas direcciones, pero la crítica de cine deberá ser un constante estímulo para lograr que los realizadores obtengan una amplia capacidad de expresión en su trabajo cinematográfico, y por su parte, los espectadores obtengan un máximo provecho estético.

Las características específicas que debe contener una crítica de cine son cuatro: claridad, concreción, concisión y, finalmente, debe ser completa. Conteniendo las condiciones anteriores la crítica podrá ser eficaz.

Los elementos pueden interpretarse así:

El crítico debe exponer claramente los diversos aspectos de la cinta que aprecia. Esto dará oportunidad al lector para comprender lo que quiere decirle (el crítico), sin aconsejarle que vea determinado filme, sino únicamente informarle proporcionando sus opiniones personales.

La crítica también debe ser concreta y esto se logrará abordando directamente el tema de la película sin caer en excesiva retórica que propicie que el lector se “pierda” o no entienda.

³ González Ruiz, Nicolás. Enciclopedia del Periodismo. Madrid. 1966. p.419. citado en Pozo del, Mariano. El cine y su crítica, p.36.

El que la crítica de cine deba ser concisa significa que sin llegar a ser extremadamente breve, el crítico sea capaz de vertir sus juicios evitando integrar la detallada biografía del director de la cinta, cuando ya no se tenga algo más que agregar, por ejemplo.

El espacio para cada crítica de cine no tiene estándar, simplemente el crítico estimará, de acuerdo a su conveniencia, el límite de ella.

Una crítica estará completa cuando toque todos los aspectos destacados del filme. En las críticas, el posible espectador busca ayuda para seleccionar una película y percatarse de cualidades artísticas que no haya advertido.

De alguna forma, el crítico es amigo del espectador, ya que le proporciona sus juicios y su experiencia para lograr que disfrute su vivencia filmica.

Hablar de objetividad es darse cuenta que el crítico debe enjuiciar los filmes desde la perspectiva y el enfoque del espectador, ya que a él es a quien transmitirá su propio disfrute.

La base para realizar la crítica de una cinta es indagar qué cuenta, cómo lo cuenta y, finalmente, si valía la pena contarlo; es decir, el fondo, la forma y el juicio. Debe decirse al lector de qué trata la película, sin contar el argumento ni revelar los elementos de sorpresa. Esto sería el fondo.

La opinión sobre la forma correspondería a la imagen (escena, secuencia, toma, composición, encuadre, ángulos de cámara, fotografía, color, montaje) y sonido (música, efectos naturales, efectos especiales ruidos y diálogos) atendiendo al ritmo narrativo.

Finalmente, se realizaría la interpretación y luego vendrían las informaciones secundarias que podrían ser de utilidad para el espectador: antecedentes del tema, si es una adaptación, duración de la proyección, clasificación de exhibición (A para toda la familia, B para adolescentes y adultos, C sólo para adultos o XXX) y año de realización.

Cabe señalar que en cuanto a la clasificación de producción existen dos tipos de películas:

TIPO A cuyo costo está por encima de una producción "normal". Conocidas también como superproducciones y que además son de reciente creación.

TIPO B las cuales tuvieron mucho auge después de la Segunda Guerra Mundial en todo el mundo y que se caracterizan por un bajo costo, no utilizar actores estrellas, poner énfasis en la autoría del director y, sobre todo, en su calidad técnica y temática.

En lo que se refiere a la clasificación de distribución tenemos:

TIPO A aquellas que no rebasan más de tres meses de su año de producción, es decir, son las llamadas películas de estreno.

TIPO B son las cintas que sobrepasan esos tres meses de su año de producción, pero sin ir más allá de tres años anteriores a su realización (1995 ó 1996).

TIPO C al cual pertenecen los filmes cuyo año de producción abarca tres o cuatro años hacia atrás y son consideradas las películas de acervo o clásicas.

Se puede afirmar que: "La crítica intenta explicar dónde descansa el mérito del buen cine y, si las películas son deficientes, por qué lo son".⁴

Por otro lado, existen - cuando menos - siete corrientes en la crítica cinematográfica:

La corriente rusa. Iniciada en 1917 por Lev Kulechov hace comparaciones entre el cine ruso y el estadounidense, resalta las cuestiones del montaje y la utilización de los primeros planos como realce dramático.

Los apologistas. Defienden la realización cinematográfica en contra de aquellos que niegan que el cine es un arte. El cine - según los apologistas- es arte en la medida que supera la mera reproducción mecánica de la realidad natural y social.

Los realistas. Argumentan que el cine siempre debe reflejar el mundo real, es decir, material. La realidad espiritual no debe superar a la realidad natural. Se oponen a las películas de carácter histórico, de fantasía y adaptaciones literarias.

El culto al director. Surge en los años cincuenta a la luz de una enorme cantidad de libros alusivos a los grandes cineastas. Las biografías y las entrevistas eran el medio para conocer al director y su obra.

Los mitógrafos. Fijan su atención en el mundo mítico o fantástico de las películas en relación con el espectador y el hecho de sustituir o satisfacer los deseos reprimidos y proyectados de éste. Utilizan como marco teórico el psicoanálisis y las cuestiones libidinales y oníricas a través del cine.

Los semióticos. Establecen parámetros a partir de los significados por medio de signos y códigos buscando el "sentido" de la película. Resaltan la relación sintagma - paradigma.

⁴ Jarvie, I. C. Sociología del cine, p.303.

Corriente marxista. Analiza las películas a partir de la teoría de la lucha de clases; se ocupa de las relaciones dialécticas entre productor, argumento, técnica y actores para formar una unidad como industria, como cultura y como público.

Además, también se consideran los cinco siguientes tipos de crítica filmica:

Crítica analítica. Toma en cuenta lo siguiente:

- a) La técnica cinematográfica;
- b) el desarrollo de la historia cinematográfica;
- c) el movimiento de los actores dentro del cuadro;
- d) la composición dramática de las imágenes y
- e) el desarrollo del sonido en relación directa con las imágenes.

Crítica sintética. Toma en cuenta primordialmente al argumento. Es a raíz de éste donde se manifiesta el reto para el realizador.

Crítica burocrática. Se decía que ésta sólo existe en un sistema socialista porque en ella nunca se plasma el más mínimo cuestionamiento al régimen.

Crítica comercial. Entusiasma al lector para dos cosas: Primero, lograr su asistencia a la exhibición de la cinta y, segundo, convertir al espectador en fanático, seguidor o admirador de las estrellas del filme. Procura sobre todo que el público sólo vea lo previsto para lograr lo anterior.

Crítica metafísica. Es aquella que rebasa lo inteligible del lenguaje cotidiano, planteando esquemas subjetivos. Sus mensajes van dirigidos a grupos selectos partiendo de ciertas camarillas cerradas.

Según opinión de Durigh Mac Donald, la crítica debe basarse en:

- a) Juzgar la calidad del filme;
- b) probar dicha calidad y
- c) compararlo con otros dándole el lugar adecuado en la historia del arte.

1.3. La labor del crítico y sus cualidades

El crítico de cine puede contribuir de un forma directa e indirecta a la formación del buen gusto del público y al desarrollo de su cultura, originando que quien acuda a ver una cinta sea capaz también de apreciar sus diversos elementos.

La labor principal del crítico de cine es “evaluar las películas”⁵ y debe, por lo tanto, evitar ser subjetivo y que sus juicios dependan en gran medida de sus reacciones personales.

El crítico tenderá hacia el ideal de la objetividad. Una obra de arte tiene cualidades inherentes que no dependen de quien la contempla.

La crítica necesita descubrir esas excelencias intrínsecas, o bien, dar cuenta de su ausencia. Es decir que un crítico de cine debe saber captar el significado intrínseco de la película mediante su apreciación minuciosa, y no valorar en abstracto. Para ello, preferentemente debe contar con las siguientes cualidades:

a) Un crítico de cine debe tener una manifiesta afición al *Séptimo Arte*, ayudado por sus conocimientos teóricos en cinematografía. Ello implica sentir afición profunda por la pantalla y desear compartir con los demás las propias vivencias estéticas y emotivas.

El entusiasmo por el cine se hace evidente desde temprana edad.

Así, la crítica constituye un objetivo para aquellos quienes aprecian el fenómeno cinematográfico.

b) Es preferible que un crítico no busque relación personal alguna con gente que intervenga en la industria del cine, ya sean realizadores, productores, técnicos o actores, para evitar prejuicios acerca de una cinta en base a la simpatía o antipatía que le provoquen quienes la realizaron. Así, podrá externar sus apreciaciones con toda sinceridad y objetividad posibles. Cabe aclarar que lo anterior es lo que se desea exista en México, pero desafortunadamente no ocurre así, ya que las relaciones de “amistad” y “compadrazgo” entorpecen este objetivo.

c) Aun así, el crítico debe tener presente que sus juicios pueden inclinarse hacia la subjetividad. Porque al fin de cuentas la objetividad pura es imposible, ya que cuando se

⁵ Whipple. León. How to understand current events, p.60.

emiten juicios quien los hace está influido por tendencias (adquiridas o innatas) y conocimientos previos.

Se evitará entonces, el dogmatismo en la crítica y el crítico tendrá presente un margen de error, dada su condición humana.

d) El gusto es una cualidad innata, natural, por la que se juzga una obra artística a partir de una estética personal.

El buen gusto y la sensibilidad estéticas son cualidades necesarias para el crítico de cine y es posible cultivarlas.

De este modo, la crítica puede ir mejorando, madurando, conforme se enriquece y desarrolla la sensibilidad estética.

e) Un crítico de cine debe conocer el campo acerca del cual externa sus juicios. Es primordial que estudie el lenguaje cinematográfico, la historia del cine y la estética, ya que siendo el cine un arte esencialmente visual, la cultura del crítico le exige haber visto muchas películas. Un crítico de cine NUNCA debe opinar sobre una cinta que no haya visto. Ésta debe ser una regla de oro para el crítico que se precie de ser honesto y, sobre todo, para aquel que tenga la responsabilidad de escribir para cualquier medio de comunicación.

Una cultura sólida de cine y una buena memoria gráfica para escenas y rostros, constituyen una gran ventaja para realizar con acierto una crítica.

1.4. Evolución de la crítica de cine en México

Cuando el cine apareció, a finales del siglo XIX, hubo quien vio en este invento un instrumento de progreso que llevaría a cabo importantes aportaciones a la educación, a la cultura y a la ciencia.

Por otro lado, hubo también quien únicamente apreció en el cine, un sinónimo de espectáculo que algo (o tal vez, mucho), tenía que ver con las artes, tales como: el teatro, la fotografía y la pintura. Respecto a esta última, Aurelio de los Reyes señala: “Las primeras películas carecían de argumento, eran unas simples escenas fugaces que semejaban pinturas o grabados a una tinta, al ser proyectadas en la pantalla. Los camarógrafos necesaria y forzosamente se inspiraban en la Naturaleza para la elaboración de sus cintas, le daban una

hojeada a la realidad exterior, por eso a los filmes los llamaban vistas. Por exigencias químicas de la misma película, casi todas tenían que ser filmadas en los exteriores, a la luz del día. El cinematógrafo, inconscientemente heredaba la preocupación de artistas y literatos por captar el mundo exterior; en la forma más inocente cumplía las aspiraciones que durante siglos habían tenido los pintores por ver la naturaleza a través de un cubo. Los problemas de la perspectiva estaban resueltos: si el objetivo estaba cerca, se veía grande, si más lejos, se empequeñecía. Existían muchas similitudes entre la pintura y el cinematógrafo”.⁶

Aquellos periodistas quienes apoyaban la primera apreciación, generalmente elogiaban la realización de los documentales porque retrataban con absoluta fidelidad la vida: “El cinematógrafo complació a los círculos literarios y “científicos” porque no los podía engañar; puesto que captaba la realidad, se le creía incapaz de mentir. A eso se debe que los términos cinematógrafo, kinetoscopio o vitascopio se emplearan con harta frecuencia como sinónimos de verdad. Se utilizó también para sugerir el curso de la vida y para describir un cierto sentido visual en las personas”.⁷

Con relación a las películas provistas de argumento, consideraban que eran un engaño para el público, ya que utilizaban trucos que falseaban la realidad. Por otra parte, quienes opinaban que el cine era un entretenimiento gustaban más de las películas de ficción que de los documentales, y cuando realizaban comentarios acerca de los filmes enfatizaban los aspectos lúdicos, sociales y estéticos en lugar de los educativos o morales.

Todo lo anteriormente citado acerca de lo que el cine era o debería ser, tuvo lugar entre los últimos años del siglo XIX (cuando las primeras proyecciones filmicas se produjeron) y la exhibición de las primeras cintas sonoras en México.

Cuando el cine mudo empezó a desarrollarse, algunos periodistas destacaron las posibilidades científicas de este invento. Por ejemplo, pensaban que podía ser útil para el desarrollo de la geografía, la medicina y la zoología, entre otras ciencias.

La tendencia hacia el cine que no solamente debía enseñar, sino también divertir, encontró entusiastas adeptos en los periódicos de la ciudad de México.

Como primera ubicación histórica acerca de los escritos periodísticos dedicados al cine considerándolo como entretenimiento, se encuentran los anuncios que mandaban publicar

⁶ De los Reyes, Aurelio. Los orígenes del cine en México 1896 - 1900, p.98, 99.

⁷ *Ibidem*, p.104.

los empresarios junto a los horarios de las “tandas” teatrales, al frontón y otros espectáculos, en una especie de cartelera, pero muy incipiente. La característica principal de dichos anuncios era - con toda lógica - que no se contaba con una apreciación filmica formal, ya que todos ellos se limitaban a recomendar las películas, utilizando adjetivos tan variados como: “muy divertida”, “película de arte”, “cómica” y/o “bonito estreno”. Algunos señalaban, además de lo anterior, de qué trataba el argumento, los nombres de los protagonistas y otros elementos que pudieran llamar la atención del espectador.

Por otro lado, desde que se iniciaron las exhibiciones cinematográficas en México, hubieron quienes abordaron de manera directa el cine mudo, a través de la crónica de espectáculos. Entre estos insignes cronistas se encontraban: Salvador Díaz Mirón, Luis G. Urbina, José Juan Tablada, Amado Nervo, entre otros, quienes elevaron el cine a la altura del arte, ya que ellos y algunos más escribieron acerca de las proyecciones, los salones cinematográficos y su público. Estos textos, escritos con suprema calidad literaria, constituyeron los primeros intentos por desarrollar una manera idónea a través de la cual referirse al cine. En esos intentos, casi nunca se refirieron a las películas, ni a lo que rodeaba ese mundo - por decirlo de algún modo - “con conocimiento de causa”.

Además, aludían al cine como si se tratara del teatro o las artes plásticas adjetivándolo con palabras tales como: revista, tanda, cuadro.

Algo que estos afamados cronistas tomaron muy en cuenta fue cómo el cine podía influir en el comportamiento de los espectadores, llegando a la conclusión de que no toda la gente podía ver todas las películas, ya que algunos filmes mostraban escenas de mujeres semidesnudas, besos, trucos de los delincuentes ficticios que podían copiar los delincuentes reales y otras más. Esto es, se percataron de la necesidad de crear un “filtro” para las exhibiciones filmicas. Años después se convertiría en códigos, en censura y en clasificación de películas para todo público, adolescentes y adultos y sólo adultos.

Dichos cronistas no perdieron nunca de vista la consideración de que el cine debía ser un medio de influencia, ya fuera educativo o propagandístico, únicamente.

Jamás pensaron que el espectáculo filmico llegaría a convertirse en un arte capaz de observar sus propias leyes. Desde los inicios del presente siglo hasta el final de la década de

los veinte, los cronistas compararon al cine con la literatura, con el teatro y demás espectáculos, resultando siempre inferior y pobre; aunque no escondían su gusto por verlo: "A riesgo de parecer excesivamente niño, voy a confesar una cosa: yo gusto del cinematógrafo y lo coloco para mí entre los más deliciosos y primeros espectáculos.

Más de uno sonreirá como si acabara de oír una tontería; no importa, repito que amo al cinematógrafo".⁸

Cuando la Revolución Mexicana terminó, aparecieron en los diarios capitalinos escritos menos literarios pero que abordaban directamente el cine, generándose de manera rudimentaria lo que ahora se conoce como crítica cinematográfica. Los elementos que dieron lugar a ésto, fueron los siguientes:

1) El cine empezó a considerarse como un arte; en otras palabras, este espectáculo alcanzó madurez estilística bien definida y se diferenció de las otras artes con las que se le relacionaba con frecuencia.

2) El público empezó a habituarse al cine y requería constante información acerca de lo que complementaba su cultura filmica.

Periodistas como Jean Humblot, Rafael Pérez Taylor (Hipólito Seijas), Francisco Zamora (Zeta), Rafael Bermúdez Zatarain, Antonio J. Olea y algunos más quienes sólo firmaban con un seudónimo como: Dufilm, D'Cine, Filmador, Chaplin, Film - Film, etc., colaboraron en los diarios *El Nacional*, *El Universal*, *Excelsior* y *El Heraldo de México*, escribiendo con entusiasmo acerca del cinematógrafo.

Lo que daban cuenta tenía que ver con los actores, las actrices, los filmes, las exhibiciones, los salones cinematográficos y otros temas. Incluso, algunos de ellos llegaron a apoyar con firmeza y desde su tribuna al naciente cine nacional de aquel entonces. Además, cuando se referían a los aspectos técnicos de una cinta, utilizaban términos en otros idiomas, los cuales pudieron sustraer de periódicos y revistas extranjeros o de la misma propaganda que hacían los empresarios cinematográficos: *film*, *méteur - en - scene*, *chasseur du films*, etc.

Con todos estos periodistas nació la completa crítica cinematográfica, en la cual establecían comparaciones entre una película y otra, seguían la trayectoria de actores y

⁸ Velasco, José Luis. "Amor al cinematógrafo", *El Imparcial*, 21 de julio de 1910, p. 5.

directores, descubrían defectos e ineficiencias técnicas, analizaban - ejemplificando - las características de los géneros e incluso, revelaban “chismecillos” de los artistas.

Estos críticos consideraban al cine como un arte, es decir, “como un medio de expresión que provocaba emociones específicas valiéndose de recursos propios”.⁹ Sin embargo, también reconocieron que se trataba de un arte *sui generis*, que más bien tenía que ver con la pantomima, el *vaudeville* y el teatro denominado “de género chico”, que con las manifestaciones artísticas llamadas “grandes” como la música sinfónica, la danza clásica y la ópera. Es así que cuando el cine fue considerado como un espectáculo completo, entero, elevado a la misma jerarquía del teatro o la danza, nació la crítica cinematográfica.

A estas alturas, el cine formaba parte de un lugar aparte del mundo del entretenimiento (aunque algunas veces podía ser educador).

Es así que los escritos que abordaban el tema del cine, dejaron de aparecer en las secciones de ciencia y tecnología donde siempre habían estado y tuvieron acogida en las revistas de espectáculos que se crearon (en la mayoría de las veces asociadas con los periódicos) durante la década de los años veinte. Hasta este momento, los críticos se habían convertido ya en especialistas.

Sus comentarios sobre las películas estrenadas cada semana en los salones de la capital, eran profundos.

Sus colaboraciones estaban bien estructuradas: se mezclaban con las tradicionales trivias cinematográficas, se apoyaban con grandes fotografías (en ocasiones, a color) de los actores y actrices.

Al finalizar el periodo silente del cine, escribir acerca de él no era más que una actividad desarrollada por capricho, sino un oficio bien definido, con un objeto de estudio que podía considerarse como un arte y con maneras particulares de ser aprendido.

Durante esta época, los semanarios de espectáculos más leídos, V. gr : “El Universal Ilustrado”, “Revista de Revistas”, “El Heraldo Ilustrado”, “Zig - Zag” y “Rotográfico”, contaron con la participación constante sobre cine de Carlos Noriega Hope (Silvestre Bonnard), Rafael Bermúdez Zatarain, Marco Aurelio Galindo, Cube Bonifant, Juan Bustillo Oro, José María Sánchez García, Jaime Torres Bodet, etc.

⁹ Miquel, Ángel. “Los inicios de la crítica de cine”, segunda parte, revista “Dicine”, octubre - noviembre, 1983.

Algunos como Noriega Hope, Galindo, Bermúdez y Bonifant hicieron de la crítica algo más que una simple afición. Casi todos actuaron alguna vez, dirigieron, escribieron argumentos o fueron empresarios de cine. También llegaron a “apadrinar” a las nuevas generaciones de críticos, como lo hizo Rafael Bermúdez Zatarain con un joven prospecto, de quien dijo podía llegar a convertirse en un buen crítico cinematográfico (del cual por cierto no se proporciona el nombre) “...porque comprende los fines del cinematógrafo; porque ha estudiado sus componentes; porque ha escudriñado la psicología de los directores, base fundamental del arte de la pantalla; porque tiene una afición decidida por el cine, el bueno y el malo; porque no desdeña ninguna película...”¹⁰

No es posible dejar de mencionar a Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán (ambos escudados bajo el seudónimo de “Fósforo”) y Federico de Onís, quienes dieron lugar al comentario culto en la época muda del cine.

Ellos tuvieron la inquietud de plasmar indicios de cualidades de arte en un medio de entretenimiento que les despertaba cierta curiosidad, pero que no representaba alguna preocupación más seria.

Inclusive, se sentían frívolos cuando abordaban el tema del cine.

En la década de los treinta existieron también nombres memorables dentro de la crítica de cine, como Luz Alba y Xavier Villaurrutia.

Luz Alba escribió en “El Universal Ilustrado”. Sus escritos iban más allá de una crónica superficial. Ella sentó las bases de una cultura eminentemente cinematográfica. Se informaba yendo siempre a la vanguardia de su tiempo acerca de lo que iba a abordar. Es decir, conocía y tomaba en cuenta la participación que había tenido el realizador del filme, analizaba sus imágenes de manera profunda y confesaba sus emociones ante cualquier cinta que apreciara. Esto dice Jorge Ayala Blanco al respecto: “Aun cuando su existencia sea más bien un atractivo de hemeroteca, Luz Alba es el único antecedente firme de la crítica de cine en México”.¹¹

¹⁰ Bermúdez Z., Rafael. “Los futuros críticos de cine en México”, *Rotográfico*, 5 de septiembre de 1928, p.7.

¹¹ Ayala Blanco, Jorge. La aventura del cine mexicano, p.314.

Xavier Villaurrutia trabajó como comentarista cinematográfico para las revistas “Hoy” y “Así”, a finales de los años treinta. No era precisamente un especialista de cine, pero tenía tres cualidades que lo amparaban:

1) Su prosa era de una calidad extraordinaria, 2) era fiel a sus convicciones, 3) tenía mente y espíritu abiertos. Los juicios que emitía eran más que otra cosa, personales. Argumenta Jorge Ayala Blanco: “Así Villaurrutia es la contra partida positiva de tantos intelectuales que han aceptado prostituir su talento para ganar unos cuantos pesos con el cine, ese arte menor, popular y despreciable. Villaurrutia representa la independencia intelectual ante el cine”.¹²

En los años sucesivos, durante el auge que alcanzó la industria cinematográfica mexicana, no afloró la conciencia crítica respecto al *Séptimo Arte*. Cualquier persona, mediante la práctica constante, podía introducirse al ámbito del cine como argumentista, guionista o cualquier otra actividad relacionada con él.

Durante esta época, Alvaro Custodio y Francisco Pina, desarrollaron también la cultura filmica nacional.

Alvaro Custodio escribió para el periódico *Excelsior*, y Francisco Pina para el suplemento “México en la cultura” del diario *Novedades*.

Tampoco puede decirse que eran especialistas en la materia; sino más bien hombres con desarrollada cultura y buen gusto. Se fueron formando al mismo tiempo que escribían, se documentaban valiéndose de libros y revistas provenientes del extranjero, acerca del cine, y fundamentaban sus juicios y opiniones.

Cuando Charles Chaplin, Orson Welles, René Clair, Serguéi Eiseinstein y Emilio “Indio” Fernández fueron citados en los escritos de cine, estas personas que lo hicieron los admiraban pero también sabían lo que escribían y, lo que es más sobresaliente, argumentaban con ideas propias.

Alvaro custodio dejó de escribir sobre cine, pero Francisco Pina permaneció dedicado a su actividad, guiando a los nuevos críticos que posteriormente empezarían a realizar apreciaciones filmicas, a finales de los años cincuenta.

¹² *Ibidem*, p.314.

Tiempo después se descubrió que el cine podía convertirse en algo respetable, en un arte de grandes alcances.

Surgió entonces un director de características distintas: ahora era un crítico de cine que deseaba estudiar con profundidad el contenido y significado de un filme, se remitía a la Sociología, lo ubicaba en determinada corriente estética, analizaba el nuevo sentido que la cinta adquiría cuando se le vinculaba a la trayectoria del realizador.

Estos críticos eran - la mayoría - universitarios, algunos eran prestigiados ensayistas y narradores, otros eran investigadores y otros más militantes políticos de izquierda, pero todos ellos con una característica similar: admiraban y gustaban del cine estadounidense.

Además, sabían que dominar el idioma inglés y el francés era requisito indispensable para llevar a cabo su labor. Sus fuentes especializadas fueron las revistas "Cinéma'60", "Cahiers du cinéma", "Positif", "Film Culture", "Sight and Sound", "Films and filming", entre otras.

Cuando escribieron sus primeros textos, éstos aparecieron publicados en los suplementos culturales y en las revistas literarias, asistían a los cineclubes que estaban en proceso de formación (principalmente al del Instituto Francés de América Latina, IFAL), tomaron como ejemplo para su labor la denominada "nueva ola francesa", no les importaba asistir a cines de ínfima categoría con tal de ver determinada cinta, eran capaces de desarrollar una especie de "archivo mental" que contenía datos de directores varios y reconocieron el trabajo del *autor* cinematográfico.

Es la era del Grupo Nuevo Cine. "Es la etapa adolescente y heroica, desorbitada y romántica de la cultura cinematográfica mexicana".¹³

"Nuevo Cine" fue el nombre de la pionera de las revistas de crítica de cine en México. El primer número apareció en abril de 1961: "La publicación funciona mediante un consejo de redacción que integran Colina, Elizondo, García Ascot, García Riera y Monsiváis quienes para imponer sus opiniones y divulgar con eficacia sus conocimientos recientemente adquiridos, no retroceden ante el uso de la provocación. Este compromiso ahuyenta a varios periodistas y cineastas de ideas afines que temen por su porvenir dentro de la industria cinematográfica".¹⁴

¹³ *Ibidem*, p.316.

¹⁴ *Ibidem*, p.317.

Es fundamental hacer un recorrido por lo que entonces acontecía en el cine y en la cultura cinematográfica mexicana.

Hay que remontarse hasta 1948, fecha en la que se fundó el “Cine Club México” del IFAL, el cual daría origen a los futuros elementos del Grupo Nuevo Cine.

La labor realizada por el Cine Club México ayudó a allanar el camino para el cineclubismo nacional, ya que se preocupaban porque su programación fuera selecta y cada presentación filmica era presentada por los directivos del organismo citado. Estos eran: Alvaro Custodio (a cargo en la primera época y figura tutelar del Grupo Nuevo Cine), Jomí García Ascot y José Luis González de León (ambos se integrarían después al Grupo Nuevo Cine).

El cineclubismo significó el interés cultural por el cine, la consideración de que era algo más que un mero entretenimiento. Dicho interés fue motivado por la crítica francesa y pronto logró el apoyo entusiasta de varios simpatizantes en México.

En 1952, algunos de esos simpatizantes fundaron el “Cine Club Progreso”, que además de las presentaciones, incluyó debates con el público al finalizar las proyecciones y organizó conferencias sobre cine. Sólo que, aparte del interés eminentemente cinematográfico, al “Cine Club Progreso” lo alentaba una tendencia proselitista de izquierda y una oposición a la penetración cultural por medio del cine; lo anterior llevó a este grupo a promover el cineclubismo como un movimiento con características políticas.

Estas consideraciones fueron las diferencias fundamentales entre los primeros y más importantes cineclubes de México, y ahora es posible ubicarlas como el soporte de dos tendencias de la cultura filmica mexicana:

- 1) Para el “Cine Club México”, el principio de su labor fue el valor estético del cine.
- 2) Para el “Cine Club Progreso”, los aspectos sociales y políticos de la cinematografía tenían igual o más relevancia que esos valores.

El “Cine Club Progreso” publicó once números de la revista llamada “Cine Club”.

El cineclubismo fue objeto de grandes presiones por parte de las distribuidoras, por lo que se refugió en las aulas universitarias.

Tiempo después, teniendo como dirigente a Manuel González Casanova, se crearía el departamento, la escuela y el archivo de cine de la UNAM.

En las actividades docentes de la Universidad y en la publicación de estudios sobre cine, participaron la mayoría de los miembros del Grupo Nuevo Cine.

En 1956, muchas de las personas que gustaban asistir a los cineclubes empezaron a escribir para revistas y periódicos abordando un género que hasta este momento sólo lo practicaban de manera profesional Francisco Pina y Alvaro Custodio: la crítica cinematográfica. Esta - naturalmente - entendida como un ejercicio intelectual, de información y análisis.

Se ha hecho referencia a los antecesores de este género como Xavier Villaurrutia, Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán, pero a pesar de ser distinguidas personalidades de la literatura, ninguno de ellos hizo de la crítica de cine su oficio; únicamente la concibieron como una labor menos que secundaria entre sus actividades literarias.

Como la contraparte, se ubicaron Emilio García Riera y José de la Colina. Ellos no veían a la crítica como lo hicieron los pioneros.

Sus notas sobre cine fueron publicadas en periódicos como *España popular* (órgano del Partido Comunista Español en México), "México en la cultura" (primer suplemento cultural del país bajo el auspicio de *Novedades*) y en la "Revista de la Universidad" (que vivió en aquel entonces una de sus mejores etapas).

En esa época también debutaron como críticos Eduardo Lizalde en "México en la cultura", Carlos Fuentes y Jomí García Ascot en la "Revista de la Universidad" y Manuel Michel (aunque él lo había hecho un poco antes) en "Les lettres francaises".

Para todos estos escritores, la crítica de cine aspiraba a convertirse en un ensayo literario, o incluso ser lo mismo que la crítica literaria, es decir, un riguroso ejercicio en el cual toda opinión debía sustentarse en el razonamiento, la información adecuada y completa y el buen gusto apoyado en el trabajo de cineclub. "Esta nueva forma de considerar la crítica de cine, así como el movimiento cineclubístico, surgieron por el mencionado interés cultural sobre el cine que poco antes había despertado la crítica francesa. A este respecto cabe mencionar que una lectura básica de los nuevos críticos fue "Las maravillas del cine"(sic), del historiador cinematográfico francés George(s) Sadoul, primer libro serio sobre cine, según afirmación

de García Riera".¹⁵ A este libro se uniría después la lectura de la revista "Cahiers du Cinéma".

La respuesta frente a las críticas de "Cahiers du Cinéma" también llegaron hasta los círculos gubernamentales mexicanos en 1958.

En ese año tuvo lugar la Reseña de Festivales Cinematográficos, no por amor al cine, sino más bien con el único fin de promover turísticamente al puerto de Acapulco. Sin embargo, esa sería la alternativa que tendrían los amantes para estar al día en las cuestiones cinematográficas a nivel mundial.

Era también la época de la Revolución Cubana y su influencia en el cine mexicano, cuando se hablaba de renovación y se cumplía años después con la organización del primer y segundo concursos de cine experimental, llevados a cabo por el STPC.

En medio de todos estos hechos surgió la revista "Nuevo Cine" y también donde se fincó su importancia y su influencia. Esta publicación vio aparecer únicamente siete números, pero como alguna vez dijo García Riera, resultaron suficientes para marcar el inicio de una época renovadora. "Después de siete números de publicación irregular y azarosa (uno de ellos doble, dedicado a Buñuel, excelente), la revista desaparece. El grupo empieza a disgregarse, a dispersarse, a disolverse. Sus redactores crecen, evolucionan, cambian de actividad artística, aceptan becas para estudiar cine en el extranjero, emigran, se arrepienten de haber gustado alguna vez del cine de Resnais. Algunos sobreviven como francotiradores o se absorben a un medio menos sucio. Surge el boletín filmográfico 'la semana en el cine', editado por García Riera y Ramírez: es el rescoldo de Nuevo Cine".¹⁶

Ejemplos de esa época fueron la creación de la escuela de cine (CUEC) y las primeras colecciones de literatura cinematográfica en Editorial Era y en la UNAM.

Las críticas y ensayos contenidos en la revista "Nuevo Cine" respondieron a los planteamientos de sus miembros: "El grupo Nuevo Cine, editor de la revista, nació de hecho en 1960 a partir de unas primeras reuniones a las que asistieron, por cierto, Luis Buñuel, Luis Alcoriza, Carlos Fuentes y José Luis Cuevas. Sin embargo, ninguno de ellos permanecería en el grupo; éste quedó constituido básicamente en un principio por quienes haríamos la revista: José de la Colina, Salvador Elizondo, Jomí García Ascot, José Luis

¹⁵ Viñas, Moisés. Revista "Dicine", No. 42, noviembre - diciembre 1991, p.15.

¹⁶ Ayala Blanco, Jorge. *Op. Cit.*, p.318.

González de León, Carlos Monsiváis, Gabriel Ramírez, quien esto escribe y, como administrador, Luis Vicens".¹⁷

Este grupo publicó en 1961 su manifiesto y fue reproducido en el primer número pero como editorial. Fue más que nada una declaración de principios, y hasta donde se tiene conocimiento, es el único documento independiente, es decir, sin otro interés que el cine, en el cual se estipuló la necesidad de sentar las bases para una cultura fílmica en México, que fueran desde el desempeño de la crítica y la investigación de cine hasta la creación de los archivos fílmicos y los cineclubes.

Dicho manifiesto del Grupo Nuevo Cine pretendía:

1) Lograr la superación del cine mexicano teniendo en cuenta la apertura hacia los nuevos directores.

2) Abolir la censura.

3) Producir y exhibir cine independiente.

4) Desarrollar la cultura cinematográfica en México por medio de la fundación de un instituto encargado de formar a los cineastas, estimular a los cineclubes, creación de una cinemateca, publicación de textos especializados en la materia, el estudio y la investigación del cine y apoyar a los grupos de cine experimental.

5) Lograr la superación de la exhibición en México.

6) Defender e impulsar los festivales cinematográficos.

De todo lo anterior, cabe destacar lo siguiente:

El punto de vista del Grupo Nuevo Cine equivale al del espectador de cine, ese cinéfilo que invierte parte de su tiempo recabando información sobre el tema y después reflexionando sobre ésta.

Para nada es la perspectiva de los cineastas (aunque algunos integrantes del grupo lo fueron antes o después de crear el documento), ni de los productores, ni de los funcionarios de instituciones públicas o privadas.

La iniciativa llevada a cabo por los integrantes de Nuevo Cine ha sido y es fundamental para la conformación de una cultura cinematográfica en México.

¹⁷ García Riera, Emilio. El cine es mejor que la vida. p.17.

En comparación con los cineclubistas, ellos no aspiraban a crear una institución de cine, ni estaban contra la penetración de tipo cultural que el cine extranjero podía originar.

En realidad, a lo que querían derrotar era al mal cine en general, más allá de ideologías y nacionalidades.

La revista "Nuevo Cine" adoptó la llamada "política de autor": "A los problemas entre la ideología mal entendida o convertida en norma inflexible y el placer de la obra de arte es a lo que se refiere García Riera al hablar de sus gustos 'inconfesables' y de los valores de la cultura cinematográfica, esas dos tendencias del espectador de cine consciente que tendía a conciliar la 'política de autor' que adoptará la revista".¹⁸

En aquella época, el ser "de izquierda" encerraba cierta connotación de prestigio - por lo menos entre el círculo de intelectuales - .

Así, todos los miembros del grupo y los creadores de la revista "Nuevo Cine" procedían del ala vanguardista de esos años.

Tal publicación fue el camino idóneo para dar a conocer importantes hallazgos como:

- 1) Valoración estética de un filme.
- 2) Realización de lo anterior pero sin dejar de lado las circunstancias políticas y sociales que ejercen limitaciones e influencia sobre éste.

Las acciones llevadas a cabo por el Grupo Nuevo Cine - a través de su revista - implicaron, por un lado, una tendencia estética y otra moral. Lo anterior puede explicarse así:

Se originó una especie de rebelión contra la ideología que trataba de imponer la convicción de que todas las películas de factura soviética eran *buenas* y todas las estadounidenses eran *malas*.

Lo hizo fácil el reconocer - por medio de la película de autor - el valor que tenían por sí mismos los gustos de los cinéfilos, que eran capaces de hacer sobresalir cualquier película sin etiquetarla de acuerdo a su nacionalidad.

El propósito de defender el buen cine adquirió matices de una actitud moral entendiendo ésta no como una buena conciencia, sino como una moral *intelectual*, la cual no admitía

¹⁸ Viñas, Moisés. *Op. Cit.* P. 16 - 17.

lealtades con algún bloque ya fuera ideológico, político o cualquier otro, y si podía originar lazos de afecto con la obra de cualquiera de sus miembros.

Los principios que imperaban eran analizar - sin prejuicio alguno - los filmes, así como la Esa confianza en el entusiasmo que dichas cintas originaban como un medio para llegar a sus valores particulares.

Los números publicados no son fáciles de consultar en la actualidad, pero sí es posible hacer una revisión de los artículos más célebres (sólo para fines didácticos se hace ésto, ya que todos lo son), contenidos en aquellos siete números de "Nuevo Cine".

En el primer número, Salvador Elizondo escribió un ensayo titulado "Moral sexual y moraleja del cine mexicano", también se incluyó un "Homenaje a Francisco Pina", texto que elaboraron José de la Colina, Jomí García Ascot y Emilio García Riera. De igual manera, García Ascot hizo referencia a la estética del cine en general basado en las postulaciones de André Bazin.

En el segundo número, se incluyó un texto dedicado al cineasta Erich Von Stroheim y al crítico y guionista Alvaro Custodio, además de ensayos sobre actuación y estudios acerca de mitos cinematográficos como Gary Cooper.

En el siguiente número, el género *western* fue objeto de análisis.

La mayor resonancia obtenida y producida por la revista, fue la publicación de un número doble (cuatro - cinco) dedicado en aquella ocasión al cineasta español Luis Buñuel.

El penúltimo y último número de la publicación siguió la línea trazada por los cinco anteriores. Se incluía una sección dedicada a la crítica de estrenos y otra más denominada "Crítica de la crítica crítica", mediante la cual los redactores se dieron a la tarea de poner al descubierto la ignorancia, la impreparación y el servilismo de algunos cronistas de estrellas, publicistas y demás representantes del periodismo cinematográfico bautizados por "Nuevo Cine" como corruptos e ineptos.

Con la revista "Nuevo Cine" se originó un nuevo lector:

Aquel que no solamente buscaba ser orientado en cuestiones cinematográficas, sino que además su inquietud radicaba en tratar de establecer coincidencias o disidencias con el crítico. Asimismo, surgió un nuevo espectador:

Aquél que asistía asiduamente a los cineclubes, a la Reseña o a los pre - estrenos de las cintas nacionales e internacionales.

El espíritu de “Nuevo Cine” prevaleció al correr de los años y con él “...quedaron fincadas las bases de un tipo de crítica que enlaza la especulación estética bien documentada con el ensayo sociológico, que puede asimilar las nuevas posiciones críticas del extranjero y que es capaz de normar el criterio de los jóvenes cinéfilos y cineastas por medio de la discusión”.¹⁹

A partir de ahí, el llamado cine de géneros conquistó un lugar y un prestigio, lo mismo el crítico, el cineasta y colaboradores; se distinguió con claridad el tema y el argumento, se consolidaron los cineclubes, se agudizó el interés de las editoriales por publicar libros sobre cine, se creó el CUEC y se produjo un público exigente consigo mismo y alerta con la industria filmica.

La crítica cinematográfica a partir del Grupo Nuevo Cine tuvo una especial significación. La razón fue el haber encontrado nuevas maneras de ejercitar el pensamiento y, sobre todo, otra forma distinta de “leer” un filme.

La participación en los suplementos culturales de los periódicos, la creación de revistas especializadas sólo en el cine y la apertura de espacios televisivos para hablar del tema, fueron elementos fundamentales de una nueva generación que se ha interesado vivamente por todo lo filmico. Los nombres de Leonardó García Tsao, de Susana López Aranda, Nelson Carro, Tomás Pérez Turrent, Paco Ignacio Taibo, Moisés Viñas, Gustavo García, entre otros más, (consultar anexo 5) se aunaron a los ya conocidos y veteranos del oficio como los mencionados Francisco Pina, Jorge Ayala Blanco y Emilio García Riera, por citar sólo algunos.

Esta nueva generación de apreciadores filmicos ha revitalizado el ejercicio - no sin complicaciones - con dedicación y cuidado, a la vez que también se han esforzado por impulsar a la industria cinematográfica mexicana organizando mesas redondas, festivales de cine y encuentros internacionales con destacados criticos de otros países para así compartir sus inquietudes y expectativas respecto al cine y sus maneras de abordarlo.

Las revistas como “Dicine”, “Nittrato de plata” y “Tiempo libre”, se han preocupado por hacer del cine algo que puede ser divertido y también formativo, teniendo como

¹⁹ Ayala Blanco. Jorge. *Op. Cit.*, p.319.

antecedentes para ello a otras como “Primer plano”, “Filmoteca”, “Intolerancia”, “Pantalla”, “Sin aliento”, “Cine Arte”, “Cine”, “Cineteca” y “Libreta Universitaria”. No se trata únicamente de verlo como un entretenimiento intrascendente, sino como un todo complejo a simple vista del que se puede aprender y tomar en cuenta como algo “serio”.

En la actualidad, un crítico tiene mucho renombre. No es solamente alguien que determina lo que debe o no verse. Esta lógica se superó. Hoy, el apreciador conoce de lo que habla, es un personaje que a propósito se ha formado dentro de la cultura filmica. Ayer eran los intelectuales mirando hacia el cine; hoy son los especialistas aprendiendo para y de él.

La especialización del cinéfilo radica en el aprendizaje continuo de cómo realizar una lectura filmica. No debe quedarse jamás en la mediocridad de pensar que ha adquirido todo el conocimiento puesto que nunca podrá avanzar en su quehacer profesional.

“Por eso la historia del cine no es tanto echar de menos el pasado como adivinar, ilusionadamente, el porvenir”.

(José María García Escudero).

Generalmente, precisar la fecha de aparición del cinematógrafo es sencillo y no reviste por ello alguna complicación. Sin embargo, este dato significó el inicio de una nueva era en la historia de la comunicación.

Un siglo ha pasado ya dividido en varias etapas, y son éstas precisamente las que son objeto de revisión en el siguiente capítulo, tanto en México como en otros países.

CAPITULO 2

Historia del cine mundial

2.1. Europa, América

2.1.1. El cine mudo

Es posible calificar como precursores del cine a aquellos inventos que al igual que éste, también presentaban imágenes en movimiento: el taumátropo, el fenaquistiscopio, el zoótropo, el estereoscopio, el praxinoscopio y el kinetoscopio. Pero correspondió al cinematógrafo de los Lumière - con la primera representación en el legendario *Grand Café* del Boulevard de los Capuchinos, París, en 1895 - dar principio al nacimiento de un arte y una industria que posteriormente sería nombrada familiarmente como cine.

La escuela de Brighton situada en gran Bretaña y la Compañía de Pathé en Francia, adquirieron singular relevancia en el periodo mudo del cine. Los directores pertenecientes a la escuela de Brighton lograron particular importancia debido a sus inquietudes técnicas. Los de Pathé, en cambio, recorrieron varios países del mundo logrando la distribución de sus películas en ellos.

También es importante señalar el primer auge que tuvieron los Estados Unidos a principios del presente siglo, al empezar a competir con el mercado europeo por medio de su primitiva e incipiente producción.

Como respuesta a esto surgió en Francia el *Film d' Art*, el cual estaba vinculado con experiencias teatrales, con escritores, músicos, autores y escenógrafos.¹ Este intento, sin embargo, tuvo poco éxito pero ayudó a definir las necesidades del cine y la particularidad del lenguaje cinematográfico.

El cine de Suecia y Dinamarca propició el surgimiento de grandes autores y artistas. Este cine puede calificarse como metafísico, aunque vinculado con los problemas humanos.

El cine de Italia dio paso al surgimiento del cine histórico.

Durante el primer cuarto de siglo, estas cinematografías, la nórdica e italiana, mantuvieron sus posibilidades de éxito. Pero años más tarde sobrevino la decadencia debido principalmente a la expansión de la industria estadounidense y a la conjunción de los grandes realizadores que trabajaban en ella.

Dentro del cine estadounidense se manejaron nombres tan importantes como: Jessie Lasky, Cecil Blount de Mille, Mary Pickford, David Wark Griffith (El nacimiento de una nación, 1915; Intolerancia 1916), entre otras.

Respecto a Griffith, el crítico e historiador francés Georges Sadoul señala: "En el plano artístico, la importancia de 'Nacimiento de una nación' fue igualmente considerable (aunque se pueda preferir la genial - e insensata - 'Intolerancia')".²

En Alemania, los principales productores de cine se unificaron con intenciones monopolizadoras. Así, surgió la UFA³, por medio de la cual el cine germano alcanzó gran éxito de la mano de Lubitsch, Carl Mayer, Friedrich Murnau, Fritz Lang (Metrópolis, 1926), Robert Wiene (El gabinete del doctor Caligari, 1920), Wegener (El Golem) y de la tendencia notable hacia el expresionismo.

Para entender el impresionismo francés, es necesario vincular a dos hechos relevantes: a) La mediocridad en la que se encontraba inmersa la cinematografía francesa y, b) la imposición del cine estadounidense en el gusto del público. Debido a lo anterior, los realizadores franceses decidieron revitalizar su cine avocándose a la urgencia de producir verdaderamente cine francés.

¹ El *Film d' Art* recurrió a la literatura. Era una especie de teatro filmado, ya que los actores entraban y salían de cuadro permaneciendo fija la cámara.

² Sadoul, Georges. Historia del cine mundial, p. 107.

³ UFA era un cártel o especie de *trust* estadounidense que agrupaba a los principales productores filmicos alemanes.

En este periodo de resurgimiento situamos a Louis Delluc, Abel Gance, Germaine Dulac, Marciel L'Herbier, Jacques de Baroncelli y Léon Poirier, quienes hicieron a favor del cine mundial una relevante producción cinematográfica.

En el origen del cine ruso pueden encontrarse influencias literarias y cinematográficas. A medida que va evolucionando se vislumbran en él los lineamientos para su perfeccionamiento; y es así que en 1919 (después de problemas políticos que hicieron mella en la industria cinematográfica) nació el nuevo cine ruso a raíz del decreto hecho por Lenin, por medio del cual se nacionalizó la industria fílmica.

A partir de entonces, el cine ruso realizó una verdadera revolución, destacando el director Dziga Vertov su cine - ojo.

La URSS engrandeció la cinematografía mundial por medio de sus avances teóricos. Al igual que el cine - ojo de Vertov, otras ideas tomaron forma, fomentando una producción fílmica que siguió la línea de un cine más auténtico provisto de un lenguaje distinto. Sobresalieron entonces los grandes cineastas como Kulechov, Pudovkin y Dovjenko, entre otros.

Mención aparte merece el realizador de la cinta considerada como la más notable de todos los tiempos (según el criterio del historiador Georges Sadoul) : Serguéi Mijailovitch Eisenstein y El acorazado Potemkin de 1925.

El cine ruso se convirtió así en fuente de inspiración como resultado del uso que se hizo de él: como medio de expresión del hombre y sus inquietudes e instrumento capaz de plasmar ideas y sentimientos.

La cinematografía vanguardista en Francia fue producto de la conciencia de las posibilidades del cine, como medio de expresión eficaz y puso particular interés en lo abstracto. Por ello, el cine fue considerado como un arte y se dedicaron a él hombres interesados por la renovación estética como René Clair, Jean Cocteau, Luis Buñuel, Salvador Dalí y Alberto Cavalcanti, entre otros, quienes con sus aportaciones personales lograron que un cine distinto - aunque difícil - se propagara por el mundo.

El florecimiento de Hollywood implicó una relación directa entre el cine y los negocios. Fueron los inicios de las grandes compañías productoras, de sus poseedores amparados en

las sombras del anonimato y el deslumbramiento de los espectadores a través de fantasías programadas como el *Star System*.

Entre los constructores de esa industria se encuentran: Cecil B. de Mille, Charles Chaplin, Harold Lloyd, Buster Keaton, Greta Garbo, Seneth, King Vidor y Frank Borzage, por mencionar sólo algunos.

Hollywood se convirtió entonces en la casa de los sueños posibles de realizar.

2.2. El cine sonoro

La inquietud de sonorizar el cine estuvo presente desde su inicio. Fue necesario esperar debido al temor que la implantación de la técnica generaba y a la oposición de algunas personas inmersas en la industria del cine.

Sin embargo, se logró el objetivo en 1927 con la cinta The Jazz Singer (El cantante de jazz) realizada por Alan Crossland e interpretada por el cantante Al Jolson. Aunque en realidad en esta producción sólo se incluyeron números cantados y algunas partes habladas.

Fue hasta 1929 cuando se produjo la primera película totalmente hablada titulada Lights of New York (Luces de Nueva York).

El inglés fue el primer idioma en difundirse en una sala de cine. Después vinieron otros, ya que distintas industrias cinematográficas se adecuaron a las exigencias de un público que gustaba del cine con sonido.

Con la llegada del cine sonoro, tanto la industria filmica como los cineastas enfrentaron una serie de problemas y modificaciones, puesto que se constituyó en algo diferente hasta lo entonces conocido. De este modo, hubieron quienes se adaptaron a lo nuevo como Dreyer y Clair; otros sucumbieron y algunos más, finalmente, lo aceptaron después de ciertos años, como Charles Chaplin.

Después de la primera película que mostró la imagen y la voz de un cantante, se realizaron otras de corte musical. Al paso del tiempo la producción estadounidense enfrentó problemas económicos y se redujo. Por otro lado, el público que no hablaba inglés empezó a demandar películas en su idioma, por lo que el cine estadounidense tuvo que aceptar el doblaje para así poder exhibir los filmes fuera de Estados Unidos.

Además de las películas musicales, se otorgó importancia también a los cómicos como los Hermanos Marx y la pareja de "El gordo y el flaco", Laurel y Hardy.

De igual manera, se impulsó al cine bélico y las películas de gánsters, aunque a éstas últimas se impuso la censura (el código Hays) hasta darles fin.⁴

Sin embargo, el cine de terror sí triunfó, captando la atención del espectador.

En la mitad de los años treinta, la comedia ligera predominó destacándose en ella los realizadores Frank Capra y Robert Riskin, así como John Ford y William Wyler, quienes siguieron consolidando el aspecto característico de la industria filmica estadounidense: el financiero.

Por esta época, en Estados Unidos también se desarrolló el documental representado por Robert Flaherty, quien realizó cintas muy valiosas para el desarrollo de la cinematografía.

En 1939, el cine de Estados Unidos logró combinar en una cinta la espectacularidad y la buena realización, el dominio del color y la conjunción delirante de estrellas en la cinta Lo que el viento se llevó con Clark Gable, Vivian Leigh y Olivia de Havilland, realizada por Víctor Fleming.

En 1941, Orson Welles llevó a cabo su cinta El ciudadano Kane, aportando nuevas perspectivas en lo que a realización filmica se refiere.⁵ Después de esta película, siguieron otras de guerra de distintos directores.

A mitad de los años cuarenta, el director británico Alfred Hitchcock, inició su carrera en Hollywood. Antes, en 1940, realizó Rebeca, basada en una novela de Daphne Du Maurier.

Asimismo, el cine francés contó con grandes directores (a pesar de las dificultades impuestas por el monopolio estadounidense), como fueron: René Clair, Jean Vigo, Jean Renoir, Jacques Feyder, Jean Cocteau, René Clément, por citar algunos. Con ellos, el cine buscó nuevos horizontes a partir de sus posibilidades expresivas. Especial mención merece La grande illusion, uno de los filmes más notables del realismo poético francés hecho en 1937 por Jean Renoir.

⁴ Una especie de "censura preventiva" para evitar inquietudes de las religiones reconocidas y que fue redactado por el jesuita Daniel Lord. Rigió la "moral" estadounidense desde 1930 hasta 1966, cuando finalmente desapareció.

⁵ "La cinta es de importancia primordial para la historia del cine por la audacia y el virtuosismo de la técnica de Welles, y por la influencia que el estilo habría de ejercer sobre el cine, en todas partes del mundo, durante las dos décadas siguientes". Cowie, Peter. El cine de Orson Welles, p.22.

El cine ruso mostró singular relevancia en la época sonora al igual que en la del cine mudo, a pesar de su retraso en la producción de las películas en relación a Estados Unidos y Europa. Se consolidó gracias a directores como S.D. y Vassiliev quienes realizaron un filme Chapaiev , en 1934, considerado como obra maestra.

Por medio de esta cinta, la cual presentaba cierto tipo de héroe, la cinematografía rusa pudo trazar el camino para glorificar las históricas hazañas y formar una conciencia nacionalista.

Dovjenko dirigió Aerogrado en 1935, siguiendo la misma línea anterior.

Eisenstein realizó Aleksandr Nevski en 1938 e Ivan Grozny de 1941-46.

Ambas películas son sobresalientes por su estructura y realidad expresivas.

Inglaterra alcanzó gran reconocimiento debido al filme La vida privada de Enrique Octavo dirigido por el húngaro Alexander Korda.

Después de esta cinta, el cine inglés vio incrementada su producción y es así como realizadores extranjeros trabajaron en Inglaterra, e incluso sociedades estadounidenses llevaron a cabo películas bajo la dirección de realizadores de Hollywood. Fue en esta época que surgió un notable director inglés: Alfred Hitchcock.

Tuvo lugar también el apogeo de la escuela documental inglesa, la cual observó un especial cuidado de la técnica al servicio de la estética y favoreció la multiplicación de documentales de contenido bélico.

La organización Rank, monopolio inglés, y directores como Asquith, Lawrence Olivier, David Lean, Carol Reed, Michael Powell, Harry Watt y otros, contribuyeron a lograr un sólido prestigio del cine inglés por medio de su producción basada en una escuela británica floreciente. Al respecto, Georges Sadoul agrega lo siguiente: "La influencia de Rank se extendió, después de 1945, a miles de salas de Italia, Holanda, Francia, todos los dominios y hasta los Estados Unidos, donde controló por algún tiempo a uno de los ocho grandes, la Universal".⁶

⁶ Sadoul, Georges. Op. Cit., p.293.

2.3. El cine contemporáneo

El fin de la Segunda Guerra Mundial marcó una nueva etapa en la historia del cine. Varios países europeos, asiáticos y africanos realizaron aportaciones valiosas para la cinematografía mundial.

Se puede afirmar que el inicio del cine contemporáneo lo marcó Italia y el neorrealismo (escuela cinematográfica italiana que se esfuerza en presentar sin artificios la realidad cotidiana más humilde). Durante el régimen fascista, el cine de Italia tuvo características mediocres, en primer lugar, por la manipulación de que fue objeto y en segundo, porque los hombres que podían hacer algo por él no le tomaron importancia, ya que se oponían al régimen.

Sin embargo, las circunstancias de la guerra y la situación en el país, abrieron paso al desarrollo del neorrealismo, el cual fue impulsado y apoyado por algunos críticos. Las películas que dieron a conocer al mundo una nueva visión del director y de la realidad italiana son - por mencionar algunas - : Roma, città aperta (Roma, ciudad abierta, 1945) y Paisa de Roberto Rossellini; Ladrones de bicicletas (1948) de Vittorio de Sica y La terra trema (La tierra tiembla, 1948) de Luchino Visconti. Después de estos realizadores siguieron otros con tendencias similares, como: de Santis, Germi, Emmer, Federico Fellini y Michelangelo Antonioni.

Estos directores nunca dejaron de proyectar al mundo el neorrealismo, el cual tuvo tanta influencia en la cinematografía a nivel universal y que tan favorable resultó para revitalizar al cine italiano.

El cine francés presentó películas de gran calidad originadas por la búsqueda y el deseo práctico de reducir los presupuestos de filmación.

El cine de Francia obtuvo ejemplos de una producción humanista con directores como Becker, Rouquier, Védres, Cocteau, Clément y Clouzot. Después surgieron las películas de corte intelectual y cuidadosamente elaboradas de Robert Bresson, así como el humorismo *sui generis* de Jacques Tati y el cine sobre arte de Alan Resnais.

El cine francés de esta época de postguerra fue vigoroso y consciente.

Los grandes realizadores fueron apoyados por diversos actores, quienes se mostraron animados por conseguir un cine original y cuestionante. De hecho, el cine francés de postguerra, aportó una gran variedad - tanto formal como temática antes del movimiento revolucionario - de la *nouvelle vague* .

El cine en España no mostró alguna trascendencia antes de 1950. Pero a partir de ese año empezó a cobrar importancia, debido al trabajo realizado por Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga en 1951, con Bienvenido Mister Marshall .

A lo largo de diez años, ambos directores ocuparon el panorama cinematográfico de España, para después abrir los caminos hacia una nueva generación.

1950 también fue el año de partida para cimentar una producción filmica consistente en Grecia. Tal producción tuvo influencia del neorrealismo italiano, y sus participantes fueron: Michael Cacoyannis, Nikos Kondouros, Giorgios Tzavellas y Jules Dassin, entre los más relevantes. Este último realizó en Grecia la cinta Nunca en domingo en 1960, interpretada por la actriz griega Melina Mercuri.

La etapa de postguerra fue benéfica para Hollywood al lograr el triunfo dentro y fuera de Estados Unidos.

El *western* - género típicamente estadounidense - impuso su presencia en las pantallas, obteniendo mayor definición.

Uno de los directores sobresalientes de esta época, Alfred Hitchcock, contribuyó con su actitud renovadora desde el punto de vista técnico, a realizar un cine que podía ser interesante.

A partir de 1947, la persecución organizada o "cacería de brujas", propició el resquebrajamiento de la producción estadounidense y condenó a un grupo de directores (conocidos como la "generación perdida" o "directores malditos"), a decir nada o casi nada a través del cine, por mucho tiempo. Estos fueron: Jules Dassin, Elia Kazan, Joseph Losey, John Huston, Fred Zinnemann, entre otros más.

Después de los "directores malditos" siguió el cine negro. Se inició como género con la presentación de tres películas: Asphalt Jungle (Selva de asfalto, 1950), de John Huston ; Night and the city (La noche y la ciudad, 1950), de Jules Dassin y Panic in the streets (Pánico en las calles, 1950), de Elia Kazan.

El cine negro estaba encaminado a presentar el vicio y los aspectos infelices de la naturaleza humana con cierta censura implícita, es decir, presentaba al hombre y sus defectos. Este género se reforzó con la realización de cintas como Sunset Boulevard (1950), de Billy Wilder.

La comedia ligera y los cómicos se encontraban en decadencia, a diferencia del cine negro. Lo que mantenía estable a la industria filmica eran las películas de guerra y aquéllas que presentaban grandiosos espectáculos.

Sin embargo, en poco tiempo la calidad dejó mucho que desear y la reacción favorable del público en torno a las cintas convencionales se redujo. Lo anterior se unió al desarrollo de la televisión, dando pie a una baja financiera considerable del cine.

Charles Chaplin realizó en 1947 Monsieur Verdoux y en 1951 Limelight (Candilejas), como respuesta a su mutismo de años anteriores. Sólo que no logró el éxito esperado, a pesar de la calidad de sus cintas, y fueron rechazadas en Estados Unidos.

Ante la crisis existente, las personas inmersas en el mundo filmico decidieron buscar soluciones que ayudaran a mantener la popularidad del cine. Una de ellas fue la presentación del cinemascope, el cual no obtuvo el éxito esperado.

Con todo ello, se empezó a cimentar un clima de libertad favoreciendo una expresión más auténtica en el cine, y es así como Nicholas Ray, Richard Brooks, Robert Aldrich y Josuah Logan, lograron realizaciones que les permitieron afirmarse como directores de calidad (aunque no se salvaron de hacer mediocridades en algunos casos).

El cine en Canadá fue opacado por la producción de su país vecino, Estados Unidos, y fue hasta la década de los sesenta cuando surgió el nuevo cine canadiense.

Con el apoyo del monopolio Rank, un grupo de directores ingleses logró competir con la producción estadounidense obteniendo resultados muy favorables durante la época de la postguerra (imponiéndose incluso en los Estados Unidos). De este tiempo, se puede citar como ejemplo The Third Man (El tercer hombre, 1949) de Carol Reed, filme en el cual Orson Welles consiguió, tal vez, la mejor interpretación de su carrera.

Asimismo, los directores ingleses se avocaron a realizar documentales y superproducciones, pero no puede decirse que hayan logrado el dominio de ellos. Después,

el cine de la Gran Bretaña se acartonó y repitió bastante y sólo logró liberarse de esto con el arribo del *free cinema* y la decisión renovadora intrínseca en él.

El cine sueco obtuvo relevancia otra vez cuando una nueva generación de directores conformada por Hampe Faustman, Arne Mattson, Ingmar Bergman y Alf Sjöber proyectaron a Suecia por el mundo con sus filmes. Sobre esto, Peter Cowie señala: "Los realizadores suecos no se han preocupado por los males sociológicos ni por la 'cultura de los trabajadores'; antes bien han mirado hacia adentro, hacia el alma humana, y contemplado los curiosos rasgos sadomasoquistas que hay en la naturaleza del hombre".⁷

De entre ellos, el más sobresaliente fue Bergman, quien se constituyó como uno de los realizadores más destacados de la cinematografía mundial. Su filmografía fue profunda y trascendente, ya que se preocupó por el hombre, su soledad y lo difícil de sus relaciones.

En Dinamarca, después de la guerra, hubieron realizadores que lograron trabajos interesantes. Tal fue el caso de Bodil Ipsen, Lau Lauritzen, Johan Jacobsen, Theodor Christensen, Bjarne y Astrid Henning-Jensen, Ole Palsbo y Alice O. Fredericks.

No obstante, en los años cincuenta el cine danés cayó en decadencia, a excepción de una cinta considerada como obra clásica de Carl Dreyer, Ordet, realizada en 1954.

El cine de Noruega en la postguerra se inspiró en la Resistencia y produjo obras documentales de interés. Pero su cinematografía se ha mantenido al margen de los demás países nórdicos.

El cine de Finlandia ha dado a conocer realizadores que han elaborado trabajos dignos de tomarse en cuenta: Matti Kassila, Aarne Tarkas, Jack E. Wittika y Vikko Itkonen; sin embargo, la cinematografía finlandesa no fue ni es significativa al igual que otros países.

Respecto a Bélgica y Holanda, estos países desarrollaron un cine documental de calidad, a diferencia de Alemania Federal, la cual logró la realización de un número considerable de películas, pero mediocres.

En la URSS, se realizaron cintas destinadas al entretenimiento, después del conflicto bélico. Sin embargo, el Comité Central del Partido determinó la nueva línea a seguir por la producción de películas, y ésta fue narrar hazañas de guerra, glorificar a sus héroes y mostrar la vida de los obreros y los campesinos.

⁷ Cowie, Peter. El cine sueco, p.7.

Pese a esto, se filmaron pocas películas debido a que la rigidez de la censura terminó por hacerse sentir. Ya en los primeros años de la década de los cincuenta el cine soviético se encaminó hacia un nuevo cauce y de este modo fue como surgieron noveles directores que se sumaron a la labor de los que habían permanecido inactivos y que retomaron con nuevos bríos su trabajo.

En todos ellos pudo apreciarse una actitud más crítica que traería como consecuencia la creación de las llamadas "nuevas olas soviéticas".

En la República Democrática Alemana, fue difícil lograr la reestructuración de su cinematografía, pero cuando la guerra terminó y el Estado controló la producción filmica, algunos importantes directores como Wolfgang Staudte, Kurt Maetzig y Slatan Dudow tuvieron la oportunidad de hacer películas.

Ya en los cincuenta los nuevos realizadores Konrad Wolf, Joris Ivens y Thorndyke (quien se destacó por sus documentales), llevaron a cabo también sus trabajos cinematográficos.

El cine de Checoslovaquia resurgió después de la Segunda Guerra Mundial pero produciendo cine de animación y fue hasta los años sesenta que se conoció como uno de los cines europeos más significativos.

El cine de Polonia también enfrentó serias dificultades después de la guerra, pero realizadores como Wanda Jacubowska, Alexander Ford y Jerzy Kawalerowicz lograron llevar a cabo trabajos que a su vez contribuyeron a formar otros directores representativos del cine polaco, entre los que destacaron André Munk y André Wajda.

Países como Hungría, Yugoslavia, Bulgaria y Rumania - igual que otros - pasaron por crisis de sus correspondientes cinematografías, pero gracias a que fueron nacionalizadas, sus producciones lograron expresar las experiencias de una guerra llena de horror.

En Brasil, el cine alcanzó notables logros gracias a Humberto Mauro y Mario Peixoto, en la primera época.

Ya en la segunda, la producción estadounidense acaparó al público brasileño y las realizaciones del país sólo aludían al carnaval de Río de Janeiro.

A principios de los años cuarenta, la producción de cintas se estancó, volviéndose a reiniciar a mediados de la década, debido al esfuerzo de Humberto Mauro, Luis de Barros y

Carmen Santos. Con el productor Alberto Cavalcanti, el cine brasileño pudo aspirar a la realización de algo nuevo, pero al inicio de los cincuenta, esta opción se desvaneció provocando el naufragio del cine en Brasil, hasta la llegada del *cinema novo*.

En Argentina, el cine tuvo buen inicio, pero en el primer cuarto de siglo también sufrió los embates del monopolio de Estados Unidos.

Para 1931, en Argentina se vislumbró un resurgimiento a tal grado que este país llegó a constituirse como el primer productor de películas en español. Sólo que en los cuarenta entró en crisis y se recuperó hasta que terminó la Segunda Guerra Mundial.

En 1960, la "nueva ola argentina" tuvo como estandarte la vanguardia y los temas sociales.

En Cuba, se realizaron algunas películas bien hechas durante el periodo mudo. Destacó el director Esteban Ramírez. Ya en la época del cine sonoro, se produjeron cintas que rayaban en la mediocridad y sensiblería.

A principios de los años sesenta, se fundó el Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográficas (ICAIC), el cual llevó a cabo películas bien logradas y continuó con la política de invitar a directores extranjeros para que filmaran en los estudios cubanos. Después, el cine de Cuba avanzó por otros caminos, pero sin desligarse del de sus comienzos.

En el resto de América Latina, la producción de cine fue escasa. Esto podría explicarse como consecuencia del aspecto económico, las políticas de producción de cada país y la presencia abrumadora del cine estadounidense y su propaganda.

En los países orientales como Japón, Filipinas, Indonesia, China, India, Egipto, Israel y otros, a pesar de haber recibido influencias extranjeras, tuvieron un desarrollo original y fecundo. Sus producciones, después de la guerra, se apoyaron en tradiciones antiguas, en una gran cultura y en experiencias cinematográficas relativamente largas.

2.2. México

2.2.1. El cine mudo

El cine en México tuvo gran aceptación desde la época muda. Las llamadas primeras vistas se llevaron a cabo por medio del kinetoscopio (que capturó al auditorio afecto a los "ojos de cerradura"), del cinematógrafo (el cual fue traído ocho meses después de su primera exhibición en París) y del vitascopio.

El cine trashumante se originó como una posible solución a la escasez de material de exhibición de los productores que buscaban mostrar lo que tenían a distintos públicos. Esto es lo que argumenta Aurelio de los Reyes en su libro *Cine y sociedad en México* :

"Al igual que en otros países, el cine en México de 1896 a 1906 se caracterizó por la trashumancia y la inestabilidad. Los trotamundos fueron un fenómeno característico de los primeros años del cine en diversos países, incluyendo a aquéllos que producían películas, Francia e Inglaterra".⁸

Es así que a la vez que exhibidores, los trashumantes se convirtieron en realizadores, al percatarse del interés que despertarían las vistas pertenecientes a cada lugar. De los Reyes agrega: "...cuando el público se cansó de ver las mismas películas y dejó de concurrir, buscaron otros lugares para continuar, iniciando así su constante peregrinar".⁹

Con gente del país y extranjera se forjaron los primeros cineastas trashumantes, entre los que se encontraron Carlos Mongrand, Francisco Sotarriba, Gonzalo T. Cervantes, los hermanos Stahl, los hermanos Alva, Ignacio Aguirre, Jesús H. Abitia, Salvador Toscano y Enrique Rosas. Estos cineastas fueron los primeros en retratar los hechos tal como sucedían, es decir, los acontecimientos eran los que hablaban, no ellos.

Sin embargo, solamente lograron halagar al poder político en turno, ya que desconocían los problemas sociales y no fueron capaces de abordar conflictos tales como los de Río Blanco y Cananea: "Con seguridad, retratar(los) y exhibir las vistas hubiera contrariado el

⁸ De los Reyes, Aurelio. *Cine y sociedad en México 1896 - 1930 Vivir de sueños*, Vol. I (1896 - 1920), p. 34, 35.

⁹ *Ibidem*, p.38.

lema porfiriano que flotaba en el ambiente: 'poca política y mucha administración'. Se discriminaba al acontecimiento político. Como las noticias sobre Cananea y Río Blanco habían estremecido a la sociedad, lo más probable es que los camarógrafos temieran conmover a un círculo más amplio, puesto que el lenguaje cinematográfico llegaba a un sector mayor de la sociedad".¹⁰

La época de la Revolución Mexicana alentó la producción del cine documental. El cine de largometraje y de ficción parecieron constituirse desde sus inicios como el soporte del cine nacional.

La compañía Azteca Film (propiedad de la actriz teatral Mimi Derba y Enrique Rosas) produjo en 1917 cinco largometrajes de ficción capitalinos: En defensa propia, Alma de sacrificio, La Tigresa, La soñadora y En la sombra.

Enrique Rosas produjo y dirigió en 1919 la película mexicana considerada como la más famosa de la época: El automóvil gris.

Este era una serie de doce capítulos que contó con la participación de Joaquín Coss y Juan Canals de Homes: "El Automóvil Gris es importante por ser la última manifestación del primer cine mexicano, del 'cine verdad' como se entendía entonces;... además, porque es muestra de lo que el cine mexicano sería en el futuro al soslayar hechos políticos o presentarlos conforme a los intereses del grupo en el gobierno...y porque sintetiza la experiencia vivida por Rosas".¹¹

Entre los cineastas más prolíficos de la época muda del cine mexicano, encontramos a Miguel Contreras Torres (El Zarco, 1920; El hombre sin patria, 1922); Guillermo Calles (De raza azteca, 1921); Manuel R. Ojeda (Almas tropicales, 1923); Carlos y Jorge Stahl (El crimen del otro, 1921); Gabriel García Moreno (El puño de hierro, 1927), entre otros más.

2.2.2. El cine sonoro

La producción que puede considerarse como la primera película sonora mexicana es Santa, una nueva versión de la novela de Federico Gamboa realizada por Antonio Moreno

¹⁰ *Ibidem*, p.58.

¹¹ *Ibidem*, p.259.

en 1932 (la primera fue llevada a cabo por Germán Camus, en 1921). De los Reyes, en otra de sus obras, dice: “De una parte, ‘Santa’, significaba una ruptura, de la otra, asimilaba expresiones musicales desarrolladas y consolidadas paralelamente a la exhibición de películas en México...era el primer resultado de convertir a México en una sucursal de Hollywood para la producción de películas en español, cuyo destinatario final era el mercado hispanoamericano”.¹²

Dicha cinta contó con un gran despliegue técnico y por primera vez utilizó el sonido directo, esto es, “la banda sonora paralela a las imágenes en la misma tira de celuloide”.¹³

Los años de 1932 a 1936 pueden considerarse como una etapa preindustrial. El investigador David Ramón afirma: “Los años treinta, el cine mexicano empieza a hablar, cuenta ahora con la doble fuerza de la imagen y la palabra...Empieza entonces, a partir de aquí, no sólo a lanzar, sino incluso a integrar a la cultura popular y también de alguna forma a la alta cultura de México una serie de imágenes...el charro, la prostituta, la madre y el cómico”.¹⁴

En ella existieron varios productores que aspiraban a lograr el éxito económico con una sola cinta, la cual se concebía como obra única. Esto trajo como consecuencia el prescindir de una esquematización y de la frescura innata de un cine todavía incipiente.

La revolución y la orientación ideológica del gobierno del presidente Lázaro Cárdenas, hicieron que los productores mantuvieran como característica fundamental de sus obras el ofrecer una visión civilizada (a la manera occidental) de México, por medio de melodramas mundanos y modernos. Es así que se produjeron cintas de madres abnegadas y pecadoras sufridas, de época, de bohemios, de horror, *westerns*, de comedia, de la revolución y de ambiente campirano, donde el cine nacional habría de encontrar su soporte comercial a nivel internacional.

Cabe destacar en este periodo del cine mexicano algunas de las obras filmadas y sus realizadores:

Fernando de Fuentes (El anónimo, 1932; El compadre Mendoza, 1933; ¡Vámonos con Pancho Villa!, 1935; Allá en el Rancho Grande, 1936) fue tal vez el director más importante

¹² De los Reyes, Aurelio. Medio siglo de cine mexicano (1896 - 1947), p. 123.

¹³ García Riera, Emilio. Historia del cine mexicano, p. 77.

¹⁴ De los Reyes, Aurelio *et al.*, 80 años de cine en México, p. 93.

de los inicios del cine sonoro. A él le siguieron otros como: Miguel Contreras Torres (Juárez y Maximiliano, 1934; No te engañes corazón, 1936); Rafael J. Sevilla (Almas encontradas, 1933; María Elena, 1935); Miguel Zacarías (Sobre las olas, 1932; Rosario, 1935); Chano Urueta (Profanación, 1933; Clemencia, 1934); Gabriel Soria (Chucho el Roto, 1934; ¡Ora Ponciano!, 1936); Juan Bustillo Oro (Dos monjes, 1934; Monja casada, virgen y mártir, 1935); Manuel S. Gómez (Rebelión, 1934); Carlos Navarro (Janitzio, 1934).

Por lo que respecta a directores extranjeros, el soviético Serguéi Mijailovitch Eisenstein viajó a México en 1930 para realizar ¡Que viva México!, obra que dejaría inconclusa debido a la falta de financiamiento. También trabajaron en México: Fred Zinnemann (Redes, 1934); Arcady Boytler (La mujer del puerto, 1933; Celos, 1935); Ramón Peón (La llorona, 1933; Mujeres de hoy, 1936); Juan Orol (Madre querida, 1935; El calvario de una esposa, 1936).

2.2.3. La Época de Oro

La llamada *Época de Oro* del cine mexicano puede ser situada aproximadamente entre 1940 y 1950.

Como factor determinante para la conformación de la misma, se encontró el aporte económico (celulosa, equipo técnico e industrial) que Estados Unidos brindó a México, como compensación por haberlos apoyado durante la Segunda Guerra Mundial (contra el Eje - Alemania, Italia y Japón -).¹⁵ Al respecto, María Luisa Amador dice: “Durante el régimen del General Manuel Avila Camacho, el cine mexicano se coloca como una de las industrias más importantes del país. La Segunda Guerra Mundial impide a los países imperialistas, enfrascados en la lucha, abastecer en ese momento el mercado mexicano, lo que redundó en impulso a su desarrollo económico”.¹⁶

El auge que tuvo el cine nacional permitió el surgimiento de directores, miembros de una nueva generación, y de afamados actores que, rodeados del mito del estrellato, formaron parte del *Star System* al estilo hollywoodense. En México, se produjeron 37 películas durante 1941; para 1945, el número ascendió a 82:

¹⁵ García Riera, Emilio. *Op. Cit.*, p. 123.

¹⁶ De los Reyes, Aurelio *et al.*, 80 años de cine en México, p. 124.

“En el aspecto de la producción éste es el periodo de auge; cobra importancia la etapa de internacionalización, que comenzó en 1938, cuando se empieza a copiar las producciones estilo Hollywood. Se realizan versiones de gran número de obras célebres, de autores como Tolstoi, Balzac... Wilde y otros”.¹⁷

En ese mismo año, se construyeron los estudios de cine más grandes de América Latina: los estudios Churubusco, financiados por la compañía productora de Hollywood RKO y Emilio Azcárraga Vidaurreta en un 50% cada uno. La RKO también coprodujo y distribuyó la primera película filmada en dichos estudios: La perla, de 1945.

En esa época, cuatro mil personas - aproximadamente - trabajaban en la industria cinematográfica mexicana, todas ellas agrupadas en el STIC (Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica).

A raíz de algunos problemas suscitados por malos manejos de sus dirigentes y la necesidad de afianzar garantías para su trabajo, los miembros de esa agrupación - encabezados por Mario Moreno “Cantinflas”, Jorge Negrete y Gabriel Figueroa - iniciaron un movimiento que culminó con la creación del STPC de la RM (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana), afiliado a la CTM (Confederación de Trabajadores de México).

El gobierno se interesó por el cine mexicano y dispuso lo siguiente: la exhibición de películas nacionales era obligatoria en todas las salas cinematográficas del país. Lo anterior fue ratificado en 1941, según un mandato cardenista.

El Banco Cinematográfico S.A., se creó el 14 de abril de 1942, por iniciativa del Banco Nacional de México y con el apoyo moral del Presidente de la República. Debido a esta creación, el cine mexicano ya no se financiaría como hasta entonces lo había hecho, es decir, con anticipos por la distribución de cada película.

Entre las compañías productoras de la época encontramos a: Grovas, S.A., (la cual tuvo entre sus socios a Bustillo Oro, Contreras Torres, Fernando de Fuentes, Mauricio de la Serna, Vicente Saisó Piquer, Miguel Zacarías y Raphael J. Sevilla), Filmex (de Simón Wishnack y Gregorio Walerstein, Films Mundiales (de Agustín Fink), Posa Films (de “Cantinflas” y socios) y Rodríguez Hermanos (de Ismael, Roberto y Joselito).

¹⁷ De los Reyes, Aurelio *et al.*, *Op. Cit.*, p.124 - 125.

Tiempo después, Clasa y Films Mundiales se unirían y en 1945 se constituirían como la productora Clasa Films Mundiales.

Entre los directores más representativos de la *Epoca de Oro* se encuentran:

Julio Bracho (¡Ay, qué tiempos, señor don Simón!,1941; Distinto amanecer,1943); Emilio "Indio" Fernández (Flor silvestre,1943; Salón México,1948; Ismael Rodríguez (¡Qué lindo es Michoacán!,1942; Cuando lloran los valientes,1945); Roberto Gavaldón (La barraca,1944; Rayando el sol,1945); Emilio Gómez Muriel (La guerra de los pasteles,1943; El sexo fuerte,1945); Miguel Contreras Torres (La vida inútil de Pito Pérez,1943; El rayo del Sur,1943); Fernando de Fuentes (La gallina clueca,1941; Doña Bárbara,1943); Juan Bustillo Oro (Cuando los hijos se van,1941); El ángel negro,1942); Alejandro Galindo (Campeón sin corona,1945; Una familia de tantas,1948); Miguel Zacarías (El peñón de las Ánimas,1942; Una carta de amor,1943); Gilberto Martínez Solares (Un beso en la noche,1944; Calabacitas tiernas,1948); Miguel M. Delgado (El gendarme desconocido,1941; Un día con el diablo,1945); Chano Urueta (El camino de los gatos,1943; Anita de Montemar,1943); Raphael J. Sevilla (Porfirio Díaz,1944; Quinto patio,1950); René Cardona (Jesusita en Chihuahua,1942; Lluvia Roja,1949); Raúl de Anda (La reina del trópico,1945; Sucedió en Jalisco,1946); Alberto Gout (Aventurera,1949; Sensualidad,1950); Matilde Landeta (Lola Casanova,1948; La negra Angustias,1949).

Entre los directores extranjeros que trabajaban en México, destacaron:

José Díaz Morales (Palabras de Mujer,1945; Señora Tentación,1947); Miguel Morayta (Hipócrita,1949; Vagabunda,1950); Tito Davison (La sin ventura,1947; El baño de Afrodita,1949); Luis Buñuel (Gran Casino,1946; Los olvidados,1950); Alfredo B. Crevenna (La dama del velo,1948; Otra primavera,1949).

Los actores y actrices representativos de ésta época (algunos de los cuales ya habían iniciado desde años atrás una fructífera trayectoria) fueron:

Pedro Infante, Jorge Negrete, Arturo de Córdova, Pedro Armendáriz, los hermanos Soler (Fernando, Domingo, Andrés, Julián),Emilio Tuero, David Silva, Germán Valdés "Tin Tan", Rafael Baledón, Mario Moreno "Cantinflas", Joaquín Pardavé, Antonio Badú, María Félix, Dolores del Río, Marga López, Silvia Derbez, Gloria Marín, Sara García, María Elena

Marqués, Silvia Pinal, Blanca Estela Pavón, Miroslava, Lilia Prado, Rosita Quintana, por citar sólo algunos nombres.

2.2.4. El cine independiente y experimental

El abaratamiento de las producciones nacionales, así como el control que el monopolio de la exhibición (propiedad del estadounidense William Jenkins), ejerció sobre el cine mexicano cerca de la década de los cincuenta, originó la proliferación de filmes conocidos más adelante como “churros” (“películas” de ínfima calidad técnica, actoral y de producción). Dicho término se acuñaría para utilizarlo como estigma y así designar una determinada época de la cinematografía.

En vista del inesperado giro que el cine mexicano había tomado, en 1953 el nuevo gobierno encabezado por Adolfo Ruiz Cortines, colocó al frente del ahora Banco Nacional Cinematográfico al licenciado Eduardo Garduño, quien puso en marcha un plan (conocido como “Plan Garduño”). Este consistía en unir a los productores con las distribuidoras dependientes del banco para así restarle fuerza al monopolio Jenkins. Con ello, se pretendía estimular al “buen” cine y propiciar el surgimiento de nuevas “estrellas”. Pero no se logró.

Por otro lado, gracias a las innovaciones técnicas, fue posible realizar cintas en locaciones lo que conllevó a obtener imágenes más “reales”, reduciendo costos y utilizando menos personal para la producción.

Se suponía que éste era el camino trazado para el cine mexicano. Sin embargo, el filme Raíces, de 1953, vino a demostrar que podía producirse cine barato, de calidad, y además, que bien podía ser capaz de ganar el reconocimiento de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica del festival de Cannes, en 1955, generar críticas agradables y obtener buen reconocimiento comercial al estrenarse en México.

Con Raíces nació lo que se conoce como cine independiente.

Se había concebido al cine independiente como aquél que no se atenía a mecanismos convencionales para su realización.

El productor de Raíces fue Manuel Barbachano Ponce; el director, Benito Alazraki. La cinta se basó en cuatro cuentos, adaptados del libro El Diosero de Francisco Rojas González, los cuales abordaban la vida indígena con algo de crítica social inmersa. Puede

afirmarse que el neorrealismo italiano tuvo gran influencia en la producción independiente mexicana, a través de las teorías de Cesare Zavattini.

Hacia finales de 1950, el cine mexicano evidenciaba una crisis que lo hizo caer en el círculo vicioso de una cinematografía que no admitía renovación alguna. El “Plan Garduño” significó la concentración en unas cuantas manos de la producción filmica, y era urgente el advenimiento de directores que ofrecieran nuevos aires al cine nacional. Aunado a ello, la ley cinematográfica ya era obsoleta.

Por otro lado, se consintió la producción de largometrajes de argumento (“series”) con la finalidad de reducir costos. Cabe mencionar que con esto se pasaba por alto el laudo expresado en 1945 por Manuel Avila Camacho: “Por ello, en términos estrictamente legales cualquier realización que se llevara a cabo sin la participación del STPC se entendía como independiente o marginal, al menos en los años cuarenta y parte de los cincuenta, cuando el conflicto entre el STPC y el STIC estaba en pleno apogeo”.¹⁸ Dicha disposición estipulaba que sólo el STPC podría realizar largometrajes.

Ocurrió también que algunos filmes fueron censurados:

La sombra del caudillo (1960) de Julio Bracho, El brazo fuerte (1958) del holandés Giovanni Korporaal, Cada quien su vida (1959) de Julio Bracho y El impostor (1956) de Emilio “Indio” Fernández.

En 1960, quedaron bajo el control del Estado, el financiamiento, la distribución y la exhibición de cintas de producción nacional. Parte de esto se logró comprando dos partes esenciales conformadoras del monopolio Jenkins: las salas de la Operadora de Teatros (de Manuel Espinosa Yglesias) y la Cadena de Oro (de Gabriel Alarcón).

La transacción se llevó a cabo porque aparentemente el cine ya no era tan buen negocio como lo había sido antes, por lo menos en México.

A diferencia de la Iniciativa Privada que sólo veía en el panorama nacional la producción de “churros”, existieron voces críticas que no sentían la obligación de apoyar al cine mexicano por el solo hecho de serlo. Fue así que gracias a acontecimientos culturales tales como la creación de la revista “Nuevo Cine”, el Centro Universitario de Estudios

¹⁸ Barriga Chávez, Ezequiel. Tesis “El cine independiente en México”, p.172.

Cinematográficos (desde 1958), el panorama filmico de México empezó a aclararse y dar indicios de renovación y aliento.

En 1965, tuvo lugar el Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje, convocado por la sección de Técnicos y Manuales del STPC, en 1964. Diecisiete directores participaron en el concurso; los ganadores fueron: en primer lugar, La fórmula secreta, de Rubén Gámez; en segundo lugar, En este pueblo no hay ladrones, de Alberto Isaac y en tercer lugar, Amor, amor, amor (estructurado por cinco cortometrajes) de Juan José Gurrola, Juan Ibáñez, José Luis Ibáñez, Héctor Mendoza y Miguel Barbachano Ponce. Esto es lo que opina Ezequiel Barriga al respecto: “Pese a todos los cuestionamientos que merezca el I Concurso de Cine Experimental, al paso del tiempo adquiere una importancia primordial para la consolidación del cine independiente de los años 60. Es de alguna manera, el primer gran triunfo de este movimiento ante el sindicalismo y los industriales, que miraban con desdén a las realizaciones que se hacían al margen de la industria, por personas que no tenían la ‘experiencia’ del cine dentro del aparato industrial”.¹⁹

2.2.5. La estatización del cine mexicano

La estatización ocurrió durante la gestión de Rodolfo Echeverría como director del Banco Nacional Cinematográfico: “Desde que el Banco Nacional Cinematográfico fue fundado el 24 de noviembre de 1941, el financiamiento de la producción cinematográfica mexicana se realizó fundamentalmente a través de él... Este es una institución nacional de crédito con las características propias de una empresa de participación estatal, es decir, son organismos que realizan los servicios de banca, comercio y las finalidades públicas que el Estado les asigna bajo la forma de sociedad mercantil (especialmente la sociedad anónima)”.

20

Los antecedentes de este hecho fueron los siguientes: la Secretaría de Hacienda y Crédito Público otorgó al Banco una inversión de mil millones de pesos, dinero que serviría para

¹⁹ *Ibidem*, p.71.

²⁰ García Fernández, Rubén. Tesis “Política estatal cinematográfica mexicana del periodo 1970 - 1976”, p.69.

mejorar laboratorios, salas de exhibición y compañías distribuidoras, es decir, para fortalecer los aspectos técnico y administrativo del cine mexicano.

A partir de eso, Rodolfo Echeverría se dispuso a apoyar nuevas productoras privadas como la Marte y la Marco Polo. Estas fueron Alpha Centauri y Escorpión. Sin embargo, estas nuevas productoras no fueron suficientes para hacer frente a las expectativas de producción.

El Estado optó por crear sus propias productoras y confió sus proyectos filmicos a directores que supieran interesar al público para que viera cine mexicano. Esto es lo que dice Enrique C. Palma Cruz al respecto:

“El ingreso de una nueva generación de directores fue producto de una necesidad impostergable dentro de la política de apertura echeverrista. Hubiera sido imposible reconquistar al público ausente (clase media y alta), a través de las pésimas y estandarizadas obras de los viejos directores”.²¹ Tales productores fueron: Conacine (1975, la cual estaba enfocada a producir las películas más caras) y Conacite I trabajarían en conjunción con el STPC. Conacite II lo haría con el STIC y en los estudios América (los cuales fueron comprados por el Banco Nacional Cinematográfico en 1975).

Por otro lado, el Estado ideó diversas formas para alentar el cine y cultivar la base cultural de éste. De este modo, en 1971 se creó el Centro de Producción de Cortometraje, en 1972 se volvieron a otorgar los premios “Ariel”, después de varios años de no hacerlo (la última entrega se realizó en 1958), en 1974 fue inaugurada la Cineteca Nacional y en 1974 abrió sus puertas el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC).

Asimismo, varias películas estatales contaron con la participación de productores privados o de los trabajadores, y en 1974 los directores Raúl Araiza, José Estrada, Jaime Humberto Hermosillo, Alberto Isaac, Gonzalo Martínez, Sergio Olhovich, Julián Pastor y Juan Manuel Torres formaron la cooperativa Directores Asociados, S.A. (DASA) para coproducir películas con el Estado.

Durante la época, destacaron varios directores como los siguientes:

²¹ Palma Cruz, Enrique C. Tesis “El cine mexicano de los 80: agudización de su crisis”, p. 72.

Arturo Ripstein (El castillo de la pureza,1972; El Santo Oficio,1973); Felipe Cazals (Canoa,1975; El apando,1975; Las poquianchis,1976); Jaime Humberto Hermosillo (La pasión según Berenice,1975; Matinee,1976); Jorge Fons (Los cachorros,1971; Los albañiles,1976); Alberto Isaac (El rincón de las vírgenes,1972; Tivoli,1974); Juan Manuel Torres (La otra virginidad,1974; El mar,1976); Julián Pastor (La venida del rey Olmos,1974; El esperado amor desesperado,1975); José Estrada (El profeta Mimi,1975; Maten al león,1975); Alberto Bojórquez (Hermanos del viento,1975; Lo mejor de Teresa,1976); Alfonso Arau (Calzonzin inspector,1973; El Águila Descalza,1972); Gonzalo Martínez (El principio,1974; Longitud de Guerra,1975); Raúl Araiza (Cascabel,1976); Gabriel Retes (Chin chin el teporocho,1975; Nuevo mundo,1976); Jaime Casillas (Chicano,1975; Pasajeros en tránsito,1976); Rafael Corkidi (Angeles y querubines,1971; Pafnucio Santo,1976); Luis Alcoriza (Mecánica nacional,1971; Las fuerzas vivas,1975); Servando González (El elegido,1975; Los de abajo,1976); Francisco del Villar (El festín de la loba,1972; El llanto de la tortuga,1974); Alberto Mariscal (La bestia acorralada,1974); Benito Alazraki (Las tres perfectas casadas,1971); Rafael Baledón (El hombre del puente,1975); José Bolaños (Pedro Páramo,1976); Marcela Fernández Violante (Cananea,1976).

Destacaron en este periodo los directores extranjeros:

Miguel Littin (Actas de Marusia,1975); Antonio Eceiza (Mina,viento de libertad,1976); Sergio Olhovich (Encuentro de un hombre solo,1973).

2.2.6. El cine de producción privada

Los productores privados se enfocaron hacia un cine cada vez más barato, por lo que en 1972 dejaron de utilizar los estudios Churubusco para sus realizaciones y hacia 1976 éstas eran deprimidas o casi nulas.

Guillermo Calderón dio inicio en 1974 al cine de “ficheras” con Bellas de noche y Las ficheras. Estos son algunos realizadores y películas de la época:

Fernando Cortés (Los Beverly de Peralvillo, 1971); René Cardona Jr. (La Martina, 1971); Rodolfo de Anda (Indio, 1971); Rubén Galindo (Lágrimas de mi barrio, 1972); Arturo Martínez (Nobleza ranchera, 1975); Joselito Rodríguez Jr. (De sangre chicana, 1973).

Además de la vulgaridad extrema, en esta época se recurrió a trasladar al cine programas cómicos de televisión. De igual forma, cantantes populares como Vicente Fernández, Cornelio Reyna y Juan Gabriel, entre otros, lograron tener buenos éxitos en taquilla con sus intervenciones en películas.

2.2.7. La crisis del cine mexicano

La virtual estatización del cine mexicano, lejos de perjudicar a los distribuidores y exhibidores privados, los fortaleció; estas son algunas de las razones: 1) los precios de entrada al cine fueron “descongelados”, 2) todas las salas cinematográficas pasaron a ser salas de estreno, 3) las dulcerías dentro de los cines reportaban excelentes dividendos.

Los tres factores anteriores fueron determinantes para lograr ingresos superiores a los trescientos millones de pesos en 1976, favorables a los productores privados quienes eran los accionistas mayoritarios de Películas Nacionales. Como consecuencia, la producción cinematográfica recayó en gente de la Iniciativa Privada durante el sexenio 1976-1982.

Cuando Margarita López Portillo fue nombrada directora de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), dependiente de la Secretaría de Gobernación, las puertas a los nuevos cineastas fueron cerradas. Se intentó entonces, un retorno a la *Época de Oro* mediante la producción de tipo “familiar” como antaño.

De igual manera, la importación de directores extranjeros se tomó como la opción que podía salvar o rescatar al cine nacional del desastre en que se encontraba inmerso: “Se hablaba en aquella época de importar a Federico Fellini para realizar una película sobre la conquista de México en donde aztecas y pirámides darían el marco a una historia de carácter

nacionalista. Sabiamente Fellini no acepta la invitación, sin embargo, los deseos del Estado por coproducir con otros países no desaparece”.²²

Así, se realizaron películas costosas que no ayudaron a solucionar el problema, tales como: Campanas Rojas (1981) de Serguéi Bondárchuk; Antonieta (1982) de Carlos Saura; Eréndira (1982) de Ruy Guerra y Los hijos de Sánchez (1978) de Hall Bartlett, entre otras.

Por otra parte, cintas de producción estatal fueron “enlatadas”, o bien, se llevó a cabo su estreno sin éxito taquillero. V. gr : La viuda negra (Arturo Ripstein, 1977), la cual se estrenó hasta 1983.

En los inicios del sexenio de José López Portillo, la productora estatal Conacite I fue liquidada. A fines de 1978, Margarita López Portillo consiguió que el Banco Nacional Cinematográfico dejara de financiar al cine mexicano. Como resultado, los productores privados tuvieron que recurrir de nueva cuenta a la obtención de anticipos por la exhibición de los filmes.

Así, se dieron grandes facilidades para el desarrollo del cine “pirata” y de aquel barato y vulgar que tanta aceptación había logrado en algunas ciudades de Estados Unidos donde residían hispanos.

Aunado al cine anterior, se originó también un tipo de cintas populacheras que rayaban en la pornografía utilizando “ficheras” o prostitutas, palabras altisonantes, albures, cabarets y barrios o vecindades. Una muestra de ello son: Las del talón (1977) de Alejandro Galindo; Noches de cabaret (1977) de Rafael Portillo; Las golfas del talón (1980) de Jaime Fernández; La pulquería (1980) de Víctor Manuel Castro; Escuela de placer (1981) de René Cardona Jr.; 41, el hombre perfecto (1981) de Pepe Romay, por citar sólo algunas.

Televisine (compañía productora propiedad de la cadena de televisión Televisa) se avocó a realizar cintas “blancas”, es decir, para toda la familia, protagonizadas por Roberto Gómez Bolaños “Chespirito” (El chanfle, 1978, de Enrique Segoviano) de extracción 100% televisiva. Después, la misma empresa cambió de trayectoria, produciendo cintas de todo tipo: de indocumentados, de chicanos, de contrabandistas, melodramas diversos, cantantes rancheros populares como protagonistas y coproducciones con España.

²² *Ibidem*, p.80.

Arturo Ripstein (El lugar sin límites, 1977; Cadena perpetua, 1978); Felipe Cazals (El año de la peste, 1978; Bajo la metralla, 1980); Gonzalo Martínez (El jardín de los cerezos, 1977; El hombre de la mandolina, 1982; Raúl Araiza (En la trampa, 1978; Fuego en el mar, 1979); José Estrada (Los indolentes, 1977; ¡Pumi!, 1979); Julián Pastor (Los pequeños privilegios, 1977; Estas ruinas que ves, 1978); Luis Alcoriza (A paso de cojo, 1978); Mario Hernández (El tonto que hacía milagros, 1982); Alfredo Gurrola (La sucesión, 1978; Días de combate, 1979); Francisco Guerrero (Valentín Lazaña, el ratero de los pobres, 1979); Juan Manuel Torres (La mujer perfecta, 1977); Sergio Olhovich (Llovizna, 1977; El infierno de todos tan temido, 1979); Marcela Fernández Violante (Misterio, 1979; Gabriel Retes (Flores de papel, 1977); Rafael Corkidi (Deseos, 1977); Alberto Bojórquez (Retrato de una mujer casada, 1979); Carlos Enrique Taboada (La guerra santa, 1977); Juan Ibáñez (A fuego lento, 1977); Alfredo Joskowicz (El caballito volador, 1982).

A manera de conclusión pueden citarse las palabras de Enrique C. Palma Cruz: “La década de los 80 fue una etapa muy difícil para la sociedad mexicana(...) Evidentemente el cine mexicano no estuvo desvinculado del proceso histórico - social que se observó en los convulsos años 80”.²³

2.7.8. El cine mexicano contemporáneo

En 1989, una película producida con bajo presupuesto y dirigida por Jorge Fons marcó el inicio del llamado “nuevo cine mexicano”: Rojo amanecer. Cabe agregar que aunque el término ha sido mal aplicado, es así como se le conoce al cine mexicano contemporáneo.

En realidad el nuevo cine mexicano es un concepto acuñado desde la época del Primer Concurso de Cine Experimental y del grupo Nuevo Cine, ya que no es precisamente “nuevo” el cine realizado en la actualidad, por lo cual no es conveniente seguirlo llamando de este modo.

Es así que hemos preferido titular este capítulo utilizando el término **contemporáneo** en lugar de “nuevo”.

²³ *Ibidem*, p.82.

Continuando con el tema, a la filmación de Rojo amanecer siguieron otros filmes que han ayudado a elevar la audiencia que gusta de ellos y, sobre todo, a volver los ojos hacia una industria que aún tiene bastante que aportar.

Pese a cuestiones económicas muy deficientes, algunos productores han tenido la valentía de apoyar las cintas que han contribuido (y están contribuyendo todavía a crear nuevamente en la industria cinematográfica mexicana.

Tal vez no se está viviendo lo que en décadas anteriores, ya que se debe tomar en cuenta que las condiciones políticas, económicas, sociales y culturales no son iguales, pero sí puede apreciarse la calidad con la cual están hechas las realizaciones filmicas.

Haciendo una revisión histórica, en el año de 1989 el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - a través de un boletín - dio a conocer interesantes proyectos para el cine nacional:

En primer lugar, se informó que el cine mexicano tenía asegurado el 50 % del tiempo en pantalla que por ley se establece.

En segundo lugar, se pretendió subir el nivel del cine nacional a través de una selección cuidadosa de guiones y directores, lo que constituyó una medida esencial, ya que si lo que se pretendía mostrar iba a resultar malo, entonces en lugar de convocar a la audiencia la ahuyentaría

El Consejo Consultivo establecido por el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), revisó ese año más de 90 guiones de los cuales solamente recomendó cuatro para llevar a cabo su filmación:

Cabeza de vaca, de Nicolás Echevarría; Yo, la peor de todas, de María Luisa Bombberg y Antonio Larreta; La leyenda de una máscara, de José Buil y Pueblo de madera, de Juan Antonio de la Riva.

Todo parecía indicar que el cine se recuperaría de la crisis en la que estaba inmersa.

En fin, una cuestión es clara: en el cine mexicano no hay escasez de talento.

Directores, actores, actrices, productores y técnicos capaces abundan en el país; lo que se necesita es hacer crecer la industria filmica, creer en ella como antaño.

Hay quien piensa que ya se está dando el primer paso al generar la idea de capitalizar filmaciones extranjeras en territorio mexicano, como por ejemplo, Titanic de James Cameron.

Con esta pretensión fue creada la "Comisión Nacional de Filmaciones", en 1995, organismo dependiente del IMCINE e integrado por varias instancias de los propios Estudios Churubusco.

El cine mexicano contemporáneo sigue escribiendo su historia. Cada espectador y participante de la industria filmica es testigo de sus avatares cotidianos y confían en que logre ganar la batalla.

Algunas de las cintas de la época contemporánea son :

Desiertos mares (José Luis García Agraz, 1993); Danzón (María Novaro, 1991); Cronos (Guillermo del Toro, 1992); Como agua para chocolate (Alfonso Arau, 1991); Elisa antes del fin del mundo (Juan Antonio de la Riva, 1996); El callejón de los milagros (Jorge Fons, 1993); En medio de la nada (Hugo Rodríguez, 1993); Dos crímenes (Roberto Sneider, 1994), entre algunas más.

Los actores y actrices de esta etapa son :

Daniel Giménez Cacho, Alberto Estrella, Eduardo Palomo, Ernesto Gómez Cruz, Bruno Bichir, José Carlos Ruiz, Demián Bichir, Héctor Bonilla, Damián Alcázar, Blanca Guerra, Arcelia Ramírez, María Rojo, Gabriela Roel, Margarita Isabel, Julieta Egurrola, Evangelina Sosa, por mencionar solamente algunos.

“El cine es percepción que se *convierte* en un lenguaje ”.

(Jean Mitry).

El cine posee su propio lenguaje. A través de él se logra que el espectador comprenda el filme cuando lo presencia. Para hacer de esta tarea algo más sencillo, se hace indispensable conocer los elementos internos de una cinta; es algo que en apariencia pasa desapercibido, pero para un especialista constituye parte de los conocimientos básicos acerca de su formación profesional.

A continuación, se presenta todo lo relacionado a través de lo cual el cineasta se vale para crear una película tomando en cuenta la toma, la secuencia, la iluminación y otros elementos más.

Capítulo 3

El conocimiento teórico cinematográfico como instrumento formador del crítico

3.1. El plano cinematográfico

El plano es el elemento básico que hace posible al cine. Sin él, el arte cinematográfico no existiría. Puede ser definido de una manera formal, como “un corte de película filmada con significado”.¹

El plano cinematográfico se constituye como el resultado final de una “toma”² de la cámara, al mismo tiempo que provee de significancia cinemática y articula el montaje. Es lo que en una cinta va de un corte de edición a otro.

Comúnmente, un filme está estructurado por una cantidad promedio de 400 a 1200 planos; sin embargo, existen películas conformadas por uno solo o por menos de diez. Rafael C. Sánchez argumenta lo siguiente: “Plano es un término genérico que se refiere a la dimensión con que aparece el sujeto dentro del cuadro, o a la cantidad de escenario captado por el lente. Por un uso traslaticio, en muchos países el término “plano” ha suplantado al

¹ Hernández, Ma. Adela y Mendiola, Salvador. Manual de apreciación cinematográfica, p.31.

² “Toma o *shot* es cualquier asunto o trozo de acción filmado mediante una carrera ininterrumpida de la cámara. No existe otro concepto más preciso que la carrera ininterrumpida de la cámara, para definir la toma (...) ha sido comparada con la frase literaria; sin embargo, en muchos casos equivaldrá más a una palabra, como expresaba Serguei Eiseinstein”. Sánchez, Rafael C. Montaje cinematográfico. Arte de movimiento. p.24.

término “toma” (*shot*) y esto parece perfectamente legítimo, pues no son términos excluyentes”.³

3.2. El montaje cinematográfico

El montaje es la esencia del cine y está formado por la relación entre las partes de un plano, así como la relación de un plano con otros planos para constituir un filme.

El montaje es, ergo, una articulación de planos, y su resultado se transforma en el mensaje de una cinta: “Montaje es un término destinado a indicar la naturaleza específica de la obra cinematográfica: como la necesidad o exigencia del espectáculo filmico de estar fraccionado en planos o tomas (*shots*). Es, por lo tanto, un término estético que lejos de referirse a una etapa del proceso creativo, los abarca todos por igual. De este modo, desde el momento en que se comienza a concebir un film en la mente de un cinematografista y desde el momento en que él redacta el Guión Técnico en un papel que señala planos o tomas por separado, ya se está creando el Montaje de ese film”.⁴

El montaje puede dividirse en :

A) MONTAJE INTERNO. - Tiene que ver con todo lo que aparece dentro del plano, es decir, todo lo que se ve en la pantalla. Comprende lo siguiente:

1.- **Punto de fuga o profundidad de campo**. Es la distancia máxima que puede ser apreciada dentro del cuadro y el lugar donde toman forma las líneas de la perspectiva. También es la proporción de la distancia adecuada mediante la cual la cámara define perfectamente la imagen con la lente.

Cabe agregar que el punto de fuga puede cambiar de lugar y valor durante un mismo plano.

2.- **Punto de cierre o situación del objetivo de la cámara**. Es el lugar geográfico donde está situada la cámara para emplazar una toma. También puede cambiar de lugar y valor durante el plano. Los bordes de la pantalla enmarcan el espacio cinematográfico y el mensaje cinemático del plano.

³ *Ibidem*, p. 24 - 25.

⁴ *Ibidem*, p. 26.

3.- **Línea de encuadre.** Es el rectángulo en el cual se limita la imagen que recibe el objetivo de la cámara. La línea de encuadre es “la forma como se articulan la dirección en que se teje la trama de la perspectiva, el punto de fuga y los lados de la pantalla”.⁵

La línea de encuadre puede ser:

a) Normal.- cuando se toma como referencia la línea del horizonte y ésta es paralela al lado inferior del rectángulo de la pantalla.

b) Inclínada.- hacia la derecha o izquierda.

c) Vertical.- cuando la línea del horizonte forma un ángulo recto en la pantalla.

d) De cabeza.

e) Cambiante.

4.- **Variaciones por angulación.** Pueden ser:

a) Horizontal oblicua.- cuando es hacia arriba o hacia abajo.

b) Vertical a plomo (llamada también picada).

c) Hacia arriba (contrapicada).

d) Cambiante.

5.- **Fijeza.** Es cuando la cámara permanece sobre su soporte, sin ser movida, durante todo el plano.

6.- **Movimientos de cámara.** Estos pueden realizarse:

a) Sobre su eje o tripié o a la izquierda.

b) Panorámica vertical, hacia arriba o hacia

c) Panorámica horizontal, ya sea a la derecha abajo.

d) Diagonal.

e) Cambiante.

II) Sobre carro o tripié con ruedas:

a) *Dolly*, hacia adelante, hacia atrás, hacia la izquierda o hacia la derecha.

b) Recorrido o *travelling* sobre rieles.

c) Grúa, ya sea hacia arriba, hacia abajo, adelante, atrás o en diagonal.

d) Carro y panorámica combinados desde un vehículo (los cuales pueden ser automóvil, tren, barco, avión o helicóptero).

⁵ Hernández, Ma. Adela y Mendiola, Salvador. *Op. Cit.*, p.36.

e) Cámara en mano.

f) Sobre dispositivos especiales.

Cabe aclarar que estos movimientos de cámara describen la forma de filmación de una cinta, y que cuando se presencia una película, en ocasiones resulta casi imposible ubicarlas.

7.- **Distancia de encuadre**, la cual incluye:

a) Detalle, que puede ser el fragmento de un objeto, o bien, del rostro o cuerpo del actor y que no permite saber de quién se trata. También se le conoce como *Big close up*.

b) Primerísimo primer plano o *close up*, enmarca una parte del rostro que es tomada desde la frente hasta el mentón o barbilla.

c) Primer plano o *medium shot*, la toma abarca hasta el busto o pecho.

d) Medio plano o plano medio, el cual va de la cintura a la cabeza.

e) Plano americano que va de las rodillas a la cabeza.

f) Plano general o *full shot*, en el que la cámara toma el cuerpo humano por entero, o bien, objetos más grandes que él bien encuadrados.

g) *Two shot* o “plano de dos” como su nombre lo indica, encuadra todas las situaciones donde aparecen dos actores.

h) Plano de conjunto abarca tres personas o más (donde sea posible diferenciarlos de manera visual).

i) Plano largo, panorámica o *long shot* se utiliza para encuadrar grandes espacios, ya sea urbanos o rurales.

j) Plano semilargo, semigeneral o *medium long shot* es más cercano que el anterior.

Cuando se trata de encuadrar a un actor o actriz, ya sea de manera individual o en conjunto, se hace necesario dejar un espacio arriba y abajo (lo que comúnmente se conoce como “aire”).

8.- **Fuera de campo**. Designa todo lo que no se incluye en una toma.

9.- **Campo vacío**. Se denomina así a los encuadres del sitio en donde podría estar el ser humano o actor pero no lo está, ya sea porque todavía no entra a cuadro, porque ya salió o porque en todo el plano no se puede ver.

10.- **Composición.** Puede decirse que es la relación geométrica dada por la forma de distribución dentro del encuadre o montaje interno de los actores, las cosas, el escenario, la situación de cámara, el objetivo y la abertura de diafragma.

Se puede describir y analizar así:

Círculo, triángulo, cuadrado, horizontal, vertical, diagonal, hacia la derecha, hacia la izquierda, hacia arriba, hacia abajo, elíptica, en cruz, en triángulo simple, en triángulo doble.

11.- **Foco.** Es la cualidad del objetivo o de la lente para tomar todo lo que se sitúe ante él entre dos distancias determinadas y a cierta abertura de diafragma. El foco es también la característica de la lente para poder precisar una imagen a cierta distancia de la cinta o la pantalla.

El tipo de lente puede hacer cambiar la nitidez o distorsión de la imagen. El foco puede ser fijo, o bien, variar durante el plano.

Finalmente, puede hacer ver las imágenes nítidas u opacas así como variar intensidades y espesores.

12.- **Velocidad de filmación.** Incluye :

- a) Cámara normal.
- b) Cámara lenta.
- c) Cámara rápida.
- d) Imagen congelada.

13.- **Iluminación.** Puede ser :

- a) Ambiental (energía natural).
- b) Artificial (alumbrado).
- c) Directa.
- d) Indirecta.
- e) General.
- f) Parcial.
- g) Frontal.
- h) Lateral desde la derecha.
- i) Lateral desde la izquierda.
- j) Contraluz.

- k) Cenital (desde arriba).
- l) Filtrada (desde abajo).
- m) Amarilla.
- n) Roja.
- o) Azul.
- p) Combinaciones de estos colores.

14.- **Escenario.** Lo constituyen las características del lugar a fotografiar. Puede ser:

- a) Foro.
- b) Locación.
- c) Real.
- d) Fabricado ex - profeso.
- e) Interior.
- f) Exterior.
- g) Naturalista.
- h) Realista.
- i) Fantástico.

15.- **Sonido.** Todo lo que se escucha en la "banda sonora". Puede ser:

- a) Directo.
- b) Indirecto.
- c) Ambiental.
- d) Artificial.
- e) Voces.
- f) Música de fondo.
- g) Efectos, etc.

El sonido constituye un universo propio, pero cuando entra en relación con lo visual da lugar a espacios audiovisuales únicos.

16.- **Fotografía.** Puede ser:

- a) Blanco y negro.
- b) Sepia.
- c) Filtrado.
- d) Pigmentado.
- e) A todo color.

17.- **Experimentaciones, trucos, efectos especiales, dibujos animados y animaciones,** están incluidas en las modificaciones que, a nivel técnico del proceso normal de filmación, es posible obtener.

B) **MONTAJE EXTERNO.**- es la relación de los planos dentro de la cinta, es decir, la secuencia o paradigma sintagmático. Dentro de éste se ubican:

- La secuencia. Esta equivale al capítulo en una novela o al acto en una obra de teatro: "Es una de las grandes divisiones de un film, que posee un sentido completo. Se le puede

comparar con el capítulo de una obra literaria. Consta, generalmente, de varias escenas. Un film largometraje podrá tener quince, veinte o más secuencias".⁶

Es un encadenamiento visual y mental que da lugar al mensaje del cine. De una manera técnica puede afirmarse que la secuencia es como "un conjunto de planos de película que se desarrollan con un propósito en una unidad de relato y de tiempo".⁷

De una manera coloquial, una secuencia es una interrelación de imágenes cinematográficas. El *raccord* (forma de continuar una acción pasando de un plano a otro) es un factor importante para llevar a cabo una secuencia. Esta secuencia en continuidad puede lograrse siguiendo la misma dirección de un movimiento físico, la dirección de las miradas de los actores, entre otras cosas.

En los filmes, los elementos autónomos que constituyen las secuencias, se encadenan de acuerdo a los siguientes tipos básicos:

a) **Escena.**- "Es una acción continuada, filmada en un mismo ambiente o escenario (sea interior o exterior, vale decir, bajo techo o al aire libre), y que carece de sentido completo. Consta, generalmente, de varias tomas (*shots*). Se le puede comparar al párrafo de un libro".⁸

En la escena, la narración reúne acción, tiempo y lugar. Puede ser:

Completa (continua en el tiempo) o incompleta (con ligeras elipsis de tiempo).

b) **Secuencia en sí.**- Distingue y separa al cine del teatro. Consiste en una narración compleja que se lleva a efecto en varios lugares y tiempos, y para ello recurre a las elipsis.

c) **Alternativa.**- En ella existe montaje paralelo o alternado. Dos acciones (que pueden o no tener unidad general) se llevan a cabo en un relato. Existen tres clases de criterio para organizar la alternancia como denotación temporal (y predomina sólo uno):

1) **Montaje alternativo puro.**- El significado de la alternancia radica en las acciones representadas.

2) **Montaje alternado.**- El significado de la alternancia se encuentra en la simultaneidad de las acciones representadas.

⁶ Sánchez, Rafael C. *Op. Cit.*, p.24.

⁷ Hernández, Ma. Adela y Mendiola, Salvador. *Op. Cit.*, p.36.

⁸ Sánchez, Rafael C. *Op. Cit.*, p.24.

3) **Paralelo**.- Aquí las acciones que se conjugan no mantienen relación alguna en lo que se refiere a denotación. Los simbolismos, tales como: sueños, recuerdos, saltos hacia atrás (*flash - back*), saltos hacia adelante (*flash - forward* y *flash - ahead*), corresponden a esta tercera clase.

d) **Frecuentativa**.- Constituye una sucesión apretada de imágenes que se repiten: “1) El significado frecuentativo plano o completo engloba todas las imágenes en una gran sincronía, en cuyo interior deja de ser pertinente la vectorialidad del tiempo. 2) El semi - frecuentativo integra una serie de pequeñas sincronías, traduce una narración continua de evolución lenta. 3) El sintagma - seriado consiste en la sucesión de breves evocaciones de acontecimientos derivados de un mismo orden de realidades”.⁹

e) **Descriptiva**.- Esta se opone a las cuatro clases enumeradas anteriormente, ya que puede decirse que prácticamente “no transcurre el tiempo”.

f) **Plano autónomo o plano secuencia**.- Aquí se une lo interno y lo externo del montaje. Corresponde a una secuencia resuelta en un solo plano.

g) **Campo y contracampo**.- Se maneja como un cambio de punto de vista y se utiliza para mostrar lo que el actor mira. Puede clasificarse de igual forma como una sub - secuencia o consecuencia aparte.

3.3. Clases de mirada como punto de vista o mirada narradora

(propuestas según el lugar que ocupa la cámara)

1. **Objetiva**.- La cámara ocupa el sitio de la mirada humana, integrándose al filme como narrador. Puede decirse que entonces, la cámara observa las acciones de forma periodística.
2. **Interpelativa**.- El actor se dirige hacia la cámara, interpellando así al espectador, es decir, dirigiéndose a él para preguntarle o llamarlo.
3. **Subjetiva**.- En esta clase, la cámara se sitúa en el interior de la narración fílmica como uno más de los actores, y funciona representando la mirada de “alguien”.

⁹ Hernández, Ma. Adela y Mendiola, Salvador. *Op. Cit.*, p.38.

4. **Irreal.**- En este caso, la cámara se sitúa en un punto de vista imposible de ser ocupado por el ser humano, y, por ende, la acción resulta inconsecuente. Este tipo de mirada incluye micro y macroscopio, cámara lenta o rápida, foco más denso y efectos de luz .
5. Las cámaras irreal y subjetiva crean falsas situaciones dentro del filme, así como fantasmas e ilusiones.
6. La cámara interpelativa se utiliza en las películas musicales, cuando un actor canta para el público, y en las películas cómicas.
7. La cámara objetiva se utiliza para elaborar reportajes y documentales periodísticos. Aquí, la cámara toma el lugar del reportero.

3.4. Enlaces y transiciones entre planos y secuencias

Puede afirmarse que equivalen a los signos de puntuación en la sintaxis y constituyen la estructura formal del montaje externo.

Ya se ha visto que un filme está conformado por un conjunto de planos, que éstos, a su vez, dan paso a un conjunto de secuencias, y ahora, lo que pretende hacerse saber es que los enlaces y transiciones dan forma a la obra en total, ya que “constituyen la forma material concreta como se encadena un plano con el otro y una secuencia con la otra para hacer saber ‘cine’ “. ¹⁰

Los enlaces y transiciones estructuran la narración y aseguran la fluidez de la historia.

Los procedimientos más utilizados son los siguientes:

1. **Corte directo.**- Se sustituye bruscamente un plano por otro. Es la transición fundamental.
2. **Fundido a negro.**- Entre un plano y otro se oscurece totalmente la pantalla. Se utiliza para marcar una pausa del relato visual.

¹⁰ *Ibidem*, p.4.

- 2.1. **Fade in.**- Se pasa del negro al plano siguiente mediante una iluminación paulatina.
- 2.2. **Fade out.**- Finaliza el plano y se pasa al negro, paulatinamente, oscureciendo con lentitud la imagen.
3. **Fundido encadenado o disolvenca.**- Consiste en desaparecer gradualmente un plano al mismo tiempo que va surgiendo otro, también de manera gradual. La disolvenca se entenderá, entonces, como un plano donde haya super o superposición de imágenes o tomas.
4. **Cortinilla.**- Aquí un plano reemplaza progresivamente a otro desplazándolo, empujándolo de derecha a izquierda de la pantalla, de izquierda a derecha, de arriba a abajo, de abajo hacia arriba, en diagonal, en espiral, en abanico y mediante la fragmentación.
5. **Barrido.**- Se pasa de un plano a otro efectuando una panorámica muy rápida ante un fondo neutro que en la pantalla se ve borroso. Se puede realizar también llevando a cabo un movimiento brusco de foco: *out*, que vaya de nítido a opaco e *in*, que vaya de opaco a nítido.
6. **Cierre en gris.**- Consiste en finalizar un plano cerrando o contrayendo circularmente el diafragma, logrando empequeñecerlo hasta convertirlo en un punto sobre la pantalla, abriendo paso al plano siguiente.
7. **Apertura en iris.**- Se inicia el plano abriendo circularmente el diafragma del lente, de acuerdo a la cantidad de luz que haya, o bien, la que se desee que exista en el filme. Gracias a este efecto, la luz se expande y agranda desde cierto punto de la pantalla hasta que la cubre por completo.

Lo único que permanece fijo en el cine, sin moverse, es la pantalla. Es por eso que los movimientos tanto de la cámara como de los actores, deben codificarse para hacer que se comprenda el sentido que tiene la obra cinematográfica misma. De manera contraria, aparecerían contradicciones visuales o rupturas del eje normal de movimiento.

Como se mencionó antes, existen dos direcciones en la edición de planos (o *raccord*) :

a) **Continuidad**. - Es cuando el plano siguiente continúa la acción del anterior en espacio y tiempo.

b) **Discontinuidad**. - Es cuando una elipsis rompe o separa la acción.

Los ejes ya mencionados que marcan la continuidad, pueden tener los siguientes valores:

- 1) **De movimiento natural**. - Aquí el encuadre varía de un plano a otro. Sin embargo, los movimientos de los actores y/u objetos del plano anterior continúan.
- 2) **De dirección**. - Todo actor u objeto que se encuentre en movimiento debe entrar a cuadro (en pantalla) por el mismo lado por el cual entró en el plano anterior. Lo mismo se aplica para la acción de salir. Lo anterior se realiza para establecer una misma linealidad de movimiento de un plano a otro.
- 3) **De mirada**. - En los diálogos: cuando aparece el rostro de un actor mirando de frente a su interlocutor en una dirección (lo que sería el campo), en el siguiente plano, en el cual aparece el rostro del mismo (contracampo), la mirada de este interlocutor debe dirigirse en dirección contraria para hacer creer que se están mirando de frente. Esto se hace con el fin de construir de forma ideal la espacialidad de los diálogos o situaciones por medio de la mirada de los actores.

Campo/contracampo. - Se lleva a cabo cuando en una misma escena, la cámara salta ciento ochenta grados de un plano a otro. "En el contracampo, se reproduce la perspectiva o eje de mirada propia del observador puesto en cuadro en el plano anterior".

¹¹ Este recurso se utiliza con frecuencia en la realización de filmes, por decirlo así, convencionales.

¹¹ *Ibidem*, p.44.

Los enlaces y transiciones de secuencias algunas veces tienen que ver con analogías plásticas o psicológicas, esto con el objetivo de marcar gráficamente la cinta. Estas analogías son de contenido:

- 1) **Material.**- Un objeto o actor son utilizados para pasar de una secuencia a otra.
- 2) **Sonoro.**- Lo que se verá en pantalla se deja escuchar por adelantado, y viceversa, lo que dejó de verse en pantalla se escucha todavía.
- 3) **Estructural.**- La imagen con la que concluye una secuencia toma forma metafórica en la siguiente.
- 4) **Dinámico.**- En este caso, un movimiento da pie a la continuidad
- 5) **Nominal.**- Cuando finaliza una secuencia se nombra algo o alguien y éste aparece en la siguiente.
- 6) **Intelectual.**- Al finalizar una secuencia se piensa y expresa algo, y en la siguiente se aprecia el objeto.
- 7) **Plano de pausa.**- En este caso, una imagen se maneja para establecer una pausa entre una secuencia y otra, sin que tenga relación directa con lo que se cuenta en la película.

“El cine es un sueño que el espectador sueña despierto”.

(Jean Cocteau).

Los géneros cinematográficos nos revelan el carácter de la obra filmica. Conocerlos es benéfico para especificar el tratamiento que una película ha tenido. Los géneros son varios y cada uno de ellos tiene su correspondiente subdivisión . Esta información es ampliada en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 4

Los géneros cinematográficos

El género cinematográfico puede ser definido como “un grupo o categoría que reúne obras similares”.¹

Esta similitud es originada a partir de que comparten elementos (o características) formales y temáticos.

Para identificar un género es necesario considerar dos aspectos:

1) **Externo.** Es lo que se ve en pantalla, y puede recurrirse al vestuario, la escenografía, la ambientación, los diálogos, etc., para determinar si se trata de un *western*, de un *thriller* o cualquier otro género filmico.

2) **Interno.** Está centrado en el tono o tratamiento que se le da al fime, es decir, va más allá de lo visible.

Clasificar al cine en géneros cinematográficos ayuda a categorizarlo y estudiarlo de una forma sistemática.

En el cine, existen dos clasificaciones básicas:

A) **Documental.** Este puede ser: político, científico, etnográfico, antropológico, musical, de encuesta, etc. Simón Feldman en su libro El director de cine, opina lo siguiente: “El cine documental presupone un enfoque totalmente distinto (en relación con el cine de ficción) ya que sus circunstancias están vinculadas a la realidad inmediata. Su protagonistas son los hechos reales, los personajes y las circunstancias reales. Todo ello impone al libretista y al

¹ García Tsao, Leonardo. Cómo acercarse al cine, p. 48.

director una investigación en el terreno, así como un tratamiento ligado a los objetivos del film".²

B) **Ficción.** Es en esta clase de cine donde tienen lugar los géneros más populares y conocidos. Esto dice Feldman: "El cine de ficción define una re - creación de la realidad, o una concepción imaginaria, desarrolladas por medio de una anécdota narrativa. Son las llamadas películas de argumento, las que cuentan una historia. Estos temas argumentales comprenden una amplísima gama de variantes que pueden inspirarse en hechos reales contemporáneos o históricos; pueden partir de sucesos mínimos de la crónica diaria a los que se desarrollan agregándoles personajes y una trama; pueden ser premoniciones de historias futuras imaginarias; pueden ser totalmente fantásticos".³

Es pertinente aclarar que es difícil localizar un género cinematográfico "puro", ya que en la época actual (y algunos años atrás) se ha generado una mezcla que no permite hacerlo. Esta es la opinión de Alfredo Naime Padua al respecto: "...el género 'puro' difícilmente se encuentra, puesto que de alguna forma todo género posee algo de otro. Todo lo anteriormente dicho aplica en el caso del cine, manifestándose pues los 'géneros cinematográficos' ".⁴

Los géneros cinematográficos dentro del cine de ficción, son:

a) *Western.* Este es el género más fácil de reconocer ya que tiene bien delineados sus códigos de convenciones temáticas y formales. Es decir, maneja ciertas características en la escenografía, ambientación, vestuario, diálogos y argumento.

Sus acciones se sitúan en la segunda mitad del siglo XIX. Es la lucha por conquistar las fronteras estadounidenses, una épica, por lo que se constituye en un género lleno de violencia. Aquí se resuelven las situaciones accionando armas de fuego y provocando peleas.

Desde su surgimiento, el *western* ha sufrido variaciones en cuanto a su relación con la sociedad de Estados Unidos. El héroe de la cinta cobró nuevas dimensiones y contradicciones y se cuestionó el papel que tenía el hombre en la sociedad. Así, en los años

² Feldman, Simón. El director de cine. p.63.

³ *Ibidem*, p.63.

⁴ Naime Padua, Alfredo. El cine : 195 respuestas, p.72.

cincuenta, el indio piel roja fue algo más que un simple villano con apariciones convenientes para el lucimiento del vaquero o pistolero.

En los años sesenta, el *western* adoptó un cariz melancólico. En esta misma década, la cinematografía de Italia distorsionó parte del código del *western*, lo que dio origen al nacimiento del denominado *spaghetti western*.

Xavier Moreno Lara dice lo siguiente: "El 'spaghetti - western' se inició como un tanteo para importar al cine de otros países un género que ofrecía excelentes perspectivas comerciales. En medio de muchas producciones mediocres o incluso francamente malas, ha logrado sin embargo hacer cuajar un estilo peculiar gracias a la obra de Sergio Leone. Su primer *western* Per qualche dollari di piu (La muerte tenía un precio, 1965) es el resultado, más casual que intencional, de la adición de múltiples factores: el tenso fondo dramático, que aporta más acción a la estructura clásica del *western*, está tomado de una obra japonesa. Modifica el ritmo en la acción de los protagonistas para que su lentitud de movimientos contraste con la vertiginosa rapidez de los sucesos. La música, dejando el folk, incorpora instrumentos modernos, como el órgano eléctrico o destellos de instrumentos modernos, como el órgano eléctrico o destellos de instrumentos exóticos, como la queña andina".⁵

b) Comedia. Si se toma en consideración el calificado como primer *gag* o efecto visual cómico del cine El regador regado (Le arroseur arrosé) de los hermanos Lumière, puede decirse que la comedia es el género más antiguo de todos. Tiene como intención el hacer reír, aunque con diferentes métodos. "La 'comedia' conserva siempre una atmósfera de amabilidad y cotidianidad en la búsqueda de resultados optimistas; dado que es cine serio, no es exacto relacionarlo como cine cómico; tiene mucha humanidad y no tiene afanes de gran trascendencia".⁶

Como subgéneros de la comedia se ubican :

* Comedia física (o *slapstick*). La llevaron a cabo los grandes cómicos pertenecientes al cine mudo, como: Charles Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd y Laurel y Hardy.

* Comedia romántica. El sonido en el cine permitió su nacimiento así como la posibilidad del humor verbal.

⁵ Moreno Lara, Xavier. El cine. Géneros y estilos, p.78.

⁶ Naime Padua, Alfredo. Op. Cit., p.80.

* Comedia loca (o *screwball*). La constituían una serie de situaciones muy disparatadas proporcionando un ritmo vertiginoso a la cinta.

* Comedia satírica. Confiere un gran sentido crítico al género, dotándolo de malicia y mordacidad: "La 'sátira' es una especie de caricatura (que al mismo tiempo no evita resultar un homenaje) que se construye de una persona o situación mediante el humor, la ironía y el afán desmitificador: la buena sátira todo lo corroe con su ácido implacable".⁷

* Comedia negra. Cuando el humor se transforma en irreverencia, hasta llegar a ser macabro.

* Parodia. Consiste en burlarse de ciertos géneros o temas por medio de la imitación y alterando sus características originales. Lo anterior da pie al absurdo y a la subversión.

c) Cine fantástico. Se divide en :

* Cine de horror. Aborda lo que sucede cuando algo extraño (o anormal) amenaza al hombre y a su entorno (o lo normal). El sujeto u objeto amenazador puede ser: un monstruo, un demonio, un vampiro, un zombie, un psicópata, o bien, un animal real o imaginario. El cine de horror equivale a una pesadilla para el ser humano, y curiosamente, es en este subgénero cinematográfico donde quizá se alcanza un mayor lirismo.

* Cine de ciencia - ficción. Plantea la posibilidad o la certeza de vida en otros planetas, así como la existencia futura de la Tierra.

En los últimos años, ha surgido otra vertiente que puede encasillarse en el cine fantástico, y éste es el cine de magia y espada (aunque hay quienes lo clasifican dentro del género de época, debido a su ubicación en la época medieval).

d) Musical. Comprende aquellos filmes en los cuales el canto y el baile forman parte trascendental de la trama, y no son todos esos que contienen números musicales esporádicos u ocasionales únicamente.

Este género ha servido de impulso para algunos cantantes estrellas. Tal fue el caso de Elvis Presley, y en particular el de los *Beatles*, por mencionar algunos.

e) Thriller. Es el género que designa a las cintas de suspenso o misterio. En este tipo de películas Alfred Hitchcock fue un maestro.

Las subdivisiones del *thriller* son:

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

⁷ Ibidem, p.81.

* Policiaco o de suspenso. Describe los métodos a través de los cuales la policía consigue triunfar sobre el crimen. Aquí es muy frecuente dejar que el policía héroe haga triunfar la ley aun a costa de asesinar al delincuente: “Su ingrediente básico es el suspenso y de desarrolla siempre desde la óptica del investigador, de la ley”.⁸

* De detectives. El personaje central casi siempre actúa al margen de la ley, valiéndose de sus dotes de deducción que de su fuerza física.

* Político. Aquí las características del género se utilizan para realizar un testimonio acerca de una situación política relevante.

* De espionaje. Pueden ubicarse en este subgénero las adaptaciones de los trabajos realizados por el escritor Graham Greene y las aventuras cinematográficas de James Bond y similares.

* Cine de desastre. Mención aparte merece este subgénero situado entre el *thriller* y la película de horror. Tiene como característica el reunir a varios personajes en situación melodramática, quienes poco a poco van siendo eliminados ya sea por una catástrofe natural, o bien, provocada (terremoto, incendio, naufragio, accidente aéreo, tornado, etc.)

f) Cine de gánsters o cine negro. Se avoca al “bajo mundo”, al crimen organizado. En este género, el *gángster* es un prototipo de héroe que asciende socialmente tan rápido como cae y forma parte fundamentalmente del folclore estadounidense. Su primera gran época correspondió al periodo de la Gran Depresión y la Ley Seca, a fines de la década de los veinte. La segunda, tuvo lugar a finales de los años sesenta. Alfredo Naime Padua acota lo siguiente: “Las películas ‘negras’ abundan en crímenes y muertes violentas, sólo que, a diferencia de las policiacas, todo lo presentado es visto a través de la óptica del delincuente y sus motivaciones, lo cual da una rara oportunidad: la de ahondar en la psicología criminal con cierta profundidad. Es pues el cine negro, el cine del gángster, del hampa, de la mafia; el cine de metralleta, de lente oscuro y gabardina levantada”.⁹

g) Cine de época. Incluye subgéneros tales como:

* Histórico. Trata de acontecimientos públicos y políticos de determinado pueblo o país. Dentro del cine histórico se sitúa el cine bélico, el cual se ocupa de las guerras. Sólo que en

⁸ *Ibidem*, p. 75.

⁹ *Ibidem*, p. 75 - 76.

este caso, lo hace con el fin de demostrar a la gente lo absurdo de un conflicto que acaba con millones de vidas humanas.

* **Biográfico.** Aborda la vida o un pasaje de ella, de algún personaje relevante que ha trascendido históricamente.

* **De capa y espada.** Aunque puede clasificarse dentro del cine de aventuras, este tipo de cine presenta mosqueteros, piratas, espadachines o conquistadores que son excelentes conocedores de esgrima.

* **Epico - bíblico.** Da cuenta de las epopeyas de personajes tomados de la Biblia o algunos pasajes épicos. Generalmente, este tipo de cine requiere de una gran producción y de un alto presupuesto.

h) **Road movie.** Podría traducirse como “película de carretera”¹⁰. Es un género que tuvo su apogeo en los años setenta y que de alguna manera es el heredero del *western*. En la *road movie*, los personajes “viajan” hacia su interior, de manera introspectiva, pero también recurren a algún tipo de vehículo para transitar geográficamente. Esto hace que se percaten de ciertas condiciones sociopolíticas por las que atraviesa su país.

i) **Melodrama.** Tiende a construirse a partir de la sucesión de conflictos sentimentales que a la larga pueden ser superables. El melodrama apela más a los sentimientos del espectador que a su razón, por lo que puede catalogarse como un género algo “tramposo” debido a lo anterior.

j) **Drama.** Este género permite profundizar en la psicología de los personajes, ya que en él se abordan problemas graves o serios, como por ejemplo: enfermedad, vicio, marginalidad, etc., que de alguna u otra manera “marcan” la existencia de aquéllos quienes las sufren, transformándolos.

k) **Tragedia.** Como género cinematográfico se plantean en ella la lucha de los personajes contra circunstancias llamadas límite. Implica, como características fundamentales, una fatalidad siempre presente y un desenlace obscuro, pesimista, opresivo.

l) **Cine cómico.** Tiene como pretensión el hacer reír a través de diversas formas: “...mediante situaciones en sí mismas grotescas, disparatadas, que provocan una risa automática, más visceral; más a través del talento del actor cómico que del simple disparate,

¹⁰ García Tsao, Leonardo. *Op. Cit.*, p.70.

suscitando una risa con mayor humanidad; en base a situaciones que, además de hacer reír, pretenden decir algo, motivar la reflexión, concientizar, con la ilusión de un cambio, como por ejemplo se hace en el mejor cine de Chaplin: “Tiempos modernos” (E.U.,1936), entre varias más”.¹¹

m) Tragicomedia. Se basa en la recreación de sueños, aventuras, viajes a lugares extraños o maravillosos a través de héroes y antihéroes. Luego, toda tragicomedia tiene como base o requisito un viaje. Muchos de los personajes son extraídos de las fantasías de los pueblos. El sentido dramático - melodramático lo aporta precisamente el personaje quien se enfrenta a obstáculos en tono cómico, esto es, el personaje es serio pero las circunstancias son cómicas.

¹¹ Naime Padua, Alfredo. Op. Cit., p.77.

“Todos sabemos que únicamente la vida real, la verdad sobre la vida y la representación verídica de esta vida, pueden servir como base a un arte verdadero”.

(S. M. Eisenstein).

¿Qué es la estética?, ¿qué tiene que ver con el cine?, ¿cuáles son los puntos relevantes que aporta esta ciencia al denominado “Séptimo Arte”? Partiendo de estas cuestiones, el presente capítulo aborda lo eminentemente abstracto para integrarlo a lo concreto, esto es, el filme.

CAPITULO 5

Estética del cine

Como toda obra de arte, un filme es un complejo indisoluble y coherente compuesto de fondo y forma.

El fondo comunica algo a través de una forma. No es en exclusiva el argumento - como regularmente se cree - sino todo aquel conjunto de ideas y sentimientos expresados o sugeridos, es decir, lo que en lenguaje estético se conoce como idea.

Sin embargo, cabe aclarar que esta idea no se transmite de cualquier modo, sino de una manera específica, esto es, a través de un lenguaje concreto: el lenguaje cinematográfico, el cual está regido por una ciencia superior a la propia gramática y que se conoce como Estética del cine.

Es importante señalar que al lenguaje cinematográfico se le denomina también "técnica", cuando lo correcto es llamarlo forma.

Así, la comprensión del filme como obra de arte, sólo se consigue estudiando su fondo y su forma, es decir, su estética.

La Estética, ciencia de la belleza, es también ciencia del sentimiento.

La belleza es una emoción. La emoción exige la vía de lo sensorial, puesto que por medio de los sentidos, el hombre entra en contacto con el mundo exterior.

La belleza se relaciona con la verdad y con el bien.

La verdad satisface a la inteligencia, la bondad a la voluntad y la belleza en sí misma al sentimiento.

De acuerdo a lo anterior, es posible determinar el proceso estético de una película: las imágenes actúan sobre la inteligencia, ayudadas por la voluntad para despertar sentimientos.

Por otro lado, la belleza es una intimidad.

El hombre descubre siempre en sí mismo posibilidades inagotables de goce o placer estético. Su recepción es siempre personal, individual, íntima.

La posibilidad de relación social es limitada, y por ende, no puede transmitir a los demás toda su percepción estética, ya que siempre quedará en él una buena parte de emoción intransmisible.

No existe algún otro medio expresivo más directo, más íntimo, más dirigido a apelar a la sensibilidad individual que el cine, porque éste también es un arte de intimidad: "Millones de hombres cada día, esperan en la penumbra de las salas cinematográficas, ese diálogo íntimo con el film, en el que éste habla con imágenes que sugieren y el hombre contesta con sentimientos".¹

La emoción estética es una relación entre la belleza de las cosas y nuestra capacidad receptiva, es decir, la belleza no es nada si no existe quien la reciba.

En el centro mismo de tal recepción belleza - receptividad está el hombre (a quien aquella está destinada).

El cine no nació porque sí. No es producto del azar.

El hombre tenía necesidad del cine; y la tenía porque es un arte total, fundamentalmente para lograr encontrarse a sí mismo, para perpetuarse y representar(se) con imágenes.

Tal afirmación conlleva a analizarla en dos partes:

- 1) El hombre tiene necesidad de la imagen (pintura, fotografía).
- 2) El hombre tiene necesidad de la imagen en movimiento (cine).

Desde antaño, el hombre ansiaba la imagen, y es que en realidad, el origen de todo el arte representativo radica en tal necesidad.

Pero además de la imagen, el hombre requiere el misterio, quiere ir a lo que no conoce.

Esto es lo que hace desde su origen, ya que su propia existencia es un camino sobre el tiempo y el espacio.

En el arte, el hombre busca el misterio, cada vez y siempre se pregunta quién es, por qué, cómo y en qué momento. Busca todo esto, lógicamente, porque es eterno, pero tiene una vida limitada y mortal, y este aparente contraste entre caducidad y eternidad es lo que alimenta su inquietud.

¹ Pérez Lozano, José María. Formación cinematográfica., p.33.

El cine es la clara demostración de que el hombre anhela encontrarse a sí mismo y que desea añadir el concepto de tiempo a los que ya posee la imagen.

Asimismo, puede brindarle la posibilidad de esta misteriosa cita con el tiempo y con el espacio, los cuales son los dos fundamentos estéticos del cine.

Lo que condiciona al cine, lo que lo liga a la actualidad humana, a la vez que lo hace efímero, es el tiempo.

En cada imagen, existe un espacio que construir, un tiempo de proyección (es decir, tiempo real) y, lo que es más importante, un tiempo contenido en ese espacio de la imagen, una referencia al tiempo, un tiempo que vuelve, un tiempo inventado (o sea, tiempo cinematográfico).

Cabe agregar que la invención del tiempo cinematográfico es el primer y más importante hallazgo estético del cine.

Históricamente, el cine comenzó siendo nada más una fotografía en movimiento.

Sus inicios (hasta llegar a los Lumière) consistieron en tratar de dotar de movimiento a las fotografías. Desde el punto de vista estético, únicamente había en ello un deseo de conseguir realidad, aunque casi siempre de modo inconsciente.

Tiempo después, la fotografía en movimiento empezó a girar sobre una acción, que generalmente era ficticia.

Para los Lumière y para Méliès, lo fundamental no era el tema, sino que la imagen tuviera apariencia de realidad.

Era la época de las primeras películas cinematográficas.

Más tarde, empezó a tomar interés el tema, la historia (entendiéndola en dos sentidos): como relato y como deseo de revivir un pasado.

El fundamento del filme es la imagen.

Esa imagen cinematográfica es una porción del mundo que interesa. La cámara no recoge todo lo que la rodea, sino sólo aquello que es válido para la acción de la cinta.

Los límites físicos de la imagen (los encuadres) lo son también para la atención e interés del espectador, ya que lo que no esté encuadrado no le interesa.

El valor de la imagen no se encuentra solamente en su corte, sino en su dinámica, no sólo en su contenido, sino en sí misma.

El valor fundamental de la imagen filmica depende de que es una imagen adaptada al movimiento per se (ya que es una vibración óptica) y un movimiento por lo que representa, por su carácter figurativo.

En el encuadre siempre existe una tensión, y para poder ajustarse a la visión humana es apaisado.²

Todo objeto más ancho que alto tiende a poseer un equilibrio estático, pero el cineasta habrá de proporcionarle al encuadre un equilibrio dinámico, por medio de una técnica iniciada por los pintores y mejorada por el cine: el estudio del espacio a construir. Por ejemplo:

La colocación de las figuras (actores) ante la cámara, originará el clima mismo de la conversación que sostengan en una determinada escena, esto es, si se trata de reflejar una situación amistosa o bien, una tensión dinámica psicológica como una disputa, pasión, o cólera, llamada también antagonismo.

Es necesario hacer notar que la imagen no es únicamente una realidad física, sino un concepto, una idea.

El creador tiene éxito cuando la idea y la forma se unen en la obra, formando un equilibrio adecuado:

La imagen de un par de zapatos viejos, gastados, polvorientos, proporciona algo más que la representación física del objeto, sugiere una idea, y ésta es la de un hombre que ha caminado bastante. Puede ser un vagabundo, un fugitivo, un mendigo o alguien en busca de un empleo.

Pero no hay que olvidar que no existe imagen más bella que el hombre. Por tal motivo, el arte abstracto puede convencer pero no conmover. Y a final de cuentas, el propósito del cine, como arte, consiste en provocar una emoción que sea concreta y sensible.

Cuando el hombre aprecia la imagen, ésta cobra vida porque la hace suya, la incorpora a su propio mundo, y entonces deja de ser un plano pasivo que se convierte en algo vivo gracias a esa contemplación.

² Dicese de la figura u objeto de forma rectangular cuya base es mayor que su altura, a semejanza de los cuadros donde suelen pintarse paisajes. Diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española.. p.113.

Así pues, existe un obstáculo entre la imagen y el hombre que nada más él puede salvar, mediante el acto volitivo de verla y aceptarla.

Puede afirmarse que de los hallazgos secundarios a la imagen, el más importante y prácticamente el mejor logrado es el color.

Hoy parece haberse llegado a un cierto equilibrio en regular medida duradero, respecto a lo siguiente:

La imagen en color es más comercial, por lo que muchos directores recurren a ella; pero la imagen en blanco y negro tradicional - gris - no ha sido desechada del todo. Su utilización depende del carácter determinado de los filmes, en especial los llamados psicológicos o introspectivos, que al no dotar de color a la imagen y utilizar el negro, logran acentuar el clima dramático y con ello evitar la dispersión de la atención y el ritmo inconsciente que produce el colorido.

Sin embargo, el color es necesario en otro tipo de cintas. Por ejemplo, puede acercarnos al mundo submarino y permitir mayor luminosidad a una fotografía realizada en condiciones difíciles. Las sensaciones experimentadas (al menos en gran parte), pueden deberse al color del filme.

Por otro lado, el color plantea problemas. Es muy discutido el asunto de si su uso es subjetivo u objetivo. Existe quien asevera que las escenas de terror (por poner un ejemplo), deben ser rodadas en tonos sombríos, o bien, una secuencia criminal en rojo (como lo llevan a cabo los realizadores estadounidenses).

La imagen en el cine no es únicamente figura; también es sonido.

La imagen visual más la imagen sonora dan lugar a un solo concepto (igualmente nuevo) sobre el que está fundamentada la estética del cine (del filme), y éste es la imagen audiovisual.

La cultura de nuestro tiempo se ha transformado en una cultura audiovisual, debido quizá a la influencia del cine.

Cuando el primer trabajo cinematográfico sonoro de la historia se dio a conocer, se produjo una revolución cinematográfica bajo los siguientes puntos de vista:

En primer lugar, la estética del cine quedó básicamente completa al posibilitarse la imagen audiovisual.

En segundo término, se originó una gran polémica entre los partidarios del cine mudo y del cine sonoro.

Independientemente de que se crea que el cine mudo haya "degenerado" en sonoro, de que sea un arte distinto o ni siquiera aspire a serlo, no puede pasarse por alto que el sonido otorga más contenido, matiz y expresividad a la cinta. Debe entenderse al cine mudo como el paso fundamental para arribar al cine (como hoy lo entendemos, esto es, el cine sonoro). Lo anterior se concibe por una razón estética:

Si es verdad que el cine intenta reproducir o crear una realidad humana, el primer elemento (y el primordial) es la imagen, pero habrá que añadirle luego el sonido, porque al menos en la época actual es motivo de angustia el solamente ver a los actores hablar y no poder escuchar lo que dicen. O bien, puede renunciarse a la expresividad potencial de los efectos o de la música.

Es posible afirmar, como el mismo José María Pérez Lozano, que "el cine tuvo siempre nostalgia del sonido".³ Simplemente hay que recordar al pianista tocando una melodía bajo la pantalla, la voz de la persona explicando y los subtítulos insertados en la cinta (que ya eran una sugerencia de la expresión oral, de la palabra misma).

El sonido ha ayudado a proporcionar al actor una diferente significación a su trabajo haciendo inútiles los aspavientos y la mímica de los actores de la época muda; les ha dado la oportunidad de constituirse en actores "completos" utilizando los gestos y la voz; les ha permitido eliminar vicios teatrales como son los gritos, ayes, monólogos e improvisaciones; los ha "humanizado" y les ha proporcionado "realidad".

Con el sonido se eliminaron, además, los letreros que contribuían a romper el ritmo cinematográfico, a dificultar un buen montaje e impedir al espectador una completa atención hacia el filme. Así, puede decirse que el sonido le ha otorgado concisión, veracidad y sencillez a la expresión cinematográfica. Al respecto, Romero Pérez apunta: "Cuando comenzó el cine hablado muchos de los directores de aquel tiempo no percibieron las ventajas que el sonido podía aportar al cine. Lo vieron con escepticismo y aun con hostilidad. Pero la nueva fórmula acabó por imponerse. Creían que con el sonido la imagen

³ Pérez Lozano, José María. *Op. Cit.*, p.46.

perdería su papel preponderante. René Clair, por ejemplo, fue uno de los directores que en los principios no vieron la utilidad que el sonido aportaría al cine".⁴

Alguna vez, André Malraux escribió que el cine nació a partir de las posibilidades de expresión (equilibradas) de la imagen y el sonido.

En la imagen audiovisual pueden existir, en cierto modo, errores de "dosificación" que pueden originar el rompimiento del equilibrio. No debe existir ni silencio (escasez) ni derroche (abuso) de sonidos, ni restricciones de imágenes ni exageración de las mismas: Las imágenes han de ser las "justas" y los sonidos los "necesarios" para dar cuenta de la historia.

Por sí mismo, el sonido posee un valor plástico y de sugerencia visual. V. gr.: escuchar un claxon nos remite a la imagen de un auto, un disparo, a la de un arma, el oleaje a la del mar y así con lo que deseemos representar.

Las posibilidades expresivas del sonido son las siguientes:

a) Existen un sonido figurativo que son los ruidos y la palabra. Ellos nos proporcionan sugerencias figurativas, las cuales están perfectamente definidas.

b) Existe un sonido abstracto que es el de la música (pero la no descriptiva). Ella nos provee de sensaciones generales y abstractas.

En no pocas ocasiones se le ha concedido primacía en la obra cinematográfica a la palabra, al diálogo.

Sin embargo, su valor es muy inferior al del ruido y al de la música. La función que desempeña es complementaria al relato y a la ambientación del mismo, esto es, ya que los hombres se expresan verbalmente, los otros que aparezcan en la cinta deben hacer lo mismo.

Béla Balasz expresó que no se debe oír lo que ya se ve. Hasta cierto punto, lo anterior es válido. Pero no hay que olvidar que la repetición es indispensable en el cine, dada la fugacidad que puede implicar; es decir, si una cosa es importante debe ser mencionada por lo menos dos veces, aunque de diversa forma.

En este sentido, se entiende que captar la atención humana es difícil debido a la escasez de concentración por parte del hombre.

⁴ Romero Pérez, J. Técnica y estética cinematográficas, p.80.

La acotación de Balasz debe entenderse así: los personajes de una cinta no deben contar lo que están llevando a cabo ante los ojos del espectador. Por ejemplo, si en una película del viejo oeste, el sheriff monta en su caballo para ir tras unos asaltabancos y exclama:

- Los perseguiré en mi caballo,
una de las cosas, ya sea la frase o la imagen, sale sobrando.

Y es que la palabra es un valor rígido y limitado. La música, en cambio, equivale a un valor inmenso de sugerencia. No hay que olvidar que "donde mueren las palabras, nace la música", y ésta despierta (no cuenta) ideas. No obstante, el ruido constituye un valor cinematográfico más valioso que la música. Debido al carácter representativo que tiene el cine, esto es, su búsqueda de realidad, se aviene mucho mejor con los ruidos que con la música y la palabra, por lo menos en cuanto a delimitación de primacía a nivel estético. Así, se concluye que el concepto de sonido está dividido en tres elementos:

- 1) Ruido
- 2) Música
- 3) Palabra.

Los ruidos son considerados por muchos como lo menos provisto de riqueza y atractivo del cine. Por esto, algunos filmes resultan totalmente falsos al carecer de la debida o enriquecedora utilización del ruido.

De igual manera, por razones técnicas, por falta de sensibilidad en los instrumentos que captan el sonido, en ocasiones no es posible reproducir la realidad sonora tal y como acontece, por lo que es necesario recurrir al trucaje, que a final de cuentas dará como resultado una mayor y mejor estimación del sonido con respecto al cine.

Como en el caso de la imagen y el color, no es cuestión de guardar una fidelidad absoluta con la realidad, en el sentido estricto, sino más bien de crearla e interpretarla. O dicho de otra manera, el sonido es susceptible de ser utilizado subjetivamente. Puede y debe haber una inadecuación a la realidad.

Desde antaño, los realizadores de filmes cómicos llevaron a cabo este principio, utilizando ruidos desproporcionados que equivalían a un verdadero gag: pistolas disparando como cañones, golpes que se oían como trompetazos y la lluvia que se escuchaba como campanitas, entre otros más.

En todo lo anterior, se violentaba la realidad sonora (de cierto modo) con efectos por el valor expresivo de los ruidos.

Por sí mismo, el sonido posee un valor narrativo que es capaz de suplir a las imágenes. La banda sonora puede explicar hechos o situaciones. En opinión de J. Romero Pérez: "Con los ruidos se ha acentuado el realismo sonoro. Se puede ahora captar el tic - tac de un reloj, el chocar de las armas, aun la misma respiración de los personajes. Se ha querido ir tan lejos, que aun se ha llegado a captar el ruido casi imperceptible de insectos al devorar, por ejemplo, la hoja de un árbol".⁵

En los inicios del cine sonoro, el sonido era sincrónico a la imagen, es decir, tenía una función de acompañamiento exacto de la misma. V. gr: si aparecía un tren en pantalla, se oía su arribo, si entraba alguien en escena, se le escuchaba caminar o hablar.

Después, cuando se descubrió la riqueza expresiva que tiene el sonido y que podía ser disociado de la imagen, esto es, que podía ser asincrónico⁶, se supo también que era capaz de contar cosas por sí solo, llevando a cabo elipsis, economizando imágenes visuales y posibilitando grandes hallazgos expresivos.

En la proporción llevada a la práctica del sincronismo y asincronismo del sonido, existe un caudal rico en expresividad aún por explorar.

Abordando el terreno de la música, comúnmente se le concibe como un acompañamiento de la imagen, nada más. Es bien sabido que, cuando una película es terminada, el director encarga a un músico especializado la realización de la partitura compuesta especialmente para el filme, saturándolo de notas musicales que materialmente acaban por "sepultarlo".

Lo anterior es consecuencia de que no se conoce la función estética que tiene la música en una cinta.

La música, dentro del filme, puede asumir las siguientes funciones:

- a) De reforzamiento de la imagen.- en este caso, la música subraya, apoya lo visual.
- b) De sugerencia abstracta.- la función que ejerce la música es básicamente de tipo psicológico.

⁵ *Ibidem*, p.81.

⁶ Falta de correspondencia entre imagen y sonido.

c) De desmaterialización de lo real.- lo concreto, lo cotidiano es elevado a sentimientos generales tales como el amor, el odio y la pasión.

d) De creación del clima dramático.- la música contribuye a construir el ambiente preciso para ubicar la acción dramática.

Existen películas, claro está, en las que la música se convierte en el tema, en parte del relato y éstas son las denominadas cintas musicales.

Puede darse el caso de que a la música se le otorgue una función de concordancia espiritual en el relato, es decir, que se piense en la línea musical (mas no en la partitura) al igual que en la narración.

No es pertinente perder de vista una de las finalidades que debe observar todo filme, esto es, nada debe distraer de la atención prestada al relato, sino más bien, ayudarle. Si se logra lo primero, si el espectador presta atención a la música, la oye, pero disociándola de la imagen, la música será buena, sí, mas no cinematográfica. "Tengamos en cuenta que en el cine sonoro imagen y sonido deben estar íntimamente unidos que formen un todo audiovisual. Cuando el espectador no llegue a sentir como distintas las sensaciones visuales y auditivas se habrá logrado la perfección de esa síntesis. Por otra parte, la música establece cierto equilibrio entre las sensaciones visuales y auditivas. Acompaña a la imagen y forma una especie de fondo sonoro". ⁷

Respecto a la palabra, necesario conservar un adecuado equilibrio: ni eliminarla ni disponer en demasia de ella.

Existe una norma en el ámbito cinematográfico que puede resumirse así:

Si algo puede contarse a través de imágenes, ruido y música, no es menester utilizar palabras. Es obvio que la palabra ocupa un lugar dentro del filme, pero no debe sustituir a la imagen.

Uno de los ejemplos clásicos de lo anterior es la utilización de la "voz en off" en el filme con un afán narrativo dentro de la cinta. Consiste en escuchar la voz de alguien que está fuera de cuadro. Este recurso de la "voz en off" siempre tendrá forma de suplirse, dependiendo del esfuerzo que el director de la película esté dispuesto a realizar para lograrlo.

⁷ *Ibidem*, p.81- 82.

La "voz en off" es considerada como una parte de la herencia del cine mudo, de los letreros aparecidos entre una secuencia y otra, o bien, del narrador, ambos explicando las situaciones que debieran mejor ser vistas.

Así, el equilibrio estético del filme quedaría de la siguiente manera:

- 1) Imagen;
- 2) ruido;
- 3) música;
- 4) palabra.

Pero, ¿y qué hay con el silencio? Algunos lo consideran como la gran posibilidad del cine sonoro, ya que lo relevante no es que las imágenes puedan hablar sino, más bien, callar.

El silencio constituye un gran valor estético que por sí mismo posee, además, valor expresivo. Como señala Pérez Lozano: "Si un ruido, en cine, vale por diez músicas, y una música por cien palabras, hay veces que un silencio puede valer, expresivamente, más que todos los sonidos".⁸

El silencio, entonces, puede poseer un valor de pausa (con la finalidad de relajar intencionalmente el clima sonoro), un valor de enlace o de *raccord* entre dos ruidos y un valor expresivo por sí mismo, como ya se señaló.

De todo lo abordado anteriormente respecto al cine, se puede obtener lo citado a continuación:

- 1) El sonido hizo posible la completa concepción del cine dando lugar a la imagen audiovisual, que finalmente constituye la base de la estética del filme.
- 2) Utilizar el sonido es producto de una cuestión intencional, selectiva y subjetiva.
- 3) El filme puede llevar a cabo la minimización de los diálogos, pero los ruidos y la música son indispensables.
- 4) El silencio posee un valor narrativo.
- 5) "La imagen da el relato. El sonido, la intensidad dramática".⁹

⁸ Pérez Lozano, José María. *Op. Cit.*, p.57

⁹ *Ibidem*, p.59.

En el cine, lo importante es contar una acción, porque a final de cuentas es, precisamente, un arte de acción mas no de descripción; es un arte narrativo.

El argumento brinda la posibilidad de que el cine pueda contar algo.

En el cine se dispone de las palabras, de los actores, de la escenografía y de la iluminación. Pero también forman parte imprescindible la diversidad del punto de vista, el sentido del tiempo y el montaje.

Ahora bien, el argumento se compone de los siguientes elementos considerados básicos: los caracteres y el conflicto. Naturalmente, entre ambos debe existir correspondencia, es decir, no puede realizarse un conflicto dramático que contenga caracteres humorísticos.

Así, el argumento debe contener lo siguiente: a) comprensibilidad, b) verosimilitud, c) posibilidad de identificación o interés.

Las fuentes ideológicas del cine son comúnmente las que a continuación se enumeran: 1) invención, 2) adaptación, 3) documental, 4) trasposición (ésta considerada como una fuente comprendida entre la adaptación y el documental).

Alguna vez el realizador Cocteau dijo que: "El objeto del cine es transformar las ideas en hechos y mostrarlos al público", frase que viene al caso para poder servir de apoyo a lo sugerido por José María Pérez Lozano, esto es, que una Idea es transformada en Hecho por medio de un Argumento.

El cine no reproduce la realidad, más bien, es capaz de crearla. En este caso, se entiende por realidad aquello que sentimos, no lo que vemos.

Lo anterior puede explicarse de la siguiente manera: ver es un acto volitivo; sentir es el fin y la consecuencia.

Resumiendo, todo lo que el cine muestre se convertirá - de manera mágica - en realidad. El montaje¹⁰ como función estética, es regido por una ley básica: un hecho varía según su circunstancia. La imagen tiene un valor absoluto, por sí misma, y un valor relativo, por el

¹⁰ "Según Georges Sadoul, fue en Inglaterra, en Brighton, donde habría de descubrirse el montaje, habiendo hecho su aparición hacia 1901 en los films de viejos fotógrafos de playa convertidos en cineastas, G. A. Smith y Williamson. Según otros historiadores, entre los que me cuento, el cine debe esta innovación al cineasta norteamericano Edwin S. Pero destruidos la mayoría de films de esta época, sólo pueden ser juzgados a partir de sus guiones, y el carácter rudimentario de éstos no permite zanjar la cuestión. Sea como fuere, estos tres realizadores se hallan, indiscutiblemente, en el origen del montaje". Mitry, Jean. Estética y psicología del cine. I. Las estructuras, p. 321.

lugar que ocupa. Puede afirmarse entonces que, la circunstancia de su situación modifica el valor expresivo de la imagen.

El montaje proporciona unidad a la variedad cinematográfica. Lo anterior se explica así: el montaje no posee únicamente la función de sintaxis, no se trata de pegar en orden consecutivo y convencional los fragmentos ya rodados de un filme. Implica un estilo ¹¹ proporcionado por el creador del filme, el realizador, al responsabilizarse e intervenir en su narración cinematográfica.

Dos elementos rigen al montaje, de acuerdo a la estética del filme: 1) Narración, 2) tiempo.

No debe olvidarse que el montaje da pie a que la película cuente una historia con un y en un tiempo determinados.

A través del montaje, el filme actúa - de cierta manera - sobre la inteligencia del espectador (o por lo menos, sobre su inteligencia pasiva), y ya no únicamente sobre sus sentidos.

Por medio del montaje, se "pide" al espectador no sólo su atención total, sino también su comprensión hacia los convencionalismos teóricos y habilidades del relato. Y es en este aspecto que las imágenes llevadas a cabo por el realizador llegan a convertirse en imágenes del espectador, ya que él ha pasado a formar parte del proceso creador y dicha "colaboración" lo acredita, de cierto modo, en co - creador de la cinta.

Existe un montaje funcional (aquel que tiende a dar al relato un orden puramente cronológico y objetivo), y un montaje intencional (en el que pueden señalarse los tipos mencionados por Pudovkin: de contraste, paralelo, simbólico, simultáneo y leit-motiv, o cualquiera otra clasificación que se haga sobre la base de una subjetivación del montaje: ideológico, visual, auditivo, poético, entre otros.

Si desea obtenerse una definición amplia de montaje, bastará remitirse a lo expresado por J. Aumont, quien dice al respecto: "El montaje es el principio que regula la organización de elementos fílmicos visuales y sonoros, o el conjunto de tales elementos, yuxtaponiéndolos, encadenándolos y/o regulando su duración". ¹²

¹¹ En el arte, el estilo es la diferenciación impuesta por la personalidad.

¹² Aumont, J. *Et. al. Estética del cine*, p.62.

La consecuencia inmediata del montaje es el ritmo del filme.

El ritmo es el secreto "mágico" del cine. Equivale a la inspiración literaria y es, por lo tanto, la inspiración cinematográfica. Por lo mismo, es difícil que acepte leyes estéticas - pero sí técnicas o mecánicas - y no es posible la existencia de formularios que lo determinen.

El ritmo es una ponderación entre tiempo real y tiempo cinematográfico. Apunta Mitry al respecto: "Verdaderamente el ritmo de que todo el mundo habla y que cada artista utiliza con mayor o menor acierto es todavía una de las cosas peor definidas, debido a que es una de las más difíciles de definir".¹³

Sin embargo, pese a lo anterior existe quien puede definir el ritmo como : "El planteamiento y resolución de una acción en un tiempo proporcionado".¹⁴

Cabe aclarar que esto no debe tomarse al pie de la letra, ya que no se trata de dividir un tiempo cinematográfico en varios trozos, de manera que se puedan repartir proporcionalmente en diversos fragmentos de tiempo real. Por ejemplo:

Si se cuenta la vida de un hombre célebre que haya vivido setenta años (tiempo fílmico, total de tiempo contenido en el filme),habría que repartir esos años durante los noventa minutos (en promedio) que dure la cinta.

Así, aplicando tal procedimiento, la infancia del personaje tendría que referirse en treinta minutos, su adolescencia en otros treinta y su etapa de ancianidad en los últimos treinta minutos de la película. Pero tal vez no interesa tanto el dar cuenta de la infancia del personaje o su etapa de anciano. Sino más bien equilibrar la acción, con su tiempo, dentro del tiempo de que se dispone en la proyección, en el todo cinematográfico y en sus partes, de tal manera que no se abuse (fatigue) de la atención del espectador, que no falte a la realidad, que se mantenga el interés y que no falle el proceso psicológico del filme: "...el ritmo no es cuestión de simples relaciones de duración. Un film no es rítmico porque arbitrariamente se haya decidido montar una continuidad de planos en una relación métrica determinada. El ritmo es, más que relaciones de intensidad, relaciones de intensidad en relaciones de duración".¹⁵

¹³ Mitry, Jean. *Op. Cit.*, p.339.

¹⁴ Pérez Lozano, José María. *Op. Cit.* ,p.71.

¹⁵ Mitry, Jean. *Op. Cit.*, p.419.

La utilización del tiempo dentro del montaje, da lugar a dos "libertades" cinematográficas: 1) la activación y 2) el suspenso.

Por medio de la activación se hace énfasis en la función elíptica y de síntesis de ciertas imágenes, los hechos se intensifican en el tiempo proporcionando densidad a la acción y también se activa el ritmo del filme. El efecto de la activación debe ser el redoblamiento del interés.

A través del suspenso se obtiene la saturación del tiempo real, esto es, una escena dura el tiempo máximo permisible hasta donde la expectación de la persona que ve la proyección lo "acepte".

Se trata de aumentar la expectación del espectador al enfrentar una concentración de hechos - en una misma dirección - retardando al máximo posible la solución de la escena o conflicto y con ello la tranquilidad psicológica de quien o quienes presencian el filme. El efecto del suspenso es reforzar el interés.

Es pertinente señalar que el peligro al que puede enfrentarse el ritmo es la delectación estética, es decir, comúnmente la insistencia excesiva (y obsesiva) en la plástica fotográfica, en la ambientación o presentación de caracteres, es la amenaza más directa para el ritmo.

Al respecto, Frank Capra dijo que nada en una película debe distraer la atención del espectador dispersándolo del relato, porque - resumiendo - esta es precisamente la función del ritmo.

El cine ha realizado sus propios hallazgos estéticos, y son los que a continuación se enumeran:

1) La selección de la imagen o la variedad en el encuadre. El cine posibilita centrar la atención del espectador en una parte de la realidad. El sentido del espacio es distinto, por ejemplo, al del teatro.

2) El movimiento, que constituye una cualidad específica del filme y por medio del cual es posible el traslado automático de un personaje a otro, o bien, de un escenario a otro más. El movimiento hace posible la síntesis o el análisis en la narración, así como la unificación espacio - temporal del relato.

3) La panorámica (en lenguaje técnico llamada "gran plano general" o "plano general"), que da lugar a la inclusión del paisaje en la construcción dramática. En el cine, el paisaje es real o se acepta como real y puede formar parte del conflicto planteado en la cinta.

4) El primer plano se considera como uno de los más prodigiosos hallazgos del cine. Por medio de él se logra eliminar el sentido del espacio teatral y llegar a la intensidad máxima en la expresión cinematográfica.

El montaje se hará cargo del empleo del primer plano (lo condicionará, si es posible utilizar el término), el cual ubicado en su lugar adecuado y oportuno, potenciará el relato cinematográfico.

5) El tiempo. El cine ha creado un "nuevo" tiempo: el tiempo cinematográfico o tiempo filmico, el cual puede ser inicialmente convencional, pero después se convierte de forma automática en tiempo verdadero debido a la característica de verdad que tiene el cine.

Existen numerosos recursos - puramente visuales - que indican el paso del tiempo. Sólo que éste no se desarrolla en orden directo y cronológico (es decir, hacia adelante, a medida que los hechos se van produciendo), sino en cualquier orden: saltos de adelante hacia atrás y todas las combinaciones que se puedan desear o resulten exigidas por la misma acción.

Hacer uso del tiempo cinematográfico permite realizar una especie de condensación en noventa, cien o ciento cincuenta minutos (en realidad, el tiempo que se requiera para ello), todo el tiempo real que se desee.

Alguna vez, Miguel de Unamuno dijo que el espectador de cine no vería nunca crecer la hierba. Sin embargo, sólo el cine permite ver crecer la hierba, porque únicamente éste puede acortar el tiempo.

6) La simultaneidad de acción. Es obvio decir que el cine no puede contar dos cosas al mismo tiempo, literalmente. Sin embargo, lo instantáneo del cambio proporciona la sensación precisa de simultaneidad.

Debido a esto, se pueden presentar dos acciones paralelas, las cuales pueden entrecruzarse o no, tener un desenlace que coincida o no.

D. W. Griffith fue el primer realizador que utilizó este procedimiento (conocido también como "final Griffith"), el cual se ha constituido en un clásico dentro de los *westerns*, llevándose a cabo de la siguiente manera:

En una escena, la caravana formada por "hombres blancos", es atacada por los indios, al mismo tiempo que los soldados corren a todo galope para salvarla.

En otra escena, la protagonista está a punto de ser torturada mientras el héroe de la cinta galopa desesperado para llegar a liberarla.

Ya en el montaje, se intercalan los planos de una y otra acción.

7) La metáfora cinematográfica, la cual contiene una capacidad de sugerencia fantástica.

V. gr:

La mirada de alguien dirigida hacia el sitio donde se sabe que está ubicado un reloj - pero no es posible verlo - da la idea del personaje preocupado por el transcurrir del tiempo.

O bien, la escena clásica del árbol que florece - ubicado tras una ventana - haciendo ver que ha pasado el tiempo y llegó la primavera.

La metáfora utiliza - comúnmente - planos próximos, es decir, primeros planos de objetos y cosas.

“Muy pronto en mi vida fue demasiado tarde”

(De la película El amante, Jean Jacques Anaud).

Un filme se compone de varios elementos que ha simple vista no pueden ser apreciados. Estos elementos conforman una película y van desde el plano hasta la iluminación. Tienen que ver con su explicación y la manera en la cual actúan en conjunto para dar forma a una cinta lista para ser presenciada por el espectador.

CAPÍTULO 6

Elementos que integran un filme

Pre - producción. - Implica la preparación de una cinta y contempla los siguientes aspectos:

6.1. **Idea.** - Proviene de “alguien que quiere contar una historia”¹, quien puede ser el productor, el guionista o el director. Posteriormente, se plasmará sintetizada en un argumento y tomará forma en un guión. Ahora bien, si la historia no es original, si ya se había realizado antes, procederá a comprarse los derechos de autor correspondientes.

6.2. **Argumento.** - Ana Maria Cardero define así el argumento: “Asunto del que trata una obra cinematográfica”². El argumento corresponde a una etapa que se ubica antes del guión cinematográfico, y en él se sintetiza la trama principal del filme, utilizando como término promedio para ello veinte cuartillas.

El argumento puede ser original (escrito especialmente para cine) o estar basado en una obra literaria, teatral, radiofónica o en hechos reales, conociéndosele también como guión literario. La elección del argumento dependerá del acuerdo y gusto del productor y director.

“Según los métodos de trabajo clásicos del cine, existen cuatro fases en la elaboración del argumento cinematográfico original: 1) Sinopsis, 2) tratamiento, 3) continuidad y, 4) guión técnico”.³

6.3. **Guión.** - Puede definirse al guión cinematográfico como un “escrito en el que se exponen todos los pormenores de una obra cinematográfica, acciones, situaciones y diálogos, para su cabal realización; constituye una etapa posterior a la de la elaboración del argumento”.⁴

De acuerdo al autor Paul Petzold en su obra Toda la cinematografía en un solo libro, el guión comprende tres etapas: 1) El tratamiento, que se puede entender como argumento o un esquema de sus ideas. 2) La sinopsis o escenario, es un sumario, una por una, de las escenas que

¹ García Tsao, Leonardo. Cómo acercarse al cine, p.33.

² Cardero, Ana Maria. Diccionario de términos cinematográficos usados en México, p.31.

³ Enciclopedia Ilustrada del cine. Técnica e industria cinematográfica., p.18.

constituyen el argumento del filme y en el orden en el que se efectuarán. 3) El guión de rodaje, en esencia, es la sinopsis detallada respecto a los planos a filmar, con indicaciones acerca del tiempo de duración y otros detalles técnicos.

En términos generales, puede establecerse que el guión se divide en dos columnas: 1) Izquierda.- la cual describe la acción de los personajes. 2) Derecha.- recoge sus diálogos con indicaciones, algunas veces, de sonidos y música de ambiente. "Puede tratarse de una historia original, expresamente ideada y escrita para el cine, o la adaptación de una obra literaria preexistente, sea novela, obra teatral, relato o poema; en ciertos casos, puede inspirarse también en una pintura o en una composición musical".⁴

La redacción del guión cinematográfico suele ser tarea de un profesional especializado, o bien varios de ellos, conocidos como guionistas, o en el mejor de los casos, por el propio director de la cinta.

6.4. **Plan de trabajo.**- Según definición de Ana María Cardero, es la "relación del orden en el que se lleva a cabo la filmación de una película de largo metraje". Se considera como un sinónimo de plan de filmación. Es importante hacer notar que estudiar y evaluar las acciones de dicho plan de trabajo, constituye un buen cimiento para su eficaz realización.

6.5. **Presupuesto.**- "Es la previsión realizada por el jefe de producción de todos los gastos que requerirá la realización de una película".⁶

El punto de partida para establecer el costo de un filme se inicia con el análisis detallado de la idea que se quiere desarrollar. El presupuesto contempla los siguientes aspectos: 1) Argumento y guión, 2) equipo técnico, 3) equipo artístico, 4) estudios y, 5) decorados. En todo esto se encuentra delineada la temática de la obra, el número de participantes, los ambientes o decorados y todo lo demás que hará posible estructurar un presupuesto de producción preventivo.

El presupuesto preventivo es una estimación primaria de todos los gastos que se realizarán antes de efectuar un plan de trabajo, con la finalidad de calcular la inversión total: "...se prepara calculando las sumas de ciertos aspectos clave como son el material virgen y revelado, trabajos de post - producción, medios técnicos, estudio, gastos de rodaje y otras inversiones".⁷

⁴ Cardero, Ana María. *Op. Cit.*, p.75.

⁵ Enciclopedia Ilustrada del cine. p.173.

⁶ *Ibidem*, p.193.

⁷ Souto, Mario Raimondo. *Técnica del cine documental y publicitario*, p.24.

Producción.- También conocida con el nombre de realización, es el “conjunto de labores como la administración de recursos económicos, la compra de insumos necesarios, la contratación del personal técnico y los actores, la supervisión y evaluación de los planes de trabajo, que realiza el departamento de producción”.⁸

El productor es la persona que aporta el dinero para la realización del filme. Este es, en cierta forma, el papel que desempeña el productor en la obra cinematográfica. Sin embargo, pueden darse casos - como en el cine independiente - en los cuales también se invierte una gran cantidad de dinero en aras del artístico que contenga el filme.

El productor ejecutivo es quien se hace cargo de la administración de la inversión y organiza la filmación.

6.6. **Filmación (o rodaje)**.- Se refiere a los procedimientos, labores y jornadas por medio de los cuales se realiza la película conjuntando los elementos antes definidos.

6.7. **Dirección**.- Consiste en coordinar y conducir un filme hasta su conclusión. El director es quien se encarga de ello. El es quien responde por el producto (la película) final.

Además, su tarea engloba dirigir a los actores, estructurar la puesta en escena, determinar los emplazamientos y movimientos de cámara, duración de las tomas, supervisar la post - producción, entre otras más.

Idealmente, en toda la elaboración de una cinta interviene el director.

6.8. **Director de fotografía**.- Es quien se encarga de manejar las cámaras, así como de diseñar la iluminación para crear cierta atmósfera y tono dentro de la cinta. También llamado cinefotógrafo, el director de fotografía debe mantener una estrecha relación con el director del filme, ya que se convierte en algo así como “su ojo realizador”.

6.9. **Locaciones**.- Son escenarios naturales localizados con el objetivo de realizar alguna escena, o bien, secuencias de un filme.

6.10. **Actores**.- Son los que realizan la interpretación de ciertos personajes ficticios o reales, utilizando su cuerpo como medio expresivo acompañado de modulaciones de la voz.

Un actor puede convertirse en “estrella” cuando combina atractivo físico, personalidad, presencia escénica, cualidades histriónicas y popularidad.

El trabajo del actor cinematográfico reúne una característica importante: no actúa frente al público, sino ante una cámara que puede captar mínimos detalles de él.

⁸ Cardero, Ana María. *Op. Cit.*, p.226 - 227.

La elección de actores (o *casting*) es determinante para poder elegir adecuadamente al intérprete del personaje y evitar un posible fracaso. Cuando esto ocurre se dice que el actor está *miscast* (fuera de papel).

Los actores de carácter o secundarios, apoyan a los primeros actores con sus caracterizaciones bien ejecutadas. Los actores incidentales o *bits* sólo desempeñan un trabajo muy breve. Los "extras" son las personas contratadas en gran cantidad para constituir multitudes (ejércitos romanos, espectadores de algún deporte, gente caminando por las calles y demás).

6.11. **Vestuario**.- Incluye todas las prendas de vestir, accesorios, zapatos y/o sombreros que los actores y "extras" participantes en el filme usen durante el rodaje.

El vestuario puede realizarse por duplicado o hasta por triplicado, según sean los requerimientos de las acciones o el deterioro que sufran.

6.12. **Escenografía**.- La integran el decorado, la iluminación, la utilería y todo tipo de construcciones que sean necesarias y útiles para la filmación de una cinta.

6.13. **Ambientación**.- Consiste en decorar un escenario de tal forma que sea muy notoria, especialmente cuando éste es irreal o es de una época determinada.

6.14. **Iluminación (o alumbrado)**.- Consiste en colocar los reflectores y lámparas en el escenario (o *set* cinematográfico), de tal forma que la luz que brindan sea la más idónea para llevar a cabo la filmación.

6.15. **Maquillaje**.- Son los cosméticos y toda clase de productos requeridos para caracterizar a los actores (cambiar la apariencia tanto del rostro como del cuerpo). También es utilizado para evitar el brillo del rostro, aparentar más o menos edad, o bien, crear efectos tales como sudor, lágrimas, sangre o cualquier otra caracterización que se desee.

6.16. **Sonido**.- Es el "conjunto de actividades que se relacionan con el aspecto sonoro de la película cinematográfica".⁹

En este punto intervienen los ingenieros de grabación, microfonistas y los responsables de los efectos sonoros, quienes se encargan de hacer que la banda sonora se integre con éxito a las imágenes.

El *Dolby Stereo*, el sonido *THX* y *DTS* han logrado que el cine adquiera una nueva dimensión en cuanto a sonoridad.

⁹ *Ibidem*, p. 122.

6.17. **Música**.- El acompañamiento musical tiene como función el servir de apoyo emocional y crear una atmósfera especial dentro de la cinta. Debido a su eficacia, es posible ver o sentir cosas que en realidad nunca suceden en la pantalla. Pero al igual que la música puede hacer triunfar a una película, también puede influir en su fracaso.

Mario Raimondo Souto expone lo siguiente al respecto: “La música es un extraordinario medio para ser asociado a la imagen cinematográfica, pues presenta varios atributos que acentúan la apreciación de la obra por parte del espectador. Por un lado, le ayuda a identificarse con la trama expuesta, pues es un excelente vehículo para lograr un clima adecuado. Su intervención permite hacer más fluido el desarrollo de los acontecimientos, y su combinación con el narrador constituye la fórmula clásica para ayudar a expresar un comentario.

Pero la música, además, permite exponer situaciones sin explicación verbal, es muy eficaz para introducir o culminar una exposición, y puede aplicarse también para puntualizar una acción o como recurso de transición”.¹⁰

6.18. **Utilería**.- La componen todos los objetos que forman parte de la escenografía, tales como: mesas, camas, floreros, ceniceros, lámparas, entre otras cosas.

6.19. **Efectos especiales (visuales y auditivos)**.- se componen de un conjunto de recursos, técnicas y especialidades que dan origen a la “magia del cine”: vidrios o cristales hechos de azúcar, naves espaciales, acciones fantásticas de los “dobles” (*stuntmen*), y demás.

La espectacularidad de los efectos especiales puede, incluso, opacar los demás elementos de una película.

6.20. **Continuidad**.- Esta labor es muy importante para cuidar que todos los detalles - tanto físicos como visuales de tiempo y espacio - se correspondan entre una toma y otra y no se presenten variaciones, aunque se hayan filmado en tiempos diferentes, por ejemplo: cuidar que la ropa sea del mismo color en una secuencia, los detalles de la escenografía no cambien, entre otros más. Si la persona responsable de la continuidad no desempeña bien su labor, entonces se originarán fallas conocidas como “saltos”: “Los ejemplos pueden ser infinitos: un tipo enciende un largo cigarro, se abotona el saco y se dispone a hablar (corte de cámara); (nuevo plano) el hombre inicia su argumentación teniendo entre sus dedos - ¡oh, sorpresa! - casi una colilla y ...el

¹⁰ Souto, Mario Raimondo. *Op. Cit.*, p.226 - 227.

saco abierto... Las imágenes pues “brincan”, por una ‘script’ (sic) (secretaria de rodaje) poco cuidadosa”.¹¹

Post - producción.- Engloba los procedimientos de edición, doblaje, musicalización, re-grabación y corte de negativo, los cuales son posteriores a la filmación de la cinta, hasta llegar a obtener una o varias copias compuestas que reúnan los requisitos satisfactorios para su exhibición.

6.21. **Montaje**.- Implica el trabajo mecánico del encargado de realizarlo pero sin ese “toque” personal del director del filme, sin el estilo que le otorga el sello particular de cada realizador.

6.22. **Edición**.- Erróneamente se conoce también como montaje y consiste en ordenar la película. Esto se logra seleccionando, cortando y empalmado diferentes escenas, las cuales servirán para darle continuidad (tanto de imágenes como de sonidos) al trabajo filmico. Souto dice: “Esta tarea...() se convierte en el cine en una etapa de fundamental concepción artística, pues durante este proceso se integra otro aparte: el aspecto creativo”.¹²

6.23. **Tiraje de copias**.- Es el conjunto de copias compuestas de un filme, el cual se imprime a partir del negativo o del duplicado del negativo para posteriormente destinarlo a la exhibición.

6.24. **Distribución**.- Según palabras de Virgilio Anduiza Valdelamar: “La distribución puede compararse con el comercio al por mayor de las demás ramas económicas”.¹³ Por medio de la distribución, el filme llega al espectador para ser “consumido”. A través de ella se adquiere una concesión ilimitada de los derechos de explotación de una cinta, al mismo tiempo que se cede a las salas cinematográficas el derecho de proyección mediante el cobro de un alquiler. Lo anterior está muy en relación con la preferencia del público ya que en algunas ocasiones es él quien decide el tiempo que una película ha de durar en cartelera.

6.25. **Exhibición**.- Es la acción de presentar la obra cinematográfica a los espectadores. Puede hacerse de manera pública (cuando se estrena en cartelera) o privada (con fines publicitarios y/o de evaluación).

¹¹ Naime Padua, Alfredo. El cine: 195 respuestas, p.56 - 57.

¹² Ibidem, p.193.

¹³ Anduiza Valdelamar, Virgilio. Legislación cinematográfica mexicana, p.171.

“Existe el Séptimo Arte; el octavo arte, se ha dicho, es el de hacer dinero con el séptimo”.

(José María García Escudero).

¿Cómo se realiza una película? Ésta es una interrogante que cualquier cinéfilo debe responder aun cuando no participe directamente en él o presencie en vivo el rodaje de un filme.

Una cinta comprende varios aspectos y de cada uno de ellos se hablará a continuación.

CAPITULO 7

Proceso de realización de una película

Primero surge la idea, luego se sintetiza en un argumento y se le da forma en un guión cinematográfico. Después que se ha obtenido la versión definitiva del guión, entonces el productor del filme estructura el plan de trabajo calculando los tiempos de su preparación, filmación y post - producción.

La preparación de una cinta es sinónimo de planeación de la misma e incluye lo siguiente:

El productor ejecutivo calcula el presupuesto total, se hace cargo de la contratación de los actores por medio del *casting* (selección o prueba), del personal técnico, del alquiler de equipo a utilizar durante la filmación y de la adquisición de todo el material de imagen y sonido.

En suma, el productor es quien se hace cargo de todo lo que esté atrás de cámaras.

El director de la película es el responsable de ensayar el guión con los actores, y en ocasiones, ayudado por un *storyboard*, visualizará la cinta.

Leonardo García Tsao define el *storyboard* como : "La planeación de una película en lenguaje de tira cómica, en la que van detallados todos los encuadres, emplazamientos y movimientos de cámara".¹

El director es quien hará realidad el trabajo ante las cámaras.

El asistente del director es quien realiza el *breakdown* , es decir, cuantifica y enlista los recursos visuales necesarios para cada escena, tales como: la utilería, el vestuario, la

¹ García Tsao, Leonardo. *Op. Cit.*, p.35.

decoración, número de actores y "extras", especificar si se filmará en foro o locación y si la acción transcurre en el día o en la noche.

El *breakdown* es útil para ordenar los días de trabajo en relación con la labor de los actores, los lugares de filmación y las horas requeridas para este propósito.

Conjuntamente, el productor y el director organizan las funciones de la dirección artística, la búsqueda de las locaciones, el diseño y la construcción de los *sets* cinematográficos, la escenografía y decorados, y el diseño y confección del vestuario y del maquillaje.

El director de fotografía acuerda con el director la intención plástica del filme, y con el productor la cantidad y la calidad del equipo de trabajo que estará a su disposición.

Trabajan para el cinefotógrafo un asistente, el jefe de tramoya, el jefe de equipo eléctrico y el operador de cámaras (aunque en ocasiones el director de fotografía también realiza esta labor).

Cuando la pre - producción está lista, se procede a la filmación, lo que vendría a ser la parte más emocionante (pero de igual manera, más ardua) de la realización cinematográfica. Es aquí donde se mezcla el trabajo artístico, técnico, literario e histriónico.

Antes de iniciar una toma, el director ordena que corran sonido y cámara. El claquetista marca la toma ante la cámara, y el ruido hecho por la claqueta será grabado para utilizarlo después como señal para sincronizar imagen y sonido en la edición.

Gracia Tsao define lo que es una claqueta: "La claqueta es una pizarra negra de madera que lleva apuntado el título de la película, los nombres del director y el cinefotógrafo, el número de la toma, el número de la escena y el número del rollo al que corresponde".²

Alfredo Naime Padua también afirma respecto a la claqueta que: "Además de esta labor de tipo "informativo" que permite identificar a cada fragmento filmado entre los cientos que van obteniéndose, tiene otra sumamente importante: es el recurso que permite lograr perfecta sincronía entre imagen y sonido".³

Durante el rodaje o filmación, el director del filme y el cinefotógrafo acuerdan juntos cuáles tomas serán las que se impriman (ayudados por el *video assist*, que es una reproductora de video de lo ya filmado).

² *Ibidem*, p.36.

³ Naime Padua, Alfredo. *Op. Cit.*, p.85.

Luego, el productor y el director se encargarán de revisar los *rushes* (rollos que contienen las tomas logradas cada día), proyectados con sonido sincrónico.

Cuando la filmación concluye, se tienen los rollos de negativo de imagen y las pistas de sonido magnético. El negativo se convierte positivo y el sonido se transfiere al denominado *full coat*.

El director se dará entonces a la tarea de sincronizar imagen y sonido, dando lugar a la edición o montaje.

Cuando se ha concluido el orden y ritmo deseados de todas las tomas, se obtiene un primer corte calificado como la primera versión en *rough*, esto es, imperfecta de la cinta. Esta llevará nada más por sonido lo que se grabó en directo durante la filmación.

El siguiente paso consiste en armar las pistas de sonido que formarán la música, los efectos y los diálogos: "Montada la película, es vista repetidamente por un compositor que, una vez empapado de lo que la historia es y sugiere, crea la música que acompañará a las imágenes del filme. El resultado de su trabajo será incorporado como una pista más que, durante la regrabación, queda en una misma banda sonora, la definitiva, junto con los diálogos y todos los efectos incidentales".⁴

Si estos últimos no se grabaron con sonido directo o si se hizo y resultó con fallas, entonces los diálogos se grabarán en la sala de doblaje, donde los actores repetirán sus parlamentos o líneas sincronizándolos con el movimiento de sus labios imprimiendo una intensidad dramática igual.

Por otra parte, el editor y el director se hacen cargo de afinar la imagen en moviola⁵ para que el relato sea lo más fluido y cinematográfico posible.

Cuando la versión definitiva del montaje o edición está lista, incluyendo pistas de sonido, se regraba de esta manera:

Se proyecta la película, las pistas armadas pasan por la consola para pulir el sonido, se efectúan disolvencias, se aumenta, o bien, disminuye el volumen en ciertos puntos que se desea hacerlo y se eliminan ruidos e/o imperfecciones.

⁴ *Ibidem*, p.86.

⁵ La moviola es un máquina para compaginar filmes, que tomó su nombre por extensión de la antigua marca americana "Moviola Manufacturing Company".

Esta regrabación queda contenida en una sola cinta, la cual se transfiere después a sonido óptico.

García Tsao dice lo siguiente: "Para la imagen se deben marcar los efectos ópticos que se necesiten disolvencias, sobreimpresiones, pantalla dividida, etcétera - ; una vez hechos, la copia de trabajo pasa a la cortadora de negativos, donde los mismos cortes que ha hecho el editor con *durex* en la pegadora se hacen con calor sobre el negativo para la versión definitiva".⁶

Cuando la pista de sonido se une con el corte de negativo, es entonces que se revela la primera copia compuesta (o copia cero), la cual puede colocarse en un proyector para luego ser vista.

Los defectos de luz que contenga la copia se corregirán en la mesa de luces o en una computadora avanzada, hasta que se obtengan los colores y tono deseados.

Ya lista la película, y si una compañía distribuidora se interesa por el tema, por su reparto, por su calidad o por el prestigio del realizador, se dará principio a su explotación comercial efectuada así:

El departamento de publicidad de tal compañía promueve la película a través de *posters* y anuncios en televisión, radio y prensa. Asimismo, organiza juegos de prensa (*press kits*) en los que se puede encontrar información y material gráfico como fotofijas (*stills*) tomadas por un fotógrafo durante la filmación, y fotos publicitarias que, en conjunto, son enviadas a la prensa.

Aunado a este proceso comercial, si la música del filme sobresale, se edita el disco en espera de una mayor recuperación económica. Lo mismo sucede con la venta de juguetes y cualquier clase de productos relacionados con la película.

Valiéndose de todo lo anterior, se efectúa el estreno de la cinta.

Para ello, varias copias se elaboran y se envían a las salas cinematográficas para exhibirlas.

Si el filme tiene éxito, su costo de producción, obtiene ganancias y en el mejor de los casos, es llevada a algún festival internacional como el de Cannes, Berlín y/o Venecia, el cual le abrirá las puertas de algún mercado extranjero.

⁶ García Tsao, Leonardo. *Op. Cit.*, p.39.

Si por el contrario, la película resulta un fracaso, quedará la opción de obtener ganancias por la venta de derechos para videocassette y exhibición en televisión.

Por último, cabe señalar que pueden existir variaciones en el proceso de realización de una película, tales como: qué tipo de producción es (mencionados ya en el capítulo 1) , cantidad de recursos con los que se cuenta, país en que se lleva a cabo la filmación, entre otros más.

“Mientras la crítica tuvo por función tradicional juzgar, sólo podía ser conformista, o sea, juzgar conforme al interés de los jueces. Sin embargo, la verdadera ‘crítica’ de las instituciones y de los lenguajes no consiste en ‘juzgarlos’, sino en distinguirlos, en separarlos, en desdoblarlos”.

(Roland Barthes).

Las apreciaciones cinematográficas fueron realizadas con base en la metodología a fin de obtener una utilización a nivel pragmático de las construcciones teórico - abstractas desarrolladas a lo largo de la investigación.

La estructura de la metodología contempla los puntos esenciales y dignos de tomarse en cuenta en una cinta, así como lo que rodea y compone a la vez el universo filmico. Sin embargo, es oportuno aclarar que esta estructura puede variar en los siguientes aspectos:

No es la intención hacer de la metodología una especie de esquema obligatorio el cual deba seguirse al pie de la letra. No al menos en el orden propuesto.

Puede ser que el crítico empiece por apreciar el argumento, las actuaciones, la significación del filme o cualquier otro elemento. Esto será posible proporcionando así flexibilidad a la propuesta de apreciación, es decir, el organizar los componentes de la metodología de diferente modo como hasta aquí se ha sugerido, no significa que el ejercicio filmico sea incorrecto. Simplemente se jerarquizará la información de acuerdo al criterio del apreciador pero sin restar importancia a algún aspecto.

Así, no se le otorgará relevancia nada más a lo que se escribe primero, sino al conjunto de los elementos incorporados en la metodología.

Los ejercicios realizados responden a la estructura básica planteada, pero a la par pueden ser modificados sin que el resultado o el contenido de los mismos se altere.

Metodología para la realización de apreciaciones fílmicas

8.1. Preparación de la crítica.

8.1.1. Lectura y comprensión de la tesis.

Ésta constituye la parte inicial de la labor de apreciación cinematográfica. El aspirante a crítico tendrá como primera tarea leer y comprender el trabajo realizado. Esto se hará siguiendo el orden planteado en él, ya que precisamente cuando se elaboró se pensó en desarrollar una investigación entendible en sus planteamientos e instrumentación.

Para una actividad que requiere ejercicio mental y lógico constante, las siguientes recomendaciones le serán de gran utilidad :

Cuando el lector haya realizado la lectura y comprensión de la investigación anterior, tratará de contestar lo siguiente: ¿Es claro para mí lo que se explica en esta tesis?, ¿puedo intentar realizar ahora una apreciación basándome en la teoría expuesta? Se hace indispensable llevar a cabo esto para que de cierta manera funja como una pequeña prueba inicial. Si el lector contesta afirmativamente a los cuestionamientos sugeridos, puede proceder a realizar la apreciación de la cinta que desee; si por el contrario la respuesta es negativa, entonces se recomienda hacer lo siguiente:

- 1.- Analizar cuál es la parte que no ha asimilado bien.
- 2.- Re-leer otra vez ese apartado e intentar desarrollarlo con sus propios términos. Una vez hecho lo anterior, puede seguir avanzando en su ejercicio de apreciación.

8.1.2. Acopio de información acerca del filme seleccionado para llevar a cabo la crítica.

Lo anterior se refiere a los llamados “créditos” de la cinta, incluyendo el título original (en inglés o en cualquier otro idioma), director, guionista, productor, música, argumento, intérpretes principales, secundarios, edición, año de realización, país y duración. Inclusive se anexarán datos del realizador del filme, antecedentes de su carrera, premios (si los ha

habido) y demás, todo esto recopilado en una ficha filmográfica, de preferencia. (Al final de la metodología se ejemplificará un modelo de este tipo).

Todos los datos anteriores podrán obtenerse en los siguientes lugares especializados en cuestiones cinematográficas: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Cineteca Nacional y Filmoteca de la UNAM. El lector preguntará por la ficha técnica del filme deseado en la biblioteca de cualquiera de estas instituciones, las cuales están organizadas y estructuradas de forma similar para prestar apoyo a quien lo solicite. Se recomiendan estos sitios de consulta por si el lector considera la visita a otro lugar que no se señala aquí, puede hacerlo.

8.1.3. Visión primera del filme.

El crítico verá una primera vez la cinta de su elección. El decir primera vez no implica que tenga que ser una película que el cinéfilo no haya visto anteriormente. Sólo se trata de una cuestión de lógica del ejercicio de apreciación. Si el lector quiere realizar una crítica de un filme que es su favorito, y por lo tanto, lo ha visto más de una ocasión, de todos modos se recomienda seguir la metodología propuesta. La cinta elegida estará determinada únicamente por el crítico, no importa si se trata de clasificar una película como “buena” o “mala”, o bien, como un “churro”, sino de lograr una apreciación equilibrada o equitativa y no discriminatoria.

Si se desea estos puntos pueden efectuarse viendo una película dentro de una sala de cine y será cuestión de que el crítico se adecue a las circunstancias (por ejemplo, la dificultad para escribir en la oscuridad) y se valga de sus propios métodos o “mañas” para lograr lo que aquí se plantea. De igual manera, estas partes de la metodología pueden llevarse a cabo dentro de algún lugar privado de su casa (como la recámara o la sala), mirando el filme en una reproductora de video o videocassettera.

Los aspectos en los que el espectador se fijará son los siguientes:

De qué trata la película, la ambientación, el género al que pertenece, el color y el sonido.

En este primer vistazo del filme, los puntos mencionados se percibirán de manera general.

8.1.4. Redacción de un primer borrador.

El crítico dará cuenta de manera escrita de los aspectos anteriores. La manera de redactar será sencilla, clara y concisa, sin utilizar palabras rebuscadas.

8.1.5. Visión segunda del filme.

El lector efectuará la re - visión de la misma película con el fin de cotejar lo percibido con anterioridad. Sólo que en este apartado será capaz de relacionar el género con la ambientación del filme, determinar o identificar la construcción y progresión dramática, visualizar la composición de la imagen, el montaje, analizar el sonido (diálogos, banda sonora, ruidos, efectos especiales y silencios utilizados), así como el trabajo de los actores y su interpretación, la significación del filme y la relación que la cinta establezca o no con el espectador, es decir, si es recomendable o bien, no lo es.

8.1.6. Redacción de un segundo borrador.

Con el objeto de no dejar de lado alguna cuestión se procederá a complementar el escrito primero, con la inclusión de los elementos arriba mencionados. Se insiste en la necesidad de un tipo de redacción personal pero muy clara, sencilla, concisa, sin rebuscamientos.

8.2. Instrumentación de la crítica.

El lector dará inicio formal a la apreciación, la cual incluirá lo siguiente:

8.2.1. Identificación del filme.

Cuando se trate de un filme extranjero hablado y realizado en un idioma distinto al castellano, se anotará el título y luego, entre paréntesis, la traducción al español (generalmente no se realiza una traducción literal sino más bien un título que se adecue al contenido de la cinta). Los dos títulos irán subrayados.

1492: Conquest of paradise. (1492: Conquista del paraíso).

8.2.2. Vaciado de la ficha filmográfica.

Aquí, el crítico escribirá los llamados “créditos” de la cinta ya antes mencionados retomados de la ficha filmográfica, la cual se ejemplificará más adelante con los datos que debe contener y la manera de jerarquizarlos.

Año: 1992; Producción : De Perey Main Legende; Dirección: Ridley Scott; Guión: Roselyne Bosch; Edición: Ryan Curtis; Fotografía: Adrian Biddle, color ; Música: Vangelis; Sonido: Agnes Wilson; Intérpretes : Gérard Depardieu (Cristóbal Colón), Armand Assante (Sánchez), Sigourney Weaver (Reina Isabel), Angela Molina

(Beatriz), Michael Wincott (Adrián de Moxica) y Fernando Rey (Antonio de Marchena); Duración: 122 min.; Distribuidora: Odyssey Distributors, LTD.

8.2.3. Entrada o inicio de la crítica.

Se propone que el lector dé inicio a su apreciación de la manera que a él le parezca más atractiva. Podrá hacerlo cuestionando sobre el filme, interpelando al lector, empleando un refrán, retomando algunas palabras o frases de la cinta o del realizador, incluyendo el juicio de algún crítico cinematográfico, o bien, externando una opinión particular. Cabe aclarar que no son todas las opciones que pueden utilizarse, en la práctica resultarán otras más.

En 1492, Cristóbal Colón arribó a América y con este hecho dio inicio la historia de la relación México - España o el choque de dos culturas, argumentarían algunos, sobre todo aquellos quienes se niegan a conmemorar cada año el 12 de octubre.

8.2.4. Argumento de la cinta.

El crítico hará un resumen del contenido de la película. Deberán ser incluidas las llamadas "líneas maestras" de la cinta, esto es, las partes primordiales de la historia, el hilo conductor de la misma. Se aconseja abordar sólo los aspectos sustanciales del filme, pero sin descubrir el desenlace, ya que un crítico nada más participará sus impresiones al espectador.

El filme presenta una visión rigurosa y humana de Cristóbal Colón.

A través del relato, se descubren los preparativos de su primer viaje a América y su muerte, luego de haber efectuado tres más y haber transcurrido alrededor de un año en la cárcel acusado de irresponsabilidad y maltrato a los nobles, durante su mandato como gobernador del país hoy conocido como República Dominicana. Esto es, se abarca un periodo de 15 años, aproximadamente, en el cual se ofrece una reconstrucción precisa de la época en cuanto a las corrientes del pensamiento dominante, la intolerancia religiosa, la concepción del descubrimiento de un nuevo mundo como negocio, el deseo de esclavizar a los indígenas y el ansia de saqueo, por citar algunos ejemplos.

8.2.5. Análisis dramático.

Dentro de éste se incluirán:

8.2.5.1. Género (o carácter de la obra) a la cual pertenece el filme.

La cinta puede ser incluida dentro del género épico - histórico.

8.2.5.2. Atmósfera general.

En este punto merece especial atención el efecto logrado en conjunto por los decorados, por la escenografía (en el caso de filmación en los foros o estudios), el vestuario utilizado por los actores, la iluminación y las locaciones (en el caso de filmación en lugares naturales). Todos estos aspectos ubicarán al espectador en la época en la cual está situada la historia.

La reconstrucción cabal de la época en cuanto a vestuarios y decoración fue producto del arduo trabajo del director Ridley Scott al buscar durante cuatro meses las locaciones idóneas para su trabajo.

Las ciudades elegidas para la filmación fueron: Cáceres, Trujillo, Sevilla y Salamanca (ubicadas en España) y Costa Rica.

2.4.3. Construcción y progresión dramática.

Se anotarán el planteamiento, desarrollo y desenlace de las principales acciones de los personajes centrales, y de ser posible, dónde se inicia y dónde acaba cada una de estas divisiones dramáticas. Se describirán brevemente algunas escenas del filme que ilustran acciones relevantes de éste, aunque no precisamente se refieran al drama como género cinematográfico sino como dramaturgia o representación escénica.

El Cristóbal Colón de esta película es un personaje creíble, desprovisto de maniqueísmos e idealismos. No intenta ser ajustado a fuerza a la historia. Es como una luz brillante en la Edad de la Tinieblas. Colón no estaba seguro de su destino ni dónde iba a tocar tierra; es más, ni siquiera sabía si la encontraría. Lo que encontró fue un paraíso terrenal que se convirtió en su infierno.

El aspecto dramático de la cinta adquiere su clímax cuando Colón, ayudado por los naturales, coloca la campana sobre la parroquia y una vez más cuando se origina la batalla contra los indígenas.

8.2.6. Valoración estética del filme.

8.2.6.1. La imagen.

Puede darse cuenta de cualquiera de estos elementos: iluminación, color, planos empleados, movimientos de cámara o ángulos de toma.

Scott es famoso por la especial atención que pone al marco visual de sus cintas. La iluminación corresponde a la aportada por la propia naturaleza en las locaciones en las cuales se rodó la película.

Respecto al color, éste es brillante ya que se realizaron tomas de paisajes naturales, utilizando para ello la panorámica, al igual que el big close up, planos medios y de conjunto.

8.2.6.2. El montaje.

Aquí se especificará la organización de las imágenes con el fin de dar claridad al relato, el papel dramático de esa organización, el ritmo (expresado por la duración de los planos) y / o efectos del montaje.

En la cinta, se apuesta por el retrato sólido del Almirante Colón, mostrando las consecuencias que traería el llamado “encuentro de dos mundos”. Se incluye una serie de secuencias casi metafóricas, excepcionales que intentan explicar el fenómeno del descubrimiento y la rápida conquista, así como la amargura española al darse cuenta de que el Nuevo Mundo no era el paraíso lleno de oro y enormes ciudades que todos esperaban.

Las imágenes del filme tienen buena organización lo cual otorga claridad al relato, por lo que 1492... es una reivindicación total y absoluta del navegante como personaje histórico.

8.2.6.3. El sonido.

Se tomarán en consideración los diálogos, música de fondo (su papel dramático al subrayar el significado de la imagen), los ruidos y / o los efectos.

Los diálogos realizan una buena mancuerna con la música orquestada especialmente para la cinta por Vangelis.

8.2.7. Personajes e interpretación.

En este apartado valdrá la pena señalar si el actor desaparece tras el personaje, o viceversa, el personaje desaparece tras el actor; si las emociones, los sentimientos logran comunicarse acertadamente, si existe sobriedad, pobreza en la actuación, o bien, sobreactuación.

Gerard Depardieu, como actor, no parece tener límite. Su actuación como Cristóbal Colón está sostenida por el hechizo de su prestancia. El actor experimentado dio paso al personaje crédulo.

Su carrera actoral incluye trabajos como: La última mujer; 1900; El regreso de Martin Guerre; Camille Claudel; Cyrano de Bergerac (cinta por la cual recibió una nominación al Oscar en Estados Unidos); Matrimonio por conveniencia (por este filme fue galardonado en Francia con el Super César, premio que es el equivalente al Oscar, como el mejor actor de la década de los 80) y Danton.

8.2.8. Género y estilo.

Aquí se abordará lo siguiente:

La relación con otros géneros o una tendencia; comparación con otras obras del mismo realizador (si las hay); cuál es la aportación que la cinta trae al trabajo del director o a la escuela a la que pertenece.

Ridley Scott ha sido - no pocas veces - denominado como el maestro de la imagen. Este cineasta logró darle un sentido poético y un tratamiento épico a una aventura histórica que transformó el rumbo de la humanidad. Scott posee una capacidad visual y una habilidad narrativa desarrollada a lo largo de su obra, la cual incluye: Los duelistas, Alien, Blade Runner y Thelma y Louise. Con 1492... logró evitar mirar sólo superficialmente algunos rasgos de la personalidad de Cristóbal Colón, como por ejemplo, su certeza de ser un elegido por la divinidad envuelto en una aureola de misticismo.

8.2.9. Significación del filme.

Se anotarán los puntos que a continuación se especifican: asunto problemático que aborda, bajo qué perspectiva, la lógica entre el planteamiento y las consecuencias, valor de la solución que presenta (o no presenta) y la comparación con otras obras literarias o con otras películas sobre el mismo tema.

El filme reúne certeramente todos los elementos característicos de una super producción, entre los cuales se destacan el reparto actoral y una inversión aproximada de 50 millones de dólares.

Esta conquista del paraíso conservó lo que en esencia es el drama de una experiencia individual.

Tomó la forma de una obra con excelso equilibrio, por lo que esta película es un gran descubrimiento geográfico e ideológico que a su vez presenta. Y no tiene algo que ver con otros Cristóbal Colón filmados, como el del realizador Frederic March (1949); del también director de ascendencia española José Díaz Morales (1943), llevando como actor principal a Julio Villarreal en una película mexicana, y Cristóbal Colón (1992) del director John Glen (por cierto, bastante simplona y maniquea).

8.2.10. Relación del filme con el espectador.

Se partirá del principio de que el cine es social y, por lo tanto, se analizará si la cinta debe rechazarse o recomendarse.

1492: Conquista del paraíso, reúne las cualidades suficientes para ser apreciada por las personas que deseen remitirse a la historia, no solamente de América, sino también de Europa. Para quien, asimismo, pretende descubrir al Cristóbal Colón humano, herrático y en un principio ingenuo e idealista, quien terminó sus días en la más absoluta soledad y anonimato.

8.2.11. Cierre o final de la apreciación filmica.

La crítica será finalizada por su autor puntualizando, resaltando, subrayando, sentenciando o concluyendo con base a lo expuesto. Se pretende que lo antes referido se haga con absoluta libertad, sin que el crítico piense en el juicio de otros, que no se imponga ataduras ni se autocensure.

La tesis manejada en esta cinta es que Colón fue una especie de Albert Einstein, esto es, un hombre sabio y prudente, cuyo descubrimiento devino en la sangrienta conquista de los pueblos latinoamericanos y la imposición del cristianismo, así como los descubrimientos del científico devinieron en otra cosa igual de monstruosa: la bomba atómica.

En el filme se apuesta por el retrato del héroe, olvidando al villano, ya que, después de todo, Cristóbal Colón sólo descubrió la nueva tierra y fue la nación española la que arrastró a los hombres a la devastación moral y a la destrucción del mundo indígena.

Modelo de ficha filmográfica:

Como agua para chocolate

*Año de realización: 1991.

*Producción: Alfonso Arau, Arau Films Internacional - Imcine - Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica - Cinevista Inc.- Gobierno del Estado de Coahuila.

*Dirección: Alfonso Arau..

*Guión : Laura Esquivel.

*Edición: Carlos Bolado y Francisco Chiú.

*Fotografía: Emmanuel Lubezki, color.

*Música: Leo Brower.

*Sonido: Ismael Abreu.

*Intérpretes : Lumi Cavazos (Tita), Marco Leonardi (Pedro), Regina Torné (Mamá Elena).

*Duración: 120 minutos.

*Distribución : Videocine.

Sinopsis:

La cinta narra la historia de una muchacha provinciana, la relación con su madre y la búsqueda del amor en medio de recetas de cocina mexicana.

Opinión:

El filme cuenta con las actuaciones destacadas de Regina Torné y Lumi Cavazos. Marco Leonardi lo hace medianamente a pesar de los esfuerzos del director Arau.

LOS GÉNEROS CINEMATográfICOS

(Los siguientes cuadros están basados en reflexiones y criterios de diversos autores)

GÉNERO	SUBGÉNERO	CARACTERÍSTICAS
<i>WESTERN</i> . Situado en el siglo XIX. Una épica. Género lleno de violencia. Solución de situaciones con armas de fuego y provocación de peleas.	<i>SPAGHETTI WESTERN</i> .	Resultado más casual que intencional de la adición de diversos factores: Modifica el ritmo en la acción de los protagonistas para que su lentitud de movimientos contraste con la vertiginosa rapidez de los sucesos. La música incorpora instrumentos modernos como el órgano eléctrico o destellos de instrumentos exóticos como la quena andina.
COMEDIA: Tiene como intención el hacer reír a través de diferentes métodos. Conserva una atmósfera de amabilidad y cotidianeidad en la búsqueda de resultados optimistas. Tiene mucha humanidad mas no afanes de gran trascendencia.	FÍSICA(o <i>SLAPSTICK</i>)	Los actores hacen uso de su propio cuerpo para propiciar situaciones risibles.
	ROMÁNTICA	Alude o apela a lo sentimental, a la generosidad, al romance y al amor.
	LOCA(o <i>SCREWBALL</i>)	Serie de situaciones muy disparatadas que proporcionan un ritmo vertiginoso a la cinta.
	SATÍRICA	Otorga gran sentido crítico al género, dotándolo de malicia y mordacidad. Especie de caricatura (que al mismo tiempo es un homenaje) de una persona o situación mediante el humor, la ironía y el afán desmitificador.
	NEGRA	El humor se transforma en irreverencia, hasta llegar a ser macabro.
	PARODIA	Burla de ciertos géneros o temas por medio de la imitación y alterando sus características originales. Da pie al absurdo y a la subversión.
CINE FANTÁSTICO : Alude a la fantasía, como su nombre lo indica, y con las siguientes variantes.	CINE DE HORROR	Aborda lo que sucede cuando algo extraño o anormal amenaza al hombre y a su entorno. Puede tratarse de un monstruo, un demonio, un vampiro, un zombie, un psicópata, o bien, un animal real o imaginario.
	CINE DE CIENCIA - FICCIÓN	Plantea la posibilidad o la certeza de vida en otros planetas, así como la existencia futura de la Tierra.
MUSICAL: El canto y el baile forman parte trascendental de la trama del filme.		

<p><i>THRILLER</i>: Cinta de suspenso o misterio.</p>	<p>POLICIACO O DE SUSPENSO</p> <p>DE DETECTIVES</p> <p>POLÍTICO</p> <p>DE ESPIONAJE</p> <p>CINE DE DESASTRE</p>	<p>Describe los métodos a través de los cuales la policía consigue triunfar sobre el crimen. Es frecuente dejar que el policía héroe haga hacer valer la ley aun a costa de asesinar al delincuente.</p> <p>El personaje central casi siempre actúa al margen de la ley, valiéndose de sus dotes de deducción quede su fuerza física.</p> <p>Las características del género se utilizan para realizar un testimonio acerca de una situación política relevante.</p> <p>La meta es atentar contra la seguridad del Estado por medio de la obtención de secretos políticos, económicos y militares con el objeto de comunicarlos a otra potencia.</p> <p>Este subgénero está situado entre el <i>thriller</i> y la película de horror. Reúne a varios personajes en situación melodramática, quienes poco a poco van siendo eliminados ya sea por una catástrofe natural o provocada como un terremoto, un incendio, un naufragio, un accidente aéreo, un tornado, etc.</p>
<p>CINE DE <i>GÁNGSTERS</i> O CINE NEGRO: Crimen organizado. El <i>gángster</i> es el prototipo del héroe que asciende socialmente tan rápido como cae.</p>		
<p>CINE DE ÉPOCA: Se remite a la historia o a un lapso determinado en la vida de uno o varios personajes, o bien, a un suceso relevante.</p>	<p>HISTÓRICO</p> <p>BIOGRÁFICO</p> <p>DE CAPA Y ESPADA</p> <p>ÉPICO - BÍBLICO</p>	<p>Trata de acontecimientos públicos y políticos de determinado pueblo o país.</p> <p>Aborda la vida o un pasaje de ella, de algún personaje relevante que ha trascendido históricamente.</p> <p>Este tipo de cine presenta mosqueteros. Piratas, espadachines o conquistadores que son excelentes conocedores de esgrima.</p> <p>Da cuenta de las epopeyas de personajes tomados de la Biblia o algunos pasajes épicos. Requiere de gran producción y alto presupuesto.</p>

<p>ROAD MOVIE: Los personajes "viajan" hacia su interior, de manera introspectiva, pero también recurren a algún tipo de vehículo para transitar geográficamente.</p>		
<p>MELODRAMA: Sucesión de conflictos sentimentales que pueden ser superables. Apela al sentimiento mas no a la razón.</p>		
<p>DRAMA: Profundiza en la psicología de los personajes al abordar una enfermedad, vicios, marginalidad, etc.</p>		
<p>TRAGEDIA: Lucha de los personajes contra circunstancias llamadas límite. Fatalidad.</p>		
<p>CINE CÓMICO: Pretende hacer reír a través de diversas formas y situaciones que quieren decir algo, motivar la reflexión o concientizar con la ilusión de un cambio.</p>		
<p>TRAGICOMEDIA : Recrea sueños, aventuras, viajes a lugares extraños o maravillosos por medio de héroes o antihéroes. Personajes extraídos de las leyendas de los pueblos. El tono melodramático y dramático lo aporta la seriedad del personaje enfrentándose a circunstancias cómicas.</p>		

MONTAJE

Estructura general	Características y valor	Utilización	Modo del relato	Sirve para subrayar	Montajes especiales	Características	Valor y utilización
Analitica	Planos cortos y numerosos. Detalles que multiplican y explican el drama.	Dramática	Cronológico. Relato en presente	Acción Suspense Desenlace	Paralelo Analogía	Yuxtaposición de acciones alejadas en el tiempo y en el espacio. Referencia a un punto de comparación. Precisa la semejanza con la comparación.	Acción Dramática Se revela la significación profunda de las cosas y los seres. Expresiva y psicológica.
Sintética	Planos largos y pocos. Impresión de conjunto. Tema general.	Expresiva	Vuelta al pasado. Relato del pasado. Total (Paso del presente al pasado o viceversa) Parcial	Evolución y análisis psicológico. Fatalidad.	Antítesis Leit - Motiv	Referencia a un punto de comparación que precisa o modifica la acción comparada. Retorno regular a un tema simbólico en torno del cual se organiza la acción.	Insistencia sobre una imagen. Fuerza la presentación de seres y cosas con referencia a esta imagen que traduce y simboliza la idea esencial. Expresiva. simbólica. poética.

TOMAS O ENCUADRES DE CÁMARA

Plano	Características	Ubicación del hombre	Centro de interés	Utilización
De detalle o <i>big close up</i>	Fragmento de un objeto, rostro o cuerpo del actor y que no permite saber de quién se trata.	El pensamiento es esencial. (Análisis psicológico)	Expresión de un detalle en el personaje. Importancia dramática de un objeto (inserto).	Expresiva (personajes) Dramática (objetos)
Primerísimo primer plano o <i>close up</i>	Enmarca una parte del rostro que es tomada desde la frente hasta el mentón o barbilla.		Solamente el pensamiento.	Psicológica
Primer plano o <i>medium shot</i>	La toma abarca hasta el busto o pecho.	El hombre interiorizado	Pensamiento relacionado con la acción	Psicología frecuentemente dramática
Medio plano o plano medio	Va de la cabeza a la cintura	Igual que con el decorado	Acción en relación con el decorado	Dramática
Plano americano	De la cabeza a las rodillas	El hombre fuera de su contexto pero sin interiorizarlo. Predomina la acción	Acción relacionada con el pensamiento	Dramática y psicológica
Plano general o <i>full shot</i>	La cámara toma el cuerpo humano por entero u objetos más grandes que él bien encuadrados.	El hombre en su medio geográfico y social relacionado con el mundo y los demás.	Decorado y acción	Dramática con frecuencia descriptiva
<i>Two shot</i> o "plano de dos"	Encuadra todas las situaciones donde aparecen dos actores			
Plano de conjunto	Abarca tres personas o más (donde sea posible diferenciarlos de manera visual)	El hombre ausente del decorado o como elemento del mismo.		
Plano largo, panorámica o <i>long shot</i>	Se utiliza para encuadrar grandes espacios, ya sea urbanos o rurales		Decorado y acción	Descriptiva ya sea bajo un punto de vista dramático o psicológico
Plano semilargo, semigeneral o <i>medium long shot</i>	Es más cercano que el anterior			

SONIDO

	UTILIZACIÓN GENERAL	FINES DRAMÁTICOS
DÍALOGOS	Es accesorio. La palabra se ha hecho elemento inseparable de la imagen	La imagen muda tiene un nuevo atractivo
Voix off o voz en off	En la pantalla se oye una voz que no corresponde a las figuras que vemos en ella.	A veces esa voz toma el lugar de "la voz del recuerdo" o "la voz de la conciencia"
Ruidos	Se capta el tic - tac de un reloj, el chocar de armas, la respiración de los personajes, etc.	Con los ruidos se ha acentuado el realismo sonoro.
Música o banda sonora	Establece cierto equilibrio entre las sensaciones visuales y auditivas. Acompaña a la imagen y forma una especie de fondo sonoro. Subraya ciertos momentos importantes o significativos. Tiene un carácter supletorio, para añadir o cubrir algo.	Sirve para crear desde un ambiente banal hasta para desempeñar el papel creador que tiene ese complejo audiovisual que ofrece una película en donde se le utiliza para fines dramáticos o líricos.

ÁNGULOS DE TOMA

	Significación	Utilización	En relación con el espectador
Normal	Visión normal No se le agrega ninguna significación al plano	La del movimiento o la del plano	No implica un punto de vista nuevo. No influye sobre nuestra mirada
Picado	Abatimiento (sensaciones pasivas) Aplastamiento	Psicológica y expresiva	
Contrapicado			Obra sobre nuestra visión. Modifica nuestro punto de vista por un desplazamiento en altura en relación con los personajes de la pantalla

ÁNGULOS DE TOMA

Horizontal oblicua	Hacia arriba o hacia abajo
Vertical a plomo	Llamada también picada
Hacia arriba	Llamada también contrapicada
Cambiante	Variable o versátil

MOVIMIENTOS DE CÁMARA

Sobre su eje o tripié

Panorámica horizontal	Hacia la derecha o hacia la izquierda
Panorámica vertical	Hacia arriba o hacia abajo
Diagonal	De manera inclinada o indirecta
Cambiante	De modo versátil o variable

Sobre carro o tripié con ruedas

<i>Dolly</i>	Hacia adelante, hacia atrás, hacia la izquierda o hacia la derecha
<i>Travelling</i>	O recorrido sobre rieles
Grúa	Hacia arriba , hacia abajo, adelante, atrás o en diagonal
Carro y panorámica	Combinados desde un vehículo (los cuales pueden ser automóvil, tren, barco, avión, helicóptero, etc.)
Cámara en mano	El fotógrafo sostiene la cámara
Sobre dispositivos especiales	Se utilizan diferentes mecanismos de los señalados en carro y panorámica

Les nuits fauves (Las noches salvajes)

*Año: 1992.

*Producción: Banfilm, La Sept, Erre Produzioni, SNC, Sofinergre 2, CNC, Canal +,

*Procirep, Jean- Frédéric Samie, Olivier Romon, Agnes Berthola.

*Dirección: Cyril Collard.

*Guión: Jacques Fieschi.

*Edición: Lise Beaulieu.

*Fotografía: Manuel Terán.

*Música: René - Marc Bini y Cyril Collard.

*Sonido: Claude Perrault.

*Intérpretes: Cyril Collard (Jean); Romane Bohringer (Laura); Maria Schneider (Noria); Carlos López (Sammy).

*Duración: 126 minutos.

*Distribución: Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM.

“La película más perturbadora del cine francés en mucho tiempo”. Calificada así por la revista Cahiers du Cinéma, Las noches salvajes representa algo más que una simple coincidencia entre la ficción y la realidad.

Sin lugar a dudas, el filme es una clara muestra de la fusión del cine con la vida real: el personaje central es cinefotógrafo bisexual y seropositivo; Cyril Collard - director, coguionista, autor de la novela homónima sobre la que está basada la cinta y coautor de la música - falleció víctima de SIDA apenas unos meses después de finalizar el rodaje de éste su único filme.

En Las noches salvajes, Jean (Cyril Collard) es un hombre de 30 años, de profesión cinefotógrafo. Realizando un casting para un spot publicitario, conoce a Laura (Romane Bohringer), joven de 18 años quien aspira a ser actriz. Se enamoran y hacen el amor. Laura no acepta que Jean use preservativo y éste a su vez le oculta que es seropositivo.

Jean ama de verdad a Laura, pero también descubre que se siente atraído por Sammy (Carlos López), quien se le resiste prefiriendo a su amante Marianne (Clémentine Celarié).

El amor que Jean siente por Laura no es razón total para que él deje de visitar los muelles del río Sena por las noches y viva encuentros sexuales con algunos hombres que de igual manera acuden al lugar.

Cuando Laura se entera de que Jean es seropositivo, reacciona violentamente, pero después acepta vivir la relación con él de una manera apasionada.

Después de experimentar por un tiempo relaciones tormentosas y luego sufrir una separación, los dos personajes centrales mantienen un encuentro extrañamente tranquilo pero al mismo tiempo doloroso.

Esta cinta pertenece al género del melodrama y la tragedia.

En la cinta autobiográfica de Collard se describe metafóricamente la clandestinidad de encuentros fortuitos en parques, esquinas y hangares abandonados, en medio de olores de orina y esperma confundidos.

Son noches fieras de ligue compulsivo, bajo un cielo protector y la complicidad del silencio del anonimato.

Las noches salvajes es también un homenaje al mundo de Genet, de quien se hace referencia al principio de la cinta; un mundo en donde impera la sordidez que en la cinta se consigue cabalmente y la cual mantuvo el escritor, definió y defendió toda su vida.

Collard escribió el guión y se reservó el papel protagónico de Jean, el joven bisexual seropositivo de 30 años que se enamora de Laura, la joven posiblemente infectada por negligencia compartida, pero dispuesta pese a todo a afrontar con su amante el destino trágico. La escena más inquietante de la cinta muestra a Laura rechazando el preservativo antes de hacer el amor con un Jean consternado pero complaciente.

El filme de Collard es un retrato entre histérico, egocéntrico y desesperado sobre las consecuencias del SIDA, pero sobre todo, acerca de la confusión de sentimientos que hacen creer a Laura en una salvación milagrosa y en ese "amor que es más fuerte que la muerte", solidarizándose con Jean (rechazando irresponsablemente el condón), que lo llevan a buscar en las orillas del Sena un placer escapista y salvaje, mismo que comparte con Sammy y que lo llevan a ocultar en un principio a Laura su condición de seropositivo.

La iluminación, los decorados y las locaciones dan cuenta de la sordidez que envuelve a los personajes, quienes son seres atípicos a los que una sociedad desalentadora ha puesto al borde del abismo.

La utilización de los planos clásicos como el *close up* y el plano americano se conjugan con el *long shot* y la panorámica, para otorgar características dramáticas. El contrapicado asume también un papel trascendente en la escena final.

Las imágenes están bien organizadas de manera que no hay duda en la claridad de la cinta, la cual constituye un testimonio acerca de la enfermedad (SIDA) y las relaciones de los seres humanos en este fin de siglo. Collard retoma muy bien la lección del cine documental: su cámara capta el detalle realista y el onirismo en las atmósferas. El montaje mismo y el ritmo se valen de la gran aportación que una cámara de video realiza para y dentro del filme.

En los diálogos se escuchan frases como: “El sida nos enseña a amar”, “la realidad es un gran pájaro negro” y “estoy hecho de pedazos de mí mismo”, acompañados por la música de René - Marc Bini y el mismo Collard.

Para algunos, la banda sonora es cursi; sin embargo, proporciona apoyo para el desarrollo de la historia.

El personaje Jean es un ser que no alcanza a definir sus parámetros; su comportamiento está definido por sus necesidades físicas o afectivas que varían de un lado a otro sin que exista un mínimo de cuestionamiento.

Laura se relaciona con Jean desde una adolescencia que, poco convencional, pretende imponer normatividades.

Jean, Laura y los demás personajes son seres atípicos a los que una sociedad desesperanzadora ha puesto al filo de la navaja. Nada de lo que hagan responderá a lo impuesto, nada de lo que digan saldrá de sus bocas como producto de miradas amorosas a la realidad. Ésta los ha rebasado, les ha dado otros cánones y deben responder desde ellos.

Jean, como un personaje dividido, sobre todo en su sexualidad, es el síntoma de la confusión, es una especie de símbolo de la indefinición, de la lucha permanente por ir al encuentro de algo de lo que sea fácil o cómodo asirse. La bisexualidad está presente en la vida de los personajes como un detonante de diversas crisis, como un desdoblamiento con diversos pliegues en donde las cosas jamás tendrán una sola cara.

Mucho de lo que se diga sobre *Las noches salvajes*, forzosamente irá acompañado de la circunstancia personal del director quien también hace el papel protagónico. La muerte de Collard a causa del SIDA terminará por no desligar nunca la realidad del hombre y la del cineasta que en su debut y despedida del Séptimo Arte dejó un testimonio sobre la enfermedad y sobre las relaciones de los seres humanos en este fin de siglo.

El sexo, como única manera de rebeldía es lo que el filme presenta en una lucha que no tiene enemigos reales, que se da porque hay circunstancias que la imponen y de las cuales se es ajeno. Si el punto de partida de la cinta es en primera instancia una historia de un amor pasional y "romántico, casi clásico", ésta mueve con fuerza al espectador hacia consideraciones que nada tienen de convencionales, de tradicionales. La clasicidad de la historia se da como contraparte, como ruptura.

Las noches salvajes seduce a los espectadores por su curiosa mezcla de novela rosa y crónica negra, pero sobre todo, por la rebeldía irreductible del protagonista: el escritor, músico, cineasta y actor sabe su muerte próxima y brinda aquí toda su furia testamentaria. Por primera vez en el cine comercial, el SIDA se relaciona directamente con la experiencia de una joven heterosexual: Laura.

La película fue un gran éxito en Francia y se transformó en un objeto de culto para miles de adolescentes ("toda una generación europea que se niega a desaparecer con la enfermedad y el desempleo, se reconoce en la cinta de Collard", señaló un espectador francés). La muerte del director exacerbó ese clima y la cinta registró más de dos millones de entradas, cosechando de paso cuatro Césares (el Oscar francés), incluyendo el de mejor película del año.

Cyril Collard fue para Francia el trágico héroe juvenil de los noventa - un James Dean en la época de los seropositivos -. Su actitud de enorme valentía y cinismo apenas disimulados, contrastaba con los discursos moralistas de la prevención médica. Su lenguaje despertaría la polémica y rasgaría el silencio para inevitablemente preguntar: ¿por qué escandalizarse de que Jean y Laura rechacen el condón, cuando la más alta autoridad eclesiástica condena su uso en medio de la indiferencia universal?, finalmente, ¿quién está cometiendo un crimen?

Principio y fin

*Año: 1993.

*Producción: IMCINE, FFCC, Producciones Alameda, Alfredo Ripstein.

*Dirección: Arturo Ripstein.

*Guión: Paz Alicia Garciadiego, basado en la novela de Naguib Mahfouz.

*Edición: Rafael Castanedo.

*Fotografía: Claudio Rocha, color.

*Música: Lucía Álvarez.

*Sonido: Ricardo Neri.

*Intérpretes: Julieta Egurrola (Ignacia); Ernesto Laguardia (Gabriel); Lucía Muñoz (Mireya); Alberto Estrella (Guama); Bruno Bichir (Nicolás).

*Duración: 195 minutos.

*Distribución: IMCINE.

*Intérpretes: Julieta Egurrola (Ignacia); Ernesto Laguardia (Gabriel); Lucía Muñoz (Mireya); Alberto Estrella (Guama); Bruno Bichir (Nicolás).

“El melodrama suele ser un género que no se considera importante y serio, y no suele ser bien calificado. Este melodrama puede verse como un reflejo de la sociedad actual en México”, argumenta Arturo Ripstein respecto a su filme Principio y fin.

Basada en la novela homónima del director egipcio Naguib Mahfouz, Premio Nobel de Literatura 1988, esta cinta aborda la historia de una familia clasemediera venida a menos a raíz de la muerte repentina del padre.

Como única solución a sus problemas económicos, la opresora madre Ignacia (Julieta Egurrola) decide sacrificar la vida de sus cuatro hijos, determinando que sea el universitario Gabriel (Ernesto Laguardia) quien resuelva la situación cuando termine su carrera y se convierta en un próspero ejecutivo; y que los otros tres, el vago Guama (Alberto Estrella), el aspirante a escritor Nicolás (Bruno Bichir) y la desgraciada Mireya (Lucía Muñoz) trabajan para costear los estudios del futuro redentor.

Esta cinta pertenece al género del melodrama y también al de la tragedia.

La adaptación cinematográfica fue realizada por la guionista e historiadora Paz Alicia Garciadiego.

En un ambiente sombrío, sórdido, abundante de personajes que cargan penosamente sus miserias morales, se desarrolla esta película de Arturo Ripstein, quien junto con la ayuda de su guionista, decidió trasladar la historia a México y lleva a cabo su empresa siguiendo el camino del melodrama, navegando entre lo insólito, lo ridículo y lo grotesco a lo largo de tres horas quince minutos de proyección.

El ambiente es de pobreza y miseria moral, y su lenguaje también está alterado con frases que parecen invenciones a partir de una interpretación de lo que es el habla popular: "La carne de gata no se pide, se arrebatá", "no te quieras pasar de tornillo", "ya estarás jabón de olor", etc.

Principio y fin es un filme que aborda la dependencia económica y emocional de las mujeres que contraen matrimonio con un macho dentro de una sociedad patriarcal; asimismo, es el retrato de cualquier familia subdesarrollada en cualquier ámbito latino o árabe (que en este caso es justamente el contexto musulmán en el cual se desarrolla esta trama que envuelve, que cala, que molesta y que sólo puede ser comprendida por algunos.

El climático momento en que uno de los hijos de la viuda empuja hacia el suicidio a la hermana quien supuestamente deshonoró a la familia, tiene el subrayado énfasis de una música a base de percusiones el cual remite invariablemente a otro final de una de las obras maestras de Luis Buñuel, *Nazarín*, en la cual el ruido no era otra cosa que el sonido de los famosos tambores de Calanda.

Los decorados de la cinta son lúgubres y turbios para exponer - entre otras cosas - personajes femeninos degradados e incapaces de rebelarse ante la prepotencia de los machos: ya sea Ignacia, la madre manipuladora aunque pasiva; Natalia, la noviecita sumisa y obediente a todos los deseos de Gabriel; ya sea Julia, amante de Nicolás o la más envilecida de todos, Mireya, la fea de la familia, la tonta que permite toda clase de humillaciones.

Los planos empleados en la cinta van desde el *close up*, hasta el *long shot* con el fin de mostrar situaciones dramáticas. El *dolly* es también el movimiento de cámara utilizado para remarcar situaciones, lo mismo que el contrapicado.

La organización de las imágenes presentadas en la cinta, permite apreciar que existe un trabajo a fondo sobre la situación familiar de un grupo que a raíz de la muerte del padre, pretende lograr (a través de una figura materna castrante y posesiva) que por lo menos uno de sus cuatro hijos sobresalga. El ritmo de la cinta resulta pesado al transcurrir más de dos horas debido a la excesiva duración de algunos planos; sobre todo al final cuando Mireya es impulsada por Gabriel a tomar una fuerte decisión.

El filme presenta una cantidad de diálogos que se sienten falsos y por lo tanto no funcionan; como en la escena en la cual Nicolás baila con una prostituta y al mismo tiempo le dice: “No se puede labrar la vida a base de injusticias”, o cuando Mireya le dice a su cliente: “Yo, por puro puta, puro goce”.

En algunas escenas puede oírse a la Sonora Santanera interpretar “Perfume de gardenias”, la ópera “Rigoletto”, mientras el panadero seduce salvajemente a Mireya sobre una mesa enharinada y los tambores ensordecedores al final de la cinta cuando Mireya toma por fin una determinación.

Julieta Egurrola encarna a una madre de cuatro hijos, enfrentada al dilema de su educación y confrontada con las abismales connotaciones de afecto incestuoso hacia ellos, que el filme ilustra de una manera muy vulgar e incompleta.

Por más esfuerzos que la actriz hizo por alcanzar una justa caracterización, su interpretación no convence pues su rostro se ve más joven que como lo demandaría su personaje y en momentos ese tono plañidero y sumiso que le ha marcado la dirección, llega a límites realmente inaceptables en el terreno del melodrama.

En la cinta se evidencian claramente las intenciones de hacer canallescós a todos los personajes que aquí aparecen. Ninguno de ellos acusa la más mínima dosis de humanismo o cuando menos sinceridad, y cuanto dicen respecto a sus vidas y motivaciones se convierte en una mal hilvanada sucesión de reflexiones seudo - filosóficas.

Ripstein ha sido durante décadas un hombre que siempre ha desatado la polémica en cualquiera de sus realizaciones, y no es tanto que a él le guste participar en este tipo de trabajos, sino que las temáticas que aborda siempre han escandalizado a la mayoría del público.

En su décimonoveno largometraje, el director recurre nuevamente a sus viejas obsesiones temáticas (la familia, el encierro, el machismo, la culpa, el espíritu religioso y la miseria espiritual), a través de sus mismos personajes perdedores, sin salida y condenados a la soledad amarga, al dolor interminable o a la muerte irreductible.

Lejos de la descripción profunda sobre la verdadera ruindad de sus criaturas lograda en El lugar sin límites (1977), ahora se limita a escenificar lugares deprimentes con decorados lúgubres y turbios. Presenta conflictos mal definidos, como el vacilante edipismo entre Gabriel y su madre o la insinuación homosexual entre Nicolás y Gabriel.

Principio y fin es la contraparte brutal del anuncio que publicita ¡Viva la familia!; es un relato desgarrador, con permanente olor a incesto, con acosos constantes a la individualidad; es una obra de sentenciados, de papeles impuestos, de injusticias e inequidades en donde la culpa, la rabia y la prisión tienen la palabra.

La cinta de Ripstein logra algo alguna vez impensable dentro del cine mexicano: la desmitificación de la "cabecita blanca", la madre abnegada y sumisa para ponerla ahora en el ojo del huracán, y tal vez por esto sí valga la pena apreciarla.

A lo largo de veintiocho años de carrera, Arturo Ripstein ha logrado la impresión de que siempre parece filmar su misma película "seudobuñuelesca" (incluyendo su más reciente obra Profundo carmesí (1996), demostrando un agotamiento imaginativo a través de una serie de imágenes obvias y reiterativas las cuales se estancan por su ritmo carente de todo dinamismo a lo largo de 195 minutos.

El lado oscuro del corazón

*Año: 1992.

*Producción: CO3, Transeuropa, Eliseo Subiela.

*Dirección: Eliseo Subiela.

*Guión: Eliseo Subiela.

*Edición: Marcela Sáenz.

*Fotografía: Hugo Colace, color.

*Música: Osvaldo Montes.

*Sonido: Jorge Alberto Petrini.

*Intérpretes: Darío Grandinetti (Oliverio); Sandra Ballesteros (Ana); Nacha Guevara (la muerte); Mario Benedetti (bohémio alemán).

*Duración: 127 minutos.

*Distribución: Latina.

La búsqueda de nuevos lenguajes filmicos para explicar la realidad latinoamericana recurre a menudo a la vieja relación del cine con la literatura.

La manera de mirar un texto puede dar riqueza tanto al filme como a la obra literaria; aún así ningún realizador podrá conseguir nunca para el cine la intensidad de dos o tres imágenes de un soneto.

El lado oscuro del corazón, de Eliseo Subiela (cuarto largometraje del argentino), es por un lado la búsqueda a lo expuesto en un principio.

La película trata de un joven poeta que sostiene conflictivas relaciones con la vida y el sexo femenino, siendo el amor el factor determinante para la búsqueda de sí mismo.

El filme incluye en su trama no sólo los puntos de vista que posee Mario Benedetti respecto al amor, sino que también se integran las posturas de Oliveiro Girondo y Juan Gelman como punto de referencia para su desarrollo.

La cinta pertenece al género del melodrama con elementos de sátira y parodia.

El universo artístico de Buenos Aires se capta a través de esta producción, en la cual se caracteriza el mundo complejo de la prostitución y del arte.

Subiela narra la historia de manera surrealista construida por momentos decorosos, en general: Oliverio hablándole a su otro yo; Ana besando un corazón (que por cierto luce bastante asqueroso) mientras bailan en el cabaret; la inclusión del escultor y el canadiense - amigos del poeta- y cuyos personajes engrandecen el ambiente bohemio del relato.

La estructura dramática del filme es muy floja. Subiela arma la puesta en escena y sitúa a los personajes pero no los define; los hilos de los títeres se le enredan y consigue combinarlos satisfactoriamente.

Eliseo Subiela ha logrado un filme poético: la poesía es visual y tiene movimiento. Su concepción del cine cree en la riqueza y en el valor de la imagen; cada plano es una contribución a una historia de diferentes matices: la cotidianeidad se refleja en la pantalla porque expone las relaciones familiares, los sueños, la soledad, el deseo, el rechazo, el matrimonio, la muerte, etc. En el filme prevalece la iluminación tenue, casi oscura, propiciando que los colores no se aprecien muy brillantes. En varias escenas se recurre al contrapicado, el plano de detalle y el *big close up*, además de los emplazamientos clásicos como el plano americano y el *long shot*.

La organización de las imágenes permite percibir con claridad el relato. Se dibujó el trazo exacto del personaje central para alejarlo de estereotipos y dejar en su lugar a aquel que tiene la inseguridad y la debilidad del ser humano contemporáneo, con un vacío afectivo inmenso. La estructura del relato es dramática, mas no desgarradora.

La película gira en torno a Oliverio (Darío Grandinetti), un joven poeta dado a la vida bohemia que para conseguir dinero se alquila de vez en cuando a alguna agencia publicitaria o de plano pide limosna recitando poemas para la rutinaria gente de las calles.

Oliverio encuentra mujeres, pero nunca el amor. Cuando se relaciona con alguna luego se deshace de ella en una metafórica cama que se la traga, simulando una piraña.

El amor hace su aparición al cruzar el río de la Plata y se produce el encuentro con la prostituta Ana (Sandra Ballesteros) en Montevideo, quien le muestra todo el dolor sentimental que es capaz de causar la pasión para después dejarlo convertido en un verdadero hombre.

Eliseo Subiela había expresado antes las mismas inquietudes a través de la controvertida relación artista- talonera, en su primer largometraje La conquista del Paraíso (1980); después realizaría Hombre mirando al sudeste (1985) y Últimas imágenes del naufragio(1989).

El lado oscuro del corazón fue la ganadora del premio a la interpretación masculina y femenina en el Festival de Cinematografía y Cultura Latinoamericana de Biarritz, Francia.

La obra no es, en definitiva, un filme de fácil lectura: hay un laberíntico trasfondo de cuestionamientos existencialistas individuales y un intrincado juego de referencias sobre el sexo, el amor y la muerte, cargado con sugestivas imágenes surrealistas.

La cinta es una realización profundamente personal del director Subiela; alejada de los cánones tradicionales de narración - y aunque por momentos el filme luce excesivamente pretencioso- siempre sale bien librado por el talento y la sensibilidad del cineasta.

Eliseo Subiela hace un breve homenaje a la literatura latinoamericana, en especial a Mario Benedetti, quien aparece como marinero recitando en alemán su poema "Corazón coraza", dentro de un oscuro cabaret.

La cinta ha sido calificada como cursi y pretenciosa, sin embargo, ha significado un repunte creativo de la cinematografía argentina, a pesar del estado de desorden burocrático que aqueja a la industria de dicho país.

El lado oscuro del corazón es un producto cinematográfico que tal vez no revoluciona el lenguaje del Séptimo Arte, pero sí alude a la búsqueda de nuevos lenguajes fílmicos para explicar la realidad latinoamericana recurriendo a la vieja relación del cine con la literatura.

Consideraciones finales

La presente tesis se avocó a un aspecto central: la apreciación filmica. Para llevarla a cabo se abordaron diversos temas que tienen que ver con el cine.

El primer capítulo partió de la idea de explicar a qué se le denomina metodología porque supusimos que tal argumentación era necesaria para cimentar una base sólida que permitiera la consecución de otros temas afines a desarrollar.

Enlazar esta definición con la crítica de cine hizo posible no solamente precisar qué es sino también desglosar las características específicas que ésta debe contener, así como su explicación enfocada a la apreciación cinematográfica, ya que hacer mención de ellas sin vincularlas al objeto de estudio no serviría de mucho.

La crítica de cine es un ejercicio filmico que reviste una historia rica en matices, la cual fue objeto de referencia también en la investigación.

A manera de contextualización, para poder conocer los orígenes de este invento que transformó al mundo, se realizó un recorrido por la historia con el objetivo de comprender cabalmente su trascendencia, no nada más para el que la realiza sino también para el que piensa desarrollarla. Por ello, fue indispensable empezar desde que el cinematógrafo hizo su aparición; con ello no se pretendió explicar la causa de su llegada a México ni las condiciones históricas que lo provocaron, sino únicamente referirse a la evolución del invento a través de diferentes etapas.

Un filme se compone de varios elementos que al final conforman una totalidad. Por este motivo se hizo mención de los aspectos teóricos internos de una película, tales como el plano y la secuencia, entre otros más.

Antaño como ahora no ha sido fácil determinar que una cinta pertenezca al género fantástico, musical o *thriller*, por ejemplo, ya que generalmente no es posible hacerlo; esto es, no se puede ubicar un filme en un género tal que no incluya otras características. Siempre hay una mezcla de dos o más géneros y/o subgéneros.

En el capítulo correspondiente se explicó cada uno de los géneros cinematográficos estableciendo sus subdivisiones.

Cuando se menciona la palabra estética, comúnmente se remite al concepto de belleza. Sin embargo, su incorporación dentro del cine equivale a algo más que a diferenciar lo bello y lo feo.

Si partimos de que estos términos son abstractos, difícilmente podremos distinguir qué es bonito para la mayoría de las personas y qué no lo es.

La estética también se refiere a la emoción como participante de un proceso de visualización, primero, y asimilación, después. Aunado a estos primeros elementos se encuentra el razonamiento.

Exponer por qué el cine es relevante desde el punto de vista emocional o sentimental no tenía caso sin enlazar esa fase vital que debe acompañarlo y la cual consiste en integrar lo sensorial al ámbito del raciocinio, haciendo equiparables ambas partes.

La estética del cine no es afirmar que una película es bella, sino en qué aspectos la primera se hace presente en el segundo.

Cuando se contempla la realización de una película como un hecho concreto, varias personas están pendientes de cada aspecto que da lugar al rodaje de la misma. Tales aspectos y quienes se encargan de ellos fueron objeto de explicación en dos capítulos que muestran distintas facetas del ámbito cinematográfico.

Respecto a la metodología, ésta fue concebida a partir de los lineamientos teóricos que se plantearon en los capítulos de la tesis. No tenía otra pretensión que señalar el camino a seguir para llevar al espectador a la obtención de una apreciación de cine. Cuando nos percatamos de la pertinencia de la metodología elaborada, decidimos que instrumentarla era más conveniente para los fines de la investigación porque así podría quedar más clara para el que quisiera seguirla. Esta fue dividida - para una mejor explicación - en varias partes, las cuales abarcan distintas fases de un filme, junto con las reflexiones del cinéfilo.

Lo referido se hizo con el fin de mantener el sentido didáctico mencionado antes en la introducción; así, se pensó en combinar cada aspecto teórico de la metodología con su correspondiente instrumentación. Lo anterior sólo se hizo con la primera película; las demás se elaboraron sin especificar qué parte se estaba desarrollando, es decir, como se pretende que se construya finalmente una apreciación cinematográfica, sin esquemas rígidos que no le permitan ser flexible y libre.

La metodología alude a una síntesis y a un análisis a que cualquier cinta puede ser sometida. Puede modificarse en lo que al orden se refiere, según el criterio o gusto del apreciador; el que los elementos sean jerarquizados de manera distinta a la aquí propuesta, no significa que esté mal hecho o que no resulte bien. No pretendemos que este apoyo metodológico (llamado también así porque se considera un soporte, un sostén útil y conveniente para el espectador) se convierta en una especie de receta, la cual tenga que seguirse al pie de la letra.

Incluso se contempla la alternativa de que sea enriquecida de acuerdo a las posibilidades cognoscitivas de toda persona que se interese en el tema.

Creemos que el trabajo no ha concluido hasta aquí. Esta es la apreciación cinematográfica como la concibe el investigador, mas no la última palabra respecto a la contribución de su desarrollo y evolución.

En un principio, la instrumentación de las apreciaciones no era un objetivo, simplemente se invitaba a hacerlas; después llegamos a la conclusión de que si se cristalizaba tal idea, entonces la exhortación sería más fuerte, tal vez hasta podría tornarse seductor para el espectador el llevarlo de la mano para que no se extraviara, para que ese gozo por el cine a nivel visual y auditivo (sensorial) se manifestara a nivel de la razón.

Para lograrlo, los capitales culturales con los que el cinéfilo cuente son determinantes, vitales, ya que le permitirán razonar, pensar, reflexionar, apreciar, criticar. Esto le servirá para argumentar, para no decir simplemente "me gustó", "no me gustó", "es buena", "es mala" tal película, sino especificar por qué sí o por qué no es de su agrado (debido a los aspectos técnicos, estéticos, artísticos); en fin, se propone que se recomiende una cinta exponiendo razones basadas en las interpretaciones actorales, el argumento, la dirección, los aspectos técnicos y demás. Se trata de salir de lo trillado, lo común, lo fácil; de no ser convencionales, de ser argumentativos y, por lo tanto, críticos, porque después de todo la apreciación conducirá a una tarea de autoaprendizaje para crecer personal e intelectualmente.

El cine fue centro de interés por un motivo personal del investigador: el deseo de compartir la afición por el cine, por considerarse un activo consumidor de la cultura cinematográfica y querer propiciar en los otros la inquietud por el tema.

La semiótica es un enfoque científico que se pensó era el idóneo para abordar el cine a la luz de éste.

La razón fue que la investigación podía apoyarse en otras ciencias tales como la historia y la estética para hacer más sustancioso su contenido.

No se consideró a la semiótica del cine como un sinónimo de lingüística (lo cual se hizo en sus inicios, varias décadas atrás), sino como una ciencia que se avoca al estudio de los signos y su significación, en este caso, del ámbito cinematográfico.

Los alcances que esta investigación ha pretendido son:

- ◊ Trazar el camino hacia una especialización cinematográfica.
- ◊ Cultivar una nueva visión de cada filme y que ésta se refleje en una apreciación.
- ◊ Lograr un mayor y, sobre todo, mejor acercamiento al universo filmico.

Las limitaciones que comprende son:

La renuencia a que algún espectador cambie su forma de pensar respecto a la utilidad de la tesis; que piense que no aporta algo novedoso y, por lo tanto, que no sea leída e instrumentada con la intención de obtener un producto pleno y diferente a otros.

Sin embargo, es importante señalar el por qué podría cambiar de postura:

El cine ha sido tomado - no pocas veces - como un entretenimiento vano, el cual no es digno siquiera de consideración ni como algo susceptible de ser estudiado a través de una perspectiva científica. Esto es precisamente lo que se ha hecho hasta ahora, por lo cual pensamos que la investigación beneficia al espectador al hacerle ver que el cine es algo más que un espectáculo intrascendente, el cual puede ser leído como un texto, de manera ordenada y lógica y, por extensión, aprenderá a estructurar su pensamiento de modo similar por medio del ejercicio cinematográfico continuo.

Hasta ahora, por diversas razones como la premura del tiempo, la falta de espacio en las publicaciones (periódicos, revistas) y hasta la costumbre o la falta de creatividad, han propiciado que las apreciaciones sean catalogadas como una práctica cotidiana pero sin alguna profesionalización; hasta cierto punto han sido anecdóticas y nada más. Al percatarse de esto y reflexionar en cuanto a lo realizado hasta aquí, una pregunta es vital a estas alturas de la investigación:

¿Sirvió de algo el escribir las apreciaciones de cine siguiendo la metodología propuesta?

Respondemos que sí, porque a través de ella se obtiene una visión más completa del filme, que a la vez permite realizar no sólo una sino varias lecturas distintas del texto cinematográfico.

Llevar a cabo una apreciación de cine es, pues, volcarse en unas páginas en blanco para llenarlas con ideas que reflejen una parte de nosotros mismos y de nuestra concepción de la realidad contemplada a la luz del cine.

Se da por hecho que este tipo de ejercicio no tiene porqué reducirse a la fría organización de una serie de componentes que dan origen a un apoyo metodológico (o metodología). Se supone que una crítica de cine debe surgir de manera libre, espontánea y sin limitaciones; la libertad del creador imprime el estilo. Entonces, el someterse a un paradigma cortaría ese espíritu libre que tanto se defiende. Pero no se ha tomado en cuenta que la libertad de pensamiento al escribir una crítica no se limita o restringe solamente por seguir cierta estructura.

La metodología propuesta no pretende “encasillar” el pensamiento; más bien tiende a ejercer la libertad de escribir combinándola con el conocimiento y el raciocinio, lo cual no es sencillo la primera vez por lo que el ejercicio es definitivo.

Por otro lado, cuando se presencia un filme, debe tratar de verse de la misma manera que el director, si es posible; “meterse” bajo su piel y sentir cómo siente, por qué construye de esa forma. Entonces es posible obtener un juego de sentidos. Sentidos que han de conjugarse con la capacidad de reflexión, de pensamiento, de crítica, de apreciación, porque la emoción sin razón no es útil para lo que aquí se persigue lograr.

Debemos cambiar la concepción de que una crítica de cine es contar chismes acerca del mundo del espectáculo, o en el mejor de los casos, que es sólo información.

Por otro lado, la función de una apreciación no debe ser el decir qué ver o no ver; debe esclarecer, proporcionar elementos explicativos que permitan mantener un “diálogo” con el espectador. Se hace necesario adaptar la apreciación cinematográfica a lo que el cine es en la actualidad. El asunto es encontrar una nueva manera de realizar críticas que tomen en cuenta incluso al video y a la televisión.

Se propone que el cine sea enseñado mediante cursos de apreciación cinematográfica elaborados por instituciones especializadas pero dirigidos a personas que tengan la inquietud de conocer más acerca del *Séptimo Arte*.

Estos cursos podrían realizarse como talleres propiciando la participación de cada uno de los alumnos en la elaboración de ensayos o de apreciaciones filmicas que vayan más allá de una simple calificación de los filmes presenciados.

Ahora que no solamente las escuelas de cine podrían impartir los cursos - talleres, sino que también las instituciones de enseñanza superior tendrían la oportunidad de llevarlos a cabo, contando - claro está - con la actuación como docentes de aquellos que tengan una especialidad en el tema.

Estos cursos servirían, asimismo, como pretexto para producir textos sistematizados y científicos sobre cine y que en corto plazo fueran publicables. La gran tarea sería así el formar investigadores de cine.

Contar con la participación de especialistas para formar otros más, traería la ventaja de "educar cinematográficamente" por medio de diferentes metodologías para realizar apreciaciones.

La historiografía es una parte del cine que ha sido desarrollada ampliamente por los investigadores clásicos en el tema. Es importante que se siga apoyando a éstos y a la vez se brinden nuevas oportunidades a aquéllos quienes muestran interés por este rubro.

Por otro lado, debe de sacársele más provecho a la investigación de temas más específicos; como ejemplo de lo anterior podría plantearse un trabajo que aborde cómo es que se ha logrado la especialización del oficio en las personas que han trabajado o trabajan como técnicos en la industria filmica, o bien, cuáles han sido las causas por las que los productores y/o cineastas se han incorporado a la actividad cinematográfica, independientemente de la tradición familiar.

Se trata de elevar el nivel de consumo de la cultura cinematográfica pero desde un enfoque científico. Entonces, puede recurrirse a la ayuda de la semiótica para hacerlo; por ejemplo, estudiando los códigos y/o subcódigos utilizados en la obra filmica de Emilio "Indio" Fernández.

La sociología es una ciencia que de igual modo puede aportar logros para el cine, siempre y cuando sea focalizada hacia éste. Por ejemplo, se estudiaría el cine de los años setenta y las características sociales, políticas, culturales y económicas en las cuales se consumía.

Lo anterior daría pie a otros temas de investigación: -

Los hábitos de consumo del cineespectador en México; cómo ha evolucionado el cinéfilo (analizando diversas circunstancias o factores); sus hábitos cuando asiste al cine; cómo lo consume.

Dado que en México existen instituciones que "se supone" apoyan al cine nacional (afirmamos esto con toda la ironía posible dadas las condiciones de la industria filmica por todos bien conocidas), sería importante también preguntarse por qué es que existen, gracias a qué o a quiénes, cuál es su función, cuál debería ser, en fin, cuestionamientos que ayuden a clarificar este panorama turbio en el que se encuentra la cinematografía mexicana.

Las propuestas anteriores obedecen al interés por ver al cine como un objeto de conocimiento y no solamente como una diversión, un entretenimiento. El nivel de aproximación a él debe originar elementos prácticos y bien articulados para apreciarlo con profundidad, no nada más en la superficie.

Por último, deseamos realizar algunas reflexiones que permitan cerrar esta investigación:

El cine es un terreno en el cual hay mucho que explorar; al ejercitar la apreciación se aprende de él y al mismo tiempo surge la necesidad de querer nutrirse de nuevos elementos que den pie a un renovado descubrimiento del llamado *Séptimo Arte*.

La tarea del apreciador cinematográfico reviste una importancia cultural y profesional para la cual debe estar lo mejor preparado posible.

Las huellas del pasado deben servir para inspirar la labor del crítico actual y procurar imprimir un sello particular a toda creación suya, permitiendo que su estilo dé forma al conocimiento cinematográfico que posee y del cual debe estar preocupado por cultivar siempre que le sea posible, para poder alcanzar esa especialización en cuestiones filmicas que se propone.

¡ Y los sueños...cine son!

ANEXO 1

Francisco Pina, Praxinoscopio. Hombre y cosas del cine.

"JUEGO DE MENTIRAS"

La Cinemateca mexicana del Instituto Nacional de Antropología e Historia y el Instituto Cultural Alemán (Goethe Institut) presentaron hace algún tiempo *Juego de mentiras*, la película que realizó Archibaldo Burns en 1967 para tomar parte en el segundo concurso de cine experimental organizado por el STPC.

Después de ver esta singular película, no es fácil explicarse la actitud del jurado que, en esta ocasión, declaró vacantes algunos premios del concurso, renunciando así voluntariamente a la oportunidad que tuvo de hacer justicia a un film como *Juego de mentiras*, merecedor del primer premio por diversos motivos.

Debo confesar, en primer término, que jamás había visto una película hecha en este país que me hubiera producido una sensación tan profunda de auténtica mexicanidad. En efecto: se trata de una obra de raíces tan mexicanas, que le obliga a uno a verla con una actitud muy particular, porque a partir de los primeros planos se tiene la intuición de que vamos a ver algo verdaderamente insólito - y sin la más remota semejanza- con lo que se acostumbra hacer dentro de nuestro cine tradicional.

Con un asunto como el de este film y un realizador al uso (es decir, con características opuestas a las de Burns) el resultado habría sido uno de esos melodramas abrumadores de los que tanto ha abusado nuestro cine. Pero *Juego de mentiras* no es un vulgar melodrama ni una de esas películas de horror (que no horrorizan a nadie). Es la fascinante y extraña historia - narrada con una sobriedad y una profundidad poco comunes- de las relaciones existentes entre una señora de la burguesía y una mujer del pueblo que ha estado a su servicio durante un tiempo. Es también un sorprendente, agudísimo estudio psicológico de dos personajes femeninos, que acaso fuera imposible encontrar en alguna parte del mundo, fuera de México.

Esta rara y ejemplar historia la cuenta Archibaldo Burns sin vanos alardes técnicos o de cualquier otra clase, pero mostrándose dueño (aun sin quererlo) de un impecable sentido narrativo y estilo cinematográfico en el que imperan la lucidez y la elegancia.

Con una morosidad que es indispensable para obtener los trazos justos en el retrato de las dos protagonistas, el realizador mantiene - y acrecienta progresivamente- el interés de la

historia, hasta llegar al inquietante final de una emotividad y una belleza que se remontan astronómicamente - en el plano estético- sobre los pasajes más o menos logrados que pueda ofrecer una película perteneciente al género del horror.

Claro está que esta morosidad necesaria que hemos mencionado más arriba, será seguramente calificada por algunos como una lentitud insoportable. (Este tópico manido de la "lentitud" que la gente esgrime, por lo general, siempre que no alcanza a entender y gustar de una película, tiene ya su historia y hasta cuenta con sucedidos como el siguiente: Hace varios años, un periodista cinematográfico invitó a una amiga suya a ir al cine. Cuando terminó la función y se encontraron en la calle, el periodista preguntó a su amiga si no le había parecido la película demasiado lenta. A lo que ella replicó: Bueno, puede que lo sea, pero como yo no tenía prisa...)

Lo que sí cabe decir, sin caer en la exageración que puede propiciar un entusiasmo pasajero, es que Burns tiene una manera nueva y distinta en México de hacer y entender el cine. Y es por eso que Juego de mentiras puede calificarse como la primera obra de un cine verdaderamente nuevo, no obstante que a muchos pueda parecerles tradicional (en el peor sentido de esta palabra) por el hecho de no tener esos trucos pueriles y esos cubileteos de falso genio que engañan solamente a los filisteos.

Lo que será curioso es ver la reacción del público cuando se estrene esta película, si es que llega a estrenarse algún día. Por mi parte, creo que se defenderá mucho mejor en los cines de barriada, ante un público que quizás entienda y se identifique con Luisa (La criada indígena que, por cierto, ha encontrado en Irene Martínez Cadena la intérprete ideal) que ante un público compuesto por gente de la clase media. Éstos, en el caso de que lleguen hasta el final, se apiadarán de la "pobre" señora Martita (Natalia Herrera Calles), pero es de temer que sus reacciones no vayan más allá de esta actitud un tanto simplona.

El argumento para este film se lo proporcionó a Burns una obra teatral de Elena Garro y su transcripción en forma de cuento. No es necesario haber leído este inquietante relato para estar de acuerdo con Ayala Blanco cuando dice (en su libro La aventura del cine mexicano, página 381) que "la historia fue tomada con gran inteligencia".

Justo será mencionar aquí la parte considerable que le corresponde al camarógrafo checo Trnka en la creación de esa atmósfera de inquietud y de misterio que llega a envolver el lujoso

apartamento de la señora Martita y acaba por convertirse - hacia el final de la película - en un denso y angustioso ambiente de pesadilla.

La parte del film que se desarrolla en la cárcel de mujeres constituye una prueba más de que Archibaldo Burns tiene una mentalidad distinta a la mayoría de los que han hecho - hasta hoy - cine en México. Y también una visión del mundo diferente y más personal. Digo esto porque esas secuencias carcelarias están completamente ayunas de esa sensiblería y esa irresistible tendencia a la demagogia que no dejan de aparecer en nuestro cine cuando utiliza temas semejantes.

Juego de mentiras es una película de bajísimo costo y viene a demostrar una vez más, que el talento no necesita grandes sumas para realizar un cine, no solamente decoroso, sino también francamente bueno. A decir verdad qué diferencia tan considerable - en lo que toca al alcance artístico y al valor cinematográfico- entre este film de producción tan modesta y esos llamados "de aliento", que han sido frecuentemente unos culebrones de antología.

Terminaremos este artículo dando al lector unos someros datos biográficos de Archibaldo Burns: Nace en la ciudad de México el 7 de abril de 1914, pero sus años de adolescencia los pasa en Europa. Coproductor de los films *Refugiados en Madrid* y *La noche de los mayas* (1937 - 1939). Se aleja del cine durante varios años. Para "soltar la mano y recobrar el idioma", como ha dicho él mismo con su humor habitual, publica una novela en 1954. Cuatro años más tarde realiza el corto experimental *Perfecto Luna*. En 1964 escribe *En presencia de nadie*, y en 1966 *El cuerpo y el delito*. Al año siguiente hace el corto metraje (sic) *Un agujero en la niebla*, que gana el Premio Goethe como el mejor cortometraje mexicano y concursa más tarde en el festival de Oberhausen.

En resumen: Archibaldo Burns puede ser el realizador que hemos esperado en vano; quiero decir, el realizador capaz de señalar nuevos rumbos al cine nacional. Debe seguir haciendo películas.

ANEXO 2

Xavier Villaurrutia, Crítica cinematográfica.

“Greta o Margarita, como gustéis”.

LA DAMA DE LAS CAMELIAS.

No ha perdido la obra de Alejandro Dumas, hijo, su frescura romántica de obra dirigida a un público numeroso y siempre ávido de tomar parte, compasiva y piadosamente, en los conflictos entre el amor y el deber, que hacen que Margarita Gautier la heroína de un drama sin profundidad, pero con relieve sentimental.

La dama de las camelias se ha conservado joven, no sólo por el tipo de la mujer que vive y muere amorosamente, sino también por el romántico ambiente que describe. Los amores de Margarita y Armando tienen el valor de una cifra romántica. Los personajes que los rodean, los escenarios dentro de los que se mueven, tienen también un sello de innegable y auténtico romanticismo. Pertenece, pues, *La dama de las camelias*, a la categoría de obras que no resisten un análisis crítico muy severo; pero de las que, a pesar de todo, y por encima de cualquier actitud crítica que se adopte para juzgarlas, se desprende una emanación romántica que no es posible contener ni dejar de respirar. Acaso en esta emanación, en este perfume romántico, reside su mérito principal. A obras como ésta podemos disecarlas, pero siempre quedará de ellas un inasible perfume que se ha escapado por entre las redes de la más rigurosa crítica.

La dama de las camelias sigue siendo una obra leída. En todos los países, la obra teatral tiene su público, y las actrices no sólo desdeñan sino que se complacen en encarnar el personaje de Margarita. El cinematógrafo - ese gran medio de divulgación de las obras literarias - se ha sentido imantado también por la romántica trama, por los desdichados personajes centrales, de la obra, y la ha llevado varias veces a sus terrenos.

El solo anuncio de que Greta Garbo pasaría de la Ana Karenina, de Tolstoi, a encarnar la Margarita, de Dumas, hijo, despertó curiosidades innumerables. No faltaron quienes, olvidando la inteligencia de la actriz, se negaban a imaginarla siquiera en el personaje; otros se obstinaban en repetir, como un anticipado reproche, que Greta Garbo seguiría siendo, en el papel de Margarita, Greta Garbo. Los últimos decían, sin saberlo, una verdad. Greta Garbo es en esta película, como ha sido en todas las suyas, Greta Garbo. Lo mismo en Ana Karenina que en

Ana Christie y que en la protagonista de la obra actriz del cine ha quedado en pie. Pero de aquí a decir que no ha entrado en cada uno de los personajes, hay un abismo. El arte de la Garbo hace posible auténticas recreaciones de personajes diversos. De cada una de sus interpretaciones queda indemne y presente la personalidad de Greta Garbo, inconfundible común denominador de cada una de ellas.

Actrices como ella son excepcionales en el cine norteamericano, donde el director hace o deshace a la actriz. A esto es preciso añadir que ningún director podría lograr con alguien que no fuera la Garbo una escena como la de la muerte de Margarita, en que sólo el genio particular de la actriz es capaz de dar, con una economía de medios admirable, una impresión de tan grande intensidad dramática.

George Cukor, el director de *La dama de las camelias*, logró dar una precisa unidad cinematográfica a la obra de Dumas. A sus órdenes Robert Taylor hizo un discreto Armando Duval. Un relieve más acusado habría hecho aparecer al personaje en un plano que no le corresponde: no hay que olvidar que Armando más que un héroe romántico es una romántica víctima. La brevedad de la escena entre Lionel Barrymore y Greta Garbo hizo posible que no se manifestara con exceso el hecho de que, tanto por su tipo como por su voz, no es aquél el actor más indicado para representar el papel del padre de Armando Duval. Sólo la actriz a quien se encomendó el papel de la entrometida Prudencia, desafinó con relación al conjunto, exagerando algunos pasajes.

Escenarios y trajes, escogidos, realizados con buen gusto y siguiendo la línea y el espíritu del tiempo, sirven admirablemente para hacer de *La dama de las camelias* no sólo la representación de los infortunados amores de Armando y Margarita, sino también una colección de estampas del París romántico.

A la serie de magníficas interpretaciones que ha realizado de modo inolvidable, Greta Garbo acaba de añadir ésta de Margarita, la cortesana que, como en los versos de Ramón López Velarde, "se deshace entre toses y toses", y es "como una epístola de rasgos moribundos colmada de dramáticos adioses".

ANEXO 3

Martín Luis Guzmán, Frente a la pantalla.

“La dama de las camelias”.

Desentendámonos de la estrechez en que se encierra el cine siempre que se pone al servicio del teatro - demasiado lo hemos repetido otras veces - y hagamos justicia a la casa César Film: en *La dama de las camelias* aplaudimos la labor fotográfica; encontramos discreta la adaptación del drama teatral al drama de cinematógrafo; alabamos el lujo de la *mise en scene*; gustamos de algunos momentos de la pieza, ya que no sean los culminantes - por ejemplo, la escena en que Armando, después del primer rompimiento, acude a la amiga común en demanda de ayuda - , y no encontramos nada verdaderamente censurable.

En una palabra, la película tiene cualidades sobradas para parecer más que mediana. Pero he aquí lo interesante: ¿la cinta es extraordinaria? Recordemos que no se trata ahora del valor del drama mismo y contestemos a esta pregunta: ¿Francesca Bertini nos ha parecido extraordinaria? La Bertini nos ha parecido muy bella; instantes hubo en que su belleza llenaba sola toda la pantalla. Asimismo, la vimos sensitiva, la vimos fuerte, la vimos heroica. Sin embargo, a ello hemos de oponer esto otro: no la vimos elegante. Su interpretación de Margarita Gautier se resiente de cierta falta de delicadeza y finura, de un asomo de cosa plebeya que no sería fácil precisar en estas breves líneas y que Charles Maurras explicaría con un razonamiento semejante al que ha aplicado al estudio de las poetisas metecas de Francia.

ANEXO 4

Alfonso Reyes, Frente a la pantalla.

“La moneda rota”.

Varias especies de drama cinematográfico han dado entre nosotros su celebridad a la “Transatlantic”. A veces (dramas de paisajes africanos y colecciones de fieras) toda la jungla de Kipling parece desfilar por sus cintas; y si entonces los hombres resultan algo convencionales y torpes, los animales siempre toman su papel por lo serio. (En los Angeles de California - los yanquis, para abreviar le llaman “Los”-, en aquella Meca de la cinematografía que es el Far - West , - (sic) el coronel William N. Selig ha formado un verdadero jardín zoológico para los usos del Cine que, por aquí, se toca también con el Circo). Otras veces, como en *El cofrecito negro*, la “Transatlantic” ha logrado creaciones de mayor alcance espiritual: dramas de enigma y ciencia mágica, robustamente incorporados en aquellas caras imborrables: el Doctor y su criado; el detective y sus ayudantes. No ha faltado la nota cómica o de risa que, por proceder de la imitación de Charlot el único, puede merecer algunos reparos, sin dejar de merecer el elogio: Ritchie es un actor nada común.

Faltaba, en fin, la nota humorística o de sonrisa, y ha venido a darla *La moneda rota*, creada en un ambiente de fantasía encantadora. Ópera bufa, quienes no la han entendido así, no la han entendido. Figuración de la vida a través de un prisma, no sé si infantil o popular, pasa por ella el Rey en persona, a la cabeza de sus legiones - infantería, caballería, artillería, banda militar y bandera -, y todo para ocupar una estación donde ha de bajar del tren un pobre diablo que lleva consigo la mitad de una perra chica. Graciosa representación de una corte a los ojos del más cándido ciudadano yanqui, a más del valor caricaturesco, tiene cierto sabor folklórico, y toda la astucia y la pintoresca ignorancia de los refranes que dice el vulgo.

Lucila - que hace dengues cómicos en medio de las situaciones más difíciles - da un paso más en el camino trazado por Mabel, la muchacha de “Keystone”, y nos vuelve al sentido de la realidad, como tirándonos de la oreja, cuando estamos ya a punto de conmovernos ante la tragedia de mascarada. ¡Gracias sean dadas al buen sentido de Lucila! ¡Quién la viera aparecer de pronto, en pleno dramón italiano, y burlarse del infame seductor, del padre ofendido, de los papeles amarillentos por el tiempo, del primo malo y del amigo bueno y pobre, y otros engendros de la misma ridiculez! En el viento virginal del Far - West, nos llega con Lucila, un

hálito de moral y de higiene... Y los múltiples episodios se desarrollan por todo un laberinto de persecuciones, luchas, coces y puñetazos, que nos hacen bien y nos confortan. La emoción del combate humano es pegadiza como un motivo musical: saltamos en el asiento y contraemos los músculos; no se olvida más un buen golpe, un salto a tiempo, una atlética contorsión; nos entra la energía como por los nervios, afianzándose en nuestros huesos. Polo - gimnasta, héroe amado del pueblo - triunfa de diez, triunfa de veinte. Y entre un búdico resplandor de brazos (atributos del boxeador), adelanta el busto el Conde Hugo: príncipe cuando dispara el revólver, y apache si, en las peripecias de la lucha, ha perdido la botonadura del cuello o se le ha deshecho el lazo de la corbata.

Pero el asunto de *La moneda* - me diréis -, es pueril, pueril... Ciertamente: más es altamente cinematográfico, y todo depende de la ejecución. ¿Es menos pueril el asunto de un baile ruso?

ANEXO 5

Críticos de cine en México

- ♦ Aguilera César (*Novedades*).
- ♦ Alvarado Eduardo (*Excelsior*).
- ♦ Arredondo Arturo (*Novedades*).
- ♦ Aviña Rafael (*Reforma*).
- ♦ Ayala Blanco Jorge (*El Financiero*).
- ♦ Barbachano Ponce Miguel (*La Jornada*).
- ♦ Barriga Chávez Ezequiel (*Excelsior*).
- ♦ Barrios José Luis (*Nitrato de plata*).
- ♦ Benítez César (*Unomásuno*).
- ♦ Benítez Esquivel Nancy V. (*El Nacional*).
- ♦ Betancourt Javier (*Proceso*).
- ♦ Bonfil Carlos (*La Jornada*).
- ♦ Brennan Juan Arturo (*Dicine*).
- ♦ Bustamante Enrique (*El País*).
- ♦ Cabello Maradiaga Lérida (*El Universal*).
- ♦ Cane Miguel (*El Universal*).
- ♦ Carro Nelson (*Tiempo Libre*).
- ♦ Cato Susana (*Proceso*).
- ♦ Celin Fernando (*Novedades*).
- ♦ Coria José Felipe (*El Financiero*).
- ♦ Cueto Juan (*El País*).
- ♦ Dávalos Patricia E. (*Crónica*).
- ♦ Davis Karl Lenin G. (*Unomásuno*).
- ♦ De Anhalt Nedda G. (*Nitrato de plata*).
- ♦ De la Colina José (*Dicine*).
- ♦ De la Garza Gloria (*El Nacional*).
- ♦ De la Vega Eduardo (*Dicine*).

- ♦ Del Conde Teresa (*La Jornada*).
- ♦ Del Diestro Lucía A. (*Dicine*).
- ♦ Del Moral Fernando (*Nitrato de plata*).
- ♦ Diezmartínez Guzmán Ernesto (*Reforma*).
- ♦ Elorduy Justo (*Reforma*).
- ♦ Espinasa José María (*Nitrato de plata*).
- ♦ Fernández - Santos Ángel (*El País*).
- ♦ García Tsao Leonardo (*El Nacional*).
- ♦ Gómez Haro Claudia (*Nitrato de plata*).
- ♦ González Rubio Javier (*Dicine*).
- ♦ Gracida Ysabel (*El Universal*).
- ♦ Hebertt Omar (*Unomásuno*).
- ♦ Hernández Jesús (*El Financiero*).
- ♦ Lavín Mónica (*El Universal*).
- ♦ Lazcano Hugo (*Reforma*).
- ♦ López Aranda Susana (*Dicine*).
- ♦ Losada Óscar (*El País*).
- ♦ Luján Sauri Jorge H. (*Reforma*).
- ♦ Ernesto Marín Conde (*Esto*).
- ♦ Marquet Antonio (*El Nacional*).
- ♦ Mayer Mónica (*El Universal*).
- ♦ Medina de la Serna Rafael (*Dicine*).
- ♦ Melche Julia Elena (*Reforma*).
- ♦ Meléndez Jorge (*El Universal*).
- ♦ Moral Fidel (*Novedades*).
- ♦ Morales Felipe (*El Universal*).
- ♦ Muñoz Castillo Fernando (*Unomásuno*).
- ♦ Pardo Laura (*Reforma*).
- ♦ Peguero Raquel (*La Jornada*).
- ♦ Pérez Turrent Tomás (*El Universal*).

- ♦ Ramírez José Agustín (*Unomásuno*).
- ♦ Reséndiz Edgardo (*Reforma*).
- ♦ Rodríguez Álvarez Gabriel (*El Nacional*).
- ♦ Rodríguez Fierro Graciela (*Excélsior*).
- ♦ Salazar Hernández Alejandro (*El Nacional*).
- ♦ Sarquiz F. Óscar (*El Financiero*).
- ♦ Segovia Francisco (*Nitrato de plata*).
- ♦ Servín Rosalía (*El Financiero*).
- ♦ Solórzano Fernanda (*Unomásuno*).
- ♦ Székely Mario P. (*Reforma*).
- ♦ Taíbo I Francisco Ignacio (*El Universal*).
- ♦ Tola de Habich Fernando (*Unomásuno*).
- ♦ Torreiro M. (*El País*).
- ♦ Torres Augusto M. (*El País*).
- ♦ Villavicencio Martín (*Ovaciones*).
- ♦ Viñas Moisés (*Dicine*).
- ♦ Yeyha Naief (*Nitrato de plata*).

BIBLIO - HEMEROGRAFÍA

- Amo, Álvaro del. Cine y crítica de cine. Edit. Taurus, Madrid, 1970, 90 pp.
- Andrew, J. Dudley. Las principales teorías cinematográficas. Edit. Gustavo Gili, Barcelona, 1978, 274 pp.
- Anduiza Valdelamar, Virgilio. Legislación cinematográfica mexicana. UNAM, México, 1980, 255 pp.
- Aumont, Jacques y Marie, Michel. Análisis del film. Ediciones Paidós, Barcelona, 311 pp.
- Ayala Blanco, Jorge. La aventura del cine mexicano. 3ª. Edición, Edit. Era, México, 1980, 422 pp.
- Ayala Blanco, Jorge. La condición del cine mexicano. Edit. Posada, México, 1986, 663 pp.
- Ayala, Francisco. El cine, arte y espectáculo. Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias, Universidad Veracruzana - México, 1966, 164 pp.
- Baena Paz, Guillermina. Instrumentos de investigación. Editores Mexicanos Unidos, 13ª. Edición, México, 1991, 134 pp.
- Baena Paz, Guillermina. Manual para elaborar trabajos de investigación documental. Editores Mexicanos Unidos. 5ª. Edición, México, 1991, 124 pp.
- Balázs, Bela. El film. Evolución y esencia de un arte nuevo. Barcelona, 1978, 267 pp.
- Baldelli, Pio. El público y la crítica cinematográfica. ICAIC, La Habana, 1967, 294 pp.
- Banco Nacional Cinematográfico. Informe general sobre la actividad cinematográfica en el año de 1975, México, 1975.
- Barbachano Ponce, Miguel. Críticas. Cineteca Nacional, México, 1988, 179 pp.
- Barriga Chávez, Ezequiel (tesis), "El cine independiente en México", UNAM.
- Berger, John. Modos de ver. Edit. Gustavo Gili, Barcelona, 1974, 177 pp.
- Casetti, Francesco y Di chio, Federico. Cómo analizar un film. Ediciones Paidós, Barcelona, 1990, 278 pp.
- Cázares Hernández, Laura, et. al. Técnicas actuales de investigación documental. Edit. Trillas, UAM, 3ª. Edición, México, 194 pp.
- Contreras Torres, Miguel. El libro negro del cine mexicano. Editora Hispano - continental films, México, 1960, 445 pp.

- Costa, Antonio. Saber ver el cine. Edit. Paidós Mexicana, México, 1991, 319 pp.
- Ferro, Marc. Cine e historia. Edit. Gustavo Gili, Barcelona, 1980, 175 pp.
- Fulgueira, Ma. Alba. Testimonios para la historia del cine mexicano. Cineteca Nacional, México, 1976, 134 pp.
- Galindo, Alejandro. El cine, genocidio espiritual. Edit. Nuestro Tiempo, México, 1971, 194 pp.
- Galindo, Alejandro. Verdad y mentira del cine mexicano. SEP, México, 1986, 365 pp.
- García Fernández, Rubén (tesis), “Política estatal cinematográfica mexicana del periodo 1970 - 1976”, UNAM.
- García Riera, Emilio y Macotela, Fernando. La guía del cine mexicano. Edit. Patria, México, 1984, 361 pp.
- García Riera, Emilio. El cine es mejor que la vida. Ediciones Cal y Arena, México, 1990, 175 pp.
- García Riera, Emilio. Historia del cine mexicano. SEP Foro 2000, México, 1985.
- García Tsao, Leonardo. Cómo acercarse al cine. CNCA, Fondo Editorial de Querétaro, Noriega Editores, México, 1989, 133 pp.
- Hernández Reyes, Ma. Adela y Mendiola, Salvador. Manual de apreciación cinematográfica. UNAM - ENEP Aragón, México, 2ª. Ed., 1995, 94 pp.
- Howard Lawson, John. El proceso creador del film. Edit. ARTIACH, Madrid, 1974, 468 pp.
- Jarvie, I. C. Sociología del cine. Nueva Imagen, México, 1986, 155 pp.
- Martin, Marcel. El lenguaje del cine. Edit. Gedisa, 2ª. Edición, Barcelona, 1990, 271 pp.
- Michel, Manuel. Al pie de la imagen. Crítica y ensayos. UNAM, México, 1968, 325 pp.
- Mítrey, Jean. Estética y psicología del cine. Las estructuras. Edit. SIGLO XXI, Madrid, 1978.
- Moreno Lara, Xavier. El cine: Géneros y estilos. Edit. Bilbao, 1980, 224 pp.
- Morin, Edgar. El cine o el hombre imaginario. Edit. Seix Barral, Barcelona, 1972, 291 pp.
- Naime Padua, Alfredo. El cine: 195 respuestas. Universidad Iberoamericana, México, 1987, 159 pp.
- Palma Cruz, Enrique C. (tesis), “El cine mexicano de los 80: agudización de su crisis”, UNAM.

- Pérez Lozano, José Ma. Formación cinematográfica. (Metodología del Cineforum). Juan Flors Editor, Barcelona, 1968, 434 pp.
- Petzold, Paul. Cinematografía amateur. Una guía para aficionados. Edit. Omega, Barcelona, España, 1977, 253 pp.
- Pina, Francisco. Praxinoscopio. Hombre y cosas del cine. UNAM, México, 1970, 159 pp.
- Pina, Francisco. Praxinoscopio. Hombre y cosas del cine. UNAM, México, 1970, 159 pp.
- Posada V. Pablo Humberto. Apreciación de cine. Edit. Alhambra mexicana, México, 1995, 110 pp.
- Pozo, Mariano del. El cine y su crítica. Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1970, 162 pp.
- Revueltas, José. El conocimiento cinematográfico y sus problemas. Edit. ERA, México, 1981, 175 pp.
- Reyes, Alfonso. Frente a la pantalla. UNAM, México, 1963, 71 pp.
- Rivera Gómez, Rosa Nidia. "El grupo Nuevo Cine" (Tesis), UNAM, México, 1985, 99 pp.
- Romero Pérez, J. Técnica y estética cinematográficas. 1ª. Edición, Textos universitarios, México, 1967, 133 pp.
- Sadoul, Georges. Las maravillas del cine. FCE, México, 1960, 274 pp.
- Souto, Mario Raimondo. Técnica del cine documental y publicitario. Edit. Omega, Barcelona, España, 1976, 254 pp.
- Torres, Augusto M. El cine N.A. en 120 películas. Alianza editorial, Madrid, 1992, 448 pp.
- Universidad de La Habana. Apuntes para un libro de texto de apreciación cinematográfica. 1985, 74 pp.
- Villaurrutia, Xavier. Crítica cinematográfica. UNAM, México, 1970, 308 pp.
- Zavala, Lauro. Material inflamable. Reseñas y crítica cinematográfica. Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1989, 121 pp.
- Zavala, Lauro. Permanencia Voluntaria. El cine y su espectador. Universidad Veracruzana - UAM Xochimilco, México, 1994, 98 pp.
- Zimmer, Cristina. Cine y política. Material didáctico de uso interno. CUEC, México, 1987, 218 pp.

Periódicos y revistas

- *Cine Arte*, trimestral, 1989 - 1991, 56 pp.
- *Cine*, I. P. N., Mensual, 1978 - 1980, 48 pp.
- *Cineteca*, semestral, 1972, 1973, 48 pp.
- *Dicine* No. 42, noviembre - diciembre, 1991.
- *Dicine* No. 47, septiembre - octubre, 1992.
- *Dicine*, No. 3, octubre - noviembre, 1983.
- *Dicine*, No. 48, noviembre - diciembre, 1992.
- *Dicine*, No. 63, julio - agosto, 1995.
- *Dicine*, No. 64, noviembre - diciembre, 1995.
- *Dicine*, No. 66, mayo - junio, 1996.
- *El Imparcial*, 21 de julio de 1910.
- *Filmoteca*, 1978, 1979, 1981, 132 pp.
- *Intolerancia*, bimestral, 1986, 1989, 1990, 108 pp.
- *La Jornada*, Suplemento *La Jornada Semanal*, No. 87, 29 de febrero 1991.
- *Libreta Universitaria*, UNAM, mensual, 1982, 86 pp.
- *Nitrato de plata*, bimestral, 1991, 42 pp.
- *Nuevo cine mexicano*, Gustavo Garcia y José Felipe Coria, Edit. Clío, 1997.
- *Pantalla*, 1985 - 1991, 32 pp.
- *Primer plano*, Cineteca Nacional, bimestral, 1981, 1991, 92 pp.
- *Rotográfico*, 5 de septiembre de 1928.
- *Sin aliento*, 1986, 15 pp.