



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

67
2ej

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
CAMPUS ARACÓN

**"LA DRAMÁTICA DEL MAL EN LA ÉPOCA
DE ORO DEL CINE MEXICANO".**

RADIO-REPORTAJE

PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN COMUNICACIÓN Y PERIODISMO

PRESENTA

JOSÉ MANUEL MENDOZA CAMPUZANO.

ASESORA: LIC. EVA ESCUTIA ALATORRE.

San Juan de Aragón, Edo. de México

1998.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

264238



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

ÍNDICE TEMÁTICO.

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I.

CARACTERIZACIÓN DE LOS MEDIOS AUDIOVISUALES

(RADIO Y CINE).

1.1. CONCEPTOS BÁSICOS, ELEMENTOS Y LENGUAJE CINEMATOGRAFICO	5
1.2. LA RADIO (EL MEDIO DE COMUNICACIÓN Y SU LENGUAJE)	24

CAPÍTULO II.

HACIA LA CONCEPCIÓN DE LA ÉPOCA DE ORO DEL CINE MEXICANO

2.1. ASPECTOS SOCIALES E HISTÓRICOS DEL CINE DE 1940 A 1950 "LA ÉPOCA DE ORO DEL CINE MEXICANO"	67
2.2. CONDICIONES ECONÓMICAS Y POLÍTICAS DE LA INDUSTRIA FÍLMICA MEXICANA, ASÍ COMO EL PANORAMA FÍLMICO INTERNACIONAL	81

CAPÍTULO III.

EL CINE: UNA EXPERIENCIA SOBRE EL MAL

3.1. LA MALDAD	91
3.2. LA MISERIA, LA MUERTE Y EL AMOR; UNA EXPERIENCIA SOBRE LA MALDAD	92
3.2.1. NOSOTROS LOS POBRES Y USTEDES LOS RICOS	93
3.2.2. UN RINCÓN CERCA DEL CIELO	100
3.3. EL DRAMA MALÉFICO DENTRO DEL SENO FAMILIAR.	102
3.3.1. UNA FAMILIA DE TANTAS	104
3.3.2. LA OVEJA NEGRA Y NO DESEARÁS LA MUJER DE TU HIJO	106

CAPÍTULO IV.

DISEÑO DE SERIE

4.1. EL DISEÑO DE LA SERIE RADIOFÓNICA	110
--	-----

CAPÍTULO V.

RADIO-REPORTAJE

5.1. GUIÓN TÉCNICO	119
CONCLUSIÓN	141
BIBLIOGRAFÍA	150

DEDICATORIA.

En el nombre de **MARÍA DE LOS ANGELES CAMPUZANO TIRADO**, mujer batalladora, dulce como la primera certeza, heroica, sonriente, campesina, ciudadana, mujer y madre. Ojalá exista el cielo; es lo menos que te has ganado después de tantos años de excesiva siembra y escasa cosecha. ¡sea! / y en el nombre de **MANUEL MENDOZA MOLINA**, hombre de estatura media, grande criterio, de una madurez que la vida le brindó desde muy pequeño al salir de su hogar para enfrentarse a su destino; el nuestro, Padre de gran corazón de quien he recibido las lecciones más intensas de mi vida. Un día llegaremos al Río Balsas, nos sentaremos en su orilla, observaremos como el sol se apaga frente al majestuoso "Cerro del Águila" y platicaremos todo lo que no hemos hablado, ¡sea! / Este trabajo está dedicado a mis hermanos: **DANELY MENDOZA, IVÁN MENDOZA, YADIRA MENDOZA y JORGE GONZÁLEZ** mi familia que tanto amo, en quienes me siento apoyado por siempre y consienten mis múltiples estados de ánimo ¡Dios bendícelos! ¡sea!/ esta tesis estaría incompleta si no aparecieran los nombres de **ELIA ESPINOZA, EMILIO EBERGENYI, MARÍA EUGENIA PULIDO, CRISTINA PÉREZ, VICENTE MORALES, ERNESTO PI OROZCO, TEÓFILO HUERTA y JESÚS ESPINOZA** por aceptar tan amablemente su participación en este proyecto. ¡sea! / No puedo dejar de mencionar a **EVA ESCUTIA ALATORRE** y expresar mi eterna gratitud por haber dirigido tan acertadamente este trabajo. ¡sea! / a mis compañeros; **ALEJANDRA, ÓSCAR, CARMEN y la VERO'S** por compartir

nuestra amistad sincera por toda la vida. ¡sea! / cómo olvidar a VICTORIA, KARINA, ESTRELLA, ENRIQUE, EDUARDO y JOEL que representan una etapa muy importante de mi vida; la primera generación que he formado en el aula y quienes me han brindado su amistad. ¡sea! / a DIOS no puedo dejar de agradecer lo bueno que has sido conmigo y las bendiciones recibidas de tí, este trabajo te lo dedico. ¡sea! / Esta investigación también es para CUBA su pueblo quien me recibió con los brazos cálidos de un hermano JORGE, GUIOMAR, ROBEL y su ESPOSA ELSA a esta última nunca olvidaré ese delicioso brazo gitano. ¡gracias por todo! ¡sea! / y a la UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO Alma Mater de la ciencia y el conocimiento, mi gratitud por darme el honor de poner en alto su nombre.

P R O L O G O

Para dar principio, me gustaría señalar que el interés de dicho proyecto responde a dos categorías: uno de tipo personal y otro académico.

El primero evidentemente al ingresar a la carrera de Comunicación y Periodismo, me inclinaba por la opción vocacional de cine misma que desaparece del plantel. No obstante la inquietud de realizar una investigación sobre el cine fue persistente, dado que, esto implicaría la búsqueda de teoría e historia de este arte, para cubrir el pequeño abismo que la currícula escolar había edificado. Asimismo incursionar en una inquietud añeja, porque me es importante mencionar que el cine es el medio de comunicación que más me interesa y apasiona, por considerarlo con características muy peculiares que lo diferencia de la prensa, radio o televisión al introducir al espectador a un sueño aparente, a una máquina que cuenta historias y las convierte en realidad.

Posteriormente dar paso a un pequeño manual (el reporte escrito) en el cual el estudiante de comunicación en especial de la materia de apreciación cinematográfica, pueda consultar, así como, despertar la inquietud de crear nuevas producciones y más innovadoras. Para difundir la mejor apreciación del cine, de igual manera introducir al educando al estudio de las imágenes en

movimiento. Pero cabe mencionar que las limitaciones se presentaron al reunir las opiniones de realizadores, actores, así como, estudiosos del cine para la producción radiofónica. Pero estoy seguro que fue una tarea excitante.

I N T R O D U C C I O N

El cine, la máquina de los sueños, el séptimo arte o el celuloide filmico, por mencionar algunas de las denominaciones que ha recibido la creación de los hermanos Lumière a un siglo de su aparición en el mundo. Se consolida como un gran medio de comunicación artístico, que cuenta historias y las divulga a todas partes del planeta, convirtiéndose en una industria floreciente, que en nuestros días presenta una problemática latente y real.

Gran parte del cine de hoy, se ha convertido en un espectáculo impresionante, presentando un vasto escaparate de violencia, moda y "sueños" nada conectados a la realidad de nuestro momento, ha traído como consecuencia, una atracción masiva de espectadores que sólo se acercan a las salas para vivir el sueño, sin ver más allá de lo que el cine les proporciona: analizar el mundo circundante y crear una conciencia real de su papel histórico.

Por tal motivo, es necesario educar o reeducar (según sea el caso), la apreciación del espectador, para que pueda descifrar en los sonidos, los planos, actuaciones, argumentos, dirección y temática el reflejo de su propia historia, así como, alcanzar la liberación de la enajenación y participar activamente en la transformación de su sociedad.

Citando lo anterior, el presente Radio-Reportaje pretende acercar a dos medios de comunicación: La Radio y El Cine para lograr una mejor apreciación del fenómeno cinematográfico. En el primer capítulo se caracteriza a estos dos medios, para conocer sus peculiaridades y diferencias para que el lector identifique la importancia de cada uno de ellos, en la ardua tarea de la comprensión del cine.

En el capítulo segundo se abordan las condiciones económicas, políticas e históricas que dieron origen a la concepción de la Epoca Dorada Del Cine Nacional. Al arribar al tercer capítulo del trabajo, nos encontramos con la parte medular de la investigación; **La Dramática del Mal en la Epoca de Oro del Cine Mexicano**. Haciendo un análisis de una serie de películas mexicanas elegidas y presentadas en torno a cuatro temas fundamentales: el autoritarismo paterno, la miseria, el amor y la muerte. Estos cuatro temas fueron escogidos porque ocupan un lugar preponderante en las temáticas del cine nacional en la década de los cuarentas.

En el capítulo cuarto se plantea el diseño de la serie radiofónica que dio origen la información de la investigación de este Radio-Reportaje en el cual se menciona; el título de la serie así como el programa, tiempo, transmisión y producción con

su respectiva justificación. La quinta parte del trabajo presenta el guión del radio-reportaje titulado "el mal en el cine mexicano" resultado del presente recepcional, dando por último la conclusión.

CAPÍTULO I.

CARACTERIZACIÓN DE LOS MEDIOS AUDIOVISUALES

(RADIO Y CINE).

La primera parte del trabajo, nos remonta a conocer las aventuras que ha pasado la cámara cinematográfica para convertirse de un objeto inmóvil hasta la mirada del espectador, desarrollando la estructura dramática. De igual forma, se habla sobre el lenguaje cinematográfico (los cuatro tipos de cámaras cinematográficas; objetiva, subjetiva, irreal e interpelativa y los cuatro tipos de espectadores; proyectivo, identificativo, reflexivo y autoconsciente). Así como la influencia del cine en las personas.

Asimismo, se aborda al lenguaje radiofónico, las características, naturaleza de dicho medio y las definiciones de los diversos tipos de reportajes radiofónicos.

1.1. CONCEPTOS BASICOS, ELEMENTOS Y LENGUAJE CINEMATOGRAFICO.

LAS AVENTURAS DE LA CAMARA

El cine es de todas las artes el que más debe contar, el que más cuenta inevitablemente, con la apariencia de las cosas; ha nacido de la fotografía, es decir, de la copia de la luz en sus accidentes espaciales y temporales, ningún arte necesita tanto como el cine la existencia de un mundo exterior a él. Si el pintor y el músico pueden revertir la mirada y el oído hacia un mundo interior puramente mental, o espiritual, el cineasta debe antes mirar y oír a su alrededor, siquiera sea para tomar los elementos con que luego, en su adentro mental o espiritual, formará la obra pero a partir de un elemento imprescindible: la cámara.

Una vez inventada la cámara cinematográfica, el aparato para tomar "vistas en movimiento", los hermanos Lumière debieron encontrar muy sencillo el hacer cine. Bastante por ejemplo, montar la cámara sobre un trípode, colocarla ante las puertas de la Fábrica Lumière, de Lyon, y esperar a que las obreras salieran, con sus encampanadas faldas "hasta el huesito", ellos con sus sombreros carrete y sus bicicletas, y darle vueltas a la manivela, registrando cualquier hecho que en ese momento

ocurriera. En esos filmes primitivos la cámara simplemente "registra", fotografía los seres y las cosas en movimiento, mantiene un punto de vista "objetivo", sea ante un suceso espontáneo o ante una acción premeditada. Cuando se trata de hacer un film "con argumento", digamos el "regador regado", la cámara conserva la misma distancia que le permite abarcar la totalidad del hecho, sin pretender enfatizarlo o comentarlo.

A Georges Méliés se le ocurre que la cámara debe servir, no para registrar el mundo, sino para reinventarlo, para crear ilusiones que ofrezcan al espectador otra realidad, un universo fantástico.

"La cámara de cine es un instrumento que concreta mentiras o ilusiones, con la ayuda de falsas perspectivas, argumentos fantasiosos. En lugar de recoger la realidad con la cámara se construye otra realidad mediante la imagen." ¹

Entonces pone la cámara ante el escenario teatral, ante paisajes pintados y falsas perspectivas, y ya con eso la cámara ha perdido su inocencia original, porque está filmando la mentira para darle apariencias de verdad, otro día Méliés descubre el "truco de la sustitución": deteniendo el movimiento de la manivela se puede alterar algún elemento del decorado, poner un árbol donde había un hombre, o viceversa, y cuando el film se

¹ DE LA COLINA José. Miradas al cine. SEP. 1972. P. 10.

proyecta se verá al hombre convertirse en árbol, o árbol devenir hombre.

La cámara ha aprendido a mentir, como los primeros narradores de cuentos. Es decir, ha aprendido a "interesarse" en el mundo y los hechos que registra.

En Norteamérica, Griffith va a filmar una gigantesca batalla de la guerra de sucesión; las tropas están ya estratégicamente dispuestas sobre la llanura, y el camarógrafo Bitzer se dispone a rodar la escena, pero Griffith le impide que se aleje más, lo hace subir a un monte y desde allí tomar la vista. "pero los figurantes se van a ver muy pequeños, parecerán insectos", dice atribulado el fotógrafo. Griffith sonrío: quizá eso es lo que quiere.** En otra escena, la de una mujer desesperada que asiste a la condena de un hombre en un tribunal, Griffith pide que se tomen nada más las manos nerviosas de la mujer. ¿Unas manos enormes aisladas de la pantalla? Eso es una locura; el público quiere ver a los actores "enteros y de tamaño natural". Pero Griffith ha querido que la actriz se exprese sólo por medio de las manos, y ha obligado a la cámara a escoger esas manos. Ya la cámara no tiene un punto de vista único y fijo, ya escoge lo que

** Los dos ejemplos anteriormente mencionados son sin duda muestra clara del tipo de realización que Griffith lleva a cabo en sus cintas y anteponen una nueva característica de la cámara la elección de elegir lo que quiere registrar. (anécdotas tomadas de "historia del cine mundial V. IV". P. 97.

le parece más dramático, más significativo, pronto montará en un globo para abarcar un escenario babilónico de un kilómetro de ancho, y descenderá lentamente para encuadrar a una pareja en medio de la multitud. Ya se moverá en el espacio, lo agrandará o achicará, lo dividirá en espacios menores y no seguirá la acción ininterrumpidamente, fija en un solo sitio, sino que alternará diferentes espacios, los hará coexistir en el film. De este modo, la cámara se acerca o se aleja, asciende o desciende, deja de estar en un sitio para ir a otro, multiplica sus puntos de vista y a través de ellos "interpreta lo que registra. Griffith, sistematizando las leyes de encuadre y del montaje, apenas presentidas hasta él, crea el lenguaje del cine. En Francia, Gance descubre que la cámara puede tener visiones: basta modificar la lente para que la imagen se deforme, las cosas filmadas se alarguen o acorten, ondulen y tiemblen como reflejadas en el agua, y así la cámara podrá adoptar el punto de vista del hombre que sueña o delira. Ahora la cámara se permite el punto de vista subjetivo, como si mirara a través de los ojos de alguno de los personajes. Puede ya mirar desde un estado de ánimo: un actor desenfocado es como un personaje no del todo presente, visto en el recuerdo, quizá soñado. Los vanguardistas y los expresionistas balancearán la cámara, la harán vibrar o latir, fotografiar al personaje desde abajo o desde arriba, para expresar o dar la impresión de diferentes estados de ánimo. Un personaje visto por la cámara desde un punto de vista más bajo que él puede dar la impresión de grandeza y poderío; el mismo

personaje tomado desde un punto de vista más alto que él parecerá insignificante y humillado. Una "panorámica" (la cámara girando sobre su eje) reproduce el movimiento de la mirada de un personaje. Avanzando sobre rieles, o retrocediendo, puede sugerirse la inminencia de un descubrimiento o el pavor de la huida. Un ruso, Dziga Vortov, parece querer que la cámara desande el camino, que vuelva a ser el testigo de los tiempos de Lumière, que simplemente registre los seres y las cosas, los hechos, para que luego el cineasta escoja, entre esas imágenes "indiferentes" las que mejor puedan mostrar la realidad. La cámara no es más que un ojo; el cineasta, que elige entre lo que la cámara ha visto, es el cerebro. Así surge la escuela del Cine verdad. Por otro lado el Ruso, Eisenstein, vuelve a dar a la cámara una intencionalidad, el poder de escoger en la realidad, de recomponerla, de modificarla, de hacerla más expresiva. Luego, en el laboratorio de montaje, cada imagen será unida a otra para que su afinidad o su contradicción surja un elemento nuevo que no estaba en ninguna por separado: la idea.

Llendo más lejos, Eisenstein confiere a la cámara la función de dominadora y concitadora del drama cinematográfico, haciendo que ésta pueda abarcar en una sola toma y un solo encuadre los elementos de una acción, las contradicciones que en esta acción existen, incluso en estado de inmovilidad. En "Que Viva México" cada toma, cada encuadre, es un pequeño drama en sí una unidad que se inserta en la unidad mayor del filme.

Luego llega la banda sonora, el cine se hace "parlante", adquiere música de fondo y sonido ambiental, redescubre el teatro, y la cámara se ve de nuevo sometida a la óptica teatral, fija ante escenas que debe tragarse sin masticarlas ni digerirlas. Poco a poco la cámara intenta liberarse, reaprender su libertad, su práctica de vuelo. Llegaría el momento en que esta cámara "que mira y oye" no tenga la banda sonora como una cadena al pie, e incluso en los filmes musicales, gracias a un Berkeley, por ejemplo, volverá a dominar el escenario, a alcanzar, descender, flotar como en sus sueños, en sus primeros tiempos, y aún mejor que en sus primeros tiempos.

En la Segunda Guerra Mundial la cámara se debe empequeñecer, aligerarse, hacerse manejable como un fusil, como una pistola para ir de aquí para allá, en las batallas, las selvas y los pantanos, y para saltar en los paracaídas y estar en todos los frentes, recogiendo esa historia del soldado de infantería que es la historia de todas las guerras. Para estos servicios militares la cámara se modifica, se hace menos engorrosa, más parecida al ojo humano. Luego en la posguerra, en Italia, la Cámara ya no soporta el estudio, los primeros actores maquillados que recitan líneas artificiosas y, gracias a Rosellini, Visconti, De Sica, sale a las calles a buscar obreros, a los pueblos a buscar pescadores o campesinos, a ver qué problemas tienen en sus trabajos, en sus humildes hogares: es el neo-realismo. Un intento de la cámara por registrar la vida misma.

Mas cambios: llega el film de 70 milímetros y la mirada de la cámara se expande, abarca más espacio, pero la cámara misma vuelve a hacerse pesada y difícil de mover, y una vez más es inmóvil ante una escena, como cuando se limita a registrar teatro y de nuevo también el lento aprendizaje, la búsqueda de un lenguaje más flexible, ayudada por Kurosawa. Pero la cámara, en ese momento, sigue dos tendencias: por un lado el cine monumental, los 70 milímetros, los grandes escenarios que debe abarcar una pantalla que tiende a rodear al espectador; por otro lado un cine cada vez más íntimo o más analítico, que no busca en ocasiones el buen acabado sino la energía del esbozo y del apunte: vienen Rouch Godard, Truffaut, todos aquellos que quieren hacer de la cámara una pluma estilográfica, con la cual escribir historias personales, hacer diarios íntimos o ensayos, reportajes, cartas desde Siberia. La cámara se oculta, se hace familiar, se monta en carritos de heladero, se pasea por las calles sostenida a mano, adapta a las eventuales condiciones de luz (o casi todas).

Lo que importa en esta aventura de la cámara, que dura cerca de un siglo, desde Lumière hasta los directores más renombrados de nuestro momento, y que ha tenido pasos adelante y pasos atrás, es el esfuerzo por convertir el cine en un medio de expresión, por liberarlo de las trabas del espectáculo, por hacer de él un lenguaje. Como lo señala Malraux:

"En tanto que el cine no era más que un medio de reproducción de personas en movimiento, no era un arte como no eran la fotografía o la fonografía de la reproducción"...²

Continúa diciendo que gracias a la división en planos, es decir, a la independencia del operador y del director ante la escena misma, nació la posibilidad de expresión del cine, nació el cine como arte, para convertirse en arte, la cámara debió ir aprendiendo algunas reglas, y luego debió aprender a violarlas. Que para eso son las reglas y así se conquista la libertad.

LA CAMARA: VISTA O MIRADA NARRADORA.

El libro titulado "El cine contemporáneo" de la enciclopedia los grandes temas Salvat, nos presenta una definición de la Cámara Cinematográfica que en lo particular llamó bastante mi atención; al afirmar que la cámara cinemática es el artefacto que contiene la película virgen y la somete a un proceso mecánico y óptico, para fijar en la superficie una imagen latente, imagen que será luego revelada en el proceso de laboratorio... esta afirmación me provocó un estado de desconcierto puesto que dicho apartado conformaba el bloque de cinematografía que se dedicaba en la enciclopedia ya mencionada en la cual se marginaba la verdadera función de la cámara: "convertirse en la mirada

² Op. Cit. P. 123.

narradora del relato cinematográfico" (que desarrollaré más adelante) dejando simplemente como instrumento frío negándole de tal forma su papel en el fenómeno cinematográfico. *

No obstante André Bazin se contrapone a dicha afirmación manifestando:

"La Cámara sustituye nuestra mirada por un mundo que se acomoda a nuestros deseos" ³

Dicho de otra forma concibe a la cámara como la prolongación de la mirada, sea; toda mirada se resuelve de cifras, signos y no como la cámara-aparato mecánico. Para lograr una mejor comprensión de lo antes expuesto es pertinente conocer el origen y desarrollo de la cámara cinematográfica hasta nuestros días para establecer una teoría de la cámara cinemática, que a continuación presentaré.

* El fenómeno cinematográfico es el arte de comprender y representar escenas (imágenes) fotografiándolas para después reproducirlas en una proyección que aparece por lo que es, ofrece la impresión de movimiento y que será percibida por nuestros sentidos, herirá a nuestra imaginación y será discriminada por nuestra conciencia.

³ BALAZS Bela. El film evolución y esencia de un nuevo arte. Gustavo Gili. México, 1989. P. 45.

LAS FORMAS DE LA MIRADA.

Después de haber observado los distintos caminos que tuvo que pasar la cámara para conformar hasta nuestros días lo que conocemos como los puntos de vista que se encuentran presentes en el texto fílmico, así como sus figuras portadoras, pasemos a analizar las actitudes comunicativas que se derivan de ellas. En concreto me parece posible identificar cuatro grandes tipos de mirada (el término mirada incluye tanto el ver como el saber y el creer): La objetiva, irreal, interpelativa y la subjetiva.

Advirtamos que estos tipos de mirada nacen de distintas combinaciones de los factores comunicativos y de los distintos grados de explicitud que éstos asumen.

LA MIRADA OBJETIVA.

La imagen muestra una porción de realidad de modo directo y funcional, es decir, presentando las cosas sin mediación alguna y presentando también todo aquello que en un determinado momento es necesario tener a mano. Es el caso de los planos generales que explicitan una situación en su integridad (los llamados master shot o establishing shot), de los primeros planos que evidencian las expresiones de los actores, de los campos/contracampos, de los encuadres frontales, etc. Esta configuración, llamada objetiva, posee así un punto de vista

emisor y un receptor que la estructura globalmente, pero no tiene ninguno que proponga un punto de vista personal en su interior. Se manifiestan de este modo un Autor implícito y un espectador implícito, pero no un narrador y un narratario. El resultado es que el destinador se neutraliza, actuando sin mostrarse explícitamente, y el destinatario se sitúa en una posición oculta, como un simple testigo. De ahí se derivan a la vez "decidido" (puesto que, como se ha dicho, el punto de vista desde donde se observa la realidad se dirige a las cosas y captura cuanto le es necesario), un saber "diegético" (porque todo lo que es objeto de conocimiento está contenido en la evidencia de la imagen) y un creer "filme" (en cuanto a la necesidad de un punto de vista y la evidencia de la imagen no dan lugar a dudas, perplejidades o preguntas insatisfechas);

Muchos fragmentos de *El Ciudadano Kane* adoptan esta postura comunicativa: podemos recordar en concreto el noticiario, o los encuadres que filman en un único plano Thompson y sus entrevistados. En estos casos de hecho, el punto de vista es neutro no pertenece a nadie, o mejor pertenece sólo a quien organiza el texto y no quienes lo interpretan.

LA MIRADA IRREAL.

La imagen muestra una porción de la realidad de modo anómalo o aparentemente injustificado, como signo de una intencionalidad comunicativa que va explícitamente más allá de la simple

representación. Es el caso de las tomas de lugares "imposibles" como los encuadres verticales que impiden la inmediata reconocibilidad de las situaciones; o los movimientos de cámara "vertiginosos" que trastornan el modo habitual de hacerse las cosas.

El traveling final del Ciudadano Kane es claro ejemplo de mirada irreal: la cámara recorre el salón de la mansión de Xanadú lleno de cajas y objetos, como si buscara algo, y lentamente se acerca a un objeto de madera que resulta ser un pequeño trineo, y en las inscripciones que hay pintadas en él: "Rosebud". El punto de vista óptico, el picado con movimiento oblicuo, llama fuertemente la atención sobre la dimensión connotada de la imagen, y empuja al espectador a una evidente identificación con la cámara.

LA MIRADA INTERPELATIVA.

La imagen presenta un personaje, un objeto o una solución expresiva cuya función principal es la de dirigirse al espectador llamándolo directamente: cuya función es la de hacer explícitas las instrucciones relativas al proyecto comunicativo del film, y de hacerlas explícitas a alguien en la exposición. Pueden localizarse aquí por lo tanto, un autor implícito, un narrador que en cierto modo lo encarna (el elemento interpelador) y el espectador implícito que sin embargo no encuentra un verdadero

narrativo que lo represente (por ello se dirige rigurosamente fuera de campo).

LA MIRADA SUBJETIVA.

En la mirada subjetiva, todo cuanto aparece en la pantalla coincide con lo que el personaje ve, siente, aprende, imagina, etc. Nosotros espectadores, debemos pasar por sus ojos, por su mente, por sus opiniones y creencias. La imagen, pues, representa una instancia de emisión, pero abre toda una instancia de repetición y su figurativización concreta. En otros términos, nos encontramos con un autor implícito, pero sobre todo con un espectador implícito y un narrativo que lo representa (el personaje en escena, mostrando mientras procede a mirar, mientras empieza a comprender, o incluso indicado en aquello que se ve, se sabe o cree).

EL ESPECTADOR: LA MIRADA CAUTIVA.

El individuo vive en sociedad y se distingue "por la capacidad de pensar en términos abstractos, de elegir y tomar decisiones".⁴ Por eso la persona es responsable de las acciones, ante ella misma y ante los demás. Así las cosas, debe ser responsable también ante el hecho cinematográfico. En efecto, el individuo de nuestro tiempo ha de compartir una cultura en la

⁴ POSADA V., Pablo Humberto. Apreciación de cine. Alhambra Mexicana, México, 1990. P. 57.

que el cine tiene mucho que ver. Por lo tanto, no puede permanecer ajeno a la importancia del fenómeno como no debe soslayar un juicio en las películas que ve.

El público que va al cine reacciona ante lo que la pantalla le muestra; pero es importante que las reacciones del público no sean uniformes, sino verdaderas reacciones individuales, porque no es parte continua de un ambiente cultural ni del alma cósmica.

La persona es un ser irrepetible que al enfrentarse al cine se excluye en la posibilidad de entender en lenguaje particular, el cinematográfico, que puede enriquecerlo desde sus posibilidades artísticas y semánticas.

Frecuentemente he oído quejas contra las películas que no se entienden y se acusa a los autores de ilógicos y rebuscados. Prescindiendo de los que haya, lo que generalmente he contestado, es una gran dificultad para entender el lenguaje cinematográfico cuando la película no presenta historias lineales con los consabidos elementos que garanticen su popularidad, y lo que se descubre también es que las quejas provienen normalmente de personas que aseguran que el cine no es sitio para pensar y complicarse la vida. Lo que sucede entonces es que estrictamente hablando, el culpable no es el cine y su evolución, sino el individuo que no está preparado para entenderlo.

Al presentar una reflexión sobre el individuo y su relación con el cine desde el punto de vista sociológico, no podemos prescindir de las implicaciones psicológicas normales que por el espectáculo, se dan en el espectador. Pero he de insistir en la referencia del hombre común (aun aceptando "que no todas las personas son igualmente sociales ni tienen igual inteligencia y voluntad"). Pues este intento no pretende abordar situaciones patológicas. Así en primer término haremos referencia al espectador cinematográfico y sus características para considerar después las posibles influencias del cine en el ser humano.

EL ESPECTADOR CINEMATOGRAFICO.

"Entendemos por espectador cinematográfico a la persona que asiste habitualmente al cine, sin que importe su procedencia, su status social, su ideología, su edad, su sexo, etc. Al conjunto de personas con o sin esta particular característica le llamamos público que asiste a otros espectáculos".⁵

Al hablar de la importancia que marca el cine en la sociedad contemporánea, quedó afirmada la influencia del fenómeno en aquellos que no asisten al cine habitualmente y en aquellos que nunca asisten. Según esto, se puede decir que existe un público virtual; el actual crítico o no, tiene acceso por voluntad propia

⁵ NAIME PADUA, Nicolás Alfredo. El público de cine y su formación hacia una mejor apreciación del fenómeno cinematográfico. Tesis profesional, Universidad Iberoamericana. Dto. de Com. México, 1977. P. 34.

a las salas cinematográficas y conforman las cintas que ve a sus gustos y necesidades; el virtual simplemente no asiste o lo hace rara vez, pero tiene la oportunidad de hacerlo (muchos viven en remedo del espectáculo cinematográfico al sentarse frente al televisor) en cuanto lo decida, porque la invitación permanece abierta.

De momento el segundo tipo de público, es decir el virtual, no interesa gran cosa para nuestro fin. Nos quedamos pues, con el espectador actual que, a grandes líneas se puede dividir en espectador crítico (que forma minoría) y espectador acrítico (mayoría) emitir un juicio de tal o cual película no es precisamente fácil si se tiene en cuenta la necesaria formación, desde diversos aspectos, que debe anteceder al juicio, que no sea superficial e infundado, en torno al fenómeno concebido globalmente. Entonces se han de contemplar sistemas y políticas de producción, corrientes ideológicas, tendencias de dirección, de distribución, adelantos técnicos, etc. Porque el cine en sí constituye un mundo y éste no será comprendido si se desconocen sus componentes y las relaciones que guardan entre sí.

El panorama del cine no se reduce, ni mucho menos, a la contemplación de nombres famosos, las estrellas, que colman las carteleras y las marquesinas. Estos resultan evidentemente muy importantes, pero no son del todo. El cine, sobra volverlo a señalar, es mucho más. Y este universo, que normalmente resulta

tan distante, exige miradas atentas que lo valoren, necesita de participación comprometida, pues está llamado a ser él mismo, un espejo que refleje la realidad de nuestro tiempo y de nuestro mundo; está llamado a colaborar en la construcción de nuestra gente y de nuestra cultura. Está orientado, en última instancia, en favor del hombre y de su perfeccionamiento como tal, según esto en cine no debe permitirse la distancia del espectador como tampoco el espectador debe permitirse una actitud de indiferencia frente al cine.

Esta es cuestión de responsabilidad y de aplomo. De manera que los esfuerzos que se hagan para el espectador no activo (y en este concreto se ha ganado terreno) son inversión benéfica en favor del cine y consecuentemente del hombre cinematográfico que aquí lo dividiremos en cuatro:

El proyectivo: su recepción es de tipo infantil, inmadura, sin juicio propio, sin alejamiento crítico. Lo gobierna inconscientemente el dispositivo. Todo le ocurre en una alucinación; con la diferencia de que está situado irreal, desconoce sus propios límites y por tanto la realidad, no piensa la película, la vive en forma vicaria. Mientras que el tipo de recepción del espectador Identificativo: es característica de un adolescente. Aparece como una reacción crítica ante la angustia del estado proyectivo, economiza, vuelve racional la descarga. Todavía no piensa las películas; por lo común hace una

interpretación de las películas referida a su misma personalidad. De igual forma el espectador Reflexivo: su recepción es de característica adulta, sacrifica la ilusión, presenta ante la película una conciencia propia, autónoma, independiente, personalizada, critica en primera instancia la película. Busca intencionalmente el placer, cinematográfico real. Trabaja la interpretación contrariamente a la alucinación.

Por último el Autoconsciente: este representa el nivel más alto de la recepción cinematográfica, sacrifica el placer por la reflexión profunda teórica, piensa el acontecer cinematográfico e interpreta las películas en forma integral, proyectándolas al futuro, dándoles sentido, haciéndolas tener uso significativo, reconociendo su sustancia comunicativa. Al conocerlos es de necesidad imperante conocer la influencia del cine en la persona para después comenzar a establecer una reacción somera entre estos tipos de espectadores cinematográficos y el cine.

LAS INFLUENCIAS DEL CINE EN LAS PERSONAS.

La afirmación de que el cine influye en el individuo no incluye el calificativo de la influencia, es decir, no nos referimos de antemano a una influencia benéfica o maléfica, y consecuentemente no apelamos a las salvaguardas que suelen proponerse para que el hecho cinematográfico no afecte al público o lo afecte menos ostentoriamente. Afirmando que el cine influye teniendo en cuenta que el hombre es influenciado. Lo que afecta

los sentidos del hombre, lo que toca su sensibilidad y su afectividad, lo que habla a su entendimiento y motiva su voluntad, todo aquello entra a formar parte de él. Los psicólogos suelen hablar de conciencia, subconsciencia e inconsciencia, y no nos detendremos en ello (por el momento). Nos fijaremos sólo en la asimilación en el nivel que sea, que deviene a la información del ser humano, que es, en última instancia, un ser libre. Pero al mismo tiempo es un ser profundamente condicionado. De esta manera queda señalada la paradoja del hombre, de la que tanto y tanto se ha hablado. Y queda señalado también su constante sentido de búsqueda que suele fincarse en la experiencia. El hombre no se reduce a la contemplación del cambio. También lo genera sin haber alcanzado muchas veces la previsión de los efectos que su creación traería, como sucedió con los hermanos Lumière y con Edison, por mencionar otros nombres, cuando lanzaron al mundo sus inventos.

Con lo anterior podemos concluir nuestra primera afirmación: el cine influye. Y queda la pregunta: ¿positiva o negativamente? depende del uso que el hombre haga de él y de la actitud que guarde frente al fenómeno.

1.2. LA RADIO (EL MEDIO DE COMUNICACION Y SU LENGUAJE).

La Radio

Para muy poco o para nada sirve lo que uno hace, si los productos obtenidos del acto creativo no cumplen con principios de utilidad social. Esto es válido para prácticamente todo en la vida; pero, tratándose de un asunto tan importante como lo es la radio por sus mensajes, por cuya sola intención se involucra de manera natural y directa a la sociedad como eje central y preocupación constante del quehacer cotidiano de quienes ejercen su práctica, los objetivos de utilidad social en los productos creados para ser difundidos a través del medio radiofónico, son puntos de partida y finalidad en sí mismos; es decir, ser socialmente útil es principio y fin de la práctica radiofónica.

La sociedad actual se mueve y cambia aceleradamente. Hemos sido testigos de avances y retrocesos en prácticamente todos los ámbitos de la vida universal: en la economía, en la política, en la cultura, en la ecología...

Muchas de las facetas de la historia de la humanidad, que a lo largo de años y aun siglos fueron tomando formas y se asentaron mediante procesos y conflagraciones cuyos personajes, dimensiones y costos sociales y materiales los hicieron

trascender a través de generaciones, ahora drásticamente se modifican y algunas de plano se derrumban con estrépito ante el asombro de todos. Y en este convulsionado final de siglo, ante el hombre de hoy una actividad cobra fuerza y surge como condición para la supervivencia de la especie humana: la información.

La información altera el tiempo y acorta las distancias. Nuevas y viejas experiencias llegan hasta nosotros; prácticamente en el preciso instante en el que se producen, provenientes de cualquier rincón del mundo.

Entonces nuestra capacidad de asombro se manifiesta.

La noticia, la crónica, la opinión, la promoción objetiva de bienes y servicios; la difusión de la cultura y la propuesta para la creación se convierten en medios primordiales para la sociedad humana, condición que no es otra que la natural tendencia que todos: hombres, mujeres, niños, jóvenes, viejos, todos, experimentamos como necesidad por integrarnos e interactuar con otros seres de nuestra misma especie y con nuestro entorno social, económico, político, cultural, natural...

Muchos son los medios para la información. Desde los más elementales y primitivos, hasta los más complejos y modernos. Pero de entre todos ellos, uno destaca por sus naturales y potenciales estructuras y coyunturas: la radio.

La radio es una gran herramienta para alcanzar resultados trascendentales en los procesos de la comunicación social; no hay rincón del orbe donde no suene un aparato receptor; la radio es la forma de difusión más barata; la humanidad toda ha desarrollado una auténtica vocación por la radio, y desde que este maravilloso instrumento apareció en el mundo y aún desde sus más remotos antecedentes, siempre ha sido pieza fundamental en los grandes acontecimientos, movimientos sociales y conflagraciones que han conmovido a la humanidad.

Y no obstante, la radio no pero los hombres de la radio sí: son los que toman las decisiones de qué se ha de transmitir y cómo ha de actuar el medio, todavía están en deuda con la sociedad.

Dicho de otra manera: El problema por el uso intrascendente del medio no está en éste, pues de suyo la radio es inocua. La responsabilidad de su mal uso está en el hombre que con su voluntad pone al medio a favor o en contra de los más altos intereses sociales.

A propósito de esto, allá en los albores de la radio, al inicio de los años 20's, el dramaturgo alemán, Bertolt Brecht, decía:

"La radio no tiene más que un aspecto, aunque debiera tener dos. Es un simple aparato de distribución. No hace sino transmitir; para hablar de manera positiva, es decir, para destacar lo positivo en la radio, he aquí una propuesta tendiente a transformar su función: hay que convertirla de aparato de distribución en aparato de comunicación. La radio puede ser el más extraordinario aparato de comunicación que se pueda imaginar en la vida pública; un enorme sistema de canalización, o más bien: podría serlo si supiera no sólo transmitir sino recibir también. No sólo hacer escuchar al oyente, sino hacerle hablar. No aislarlo, sino ponerlo en relación con los otros. Sería, pues, necesario que la radio, abandonando su actitud de proveedor, organizara ese abastecimiento por los propios oyentes".

Y es aquí precisamente donde aún nos encontramos, 70 años después de que este personaje -quien además fuera autor de la Teoría de la Radio- dijera lo que dijo. Al decirlo -seguro que sin proponérselo- Brecht diagnosticaba a la radio del futuro, esa que aún hoy, al final del milenio, persiste en su condición de aparato de distribución: un medio promotor de una bastísima industria cultural en donde aún sigue habiendo una sola dirección: emisor - medio - receptor.

Pero la radio por sí misma es mucho más que un simple medio distribuidor: es mucho más que discos, comerciales y la hora,

modelo de programación con el que acumuló muchos años perdidos. Y es que esa manera de concebir y usar la radio -y más en estos tiempos-, lo único que ha logrado es hacer a la sociedad dependiente de mensajes que por sus formas y estructuras subutilizan la gran capacidad sugestiva que hace del medio radiofónico una de las formas expresivas más cálidas y, consecuentemente, más propias para estimular el desarrollo individual y colectivo de la sociedad que atiende sus mensajes.

Para el comunicador social -definido éste con el más puro sentido de la expresión- comunicarse por la radio significa el inicio de una experiencia que no se agota en sí misma, porque no ve al medio como un fin, sino como un instrumento para alcanzar objetivos sociales mayores a través de la preservación y difusión de la cultura. El comunicador radiofónico debe saberse un promotor del desarrollo del segmento de la sociedad que lo escucha. Entiende que el canal por el que se expresa le brinda la oportunidad de aportar ideas, datos e informes que contribuyen a la resolución de los problemas y preocupaciones que manifiestan quienes lo atienden a través del éter.

Tomando como válidas las funciones que tradicionalmente se le han asignado a la radio: informar, educar y entretener, es urgente entender y asumir que esos propósitos no deben significar que hay que producir programas que parcelen esas tres funciones y las aislen entre sí. Los objetivos de informar, educar y

entretener de ninguna manera son excluyentes entre sí; cuando se logran integrar, se complementan y con eso se pueden lograr producciones capaces de captar el interés y la voluntad consiente de grandes audiencias, sobre todo las populares, pues la radio de suyo es popular como ningún otro medio.

Para cerrar esta parte, conviene precisar el sentido del concepto cultura a la que nos hemos referido anteriormente como sustento del proyecto radiofónico de servicio social, hacia donde apunta nuestra preocupación.

La definición de cultura en esta propuesta no se ciñe exclusivamente a la buena música, la literatura, el teatro, las artes plásticas y en general a las bellas artes. Cultura como concepto social, como lo afirma Mario Kaplún, se identifica más con la condición humana que sólo con los museos, los conciertos y la plástica. La cultura así entendida, es todo aquello que le sirve al hombre, a su comunidad, a su ciudad, a su país. La cultura en su más alto y amplio sentido social le sirve al hombre para la consolidación de su propia especie, para su preservación y desarrollo; porque no es cultura lo que margina al propio hombre como su creador y responsable. Cultura es el conocimiento de aquellas condiciones propias de la vida en lo social, en lo político, en lo económico, en lo natural... Es la conciencia que permite entender al mismo sujeto y al mundo que lo rodea. Cultura es la sabiduría que permite conocer y distinguir todo

aquello que a diario, de manera libre y espontánea, se manifiesta pleno de colorido, tradición y calor emanado de aquellos sectores sociales que por su dimensión mayoritaria conforman la base de la pirámide humana que puebla a una nación, y así preserva las más bellas manifestaciones de una herencia cultural popular, lo que es, a fin de cuentas, la identidad nacional.

En este sentido, programas culturales serán aquellos que procuren la transmisión de valores humanos que promuevan el desarrollo íntegro del individuo y de su comunidad; serán aquellos mensajes que con sus contenidos se propongan contribuir a elevar el nivel de conciencia y estimular la reflexión en el hombre, al hacerle comprender que él puede ser su propio agente de cambio en pos de mejores condiciones de vida, con una sociedad moderna, plural y democrática y plena en justicia social.

EL LENGUAJE DE LA RADIO

Un lenguaje es el conjunto de símbolos por medio de los cuales se establece la comunicación. En los seres humanos el lenguaje es un sistema de signos o claves convencionales no instintivos, gráficos, orales y/o mímicos, que se producen deliberadamente para expresar y percibir ideas, emociones, deseos.

El concepto de lenguaje se aplica a varios actos de la creación humana. La Clave Morse es un lenguaje, como lo son

también los sistemas de interacción con las computadoras, como Apple Basic, Fortran, Pascal, Ascci y otros.

En medios de comunicación existen también lenguajes específicos, sustentados por la naturaleza expresiva del instrumento de que se trate. Los periódicos, los libros, el teatro, el cine, la televisión, los gráficos, la fotografía, la multimedia, los comics, todos, tienen sus propios sistemas expresivos a partir de sus formas exclusivas de expresión y percepción; y la radio por supuesto que tiene su propio lenguaje.

Los periódicos, por ejemplo, basan sus sistemas expresivos en la palabra escrita; pero ésta observa una organización sustentada en reglas gramaticales y consideraciones espaciales y temporales que definen el grado de profundidad y la ponderación de los contenidos, de modo tal que el lector no tendrá problemas para entender eso. De esta manera, el perceptor distinguirá el sentido de la lectura, la disposición y organización de los contenidos, el carácter de lo enunciado y la importancia de la información. Los elementos expresivos serán, además del sentido semántico de la palabra escrita, la fuerza gráfica de la tipografía, la primera plana, las ocho columnas, la agrupación seccional de los contenidos y los signos distintivos del medio, respecto de otros de su misma especie.

En el teatro, las formas expresivas van más allá de la palabra como lenguaje, para encontrar su fuerza exponencial también en la gesticulación, mímica, interpretación oral y acción escénica de los actores. Pero hay otros elementos que junto con lo anterior conforman el lenguaje teatral: escenografía, utilería, iluminación, música y aún efectos físicos visuales y sonoros.

El cine y la televisión se aproximan en sus lenguajes, aunque en varios aspectos hay grandes diferencias sencillamente porque aquél es un medio de naturaleza química básicamente, mientras que la televisión es de naturaleza electrónica fundamentalmente. En estos medios, las formas expresivas son audiovisuales y sus elementos son como en el teatro: voz, música y efectos sonoros y visuales. Pero, a diferencia del teatro, en el cine y la televisión hay elementos tales como las cámaras y todo lo que con éstas se puede lograr como fórmulas de expresión: emplazamientos, movimientos, distancias focales, efectos ópticos, etcétera.

Los comics, que utilizan como base exponencial a la palabra escrita, integran su lenguaje además con aspectos gráficos característicos que representan valores más allá del sentido semántico de las frases. Están los cuadros, que pueden ser varios en una misma página y de diferentes tamaños y disposición para acentuar su importancia, los globos, que de acuerdo con sus

rasgos pueden dar la impresión de que el personaje habla a uno o varios interlocutores o para sí mismo, etcétera.

Como puede observarse, los lenguajes específicos de los medios de comunicación, basan sus formas expresivas en los elementos exponenciales de la comunicación humana: la palabra, la música y los efectos físicos sonoros y visuales. Pero entiéndase bien: son la base o la materia prima, pero éstos no son los lenguajes de los medios por sí mismos. La palabra, escrita o hablada; la música y los efectos tienen sus propias reglas que los ordenan en su aplicación natural. Más cuando palabra, música y efectos acuden para exponer ideas en los medios, entonces adquieren sus propios ordenadores, los que están definidos por la naturaleza expresiva de cada medio. Esto no es otra cosa que la necesaria mediación técnica para dar a esos elementos: palabra, música y efectos, que son signos convencionales de los lenguajes escritos o hablados, musicales y físicos, significantes que son las señales específicas de la expresión periodística, teatral, cinematográfica, televisiva, gráfica, radiofónica, etcétera.

Las herramientas son los instrumentos técnicos propios de la realización en cada medio. ¿Cómo destacar las ocho columnas en un periódico? Las máquinas tipográficas, desde la imprenta plana hasta las computadoras, se encargan de distinguir los caracteres con recursos espaciales, de contraste o diferenciación.

¿Cómo acentuar el valor dramático de una toma en cine o televisión más allá del sentido semántico de la palabra? Mientras el actor habla e imprime a su voz el tono dramático necesario, y gesticula, y se mueve, y manotea, la cámara va de un plano abierto a uno cerrado en un zoom in hasta alcanzar un big close up en el preciso instante en que una lágrima rueda por su mejilla. Complementariamente, y con el propósito de acentuar aún más la atmósfera, se escucha un golpe musical exactamente al alcanzar la cámara la toma cerrada.

¿Dónde estuvo el lenguaje, esa parte exponencial que nos hizo sentir todo el valor expresivo de la toma?

Así las cosas, ¿qué es el lenguaje de la radio?

Lo primero que hay que decir, es que el lenguaje de la radio no es la voz, ni la música, ni los efectos físicos. Recordemos aquí el ejemplo de rugido de león al que nos referimos en páginas anteriores.

El efecto de la tos ha sido el significante pues identifica la manifestación sonora de un rasgo humano. Pero al ser técnicamente procesado este sonido, tal cual se describió, el efecto sonoro resultante, que ya no tiene nada que ver con su forma acústica original, ahora es el significado pues representa así la onomatopeya del rugido de león.

En consecuencia, responder a la pregunta de ¿qué es el lenguaje de la radio?, no es nada fácil pues estamos frente a un concepto amplísimo, polivalente, cuyos límites son absolutamente personales en cada uno de los que diseñamos y producimos programas radiofónicos, en una relación directamente proporcional con nuestra creatividad. El secreto aquí es: uno, conocer los sonidos del mundo y de la vida; y dos, saber que la creatividad y la imaginación son principio y fin de la actividad radiofónica. Eso obliga a entender que todo lo que rodea al ser humano es objeto de la radio, porque como dice mi amigo, Alain Derbez, valioso productor de Radio Educación, "Todo es radiofónico mientras no se demuestre lo contrario".

Los recursos técnicos para la expresión radiofónica son muy amplios, y van desde utensilios simples como un bote de basura metálico para dar gravedad o reverberancia a la voz, o una pequeña taza para dar resonancia telefónica a un parlamento, hasta equipos muy sofisticados como ecualizadores gráficos y paramétricos o procesadores digitales de sonidos, planos y niveles sonoros, corte y volteado de cintas, etcétera.

Una posible conclusión a este aspecto del lenguaje de la radio y su definición, podría ser esta:

Es tan nuevo el estudio de la expresión radiofónica como disciplina, que al lenguaje radiofónico más que precisarlo, hay

que descubrirlo. Para lograrlo, el principio es estrenar orejas para sacudirnos esta cultura impuesta de lo visual, y así poder entender que las manifestaciones que más trascienden en el ser humano son las que impactan la capacidad auditiva. Lo que sigue después, es conocer y experimentar los sonidos de la radio.

Códigos Radiofónicos:

No hay ni puede haber comunicación si no existe un código común entre quien emite y quien recibe. Si los términos o palabras utilizados en la emisión no son accesibles a la audiencia a la que se dirige el mensaje, lo más probable es que no entienda nada pues no habrá significados para ésta. Pero por el contrario: si el código empleado por el comunicador es el mismo que el del público a quien se le habla, éste podrá descifrar los contenidos y atenderá y entenderá el mensaje plenamente.

Todo proceso de comunicación, por simple que sea el modo o el mensaje, implica:

a). Codificación:

Expresión de ideas por medio de signos visibles o audibles elegidos del conjunto de señales de que se dispone previamente: letras, palabras, frases y las emitimos agrupándolas y

ordenándolas de acuerdo a una estructura convencional: la gramática.

b). Decodificación:

El destinatario percibe, lee u oye esos signos, los interpreta, les da un sentido y los registra como información, y capta las ideas que se le han querido comunicar; esto es, descifra el mensaje si se le logró transmitir en un código coincidente con el de él.

Ley del menor esfuerzo:

Una de las grandes virtudes de la radio en su relación y utilidad sociales, es el hecho de que sus mensajes no distinguen valores en la escala socio-cultural. Igual puede ser captado, plenamente atendido y entendido, por un espectro social amplio que puede ir desde analfabetas hasta altamente letrados. El buen comunicador radiofónico toma esto muy en cuenta pues sabe que es importante que muchos escuchen sus ideas.

Para poder garantizarse esa penetración social del mensaje radiofónico, el comunicador debe conocer y utilizar un código común a todos, analfabetas y altamente letrados. Esto porque de lo que se trata es de que capten el mensaje la mayor cantidad de ciudadanos, y para lograrlo pues no hay que ponerles piedras en el camino; es decir, no hay que vertir términos y conceptos que

el sector más débil no pueda entender, sino por el contrario hay que evitar un esfuerzo mayor para comprender.

Hombres y mujeres solemos tener por lo menos dos códigos: uno es el código común, el que utilizamos en confianza todos los días y la mayor parte del tiempo. Otro es el código elevado o elegante; el que se utiliza cuando se ha de quedar bien, al redactar un artículo, dictar una conferencia, intentar conmovier o convencer a alguien, etcétera. Y hay quienes, profesionistas o especialistas en algo, disponen de un tercer código: el especializado y complejo, propio de su especialidad.

La radio exige ubicarse cuando se escribe o se habla para ese medio, en el uso y observación de esto que se acaba de decir, incluso cuando la emisión que se difunde con todo propósito se orienta hacia sectores sociales muy localizados socio-culturalmente. Esto no excluye la potencialidad de poder llegar a aquellos públicos que inevitablemente van a escuchar ese programa. Por el contrario, es una manera muy eficaz de ir introduciendo valores educativos hacia sectores más desprotegidos.

El menor esfuerzo estará determinado para el radioescucha, de modo que no se fatigue en el intento de entender algo que le queda lejano. Con un menor esfuerzo de concentración hacia el mensaje, el sujeto podrá avanzar más al fondo de las ideas; con

un esfuerzo mayor puesto en juego ante las exigencias del mensaje, éste se cansará y a la primera mosca que vuele se irá para no volver más con voluntad consciente a la atención plena.

Esto no quiere decir que hay que caer en el simplismo de darle a la audiencia las ideas previamente "masticadas". No hay que codificar el mensaje de manera muy inteligente para que también el receptor ponga en juego su voluntad consciente para que al decodificar el mensaje asocie situaciones, encuentre referencias y viva los contenidos intelectual y afectivamente.

Al codificar un mensaje se debe tener claro que no sólo habrá un nivel de codificación: el perceptivo o semántico, en el que se interpretan los sentidos de la palabra, sino que otro nivel de codificación es el significativo-asociativo que se refiere a la significación total e intención del mensaje. Es decir, no sólo se requiere de entender el significado particular de las palabras, sino también establecer claramente las relaciones entre éstas y así comprender el significado global.

El habla popular ofrece posibilidades de gran valor para quien escribe en radio. No se trata de reducir por propia iniciativa las bellezas de nuestros códigos, sino que también, y aún en mayor medida, de aprender los códigos orales del pueblo. Se trata de ir a esos otros "idiomas populares" para conocer todo

su valor, su profundidad y su sabiduría que las tiene. Hay dichos populares que dicen más que todo un discurso "culto".

Hay dos niveles más de codificación en radio muy importantes y útiles para la mejor eficacia del mensaje, y que van más allá de la palabra: códigos experienciales y códigos sonoros.

Los códigos experienciales se refieren a las situaciones de vida, las que deben reflejar afinidad en términos de situaciones comunes relacionadas con aspectos culturales, geográficos, históricos, naturales y temporales de las regiones.

Los códigos sonoros se refieren a la música y a los efectos sonoros, los que deben reflejar para la audiencia situaciones comunes porque ésta los conoce. Los efectos sonoros y la música pueden resultar incoherentes y hasta aberrantes, sin significados y sin responder a signos acústicos comunes.

LOS SONIDOS DE LA RADIO

El Habla Radiofónica

La radio moderna demanda de nuevas definiciones en su práctica profesional en varias de sus fases relacionadas con su naturaleza expresiva. Una de éstas es la que se refiere a la voz radiofónica.

Hasta no hace mucho tiempo, el concepto de locutor radiofónico se refería a un individuo, hombre o mujer, y más a aquel que a ésta, cuya calidad sonora es cuanto a su voz se medía por las condiciones de resonancia: tono grave, timbre gutural y de pronunciación pretendidamente perfecta. Esto descubrió a verdaderos virtuosos de la palabra, pero también llevó a muchos personajes del micrófono a situaciones artificiales y a veces hasta ridículas y cómicas. Hoy en día, cuando la radio se va haciendo hablada abandonando su condición de sinfonola, esa concepción de locutor versus máquina parlante se está modificando.

Lo más importante ya no es la resonancia, sino la calidad enunciativa. Esto es, el locutor moderno debe saber hablar, no sólo con propiedad sino con recursos interpretativos casi de actor de la palabra. En esto el respirar adecuadamente es fundamental. Una buena técnica de respiración permite que la aplicación fonética se convierta en unidades exponenciales que dan el énfasis a las ideas para expresar, no solamente el sentido semántico de las palabras, sino destacadamente un carácter que da atmósfera emocional a los enunciados.

El buen locutor moderno no lee, platica. No obstante la necesidad de tomar las ideas de la palabra escrita, en su exposición oral sabe cómo enfatizar los términos para dejar

claramente en su audiencia la idea de que está platicando con coherencia y fluidez.

Un vicio muy común en los locutores de hoy, es la tendencia a "esdrújulizar" muchas palabras, acentuándolas en la antepenúltima sílaba, cuando eso no procede. Esto se debe a que no saben respirar y en consecuencia no pueden organizar sus enunciados por unidades fónicas, y si lo que dicen lo están leyendo, aplican los criterios literarios propios del texto sin entender que la radio tiene su propia gramática, la que está determinada, en cuanto a la palabra, precisamente por condiciones fonéticas, que no es otra cosa que la rama de la gramática que se refiere a la correcta pronunciación.

Otro error es la variación innecesaria de la intensidad sonora al término de una frase y al inicio de la siguiente, igual cómo si se estuviera narrando un evento deportivo. Dicen una frase en un nivel muy plano y luego la siguiente casi la gritan o de plano se apagan.

Cabe decir finalmente, que la voz es el único elemento humano expuesto y claramente identificable por la audiencia. Esto es muy importante tenerlo en cuenta porque es bien sabido que en todo proceso de interlocución o comunicación, debe haber como requisito indispensable para que el mensaje trascienda: empatía. La empatía que es un término de la ciencia del

psicoanálisis, se refiere al establecimiento de lazos de identidad, generalmente determinados por factores afectivos, entre el emisor y el receptor.

La Escritura Radiofónica:

Escribir para radio requiere de condiciones muy específicas; ante todo se debe tener claro que se redactan ideas para ser habladas, platicadas y actuadas, y no para ser leídas, y por más que eso no sea exactamente así, por vía de los hechos esa es la sensación que ha de proyectarse.

También habrá de considerarse la dificultad que ofrece la codificación del discurso radiofónico y consecuentemente, la retención de los conceptos vertidos. Para esto vale la fórmula de muchas ideas con pocas palabras y pocos conceptos por emisión para que los que se aborden puedan ser reiterados. Habrá que recordar que un buen número de ideas se pueden describir y expresar con otros recursos como son música y efectos sonoros, los que a veces dicen y comunican más que mil palabras juntas.

Este es un tema muy amplio pues involucra toda clase de fórmulas de la literatura, por más que suene contradictorio con lo que dijimos anteriormente en cuanto a que la radio no es para los escritores sino para los habladores.

Dos son las condiciones fundamentales para determinar los modos de la redacción para radio, más allá de los detalles literarios: nunca hay que obligar a la audiencia a que se vea en la necesidad de relacionar palabras, ideas o frases porque no lo va a lograr, pues hay que recordar que el mensaje radiofónico no tiene permanencia en el tiempo.

En este sentido, fórmulas que en razón de consideraciones literarias son perfectamente plausibles en el trabajo escrito, en la redacción radiofónica no caben; por ejemplo: los pronombres.

Los pronombres no tienen cabida pues obligan al perceptor a aplicarlos a un nombre que antes se dijo y ya no está en el momento preciso del pronombre.

Ordenamientos literarios que con el ánimo de enriquecer las ideas en un texto, se sujetan a candados como por ejemplo, partir la oración entre el sujeto y el verbo para intercalar con fórmulas como entre guiones, paréntesis o comas un enunciado que complementa la idea con otra información, en radio tampoco tienen aplicación pues obligan a mantener en la memoria los elementos de la oración y éstos han sido distanciados por las palabras intercaladas que subordinan la comprensión plena a encontrar la relación entre sujeto-verbo-complemento.

En realidad la escritura radiofónica debe ser muy sencilla y hasta lineal para facilitar su comprensión. Asimismo, se destaca la necesaria reiteración a que obliga la fugacidad del mensaje, lo que advierte del uso amplio de sinónimos.

Respecto de los signos de puntuación literarios, en la escritura radiofónica éstos se limitan a dos: comas y puntos. Comas para marcar pausas y punto y seguido para concluir parcialmente ideas; y punto y aparte para conclusiones totales. Los otros signos de puntuación como punto y coma, dos puntos, paréntesis, comillas, etcétera, no aplican pues no tienen traducción fónica.

FUNCIONES DE LA MUSICA

1. Función expresiva

Toda música tiene carácter: alegría, tristeza, gozo, dolor, candor, violencia, ternura, maldad, esperanza, angustia, etcétera. También expresa acción y movimiento, tiempos y lugares. En tanto producción radiofónica, la música da calor a los contenidos contribuyendo a suscitar climas emocionales en torno a temas y personajes.

2. Función descriptiva

Pero la música no sólo expresa estados de ánimo, también decora y da colorido a situaciones, tiempos y lugares. Describe

con toda claridad, características físicas, sociales y psíquicas de seres vivos; de regiones, de circunstancias específicas y mil cosas más. Por ejemplo: hablese del norte del país y úsese música de punta y talón y no habrá duda en la descripción de la región a que se refiere.

3. Función reflexiva

La música en radio permite que el radioescucha tenga espacios propicios para recapitular lo que se ha dicho, y lo aplique de manera más eficiente hacia sí mismo.

4. Función ambiental

Es la música que se produce en situaciones reales y concretas, las que se pretenden difundir a través de la radio. Por ejemplo, una entrevista en un salón de baile reflejará el entorno musical que ahí se produce, con todas las características de resonancia que la distinguen.

5. Función identificativa

Es el tema musical de una emisión, de un personaje, de un lugar u objeto, de una época. Aparece tantas veces como tantas aparezca el hecho al que le da significación. Es lo que los publicistas llaman leit motive.

6. Función gramatical

Es esta la función que requiere más imaginación y cuidados. Es la función más extensa, pues actúa como signos de puntuación, con los que se hace más explícito y coherente el discurso radial. Se aplican inserciones musicales, diferenciadas entre sí por medio de recursos técnicos y en espacios y con condiciones específicos.

Esta es la lista de esas inserciones y sus valores gramaticales.

RUBRICA

Es el tema musical con el que abrimos el programa. Es como el telón que al levantarse da inicio a la obra de teatro. El valor gramatical de la apertura, es el equivalente al título subrayado y con mayúsculas con que se inicia un escrito en literatura. La apertura musical se logra mediante una acción técnica que se denomina fade in, hasta llevar la música a primer nivel. Así se extiende por un período no menor a 30 segundos, y mediante otra acción técnica se le reduce a su nivel a medio volumen (MV), para que enseguida continúe como fondo bajo el texto, o bien se le hace desaparecer totalmente mediante un fade out. La apertura musical es la acción radiofónica que tiene como finalidad centrar la atención del radioescucha en el punto de inicio del discurso global del programa; de ahí la importancia en

la selección del tema musical destinado para ello. Deberá ser una pieza que acústicamente resulte atractiva y en su carácter muy apegada al temperamento temático de la emisión.

CORTINA

La cortina es el punto y aparte. Cuando en el discurso se presentan cambios drásticos en tiempos y/o espacios. Separa escenas o bloques a la vez que acentúa la atmósfera, el clima emocional. Sería también como la acción del telón en el teatro, pero sólo cuando éste se cierra para separar los diferentes actos que conforman la obra. La cortina técnicamente se logra mediante un fade in, bien sea con la música que acompaña de fondo al bloque que se ha de separar, o con una pieza diferente o nueva. Se lleva a primer nivel, luego se extiende por un período más o menos corto, más o menos 15 segundos, y luego desaparece totalmente mediante un fade out. Algo que es muy importante, pues es lo que da la característica gramatical de punto y aparte, que separa drásticamente un bloque de otro en el discurso radial, es el hecho de que la cortina no se liga con ningún sonido. Como ya se indicó, la música desaparece con un fade out y antes de aparecer otro sonido se deja un pequeño espacio en silencio, de no más de dos segundos.

PUENTE

El puente musical es más breve que la cortina (cinco segundos más o menos). Por su misma brevedad, no se exige que defina un carácter o temperamento determinados. El valor gramatical del puente musical es doble, diferenciándose uno y otro por disposiciones técnicas.

Punto y seguido:

Si lo que se requiere es separar una idea de otra pero dentro del contexto de una idea general, y las cuestiones que se pretende diferenciar son complementarias entre sí, el manejo técnico más adecuado a la intención de separar y seguir será así: si la música viene de fondo bajo el texto, se lleva a primer nivel brevemente, y luego, un fade out hasta desaparecerla; enseguida y ligado claramente, el bloque sonoro siguiente que continuará o en frío o con otra música diferente a la anterior.

Punto y coma:

Aquí el puente actúa solamente con la intención de establecer pautas que den ritmo al discurso para que permita una mejor comprensión. No hay necesidad en este caso de separar ideas. Así el mejor manejo técnico en este caso será: la música que viene de fondo, sube a primer nivel brevemente, para luego bajar a medio volumen y continuar así de fondo en la parte siguiente del texto.

TRANSICION

La transición musical es una inserción muy semejante al puente en cuanto a extensión (5 segundos). La hacen diferente su intención y las características musicales que la distinguen sin lugar a dudas. Su valor gramatical es de dos puntos. Sirve para aclarar algo que previamente se ha anunciado, o para indicar una acción de movimiento: en tiempo y/o espacio. Su estructura musical permite la sensación de ese movimiento: un arpeggio, por ejemplo.

DISOLVENCIA

Es la acción de encadenar dos músicas diferentes por medio de recursos técnicos denominados cross fade, en los que una melodía va disminuyendo gradualmente su intensidad y simultáneamente otra la va incrementando hasta encontrarse ambas acciones en algún momento. Su valor gramatical fundamental es de puntos suspensivos, precisamente porque prolonga dos caracteres musicales diferentes, aunque en algunos momentos puede suplir con buenos resultados a la transición, que no siempre es fácil de conseguir, en cuyo caso también adquiere el valor de dos puntos como aquélla.

MEZCLA

El valor gramatical de la mezcla es de subrayado. Consiste en fundir en uno o varios planos sonoros diferentes sonidos simultáneamente para destacar una acción determinada.

RAFAGA

Es un fragmento musical breve y muy ágil. Su valor gramatical es de coma y se utiliza para separar mínimamente o enumerar enunciados, citas personales, cifras, etcétera. Es un recurso musical que tiene una aplicación muy representativa en los noticieros entre nota y nota.

GOLPE

El golpe musical es un acento, ese es su valor gramatical. Se utiliza para destacar algún momento del discurso, y consiste en una sola nota musical o frase breve pero de gran carácter y fuerza sonora: un gong, un sonar de timbales, de platillos e incluso toda una orquestación.

CIERRE

El cierre musical es el punto final. Es como cerrar el telón al final de la pieza teatral. Algunos recomiendan usar los últimos acordes de la melodía con que se abrió el programa, con el fin de encerrar y redondear la unidad temática musical y darle

más coherencia al discurso. Igual que la apertura, su duración no debe ser menor a 30 segundos.

Como podrá observarse, la música en la producción radiofónica cumple funciones muy importantes y muy específicas. De ahí, pues, que considerar su aplicación estéticamente es fundamental. Así las cosas, una primera consideración en ese sentido sería aclarar que los tiempos de extensión que se han señalado en la relación de inserciones musicales anteriores, no es un asunto definitivo, sino más bien normativo. Quiere decir esto que no se debe estar con el cronómetro en la mano y en cuanto se cumplan los tiempos señalados se cortará con esa precisión la melodía, sino que con base en esos tiempos propuestos, se determinará aquel momento más propicio y próximo que sin afectar la belleza de la expresión musical, permita la maniobra requerida técnicamente.

No se necesita ser un experto en música para saber que el discurso musical se esquematiza en ritmo, melodía y armonía, y que éstos se establecen en tiempos precisos y muy bien marcados. Cuando se hace un corte musical en la producción radiofónica, se debe observar el momento más adecuado para no interrumpir una frase musical y no mutilar la obra. Esto quiere decir: considerar el uso estético de la música. Así las cosas, quien dedica su actividad al quehacer radiofónico, requiere tener una información musical basta y actual.

Funciones de los efectos Sonoros

Los efectos sonoros son los decorados radiofónicos que nos permiten dar una idea descriptiva de los lugares, caracteres y situaciones que se difunden por la radio. También como la música, los efectos sonoros o físicos tienen funciones básicas y muy específicas.

1. FUNCION AMBIENTAL DESCRIPTIVA

Con los efectos sonoros se decoran los escenarios para que adquieran realismo. ¿Cómo describir radiofónicamente una noche en el campo? Bueno, pues grillos hay casi por todos lados, así que efecto de grillos en diferentes planos sonoros. No habrá duda de que la acción se desarrolla allí: simplemente en una noche campirana.

2. FUNCION EXPRESIVA

A través de los efectos sonoros, se logran valores comunicativos importantes. Además de referencia ambiental realista, también se expresan emociones y temperamentos específicos: la noche en el campo como se describió anteriormente, pero además: es una noche oscura, lóbrega, fría y sobrecogedora, que produce temor o misterio. Agréguese a los efectos sonoros anteriores de noche en el campo, sonidos de viento y allí, a lo lejos en otros planos sonoros, mezcle efectos de relámpagos y uno que otro aullido lejano; ladridos de perro

famélico combinados con relámpagos, etcétera. Será una expresión escénica sobrecogedora e imponente sin duda.

3. FUNCION NARRATIVA

Además de los escenarios y sus características, con los efectos sonoros también comunicamos eficientemente las acciones dramáticas que en ellos se desarrollan: a la noche en el campo, fría, desolada y misteriosa como fue descrita y expresada anteriormente, se le agrega por medio de otros efectos sonoros una acción: así se perciben a lo lejos sonidos de un caballo que a todo galope se aproxima (escala de planos, de tercero a primero). Se escucha el sonido de la montura y el inefable ¡brrrrrrr! de todo equino fatigado después de una dura jornada y un profundo relincho. Hasta aquí, se estará atento por parte del auditorio a lo que sigue que ya se presupone: el jinete se apea y tal vez se relaja. A partir de entonces el texto o parlamento y quizá la música correspondiente u otras acciones narradas con más efectos sonoros.

El requisito para entender el arte radiofónico mediante el uso apropiado de los efectos sonoros, es el conocimiento profundo de los sonidos del mundo y de la vida misma; poderlos percibir y distinguir es la sensibilidad ante la naturaleza, que es tan rica en expresiones sonoras, y que todo radioprodutor que se precie de serlo requiere de manera indispensable poseer.

Un guión es ante todo una guía. No es sólo un texto: es la estructura auditiva codificada por escrito; es un proyecto de emisión sonora; es el esquema detallado y preciso de la producción que integra el habla, la música y los efectos sonoros, e indica el momento justo en que deberán darse cada cosa y las formas, de acuerdo al lenguaje específico del medio de que se trate, en este caso, de la radio.

Cuando se realiza un guión radiofónico, se está creando una obra técnico-literaria, la que a su vez es un producto global y no una parte del programa. Es un instrumento de trabajo para todos los que habrán de intervenir en la realización del producto radiofónico. Cada uno de los integrantes del equipo de producción sabrá así con precisión en qué momento le toca intervenir y cuál es la tarea encomendada. En ésta, pues, la necesidad de escribir diagramas y sistematizar con toda exactitud.

FORMATOS Y GENEROS RADIOFONICOS

El acto radiofónico en cuanto a diseño, producción y realización de sus mensajes se refiere, en contraste con lo que tradicionalmente se ha creído, ofrece grandes dificultades y demanda gran creatividad, disciplina y orden a quienes lo ejercen.

Como en muchos hechos de la vida, también en la radio no basta con tener una idea clara de lo que se ha de decir; es necesario también establecer con precisión cómo. Cómo se habrán de acomodar, con qué orden, con qué intensidad, con qué extensión, con qué fin, los diferentes elementos expresivos que conforman un discurso radiofónico.

¿De qué manera, de qué modo se debe proceder para establecer un orden enunciativo que determine la trascendencia social del mensaje radiofónico a diseñar, producir y difundir?

Un camino para resolver eso de la mejor manera, es el de los formatos y los géneros radiofónicos.

Formatos y géneros son mucho más que conceptos, como regularmente se les ha identificado en la labor radiofónica intuitiva y cotidiana, y no precisamente de manera absoluta, sino con un mar de confusiones que mucho tienen que ver con el empirismo que predomina en el ejercicio profesional del medio. Porque si a esos conceptos se les asigna una definición concreta por la vía de su aplicación teórica en el diseño de los mensajes, y práctica en el momento de su realización entonces ambos, formatos y géneros radiofónicos, se nos presentan como útiles herramientas, que si bien por sí mismas no hacen fácil la difícil labor del acto radiofónico, sí nos abren puertas de acceso a la

creatividad, condición última para lograr la trascendencia de los mensajes con todo lo que lo implica.

Una primera aproximación hacia una definición, que además ayude a determinar un orden, es ésta: formato es la manera de un mensaje en particular en razón de su propósito expresivo; y género es la clase o tipo del mensaje, con base en una categoría enunciativa global.

La noticia es el formato, pues los contenidos del mensaje se estructuran de acuerdo a la definición que se aplica a esta manera de dar a conocer hechos de la vida con propósitos informativos. En el modelo clásico de la escuela periodística norteamericana, por ejemplo, esa estructura sería la llamada Seis Ws: Qué, quién, cuándo, dónde, cómo y por qué.

Así las cosas, la noticia como formato estará agrupada en el género Programas Informativos o Periodismo Radiofónico.

¿Está claro? Veámoslo de manera más detenida:

FORMATO

El término formato significa, en lo general, manera o modo. Pero cuando se aplica a medios como la televisión o la radio, entonces se asume que formato es un conjunto de elementos formales que configuran la estructura de una emisión. En la

determinación de un formato se consideran las necesidades enunciativas particulares de la emisión, para decidir el mejor acomodo de los elementos expresivos, sean estos orales, musicales o físicos. Se pretende con esto lograr las óptimas condiciones de adecuación de las ideas al medio para garantizar la eficacia del mensaje.

¿Pero cuál es la base para determinar el o los mejores formatos?

Los formatos en radio no son conceptos unívocos. Su definición más bien está configurada, primero con base en varias modalidades a partir de las generalidades del acto radiofónico, y enseguida, por las particularidades de cada emisión.

Es decir: primeramente, una clasificación general a partir de rasgos comunes que identifican a toda clase de formas radiofónicas; e inmediatamente, clasificaciones particulares a cada emisión según una propuesta básica central, en la que además vamos a identificar submodalidades o subformatos; aunque hay que aclarar que en cada uno de los formatos que aquí se presentan como básicos, en algunos hay subformatos y en otros no, simplemente porque las aspiraciones de utilidad social no siempre son iguales en cada emisión, y en consecuencia en unas se requieren y en otras no. Habrá que recordar que en todo hecho de la comunicación social, sólo hay dos posibilidades en cuanto al

impacto social: informar simplemente, o informar y además promover o provocar en razón de lo informado, una reacción en la audiencia.

De esta manera, una primera clasificación general de formatos o formas radiofónicas con base en rasgos comunes, estaría dada en tres sentidos:

1. **Formatos Monologados:** son aquellos programas breves que no tienen mayor pretensión que abordar un tema que se expone con una sola voz, o con dos voces que se alternan, pero que no ofrecen ningún otro recurso de expresión más allá de palabras, y puentes musicales colocados para establecer pausas y ritmos. Son programas pasivos donde a veces el principal amarre está en un guión muy rígido, formal y antinatural.

2. **Formatos dialogados:** son programas de formas pasivas que al igual que los monologados no ofrecen mayores recursos expresivos más allá de la palabra. La bondad de esta forma radiofónica radica en el hecho de estar sustentados en un diálogo, y eso los hace aparecer más ágiles, espontáneos y naturales, y en consecuencia soportan mayor extensión.

3. **Formatos dramatizados:** éstos son programas muy dinámicos, ya que aquí se utiliza ampliamente la rica y variada cantidad de recursos expresivos del lenguaje radiofónico, como lo son voz,

música y efectos sonoros, con todos los matices, significados y significantes que de manera concreta se les puede asignar, además de la subjetividad del silencio con su alto valor narrativo.

En cuanto a la determinación específica de la forma radiofónica de cada emisión para identificar su formato, según aquí se expone, como ya se dijo anteriormente, seguimos los pasos y el espíritu de la propuesta de Mario Kaplún, sin duda la única que se ha hecho en este sentido, que realmente se apega a las condiciones estructurales y culturales latinoamericanas.

En todo caso, en torno a la premisa de ese autor, hemos buscado e identificado las proposiciones nuestras con base en la práctica radiofónica que empíricamente se ha desarrollado en México. Después de todo, cabe volver a citar lo que expresamos a propósito de esto anteriormente:

No pretendemos inventar el hilo negro, de comer mango sin mancharse los cachetes. Bien sabemos que a lo largo de más de 75 años de experiencias radiofónicas prácticas, empíricas e intuitivas, no hace falta inventar o descubrir nada; lo que esta obra intenta, es identificar esas experiencias y con ellas fórmulas propuestas para los procesos de diseño, producción y realización de mensajes radiofónicos que establezcan una metodología sistemática que contribuya a elevar la calidad de nuestra oferta programática.

Así las cosas, ésta es la lista de formatos radiofónicos básicos. Son básicos en cuanto a que no se agotan en sí mismos, sino que son la base de una gama enorme de posibilidades que encuentran su razón creativa de ser en la medida que son susceptibles de combinarse, y en consecuencia, no reconocen más límites que las posibilidades de quienes disponen su aplicación.

Se ofrece primero el listado de 15 formatos básicos y los correspondientes subformatos en aquéllos que los tienen.

FORMATOS BASICOS

1. La Charla.

1.1. La Charla Expositiva (solo informa, cápsulas de 3 min. máximo).

1.2. Charla Propositiva. (Propone una reacción)

1.3. La Charla Testimonial.

2. El Diálogo.

2.1. El Diálogo Didáctico.

2.2. El Diálogo Inductivo.

3. La Crónica.

4. La Noticia.

5. El Noticiero.

6. El Comentario.
7. El Comentario de Opinión o Editorial.
8. La Entrevista.
 - 8.1. La Entrevista Informativa.
 - 8.2. La Entrevista de Semblanza o Indagatoria.
 - 8.3. La Entrevista de Opinión.
9. El Reportaje.
 - 9.1. El Reportaje Documental.
 - 9.2. El Reportaje Reconstruido.
10. El Radioperiódico.
11. La Mesa Redonda.
 - 11.1 El Foro.
 - 11.2 El Debate.
12. La Encuesta.
13. La Radiorrevista.
14. El Teatro-estudio.
 - 1.4.1. Concursos.
 - 1.4.2. Humor.

1.4.3. Musicales.

15. El Radioteatro.

15.1 Unitarios.

15.2 Seriados.

15.3 Novelados.

EL REPORTAJE

El reportaje como formato radiofónico es la narración de asuntos de interés general, expresados activamente a través de hechos adyacentes que dan riqueza expresiva al tema central. En un reportaje hay investigación que describe acciones, expresa caracteres, narra maneras, descubre voluntades, señala tiempos y lugares, encuentra protagonistas y cuenta sus testimonios y opiniones; busca explicaciones, y con todo ofrece a su audiencia información amplia, referida, calificada y contextualizada.

El reportaje es el formato más completo porque muchos otros formatos bien caben aquí. Pero también, esta forma es una de las más difíciles de realizar, precisamente por la variedad de recursos a la que puede llegar.

En la radio actual; el reportaje es un formato muy socorrido, especialmente aquellos de corta duración -tres

minutos- que se incluyen en noticiarios y otros tipos de programas informativos. Estos ofrecen dificultad al comunicador por su brevedad.

Otro tipo de reportajes son aquellos programas que a lo largo de toda su extensión se ofrecen como tales, y que llevan como columna vertebral una conducción en vivo o previamente grabada, a la cual se insertan segmentos del reportaje debidamente ordenados. Por su mayor extensión, dan ocasión para utilizar música y efectos sonoros, con lo que se hace más ágil y explícito el tema.

En el reportaje como formato radiofónico, tenemos dos subformatos de acuerdo a sus posibles realizaciones:

Reportaje Documental:

Es aquél que se sustenta en documentos vivos: protagonistas directos e indirectos, testimonios de especialistas, fuentes documentales de archivos, bibliotecas, hemerotecas, audiotecas, fonotecas, videotecas; reseña de tiempos y lugares, todos de muchas maneras involucrados con el hecho reportado. Se recurre a esta forma porque todas las referencias están al alcance del reportaje de acuerdo a cuánto ocurrió y dónde el asunto a tratar. Este tipo de reportajes igual pueden ser en vivo o pregrabados.

Reportaje Reconstruido:

Cuando por efectos del tiempo y los lugares no es posible recurrir a las fuentes vivas, pero es necesario el relato como forma expositiva de un hecho que ha trascendido a la opinión pública de manera importante y definitiva, se procede entonces con este subformato.

Consiste en reproducir creativamente las fuentes informativas que en su tiempo y lugar intervinieron, directa o indirectamente en el hecho a reportear. Este subformato es ideal para los asuntos históricos para recrear temas que han sucedido en lugares y escenarios fuera del alcance del reportero.

La estructura enunciativa puede aparecer próxima al montaje teatral en radio, pero no lo está en realidad, pues a pesar de su estructura narrativa, que recrea personajes, hechos, tiempos y lugares, la distancia de este formato con cualquier otro que se le parezca la determina el carácter periodístico del reportaje de este tipo.

CAPÍTULO II.

HACIA LA CONCEPCIÓN DE LA ÉPOCA DE ORO DEL CINE MEXICANO

El presente capítulo narra la apasionante y polémica historia del cine mexicano, desde su época muda hasta el florecimiento de una gran industria, apoyada por capital e intereses extranjeros, en una etapa histórica que determinó definitivamente su desarrollo y altitud como la espuma del mar, sucumbiendo ante las presiones del exterior y el término de la guerra mundial, aunado a una serie de aspectos nacionales; económicos, sociales y políticos dando como consecuencia una crisis de la cual nuestra cinematografía ha adolecido por varios años.

2.1. ASPECTOS SOCIALES E HISTORICOS DEL CINE DE 1940 A 1950
"LA EPOCA DE-ORO DEL CINE MEXICANO".

En 1936, en que se realizó la cinta de Fernando de Fuentes *Allá en el Rancho Grande*, punto de partida del cine industrial mexicano, el país vivía una intensa tensión política. El gobierno del presidente Cárdenas hacía temblar al burgués, proponía a los capitales extranjeros motivos de preocupación y movilizaba a las masas populares al tenor de consignas izquierdistas.

Sin embargo, nadie hubiera supuesto todo a la vista del raquíptico y arsenal cine mexicano de entonces. Experiencias tan interesantes como *redes*, cinta de Fred Zinnemann, Paul Strand y Emilio Muriel producida en 1934 por la Secretaría de Educación Pública, o *Vámonos con Pancho Villa*, película de Fernando de Fuentes financiada en 1935 por la nueva productora CLASA con fuerte respaldo oficial, significaban desde luego esfuerzos -poco retribuidos en el orden económico- para marcar la pauta de un cine acorde con las exigencias sociales y políticas del momento. Pero la verdadera pauta de una producción constituida a lo más por 20 y pico cintas anuales la daban los melodramas familiares de clase media que clamaban por una mamá poderosa y capaz de preservar a todos de los peligros de la historia (ejemplo típico "*Madre querida*" de Juan Orol, ésa muy exitosa en taquilla). Cada uno de los productos que se aventaba a invertir sus precarios

capitales apenas salvados de la Revolución en una empresa cinematográfica, lo hacía cruzando los dedos, temeroso de la ruina total. No había Banco Cinematográfico que financiara ni organismos de distribución y exhibición que aseguraran la salida al mercado de esas pobres películas obligadas a competir en condiciones muy desventajosas con las cintas del poderosísimo Hollywood de entonces.

Sin una sola estrella digna de tal prestigio, el cine nacional debía oponer a Greta Garbo, Clark Gable o Gary Cooper, las muy caseras figuras de Adriana Lamar, Ramón Pereda o Juan Martínez Casado, o a los cast thousands de Cecil B. de Mille, una docena de extras inmovilizados dentro de sus smokings de tercera mano, y a las aparatosas reconstrucciones de escenarios bíblicos o romanos, los lóbregos sets de los Estudios México - Films.

En esas condiciones, los productores se daban de santos si sus películas tenían regular éxito entre el público nacional. Es natural entonces que muchos de ellos alcanzaran sólo a producir una película y desapareciera después del panorama.

Pero en 1936 ocurrió el milagro. Al mismo De Fuentes que había dado con **El compadre Mendoza** y con **Vámonos con Pancho Villa** muestras de gran capacidad en el aprecio del fenómeno revolucionario (aun desde posiciones estrictamente pequeño burguesas) se le ocurrió insistir en un género muy frecuentado

por el cine mexicano desde su época muda; el melodrama ranchero, claramente influido por una atracción teatral española. Así salió a la luz Allá en el Rancho Grande con toda su teoría de arrogancias y noblezas terratenientes, su nostalgia de la Arcadia bucólica y su implícito rechazo a la Reforma Agraria. Un joven caporal obediente y sumiso al amo se concreta a reprocharle a éste que quisiera hacer uso del por lo visto enamoramiento de su novia. Ese era todo el intrínquilis de una historia adobada con las gracias de borrachines al modo Chaflán al estilo Emma Roldán y con frecuentes desahogos relacionados en los diálogos.

Esa imagen de un México reducido a los límites del rancho donde todo el mundo se protege entre canciones típicas de las inminencias históricas, tuvo la virtud de entusiasmar, no sólo al público nacional, sino al latinoamericano. De pronto Tito Guízar compitió en el corazón de las muchachas dominicanas o nicaragüenses (más que en el de las mexicanas, por cierto) con Robert Taylor o Tyrone Power y así nació la primera verdadera estrella del cine mexicano. Y no sólo eso: Gabriel Figueroa, descubridor de la vocación plasticista de la naturaleza del país, dio a nuestro cine su primer premio internacional, el de la mejor fotografía, en el festival de Venecia. Mientras la expropiación petrolera o el apoyo a la República española situaba a México a la vanguardia política del mundo. Allá en el Rancho Grande lo definía a los ojos de millares y millares de espectadores del

cine como un territorio ajeno a otras inquietudes que no fueran las del corazón sentimental o las de las guitarras.

Así a contrapelo de su proyección política encontró México un camino industrial para su cine. Al año siguiente, en el año de 1937 se harían 38 películas, 13 más que en 1936 y como era de prever, más de la mitad de ellas serían réplicas de *Allá en el Rancho Grande*, *Las cuatro milpas*, *Bajo el cielo de México*, *Adiós Nicanor*, *Jalisco nunca pierde*, *Así es mi tierra*, *La Zandunga*, etc. Y la ola continuó en 1939; entre 57 películas producidas (el avance cualitativo era espectacular), se contaron más de veinte exaltaciones folklóricas; *Tierra brava*, *México lindo*, *La tierra del mariachi*, *Un joven amor*, *Canto a mi tierra*, etc. Anotar que ése fue el año en que otro charro cantor, Jorge Negrete, logró erigirse ante el público nacional como competidor con ventaja de Tito Guízar; si la imagen algo relamida de éste satisfacía los gustos extranjeros, Negrete caía mejor a los entusiastas de lo macho y lo arrogante. De modo que se contaba con dos estrellas auténticas, amén de otras dos que se reintegraban al cine nacional con todo y su fama hollywoodense: José Mojica y Lupe Vélez. Sin embargo, el panorama no era muy halagador. El afán imitativo -nunca fue característica de los productores mexicanos su originalidad o su valor en la exploración de las nuevas vías- había saturado de folklor el incipiente mercado natural del cine nacional. En 1939 casi no se hicieron películas rancheras; la producción bajó a 37 películas,

lo que no dejaba de ser grave, porque, mientras tanto, la primera organización sindical del cine mexicano, la UTECM, había visto subir el número de sus agremiados de 91 en 1935, año de su formación, a 410, ya se planteaba, pues, un problema de demasiadas bocas que mantener a una industria aún descapitalizada, los 15 millones de pesos invertidos en la producción de películas, de 1931 a 1938, se habían esfumado en su mayor parte. Esto fue así porque otra característica de los productores de cine mexicano era -y siguió siendo- la de no reinvertir lo ganado con sus películas; a la pequeña burguesía, el fantasma de la revolución la había habituado a guardar compulsivamente sus dineros o a meterlos en negocios más seguros (la especulación con terrenos, por ejemplo).

El Estado, por su parte, intentaba apoyar al cine nacional con medidas administrativas.

En octubre de 1939, un decreto del presidente Cárdenas impulsó a todas las salas cinematográficas del país la exhibición de por lo menos una película mexicana al mes. Por otra parte, eran favorecidas películas "de aliento" (el término se emplearía mucho después) como *La noche de los mayas* o *Los de abajo*, ambas de Chano Urueta.

Pero lo cierto es que el cine mexicano parecía condenado a una tremenda crisis: exhausta la gallina de los huevos de oro, o

sea, el melodrama ranchero, sólo un productor (Jesús Grovas) y un director (Juan Bustillo Oro) parecían ser capaces de dar a su trabajo una continuidad industrial. En 1939, ambos obtuvieron un gran éxito con *En tiempos de don Porfirio*, evocación nostálgica que inspiraba a refugiar al cine nacional y a su público en un limbo prerrevolucionario; otra vez, el desistimiento de aceptar la historia. Y así en 1940, la producción siguió bajando (29 películas) y todo el cine nacional se dispuso a languidecer calculadoramente, por si subía a la presidencia Almazán y desaparecía con él "el peligro socialista" Grovas logra uno de los pocos éxitos taquilleros '*Ahí está el detalle*', que convirtió a Cantinflas en la estrella más popular que haya dado jamás el cine de habla castellana. Pero en 1941, cuando Avila Camacho sube al poder, la guerra mundial se generaliza para desgracia de millones y millones de seres humanos y para fortuna del cine mexicano. Ni aun un cine con tan manifiesta vocación a la languidez y a la irresponsabilidad puede desconocer las grandes ventajas que la situación le ofrece. La producción del cine norteamericano tenderá a disminuir, como es lógico, pero lo más importante no es eso, sino el apoyo que los propios norteamericanos darán al cine nacional (dinero, maquinaria y refacciones, instrucción técnica).

Hasta ese momento el de Argentina ha sido el mayor cine en castellano, tanto por el volumen de su producción como por su éxito en el mercado latinoamericano: ninguna actriz del cine

mexicano, por ejemplo, puede competir con Libertad Lamarque o con Niní Marshall Catita a ojos limeños, bogotaños o caraqueños. Pero los Estados Unidos preferían apoyar la cinematografía de un país aliado como México sobre la de un neutral tan sospechoso como lo era Argentina en el campo de batalla ideológico, político y económico que presenta el mercado latinoamericano. Le tocará, pues, al cine argentino enfrentar una terrible crisis y ceder a México el primer lugar de producción de cine en castellano. Un hecho indicativo de todo ello: se especulaba con la necesidad de hacer una biografía de Bolívar que exalte el panamericanismo a efectos de movilización, y se habla de Hollywood de que la protagonizara Robert Donat o Gary Cooper, o Paul Muni. Al final, quedan en plena libertad de hacerla, sin interferencia norteamericana, pero con evidente apoyo, Jesús Grovas (productor) y Miguel Contreras Torres (director), y así sale el Simón Bolívar encarnado por Julián Soler que se beneficia con una gran promoción en toda Latinoamérica. Los acontecimientos de los años posteriores marcarán un camino ascendente que sólo terminará con la guerra. En 1942, se crea al fin el Banco Cinematográfico "por iniciativa del Banco Nacional de México y con el respaldo moral del presidente Avila Camacho"; se capitaliza aún más a Grovas para que haga unas 20 películas al año y para que, dentro de un típico proceso económico de concentración, vayan abandonando el terreno los pequeños productores incapaces de competir con tamaño gigante; el periodismo cinematográfico (críticos y cronistas se agrupan en una unión de periodistas cinematográficos mexicanos)

es emplazado a defender a como dé lugar al cine nacional, con el consiguiente anatema contra los snobs extranjerizantes, pues ya los había otra estrella mexicana de Hollywood, Ramón Novarro (ya muy de capa caída en la época) es traído al país para protagonizar *La Virgen que forjó una patria*, de Julio Bracho; gracias a *El peñón de las ánimas*, de Miguel Zacarías, surge, como alternante de Jorge Negrete, la estrella femenina que tanta falta hace: María Félix, cuya belleza produciría estremecimientos no exentos de orgullo patrio; el director Ismael Rodríguez y el actor cantante Pedro Infante tienen debuts que no permiten apreciar la importancia que ambos llegarán a tener en el cine mexicano.

Pero 1943 será aún más brillante. Se llega a producir un total de 70 películas, cifra nunca alcanzada hasta ese momento por ningún cine de lengua castellana; pero la euforia se hace incontenible, sobre todo, gracias a los primeros grandes triunfos del Indio Fernández: *Flor Silvestre*, tema revolucionario, y *María Candelaria*, tema indigenista. Ambas películas, muy mexicanas, son vehículos para la incorporación al cine nacional de Dolores del Río, otra estrella mexicana de Hollywood y para la afirmación de las famas del emotivo actor Pedro Armendáriz y del fotógrafo Gabriel Figueroa. Pero, además Fernando de Fuentes realiza *Doña Bárbara* que representa a la vez que un homenaje al panamericanismo, la consolidación de María Félix como gran aspirante a mito. Julio Bracho instala al tema social (aparente)

en un contexto citadino con la muy celebrada "Destino Amargo" de Miguel Contreras Torres rinde tributo a la literatura nacional con la "Vida inútil de Pito Pérez". Todo ello da fe sin duda de una notable elevación del nivel de las ambiciones culturales y estéticas.

Sin embargo, al margen de que al paso del tiempo haría muy discutibles las valoraciones de la época, lo cierto es que las películas de Fernández y Figueroa fueron las que suscitaron por primera vez la atención del mundo para el cine mexicano (únicamente Buñuel lograría en el futuro otro tanto). Y no sólo por los abundantes e importantes premios obtenidos en festivales internacionales: a ojos de europeos y norteamericanos, las películas del Indio representaron el acceso a un mundo desconocido por vía de un estilo al que no quitaban originalidad sus muy claros antecedentes eisenstenianos (que viva México). Fernández fue para el mundo todo el cine mexicano, en la misma medida en que después, Kurosawa y Bergman serían todo el cine en Japón y de Suecia. Otra cosa es que Fernández no tardaría mucho en revelar sus tremendas limitaciones y que, al eclipsarse su estrella internacional, se eclipsase también la del cine mexicano.

En 1944, diríase que el cine mexicano tenía todo cuanto necesitaba: base financiera, base industrial, un buen grupo de estrellas, directores de talento, impunidad para asaltar la

literatura universal en busca de temas (en sólo dos años, 1943 u 1944, fueron adaptados para películas mexicanas Shakespeare, Verna, Maupassant, Margall, Sudermann, Pérez Galdós, Henri Bataille, Gallegos, Salgari Zweig, London, Alarcón, Florencia Barclay, Hugo Conway, Jorge Ohnet, Xavier de Montepin, Blasco Ibáñez y algún otro), amén de un público fiel. El número de películas producidas siguió subiendo (se hicieron 75 en 1944) y la cinematografía quedó convertida, según se decía, en la tercera industria del país. En vista de tan halagüeñas perspectivas, se integró una Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas encargada de otorgar los Arieles con que se premiarían los mejores esfuerzos cinematográficos, al modo de los Oscars de Hollywood, hasta eso se tenía en esa época en la que la negada de aristócratas refugiados de la guerra, como el rey Carol de Rumania, dio a la vida capitalina un toque cosmopolita de gran mundo, que se acordaba bastante bien con la primera oleada de optimismo burgués posterior a la Revolución.

El "peligro" del socialismo parecía lejos y muy cerca, en cambio, la perspectiva de grandes negocios. Proliferaban en el cine los dramas mundanos, bien burgueses, en los que podía verse a una María Félix vestida por modistos famosos atormentando a caballeros con elegantes canas en las sienas. Claro que, en compensación, Dolores del Río y Pedro Armendáriz seguían sufriendo las torturas de la mexicanidad más mexicana en las

premiadas películas del Indio, pero eso era para muchos simple folklore y color locales.

Todo iba bien para un cine mexicano que había entrevisto la posibilidad de ser de la "alta". Por eso, el jefe de censura de entonces, Felipe Castillo, echó una mirada despectiva al pasado silvestre y artesanal y declaró que en los nuevos tiempos ya no se permitiría hacer películas como *El compadre Mendoza* y que podía seguir siendo la base sustentadora del cine nacional, pero ahora debía oler bien, como corresponde a un nuevo rico.

Lo malo es que la guerra amenazaba con terminar, y con ella, la época de las vacas gordas. Ante esa ominosa perspectiva, empezaron a agitarse las aguas estancadas del cálculo egoísta: si en 1944 debutaron 14 directores (entre ellos Roberto Gavaldón con '*La Barraca*' que ganó el primer Ariel), en 1945 se inició la famosa política sindical de puerta cerrada, que aseguraba para los que ya estaban dentro de la industria el reparto de un botín que amenazaba con reducirse, y sólo debutó un director. (En los años siguientes, los nuevos directores podrían contarse con los dedos de las manos). Además, estalló una guerra sindical entre las infanterías del cine, esto es, los técnicos menores y los empleados de las salas (proyeccionistas, acomodadores, etc.) y la aristocracia encabezada por los actores famosos. Cantinflas y Negrete fueron los líderes de un movimiento de reivindicación de los derechos de los ricos en contra del avorazamiento de los

líderes vendidos. Después de una serie de escaramuzas que concluyeron en una célebre bofetada de Enrique Solís a Gabriel Figueroa y el acuartelamiento en los estudios cinematográficos de estrellas improvisadas en fusiles no muy convincentes, se consumó la división, legitimada por un acto del presidente Avila Camacho: los pobres y sus líderes más o menos corruptos se agruparán en el STIC (Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica) con prohibición de hacer películas de largometraje; las estrellas y sus alternantes, directores, fotógrafos, etc. en el STPC (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica), mismo que se encargaría, sobre todo de asegurar el cumplimiento de una consigna: entre menos burros, más olotes.

Por lo demás, los norteamericanos, ya pasada la guerra, se dedicarían a cobrarse con fe su no muy desinteresada ayuda al cine nacional. Por medio de distribución (la Columbia, por ejemplo, se llevaría una buena parte de las enormes ganancias producidas por las cintas de Cantinflas), productoras subsidiarias (la Ramex, por ejemplo, era RKO mexicana), participación importante en las acciones de los estudios Churubusco, los más grandes del país, que fueran fundados precisamente en 1944, y toda suerte de combinaciones y arreglos el capital norteamericano influiría decisivamente en la marcha ulterior del cine nacional. A eso no fue ajena la creación por parte de los productores de una poderosa mafia (también funcionaba ahí el "entre menos burros", tec.) generada a su vez

por un monopolio de la exhibición: el monopolio del famoso norteamericano-poblano William Jenkins.

Así se cerraba el ciclo de formación de la industria iniciado nueve años antes. Capital y trabajo se las arreglaron para crear un sistema inconvencional que debía hacer continua la inmovilidad. De ahí en adelante, el cine mexicano frecuentaría cabarets, ranchos, hogares pobres y de clase media y universoseudorrevolucionario muy institucional para difundir toneladas de canciones, regañar a los jóvenes, ensalzar las glorias folklóricas del villismo, celebrar la esquizofrenia y la paradoja, todo bajo el signo inmutable del melodrama. Ese cine, aparte del caso muy excepcional de Buñuel, no dejaría de producir cosas interesantes y de valor cuando menos creía hacerlo (por ejemplo las películas cómicas de Tin Tan y Martínez Solares, los melodramas de Alberto Gout con Ninón Sevilla, las sagas populares de Ismael Rodríguez, los westerns de Ismael Rodríguez, los westerns de Fernando de Fuentes), pero lo previsto era otra cosa se trataba de mantener por una eternidad las mismas estrellas famosas, los mismos directores prestigiosos, los mismos sistemas financieros y sindicales y las mismas convenciones temáticas.

La industria, pues, se había formado no para desarrollarse, sino para desmentir del tiempo. Se cumplía el sueño pequeño burgués de un pequeño mundo protegido y se espera que el público humilde del cine mexicano tampoco se desarrollase, en bien de

ESTA TESIS NO DEBE
QUEDAR EN LA BIBLIOTECA

todos. No en balde el público el público de lengua castellana más seguro para el cine nacional era analfabeto, o sea, el que no podía leer los subtítulos de las películas extranjeras. Si para el cine la historia quedaba reducida a un cementerio de héroes inertes y la política era declarada inexistente, y si la censura contribuía poderosamente a que así fuera, no cabe advertir en ello sino la persistencia de una aberración de principio, la que supuso construir una industria burguesa con mentalidad pequeño burgués.

Se requeriría al paso de veinte años, nada menos, para que al primer concurso del cine experimental empezara a cambiar el panorama en virtud de las nuevas exigencias impuestas por una evolución cultural (nuevo público, nueva crítica). Pero el nuevo cine mexicano debería luchar (y todavía lucha con muchas desventajas) en contra de las nefastas consecuencias (industriales, culturales, artísticas) de un absurdo vacío resultante de los veinte años durante los cuales la industria pugró por asegurar su existencia eterna con la inmovilidad más pétrea.

2.2. CONDICIONES ECONOMICAS Y POLITICAS DE LA INDUSTRIA FILMICA MEXICANA, ASI COMO EL PANORAMA FILMICO INTERNACIONAL.

La extensión de la segunda guerra mundial, al iniciarse la década de los cuarenta, trajo aparejada una serie de acontecimientos al interior y exterior del país que resultarían favorables a nuestra cinematografía y permitirían su asentamiento como industria.

La creación en 1942, con participación mayoritaria privada, del Banco Cinematográfico como aval financiero; la adquisición de tecnología, materiales y asesoramiento gustosamente surtidos por Hollywood; el reclutamiento de trabajadores manuales e intelectuales acordes a las nuevas necesidades y principalmente el retiro de las compañías norteamericanas de cine, detentadoras del control de las pantallas del continente (que "cedían" así al cine mexicano un importante mercado), se conjugaron para impulsar el salto cualitativo de una incipiente actividad cinematográfica, a la necesidad de una industria más orgánica, más capitalista.

Las nuevas condiciones arrojaron pronto resultados que parecían anunciar el crecimiento y consolidación de la naciente industria. La producción de películas aumentó. En 1943 se realizaron 67 y en 1944 y 1945, un total de 74 y 83, con lo que superaban en forma considerable las 57 producciones del hasta

entonces récord de 1938. Las ganancias provenientes del mercado latinoamericano empezaron a fluir, y directores, actores y técnicos debutaron con éxito asegurado.

Todo estaba listo; buena producción, mercado seguro y ganancias nunca vistas. Se auguraba un buen futuro que embriagaba no sólo al cine sino a la mayoría de las industrias del país.

Pero no todo fue felicidad y auge. En la bonanza estaban presentes dos elementos que se conjugarían para hacer desembocar al rápido ascenso del cine nacional en un grave estado de crisis. Por un lado, la enorme dependencia del capitalismo mexicano respecto a la metrópoli yanqui, que en el cine se ha manifestado siempre en forma directa; y por la otra, la rápida creación de una élite de empresarios "con mentalidad de pequeño burgueses", dedicados a la especulación y la rápida ganancia en detrimento de un "sano" crecimiento industrial capitalista.

Sobre las manifestaciones de la dependencia en nuestra cinematografía --y seguramente nos quedamos cortos-- se podría anotar lo siguiente: el sistema de producción y asesoramiento estaba determinado por la tecnología proveniente de Hollywood. En este sentido, no hay que olvidar que con técnicos, directores y actores formados en la "Meca" del cine se inició la etapa sonora del cine nacional. Que la concepción mercantilista con

que se producía, así como los esquemas formales en los que se desarrollaban nuestros artistas y técnicos en lo referente a la realización del filme, tenían como único parámetro la copia del cine de "Gran Éxito" a lo norteamericano.

Y como constatación claramente "visible", la creación durante la "buena época", del dependiente "star system" azteca; el cual además de aportar buenos dineros a los productores sirvió de gran disfraz a la ausencia de calidad.

De la actuación de los empresarios destaca sobre todo el voraz enriquecimiento aun en tiempos críticos, merced a la especulación; apetito que terminaría por descapitalizar la industria y la "calidad" de sus películas. Estos serían suficientes indicadores para detectar las nulas posibilidades, la nula capacidad de estos burgueses para echarse a cuestras la difícil tarea de dirigir y consolidar un importante negocio como es el de hacer cine. Pero expliquemos:

El proceso de centralización de capital auspiciado por la política del Banco Cinematográfico --que benefició sólo a las compañías más fuertes-- había concentrado el control de la industria en manos de una pequeña mafia de productores. Estos, impidiendo la inversión de nuevos capitales y eliminando el juego de los productores más débiles, se afianzaron como dueños y señores del fructífero negocio. El apoyo oficial --los bajos

impuestos, las leyes protectoras: la censura como actividad promotora de un cine netamente comercial y su actuación en la división del importante sindicato industrial, entre otros-- y las buenas ganancias por el usufructo de los mercados cedidos por Norteamérica, completaban el panorama monopolizador.

Pero esta tendencia que en los años cuarenta caracterizó a la economía capitalista mexicana, se encontró debido entre otras cosas a la mentalidad "pichicatera" de los empresarios, con una dinámica de desgaste en lo que al cine respecta: los capitalistas acumulados por los productores en el "espectáculo" nunca volvieron a él. Se invirtieron en otras actividades o se despilfarraron. La producción se orientó simplemente a aumentar en cuanto a su número, descuidándose la calidad técnica y artística necesarias para conformar un material con más y a más largo plazo posibilidades de venta y competencia en el mercado. La falta de visión para desarrollar otras actividades como la distribución y exhibición, necesarias para un desarrollo orgánico de la industria, son buenas evidencias de la incapacidad de estos capitalistas mexicanos para desarrollar una industria capitalista del cine en el país.

Nos encontrábamos así ante un monopolio que si bien controlaba toda la actividad, dependía exclusivamente de los "apoyos" financieros del Banco Cinematográfico para echar a andar el proceso productivo; o sea, una industria que a pesar de haber

creado grandes capitales nunca generó mecanismos propios de financiamiento, con lo que creaba un círculo vicioso --bueno para los bolsillos de los productores-- que representaba pérdidas y descapitalización para la institución bancaria y su posible desaparición por aniquilamiento económico.

Con la posguerra se iniciaba una etapa de importantes cambios para el futuro de la humanidad. El triunfo del socialismo en varios países europeos y el avance de esta concepción libertaria en el plano mundial presentaban un panorama diferente al de la preguerra, que permitía a los países pobres visualizar un nuevo camino. Pero el imperialismo norteamericano también se fortaleció en esta coyuntura. Sus monopolios invadían y controlaban la economía de sus viejos competidores europeos, desgastados por la guerra; y se dedicaban también al rescate de los mercados encomendados a las burguesías criollas.

En 1946 era fácil señalar las dificultades que se avecinaban para la economía de México; el crecimiento económico había aminorado un poco su velocidad. Los industriales estimulados por la guerra estaban a punto de perder sus mercados de ultramar y de enfrentarse a su primera dosis de dura competencia interna.

Las soluciones para enfrentar esta situación no demoraron. El nuevo gobierno encabezado por el Presidente Miguel Alemán radicalizó aún más las medidas tomadas por su predecesor en la

política de protección a la clase dominante. Y la transferencia de capitales del Estado hacia la iniciativa privada --nacional y extranjera-- no se hizo esperar.

La construcción de obras de infraestructura necesarias para el desarrollo industrial, las inversiones en Pemex, Comisión Federal de Electricidad y Ferrocarriles Nacionales entre otras, capitalizaron enormemente a las empresas privadas que contaron con energéticos, transporte, importantes obras hidráulicas, etc., a precios mínimos, algunas veces por debajo de su costo de producción.

Y para completar esta política proteccionista además de crear el amparo agrario para proteger legalmente a los latifundistas, el Estado inició una amplia campaña de corrupción y represión en el interior de las organizaciones obreras y campesinas, que acentuarían el fenómeno conocido como "charrismo" sindical. Se lograba así la supeditación del proletariado mexicano a la política burguesa.

En lo que respecta al cine, ni la difícil situación que imperaba en la sociedad pudo alterar sus esquemas establecidos. Los charros, los próceres, las rumberas, los cómicos: en fin, las "estrellas" del cine nacional siguieron dominando la producción, al compás del melodrama y de la política de protección alemanista.

La adquisición por parte del Estado del Banco Cinematográfico en 1947, el surgimiento del monopolio de la exhibición propiedad del norteamericano Jenkins y sus socios Alarcón y Espinosa Iglesias y la enorme invasión de las pantallas por el cine de Hollywood fueron los únicos elementos que debutaron en el negocio del celuloide. Por lo demás, la industria se mantiene inamovible: la misma mafia de productores privados, los mismos sistemas de producción, el mismo control de los sindicatos y su política de puertas cerradas y salvo excepción --Buñuel, por ejemplo-- los mismos melodramas.

Si en lo referente a temática y calidad el cine nacional no sufría cambios, su economía se vio "beneficiada" con la inversión de capitales provenientes del Estado y las compañías exhibidoras de Jenkins y socios. Los nuevos capitales elevan la producción. En el período que va de 1948 a 1960 se mantiene una producción más o menos estable. El mejor año, 1950, arroja un total de 122 películas --"Los olvidados" de Buñuel incluida--; el menos productivo, 1953, con 77.

Pero a pesar de las nuevas inversiones, los viejos vicios continúan manifestándose. La mayoría de los productores "fuertes" se asocian con el monopolio de la exhibición, que a cambio de un adelanto para producir obtiene en exclusiva las películas para su explotación comercial. De este modo los productores no tendrán que exponer sus nunca expuestos capitales

asegurando además un buen éxito económico en las salas de cine propiedad del monopolio.

Los demás productores se cobijaron bajo el seguro resguardo del Estado. Y utilizando los créditos del Banco Nacional Cinematográfico se dedicaron a la confección de "churros" sin la más mínima posibilidad de recuperación comercial. Pero habría que señalar que las películas de la iniciativa privada realizadas con créditos estatales se veían sometidas a las reglas del juego impuestas por los exhibicionistas, que aprovechando la escasez de salas y detentando el control de las existentes establecían condiciones para la comercialización de los filmes siempre desfavorables para el productor (y de rebote para el banco). Los dueños de las compañías exhibidoras tenían además el privilegio de seleccionar los materiales a explotar fueran o no producidos por ellos, determinando sus fechas y salas de estreno y ocasionando que un buen número de cintas --todas producidas con crédito bancario estatal sufrieran de "enlatamiento"; esto es, permanecieran sin estrenarse durante mucho tiempo.

En estas condiciones, la fuerte inversión del banco oficial destinada a la producción sólo sirvió para enriquecer más a las empresas exhibidoras que formaban el monopolio Operadora de Teatros-Cadena de Oro.

En 1953 se elabora el llamado "Plan Garduño" que sienta las bases sobre las cuales habrá de desarrollarse la producción de cine en México hasta el sexenio del presidente Luis Echeverría. Como parte del plan y con la finalidad de restarle fuerza a las grandes empresas exhibidoras y poder recuperar la inversión bancaria, se crean seis compañías que se encargarían de distribuir el cine nacional en México y en el extranjero.

Con dinero del Banco Nacional Cinematográfico las distribuidoras, a través de una "comisión de anticipo", serían desde ese momento las encargadas de refaccionar a los productores con créditos a cuenta de la futura explotación de las películas. Las buenas intenciones mostraron su fracaso al ponerse a la venta las acciones de estas compañías, adquiridas casi en su totalidad por los productores "fuertes". Desde ese momento, estos empresarios controlarían directamente las inversiones del banco oficial, fortaleciendo el monopolio de la exhibición.

CAPÍTULO III.

EL CINE: UNA EXPERIENCIA SOBRE EL MAL

El capítulo tercero titulado "El cine una experiencia sobre el mal", es el análisis y la interpretación de una serie de películas mexicanas cuya temática es retomada del material llamado "La dramática del mal en el cine mexicano" de la autora Martha Laura Tapia C. que sustenta todo el trabajo aquí expuesto.

3.1. LA MALDAD

El revisar la historia del cine, lo podemos entender como la reflexión de las imágenes en movimiento:

"Como la máquina narradora de historias porque el poeta dijo un día: una historia buena... un poema, hay que contarse a todos los habitantes del planeta".⁶

En este sentido, entre los temas o historias que debe contar el cine, se encuentra indudablemente la maldad. Definida en un primer momento como concepto filosófico en dos niveles; el de la teoría y el de la experiencia del mal, el primero dice que toda concepción del mal entraña un aspecto negativo del mismo: el mal carece de realidad positiva, sea de orden sustancial o de orden accidental; el segundo entraña, asimismo, un aspecto privativo: no se trata de ya no -ser-, sino de ausencia de lo que debería ser, comporta además, un aspecto normativo, que se reduce del anterior; por tratarse de ausencia de aquello que debiera ser, el mal es un desorden; sólo cabe enjuiciarlo en relación a ese orden

⁶ Esta bella cita es de León Felipe, y la tomé de La Manzana Cinematográfica (poema cinematográfico). El lugar del cine en el arte. Era, México, 1981.

** Interpretación del material de Martha Laura Tapia C. La dramática del mal en el cine mexicano. Unam. México, 1984 P. 5.

que se rompe. ** Para Martha Laura Tapia C., el mal no puede ser identificado directamente, pues no constituye el sujeto de la acción, es la experiencia ofrecida por la cinta hacia el espectador, la maldad es un tema-acción que encierra un conflicto, es algo que pasa, un acontecimiento y una duración. También menciona que el mal se revela en su carácter de acción mala, de crimen o adversidad, de perversión o destino, como pasión o acción pasional, culpa o confesión, es así como la autora clasifica a la maldad en temas como: el amor, la muerte, el autoritarismo paterno que serán comentados y analizados en el presente trabajo recepcional.

3.2. LA MISERIA, LA MUERTE Y EL AMOR; UNA EXPERIENCIA SOBRE LA MALDAD.

La ciudad, esa gran metrópoli que alberga millares de ilusiones, esperanzas, pasiones e historias. También fue el lugar donde los amores, así como las tragedias sacudieron a un sinnúmero de capitalinos hundidos en la pobreza extrema asentados en la periferia de la urbe formando los tan conocidos cinturones de miseria que sólo vislumbraron la realidad de un México acorde con su momento y su realidad.

El cine como punto de vista o mirada narradora de cuanto a su paso enfrenta, es un testigo activo de lo que acontece a su alrededor y comienza a registrar todo aquello, sea trágico o

cómico, verdad o ficción; lo cierto es que la ciudad y sus múltiples manifestaciones de la pobreza, el amor y la muerte como partes del drama ciudadano, fueron en la década de los 40's puntos de partida para contar historias clásicas que hoy conocemos y que a continuación se comentarán.

¡¡Acompáñenos a reanudar el sueño maravilloso del cine!!

3.2.1. NOSOTROS LOS POBRES Y USTEDES LOS RICOS.

La cinta **NOSOTROS LOS POBRES** da inicio con la imagen de dos pequeños que se acercan a un bote de basura y sacan un álbum de estampas, donde aparecen los dibujos de los personajes que darán vida al melodrama, ese mundo donde la miseria y el dolor son elementos naturales que dignifican al ser humano. El relato comienza con la salida en pantalla de los personajes principales del drama *Pepe el Toro* (Pedro Infante) y *La Chorreada* (Blanca Estela Pavón) entonando una melodía graciosa y picaresca en la cual se unen alegremente en una presentación coreográfica, una serie de figuras representativas del barrio o el arrabal de la Ciudad de México; el periodiquero, los pordioseros, las teporochas, el vendedor de boletos de la lotería nacional entre otros, que representan la expresión de un pueblo que sufre la miseria pero se reconforta ante la unión de sus fuerzas para sobrevivir en un mundo adverso.

Los desfortunios y la degradación de los personajes comienzan cuando un día Chachita la hija adoptiva de Pepe el Toro (que es un misterio) invita a Celia (la chorreada) su mejor amiga, a visitar la tumba de su madre. Al estar llorando sobre ella, una mujer le muestra que su madre no está enterrada en ese sepulcro y la niña turbada por el dolor, llega encolerizada a reclamar a Pepe y pedir una explicación de la gran incógnita ¿dónde se encuentra su madre?. Por si fuera poco descubre el amor que sienten Pepe y Celia, detonando una bomba que finaliza con una serie de reclamos y acusaciones de Chachita hacia Pepe; éste enfurecido abofetea a la niña, ella sale corriendo con un llanto desesperado. Al no poder soportar esta situación Pepe golpea su mano en un muro hasta sangrar y limpiar su culpa. Celia por su parte descubre a Pepe hablando a escondidas con una mujer tísica, se siente traicionada y exige al carpintero una explicación de lo que sucede. Pepe trata de evadir los cuestionamientos, pero al no poder lograrlo y en un arrebatado de cólera le advierte a la chorreada que si le confiesa la verdad, se olvide de él para siempre, Celia cegada por los celos le dice que no le importa y Pepe le grita "esa mujer es mi hermana, la madre de Chachita, ahora todo se terminó entre nosotros". Celia arrepentida le pide perdón pero es demasiado tarde.

Un afamado abogado mezquino y arrogante de apellido Montes molesta continuamente a Celia sin lograr nada, en alguna de sus visitas por el barrio de los pobres contrata los servicios del

carpintero para que realice algunos trabajos en su casa, adelantando cuatrocientos pesos para la compra del material. Pepe entrega el dinero a Chachita esta última lo esconde pero no se percata de que don Pilar, el padrastro de Celia, hombre ambicioso y trastornado por las drogas observa el escondite para robar el dinero, la única testiga es la madre de Pepe, una anciana paralítica y muda que no puede hacer nada contra ello. Chachita y Pepe al no encontrar el dinero entran en una etapa de desesperación él sale a pedir prestado bajo réditos a una mujer rica cuyo negocio es prestar a las personas necesitadas. Pepe al salir de su casa es persuadido por un grupo de sujetos que le proponen robar a la usurera, a lo que se niega rotundamente. Al día siguiente la mujer aparece muerta y el carpintero es enviado a prisión como presunto asesino y defraudador del licenciado Montes. Las pertenencias de Pepe son embargadas e inclusive la silla de ruedas de la paralítica es alejada de la enferma ante los gritos de súplica de Chachita que no son escuchados. Ambas van a vivir a la casa de Celia. En un acto de alucinación don Pilar golpea brutalmente a la paralítica mandándola al hospital. Al conocer lo sucedido Pepe escapa del reclusorio para ver a su madre agonizando, al llegar encuentra a su madre y hermana en el mismo sanatorio solo separadas por una pared. Por fin confiesa a Chachita que la tísica es su madre pero es demasiado tarde: madre e hija mueren. Tiempo más tarde Pepe comprueba su inocencia y sale libre de prisión para casarse con Celia y Chachita visita la tumba de su madre a quien ya puede llorar.

Como podemos observar Ismael Rodríguez nos presenta en su farsa-melodramática a la pobreza con una peculiaridad interesante en el mundo del barrio, en donde la pobreza no es una condición innata de ellos, sino les es impuesta y esa conducta llega a parecerles su necesidad o la expresión de sí mismos. Donde no se tiene un pasado, una historia, pero sí la felicidad y la amargura como elementos dicótomos que son elementos sustanciales de su ser.

USTEDES LOS RICOS.

Ismael Rodríguez al conocer el éxito de la cinta anterior decide rodar la segunda parte del melodrama ciudadano, agregando algunos personajes para determinar la temática antes expuesta y confrontando dos esferas sociales antagónicas, Ricos y Pobres. Así como un recurso alternativo de emancipación: LA MUERTE.

La trama del segundo filme parte de la felicidad del carpintero quien tiene a su cargo la cooperativa y su esposa Celia le ha dado un primogénito (el torito). Un buen día Pepe y su amigo un ex bracero, chocan el camión "El Chingüengüenchón" con el auto del rico Don Manuel de la Colina, el verdadero padre de Chachita y único responsable de la desgracia de su madre. Por eso Pepe pega a Don Manuel. Chachita al ser hostilizada por sus compañeras de colegio, encuentra un defensor en el joven Atarantado, que suele tropezar con cuanto objeto se le atraviesa.

Manuel, a quien su esposa Andrea no ha dado hijos, trata de hacerse querer por Chachita ofreciéndole dinero. Archibaldo, tío del pintor de Manuel, contrata a Pepe para que le haga unos arriates en su casa y convence a Chachita de que pose para un cuadro. Manuel en estado de ebriedad revela a Chachita que es su padre: la niña lo rechaza llorando, pero accede, para presumir ante sus compañeras de colegio, a que mande un lujoso coche a buscarla, con gran enfado de Pepe. Andrea se insinúa a Pepe y él la lleva a bailar al Nereidas. Por eso Pepe alcoholizado llega tarde para llevarle mañanitas a Celia el día de su santo. La cooperativa va mal y es embargada por intrigas de doña Charito, madre de Manuel. Mientras Chachita sacrifica su pelo para venderle y poder comprar al Atarantado una cuerda para su reloj, el muchacho vende el reloj para comprarle una peineta a Chachita. Esta va a vivir con sus parientes ricos para evitar que Pepe sea encarcelado, pero vuelve con Pepe cuando éste la busca enfadado. Un billetero jorobado, El Camello, oye al Tuerto, que ha escapado de las Islas Mariás, comentar con su hermano y otros hampones que va a vengarse de Pepe el Toro. El Camello corre a avisar de ello a Pepe, pero un tranvía lo atropella y le corta las piernas: muere sin poder cumplir su propósito. El Tuerto provoca una explosión en la vecindad. Chachita está por ello en peligro de morir, pero Manuel la salva a costa de su vida. Pepe, a su vez, encuentra a su hijo muerto entre las llamas. En el velorio de Manuel, los ricos se portan frívolos y doña Charito los saca a gritos; Chachita es la única que consuela a la señora en su

soledad. Celia, embarazada, está muy grave; Pepe, enloquecido, se ha encerrado en un cuarto con el cadáver de su hijito hasta que su esposa logra sacarlo en medio de grandes sollozos de ambos. El hermano del Tuerto lleva a Pepe a una trampa. En la azotea de un alto edificio, Pepe lucha contra tres hombres (El Tuerto, su hermano y otro), que están a punto de hacerlo caer al vacío pisando las manos con que el héroe se aferra a una saliente. Sin embargo, Pepe logra derrotar a sus enemigos: uno muere electrocutado y los otros dos se estrellan al caer desde tan grande altura.

Pasa el tiempo. Pepe y Celia, que han tenido gemelos, celebran el cumpleaños de Chachita. Llega doña Charito, que se siente muy sola con sus millones, y los pobres la reciben con afecto.

Para Martha Laura Tapia, la pobreza presentada en las cintas anteriores, es un ideal de contradicciones hacia ellos mismos. En donde el ser miserable al final es recompensado con la felicidad en esa ambivalencia de dolor y alegría inherente a todos los desgraciados por su único pecado "haber nacido en la miseria". Así lo menciona la autora:

"Ser pobre es estar abocado a la felicidad y a la desdicha, ambas igualmente vacías; ser pobre es vivir en la ambigüedad existencial

de una felicidad desdichada o una desdicha feliz".⁷

Recordemos que la pobreza es un tema-acción encarnado por sus personajes, por lo tanto, existe un grado de complejidad al determinar a los villanos de estas cintas, entre los Ricos y Pobre en cada esfera social existe, así como, la escoria ambiciosa y nefasta, resultado de las bajas pasiones; de igual forma es más que sabido identificar el nudo de la trama en el segundo filme, la lucha de contrarios entre ricos- pobres. entre quien compra y quien mendiga, no obstante Ismael Rodríguez establece una diferenciación importante al establecer una moral en cada sector. Para los pobres el trabajo significa ayuda y sufrimiento por la comunidad; mientras que el rico sólo le queda el egoísmo y la soledad. Esto lo podemos constatar al recordar en la cinta otro elemento dramático que ha sacudido a más de una generación: La Muerte, haciendo acto de presencia al explotar el taller de Pepe en donde muere su hijo primogénito (el torito), mismo lugar donde perece Don Manuel de la Colina. Ambas situaciones son captadas hábilmente por la lente de Rodríguez al presentarnos en el primer duelo la unión de los miserables y en el segundo la hipocresía y la soledad que envuelve a los ricos. Para finalizar con el conflicto entre ambos bandos al solicitar la abuela rica su integración en un rincón junto a los pobres que gozan de felicidad.

⁷ Tapia Campos, Martha Laura. Op. Cit. P. 47.

3.2.2. UN RINCÓN CERCA DEL CIELO.

La película ejemplifica estupendamente un fenómeno social que desde la década de los 40's comienza a suscitarse en nuestra urbe y que hoy en día sigue presentándose; el éxodo de miles de provincianos hacia las grandes ciudades en busca de una mejor posición económica, para sólo encontrar mayor marginación y miseria.

El drama da inicio con la llegada de Pedro González (Pedro Infante) a la Ciudad de México con la ilusión de ser alguien en la vida (posición ideológica que la sociedad ha impuesto para hacer valer a los individuos, por encima de sus carencias). Es empleado en una oficina, misma donde conoce a Margarita (Marga López), con quien comienza a salir. Se enamoran y se casan. Aquí es donde se desenvuelve el nudo del melodrama, cuando el jefe de oficina que también está interesado en Margarita descubre que espera un hijo de Pedro y encolerizado despide a éste de su empleo. Por su parte el nuevo jefe de familia ante la imposibilidad de ofrecer un mejor aposento a su esposa alquila un cuarto de azotea "un rincón cerca del cielo" que connota la posición de realización para quien no tiene la posibilidad de ofrecer más, es así, que aparece frente a los ojos del espectador el siguiente mensaje reafirmador de la amargura:

"El cielo tiene secciones y el sobrante corresponde a un rincón olvidado por cielo. Pero al fin y al cabo está cerca del cielo". *

Una vez nacido su hijo, la desesperación crece a grados desorbitados; no importa el método si lo justifica el fin "conseguir dinero" para sobrevivir junto a su familia, llegando a extremos denigrantes y despersonalizados de oficinista a perro humano (descubierto por su esposa e hijo), hasta ladrón. La muerte tiende su manto como maldición de quienes no tienen nada, arrebatada de Margarita y Pedro a su pequeño, orillando en el segundo un intento de suicidio frustrado que lo deja cojo, pero finalmente arrepentido, resignado ante la esperanza de la llegada de su nuevo hijo.

Es notorio percibir como la miseria y la muerte se confabulan para hacer de los perdedores el objeto de dolor en donde la maldad actúa sin piedad alguna y los personajes no pueden escapar al destino que los envuelve y arroja a un vacío infinito degradando al ser humano poco a poco hasta llegar a su destrucción inevitable en algunos casos. Cabe mencionar a la felicidad como una característica de los pobres que alcanzar a experimentar al resignarse por aquello imposible de cambiar y por si fuera poco agradecen eternamente.

* Tapia Campos, Martha Laura. Op. Cit. P. 50.

3.3. EL DRAMA MALÉFICO DENTRO DEL SENO FAMILIAR.

Luis Reyes miembro de la asociación de escritores de México (Sogem) define al drama "como un género respetable", cuya historia se remonta al siglo XVIII, entendiéndolo como melodrama; Melo-Música o melodioso y DRAMA=fiesta brava, es así que en el siglo XIX Melo-Drama es considerado como lo exacerbado, aquello que arrastra crímenes y todo lo horrendo. De igual manera Salvador Garcini, director de teatro reafirma esto diciendo que hoy en día el melodrama es la acción dramática, teniendo como trama original la materia prima que es la vida misma del ser, que observa los hechos y se regocija ante ellos o los rechaza, por tanto "el melodrama es la lucha entre el bien y el mal". **

Un padre autoritario, recto, machista y cruel. Una madre engañada, abnegada y finalmente heroica; por último los hijos frustrados, reprimidos, sin el poder de opinar o decidir, sólo con una consigna; la de obedecer. Es el mosaico que nos presenta la cinematografía nacional de los años 40's, que no ha cambiado en nuestra sociedad contemporánea, al encontrarnos con las contradicciones de un discurso de libertad ante el autoritarismo paterno que todo lo que toca lo destruye y putrefacta, orillando

** Impresiones recogidas de la conferencia El melodrama en la telenovela. En el marco de los trabajos de ESPACIO 98. 2 de abril de 1998. World Trade Center, México.

con esto la desintegración de lo que se hace llamar la célula de la sociedad "la familia". Así lo señala Martha Laura Tapia C.

"El autoritarismo del jefe de familia, esposo-padre es el nudo de los conflictos que se desarrollan en las películas que se analizarán (en el presente trabajo). Independientemente del carácter del padre -cínico, recto o enfermizo- en todas el padre encarna el poder. Por encima de lo que el padre sea realmente, el principio de autoridad establece las consabidas relaciones de dominio-sumisión: se debe obedecer aun sin comprender, no importa que ello provoque miedo, inseguridad y frustración". '

Las cintas *Una Familia de Tantas* (1948), *La Oveja Negra* y *No desearás la mujer de tu Hijo* (1949), son un ejemplo muy importante y significativo del tema que se va a tratar; el melodrama traducido en la lucha entre el castramiento de la figura paterna y la búsqueda de la igualdad por parte del resto de la familia que no dejará de luchar hasta conseguirlo, no importando el precio que se tenga que pagar para conseguir la felicidad, siendo ésta el alejamiento definitivo del núcleo familiar o el sacrificio a vivir. Pero el objetivo es claro: romper con las cadenas que impiden al ser humano la igualdad de opinar, creer y amar.

3.3.1. UNA FAMILIA DE TANTAS.

En la década de los 40's era importante mantener la imagen de la familia como el recinto sagrado y pulcro donde las buenas costumbres emanadas por el jefe de familia deberían ser acogidas al pie de la letra. Ayala Blanco define a este género cinematográfico como "mediocre y lleno de tanta hipocresía".¹⁰

De manera insólita aparece en 1949 *Una Familia de Tantas* de Alejandro Galindo, el único intento de dignificación del grupo al que pertenece. El drama principia en lo cotidiano de todas las mañanas (el rito familiar se repite nuevamente), la preparación del desayuno, la despedida reverente hacia el padre que se va a la oficina (como toda buena familia clase mediera). Dicho núcleo es formado por El Padre, Don Rodrigo Cataño (Fernando Soler); La Madre (Eugenia Galindo), Los hijos mayores Estela (Isabel del Puerto), Héctor (Felipe de Alva), el niño pequeño, la hija mediana Maru (Martha Roth) y la sirvienta.

Un día Maru realiza afanosamente sus labores domésticas cuando tocan a la puerta, ella se dirige a la misma y abre, percatándose de la presencia de un vendedor de aspiradoras, Roberto del Hierro (David Silva), quien se plantea el objetivo de vender una máquina en ese hogar. Muestra ante la negativa de la

¹⁰ AYALA BLANCO, Jorge. La Aventura del Cine Mexicano, Edit. Era, México, 1968, P. 58.

joven las bondades y cualidades del artefacto dejándolo y amenaza con regresar por la noche. Al conocer lo sucedido Don Rodrigo bastante enfadado espera al vendedor; la tensión de la familia no se hace esperar. La llegada del agente es todo un suceso en la casa. Roberto con una facilidad de palabra y un oficio excepcional logra vender la máquina al cabo de una agria discusión. Parece no haber sucedido nada, pero Maru ha quedado impresionada por el vendedor. Todo continúa normal (aparentemente), Estela ve a su novio en horas pre-establecidas bajo la mirada celosa de la madre. Por su parte Maru comienza a ver a escondidas a Roberto cuando va por el pan, así comienza su amor oculto. Estela es descubierta besando a su novio en la calle, motivo por el cual Don Rodrigo arremete una golpiza hacia la joven que finaliza con la huida de ésta para siempre del hogar. Asimismo Héctor se enreda con una muchacha a quien sólo desea y no le queda otro remedio que cobijarse bajo la sombra autoritaria del padre y "responder como hombre".

Por último, Roberto solicita la mano de Maru en matrimonio misma que Don Rodrigo niega por considerarlo una ofensa hacia su persona, la joven abandona el hogar paterno, sola y vestida de novia, el día de su boda llena de ilusiones - libre al fin -.

Es evidente que Don Rodrigo Cataño asume dos posturas, ante el hijo varón adopta la inmadurez al aconsejarlo sobre problemas de la oficina o de faldas al verse reflejado en las múltiples

aventuras de su lejana juventud. Mientras con sus hijas descarga toda ira, rigidez y encastamiento, impidiéndoles conocer el mundo circundante, limitándolas a los quehaceres hogareños y a servirle exclusivamente a él. De igual manera mantiene un status que no corresponde, tratando de mantener las apariencias de una clase en la cual no pertenece. La ruptura de ese orden castrante y artificial es inevitable al presentarse la figura de Roberto del Hierro como representante de la modernidad que llega para aniquilar el autoritarismo viril y recto cuyo destino está predestinado a la inexistencia total.

3.3.2. LA OVEJA NEGRA Y NO DESEARÁS LA MUJER DE TU HIJO.

Ambas cintas de Ismael Rodríguez nos presentan a la inolvidable mancuerna actoral Don Fernando Soler (Cruz Treviño de la Garza) y Pedro Infante (su hijo Silvano). La trama no es muy compleja de relatar. Los personajes padre e hijo se encuentran enfrascados en una lucha de poderes, entre quien manda y quien obedece, en un pueblo donde la voluntad y el autoritarismo del padre es la última palabra. Viviana, la madre y esposa de nuestros personajes encarna de nueva cuenta a la mujer abnegada que sufre, llora y se sacrifica por los seres queridos. Cruz Treviño es un mujeriego y jugador que compite con Silvano por el poder de mando y demostrar a los demás que todavía puede enamorar a cuanta mujer desee. La Oveja Negra finaliza con la muerte de

"Vivianita" marcando el parteaguas de la segunda parte del melodrama.

'No desearás la mujer de tu hijo' es la conclusión obligada de la cinta anterior. Después de la muerte de la madre Silvano y Cruz pactan un acercamiento o paz aparente, misma que se rompe al aparecer la figura femenina de Josefita, joven que se encuentra enamorada de Silvano y que por una mala conversación con Cruz, éste cree que la muchacha está enamorada de él, comenzando otra vez el nudo dramático de la lucha de contrarios por conseguir el fruto prohibido, el amor de Josefita. Sin embargo, para Cruz, Josefita significa la juventud, la vitalidad que nunca ha dejado de arder en su corazón, llama que es apagada por Silvano al abrirle los ojos y mostrarle que no es más que un pobre viejo cuya vida ha pasado al olvido. Cruz huye en el caballo de Silvano, en medio de una terrible tormenta. El caballo tropieza y queda mal herido, Cruz lo sacrifica; en venganza Silvano sacrifica también al perro de Cruz y éste último espera entre los suyos la muerte inminente.

Martha Laura Tapia comenta que las cintas anteriores son a todas luces un conflicto de autoridad. Pero es sorprendente sin embargo, el absurdo de esta situación. No se trata de reconocer la situación porque es muy familiar, su relación es semejante a la colisión de dos cuerpos físicos que se atren y se repelen en un movimiento sin fin que ni la misma muerte de la madre puede

detener ¹¹. Es importante señalar que en las cintas ya citadas existe un elemento curioso, la imposición de la norma paterna que establece Cruz y que tiene la obligación de asumir esclavizadamente la esposa e hijo, pero al salir de su casa Cruz es el primero en transgredir las reglas y actuar paradójicamente al contrario de lo promulgado por su autoridad. Estas cintas nos presentan los vicios de la autoridad paterna tan ilógica como irracional que tristemente se presentan hoy en día ¡¡sea pues, una reflexión para la sociedad de nuestro tiempo!!

¹¹ TAPIA CAMPOS, Martha Laura. Op. Cit. P. 19.

CAPÍTULO IV.

DISEÑO DE SERIE

Este capítulo plantea la idea original del programa, así como, el nombre de la producción, el lema, el nombre del primer programa y su justificación. De igual forma, los objetivos generales y particulares del programa, la definición del público meta para finalizar con la estructura, el reloj de producción, los requerimientos y modalidad de producción: dicho de otra manera es el diseño del programa.

4.1. EL DISEÑO DE LA SERIE RADIOFONICA.

NOMBRE: "CINEMA VIRTUAL".

LEMA: "UNA MIRADA AL CINE A TRAVES DE LA RADIO"

NOMBRE DEL PROGRAMA: "LA DRAMATICA DEL MAL EN LA EPOCA DE ORO DEL CINE MEXICANO"

JUSTIFICACION DE LA SERIE:

Es conveniente mencionar que la imaginación y la realidad son elementos sustanciales en la experiencia que producen las imágenes en movimiento; aunadas al ambiente psicológico que produce la música, así como los efectos sonoros. Y esto da como resultado la experiencia cinematográfica entre el espectador (que pone en juego todos sus sentidos) y al cine como medio de comunicación o expresión artística. Y a su vez una gran diversidad de posibilidades para crear nuevas formas de abordar este fascinante mundo de lo ficticio y lo palpable, que desde finales del siglo anterior se hizo llamar "el cine".

Bajo la óptica anterior, nace el concepto de una serie radiofónica titulada: "CINEMA VIRTUAL" llamada de esta forma porque lo virtual es lo que en apariencia es imaginario e irreal

pero en sustancia es verdadero y produce un efecto en quien lo percibe. Por lo tanto, el cine o la máquina de los sueños representa la realidad a partir de lo irreal (el sueño), el fenómeno cinematográfico que se produce al momento de apagar las luces y comenzar a vivir un sueño sin estar dormido.

Es así que CINEMA VIRTUAL sintetiza a este proceso (emisor-receptor) y lo lleva al medio radiofónico para poner en juego todos los elementos tan ricos de la radio y ofrecer a partir de la creatividad, así como la imaginación un espacio donde se pueda lograr el interés y acrecentar su pasión por: "La máquina de los sueños" bajo el lema:

"UNA MIRADA AL CINE A TRAVES DE LA RADIO"

El primer programa de la serie es un radio-reportaje cuyo tema es: "La dramática del mal en la época de oro del cine mexicano" en el cual, se abordarán temas como: la miseria, la muerte, el autoritarismo paterno entre otros; dando un panorama de la cinematografía nacional de la década de los 40's.

OBJETIVOS GENERALES:

- * Realizar una serie radiofónica que dé a conocer la gran industria cinematográfica; guionistas, actores, temática de una forma nueva e innovadora.

- * Analizar como primer tema "la dramática del mal en la época de oro del cine mexicano" presentándolo como radio-reportaje.

OBJETIVOS PARTICULARES:

- * Señalar la situación histórica y económica del cine mexicano en la década de los cuarentas.
- * Identificar los temas de la dramática del mal en nuestro cine.
- * Educar al radio-escucha a criticar objetivamente una película (por la música, temática, guión literario, etc.

PUBLICO META:

- EDAD:** Personas de 18 años en adelante.
- SEXO:** Ambos.
- NIVEL SOCIOECONOMICO Y OCUPACION** Personas de clase media, media alta, así como estudiantes de bachillerato, universidad y estudiantes de cinematografía.
- ESTRUCTURA:** Se manejará por bloques que a continuación se mencionarán genéricamente.
- BLOQUE 1.** Entrada institucional.
Dramatización.

Historia del cine de los 40's.

Entrevista.

BLOQUE 2.

Dramatización.

El mal.

Autoritarismo paterno.

Entrevista.

BLOQUE 3.

La miseria.

El amor.

La muerte.

Entrevista.

Conclusión.

Despedida.

Créditos.

Salida institucional.

RELOJ DE PRODUCCION.

BLOQUE 1.

11'

BLOQUE 2.

9'

BLOQUE 3.

10'

RECURSOS HUMANOS: 4 locutores.
1 técnico.
4 actores.
1 efectista.
2 guionistas.
1 conductor.
1 musicalizador.
1 asistente.

REQUERIMIENTOS MATERIALES:

1 cabina real.
hojas de papel.
máquinas de escribir.
cintas para máquina.
cintas de carrete abierto.
4 micrófonos.
1 consola.
estudio de efectos.
2 reproductores de discos compactos.
2 reproductores de cassettes.
2 tornamesas.
luces de señalamiento.

ANTECEDENTES.

La serie radiofónica está pensada para Radio Educación, presentando un formato y estilo diferente. Es así, que mencionaré que su antecedente es el programa llamado: "localidades agotadas" que se produjo el año pasado.

GENERO RADIOFONICO: Radio-reportaje.

MODALIDAD DE PRODUCCION: GRABADO.

CAPÍTULO V.

RADIO-REPORTAJE

Aquí se presenta el guión técnico del programa "El mal en el cine mexicano", resultado de la investigación, cuya estructura es de 30 minutos, con tres locutores y un actor, en el cual se escenifica el rodaje de una película y la narración de la historia del cine en la década de los 40's, continua con un corte del rodaje para proseguir con el análisis de las cintas y rematar con la conclusión.

EL MAL EN EL CINE MEXICANO

30 MINUTOS

TRANSMISION MARZO DE 1998

MARIA EUGENIA PULIDO
LOCUTOR 1

EMILIO EBERGENYI
LOCUTOR 2

CRISTINA PEREZ LARA
LOCUTOR 3

JOSE MANUEL MENDOZA CAMPUZANO
PRODUCTOR

VICENTE MORALES
MUSICALIZADOR

DISCO 1	"Fuerza Aérea"	Track 1,8.
DISCO 2	"Mambo No. 4"	Track 3.
DISCO 3	"Marcha Antigua"	Track 3.
DISCO 4	"Allá en el Rancho Grande"	Track 2, 6,9,3.
DISCO 5	"Marcha política"	Track 3.
DISCO 6	"Corrido de mi Patria"	Track 3.
DISCO 7	"Amor de Arrabal"	Track 2.
DISCO 8	"Cinema Paradiso"	Track 10,7
DISCO 9	"Desolación"	Track 4.
DISCO 10	"La noche del Vampiro"	Track 6.
DISCO 11	"Amorcito Corazón"	Track 11.
Insert 1	Cassette 1 "Chachita"	(0:05)
Insert 2	Cassette 2 "Pedro"	(0:06)
Insert 3	Cassette 3 "Entrevista"	(2:00)
Insert 4	Cassette 4 "Entrevista"	(2:13)

FRUCTUOSO LOPEZ
ERNESTO CANO
OPERADORES TECNICOS

5.1. GUIÓN TÉCNICO.

CINEMA VIRTUAL. 10-II-98 EL MAL EN EL CINE... 1/22

1. OP. ENTRA CD 1 TRACK 1
2. SE MANTIENE Y DESAPARECE A CUE.
3. EMILIO: CINEMA VIRTUAL.
4. OP. ATACA MISMO TEMA MUSICAL Y FONDEA.
5. CRISTINA: Una mirada al cine a través
6. de la radio.
7. OP. RAFAGA.
8. CRISTINA. Un programa donde encontrarás
9. entrevistas, reportajes y
10. todo sobre el cine.
11. OP. SUBE MUS. Y FONDEA
12. EMILIO: CINEMA VIRTUAL. EN ESTA OCASION:
13. EL MAL EN EL CINE MEXICANO.
14. OP. SUBE MUS. Y DESAPARECE A CUE.
- 15.
16. DIRECTOR (IMPERATIVO) Necesito pruebas
17. de luz.
18. EFFECTISTA: FX VOCES y trabajo en foro
19. DIRECTOR un poco de tonos rojos.
20. EFFECTISTA: FX MOVIMIENTO DE COSAS
21. DIRECTOR: ¡MUY BIEN! utilería, aquellas
22. columnas fíjenlas con mayor fuerza.
23. EFFECTISTA: FX DE MARTILLO SOBRE MADERA.
24. DIRECTOR: ¡PERFECTO! ¡Chachita tenemos un retraso
25. de tiempo, date prisa!
26. OP. ENTRA INSERT 1 CASSETTE LADO (0:05)
27. DIRECTOR: bien. ¡Pedro te estamos esperando!
28. OP. ENTRA INSERT 2 CASSETTE LADO (0:06)

CINEMA VIRTUAL.

21-X-97.

EL MAL EN EL CINE... 2/22

- 1.
2. DIRECTOR: bueno, guarden silencio en el foro.
3. (voz fuerte), se rueda la cinta:
4. el mal en el cine mexicano, cinco,
5. cuatro, tres, dos...
6. ATACA TEMA MUSICAL CD 2 TRACK 3
7. PLANTEA 10'' Y FONDEA.
8. MARU: (nostálgica) haaa! los años
9. cincuenta, época de grandes contrastes;
10. felicidad y sufrimiento, alegría y
11. tristeza, paz y guerra. Tiempo en que
12. la Sociedad Mexicana y Latinoamericana
13. se veían reflejadas o envueltas por
14. la magia del cine.
15. OP. PUENTE MUSICAL.
16. MARU: pero es la cinematografía aquella que
17. a partir de la seducción de su sueño
18. maravilloso transportó al espectador
19. de su momento; de los grandiosos
20. plantíos campesinos, hasta las imágenes
21. más miserables del mundo citadino, que
22. manifestaban la vida de un México
23. acorde a su momento histórico, o porque
24. no decirlo, el producto de una serie de
25. sucesos mundiales que sacudían a
26. toda la comunidad internacional. No
27. dejando de lado a nuestro país.
- 28.

Marcha Antigua

1. OP. MEZCLA CON DISC 3 TRACK 3 Y FONDEA A CUE.

2. MARU: El cine como otras expresiones
3. culturales, jugó un papel muy importante
4. ya no como manifestación puramente
5. estética, sino retomando su carácter
6. protagónico y difusor de las más
7. diversas ideologías de la época

8. OP. PUENTE MUSICAL

9. MARU: En la década de los cuarentas
10. las producciones Brasileñas,
11. Argentinas y Cubanas, eran algunas
12. de las más importantes del continente
13. americano. Pero cabría preguntarse
14. ¿qué influyó para que el cine mexicano
15. surgiera vertiginosamente y
16. sobrepasara a las anteriores?
17. ¿Cuáles fueron los temas que
18. plantearon sus realizadores?
19. De esto y más hablaremos a continuación...

20. OP. PUENTE MUSICAL

21.
22. EMILIO: El hablar de la época dorada del
23. cine mexicano, nos remonta al año de
24. 1936 en que se realizó la cinta de
25. Fernando de Fuentes "Allá en el
26. Rancho Grande".
27. OP. ATACA TEMA MUSICAL DISCO 4 TRACK 2 Y BAJA A FONDO Y SALE A CUE.

28.

CINEMA VIRTUAL.

21-X-97.

EL MAL EN EL CINE... 4/22

1. EMILIO:
2. Película que fue el punto de partida
3. del cine industrial mexicano,
4. mientras el país vivía una tensión
5. política. El gobierno del Presidente
6. Lázaro Cárdenas hacía temblar al burgués,
7. proponía a los capitales extranjeros
8. motivos de preocupación y movilizaba a
9. las masas populares al tenor de
10. consignas izquierdistas.
11. EFECTISTA: FX Manifestación
-
12. EMILIO:
13. Sin embargo, nadie hubiera supuesto
14. todo a la vista del raquítico y arsenal
15. cine mexicano de entonces. Experiencias
16. tan interesantes como REDES de Fred
17. Zinnemann, Paul Strand y Emilio Muriel
18. producida en 1934 por la Secretaría
19. de Educación Pública o Vámonos
20. con Pacho Villa de Fernando de
21. Fuentes financiada en 1935 por la
22. nueva productora CLASA con fuerte
23. respaldo oficial, significaban desde
24. luego esfuerzos-poco retribuidos en
25. el orden económico, para marcar la
26. pauta de un cine acorde con las exigencias
27. sociales y políticas del momento;
- 28.

CINEMA VIRTUAL.

21-X-97.

EL MAL EN EL CINE... 5/22

1.

2.

3. MARU:

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10. OP. PUENTE

11. MARU:

12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

19.

20.

21.

22.

23.

24.

25.

26.

27.

28.

Pero la verdadera pauta de una producción constituida a lo más por veinte cintas anuales lo dieron los melodramas familiares de clase media que clamaban por una madre poderosa y capaz de preservar a todos de los peligros de la historia.

cada uno de los productores que se arriesgaba a invertir sus precarios capitales apenas salvados de la revolución en una empresa cinematográfica, lo hacían cruzando los dedos temerosos de la ruina total. No había Banco Cinematográfico que financiara, ni organismos de distribución y exhibición que asegurara la salida al mercado de esas pobres películas obligadas a competir en condiciones muy desventajosas con las cintas del poderosísimo Hollywood de entonces. En esas condiciones, los productores se daban de santos si sus películas tenían regular éxito entre el público nacional. Es natural entonces que muchos de ellos alcanzaran solo

CINEMA VIRTUAL.

21-X-97.

EL MAL EN EL CINE... 6/22

1. A producir una película y desapareciera
2. después del panorama.

3. OP. ATACA TEMA MUSICAL DISCO 4 TRACK 6 SUBE Y BAJA A FONDO A FONDO A CUE.

- 4.
5. EMILIO: Pero en 1936 ocurrió el milagro,
6. el mismo de Fuentes que había dado
7. con el compadre Mendoza y
8. Vámonos con Pacho Villa muestras de
9. gran capacidad en el aprecio del
10. fenómeno revolucionario, se le
11. ocurrió insistir en un género muy
12. frecuentado por el cine mexicano
13. desde su época muda:

14. OP. ATACA TEMA MUSICAL CD 4 TRACK 9 Y FONDEA

- 15.
16. EMILIO: El melodrama ranchero, claramente
17. influido por una atracción teatral
18. española. Así salió a la luz
19. "Allá en el Rancho Grande" con toda
20. su teoría de arrogancias y noblezas
21. terratenientes.

22. OP. CORTINA MUSICAL

23. MARU: Es así que el cine presenta la imagen de
24. un México reducido a los límites del
25. rancho donde todo el mundo se protege
26. entre canciones típicas de las
27. inminencias históricas. Tuvo la virtud
28. de entusiasmar no sólo al público

CINEMA VIRTUAL.

21-X-97.

EL MAL EN EL CINE... 7/22

1. nacional, sino al latinoamericano.
2. De pronto Tito Guízar y el cine
3. mexicano robaron el corazón de las mujeres
4. dominicanas, nicaragüenses o cubanas,
5. así lo manifiesta el cineasta cubano
6. Hubert Barreno subdirector académico
7. del centro de capacitación
8. cinematográfica de México.
9. OP. ENTRA INSERT 3 DESDE "HUY...HASTA... POPULAR CUBANO (2:00)
10. ENTRA TEMA MUSICAL CD TRACK 3 Y FONDEA. Y DESAPARECE A CUE.
11. MARU: Gabriel Figueroa descubridor de
12. la vocación plástica de la naturaleza
13. del país, dio a nuestro cine su primer
14. premio internacional el de la mejor
15. fotografía, en el festival de Venecia.
16. Mientras la expropiación petrolera
17. o el apoyo de la República Española
18. situaba a México a la vanguardia
19. política del mundo, "Allá en el
20. Rancho Grande" lo definía a los ojos
21. de millares de espectadores de cine
22. como un territorio ajeno a otras
23. inquietudes que no fueron las del
24. corazón sentimental o las guitarras.
25. Así a contrapelo de su proyección
26. encontró México un camino industrial
27. para su cine.
- 28.

CINEMA VIRTUAL.

21-X-97.

EL MAL EN EL CINE... 8/22

1. OP. EFECTISTA: FX DE METRALLETAS, DISPAROS, BOMBARDEO FONDEA

2. Y MEZCLA CON DISCO 5 TRACK 3 EN LA PALABRA

3. "CINE MEXICANO". FONDEA MUSICA.

4. EMILIO:

Pero en 1941, cuando Avila Camacho sube al poder, la guerra mundial se generaliza para desgracia de millones y millones de seres humanos y para fortuna del cine mexicano. Ni aun un cine con tan manifiesta vocación a la irresponsabilidad puede desconocer las grandes ventajas que la situación le ofrece. La producción del cine norteamericano tenderá a disminuir, como es lógico, pero lo más importante no es eso, sino el apoyo que los propios norteamericanos darán al cine nacional (IRONICO) dinero, maquinaria refacciones e instrucción técnica.

19. OP. CORTINA MUSICAL

20. MARU:

hasta ese momento el de Argentina ha sido el mayor cine en castellano, tanto por el volumen de su producción como por éxito en el mercado latinoamericano. Pero los Estados Unidos preferirían apoyar la cinematografía de un país aliado como México sobre la de un neutral tan sospechoso como lo era Argentina

CINEMA VIRTUAL.

21-X-97.

EL MAL EN EL CINE... 9/22

1. en el campo de batalla, ideológico,
2. político y económico que presentaba
3. el mercado latinoamericano, le tocará
4. al cine Argentino enfrentar una terrible
5. crisis y ceder a México el primer
6. lugar de producción de cine en castellano

7. OP. PUENTE MUSICAL.

8. MARU:

9. En 1942 se crea al fin el Banco
10. Cinematográfico por iniciativa del
11. Banco Nacional de México;
12. realizándose veinte películas por año.
13. Para 1943 será aún más brillante, se
14. llega a producir un total de 70
15. películas, cifra nunca alcanzada hasta
16. ese momento por ningún cine de lengua
17. castellana; pero la euforia se hace
18. incontenible con el surgimiento de
19. figuras como: María Félix, Dolores
20. del Río, Pedro Armendáriz, Pedro Infante
21. y El Indio Fernández entre otros,
22. trayendo como consecuencia la producción de 75
23. películas en 1944. En años
24. posteriores, se instauró el premio
25. Ariel por la Academia Mexicana de
26. Ciencias y Artes Cinematográficas,
27. así como un gran desfile de tiempos
28. glamorosos tan difíciles de olvidar.

CINEMA VIRTUAL. 21-X-97. EL MAL EN EL CINE...10/22

1. OP. EFECTISTA: FX METRALLETAS Y DISPAROS.

2. EMILIO: (VOZ TRISTE) Desafortunadamente la guerra amenazaba
3. con terminar, y con ella, la época
4. de las vacas gordas.

5. OP. RAFAGA.

6. EMILIO: Los norteamericanos, ya pasada
7. la guerra, se dedicarían a cobrarse
8. con fe su no muy desinteresada
9. ayuda al cine nacional. Por medio
10. de distribución "Columbia Pictures por ejemplo
11. se llevaría una buena parte de las
12. enormes ganancias por las cintas de
13. CANTINFLAS, en las acciones de los
14. Estudios Churubusco y la creación
15. de una poderosa mafia, que daría
16. fin a una etapa inolvidable de un
17. México que tal vez no vuelva.

18. "La época dorada del cine nacional"

19. OP. SUBE. TEMA MUSICAL BAJA Y DESAPARECE.

20. DIRECTOR: CON ALTAVOZ COORTE!
21. Señores estuvieron estupendos,
22. pueden tomarse algunos minutos para
23. descansar..... (PAUSA)
24. Escenografía necesito algunos cambios
25. de ambientación.

26. OP. EFECTISTA: FX MOVIMIENTO DE COSAS Y BAJA A FONDO.

27.
28.

CINEMA VIRTUAL. 21-X-97. EL MAL EN EL CINE...11/22

1. DIRECTOR: Me gustaría probar el sonido,
2. las guitarras y las voces de la
3. melodía...
4. (IMPERATIVO) que entre la canción
5. OP. ATACA TEMA MUSICAL CD 6 TRACK 7 PLANTEA 30" Y BAJA
6. A FONDO.
7. DIRECTOR: con eso está bien señores.
8. OP. DESAPARECE MUSICA
9. DIRECTOR: CON ALTA VOZ Reiniciamos el rodaje. (PAUSA)
10. guarden silencio en el estudio.
11. Se filma escena número 72;
12. El cine una experiencia sobre el mal.
13. Listo Sonido, Lista cámara, Pizarra, acción.
14. OP. EFECTISTA: FX DE PIZARRON Y ENTRA MUSICA CD 7 TRACK 2
15. Y BAJA A FONDO.
16. CRISTINA: Podemos entender a nuestro cine
17. mexicano como una realidad complicada
18. siempre y cuando se profundice en la
19. experiencia que ello entraña y esto
20. se logra, "tomando en serio "lo
21. que el cine nos dice, poniendo en
22. juego nuestra propia experiencia,
23. y con la ayuda de ella podemos hablar
24. de una figura central del cine
25. mexicano; la maldad.
26. OP. CORTINA.
27. CRISTINA: El mal no puede ser identificado
28. directamente.

CINEMA VIRTUAL. 21-X-97. EL MAL EN EL CINE...12/22

1. pues no constituye el sujeto de la
2. acción, la maldad es de por sí un
3. tema-acción en la medida en que encierra
4. un conflicto, un drama. El tema de la
5. maldad es en ese sentido algo que
6. pasa, un acontecimiento y una duración,
7. una experiencia. De ahí derivan las
8. temáticas como son: la miseria, el
9. amor, la muerte y el autoritarismo
10. paterno que distinguió a la época
11. de los cuarentas de otras que no han
12. podido igualarlas.

13. OP.

14. ATACA CD 8 TRACK 2 Y FONDEA

15. MARU: un padre autoritario, recto,
16. machista y cruel. Una madre
17. engañada, abnegada y finalmente
18. heroica. Por último los hijos
19. frustrados, reprimidos, sin el poder
20. de opinar o decidir, sólo con una
21. consigna: la de obedecer. Es el
22. marco que nos presenta el cine:
23. (irónico) el hogar mexicano, rico en
24. tradición de nobles costumbres.
25. Cintas de las cuales emanan un sin
26. fin de historias llenas de abnegación,
27. ternura y desolación.

28. OP. PUENTE MUSICAL.

1. EMILIO: dentro de las películas de tema
 2. familiar ninguna ha merecido
 3. los elogios de la crítica tanto
 4. como Una familia de tantas, de
 5. Alejandro Galindo. La principal
 6. virtud que se le atribuye a este filme
 7. es su fidelidad a la realidad y su
 8. actitud crítica frente a los
 9. hechos que narra, cuyo tema
 10. principal es la desintegración
 11. familiar. Una familia de tantas
 12. se distingue por su actitud
 13. diagnóstica antes que fatalista y
 14. moralizante como es costumbre.
15. OP. PUENTE MUSICAL.
16. MARU: La acción se desarrolla en el
 17. ámbito de la cotidianidad familiar
 18. y una vez más en torno a la crisis
 19. del autoritarismo paterno. Esta vez,
 20. sin embargo, el conflicto no se da
 21. como un enfrentamiento de caracteres,
 22. pugnado cada cual por prevalecer sobre
 23. el contrario como medio para
 24. lograr la afirmación personal.
 25. Don Rodrigo Cataño, burócrata
 26. y padre de familia, ejerce su autoridad
 27. discriminando entre el varón y las
 28. mujeres.

CINEMA VIRTUAL. 21-X-97. EL MAL EN EL CINE...14/22

1. MARU: al primero le ofrece un trato de
 2. camaradería mientras que a sus hijas
 3. les reserva la rigidez del tirano.
 4. Don Rodrigo Cataño es pues, sexista
 5. y las relaciones amorosas de sus
 6. hijas despiertan su imaginación
 7. morbosa y su encastamiento machista.
 8. En el hogar él es el macho celoso que
 9. preserva la pureza de sus mujeres,
 10. tanto de novios enamorados como de
 11. utensilios que con el ocio traigan
 12. los malos pensamientos y despierten
 13. las pasiones. Don Rodrigo Cataño es
 14. defensor de la economía doméstica y
 15. la buena moral.

16. OP. MEZCLA MUSICA CD 8 TRACK 10 Y FONDEA

17.
 18. EMILIO: además de Don Rodrigo, componen la
 19. familia la madre sencilla y sumisa,
 20. tres hijas: una pequeña escolar,
 21. una casi quinceañera, y la mayor, que
 22. trabaja; dos hijos: el más pequeño
 23. de todos, y el mayor, joven contador
 24. de un banco; por último, forma
 25. también parte de la familia una
 26. sirvienta de trenzas.

27.
 28.

1. OP. CORTINA.

2. EMILIO:

Un día la joven Maru, la hija mediana conoce a Roberto del Hierro, vendedor de aspiradoras con quien comienza un noviazgo. El le cuenta sus ideas y ambiciones, después de un tiempo deciden casarse en contra de la negativa de Don Rodrigo. Maru ante tal situación sale de su casa vestida de novia, sola con un grito de tristeza.

12. CRISTINA:

!Ya me voy papacito!

13. OP. MEZCLA CON CD 9 TRACK 4 Y FONDEA A CUE.

14. MARU:

El rígido moralismo sexista de Rodrigo Cataño se enfrenta a la moral optimista y heterodirigida de Roberto del Hierro, el director se cuida de presentarnos a ambos personajes como meros ejemplos de tipo abstracto. Mediante su ubicación social se nos sugiere una posible explicación de sus conductas y más allá de éstas, de las ideologías que las justifican.

24. OP. PUENTE MUSICAL.

25. MARU:

Don Rodrigo empujado por un nuevo modelo, el de la libre empresa donde los más jóvenes, así como los recomendados tendrán mayores oportunidades

CINEMA VIRTUAL. 21-X-97. EL MAL EN EL CINE...16/22

1. MARU de desarrollo incorpora a sus hijos,
 2. al trabajo, y de ésta manera seguir
 3. manteniendo su status y reflejar un
 4. nivel de vida pomposo ante los demás
 5. y todo esto bajo un objetivo;
 6. impresionar a la sociedad, conseguir
 7. el respeto, la obediencia absoluta,
 8. la discriminación sexista y la
 9. inhibición de cualquier sentimiento.
 10. Es clara la manifestación maléfica
 11. del autoritarismo viril en donde
 12. el hombre "macho", es el único que
 13. puede decidir y dar la primera y
 14. última palabra sobre cualquier tema
 15. o problema, y por si fuera poco, el
 16. bloqueo de todo tipo de comunicación
 17. en la célula familiar que finaliza
 18. castrada. También se presentan otros
 19. casos como en las cintas:
 20. No desearán la mujer de tu hijo y
 21. La oveja negra; películas de
 22. Ismael Rodríguez.
-
23. OP. ATACA CD 10 T 6 SE MANTIENE Y BAJA A FONDO
24. MARU: Protagonizada por Pedro Infante
 25. (el hijo Silvano) y Fernando Soler
 26. (el padre Cruz Treviño Martínez de
 27. la Garza), padre e hijo están
 28. enfrascados permanentemente.

CINEMA VIRTUAL. 21-X-97. EL MAL EN EL CINE...17/22

1. en resolver lo que a todas luces es un
 2. conflicto de autoridad, entre quien
 3. manda y quien obedece. Es sorprendente,
 4. sin embargo, el absurdo de esta situación.
 5. No se trata de que no reconozcamos la
 6. situación porque es muy familiar, su
 7. enfrentamiento se parece bastante a la
 8. colisión de dos cuerpos físicos que se
 9. atraen y se repelen en un movimiento
 10. sin fin, que ni la misma muerte de la
 11. madre puede detener, convirtiéndose
 12. en un autoritarismo enfermizo, al igual
 13. que la cinta anterior. El autoritarismo
 14. del padre todo lo que toca lo destruye
 15. y putrefacta.
16. OP. CORTINA
-
17. CRISTINA: Una de las principales características
 18. del cine nacional de la época, fue
 19. presentar las vivencias de lo cotidiano
 20. donde el drama constituyó una parte
 21. sustancial en situaciones como la muerte
 22. de lo cual nos comentó Juan Pablo Villaseñor,
 23. Director de la cinta "Por si no te
 24. vuelvo a ver"
25. OP. ENTRA INSERT No. 4 DESDE "PERVERSION... HASTA... DINERO
-
26. A LA CASA (2. 13).
-
27.
 28.

CINEMA VIRTUAL. 21-X-97. EL MAL EN EL CINE...18/22

- 1.
2. EMILIO: (VOZ EN OFF) Las cintas más representativas que
3. tocaron los temas de la dramática
4. del mal fueron:
5. EMILIO: Nosotros los pobres y Ustedes los ricos
6. ambas de Ismael Rodríguez, tuvieron un
7. gran éxito entre el público popular al
8. presentar el mundo de los pobres como
9. una farsa sentimental y truculenta;
10. lo más notable de estas películas es
11. ese entusiasmo que logran despertar
12. entre aquellos cuyo modo de vida pretende
13. reflejar la participación popular. Las
14. cintas introducen un elemento novedoso
15. en el tratamiento de la pobreza. Esta
16. no se opone directamente a la riqueza
17. sino a un conflicto interior. El
18. alejamiento de la degradación sustituye
19. cualquier afán de ascenso, la degradación
20. es una condición sin historia, o mejor
21. dicho, el estigma degradante cancela
22. la historia.
- 23.
24. EMILIO: El silencio, el engaño, la parálisis,
25. la violencia, el equívoco, preservan
26. al pobre ser la degradación. El
27. comportamiento de los personajes no
28. nace de ellos mismos.

CINEMA VIRTUAL. 21-X-97. EL MAL EN EL CINE...18/22

1. OP. ATACA TEMA MUSICAL CD 11 T 1 Y FONDEA A CUE.

2. EMILIO: (VOZ EN OFF) Las cintas más representativas que
 3. tocaron los temas de la dramática
 4. del mal fueron:
 5. EMILIO: Nosotros los pobres y Ustedes los ricos
 6. ambas de Ismael Rodríguez, tuvieron un
 7. gran éxito entre el público popular al
 8. presentar el mundo de los pobres como
 9. una farsa sentimental y truculenta;
 10. lo más notable de estas películas es
 11. ese entusiasmo que logran despertar
 12. entre aquellos cuyo modo de vida pretende
 13. reflejar la participación popular. Las
 14. cintas introducen un elemento novedoso
 15. en el tratamiento de la pobreza. Esta
 16. no se opone directamente a la riqueza
 17. sino a un conflicto interior. El
 18. alejamiento de la degradación sustituye
 19. cualquier afán de ascenso, la degradación
 20. es una condición sin historia, o mejor
 21. dicho, el estigma degradante cancela
 22. la historia.

23. OP. MEZCLA MUSICAL CD 1 TRACK 8 Y FONDEA A CUE.

24. EMILIO: El silencio, el engaño, la parálisis,
 25. la violencia, el equívoco, preservan
 26. al pobre ser la degradación. El
 27. comportamiento de los personajes no
 28. nace de ellos mismos.

1. EMILIO: es una conducta que se les impone.
 2. Hasta que esa conducta llega a
 3. parecerles su propia necesidad.
 4. La expresión de sí mismos. El tema de
 5. la pobreza urbana se enfrenta con la
 6. dificultad de localizar a sus villanos.
 7. A diferencia de la fijación ideológica
 8. alcanzada en otros ámbitos y con
 9. independencia de la relativización de
 10. los temas ciudadanos al primer plano de
 11. las fantasías colectivas se va resolviendo
 12. con la ambigüedad propia de una clase
 13. media sorprendida en el anacronismo.
-
14. OP. MEZCLA CD 8 TRACK 7 Y FONDEA A CUE.
15. MARU: Otro ejemplo representativo es la
 16. película Un rincón cerca del cielo
 17. protagonizada por la inolvidable
 18. pareja de Marga López y Pedro Infante.
19. OP. CORTINA.
20. MARU: La trama se inicia cuando el provinciano
 21. Pedro González llega a la capital en
 22. busca de trabajo, es orgulloso, digno
 23. y honrado. Consigue empleo en una oficina
 24. donde conoce a Margarita; se enamoran
 25. y se casan. Van a vivir a un cuarto de
 26. azotea "cerca del cielo" mientras
 27. pueden vivir más cómodamente en lo
 28. parece ser el logro de una posición

1. MARU: en la sociedad urbana. Se insertan una
 2. serie de infortunios que llevan a Pedro,
 3. primero a un intento de suicidio, después
 4. al arrepentimiento y a la resignación
 5. por su pobreza.

6. OP. CORTINILLA .

7. MARU: El inicio de sus penalidades está pues,
 8. vinculada a su matrimonio con Margarita
 9. y el embarazo de ésta. El drama se
 10. suscita en la degradación progresiva del
 11. personaje; de guardaespaldas personal
 12. a perro humano, finalmente como limosnero
 13. y ladrón. Del trabajo despersonalizado
 14. de la oficina, pasando por la sumisión
 15. personal, la humillación y la desviación,
 16. Pedro conoce todos los grados de la
 17. miseria, y la muerte misma.

18. OP. PUENTE MUSICAL .

19. CRISTINA: Para Rousseau el mal no tiene su
 20. MARU: origen en su supuesto pecado original,
 21. ni es en una vida ultraterrena o en la
 22. esperanza de ella donde el hombre
 23. habrá de reconciliarse consigo mismo.
 24. Tampoco debe atribuirse a la debilidad
 25. de algunos hombres incapaces de seguir
 26. una conducta ética o racional. La maldad
 27. es la desigualdad social de un estado
 28. en el que los hombres se distinguen

CINEMA VIRTUAL. 21-X-97. EL MAL EN EL CINE...21/22

1. entre ricos y pobres, entre un
2. padre que castra la voluntad de su esposa
3. e hijos, a los cuales condena a vivir
4. la oscuridad de su mediocridad, la
5. distinción casi inexistente de la muerte
6. y la miseria que experimentan los miles
7. de pobres en ciudades como la nuestra,
8. síntoma de una realidad para ellos indifente.
9. Por ello para Rousseau el comportamiento
10. ético de la victoria del bien sobre el
11. mal se convierte en el compromiso político
12. de transformar tal sociedad injusta, y los
13. medios de comunicación en el caso de
14. la radio y el cine para que no actúen como
15. mudos testigos sino al contrario participen
16. activamente en la transformación de dicha
17. sociedad emancipándola y concientizándola
18. al narrar sus historias.

19. OP. ATACA CD 1 TRACK 1 Y FONDEA.

21. EMILIO: esto fue CINEMA VIRTUAL.

22. OP. ATACA TEMA MUSICAL Y FONDEA A CUE.

23. EMILIO: Una mirada al cine a través de la radio.
24. estuvieron en los micrófonos.
25. MARIA EUGENIA PULIDO.
26. CRISTINA PEREZ LARA.
27. y EMILIO EBERGENYI.

28.

CINEMA VIRTUAL. 21-X-97. EL MAL EN EL CINE...22/22

1. EMILIO Producción, Guión y Musicalización:
 2. JOSE MANUEL MENDOZA CAMPUZANO.
 3. Efectos y Música:
 4. VICENTE MORALES
 5. en los controles técnicos
 6. FRUCTUOSO LOPEZ Y
 7. ERNESTO CANO.
 8. Esta fue una producción de la Universidad
 9. Nacional Autónoma de México. "Campus-
 10. Aragón". Y Radio Educación "Cultura con
 11. Imaginación".
 12. ¡Hasta la Próxima!
 13. OP. SUBE TEMA MUSICAL Y DESAPARECE.
-

- 14.
- 15.
- 16.
- 17.
- 18.
- 19.
- 20.
- 21.
- 22.
- 23.
- 24.
- 25.
- 26.
- 27.
- 28.

C O N C L U S I O N

La incidencia del mal en la pobreza es múltiple; el mal se nos aparece ya en la pobreza misma, como expresión de un destino adverso, impersonal; la maldad tiene el rostro de quien produce un daño al que por su pobreza es indefenso, o bien es el pobre insolidario con otros como él, sin posibilidad de redención y a menudo mero instrumento de violencia al servicio de los ricos y los poderosos; los malos son quienes actúan con maldad; lo malo, aquello que aparta al pobre de sus posibilidades de redención, un sentimiento, una acción, que nacen de la rebeldía contra la pobreza pero que sacrifican otros valores, como la honradez, la amistad o el amor.

Esta múltiple incidencia del mal en la pobreza es aprovechada dramáticamente para invertir el conflicto originario: la pobreza es vivida como adversidad, sirve de base a una serie de conflictos menores entre los cuales destaca el riesgo de perdición a que se aboca el pobre que intenta rebelarse contra el destino. De esta manera, la pobreza que hiere el interior del hombre culmina su ciclo con el logro de la felicidad, con la gracia de la resignación y la bienaventuranza. Por ello se explica que finalmente la pobreza sea concebida como algo positivo, mientras que la riqueza y los ricos son degradados con toda suerte de vicios morales y la condena de infelicidad.

Pobreza, adversidad y felicidad, vienen a constituir de este modo un círculo cerrado, en el que la referencia a las condiciones concretas en las que la pobreza aparece entra a formar parte de la misma retórica. El descubrimiento rousseauiano de la desigualdad como esencia de la pobreza nos llevaría por ello más allá de este círculo, a la desestructuración de la retórica pauperista.

Pobreza y desigualdad

"La primera fuente del mal es la desigualdad... esas palabras, pobre y rico, son relativas y cuando los hombres sean iguales no habrá ricos ni pobres".¹² De esta manera sustrae Rousseau la problemática de la desigualdad entre ricos y pobres del discurso fundamental moral y lo religioso para introducirla como pieza clave de su reflexión ético-política.

Con anterioridad la reflexión cristiana sobre la pobreza era la que prevalecía, teniendo como base el problema de la caridad, la limosna, la repulsa de la sociedad de los ricos con la elección de los pobres, por una parte, y el problema de la comunión, de la comunidad místico-religiosa, por otra parte. Sin embargo, por el énfasis en una vida ultraterrena, estas ideas pocas veces dieron impulso a movimientos políticos y

¹² Para esta parte del ensayo me basé en el libro de Lucio Colletti, Ideología y Sociedad, Ed. Fontanella, Barcelona, 1975, en "Rousseau, crítico de la 'sociedad civil', PP. 207-269.

permanecieron limitadas a sus expresiones rituales, institucionales, y en general al servicio de la consolidación y el apaciguamiento de las conciencias.

En el orden político la burguesía porta el estandarte de la igualdad en su lucha contra el régimen feudal y su sistema de privilegios. Sin embargo, los pobres son excluidos originalmente del nuevo sistema. John Locke, teórico del liberalismo, comienza por afirmar la igualdad en derechos naturales, como que todo hombre es naturalmente propietario único de su propia persona y de sus capacidades, sin que deba nada por ellas a la sociedad; pero dado que el hombre es también libre para alienar su propia capacidad de trabajo, Locke justifica la diferenciación de derechos entre propietarios y no propietarios. Quienes carecen de propiedad dependen de quienes sí tienen y son incapaces de modificar las circunstancias en que se encuentran. Una vez más Locke considera a todos los que dependían de un empleo, de la caridad o del asilo como moral e intelectualmente incapaces de elevarse por encima de su condición. Pensaba, por ejemplo, que la proliferación de desempleados no se debía a otra cosa que "a la relajación de la disciplina y a la corrupción de las costumbres", y era partidario de una religión dogmática y autoritaria que indujera a los pobres a guardar obediencia y respeto a las buenas costumbres. ¹³

¹³ "Locke: la teoría política de la apropiación" del libro de C. B. Macpherson, La teoría política del individualismo, Ed. Fontanella, 1970, PP. 192-194.

Para Rousseau el mal no tiene su origen en su supuesto pecado original, ni es una vida ultraterrena ni en la esperanza de ella donde el hombre habrá de reconciliarse consigo mismo. Tampoco atribuye el mal a la debilidad de algunos hombres incapaces de seguir una conducta ética o racional. El mal es la desigualdad social, la injusticia de un estado en el que los hombres se distinguen entre pobres y ricos. Por ello, para Rousseau el compromiso ético de la victoria del bien sobre el mal se convierte en el compromiso político de transformar tal sociedad injusta. Como señala Cassirer:

"En Rousseau, la solución de este problema (la responsabilidad del origen del mal) consiste enteramente en haber trasladado la responsabilidad a un punto donde hasta ahora nunca se había buscado -en el haber creado en cierto modo un nuevo sujeto de la responsabilidad, de la imputabilidad. Este sujeto no es cada hombre en particular, sino la sociedad humana... La sociedad humana en su forma actual ha producido a la humanidad una profunda herida; sin embargo, es ella misma la única que puede y debe curar esta herida. Sobre la sociedad humana gravita de ahora en adelante el peso de la responsabilidad. Esta es la solución que dio Rousseau al problema de la teodicea".¹⁴

A diferencia de Locke, que consideraba a la sociedad como una esfera contingente respecto al estado de naturaleza del hombre, y por lo mismo tan sólo un simple medio para defender, con todas las fuerzas comunes, a las personas y los bienes de cada uno de los individuos asociados, Rousseau consideraba al

¹⁴ Cassirer, Ernest. citado por Lucio Colletti, *Op. Cit.* P. 210.

hombre ideal como indivisible de la sociedad. El estado de naturaleza rousseauiano no es una condición "moral", sino un estado de inocencia, una condición simplemente animal, más allá incluso de la distinción entre el bien y el mal.

En el caso de Locke, el hombre ha obtenido su humanidad de una vez para siempre, en su contacto con la trascendencia que le dio un alma; en Rousseau, en cambio, la humanidad de cada hombre sólo lo es en potencia, y sólo alcanza su actualización mediante la sociedad. De ahí que una sociedad en la que cada quien se guía por su interés personal puesto en competencia con otros intereses contrapuestos, en la que el éxito de uno significa la ruina de otros, en la que cada uno, para sobrevivir, ha de rebajar al prójimo hasta convertirlo en un medio de su interés egoísta, es una sociedad que debe ser transformada.

A partir de Rousseau el imperativo igualitario no es negado abiertamente por la ideología dominante, y sin embargo se ha mellado su punta hasta hacerlo casi inocuo para el status quo. Lo más curioso de esta mediatización del imperativo igualitario es que se consigue mediante la promoción de la igualdad a ideal político, social y económico. Es ésta una característica de todos los socialismos utópicos a los que Marx criticaba por dedicarse a prefigurar el aspecto de la sociedad futura, y no preocuparse demasiado de superar realmente la sociedad presente. Otra forma de mediatización consiste en convertir la idea de la

igualdad en un principio metafísico del que derivaría, por sí, la transformación de la sociedad. Este sería el caso de proposiciones encaminadas a corregir el reparto de la riqueza en la sociedad sin modificar en nada el sistema de producción social.

Finalmente, ha aparecido bajo una forma diferente en la promesa del bienestar general. La igualación entre los hombres se retrae a una lógica del consumo programado, mediante la cual los medios de la existencia, alimento, vivienda y cultura, se han vuelto un fin en sí mismos, y como dice Robert Misrahi:

"La vida se consagra entonces no ya a la existencia, en el sentido preciso del término, es decir a la perpetua superación práctica del presente, sino a la subsistencia, es decir a la perseverancia del ser en su propia identidad estática, en el gozar de sí como sustancia y como ser, es decir como cosa." ¹⁵

En cierta forma, la ideología del bienestar, al manifestarse como una "finalidad sin fin" (Adorno y Horkheimer) ha puesto nuevamente en entredicho la consistencia de la oposición entre riqueza y pobreza" ¹⁶ Desarrollando la crítica rousseauiana de la sociedad civil individualista y competitiva, Marx descubre en

¹⁵ Misrahi, Robert. Metafísica del Bienestar en ¿Sociedad de consumo o civilización del bienestar? Ed. Rodolfo Alonso Editor, Buenos Aires, 1971, P. 117.

¹⁶ W. Theodor. Adorno y Horkheimer, La Sociedad, Edit. Proteo, Buenos Aires, 1971.

la sociedad capitalista la última trabazón entre riqueza y pobreza:

"Cada individuo especula sobre el modo de crear en el otro una nueva necesidad, para obligarle a un nuevo sacrificio, para sumirlo en una nueva dependencia, para desviarlo hacia una nueva forma de placer y con ello a la ruina económica. Cada cual trata de crear una fuerza esencial sobre el otro, para encontrar así satisfacción a su propia necesidad egoísta. Con la masa de los objetos crece, pues, el reino de los seres ajenos a los que el hombre está sometido, y cada nuevo producto es una nueva potencia del recíproco engaño y la recíproca explotación." ¹⁷

Riqueza y pobreza sólo son opuestos en tanto que se refieren ambos a la propiedad privada, en tanto que la propiedad privada "nos ha hecho tan estúpidos y unilaterales que un objeto sólo es nuestro cuando lo tenemos" ¹⁸ Por eso, señala Marx, con la superación de la propiedad privada en lugar de la riqueza y la miseria aparece el hombre rico y la rica necesidad humana. Con ello no sólo la riqueza sino también la pobreza recibe un significado humano, y por eso social. La necesidad humana deja de ser expresión de la enajenación y se convierte en un momento positivo de su realización.

¹⁷ MARX, Carlos. Citado por Lucio Colletti, Op. Cit. P. 233.

¹⁸ Ibídem.

Pobreza y ciudad

En la ciudad la pobreza se convirtió en un modo de vida. El campesino pobre está todavía cerca de la naturaleza para ver enajenarse sus necesidades tanto como habrá de soportarlo el emigrante que busca ocupación y asentamiento en la ciudad. En adelante la suerte del trabajador no guarda ya relación con su esfuerzo, sino con el azar del mercado de trabajo que decide cuándo tal esfuerzo encontrará empleo y cuándo quedará cesante. La transformación de una economía rural-agrícola a otra urbano-industrial promueve la transferencia de numerosos contingentes de agricultores, artesanos y sus familias del campo a la ciudad.

La ciudad de México, asiento del poder político y económico, ve llegar a esta gran masa de trabajadores y los recibe con un sentimiento de curiosidad mezclada al rechazo y el temor. De la curiosidad que le producen los recién llegados resulta un auge de populismo cultural: "el peladito y "el pachuco" son figuras consagradas, prototipos de la nueva moda. El temor y el rechazo se manifiestan en la incapacidad de los capitalinos para superar su actitud de suficiencia, sus melindres de clases bien educadas, sus prejuicios moralizantes, su desprecio frente a las costumbres, las penurias y vicisitudes de los pobres.

Las películas mexicanas sobre la pobreza siguen en general el mismo esquema. Los pobres son admitidos como parte de la sociedad en tanto que es posible encuadrarlos en su propio

ambiente, especie de microcosmos social, preservando la pureza del otro ambiente social, de las clases media y alta.

La ciudad finge acoger a los pobres dándoles un espacio propio: el barrio, que sólo es suyo a merced de las ilusiones ideológicas que se promueven. La mera convivencia espacial es elevada a cercanía afectiva. Estar lejos del barrio en que se vive es aventurarse por tierras inhóspitas y hostiles, exponerse a contactos perturbadores. Permanecer en el barrio o volver a él es alcanzar la mayor de las dichas posibles.

La solidaridad de emergencia, lo que los antropólogos llamarían las redes de ayuda mutua, basada en el parentesco, en la vecindad, en el compadrazgo o la amistad, es también exaltada como una muestra de lo felices que viven los pobres, olvidando que se trata en todo caso de comportamientos de supervivencia. En cierto modo se invierte el signo de la realidad, la pobreza sería acompañada de una riqueza de sociabilidad; por lo tanto no habría ahí una situación que superar sino una utopía que preservar.

FUENTES CONSULTADAS

BIBLIOGRAFIA

- ABAD CARRETERO, LUIS.
Instante, querer y realidad.
México 1958, Ed. F.C.E. 232 p.
- AYALA BLANCO, JORGE.
Aventuras del cine mexicano.
México 1968, Ed. Gustavo Gili. 152 p.
- CAPLOW, THEODORE.
Dos contra uno: teoría de las coaliciones en las triadas.
España 1974, Ed. Alianza Editorial. 103 p.
- COLLETTI, LUCIO.
Ideología y sociedad.
Barcelona 1975. Ed. Fontanella. 269 p.
- DELLA VOLPE, GALVANO.
Problemas del nuevo cine.
Madrid 1971, Alianza Editorial, 3a. Edición, 225 p.
- GARCIA RIERA, EMILIO.
Historia documental del cine mexicano.
México 1970, Ed. Era. 167 p.
- GARCIA RIERA, EMILIO.
México visto por el cine extranjero.
Guadalajara 1988, Ed. Era, Tomo V, 525 p.
- GARCIA RIERA, EMILIO.
El cine y su público.
México, 1974, F.C.E. 64 p.
- GETINO, OCTAVIO.
Cine Latinoamericano.
México 1990, Ed. Trillas, 2a. Edición, 225 p.

GUTIERREZ ESPADA, LUIS.

Narrativa Fílmica.

Madrid 1978, Ed. Pirámide, 2a. Edición, 200 p.

LOTMAN, YURI M.

Estética y Psicología del cine.

Barcelona 1979, Ed. Gustavo Gili. 149 p.

LUCOT, ANTHONY.

Psicoanálisis y cine.

Barcelona 1979, Ed. Gustavo Gili. 149 p.

MENDIOLA, SALVADOR.

Manual de apreciación cinematográfica.

México 1993, UNAM. 110 p.

MISRAHI, ROBERT.

Metafísica del bienestar - ¿sociedad de consumo o civilización del bienestar?

Buenos Aires 1971, Ed. Rodolfo Alonso Editor. 205 p.

MITRA, JEAN.

Estética y Psicología del cine.

España 1984, Ed. Trillas, 2a. Edición. 583 p.

W. ADORNO, THEODOR. et. al.

La sociedad.

Buenos Aires 1971, Ed. Proteo, 352 p.

ENTREVISTAS.

BARRENO, HUBER. Subdirector del Centro de Capacitación Cinematográfica. El cine de la época dorada vista desde América Latina; entrevista Directa realizada en las instalaciones del C.C.C. en el Centro Nacional de las Artes el 4 de Diciembre de 1997.

VILLASEÑOR, JUAN PABLO. Director de la película "POR SI NO TE VUELVO A VER". El cine mexicano de la década de los cuarentas; entrevista directa realizada en las instalaciones del C.C.C. en el Centro Nacional de las Artes el 26 de Febrero de 1998.

HEMEROGRAFIA.

- 1.- **ESCOHOTADO, ANTONIO.** "La conciencia Infeliz" Revista de Occidente. España, 1972. P. 26.