UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

LA EXPRESIÓN CINEMATOGRÁFICA: UBICACIÓN DEL LENGUAJE CINEMATOGRÁFICO Y SU DIFUSIÓN EN LA HISTORIA DE LA CINEMATOGRAFÍA MUNDIAL (1896-2000).

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN ESPECIALIDAD EN PRODUCCIÓN

P R E S E N T A

JONATHAN LUIS DOMÍNGUEZ HERRERA

ASESOR: CÉSAR ILLESCAS MONTERROSO.

MÉXICO, D.F. **2008**

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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.

RECONOCIMIENTOS

Al sistema trinitario del universo material, etéreo y metafísico.
Todo con él, por él y en él.

Agradezco a mis padres por darle forma a mi ser. A mi madre Gabriela Herrera, por velar siempre por mi superación personal y escolar. A mi padre José Antonio Domínguez por ser ejemplo de trabajo y disciplina además de influir en mi gusto de ver cine por su afición al *Western*. Este trabajo les pertenece a ambos.

También distingo a mis hermanos Toño, Jorge, Javier y Sergio (compañero de aventuras imaginarias de infancia) por su criterio, franqueza y ayuda inesperada; igual valoro las sonrisas de Nala, Fer, Vale, Fanny, así como de Lety, Angélica y Edith.

Mi reconocimiento al maestro César Illescas Monterroso por devolverme al camino espiritual e intelectual además de guiarme en la presente ‘‘Operación hormiga’’.

Asimismo celebro el apoyo de la Dra. Gabriela Ortega Pierrés (además iniciarme en las labores de la docencia), de la profesora Ma. Elena Hernández H., del Mtro. J. Armando Vázquez P. y del catedrático Federico Dávalos Orozco. Otros educadores cruciales para mi formación académica fueron la institutriz Ma. Del Socorro Ramos Lemus, el institutor Miguel Ángel Cabello Texcalpa, Leticia Dickinson Bannack, Leticia Trujillo, Rebeca Navarro B., la Mtra. Blanca Audirac, el Mtro. René Ramos, el Mtro. Roy Meza V., el Dr. Ignacio Barragán, Profa. Ana Luisa, el Dr. Napoleón Glockner entre otros.

Gracias a Josy (en ti, en mi; p. 301) por su soporte durante (y después de) toda esta labor y por coincidir conmigo en una eterna y coetánea metamorfosis mística. Mi aprecio hacia su familia por los buenos gestos recibidos.

Congratulo a mis inmanentes camaradas (Magios, ☺) Pancho, Guillermo, Gerardo, Karina, Jesús y Javier (además de sus respectivas familias) por sobrevivir al mundo de los adultos y defender sus sueños.

Mi gesto de alegría hacia los padres Didier Leurent, Humberto Meneses y Fortino, a la secreta Orden del Payasito (Miguel, Fernando Patch, Marlén, Edén, Erikiux, Cris, Lily), a la generación 2007-2008 del coro de la misa universitaria del CUC (Jesús, Gerardo, Sara, Erica, Yazmín, Balám, César), a las M.S.S. (July, Rosy, Lore, Claus, Alexia, Nadia), los integrantes del grupo Voz de Cristo, a mi madrina Tere, a la Señorita Matilde Diez y a César por su oración constante.

También distingo a grandes amigos egresados de la F.C.P.y S. como Víctor H. Estrella (fantástico manejo de temas cotidianos o teóricos), Gaby Medina (gran auxilio sincero y desinteresado), Liz, Abelina Zambrano, Isabel Chiapa (y familia), Jessica, L. Rubio, Claudia R., Araceli, Yazmín Muñiz, Elia Ramírez, Elisa Juárez (desde su primer y efusivo saludo), Anatanael, Erick L., F. Delgadillo, Alan, Ana Laura M.S., Víctor Hernández (por compartir la técnica del vídeo digital), Alicia L. Sáenz (por la lucha de izquierda), Diana Merced, Teresa, Marcela, Ina L., Natalia Loza, entre otros; del CELE, Ana Cristina Cervantes (por su cordialidad Beatle, escucha y fe en verbo de la vida); del CCH, Victoria (por su ejemplo de superación), Áurea, Ángela Flores S., Guadalupe, etc.; de antaño, Israel G. Hernández, Rigoberto L. Téllez (Oso), Erica Y.C., Imelda, Nayelli Z.Z., R & J. F. (tu colaboración, ideas, presencia y paciencia me ayudaron), F. B. (ejemplo de vida); a los caídos en batalla Hugo Trejo Zetina (1979-1998) y a la Médica en Veterinaria Martha Lilia Díaz Núñez (1979-desaparecida).

Gracias también a muchos otros familiares (abuelos, tío César, tía Yolanda, tía Rosa...; primos...; etc.), a otros amigos, a todos los locutores de Xe-Rin 660 (escuchas de mis adivinanzas), a los emigrantes, a los hombres de izquierda, a los compañeros veganos y a ciertos personajes omitidos por olvido fortuito.

INDICE

Introducción.....1

Capítulo 1. Lenguaje y expresión..... 9

1.1. La sistematización del lenguaje..... 10
1.1.1. Del sistema verbal al sistema del lenguaje; potestad del ser humano....12
1.1.2. Lengua-lenguaje y la irradiación del pensamiento.....14
1.1.3. Reflexiones de lenguajes o códigos.....19

1.2. El uso del signo en el lenguaje..... 20
1.2.1. El signo y su carácter dicotómico.....21
1.2.1.1. Paradigma y sintagma..... 23
1.2.2. El signo y su aspecto tricotómico.....24
1.2.2.1. División tricotómica de la semiótica.....25
1.2.2.2. Tipología de Peirce de los signos 26
1.2.2.3. Signo y la relación con el objeto: Icono, índice, símbolo.....30
1.2.3. La institución del signo en el lenguaje.....32
1.2.3.1. Intertextualidad y comunión en el signo.....33
1.2.3.2. Significado y la existencia de sentido.....36
1.2.3.3. La imagen y el sentido; hacia la representación mnémica.....42

1.3. La expresión dentro del lenguaje; hacia un esquema de ubicación.....47
1.3.1. La denotación y la connotación; los tres mensajes.....48
1.3.2. La expresión en un ajuste triádico.....51
1.3.3. Hacia una *intertextualidad* de las expresiones.....58

Capítulo 2. Historia e institución audiovisual del cinematógrafo.....61

2.1. Ubicación histórica del cine.....62
2.1.1. Los primeros años (1896-1915).....64
2.1.1.1. Fundadores del cine francés, inglés y estadounidense.....64
2.1.1.2. Realismos literarios; del Film d'Art a David Wark Griffith.....65
2.1.1.3. La animación en el cine.....66
2.1.2. Las tendencias del cine mudo en el mundo (1914-1930).....67
2.1.3. El arribo del cine sonoro (1927-1940).....68
2.1.4. El cine durante la guerra (1939-1945).....70
2.1.5. Restauración, posguerra, avances técnicos y Guerra fría. (1945-1960)..71
2.1.6. Nuevas tendencias (1960-1975).....73
2.1.7. El autor entre el imperio de Hollywood o el mundo europeo (1975-1990).74
2.1.8. El cine entre la tecnología del cómputo (1990-2000).....75

2. 2. La institución de las formas audiovisuales del cine.....78
2.2.1. Planos, ángulos, movimientos de cámara y edición.....78
2.2.2. Los elementos sonoros y la música.....85

2.3. Del cómic al videojuego.....87

Capítulo 3. La expresión cinematográfica.....95

3.1. El cine y su análisis teórico desde el lenguaje.....96
3.1.1. Diacronía fílmica.....97
3.1.2. Sincronía y lógica del cine.....98
3.1.2.1. Montaje.....100
3.1.2.2. La ubicación o desubicación del montaje.....104
3.1.3. Plan intertextual del filme o la pancronía del cine.....105
3.1.4. Esquema de ubicación.....108

3. 2. De la expresión al lenguaje cinematográfico.....113
3.2.1. El aporte de Christian Metz sobre el lenguaje cinematográfico.....115

3. 3. El filme entre una reducción sígnica o una apertura simbólica.....117
3.3.1. Intertextualidad y expresión cinematográfica.....119

Conclusiones.....129

ANEXO 1.....135
Extensión del capítulo 2. Ubicación histórica del cine.....135
2.1.1. Los primeros años (1896-1915).....136
2.1.1.1. Fundadores del cine francés, inglés y estadounidense.....137
2.1.1.2. Realismos literarios; del Film d'Art a David Wark Griffith.....138
2.1.1.3. El género cómico del cine mudo; la gloria de Chaplin.....141
2.1.1.4. La animación en el cine.....142

2.1.2. Las tendencias del cine (o arte) mudo en el mundo (1914-1930).....143
2.1.2.1. Las pautas del cine mudo en Europa (1914-1930).....144
2.1.2.2. Las pautas del cine mudo en Rusia (1914-1930).....147
2.1.2.3. Datos del cine mudo en Asia (1914-1930).....148
2.1.2.4. Datos del cine mudo en África (1914-1930).....149
2.1.2.5. Datos del cine mudo en Latinoamérica (1914-1930).....149
2.1.2.6. Las pautas del cine mudo estadounidense (1914-1930).....150

2.1.3. El arribo del cine sonoro (1927-1940).....153
2.1.3.1. Datos del primer cine sonoro europeo (1927-1940).....156
2.1.3.2. Datos del primer cine sonoro soviético (1927-1940).....163
2.1.3.3. Datos del primer cine sonoro estadounidense (1927-1940).....165

2.1.4. El cine durante la Segunda Guerra Mundial (1939-1945).....170
2.1.4.1. Datos del cine europeo durante la Segunda Guerra Mundial.....170
2.1.4.2. Datos del cine asiático durante la Segunda Guerra Mundial.....176
2.1.4.3. Datos del cine soviético durante la Segunda Guerra Mundial.....177
2.1.4.4. Comienzos de la industria del cine de Egipto.....178
2.1.4.5. Cine estadounidense durante la Segunda Guerra Mundial.....179
2.1.4.6. Datos del cine mexicano durante la Segunda Guerra Mundial.....183

2.1.5. Restauración y posguerra (1945-1960).....184
2.1.5.1. Italia y el Neorrealismo.....184
2.1.5.2. Cine de la zona europea ajena al mundo socialista.....186
2.1.5.3. Cine europeo de la zona socialista.....195
2.1.5.4. Cine de la Unión Soviética entre 1945 a 1960.....198
2.1.5.5. Datos del cine del Lejano Oriente entre 1945 a 1960.....200
2.1.5.6. Cine de Asia meridional y Asia menor entre 1945 a 1960.....204
2.1.5.7. Datos de cine africano entre 1940 y 1960.....205
2.2.5.8. Datos del cine del *Commonwealth* entre 1945 y 1960.....206
2.2.5.9. Datos del cine latinoamericano entre 1945 y 1960.....207
2.1.5.10. Cine estadounidense entre 1945 y 1960.....209

2.1.6. Nuevas tendencias (1960-1975).....213
2.1.6.1. La nueva ola francesa.....213
2.1.6.2. Datos del cine europeo ajeno al socialismo entre 1960 y 1975.....215
2.1.6.3. Datos del cine del bloque socialista europeo entre 1960 y 1975....218
2.1.6.4. Cine soviético de la posguerra.....220
2.1.6.5. Cine asiático en los tiempos de guerra fría.....220
2.1.6.6. Datos del cine de Oriente Próximo.....223
2.1.6.7. Datos del cine de África.....223
2.1.6.8. Cine de Australia y del Canadá.....224
2.1.6.9. Datos del cine de Latinoamérica entre 1960 y 1975.....225
2.1.6.10. Nuevos temas en el cine estadounidense.....228

2.1.7. El autor, el imperio de Hollywood y el mundo europeo (1975-1990).....230
2.1.7.1. La renovación de la industria de Hollywood.....230
2.1.7.2. Europa hasta 1980 durante la construcción de Unión Europea.....234
2.1.7.3. Cine de Europa de 1980 a 1989.....237
2.1.7.4. Los últimos años del cine soviético.....240
2.1.7.5. Datos del cine de Asia entre 1975 y 1990.....240
2.1.7.6. Datos del cine de *Oriente Próximo* (1975-1990).....244
2.1.7.7. La emergencia del cine africano (1975-1990).....247
2.1.7.7.1. Cine africano del norte y/o de cultura arabe (1975-1990).....247
2.1.7.7.2. Cine africano de área de voz oficial francófona (1975-1990)..251
2.1.7.7.3. Cine africano del área de voz oficial inglesa (1975-1990).....254
2.1.7.7.4. Cine africano del área de voz oficial lusófona (1975-1990).....256
2.1.7.7.5. Cine de Madagascar, Isla Mauricio y Sudáfrica (1975-1990)..257
2.1.7.7.6. La autosuficiencia del cine africano.....258
2.1.7.8. Cine de Australia y Nueva Zelanda entre 1975 y 1990.....259
2.1.7.9. Cine del Canadá entre 1975 y 1990.....261
2.1.7.10. Cine latinoamericano y del área caribeña (1975-1980).....267

2.1.8. El cine entre la tecnología del cómputo (1990-2000).....287
2.1.8.1. Datos del cine europeo desde 1990 hasta el fin de milenio.....288
2.1.8.2. Cine de países asiáticos antes miembros de la URSS.....300
2.1.8.3. Datos del cine del Lejano Oriente (1990-2000).....303
2.1.8.4. Datos del cine de Asia meridional (1990- 2000).....309
2.1.8.5. Datos del cine de Oriente Próximo (1990-2000).....311
2.1.8.6. Cine africano del norte y/o de influencia árabe (1990-2000).....315
2.1.8.7. Cine africano de países de voz oficial francófona (1990 a 2000)...318
2.1.8.8. Cine del área africana de voz oficial lusófona e hispana..... 323
2.1.8.9. Cine africano de la región de voz oficial anglófona (1990-2000)....323
2.1.8.10. Cine de las islas africanas y Sudáfrica.....325
2.1.8.11. Datos del cine de Oceanía (1990-2000).....327
2.1.8.12. Datos del cine de Sudamérica y Centroamérica (1990-2000)....329
2.1.8.13. Datos del cine canadiense y mexicano (1990-2000).....336
2.1.8.14. Datos del cine estadounidense entre 1990 y 2000.....342
2.1.9. Evolución del cine de animación.....357
2.1.9.1. Pioneros y experimentos de animación (1896-1920).....357
2.1.9.2. Vanguardias, experimentos y lucro estadounidense (1920-1930)..358
2.1.9.3. Las primeras escuelas y el sonido en la animación (1930-1940)...359
2.1.9.4. La industrialización de los estilos (1940-1950).....361
2.1.9.5. La consolidación de las escuelas (1950-1970).....366
2.1.9.6. Fin de estereotipos y cinematografías menores (1970-1990).....372
2.1.9.7. El uso del ordenador y las diversas firmas del globo (1990-2000).380

ANEXO 2.....388
Índice analítico.....388
Bibliografía y Fuentes de información 389

Bibliografía teórica.....389
Bibliografía histórica.....392
Compilaciones de artículos sobre historia del cine.....394
Bibliografía metodológica.....395
Bibliografía complementaria.....395
Diccionarios y Enciclopedias.....396
Enciclopedias digitales y de internet.....396
Hemerografía.....397
Periódicos 397
Revistas 397
Periódicos consultados por Internet.....398
Revistas consultadas por Internet.....398
Fuentes complementarias 399
DVD (s).....399
WEB SITES.....399
Bases de datos básicas para la historia del cine.....399
Revistas, festivales y otras bases de datos de cine.....400
Artículos, noticias o estudios específicos.....404
Sitios específicos entorno al cine de un país.....406
Páginas Web complementarias.....414

‘‘I will think ocean thoughts like the blue whale’’

Neeli Cherkovski

(*‘‘Animal’’, 1987*).

INTRODUCCIÓN.

Cualquier interpretación sobre el cinematógrafo conlleva huellas implícitas sobre la coyuntura al momento de su escritura.[1] Así, una discusión profunda, en una dimensión social, implica (para el estudioso o su lector) la valoración de los hechos pretéritos más notables del invento para comprender su entorno actual y proyectar posibles rutas de andanza.

Si la idea del cine y su historia se adhiere a una glosa sobre la comunicación y la cultura, observamos una búsqueda inacabada por el hombre respecto a la evolución de la imagen visual y su uso; ante el deseo humano de compartir una apropiación de la realidad traducida en un medio externo, objetivo y *cosificado* como la lengua verbal u otras formas de expresión.

Así, en esa biblioteca del tiempo, nos preguntamos sobre nuestra apropiación y apreciación de la realidad y las formas de aprendizaje mientras, a la par, vivimos en un imparable auge práctico y tecnológico de la expresión visual sobre otros prodigios del mundo de la representación (con el uso de los otros sentidos humanos).

[1] Idea primaria para nuestro lector si el presente trabajo se relaciona con la opinión común de ‘‘la muerte del cine’’ y la crítica hacia el mundo actual (la economía neoliberal, la transformación conceptual del arte en números y su resguardo cuantitativo en estanterías o en datos de ordenador, la globalización impuesta, el pensamiento decadente del modernismo, etc.). Simplemente intentamos realizar las conjeturas posibles sobre el concepto del cinematógrafo bajo la noción de lenguaje.

En ese sentido, nuestro estudio sobre la definición del lenguaje cinematográfico y la expresión cinematográfica surge de la necesidad de comprender las nuevas formas de expresión audiovisual (como el videojuego). Lo anterior se debe a la importancia del cine como uno de los instrumentos dominantes de difusión de imágenes visuales del siglo XX y su desarrollo en la construcción de estructuras para fines de significación a partir de elementos gráficos y/o auditivos.

Culpemos a Christian Metz.

Algunas primeras disertaciones teóricas del siglo XX sobre el lenguaje del cine cogían ayuda de elementos filosóficos y/o lingüísticos. En esa rúbrica, bajo la idea del montaje, realizadores y/o teóricos (L. Delluc, S. Eisenstein, A. Bazin) detallan elementos del discurso fílmico con analogías del lenguaje escrito. En la segunda mitad del siglo XX, el enfoque se amplía con el estudio semiológico (y/o simbólico).

A partir de la lectura sobre cine de Christian Metz y su ensayo *"El Cine: ¿Lengua o Lenguaje?"*[2] aparece una evolución teórica de discusiones en torno a la interpretación cinematográfica sobre la noción misma de lenguaje (y ajena a la transposición de la lingüística sobre sus formas). Éste autor nos motiva a tomar como eje la disertación del lenguaje para abordar los fenómenos relativos al cine.

Así, el presente texto resalta la discusión sobre el cambio paulatino del cine tal como la mutación de un idioma. La importancia del estudio ahonda en la paradoja de una descripción por etapas y las pautas para su pronta comprensión (lingüística) mientras, por otro lado, la visión de un artista incluye la constante ruptura de esquemas dados (idea básica del cine de autor ante el producto reducido en palabras, géneros, mercancías, etc.). Aquello trastoca la idea empírica de ver al cine como una fuente de goce visual si se ubica como elemento concreto de una cultura (sistematización de hábitos conscientes o inconscientes de una sociedad a través de sus actos y objetos; la industria cultural sería el fomento y continuación por el intercambio de mercancías).

[2] Christian Metz, Ensayos sobre la significación Volumen 1, págs. 57-114.

Problematización

Con la diversificación de voces en el mundo y la expansión de discursos en el curso de la historia, los símbolos hechos por el hombre parecen efímeros por la plétora histórica e industrial de los mismos. De allí, aparecen ciertas dudas en el estudio de los prodigios audiovisuales tales como el cine y su interpretación semiológica[3] y semiótica. En dichos términos, se halla una preocupación tocante al análisis de un filme en tanto su narrativa y/o manifestación temporal mientras, al mismo tiempo, se concreta la existencia de un objeto inamovible de observación como lo hace la filología (evolución de las palabras) con los propios libros.[4]

De esa forma, consideramos importante el papel de redefinir una concepción de lenguaje cinematográfico ante el derrotero de la expresión humana sobre el objeto creado (la analogía del aspecto verbal afecta intrínsecamente la existencia del fenómeno fílmico por su reducción arbitraria en palabras sobre la polisemia posible)[5].

Así, si discutimos sobre la facultad de construcción simbólica ajena al factor verbal, nos preguntamos, sí a través del cine se verifica parte de esa evolución (paralela al sistema oral). Por tal motivo, debemos describir la relación de formas entre el cine y otras expresiones humanas para comprender la legitimidad de su estructura y su papel en la configuración gramática de los nuevos prodigios audiovisuales.

Por todo ello, se plantea necesaria, la realización de un cotejo teórico del lenguaje verbal, una reseña del cine por su auge histórico, una descripción del mismo por sus formas de ordenamiento audiovisual y un ejercicio de lectura de otros medios a partir de sus elementos de formas para poder, entonces, debatir sobre la expresión cinematográfica y un lenguaje cinematográfico.

---

[3] Tal como lo fueron las dudas de Ferdinand de Saussure en cuanto a la lingüística por la lengua y el habla.

[4] Toda proyección se da en un tiempo y un espacio determinado mientras su interpretación se da por factores ajenos a dicha ubicación histórica y concreta.

[5] Surgen cuestiones referidas al campo de su clasificación física (los archivos o *video-clubs*) y conceptual (la organización de los datos en libros) del cine ¿Dónde se halla el sentido artístico o la expresión del filme cuando esto termina en una categorización sistemática del material realizado?

Objetivos e hipótesis.

El objetivo general es la definición de *lenguaje cinematográfico* y *expresión cinematográfica*. Para lograrlo se clarifican otras intenciones particulares.

En primera instancia, es necesario ubicar la importancia de la lengua verbal para precisar los principios básicos de un fenómeno llamado *lenguaje*; a partir de allí, resalta una definición neutra del término y todas las influencias derivadas del prodigio oral. Posteriormente, y en un sentido distinto, es necesario señalar y describir el fenómeno cinematográfico por su historia y sus elementos técnicos de construcción visual y auditiva, los cuales, posiblemente tienen relación con otros medios de comunicación durante el siglo XX. En tercer lugar, ya con la referencia teórica del *lenguaje* y la delineación de sinóptica del prodigio, es vital realizar un esquema de ubicación sobre los elementos válidos de un lenguaje a través del cinematógrafo y sus posibilidades de estudio.

Una vez abordado este punto es factible definir el concepto de *lenguaje cinematográfico* y *expresión cinematográfica.*

Dichos objetivos derivan de la problemática del intercambio cultural de las formas de expresión audiovisual entre diversos instrumentos similares hechos por el hombre en cuanto construcción de un discurso (cómic, televisión, videojuegos, etc.). Por un lado, es dificultoso hablar de toda una historia de la expresión humana respecto a la dimensión visual (Altamira, la pintura, la plástica, etc.) y por otro, aparece la posibilidad de deducir la existencia de su evolución a partir de las analogías de la evolución del habla de una lengua.

A fin de describir el primer objetivo es necesario contrastar si la comprensión del lenguaje se origina de la consciencia de la lengua verbal, entonces otros elementos afines a ella (la lengua verbal) en otro fenómeno otorgan la particularidad de lenguaje.

De acuerdo con el segundo objetivo particular (marco de referencia del cine) suponemos: Si la descripción del fenómeno cinematográfico rodea elementos evolutivos constantes como la lengua escrita, entonces su examen refiere analógicamente a un análisis filológico como índice mutable de una lengua; en esa vía, se infiere la cualidad de un habla y un carácter institucional de las formas y esquemas de construcción visual y/o lectura visual en el propio fenómeno del cine así como en otros medios.

Ahora bien, en el tercer capítulo tenemos: Si la cualidad de uso y transformación en la expresión verbal se comparan con las formas o estructuras cambiantes de los filmes en relación con el público, entonces el lenguaje cinematográfico debe ser visto bajo el orden de mutabilidad de un supuesto sistema y esquemas visuales entendibles por el espectador (intérprete distinto a la noción de interpretante o la convención).

Por los tres supuestos podremos indicar si la existencia del lenguaje en el cine requiere de formas ajenas a su medio para llegar a la característica de lenguaje (por la mutabilidad y la reconstrucción de signos). Tras todo ello, entenderemos la factible inclusión formal del cine en otros fenómenos audiovisuales y otro posible margen de estudio extraño a la mutabilidad y estabilidad de un lenguaje.

Metodología y esquema de trabajo.

La presente investigación es teórica, histórico documental y analítica. La primera parte constata un marco teórico para tratar de describir el fenómeno del lenguaje desde conceptos derivados de la semiología europea (Saussure), el perfil semiótico americano (Peirce) y las nociones hermenéuticas (Voloshinov, Bajtín, psicoanálisis). La segunda parte problematiza al cine como fenómeno de cultura audiovisual desde los márgenes históricos, la institución de sus estructuras audiovisuales y su factible afinidad con otros medios de comunicación. Por último, hablamos de un análisis sobre las formas de ver al cine desde la diacronía y la sincronía, las conjeturas sobre la lengua, el habla y el montaje según Christian Metz y el papel de la intertextualidad en el concepto de la expresión cinematográfica.

El primer capítulo ciñe una disertación referente al lenguaje y la expresión; se justifica para ubicar los conceptos básicos aplicables en una interpretación sobre la cultura audiovisual (ó una forma de construcción simbólica) dada por el fenómeno cinematográfico. El vocabulario obtenido, funciona también como base de lectura para comprender las líneas teóricas usadas por Christian Metz respecto al tema del cine y el lenguaje.

Dicho debate inicia con términos de la lingüística (según Ferdinand de Saussure, sistema, facultad, significante y significado, paradigma y sintagma, forma y sustancia, expresión y contenido, etc.), la potestad del sistema oral así como conjeturas sobre las nociones de lenguaje y pensamiento (Chomsky, Skinner, Vigotsky, etc.). Proseguimos con las dos visiones del concepto de signo (lingüística, y la escuela norteamericana) para subrayar las ideas de Charles S. Peirce (icono, índice, símbolo) en cuanto a fenómenos ajenos al mundo verbal; cerramos con los temas de la representación, la institución del signo en el lenguaje, la intertextualidad (y/o hermenéutica) y el concepto de expresión (uso práctico del lenguaje. *Figura 5*).

En el segundo capítulo, abordamos al cinematógrafo desde un ámbito histórico y esquemático en cuanto a elementos de construcción visual, para su comprensión desde una lectura intertextual a través de otros medios. Buscamos dar una referencia general del fenómeno a partir de la existencia del invento, su desarrollo y la heterogeneidad de públicos, pautas, tendencias, géneros, etc.[6] Asimismo, describimos un vocabulario básico usado para la comprensión, elaboración o descomposición de una obra fílmica por encuadres, tomas y tipos de enlaces. Posteriormente discutimos sobre cierta lectura interpretativa del cine en otros medios de comunicación a partir de sus elementos o estructuras audiovisuales afines.

[6] Se incluye un anexo para describir ampliamente las etapas reconocidas desde 1896, los primeros ejercicios visuales y pautas del cine mudo, la llegada del cine sonoro, la gran guerra, la restauración del mundo, las *nuevas olas*, el cine de autor, la existencia de cinematografías en el presente orden global y los cambios tecnológicos

En el tercer capítulo buscamos la definición de expresión cinematográfica y, por ende, una noción de lenguaje cinematográfico; aplicamos los conceptos teóricos de la semiótica en la interpretación del fenómeno del cinematógrafo. Justificamos, por elementos análogos al estudio lingüístico, la noción de historia del cine como *diacronía* fílmica, ajustamos la idea de sincronía en cuanto a los esquemas visuales usados en el prodigio y deducimos la existencia de *pancronía* del cine en cuanto las lecturas posibles del mismo. Dadas las disyunciones, acentuamos el papel de la interpretación a través de diversos esquemas derivados de nuestro apartado inicial. [7]

En esa vía, pensamos en la intertextualidad o interdependencia del cine con otros medios de información por la idea de expresión cinematográfica sobre la propia naturaleza del artefacto. Eso indica y corrobora (con ayuda de vocablos de Christian Metz) la idea de *expresión cinematográfica* como la existencia de un lenguaje en la cinematografía o su referencia simbólica dentro de un sistema de actos humanos en la sociedad.

Es pertinente señalar algo relativo a las fuentes consultadas y a la forma de escritura. El trabajo de teórico, en mayor medida dado en el primer y tercer capítulo, infiere una labor de disertación de conceptos (semiología, semiótica, psicoanálisis; autores como F. de Saussure, Ch.S. Peirce, Paul Ricoeur) de libros traducidos al español; los mismos, están anotados de acuerdo a la bibliografía consultada (sólo en el caso de los vocablos *lengua* o *habla* llegamos a tratarlos con su equivalentes, en francés, *langue* y *parole* para evitar las cacofonías en un mismo párrafo). A partir de ello, intentamos describir, paso a paso, nuestros propios términos de uso frecuente en la investigación

[7] Durante la disertación existe una transformación de los conceptos usados en las primeras páginas. En la medida de los posible, intentamos mantener inamovibles títulos como *estructura*, *sistema* o *estructuralismo* para concretar nuestra visión respecto a la *Semiología,* la *Semiótica* (Ch. S. Peirce) o la *Hermenéutica* en tanto la ubicación conceptual de signos, símbolos y/o interpretación.

Los pasajes sobre historia del cine (sección del capítulo 2 y anexo)[8] se basan en una breve revisión de los libros de Georges Sadoul, Román Gubern, Antonio Santillana, René Jeanne y Charles Ford, etc., además de información dilatada por bases de datos de *Internet* (*Internet Movie Database*[9]*, Film Database, AdultFilm Database, Russian Animation Database*, etc.[10]) para dejar los títulos en su idioma original (para su consulta en las nuevas bases de información electrónica) y algunas fechas (las cuales pueden obedecer más al dato de su exhibición a causa de una semiótica y hermenéutica basada en la importancia del espectador, el interpretante y el discurso); queda a juicio del lector la verosimilitud de dicha información. Nuestra bibliografía suma la revisión de manuales técnicos y/o teóricos de producción para describir el vocabulario de términos fílmicos (Figuras 6-10) además de algunas lecturas complementarias para cuestionar algunas manifestaciones de expresión audiovisual desarrolladas durante el siglo XX (en tanto hechos paralelos al cine; como el texto de D. Barbieri para el tema de la historieta ó el sitio web *Arcade history database* para videojuegos).

Tras toda nuestra tarea teórica, histórica documental y analítica, vale la pena pensar en la elucidación misma del concepto del lenguaje, la ubicación cultural y expresiva del cinematógrafo y nuestra forma de lectura audiovisual en los nuevos medios de comunicación.

[8] A lo largo del proceso del segundo capítulo parecía perderse la idea original de la investigación y, por otro lado, la justificaba en cuanto la denotación del cine en vocablos; cada referencia fílmica o artística debía ser sintetizada en letras (gran parte del canon histórico de los filmes viene de la lectura de los textos de Sadoul, Gubern, R. Jeanne, etc. además de una descripción constante de las fuentes consultadas). En este sentido, para subrayar la calidad simbólica y dimensión del fenómeno del lenguaje en nuestro lector, el tema de cine y su historia ha quedado como anexo.

[9] *http://www.imdb.com* ; *http://akas.imdb.com* (para referencias y traducciones dadas por otros países, nombres alternativos) *http://us.imdb.com* (con base en Estados Unidos de América.) *http://uk.imdb.com* (con base en Reino Unido). Por la magnitud de información, la pagina ofrece teclear el nombre del filme o el autor para su referencia en una subpágina (por ejemplo: Peter Greenaway corresponde a *akas.imdb.com/name/nm0000425/* o *www.imdb.com/name/nm0000425/*)

[10] Dicha consulta obedece la prescripción de datos bibliográficos de 1970 a 1990, conviene comprender nuestra señalización en los pies de página en el anexo.

Según Confucio, una imagen vale más que mil palabras...
Lo anterior está expresado con palabras.

CAPÍTULO 1. LENGUAJE Y EXPRESIÓN.

Reflexionemos si por derecho es válido atribuirle a ciertos fenómenos artificiales y/o naturales la peculiaridad del lenguaje (sí acaso títulos como lenguaje del arte, del cómic, del cine, de los animales, matemático, etc.). Esto pone al descubierto un antropomorfismo sobre ciertos fenómenos e inicia la discusión sobre la autoridad de la lengua y el lenguaje sobre nuestros actos.

¿Qué es exactamente este fenómeno del lenguaje y la lengua? ¿Qué lo hace parte de nuestro entorno? Es posible señalar un punto metodológico antes de proseguir. Los principios modernos de una gnoseología básica para acercarnos al lenguaje surgen con Ferdinand de Saussure a través del estudio de la lengua (*lingüística*). Sería inextricable, sin ser proscrito, obtener relaciones conceptuales desde los clásicos griegos con respecto al tema de la expresión (el *Cratilo* de Platón). Con el sabio ginebrino, las bases estructuralistas están dadas y se tornan punto de referencia para diversos estudios lingüísticos, semióticos y/o semiológicos, sea por sus sucesores y retractores. El debate crece cuando se confronta con la escuela norteamericana filosófica de Peirce, las referencias rusas de Bajtin o con el arte de la interpretación desde la hermenéutica al psicoanálisis mismo. Bajo una paráfrasis de Jodorowsky, estamos con *el Saussure con el que muchos jugamos* (*criticamos, alabamos, referimos, etc.*).

1.1. La sistematización del lenguaje

Por principio, distingamos a la lengua del lenguaje. Saussure definió a la lengua (*La langue*) como ‘‘*sistema de signos que expresan ideas”*[11] y como ‘‘*producto social de la facultad natural del lenguaje”*[12]. La delimitación deseada por el catedrático ginebrino era ubicar el objeto de estudio de la lingüística (la lengua por encima del lenguaje), entonces reconoceremos también una paráfrasis casi-divina hacia el lenguaje a imagen y semejanza de la lengua –sin ser nuestro único sistema de signos.

‘‘*Hay que situarse desde el primer momento en el terreno de la lengua y tomarla por norma de todas las demás manifestaciones del lenguaje”*[13]

Una dificultad latente para comprender al lenguaje, por una vía arbitraria como la lengua, es cuando integramos fenómenos no verbales cómo los códigos con señas, movimientos del cuerpo, etc.[14] ¿Qué obtenemos entonces del estudio de la lengua para comprender mejor al lenguaje?

La lingüística de Saussure patenta su desavenencia con el estudio evolucionista de la *lengua*, propia de la filología; designada como *lingüística diacrónica*. El nuevo panorama abarca una visión integral de tiempo y espacio fijo, conocida como *lingüística sincrónica.* Con ello, prevalece la idea de manejar a la lengua como un todo a partir de las relaciones entre sus elementos (en su carácter de distinción u oposición) para concatenar un ‘‘*conjunto ordenado”*[15]; lo entendido por *sistema*. Esto será un patrón recogido para intentar describir la heterogeneidad del propio lenguaje y también una piedra angular para el estudio semiológico.

---

[11] Ferdinand de Saussure, Curso de lingüística general, pág. 42.
[12] Ferdinand de Saussure, op. cit., pág. 35.
[13] Cfr. Ferdinand de Saussure. op. cit., pág. 35.
[14] Pio E Ricci Bitti y Bruna Zanni (La comunicación como proceso social, págs. 135-164), hablan de fenómenos *paralingüísticos* como aquellos ajenos a una situación verbal. Por decirlo así, son ‘‘lenguas diferentes’’: la *kinésica* (movimientos corporales), la *proxémica* (proximidad con la persona que hablamos), etc. Para los teóricos de la Semiología, expandir el término de lenguaje da una gama de posibilidades aplicables a fenómenos de contexto social y poco reflexionados como el cine, la pintura, los mapas, etc.
[15] Cfr. Mauricio Beuchot, Tópicos de filosofía y lenguaje, pág. 12.

Hasta este punto observamos a la lengua como un sistema de signos, propiamente lingüísticos, ubicada dentro de un orden, tiempo y espacio determinado (estudio *sincrónico*). Ahora bien, la lengua (*La langue*) como un sistema es una parte dentro de la concepción de *lenguaje*, la cual requiere su parte activa mejor conocida como el habla (*La parole*)[16]. Si tomamos la determinación de lengua verbal como único producto social, olvidamos otros aspectos culturales del hombre, como los códigos paralingüísticos (ajenos a palabra como la entonación, postura, gestos, etc.) con carácter social.

Ahora bien, Voloshinov criticó a Saussure por dejar a un lado de la lingüística la preponderancia del habla (*la parole*). El estudio *sincrónico* o el *"objetivismo abstracto"*[17] (aquél de la lengua) posee la peculiaridad concreta ''ideal'' de inmutabilidad de sistema y de un sociolecto convencional, el cual arrincona, bajo la óptica rusa, un atributo social del habla (en sentido no-individual en el uso de los hablantes) por la sistematización derivada de ella. Hemos de ver, por inicio, una dialéctica: *La lengua como el sistema de signos que expresan ideas* contra *la expresión de signos que sistematiza a la lengua*; éste es el primer problema para poder abstraer imaginariamente una identidad temporal ininteligible la cual identificaremos como *sincronismo*.

Para concretar algo en este momento, sólo rescataremos una pronta idea de *sistema-lenguaje* para referirnos a la regla inmutable y *lengua-lenguaje* como el problema verbal; será obligado atisbar, posteriormente, en el uso, habla o praxis, la sistematización de un lenguaje (bajo su importancia revestida en el ser humano) como *expresión-lenguaje*.

[16] Los dos términos se han conocido también como *Competencia Lingüística* y *Actuación lingüística*; o norma y acto para L. Hjemslev.
[17] Término de Voloshinov para diferenciar a Saussure de una disciplina filosófica del *lenguaje*; *"Objetivismo"* lo maneja por lo sincrónico (hecho específico de un sistema) y *"Abstracto"*, porque en sentido estricto se configura en una idea temporal en la mente del hablante. Cfr. Valentin Nikolaievich Voloshinov, El signo ideológico y la filosofía del lenguaje, págs. 76-81.

1.1.1. Del sistema verbal al sistema del lenguaje; potestad del ser humano.

Debemos explicar, ahora, el concepto del lenguaje. Si la *lengua-lenguaje* está delimitada al sistema de signos lingüísticos, entonces un lenguaje consiste en tomar a un sistema innecesariamente lingüístico bajo el patrón de norma y uso como resultante de la transposición de *lengua-lenguaje* (verbal).

A lo anterior extendemos dos preguntas, ¿por qué llamamos lenguaje o lenguajes a diversos fenómenos? y ¿qué autoridad tenemos para decirlo? Cierta respuesta la obtendríamos con Emile Benveniste y su ampliación del concepto del lenguaje de Saussure como *"Facultad humana característica universal, inmutable del hombre"*[18].

Si la *lengua-lenguaje* (verbal) posee cierta jerarquía para comprender al *lenguaje,* hay un problema cuando Saussure ofrece dos percepciones del término a simple vista contrapuestas: La *facultad* y el *sistema*. Por ello, me gustaría concretar la aplicación humana de lenguaje pues es fácil encontrar concepciones recurrentes de lengua por lenguaje o lenguaje por lengua. La posibilidad integral del término (lenguaje como un sistema de signos innecesariamente lingüísticos) deriva de ciertas peculiaridades de la autoridad (como facultad) verbal humana y abre más dudas sobre la ubicación de otro lenguaje (y su reconocimiento de sistema); quizá siempre quedará abierta la pregunta: ¿Qué nos hace diferentes de las demás especies?

Las circunstancias referidas a los signos no verbales en el comportamiento humano amplían nuestro criterio hacia los lenguajes o un lenguaje integral en el ámbito ontológico. Con ello, la metodología regular emprende consideraciones etológicas (etiológicas), biológicas, zoológicas, etc.[19] hacia un reduccionismo positivista y/o mecanicista lo cual entrevé situaciones parecidas con los animales.

[18] Emile Benveniste, Principios de lingüística general, pág. 21
[19] Cfr. Niko Timbergen, El estudio del instinto.

Debido a ello, portamos, como vestimenta, al sistema de la *lengua-lenguaje* (verbal) para delimitarnos de otros organismos. Por ejemplo; el tan citado estudio de Karl Von Frish sobre la danza de las abejas obliga a los analistas (bajo una descripción restrictiva) a concluir la existencia de un lenguaje por una consideración comunicativa[20]; contraposición de un fenómeno causa-efecto instintivo (entre los insectos en este caso) contra un sistema verbal bajo el requisito consciente de los significados.

Estas consideraciones comparativas delimitan al ser humano de un todo llamado animal (un detalle metódico advierte una diferencia categórica entre especies, demarcamos al chimpancé, al perro o al ave como reino animal) simplemente para justificar nuestras aparentes diferencias en cuanto a la *lengua-lenguaje* (verbal)[21].

Las propiedades de la *lengua-lenguaje* (verbal) a diferencia de los animales[22] están resumidas por George Yule en seis: *Desplazamiento* (una expresión humana puede referirse a un tiempo y espacio ajeno al entorno inmediato), *Arbitrariedad* (los signos lingüísticos son ajenos a lo representado), *Productividad* (a partir de cierto número de caracteres fijos podemos construir nuevas palabras a diferencia de los animales), *Transmisión cultural* (los seres humanos aprenden palabras de generación en generación), *Carácter discreto* (sonidos parecidos con resultados semánticos distintos como la p y la b), *y Dualidad* (Mejor conocida como doble articulación del signo)[23].

Con esto, se aclara la importancia del lenguaje articulado como especificidad de la *lengua-lenguaje* (verbal), y, para unos, la disposición clave para la estructura del pensamiento.

[20] Cfr. Pio E. Ricci Bitti et Bruna Zanni, La comunicación como proceso social, págs. 80-86.
[21] *Ibidem.*
[22] Esto sería un espacio inadecuado para revestir la problemática en cuanto animales y comunicación (Soslayo disertación sobre racismo-clasicismo animal). Es importante pensar sólo en la estructuración de una expresión a partir de la potestad del lenguaje en el hombre.
[23] Cfr. George Yule, El lenguaje, págs. 31-37.

La última consideración, bajo la óptica evolutiva, desempata al Homo-Sapiens con respecto de sus antepasados por el uso lineal de las palabras (*lenguaje articulado*) en un largo proceso de 800,000 años[24] (de allí también la importancia de lo fónico hacia la escritura, como huella mental en forma estructurada con los elementos de significación).

Si lo anterior ayudó a circunscribir el pensamiento por sistemático (vía convención) y su posibilidad de expresión ilimitada, entonces, la potestad del lenguaje humano se liga por la relación obtenida del engranaje del pensamiento con la *lengua-lenguaje* (verbal). Con ello, la necesidad sistemática de un código puede definir a un ser pensante. Ahora bien... ¿Dónde queda el *pensamiento*?

1.1.2. *Lengua-lenguaje* y la irradiación del pensamiento.

La discusión es amplia y profusa. Cuando hacemos la relación de pensamiento y lenguaje, las explicaciones fijan alguna postura en cuanto al nacimiento de la primera (*lengua-lenguaje*) o la ubicación simultánea (*sistema-lenguaje*) por la conciencia (Chomsky, Piaget o Vigotsky o el psicoanálisis entre otros).

La postura del lingüista la hemos visto bajo la noción de facultad. Chomsky la justificó en oposición al proceso empírico derivado de la exterioridad del sujeto, tal como las determinaciones de Skinner[25]. Con ello existen dos posturas: Un nativismo basado en un humano receptivo, clasificador y organizador de la información o una mecánica estímulo-respuesta (palabra escuchada, imitada y confirmada hasta rectificarla por las acciones).

[24] Véase el estudio de A. G. Spirkin Sobre el ‘‘Origen del Lenguaje y su papel en la formación del pensamiento’’ en el libro de D.P. Gorsky, R. V. Kopnin *et. al,* Pensamiento y Lenguaje, pág. 36

[25] Chomsky plantea el beneficio de la duda en cuanto a la búsqueda del significado respecto al examen conductista. Cuestiona, por otro lado, la idea de asemejar los procesos del hombre con procesos derivados de animales u organismos inferiores. Cfr. N.Chomsky, ¿Chomsky o Skinner? La génesis del lenguaje, págs. 21-24.

La crítica hacia Skinner señala la praxis del ordenamiento de signos-palabras (gramática) precedente a la lógica del pensamiento (equivalente de la lógica misma, cuya función ubica y valora elementos de significación por sus objetos referidos). En esa rúbrica, el postulado del *innatismo lingüístico* deriva hacia una gramática estructurada de la *lengua-lenguaje* (Por ello, Chomsky propone transformar la gramática al valorar la comprensión de las *estructuras profundas de las frases*[26]) hacia la simple noción de *sistema-lenguaje*.

Asimismo, la existencia de esas reglas gramaticales ubica al pensamiento pues la linealidad y el orden de la *lengua-lenguaje* (verbal) articulan los signos individualmente, compilan en el pensamiento la abstracción de la realidad y se obtiene así, el equilibrio y el orden de ésta *"masa amorfa"*[27].

Sobre esa postura, George Yule apunta un detalle interesante sobre lo hecho con este determinismo lingüístico (así llama este autor al innatismo):

"*...puede ser correcta en parte de forma extremadamente limitada, pero no tiene en cuenta el hecho de que los usuarios de una lengua no heredan un conjunto fijo de patrones, sino que heredan la capacidad de manipular y crear en una lengua, lo que les permite expresar sus percepciones. Si pensamiento y percepción estuvieran totalmente determinadas por la lengua, entonces el concepto de cambio lingüístico sería totalmente inaceptable"*[28]

La misma *sincronía* referida por Saussure está distorsionada por el carácter del habla o el uso. La mutabilidad de los signos con la potestad de la *Parole* (habla) nos desliga del innatismo puro (como un simple ordenador de logaritmos gramaticales).

---

[26] Cuando Chomsky indica "estructura aparente" o "estructura superficial" de una oración parece referirse al cambio de voz pasiva a voz activa, lo cual va atado al orden de los signos; cuando éstos se expresan de una manera común se puede acceder rápidamente al contenido del mensaje. Cfr. Johanna Turner, Desarrollo cognitivo, pág. 90.
[27] Ferdinand de Saussure llamaba así al pensamiento, op. cit., pág. 159.
[28] George Yule, op. cit, pág. 28.

Esa ligazón en tiempo y espacio (*sincronía*) se hace por la transformación de la lengua y va insertada en una co-dependencia del lenguaje con el pensamiento (hipótesis vista por Vigotsky en cuanto una relación con raíces distintas[29]) pues uno y otro otorgan marcha estructural al sistema con las expresiones personales. Por ello, podemos aceptar la idea simultánea de *lenguaje y pensamiento* (como Vigotsky).

Ahora bien, si sumamos la lectura psicoanalítica, veríamos esa simultaneidad como secundaria, pues una conciencia autónoma (con la valoración de los objetos mediante una estructura verbal) es posterior a una inconsciencia para equilibrar la anarquía del deseo[30]. Con ello reafirmamos el postulado donde el uso de un sistema se ve como *expresión-lenguaje* por organizar los anhelos originarios (una sistematización como bajo el término de *sentido*)

Con el mismo respeto revaloramos la intención de Saussure por distar la diacronía escrita a una expresiva hablada; ineludible ruptura epistemológica con la filología. La expresividad es ajena a una reducción histórica (como un archivero de palabras) pues nadie escribe como habla o habla como escribe (sin grabadoras auditivas o fílmicas en el medioevo carecemos de una consideración justa de la praxis expresiva de ese tiempo). La valoración posible se halla en cuanto al uso o retórica del signo como fecundidad ontológica de la expresión.

Así, facultad y expresión, en el lenguaje, parecen confundirse como el poder de realizar comunicación y, en realidad, son dos momentos distintos. La primera es la acción asimiladora el código (una diacronía individual para asimilar una gramática para la expresión; *primeridad*) a través del movimiento obtenido de la expresión de otro, la cual llega a un segundo momento (*secundidad*) en la significación (en el pensamiento o *sincronismo*) y logra un tercer estado (*terceridad*) en la creación de la expresión[31] o la *parole* personal y social (en un mismo tiempo como la postura de Voloshinov).

[29] Johanna Turner, op. cit., pág. 91.
[30] Sigmund Freud ‘‘Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico’’ en Obras completas. Tomo XII, pág. 226.
[31] Factible *primeridad* para otro sujeto en la reproducción social del *lenguaje*.

Por lo anterior, la facultad sería el vértice de dos caminos, la voluntad del deseo y la concesión de cualquier proceso articulado de signos; toda apropiación de expresiones para concebir un sistema significa la imposición sumada a un anhelo inconsciente (en términos de S. Freud) para poder expresarse (incluidos elementos no verbales). Dicho de otro modo, todo éste movimiento tiene bases irreflexivas antes de ser *lengua-lenguaje* y pensamiento, pues las propias palabras, en principio, están dadas y se hacen pasar como si fueran nuestras cuando les otorgamos nuestro sentido en la expresión. Hablamos de la praxis de los usuarios referida por Voloshinov (encomio al habla sobre la lengua como objeto de estudio) como base sistematizadora del lenguaje.

Así, y para nueva lectura lingüística, la composición de la *lengua-lenguaje*, observa la imposición de requerimientos reguladores (una *gramática*) como una moral impuesta para ejecutar nuestras acciones. A todo discurso aprendido por una expresión se le suma un carácter de deseo primario (innato) como posibilidad creativa (del usuario y su mundo o entorno). El usuario juega inconscientemente, establece un patrón distinto y origina una identidad o un estilo de hablar; la expresión fruto ha sido estructurada por una conciencia derivada de su deseo y por una instancia impuesta del sistema como un *superyó*.

Una paráfrasis de Jean-Jacques Rousseau (o incluso en términos de Durkheim en cuanto a la norma social) diría: Nuestra ‘‘libertad original’’ instintiva (deseo innato) se halla sistematizada para una protección comunicante[32] y el permiso de una ‘‘libertad creativa’’ en el acto parlante. La *expresión*, vista como un uso particular y una renovación o actualización del sistema, implica la existencia de una polisemia en su lectura y se aparta ejemplarmente de una *sincronía* ideal o, incluso, de una *diacronía* debido al sometimiento de la mutabilidad por los propios actos sociales. Estamos ante otra cosa.

[32] Veremos más adelante una discusión sobre la comunión y la institución del signo.

Si un código, para ser apropiado, está entre lo impuesto con base en la expresión de otro (aprendizaje por *sintagmas* sobre *paradigmas*) sumado al aspecto inconsciente y volátil de sensibilizar los objetos mismos, la condición de apertura gramatical simplemente condiciona otras estructuras de expresión y soslaya la rapidez de acceso a los objetos de la realidad (sí tuviéramos por aprendizaje una frase metafórica como *"Tirar la casa por la ventana"*). Los deseos inconscientes entonces se exponen con la característica de mutabilidad del sistema vía el habla (la manifestación posterior de un *pensamiento-lenguaje*, el cual está mediado entre lo sistematizado y la posibilidad de lo sistematizante de la sensibilidad individual) pues la expresión es uso de un sistema con la voluntad hacia ese código y con nuestro sentido personal de uso.

Mitry, opuesto a la imposición de la *lengua-lenguaje* (verbal) como modelo de *lenguaje-sistema,* nos da justa razón para proseguir en la dinámica de la expresión:

``Puede afirmarse, de este modo, que un lenguaje es un medio de expresión cuyo carácter dinámico supone el desarrollo temporal de un sistema cualquiera de signos, imágenes o sonidos (*de gestos en caso de necesidad...*)*, siendo objeto de la organización dialéctica de este sistema expresar o significar ideas, emociones o sentimientos comprendidos en un pensamiento motriz del que constituyen modalidades efectivas´´*[33]

Compliquemos esto aún más. La costumbre metodológica para estudiar fenómenos paralingüísticos (como aquí, buscar la certificación de un *sistema-lenguaje* en el cine) solicita referencias, fácilmente, comparativas con el sistema lingüístico (como palabras y unidades significantes). Ese patrón de la *lengua-lenguaje* (dotada como un *superyó* o, *superego* regulador) aplicado en algo nacido y desarrollado con otras características quizá es un reduccionismo mental como la domesticación virtual de un fenómeno desconocido (como la palabra *"monstruo",* nacida del latín *mostrare*, la cual indica un hecho de revelación). .

[33] Jean Mitry, Estética y psicología del cine, pág. 59.

Las características dadas de *lengua-lenguaje* serían reducidas a una instancia sin 100% de correspondencia (Así pues, las primeras precisiones de un lenguaje en el cine por J. Mitry serían enriquecidas más tarde, gracias a los estudios de Christian Metz, cuando separa al cine de un terreno lejano de las articulaciones lingüísticas).

En resumen, para ubicar manifestaciones del lenguaje (como fenómeno integral), podemos indicar tres situaciones, momentos y/o estados para señalar su existencia: *facultad* (deseo más imposición), un *sistema* (ya organizado en reglas en el nivel de pensamiento)[34] y la función canalizadora del pensamiento[35] como *expresión* (voluntad como expresión y re-sistematizadora del código).

1.1.3. Reflexiones de lenguajes o códigos.

Para nuestra comprensión inmediata, indicamos en el ser humano diversos lenguajes con disímiles códigos; naturales y/o artificiales (Pio e Ricci Bitti, mencionan lenguajes no verbales con códigos kinésikos, proxémicos, etc.[36]; Jean Mitry, menciona etapas evolutivas del lenguaje como lenguaje fonético, ideogramas, escritura fonética y lenguaje matemático[37]). La *lengua-lenguaje* (verbal), obtiene cierta jerarquía sobre los demás, por nuestro propio reconocimiento como especie.

¿Qué significa lo anterior?. La existencia de fenómenos afuera del lenguaje humano (comunicación animal, entre máquinas, de las células, etc. recomendados para ser estudiados por una zoosemiótica, cibernética, biónica, etc.) vista desde la noción de *lengua-lenguaje* (verbal), son transfiguraciones para su comprensión antropomorfa o, valga la redundancia, a nuestro propio sistema de signos lingüísticos.

[34] Cfr. Jean Mitry, op. cit., pág. 45.
[35] Jean Mitry indica: ‘‘*el lenguaje es la expresión más directa del pensamiento*.’’. El derrotero de esta idea se halla en que la forma externa y práctica del mismo lenguaje está relacionada con el comportamiento humano. Cfr. Jean Mitry, op. cit., pág. 65.
[36] Cfr. Pio E. Rici Bitti et Bruna Zani, op. cit., pág. 24.
[37] CfR. Jean Mitry, Estética y psicología del cine, págs 45-48.

La lingüística influye y de ella se retoman ciertos principios básicos (como en la historia de la semiología europea). Con una aproximación sobre el signo veremos uno de los engranajes más importantes para comprender la idea de *sistema*[38] y, por ende, *expresión* y *facultad*. El panorama de la significación nos guiará para entender la materialidad de los mensajes y el papel de los mismos sobre algún lenguaje. Asimismo, debemos de ubicar en el signo un ‘‘*topos*’‘ (o lugar común, según la palabra griega) o el principio de comunión con él; allí es donde la expresión misma adquiere su fortaleza.

1.2. El uso del signo en el lenguaje.

Tratemos de conocerlos los puntos relevantes del signo en cuanto al *lenguaje-sistema*; asimismo, haremos su referencia metodológica para abarcar su naturaleza.

En la historia moderna (y en cuanto estudios culturales o filosóficos sobre los mensajes) los términos *semiología*’[39] y *semiótica* se tratan como conceptos equivalentes y en realidad son metodologías distintas (tal como diferenciar un astronauta de un cosmonauta).

Cuando discutimos sobre metodología nos referimos a cómo llegar a cierta(s) meta(s) a descubrir. De la misma forma, la comprensión del fenómeno del signo adquiere elementos teóricos de diferentes disciplinas. Con el estructuralismo europeo (derivado de la lingüística de Saussure) hallamos una explicación con la sicología social para conocer las relaciones sociales del signo. Con la escuela norteamericana de *semiótica* (con Charles Sanders Peirce) localizamos una ampliación sinónima de la lógica la cual trata de explicar la apropiación del signo como vehículo de abstracción de un objeto.

---

[38] Es aquí donde se realzan las definiciones de *lenguaje-sistema* por vía los signos; por este perfil, las definiciones de *lenguaje* se han enriquecido por su carácter comunicativo. Yuri M. Lotman, por ejemplo, hace la relación comunicativa con el sistema: *‘‘El lenguaje es un sistema ordenado de signos, utilizados para la comunicación. Este carácter del lenguaje como sistema de comunicación determina su función social, que consiste en intercambiar, almacenar y acumular información.’’* Yuri M Lotman, Estética y Semiótica del Cine, pág. 8.

[39] Tal como alude Pierre Giraud en un pie de página de La semiología, debemos distinguir el término del sentido médico de semiología como estudio de los síntomas. Cfr. P Giraud, La semiología, pág. 7.

Es necesario hacer la observación rápida de ambas escuelas para coger ciertos esquemas o conceptos válidos para una presente disertación del signo. Caminaremos entonces con nociones lingüísticas ya dichas y una disposición ecléctica para la comprensión de la estructuración[40] de un lenguaje y las unidades de significación.

1.2.1. El signo y su carácter dicotómico.

El uso de dicotomías en el estudio lingüístico (lengua y habla) es preponderante desde Saussure. La definición de signo (específicamente lingüístico) se trata como la combinación de una imagen acústica y un concepto; explicado igual como significante y significado, una parte vehiculante o mediática (de forma residual del aspecto psíquico, como una huella) con otra parte mental y/o conceptual para indicarnos ese algo.

Saussure ladea la división del significado en cuanto percepción fenomenológica o la abstracción de la apariencia personal obtenida de un signo; sólo toma la relación convencional derivada del significante, su forma como tal. Esta lingüística determina al significante entre una equivalencia fonética y una imagen acústica; ubicación sistemática vinculada con la parte conceptual por forma (sí digo: ‘‘Mesa’’, hablamos simplemente de una mesa como una no-silla, no-ventana, etc.). Por ello, surge la necesidad de una *semiología* (en este caso es una *lingüística semiológica*) entre primarias delimitaciones sobre la significación (o *semántica*).

[40] Si bien, nos acercamos a un plan más integral de la estructura, Saussure señaló solamente el término de sistema, como, quizá, una palabra sinónima. Emile Benveniste dispone de un concepto de *Estructura* bastante familiar: *‘‘particularmente en Europa la disposición de un todo en partes y la solidaridad demostrada entre las partes del todo que se condicionan mutuamente... para la mayoría de los estadounidenses será la repartición de los elementos tal como se verifica, y su capacidad de asociación y sustitución’’* E. Benveniste, op.cit., pág. 10.

Por este carácter epistemológico (en su orden lingüístico), Luis Hjemslev (círculo de Copenhague) extrae del signo de Saussure la emisión de *forma y no una substancia*[41] (acoplamiento entre el pensamiento y materia fónica se deriva del carácter arbitrario del signo; este se formaliza a través de una estructura o una articulación lo cual muestra una unidad para el sentido común). Por ello, se considera pertinente otra división en la estructura del signo bajo otros dos términos: *El plano de la expresión* y *el plano del contenido* (en vez de significante y significado).

Con Hjemslev vemos extensión de la división de Saussure mediante un proceso o niveles dentro de un mismo plano. Cada plano comprende una magnitud (*stratta*) derivada de la cualidad del propio signo.

Figura 1. **Planos según Hjemslev**

Plano de la Expresión	Sustancia	(aspecto fonológico, auditivo)
	Forma	(la oposición con otros sonidos)
Plano del Contenido	Sustancia	(aspecto semántico; abstracción)
	Forma	(por oposición a otros conceptos)

Los conceptos de Hjemslev amplían la noción del signo. La conducción de un mensaje con significado y ajeno al fenómeno lingüístico se puede comprender desde *el plano de la expresión* en tanto su manifestación (estilos o estructuras) (Figura 1).

La implicación vista con los planos en cuanto a la forma obliga la referencia de la dicotomía del paradigma y el sintagma; conceptos obligados para tratar las funciones o las relaciones de los signos con otros (por régimen de oposición). Esta es una idea básica de la lingüística por aquella idea de realizar cadenas con los signos (o concatenaciones sintagmáticas).

[41] Cfr. Ferdinand de Saussure. op. cit., pág. 161.

1.2.1.1. Paradigma y sintagma.

El sistema de la lengua, nos ofrece un bagaje de palabras para realizar estructuras, siempre y cuando respetemos ciertas reglas especificas (como la diferencia entre un pronombre y un verbo). Las opciones ubicadas en categorías (por su oposición) se llaman paradigmas (por ejemplo: Animales son: perro, gato, liebre... Verbos son: Corre, camina, ladra...) y la construcción especifica con estos elementos nos ofrece un sintagma (Por ejemplo: El + Perro + ladra...)

Las operaciones combinatorias hechas por el usuario son resultado del conocimiento previo de paradigmas de la lengua, por lo tanto, la construcción será digna de habitar en un idiolecto o uso particular con una gramática especifica.

Un clásico ejemplo para la comprensión de la gramática es la analogía hecha por Saussure sobre el ajedrez y sus reglas del juego (un peón se mueve distinto de un rey, un caballo, alfil, etc.; el tablero tiene casillas finitas).[42] Durante una partida, la serie de combinaciones de los elementos ejemplifica un sintagma (primer movimiento más segundo movimiento...) y las opciones a escoger son paradigma (las casillas).

Paradigma y *sintagma* tienen nexo con la explicación de la doble articulación de la lengua. Las unidades de cada palabra (fonemas y monemas) derivan de una clasificación por oposición fónica lo cual ya es un paradigma; con la palabra estructurada o primer sintagma se halla otro régimen de oposición por conceptos; por ello, las frases, oraciones posibles o nuevos sintagmas requieren de dos articulaciones.

Ahora bien, la constitución de la gramática consiste en la ubicación de cada uno de sus elementos cuya característica obvia es la lineal de sus signos; esa función determina la sistematización de la lengua (Las reglas del ajedrez le indican a un jugador su imposibilidad de realizar dos jugadas al mismo tiempo).

[42] Cfr. Ferdinand de Saussure, op. cit., pág. 51.

Ahora bien, nos topamos con un problema heredado de la lingüística cuando nos dirigimos a situaciones semiológicas. Si transfiguramos esta metodología bajo los caracteres de arbitrariedad y linealidad a sistemas paralingüísticos encontramos pequeñas contradicciones en dichos preceptos. La linealidad, por ejemplo, bajo un esquema visual, donde una persona gesticula o mueve sus manos como fuente de significación conlleva igual un plano de expresión y realiza dos operaciones al mismo tiempo; estructuralmente da un resultado sintagmático en suma de las formas; asimismo, una pintura con varios elementos de significación en un mismo plano soslaya la linealidad de los signos y torna su totalidad en inseparable.

Por ello comenzamos a vislumbrar el primer debate entre la estructuración de una expresión bajo un precepto articulado y otra bajo un precepto análogo de los objetos a los cuales nos referimos. Ciertamente los lingüistas toman en cuenta las onomatopeyas (maullar del gato, cacaraquear del gallo, etc.) como reproducciones de sonidos naturales; esto justifica la discusión cuando las articulaciones parten de un todo construido (fonémas). Las posibilidades abiertas aquí se refieren al campo de la semiótica cómo una lógica de conocimiento y ciñe cierto alejamiento a la lingüística.

1.2.2. El signo y su aspecto tricotómico.

El signo en la semiótica de Norteamérica soslaya la exclusividad lingüística. La consideración de signo está comprendida bajo un proceso descriptivo de la abstracción de un objeto (real, irreal, imaginario, etc.). Abandonamos, por un lado, la arbitrariedad del signo y nos percatamos de la existencia de signos motivados (por ejemplo, un cielo nublado puede indicarnos pronta lluvia).

Charles Sanders Peirce forja una semiótica bajo la comprensión de la naturaleza del signo y una lógica empirista; además de una influencia conceptual metafísica (y/o del espíritu) por sus derivaciones tricotómicas.[43]

[43] Una lectura interpretativa hacia el pasado nos refiere a las ideas de Juan Duns Escoto o inclusive George Berkeley. Si caminamos hacia futuro, algunos de los influenciados por la lectura de Peirce son Charles Morris, Umberto Eco, etc.

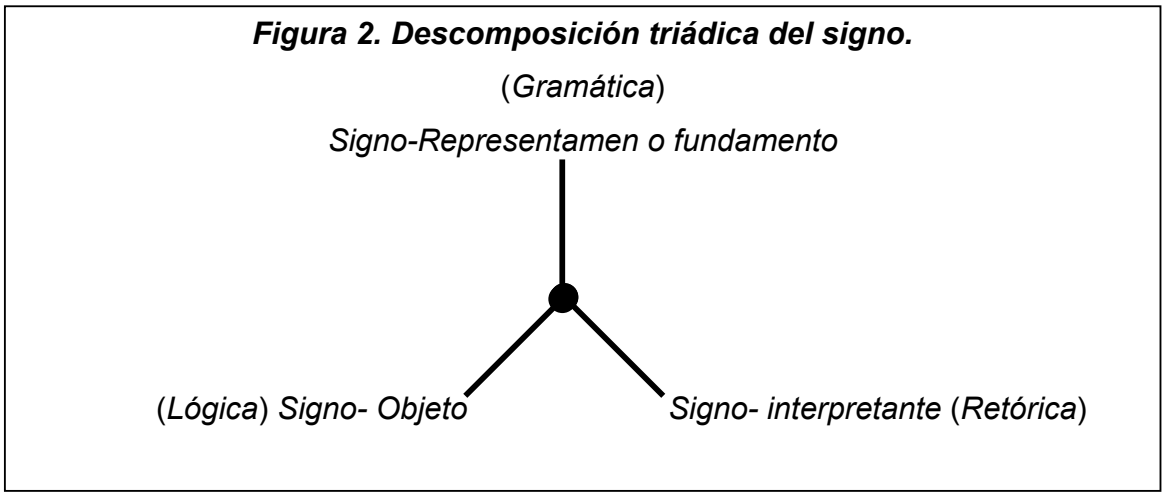
La concepción de Peirce trata al signo como aquel ubicado en el lugar de algo, basado en una parte o al todo de ese objeto, dirigido hacia alguien con una conciencia, la cual generará una idea del objeto y del signo en la mente.

Su exposición es triádica: *fundamento* del signo (*representamen*), *objeto* e *interpretante*. El *fundamento* es tal como se nos presenta el signo (algo para representar otra cosa); el objeto es lo representado y el interpretante es la operación mental concluyente de la unión de ambos por convención (interpretante es disímil a intérprete). Este último suceso (derivado de la captación del signo a su equivalente mental) es mejor conocido como *semiosis*; sentido primordial para todo conocimiento.

1.2.2.1. División tricotómica de la *semiótica*

A partir del sentido triádico anterior se inicia el camino para las divisiones formales de la *semiótica*. Cada relación del signo define el área de su estudio: Una relación del signo como representación para evocar un significado (*fundamento*), una relación con la validez del objeto al cual se refiere (*objeto*) y la convención entre el aspecto material del signo y su equivalente mental (*interpretante*). Peirce hace alusión a la primera como fuente de estudio de la *gramática* (*Signo-abstracción*), la segunda propia de la *lógica* (*Signo-objeto*) y una tercera conocida como *retórica* (*Signo-interpretante*). (Figura 2).

Figura 2. Descomposición triádica del signo.



Posteriormente, Charles Morris indica una división muy parecida: *sintáctica* (*signo-signo*), *semántica* (*signos-objetos*) y *pragmática* (*signos-intérpretes*); la cual, reduce a un conductismo las ideas de su antecesor (intérprete por interpretante). Ante ello, sus vocablos permanecen vigentes como patrón de avance en la estructuración de la *semiótica*.

Con Charles S. Peirce mantendremos una base segura de conceptos (Oggden & Richards y Ch. Morris retoman a Peirce como Hjemslev y Benveniste a Saussure; Umberto Eco busca un sincretismo o eclecticismo conceptual entre ambas nociones); así, retomaremos la importancia del *signo icónico* y el *signo simbólico* para después obtener cierta solidez conceptual para hablar de la expresión.

1.2.2.2. *Tipología* de Peirce de los *signos*.

Peirce, influido por lecturas metafísicas del ser, rescata de Kant al hombre cognoscente, dotado de una mente para la conformación de ideas o, dicho de una forma vaga, conciencia de las representaciones. Esas representaciones están influidas por un mundo externo en el cual se dan los tres aspectos ya dichos del signo.

La formalización de estas tres peculiaridades huele discrepancias entre los propios *representámenes*, *objetos* e *interpretantes*. Tanto hay signos basados en el aspecto de un objeto (onomatopeyas), como objetos incognoscibles empíricamente (un unicornio) o igual diferentes formas de concebir un signo por el *interpretante* (un caballo retratado, dibujado o fotografiado tiene una cualidad más cercana a la realidad sobre la palabra ‘‘caballo’’; un unicornio es distinto a un caballo en la realidad y adquiere un valor mentalmente; traducir una palabra de otro idioma deriva a otro signo en el interpretante el cual, a su vez, genera otro proceso). Ante nuestro naufragio en el mar de los *representámenes* viene al rescate un obsesivo Peirce con clasificaciones de *signos*, *objetos* e *interpretantes*; una *tipología* (u organización) de signos.

La *semiosis*, como, proceso adquiere vital importancia; podemos encontrar un ciclo infinito en él; en otras palabras, un enigma nos dirige a otro, como si buscáramos en el diccionario palabras sinónimas y siguiéramos por un sendero interminable. El efecto provocado de un signo nos lleva a significarlo nuevamente y lo representamos constantemente con otros signos; es allí, donde nuestro papel cultural surge, cuando creamos nuevos signos; hay tanto una mayéutica del signo hacia el pasado como una interpretación y una constate creatividad de signos y significados hacia el futuro.

Este proceso de *semiosis* está dirigido hacia la primera clasificación de Peirce del signo (*fundamento, objeto, interpretante*) pues cuando se da una significación de algo por otra cosa, hay una evidencia el entorno adquirido (un signo me atrae, este específicamente sobre aquel, etc.) el cual ya incluye una lectura psicoanalítica. ¿Cómo catalogamos la voluntad con la *semiosis*? Muchas de nuestras necedades de poder entender cosas por otras se hallan derivadas de un sin fin de causas; algunas ajenas al signo, otras al objeto y otras al interpretante. Peirce intenta catalogar los efectos de los significados con la razón. Quizás, su primera clasificación intenta valorar más el acontecimiento de la interpretación sobre la cosa a describir.

Tenemos dos tipos de objetos y tres tipos de interpretantes. Un objeto inmediato y otro dinámico; Un *interpretante inmediato*, uno *dinámico* y otro *final*. Un objeto Inmediato nos refiere la apreciación derivada del signo por como su objeto es representado (por ejemplo, una @ nos indica en la actualidad a un objeto indeterminado, pero solo en el contexto nos determina *e-mail* o *Internet*). Un objeto dinámico es como el propio objeto en la realidad como fuente de determinación de su representación (los logotipos basados en un objeto real o la fotografía en contraste del *Che-Guevara* no siempre nos remite al *Ernesto Guevara* real sino al propio objeto derivado de su fotografía).

En cuanto al *interpretante* nos topamos con la figura más compleja, pues es la mente misma y de catalogación imprecisa. Encontraremos tres tipos: *interpretante inmediato, directo y final*. El *interpretante inmediato* es en cierta forma el signo mental (algo así como el significado) basado en lo más acercado posible del objeto al cual nos refieren. El *interpretante directo* es la consecuencia derivada de un signo, lo cual no es necesariamente la intención del signo mismo (por ejemplo, una persona conservadora y religiosa interpreta un demonio por un robot de juguete). El *interpretante final* es el producto mental obtenido por nuestra costumbre de adquisición del concepto. La adquisición de cada concepto final da vida a otra significación; la interpretación del mismo mensaje permite la realización y producción de signos y se materializa en el momento de otra expresión. Así persevera un ciclo de mutabilidad del *sistema* (el término *interpretante* nos servirá para la ubicación de la *expresión*).

Peirce crea una *ideoscopía o faneroscopía* (*de mostrarse*)[44] para clasificar a los signos por su vastedad de características. La comprensión de dicha *ideoscopía* se basa en un proceso de *semiosis* ilimitada o los niveles de adquisición de ideas por el interpretante. El sabio llama dichos niveles categorías *cenopitagóricas* (en honor a Pitágoras) y las ordena en cuanto *primeridad, secundidad y terceridad* (por la abundancia de signos, cada categoría precisa una respectiva naturaleza).

La *primeridad* indica un carácter monádico del signo y establece su carácter propio de ser (como un ente metafísico dado simplemente). La *secundidad* viene relacionada con un carácter diádico como una diferencia ante otra cosa (su establecimiento en la tierra, en el mundo, como carácter objetivo y físico frente a una previa nada, algo así como su *"yo"* estructurado por el mundo exterior). La *terceridad* estable el modo de ser como una tercera cosa unida a la anterior; consigue un signo así su independencia legal (aquí estoy y hago esto), su convención, su posteridad o su estado de iluminación. Lo anterior visto como la tríada *representamen, objeto e interpretante.*

[44] Es posible vislumbrar un cierto atesoramiento y diferenciación de Peirce en cuanto a su terminología; pero posiblemente su epistemología encuentre puntos en común con la fenomenología de Russell, Ponty, Cassirer entre otros.

Ahora bien, en el siguiente esquema veremos como Peirce mezcla la tríada original con los niveles de *primeridad, secundidad y terceridad.*

***Figura 3. Tipología* de los signos según Peirce.**

Signo	/	Representamen	/	Objeto	/	Interpretante
Cualidad	/	Cualisigno	/	Icono	/	Rhema
Real o hechos	/	Sinsigno	/	Índice	/	Signo dicente
Convenio	/	Legisigno	/	Símbolo	/	Argumento

Aquí comienza la obsesión de Peirce de enumerar signos; al principio brotan a la luz nueve tipos[45] y el erudito comienza a realizar combinaciones variadas en cuanto a las categorías ceno pitagóricas y las tres relaciones originales (*fundamento, objeto e interpretante*) cuales darán diez subclases: *cualisigno, sinsigno icónico, sinsigno remático indicial, sinsigno dicente, legisigno icónico, legisigno remático indicial, legisigno dicente indicial, símbolo dicente*.

Hasta aquí detenemos la obsesión de Peirce (cuyo fruto da más de mil signos), pues nos interesan sólo tres (usaremos frecuentemente dos: *icono* y *símbolo*).

[45] Debemos de explicar que existe un precepto de correlación entre estos signos como fenómenos, pues la característica del mismo signo hace resaltar a la propia ideoscopía; un mismo tipo de signo puede darse en estos niveles (si es cualisigno en sí y por un sinsigno, luego legisigno).
Un *Cualisigno* es aquel que se define por su cualidad, por ejemplo el saborizante artificial de una bebida; Un *Sinsigno* sería el acontecimiento que define al signo, por ejemplo, el sabor artificial remitido a su cualidad con el sabor de la manzana. Un *Legisigno* es la convención que define al signo; por ejemplo la bebida de manzana en vez de la bebida con saborizante de manzana. Un *Icono* es aquel que guarda una relación denotativa con su objeto representado; por ejemplo la música Surf de Dick Dale and His del Tones quería representar las olas del mar, por ello de su cualidad un cierto jaloneo que tenían las cuerdas de la guitarra; Un *Índice* es a lo que remite el signo en cierta forma por la asociación contextual donde se encuentra el signo, p.e. es la estridencia del movimiento de la guitarra hace alusión al movimiento de las olas; El *Símbolo* es como el legisigno, la convención derivada de un icono y un índice mediante la asociación de la cualidad y el hecho en el interpretante; p.e. los musicalizadores de series de Tv. con relación a la playa han llegado utilizar música Surf puesto que en su interpretante les refiere a ello; Un *Rema* es la representación especulativa que podemos tener de un objeto como el término utilizado en un enunciado sin tener referencia de verdad o falsedad; p.e. el número 3. El *Signo Dicente* es el rema que trata de enunciarse como una proposición lógica; p.e. 3 = III. El *Argumento* sería el establecimiento de una ley en el interpretante; p.e. cada vez que me refiero a 3 establezco una relación con 3 entidades en conjunto.

1.2.2.3. Signo y la relación con el objeto: *Icono, índice, símbolo.*

El signo explicado con su relación al objeto está fragmentado en *icono, índice* y *símbolo*. El *icono*[46] y el símbolo parecen confundirse a primera vista. Los iconos se basan simplemente en la relación de semejanza con su objeto y los símbolos en una universalidad referencial; en otras palabras, el sentido conceptual obtenido por estás representaciones (tomadas como suplantación de un objeto) puede ser reconocido o ignorado por su interpretante.

Peirce usa *icono* como copia de otra cosa (entre más se parezca a ésta, es más *icono*; por ejemplo, una foto representa a una imagen real su carácter icónico se realza con la comparación de una pintura del mismo objeto). Para reconocer esto más a fondo son importantes los niveles de *primeridad* como un proceso lógico de abstracción.

Peirce dice: *Un icono es un representamen*[47] *cuya cualidad representativa es una primeridad del mismo como un primero.*[48] ‘‘*Una propiedad del icono es que mediante la observación directa del mismo pueden descubrirse otras verdades relativas a su objeto distintas a las que bastan para determinar su construcción.’’*[49]

Ahora bien, si el icono se ve como signo (significante material en forma forzada como) ya determinado por características de denotación (como las onomatopeyas), brota una *secundidad* por su referencia y esto es el *índice*.

“Peirce observaba que un índice es algo que dirige la atención hacia el objeto indicado por un impulso ciego; cuando veo alguna mancha de agua, a partir de este índice deduzco en seguida que cayó agua...”[50]*.* La evocación del significado es algo palpable por un sentido hallado previamente por un hecho empírico de observación.

---

[46] proveniente del griego: Eikõn, significa Imagen.
[47] Algo que representa algo para alguien. Cfr. Charles Sanders Peirce, Un hombre, un signo, pág. 170.
[48] Charles S. Peirce, Un hombre, un signo, pág. 145.
[49] Ch. S. Peirce Un hombre..., pág. 146.
[50] Umberto Eco, ‘‘Semiología de los mensajes visuales’’, Análisis de las imágenes, pág. 25.

En el plano del objeto, la correlación de *icono* con el referente está dada por la relación innata del contenido. Como resultado, esta mezcla nos refiere al símbolo.

En el caso de los *símbolos*, Peirce entiende "*aquello que al presentarse a la mente, sin parecido alguno con su objeto y sin referencia alguna a una convención previa, evoca un concepto.*

Un símbolo está sujeto a tres condiciones:

1) Tiene que representar un objeto, o cosa informada y representable

2) Tiene que ser una manifestación de un LOGOS, o forma representada y realizable

3) Tiene que ser traducible a otro lenguaje, o sistema de símbolos".[51]

Los *símbolos*, inherentes a la *terceridad* de Peirce, son necesarios para la realización en el interpretante de un signo motivado o inmotivados (en este plano podríamos ubicar el objetivismo abstracto o el fenómeno de estudio sincrónico donde se ejecuta la convención de un sistema).

La diferencia entre símbolo e icono radica en sus propiedades con respecto a la realidad. El *símbolo* es universal por la interpretación mientras el icono depende de la similitud con su objeto (a veces se mezclan, la lectura los separa). El *símbolo* discrepará del simple hecho de signo por volverse único, cerrarse a la forma y abrirse a lo convencional (carácter de substancia por abstracción motivada). Este *símbolo*, sin ser arbitrario, nos refiere ya a una significación común y se valora fuera de la referencia real del objeto.

Cuando nos expresamos de manera verbal valoramos el mensaje hasta su consideración finiquita (fuera del emisor) bajo un proceso de comprensión por otro. La operación sintagmática de la oración, crea una nueva unidad sistémica con características autónomas distintas a la propia estructuración.

[51] Charles S. Peirce, Un hombre, un signo. pág. 143.

Imaginemos a varios robots transformables de juguete con una identidad propia y con la posibilidad de unirse para conformar a uno más grande; el robot formado es distinto y adquiere otro valor simbólico; los símbolos previos (robots) dejan su unicidad para crear otro; así, el ‘‘todo’’ de una frase tiene la posibilidad de volverse convencional.

Estas determinaciones de Peirce amplían el campo de referencia para poder definir los fenómenos derivados de una expresión humana; si tomamos como únicas a las expresiones verbales como distintivo del lenguaje del ser humano soslayaríamos las expresiones artísticas, o las connotaciones subjetivas (como una mirada) o la libertad de ser incongruentes con lo dicho y nuestra acción.

1.2.3. La institución del signo en el lenguaje.

Nuestro concepto de *lengua-lenguaje* (problema verbal) lo resaltamos por su naturaleza social (potestad humana). En esa vía, dicha noción posee la característica de institución social (idea de F. de Saussure[52]) a partir de la conformación de elementos arbitrarios de significación y la convención dada por los usuarios y su lectura. Ante ello, entramos en un debate si hablamos de un signo en el aspecto simbólico.

Lo anterior tañe a la discusión sobre la arbitrariedad y la interpretación de los elementos usados en una lengua. El reconocimiento de dichos elementos, sirve para intentar proteger la comunicación del usuario mientras por otro lado, el propio hablante puede cambiar o mutar las estructuras por su retórica o las lecturas derivadas de los interpretantes (*semiosis* según Peirce).

La institución de signo será para nosotros, el intento social por ajustar o pactar el reconocimiento de las estructuras significantes, las cuales fundamentan al *sistema-lenguaje*. De manera más profunda, deberemos tratar el concepto de intertextualidad y la comunión con el signo.

[52] Cfr. Ferdinand de Saussure Curso de lingüística general. pág. 42.

1.2.3.1. Intertextualidad y comunión en el signo.

En próximos párrafos, usaremos la idea de ‘‘Intertextualidad’’. Esto obedece al supuesto comunicativo del signo, el nexo de *lengua-lenguaje* hacia otros *sistemas-lenguajes* y la relación entre interpretante y *expresión*. Omar Calabresse define el concepto como:

‘‘La relación entre un texto y otros textos de una cultura dada que pueda ser bajo la forma de citación, alusión, plagio calco, replica, etc.’’.[53]

Nuestra adhesión al punto es la existencia necesaria de la lectura del interpretante (término de Peirce) por su competencia comunicativa, la cual conlleva la capacidad de identificar elementos ajenos a la expresión dada. Lo anterior incide en un postulado de Pierre Giraud donde *‘‘La función del signo consiste en comunicar ideas por medio de mensajes’’*[54]; un mensaje con doble articulación ya es una expresión, cuya ubicación en el proceso del interpretante (según Peirce) estriba entre lo dicho y lo interpretado.

Separamos tres hechos a partir de aquí; el deseo de expresar algo, reconocer las herramientas del sistema, y nuestra posición como usuarios. La existencia de los signos concreta esos niveles: El deseo de expresar algo mediante una gramática introyectada (*nivel diacrónico* de nuestra propia evolución gramatical), el detenimiento en espacio y tiempo para ubicar las relaciones con los objetos adquiridos por medio de la legislación ya establecida (*nivel sincrónico* donde postulamos saber lo dicho) y, un tercero donde la expresión es objeto de interpretación por lectura intertextual (*nivel retórico,* fruto de los dos anteriores y lejos del deseo o la potestad sobre el mismo *sistema*; momento de especulación en el interpretante).

[53] Omar Calabresse, Lenguaje del Arte, pág. 49.
[54] Pierre Giraud, La semiología, pág. 11.

La interacción de los usuarios nos refiere al problema de la dicotomía y la arbitrariedad del signo. Si se juntan dos hablantes en la esencia de un referente en forma (por oposición), dichos hablantes tienen una comunión impuesta e inmotivada por el signo a partir de un régimen ya cultural (si hablamos de silla, tenemos en común hablar de no-mesa, no escalera, etc.). Por lo anterior y en el supuesto de la palabra comunicación por el latín *comunis* (común) tenemos dado el contrato basado en la forma dar y recibir estructuras de signos. La pregunta sería: ¿Realmente hablamos de signos en las expresiones?

Si una expresión es el resultado de la estructuración de elementos distintivos en entre sí (una unidad en forma) esta requiere una repercusión de sentido diferente de cada una de sus partes; cada una de ellas son disímiles al todo. El habla evita deletrear letras para la comprensión de un mensaje; su expresión dada (estructura sintagmática por signos con cierta autonomía organizada con una intención latente) da por supuesto la suma de los elementos y busca el sentido recepcional, la competencia comunicativa y una lectura intertextual; dicho de otro modo, la primera articulación se puede ver cómo *símbolo* por su objeto referido en el interpretante. Con ello, esto complica la comprensión de la lingüística de Saussure[55] pues su idea del fundamento arbitrario e inmotivado de la estructura verbal queda soslayada por la competencia comunicativa.

Con el principio del interpretante de Peirce (arista del fundamento más el objeto) se justifica la experiencia motivada del habla pues si toda sincronía es la suma de todos los procesos diacrónicos personales y sociales (un habla aprendida impuesta, consiente e inconscientemente por medio de un habla primaria de quien adquirimos las expresiones) y si cada mensaje se torna fundamento por su ámbito abstracto del paradigma de la lengua (las frases se comprenden por el todo, todo mensaje conlleva la regla o la legislación vigente de la cultura para la lectura del interpretante) entonces la expresión de los signos se realizan como símbolos.

[55] Saussure le da más peso al signo en oposición al Símbolo por el carácter inmotivado del significante. Cfr. F. Saussure, op. cit., pág. 105.

Lo anterior, quizá soslaya la perfecta comunión en cuanto significados por instancia sincrónica dada una competencia comunicativa en construcción (como un innatismo del lenguaje afín a un inconsciente verbal, pues habría un deseo de salir a flote; ciertamente, el inconsciente es previo al pensamiento, según Freud. Se podría ubicar el estado de *pre-pensamiento* como nexo inconciente-innatismo). La importancia es ver un fenómeno de sentido coaligado al significado como una instancia derivada de la experiencia de recibir expresiones (leer entre líneas e identificar la doble significancia del mensaje; la connotación reconoce un tercer elemento distinto al *pensamiento-lenguaje*; tal vez derivado de procesos inconscientes hacia la modificación de la percepción de los objetos, el espacio y el contexto por los afectos inexpresables). Con el derrotero de Peirce advertiríamos la existencia de la motivación de un signo sin arbitrariedad y explicada por la relación *signo-símbolo*.

Si el mismo símbolo está determinado por un contexto temporal ininteligible en el aspecto *sincrónico*, Saussure falla con su idea de fácil reemplazo de símbolo por otro;[56] la apreciación sería dejar la mutabilidad (de lo símbolo) por la transformación de la lectura en el interpretante (y por esa sincronía habría un mantenimiento tópico, por ello ya hablamos de un sentido). Así, la disyunción entre lo visto como signo lingüístico y lo aceptado como símbolo deriva de los niveles de comunión con los usuarios.

Si el referente u objeto (lógico) de un símbolo-mensaje es intransmisible (decimos mesa: la conciencia reflexiva individual nos refiere a una imagen mental de mesa la cual difiere de la del oyente[57]) solamente nos remitimos a su esencia conceptual (una mesa bajo su valor de uso; un patrón o convención de mesa como una estructura material determinada en una cultura). La cualidad simbólica en el interpretante (diferente de intérprete) se distingue por convención lógica previamente dada. En el mundo de las expresiones vemos entonces un doble carácter de significado por una lectura intertextual o una competencia comunicativa de los usuarios (interpretación directa e inmediata).

---

[56] *Ibidem.*
[57] Explicación derivada del triángulo de Oggden Y Richards.
Cfr. Mauricio Beucheot, Elementos de Semiótica, pág.162.

En algún momento de la vida, las expresiones de los tutores o los mayores fijan dos elementos en el escucha: La convención del sistema y la existencia de un uso personal; si el vástago responde será por las pocas o muchas expresiones aprehendidas por su competencia lingüística, así como el nuevo uso personal introyectado en una estructura. Esta primera expresión dada por un emisor, en su carácter retórico, prepondera sobre su receptor, lo cual posibilita la construcción de la competencia comunicativa. La cooperatividad entre usuarios converge en la lectura intertextual derivada de la expresión. En esta relación de sintagmas podríamos ejemplificar un Freud con uso de la interpretación hacia una expresión manifiesta, una expresión oculto o latente,

La expresión, fruto del manejo y modificación del sistema (una *retórica,* por ser aplicación salida y estructurada por pensamiento o un *logos*), está dirigida hacia otra parte con la capacidad de incluir los tres tipos de *interpretantes* (*inmediato, directo o final*). El mismo sistema introyectado (*lenguaje-pensamiento* hacia el *interpretante final*; la costumbre) deja dos lecturas: La manifiesta (*pensamiento-objeto* hacia el *interpretante inmediato*; mensaje concreto) y La latente por su polisemia en la recepción (*pensamiento-sentido* hacia el *interpretante directo*; comprensión de cosas por otras). Con ello, entramos al problema del entendimiento del objeto referido.

1.2.3.2. Significado y la existencia de sentido.

Cuando tomamos de inicio los planteamientos de la lingüística sobre el signo, nos preocupamos igual por la confusión hallada con el estudio lógico del *representamen* (justificado por el carácter de la experiencia con el objeto referido y la cimentación del *interpretante*). Los alcances de Saussure dieron una noción de *sistema-lenguaje* (*sincronía* y regímenes de oposición) con su bagaje sobre *lengua-lenguaje* (verbal); por otro lado, un menosprecio implícito del habla ubica un desdén por la concepción de sentido a diferencia de significado (como la sustancia misma).

La significación del contenido del signo implica interpretación. Esta es una relación de doble significancia y obedece (por cuestión semántica) a la variedad de referencias abstractas del objeto en el interpretante. Gotlob Frege apuntaba ya *sentido* (*Sinn*) apartándose de la *referencia* (*Bedeuttung*) como una conexión regular del signo. Ésta relación de Frege estaba reducida al carácter de la forma en la sintaxis.[58]

Tomamos *''Sentido''* (*''Obtuso''* para Barthes en la Retórica de la imagen) como noción concomitante entre el signo y el significado por el carácter contextual existente en el entorno de una palabra (Bajtín y/o Vigotsky)[59]. La expresión en su derrotero simbólico (enfoque de Peirce) justifica dos posibilidades: *sentido común* de la lectura (interpretante inmediato) y un *sentido polisémico* (interpretante directo)

Si alejamos la idea de símbolo bajo un rasgo de polisemia, soslayaríamos las experiencias aludidas por el objeto referido. Una propuesta de *sentido* ayuda, en razón de un juicio, criterio o sensatez del significado.[60] La presunción anterior, nos regresa al problema del lenguaje y el pensamiento pues, cuando ubicamos un *logos* o una estructura dada como un discurso, hallamos una complicación por lo dicho y lo recibido como mensaje, un doble carácter dentro del significado como *objeto* y *sentido*[61].

---

[58] Cfr. Mauricio Beucheot, Elementos de Semiótica, págs. 17-19.

[59] Indican Adriana Silvestri y Guillermo Blanck : ''Hemos visto que tanto Bajtín como Vigotsky distinguieron dos tipos de significación. El significado corresponde a una significación neutral, abstracta, siempre idéntica en todos los casos en que el signo aparece. El tema o sentido es la significación contextualizada, determina por factores extraverbales, que expresa la situación comunicativa que lo engendra... Para Vigotsky, la unidad de análisis es la palabra, y a ella se refiere al analizar la distinción entre sentido y significado...Consiste en la influencia que los sentidos de diferentes signos ejercen entre sí. Se produce una saturación de sentido en una sola palabra, que proviene de haber absorbido las significaciones de otras palabras...''
Esto trastoca la idea de una doble significancia o connotación que buscamos. Vid. Adriana Silvestri y Guillermo Blank, Bajtín y Vigotski: la organización semiótica de la conciencia, págs. 72 y 73.

[60] Cfr. Andre Green, El lenguaje en el psicoanálisis, págs. 96-104.

[61] Estas consideraciones epistemológicas atisban un debate de objeto de estudio, en cierta forma inmaleable, por su realidad física. No deseo que se tome de manera especulativa el siguiente estudio (tal como nos refiere a la disociación de Diltey entre los objetos de la naturaleza y las ciencias del espíritu). La preocupación por algunos paradigmas será la preponderancia de subjetivismo en el objeto de estudio o tema a reflexionar. Pensemos, por un momento, en los fenómenos del arte; si los quisiéramos llevar a la consideración de un significado estético universal tendrían que rebajarse al plan Sincrónico para unificar criterios; las relaciones No lingüísticas por un lado son polisemicas; en la interpretación y la contemplación una relación ''atemporal'' y ''a-espacial'' en el derrotero interpretante por la convergencia *Diacrónica* (gramática en el tiempo) y *Sincrónica* (la lógica con que nos detenemos a pensar).

Debemos inscribir, la ubicación de *sentido* a diferencia del objeto (lo neutral del significado) y distinguirlo en un área afín al lenguaje y pensamiento; pues concatenado con pensamiento recibe una misma primacía y elevación; si dividiéramos en dos al *imaginario* tendríamos pensamiento y sentido, tal como la mezcla conjunta derivada de lenguaje y pensamiento.

Freud soslaya imaginario como *sistema*. ¿Qué es necesario para circunscribir al inconsciente a su nivel de lenguaje (un sistema)?. ¿Cuál sería la ligazón entre *sentido* e *inconsciente*? Por un lado, el padre del psicoanálisis se refiere al fantaseo o al sueño diurno como carácter de una expresividad del artista o un deseo guardado. Su consideración retoma la experiencia de la vida o *huellas mnemicas* ante el objeto referido y su representación (una poesía tiene *sentido*; se lee entre líneas para organizar (en la mente), de otra forma, a los objetos referidos por el interpretante).

Según Freud, el inconsciente es previo al pensamiento[62] (y la conciencia). Ahora bien, con la lectura de Paul Ricoeur, se puede tomar dicho concepto como preludio del *sentido* por la existencia del fantaseo cotidiano o la forma interpretativa de los objetos referidos en la mente. *sentido-pensamiento* (en palabras de Sartre sería el *imaginario*[63]) sería entonces, una unión dada como el concepto de *lenguaje-pensamiento* y organizado en actos análogos al *lenguaje* (*innatismo, sistema,* y *uso*). Tendríamos pues: 1- *Inconsciente y pre-pensamiento* más *innatismo*. *2- Sentido-pensamiento* más *sistema-lenguaje. 3- Expresión inmediata y directa* más *expresión final* (en alusión al *interpretante* de Peirce)

R. Barthes (La retórica de la imagen) indica la existencia de tres sentidos en un mensaje: Un sentido informativo (lenguaje), uno simbólico (pensamiento) y otro obtuso (el propio sentido).

[62] Sigmund Freud ‘‘Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico’’ en Obras Completas Tomo XII, pág. 226

[63] Jean-Paul Sartre, influido Hume, trata de ubicar al imaginario dentro de una organización de conciencias reflexivas o la concatenación de todas estas ideas-cosas, las cuales guardan experiencia por sensación y percepción.

Si trazamos la línea entre fenomenologia y hermenéutica (racionalismo cartesiano contra un empirismo lógico) para alcanzar a describir una ubicación de los objetos abstraídos en la mente, situaríamos a la fenomenología como búsqueda de situar al objeto con respecto de una realidad percibida; una hermenéutica trataría de situar al objeto de acuerdo al sentido o interpretación dada por el objeto (Así como hay un brete sobre *primeridad, secundidad* o paralelismo de lenguaje y pensamiento igual persevera una discusión sobre la sistematización del imaginario entre conciencia misma de un objeto y la influencia de la experiencia sensible con respecto al objeto abstraído).

Freud desarrolla con la mayéutica un método hermenéutico para dilucidar, en una expresión (en lectura de símbolo), algo guardado en el inconsciente; una lectura de sentido. El ‘‘acontecimiento del discurso’’[64] pone de manifiesto un lenguaje verbal con el pensamiento y el sentido (aquello dicho por el paciente; su referencia de objeto y un nuevo signo aparente creado con el mismo). La existencia de esas expresiones permite una diversidad de lecturas interpretativas.

Quizá el imaginario y la expresión se ejemplifican más con el campo artístico. Quien trata de ver el arte como lenguaje con analogías derivadas del lenguaje verbal chocará con el problema de la arbitrariedad lingüística frente a la libertad buscada por un artista (ya mencionado por Adam Shaff en Pensamiento y Lenguaje por forzar una gramática al lenguaje articulado en fenómenos abstractos como la música). Un objeto ubicado en el mundo arte posee la peculiaridad de trabajar con el imaginario del receptor a partir de elementos interpretativos.

La connotación derivada de un objeto artístico vía verbal ostenta una traducción irrealizable de sentido. La descripción de *La Monalisa* indica verbalmente una serie de vocablos fijos (tamaño, colores, planos, material) y si escribimos nuestra reacción de la misma (juventud, belleza) creamos otra estructura de significación, hacia otro sentido y posiblemente para el interpretante final, tan infinita como mencionaba Peirce.

[64] Términos de Paul Ricoeur, Teoría de la Interpretación, pág. 23.

En esta rúbrica de *sentido*, la descripción de fenómenos paralingüísticos (traducidos a nuestra *lengua-lenguaje*) reconoce un ecosistema disímil al lenguaje articulado y su relación abstracta (Barthes indicaba un sentido obtuso indescriptible en el cine; Gastón Bachelard, la presencia de algo onírico en La Llama de una vela); ciertas descripciones de objetos, quizá sólo describen una parte de nosotros o nuestro anhelo de ver algo. Pudiéramos concatenar *sentido* a la estructura del interpretante por un patrón de cultura dada por la suma de inconscientes casi implícitos en una lectura; en este nivel social podríamos entenderlo como *sentido común* con una relación intrínseca del *sistema-lenguaje*; Alejandro Raiter podría ilustrar lo anterior con un ejemplo simpático:

‘‘*Cuando nos levantamos por la mañana, saludamos a nuestra pareja, quizá le preguntamos cómo durmió, y luego podemos pasar a comentar el contenido del periódico o la actividad que desarrollamos ese día. Normalmente no ratificamos a cada momento que la amamos, que sinceramente no pensamos en un cambio en esos afectos y que nos proponemos al día siguiente a desayunar juntos’’*[65]

Aquellos objetos de significado en la conciencia se ratifican por sistematicidad en cuanto al sistema de la lengua; hemos de poner de manifiesto el valor o el sentido dado por el signo más allá de la expresión (omisión de palabras, lo implícito, el valor de afecto, juicios de una lectura interpretativa influida por el contexto). Si acaso es difícil esta vía de comprensión, considerémoslo con el patrón sicoanalítico de Bauer y la relación influyente guardada inconscientemente por alguna experiencia (presuposición de la percepción del objeto o situación, guardada como imagen o representación mental) la cual aflora en otro momento[66]. Igual podríamos hallar un sentido personal ante un sentido común (o inconsciente propio e inconsciente colectivo; creencia propia y sistema de creencias culturales) pues de forma dialéctica *‘‘el sentido común es el sostén de las interacciones macro y microsociales’’*[67] o en alusión a Voloshinov, la diferencia del significado y el uso del mismo.

[65] Alejandro Raiter, Lenguaje y Sentido Común, pág. 15.
[66] Cfr. Bauer y Freud ‘‘Estudios sobre la histeria’’, Obras completas, Tomo II, págs. 232-249.
[67] Alejandro Raiter, op. cit., pág. 15.

Por ejemplo: A) Alguien nos pide asistencia en algún proyecto y nos exige una respuesta entre un ‘‘*si’’* o un ‘‘*no’’*, B) Dada una cultura dada donde la relación fraterna se confunde con la negación y deseamos ser diplomáticos, entonces C) Buscamos otra opción simbólica y decimos: *’’tal vez’’*. La poca resolución en el interpretante, según Peirce, inicia un proceso de la lectura y podrá objetivar de manera *inmediata* su disociación a ninguna de las opciones; luego lo conlleva a interpretar de manera *directa* el *‘‘tal vez’’* como opción indeterminada (bueno, malo, etc.); en el aspecto del hábito, por *sentido común* equilibra el contexto social y personal (A): Si sabe que estamos ocupados, deducirá el *‘‘tal vez‘‘* como ‘‘*no’’* y el *interpretante final* aparece.

Con esta misma idea (un ‘‘*si’’* o un ‘‘no’’) se infiera la necesidad de las lecturas del contexto de la expresión (gestos, postura, tono de voz) por la cultura (el *‘‘no’’*, puede remitirse a los términos de Tótem y tabú de Freud, por la carga de representaciones como ‘‘no puedes’’, ‘‘no tienes poder’’, ‘‘no tengas sexo’‘, ‘‘castración’’, etc.; un patrón cultural en la mente). Si vemos un régimen de oposición como ‘blanco y negro*,* pensamos en la física (luz, *composición aditiva*) o la química (*composición sustractiva*) como base de su interpretación (negro es presencia o ausencia de color según se vea como pigmento o luz); así, cada cultura tiene un diccionario propio.

El sentido común se institucionaliza; allí podemos hallar los propios mitos dados de la cultura (posible mezcla de arte, mito y religión). Tal vez a alguien se le ocurrió y determinó el dictamen de fealdad para una pintura (el *Guernica* de Picasso depende de la relación del interpretante con la historia para llegar al símbolo de la guerra), la cualidad de ‘‘apetitoso’’ a cierto platillo gastronómico u otro juicio *a priori* influyente para una comunidad. Así, cuando el *sentido común* se eleva como una autoridad sistemática esta podría tomarse como el sistema de creencias individuales; según A. Raiter cuando un código se da por hecho es por una estructura social implícito de la cultura[68] (tal vez para Habermas sería la *imagen del mundo de la vida*[69]).

[68] Cfr. A. Raiter op. cit., pág. 106.
[69] *ídem.*

Así, las expresiones requieren de la presencia de un sentido personal y uno común, los cuales son inseparables por la cultura.[70] Ahora bien, debemos explicar la relación entre *imagen* y *sentido* para recalcar los fenómenos ajenos al problema verbal.

1.2.3.3. La imagen y el sentido; hacia la representación mnémica.

Hemos tratado de describir la noción de imaginario; a su vez, hemos de llegar, por similitud fónica y teórica, al vocablo de imagen. Cavilemos a partir de etimologías.

‘‘Imagen’’ tiene su origen en el latín: *Imago*, *-inis*, y significa: una representación o un retrato. Y “e*timológicamente, <<imaginación>> es solidaria de Imago, <<representación, imitación>>, y de imitor, <<imitar, reproducir>>.”*[71]

En la ruta del diccionario caminaremos hacia otra(s) palabra(s) (como el ciclo de la *semiosis*). ***‘‘Representación’’*** viene de *Repraesẽntare* y tiene relación con repetir o reproducir[72]. Dividamos ahora ‘‘*Repraesẽntare*’’:en tres estructuras:

A) *Re* B) *Prae* C) *Sẽntare.*

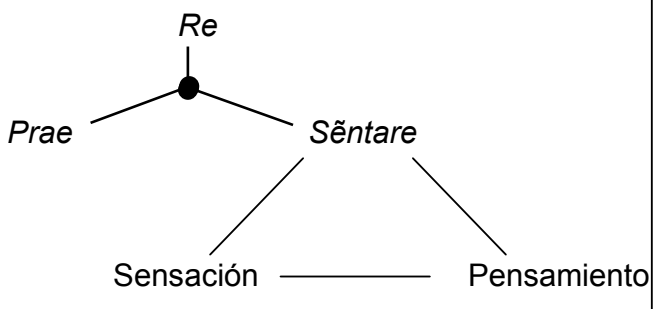
A) ***Re*** es ‘‘*partícula usada como prefijo para formar palabras compuestas, significa algunas veces retroceso; otras de Repetición o Reiteración’’*[73]

B) ***Prae*** significa ‘‘*Delante o delante de’’*[74] (también familiar de *prae/se gerere*, *se declarare* y significa mostrar).

C) ***Sẽntare*** converge entre las palabras *Sentio* y *Sensus*. *Sentio* es sentido o pensado. *Sensus* es sensación[75].

[70] *Ibíd.,* págs. 124-125.
[71] Mircea Eliade, Imágenes y Símbolos, pág. 20.
[72] Fraile Agustin Blanquez, Diccionario Etimológico, pág. 1340.
[73] *Ibíd.* pág. 1306.
[74] *Ibíd.,* pág. 1197.
[75] *Ibíd.,* pág. 1426.

Figura 4. **Etimología de la *Representación***



Comúnmente podríamos hacer la estructuración por sentido común entre el prefijo *RE* (*Re*) y *PRESENTAR* por la palabra más fácil de entender. Esta última puede tener dos sentidos etimológicamente *‘‘Praesentare/ Praesentarius -> En el momento del acto y Praesens --> Presente, actual, acto de suceder’’*[76]

Lo anterior (y con la Figura 4) nos indica lo siguiente: *La Representación es Volver atrás y/o reiterar algo delante de un sentido, una sensación o un pensamiento.* Ahora bien ¿Cómo diferenciamos sensación y pensamiento?

‘‘*La sensación se define como el simple correlato experimentado de la estimulación del receptor: la sensación es un acontecimiento ``interno´´ separado de los objetos externos. Todas las sensaciones se caracterizan por su intensidad* (..)*; su calidad* (...) *y su duración’’*[77] La percepción es ‘‘*La interpretación significativa de las sensaciones como representantes de los objetos externos; la percepción es el conocimiento aparente de ``lo que está ahí afuera’’*[78]

[76] *Ibíd.,* pág. 1198.
[77] Jozef Cohen, Sensación y percepción visual, pág. 9.
[78] *ibidem.*

Si tomamos al imaginario en dialéctica con un fenómeno de *imagen*, ese pensamiento y sensación co-rresponden al nivel mental. Con el derrotero semiótico, significado y significante van en la recepción por el sentido impreso por la ausencia del objeto real; *imaginario* e *imagen física* coexisten como sujeto-objeto por el *sentido*.

Según Cesar González Ochoa, la *imagen* nace cuando suplantamos algo derivado de la realidad (relación de semejanza con el objeto representado y su substituto[79]); Ernst Cassirer, por la fenomenología, trata al concepto con respecto a las ideas y la verdad (relación entre la *imagen* y la cosa; su cualidad real sobre el objeto[80]); R. Gubern retoma el concepto de *eidos* (del griego; idea, modelo) o las palabras griegas de alma o sombra[81] (la leyenda de la muchacha de Corinto y la silueta trazada de su amado en la pared[82]) por la apariencia de la *imagen.* Muchos son los ejemplos de dicha concepción y entre tanto, otros autores caen en la demostración simple de la imagen a través de la visión (o jerarquía de la visión para C. G. Ochoa) desde las pinturas rupestres, registros visuales (líneas, colores, puntos, como D.A. Dondis), el cinematógrafo, etc. ¿Realmente esos son los únicos ejemplos de imágenes?

Según Jorge Thenon: *"Cuando se habla de imagen, se sobreentiende la imagen visual. Rara vez nos damos a pensar que es también imagen todo lo que del mismo modo corresponde a los restantes sentidos"*[83]

Ante todo ello, la representación debe ubicarse en función de una inconsistencia de objeto nuevo. Ella se canaliza en varios sentidos (auditivo, olfativo, táctil, gustativo) hacia un sistema mental (*lenguaje-pensamiento-sentido*) derivado de un fenómeno físico (objeto, signo, símbolo; lo motivado; aquello nos hace volver *atrás y/o reiterar algo delante de una sensación o un pensamiento.*[84]

---

[79] Cesar González Ochoa, Apuntes de la Representación, págs. 31 y 37.
[80] Cfr. Ernst Cassirer, Filosofía de las formas simbólicas. Tomo II, pág. 63.
[81] Román Gubern, Del bisonte a la realidad virtual, pág. 9.
[82] *Ibíd.* pág. 28.
[83] Jorge Thenon, La imagen y el lenguaje, pág. 19.
[84] Un ciego con buena escucha tendría sus propias representaciones al codificar sonidos bajo su propia experiencia en cuanto la reiteración de un sonido recordado y su acercamiento dado con la realidad derivada del mismo hecho. (Lo mismo sería la grabación en cinta magnética de unas aves silbando).

Ahora bien, si el sentido o contexto de experiencia es casi propio de la realización de la *imagen* pisamos el campo de imaginario, pues el *imaginario* y su relación con la imaginación se basan en la forma de sistematización del *sentido* con el *pensamiento* (o el orden dado a los objetos de la conciencia); de algún modo, cuando leemos una novela con cierta expectativa especulamos constantemente por la plétora de representaciones guardadas por la mente.

Esto es como tocar el propio mundo literario; por ejemplo, la obra de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo comienza a tratar una estructura lógica dentro de un plan narrativo del drama (un hombre busca a su padre) y con la ruptura del relato se reinventa lo ya leído, se reinterpreta; la pieza es un todo y depende de la apertura de las referencias (*Bedeutung*) hechas por el interpretante (Peirce) para continuar un camino interminable de lectura.

Por otro lado, la construcción de una obra artística como de cualquier expresión es anti-estética, su juicio de sentido es *a posteriori*. El emisor especula una *aisthesis* del mensaje cuando la construye y espera a su traducción en significantes para catalogarla en la mente cuando el fenómeno de la *estética* inicia.

Cuando insertamos este patrón de imagen a cualquier expresión la supeditamos al carácter informativo, pues media la conciencia y el sentido común. En un nivel comunicativo converge con su calidad de símbolo, por la característica ya receptiva (interpretante de Peirce). Dentro de esa manifestación simbólica, la connotación funciona bajo un patrón sociocultural (pues cualquier patrón denotativo, significante, representamen o icono ya queda superada con el propio contexto).

En resumen, si tomamos el hecho de la elevación de la expresión como Símbolo cuando llega a su interpretante y si el propio interpretante final reconstruye la ausencia del objeto por una cultura dada y la experiencia personal (apropiación del mismo símbolo; su costumbre) es la significación la concomitancia entre imagen y sentido.

Dicho de otra manera, la correspondencia del sentido lleva implícita la necesaria experiencia del usuario; distinción intrínseca de la sensación a la percepción por comulgar con un objeto referido, según Ramón Gil Olivo ello el objeto estará condicionado a la propia experiencia:

``*Percepto o concepto perceptual como la imagen inmediata producida por la percepción donde implica la experiencia sensorial e incluye un segundo concepto con la imagen mnémica como esquema fijado en la memoria´´*[85]

Para este punto se ha distinguido el concepto de *imagen mnemica*, este autor lo explica de la siguiente manera:

``*El referente es el objeto ubicado en el mundo real; el percepto es el producto inmediato de cada experiencia de nuestros sentidos con los objetos o referentes; la imagen mnémica; es la imagen de esos objetos impresa en nuestra memoria por el precepto, es decir por una o numerosas experiencias preceptúales con el objeto real´´*[86]

Hemos llegado a un punto de la reflexión donde es necesario realizar un esquema para ubicar una idea de la sistematización entre el propio innatismo del lenguaje, la percepción de los objetos y lo mencionado últimamente por sentido y su presencia y resguardo en el interpretante. Esto sitúa puntos medulares sobre un proceso condicionado por la comunicación hacia los referentes culturales, sociales, colectivos (expresiones finalmente entendibles) para ubicar fenómenos ajenos al campo verbal.

[85] Ramón Gil Olivo, Televisión y Cultura, págs. 138-139.
[86] *Ibidem*., págs. 140-141.

1.3. La expresión dentro del lenguaje; hacia un esquema de ubicación.

Es bastante valida la reflexión de Christian Metz sobre la palabra ‘‘gato’’ la cual desaviene con la estructura física, real, visual, etc. de un gato en comparación con la fotografía de un gato[87] (Ciertamente, una idea silenciosa de Peirce en cuanto a lo motivado del signo). Todo fenómeno llamado *imagen* tiene una contraposición ante la noción de expresión escrita o lenguaje articulado frente a un receptor cuya codificación simbólica (en sentido de Peirce) o cultural resalta las propiedades de las competencias comunicativas. Con ello, cualquier ajuste de la *lengua-lenguaje* hacia un *lenguaje-sistema* no verbal realiza un reduccionismo conceptual (análisis en tanto significantes con problemas artísticos, psicológicos; experiencias estéticas; problemas del imaginario, simbolismos y analogías representantes de objetos referidos).[88]

---

[87] Christian Metz, ‘‘Mas allá de la analogía, la imagen’’, Análisis de las imagenes, pág. 9.

[88] Pudiéramos decir, por ejemplo, que la palabra ‘‘*Inconsciente*’’ se hace un signo para describir un ente inclasificable (una convención significante-significado); la denotación puede ser imprecisa por una cosidad en sí indescriptible la cual requiere de ejemplos concretos con su Interpretación; búsqueda de un sentido de la palabra ‘‘ello’’, lo oculto, el deseo.

Dicho de otro modo, las obras de arte se juzgan y se presentan ante la historia en palabras, Un *Davinci*, un *Miguel Angel*, etc.; ante los hechos cotidianos de una cultura vistos como pequeñas unidades toman importancia por ese logocentrismo para grabación de su sentido correlativo a la coyuntura. Sin palabras en primera instancia, puesto la sensación de identificación (en la experiencia de su lector) no necesariamente se presenta como el signo lingüístico y halla su proceso, como en Peirce, hasta su simbolismo ella será parte de su conciencia misma.

Por ejemplo: Postulemos: *3+5 no es igual a 8...* Alguien estaría en desacuerdo, pero si lo estoy dando como una sentencia primaria, habría que reconocerlo a su ajuste de lengua-lenguaje verbal como un signo arbitrario (En un ajuste repetitivo habría una huella mnemica del propio asunto del signo referido). La predisposición para llegar a una sentencia de esas magnitudes nos infiere una responsabilidad explicativa y pudiera poner $3+5 = 3+5$ *entonces* $3+5 \neq 8$. El problema es que estaríamos tomando los propios signos en su carácter de iconos, y la exploración aquí, es cómo, a través de una teoría de la representación, se le da el valor a los objetos a los que se refiere un signo para darles un sentido en una enunciación conocida como *3+5=8.* Popularmente se dice que aprendemos matemáticas con manzanas o bolitas (dicho de otro modo, signos arbitrarios correspondientes a signos motivados); comparamos: *3= OOO , 5= OOOOO y 8= OOOOOOOO,* unimos los valores motivados y existe un sentido común ya grabado por una realidad empírica por el contacto con los objetos.

Otro ejemplo: Quien escribe este texto, jugaba en su infancia con la arena y la grava. En uno de esos ratos, un hermano se acercó y preguntó: - ¿Cuánto es un montón de arena más otro montón de arena?. La respuesta rápida fue: -‘‘dos’’. Aquel prosiguío. - ‘‘No, en realidad sigue siendo un montón de arena, sólo que más grande’’. Dicha resolución se basó en otro paradigma.

Las rupturas de sentido infieren aquello impregnado en nuestras acciones; muchas de ellas implican la prueba de los dicho y los hecho. Así, un *super-yo* y un *inconsciente* juegan entre líneas; damos por hecho que siempre 3+5 son 8; si fueran montones de arena serían uno. Este es el juego de las sorpresas del arte como cuando una simple frase escrita se convierte en poema al descubrir una lógica diferente de su construcción lingüistica.

Las representaciones culturales ajenas al signo lingüístico (música, pinturas, cinematografía, elementos gastronómicos, etc.) tienen el diagnóstico de ser analizadas por un campo semiológico por estar al margen de la arbitrariedad. Ante ello, la semiología europea fija la necesidad de hallar significantes arbitrarios como si fueran estructuras verbales; Hjemslev (*plano de la expresión y el contenido*) ya daba cierta base con la idea de *denotación* y *connotación* y con ello, una parte (*denotación*) ya esta provista de la trascripción a nuestro sistema de letras, verbalidad, escritura. Esto manifiesta la preponderancia de la lengua-lenguaje verbal sobre nuestros actos (Un *superyó* ante una pintura indica: - *''¿Qué es esto?''.* Simplificamos y respondemos:- *''Es un Dalí, un Magritte, un Chagall''.* ¿Realmente respondimos? La sustancia y la abstracción del significado parecen inescrutables).

Con R. Barthes, es interesante su inclusión triádica en una expresión de fotografía (y en específico, el fotograma de cine) bajo un derrotero informativo, simbólico u obtuso; lo lingüístico, lo *icónico codificado* y lo *icónico no codificado*. Estamos cerca de los interpretantes de Peirce en lo final, lo inmediato y lo directo; la resistematización de significados culturales en un ciclo de *semiosis ad-infinitum*.

1.3.1. La denotación y la connotación; los tres mensajes.

¿Qué significa *denotación y connotación*?. De manera primaria y sencilla, Virginia Reyes explica así ambos conceptos:

"La denotación es la descripción verbal o enunciación de los elementos que conforman todo el objeto de análisis. Surge de la descripción de aquellos objetos o personas que objetivamente están presentes..".[89] *"... <<la denotación es la referencia inmediata que un término provoca en el destinatario del mensaje>>...".*[90] *"La connotación es la interpretación simbólica y cultural de los elementos presentes de la imagen."* [91]

[89] Virginia Reyes, Teoría de la publicidad, pág. 114.
[90] *ibidem.*
[91] *ibídem.*

Roland Barthes utilizaba estos dos conceptos en un análisis publicitario. La *denotación* parece residir en un patrón de convención lingüística[92] a causa de una descripción lineal del objeto referido por oposición a otros conceptos y la *connotación* pisa el objeto referido culturalmente con la interpretación, la asimilación o la comprensión; algo escondido y entendible (*imagen simbólica*[93]).

El propio Barthes recuperó tres tipos de mensajes en su estudio: El *lingüístico*, el *icónico codificado* e *icónico no codificado*[94] (interrelacionados). Un anuncio publicitario recurre a una parte lingüística por ser la más inmediata con el objeto al cual se refiere (el titulo, slogan, marca implica una referencia concreta y rápida). Toda aquella figura *"abstracta"* requerirá de *"anclarse"*[95] con algo verbalmente entendible. Algunas representaciones gráficas también poseen, por otro lado, un grado denotativo *"claro"* o verosímil con el objeto referido (como la *tipología* de signos de Peirce, el problema del *"gato"* de Metz o la pintura *"Ceci n'est pas un pipe"* de René Magritte analizada por el propio Foucault). Lo icónicamente codificado puede ser traducido en palabras.

Barthes ataja en ese aspecto *analógico* para tratar el aspecto de la traducción en un referente verbal por significado explicito (mensaje icónico codificado). Ahora bien, más allá de esto, la connotación entrevé un paso más, de lo subjetivo a su implicación cultural y social y encontramos un juego de lecturas intertextuales. Por ende, una denotación puede ser vista subjetivamente y asimismo contiene un valor cultural más allá de su campo de significado obvio el cual se amplía por su ámbito simbólico, coyuntural y contextual. Un anuncio publicitario puede usar letras e imágenes gráficas; el todo creado guardará toda una carga socio-cultural latente hacia una colectividad, un grupo o un individuo.

---

[92] Cfr. Roland Barthes, Lo obvio a lo obtuso, pág. 34.
[93] *Ibíd.*
[94] Roland Barthes, Lo obvio a lo obtuso. pág. 33.
[95] Define Virginia Reyes la diferencia entre *Anclaje y Relevo* (dos conceptos fácilmente confundibles): *"Anclaje es el mensaje lingüístico que hace al observador elegir una de las múltiples significaciones. Fija el significado, es redundante y reduce la polisemia del mensaje visual y Relevo es un texto a través del cual reinterpretamos lo icónico."* Cfr. Virginia Reyes, Teoría de la publicidad, pág. 114.

"Cuanto más desarrolla la difusión de la información (y especialmente las imágenes), más medios proporciona para enmascarar el sentido construido bajo la apariencia del sentido dado" [96]

El juego de una expresión paralingüística entrevé finalmente una necesidad triádica; pues requiere su ajustar a los valores de nuestro sistema de signos, a su objeto referido y al sentido obtenido por el interpretante. Así R. Barthes usa tres niveles en su análisis de un Fotograma de una película de S. M. Eisenstein.

1 Nivel: *Informativo.* Cómo la denotación de una imagen; es la parte material traducible verbalmente (en oposición a otra cosa).

2 Nivel: *Obvio o simbólico* (Barthes lo llama nivel de significación). Es la forma intencional impuesta al espectador por su referencia de un objeto y eso ya pisa implicaciones socioculturales (Cierta idea cercana a la teoría del montaje de S.M Eisenstein refiere a la mezcla de elementos visuales en un mismo cuadro de cine; la idea del conjunto inicia otra significación).

3 Nivel *Obtuso* (Le dice también significancia). Este tercer sentido se da por añadido, es un complemento indicativo de rasgos detallados, pues las implicaciones derivadas del simbolismo dado por el objeto referido conllevan un sentido personal dado hacia las cosas.

Si interpretamos a R. Barthes, los fenómenos comunicativos ponen de manifiesto un proceso de *semiosis* o doble significancia. Así podemos hallar, dentro de fenómenos expresivos, una lectura derivada de otros fenómenos de expresión (hallar dentro del cine una referencia teatral; del teatro una figura retórica verbal; de lo verbal a un *"topos"*; ciclo *ad-infinitum* de lectura impresa de sentido). [97]

[96] R. Barthes. op. cit., pág. 42.
[97] *Lo fílmico no es el film; lo fílmico está tan lejos de la película como lo novelesco de la novela* (*puedo escribir novelescamente sin escribir jamás una novela*)*"* R. Barthes, op. cit., pág. 65.

1.3.2. La expresión en un ajuste triádico.

El propio Barthes, luego del análisis denotativo y connotativo, describió tres tipos de mensajes (y la ubicación de los mismos en niveles) en un fenómeno de expresión. Esto halla un derrotero afín con nuestros parámetros ya vistos como tríadas (Peirce). Por principio diferenciamos al lenguaje en tres vertientes o tres momentos distintos: Una facultad innata (como promesa de compra o deseo de abstracción del mundo con la gramática). Un sistema como un todo construido (sincrónico y por significado) y la exteriorización como habla y uso para su reconstrucción misma (en cierta forma, retórica).

1- *Lenguaje innato* (*Facultad*)
2- *Lenguaje sistema* (Sistematización mutable de los objetos por un código)
3- *Expresión* (Lenguaje externalizado y puesta a prueba del sistema de signos)

También hemos visto una construcción lógica del pensamiento, la conciencia de los objetos referidos (imágenes del mundo, sea por sincronía y sistema) y su pacto con un *lenguaje* (*sistema*) (*lenguaje* y *pensamiento* como Vigotsky); y por otro lado hemos incluido la idea de *sentido* por las experiencias de una idea objetual con una manifestación ‘‘*significante*’’ y la doble significancia; lo ya derivado como la socialización común del propio inconciente y sus *huellas mnemicas* (por su interpretante) para obtener el valor de una expresión[98].

[98] La expresión será el resultado que tiene el ser humano de su capacidad de estructurar mensajes a través cierto *sistema-lenguaje*; el pensamiento lanzará la asociación de objetos abstraídos por la realidad por su sistematización anterior. Es en este punto que *sistema-pensamiento-sentido* tiene su irradiación por el uso comunicativo.

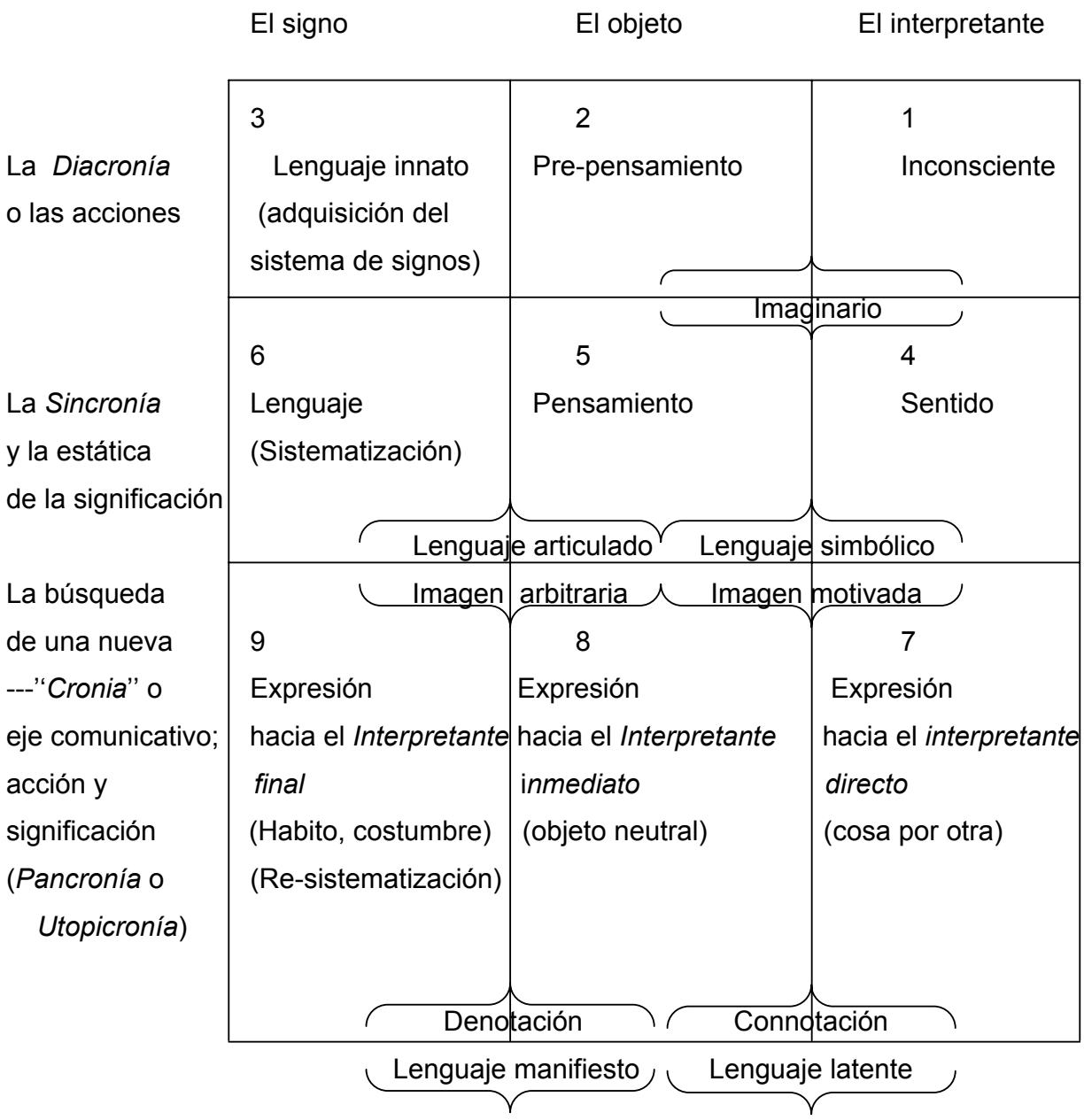
Obtendríamos por consiguiente un cuadro fragmentado en tercios. Un nivel sobre los actos diacrónicos y la introyección del *lenguaje*[99]; un segundo nivel sincrónico de significación en donde se sistematiza el propio lenguaje con el pensamiento y sentido; y finalmente, un tercero donde se pone en practica el habla, el uso en construcciones donde parece realmente inmaleable (en el interpretante) un tiempo y espacio determinado. Ahora bien, la propia idea de la unión de los signos para la noción de un *sistema-lenguaje* es preponderante; si le sumamos la idea triádica de Peirce (*signo*, *objeto* e *interpretante*) obtenemos un esquema para ubicar un dificultoso enigma en cuanto a las formas de análisis en cuanto a *lenguaje* (*Figura 5*).

Ajustamos los conceptos de *langue y parole* de Saussure para valorar la transformación social del sistema como indica Voloshinov. Los mensajes dentro del *interpretante* parecen carecen de lugar o espacio fijo; los asociamos imaginariamente como si fuera una ‘‘*utopia-cronia”* (término nuestro) o *‘‘pancronía”*[100] donde interviene la mezcla del patrón de la norma (y condición social donde nadie habla como quiere porque esta sujeto a la gramática) y, por otro lado, las relaciones creadoras (re)sistematizadoras de la expresión (cuando escuchamos o declaramos ‘‘*modera tu lenguaje”* nos referimos a ‘‘*modera tu expresión”*).

[99] A ciencia cierta, se ha intentado demostrar la relación de primeridad o secundidad del lenguaje; la teoría del desarrollo de Vigotsky indica de manera dialéctica *lenguaje y pensamiento* con raíces distintas. Hacemos retiro de la perspectiva conductista que criticaba Chomsky pero tampoco podemos poner al ser humano como autosuficiente tal como un Input en la configuración de lenguaje. Ahora bien, estamos acercándonos a las posturas de infinitas lecturas intertextuales, las cuales nos refieren a Bajtin o Voloshinov (o incluso a Freud) como una posibilidad de mensajes ocultos en la interpretación hermenéutica. ¿Qué quiere indicar esto? La predisposición para llegar a un proceso expresivo es un tanto especulativa, y no lo digo como una presunción de duda, sino con la necesaria ubicación de la duda en la recepción de un mensaje. El sistema, con los objetos a que nos refieren más el mundo de la interpretación nos dan como resultado en una expresión un ciclo de recepciones simbólicas (ad infinitum como Peirce) y parecen unificar las posturas mencionadas.

[100] Hipótesis lanzada por F. de Saussure para describir una ley (en el sentido físico) de la *lengua verbal* y su evolución. Cfr. F. de Saussure. Curso de Lingüística general. pág. 136. Igual la explica Mauricio Beucheot en Tópicos de Filosofía y lenguaje, págs. 192-195.

Figura 5. **Derrotero de análisis del lenguaje en cuanto al signo y su relación con**



(*Figura original para el presente estudio*)

Figura 5. **(*Continuación*)**

Un primer *nivel diacrónico* como la introyección de un sistema de signos; una mezcla entre lo planteado por Chomsky (3), Vigostky (2 y 3) y el *inconsciente* (1) antes de cualquier proceso pensante

Un segundo *nivel sincrónico*: Reglas introyectadas como resultado de la relación *inconsciente* (1) con la expresión dada (9) para llegar al *pensamiento* (5); objetos referidos concatenados como *sistema* (6) y *pensamiento* (5). Saussure, por la linealidad de la lengua, determina el tiempo y espacio estático para la significación; ahora bien, los mismos referentes del pensamiento le deben un contexto al objeto referido como un *sentido* (4), lo cual da pie nuevamente al movimiento en su uso social (idea de Voloshinov).

Un tercer nivel, como eje comunicativo donde no está manifestada una medida diacrónica o sincrónica. Si la expresión es el uso del sistema como lo es el habla de la lengua, el tiempo corre pero hace uso del sistema introyectado (*sincronía*) y resistematiza (según Voloshinov) el propio sistema del lenguaje a través de un eje retórico (Peirce); sin los dos primeros no se pone en escena al hablante (gramática y lógica), el usuario ‘‘crea’’ nuevos signos *ad-infinitum* cuando se dirige a otro. La expresión, por su interpretante implica un tiempo y espacio indefinido (casi metafísico) para su significación y *re-significación directa* (7), *inmediata* (8) y *final* (9) *ad-infinitum*.

Figura 5. **(*Continuación*)**

LA EXPRESIÓN: En el mundo del interpretante, según Peirce, hay tres tipos, el final, el inmediato y el directo. La expresión puede ser explotada por esas tres vías. Si se da como fundamento o signo, ésta debe llegar a su categoría simbólica por el interpretante (diferente del intérprete) pues hay convenio cultural por hábito; en cuanto objeto referido es una expresión para el interpretante inmediato por ubicar la línea hacia la imagen referida por el pensamiento; en su aspecto directo, el interpretante interpreta un objeto por otro pues el sentido y el uso del sistema abre una lectura intertextual, una connotación de la expresión, una significancia o algo obtuso lo cual debe traducirse nuevamente en convenciones de la cultura (juicios de valor) y llega de nuevo con el interpretante final (ciclo ad-infinitum de Peirce).

MARGEN DE ESTUDIO: La expresión, es posible analizarla bajo tres patrones de semiótica o estudio de signos. Dicha idea es próxima a las tres orientaciones ya mencionadas; este es un cuadro necesario para dilucidar sistemas ajenos a lo verbal.

A) La *semiología europea* mantiene relaciones diádicas (Saussure: *lengua y habla*) y una reducción al campo de *lengua-lenguaje* verbal en cuanto a signos (*denotación*). Si nos atenemos a la idea del *interpretante final* de Peirce, ellas tratan de ubicar su valor o simplemente, el hecho del signo o representación (estructura opuesta a otros signos); el hábito o la costumbre corresponde a una denotación verbal y ajusta a sus hablantes a un sistema estático; por ello el significado en el pensamiento se entiende para oponer otros objetos por otros signos ‘‘arbitrarios’’.

***Figura 5.* (*Continuación*)**

B) El campo filosófico lógico ha planteado la búsqueda de los objetos por el pensamiento en cuanto al significado mismo, la representación mental o la cosa. Sería indicar como se dan los objetos en el pensamiento y se intenta describir esa concatenación en lenguaje por el sujeto como la *denotación* (ciertamente B. Russell buscaba un lenguaje perfecto). Ahora bien, obtenemos un problema cartesiano para distinguir la conciencia contra el pensamiento mismo (hacer razón de la epistéme y la epistemología misma; la idea de un objeto referido y el pensamiento como la ubicación de dichos objetos referidos). Lo arbitrario de los representámenes y su aspecto simbólico pisa al objeto referido por el pensamiento, así Charles Sanders Peirce (con su propia terminología; *fanaerologia* y *retórica*) indicaba a la *semiótica* como sinónimo de *lógica*.

C) Los signos pueden analizarse por su interpretación de mensajes (concepción de lecturas intertextuales -Calabresse). Con esto, existe un derrotero de búsqueda de *sentido* (el propio psicoanálisis según Freud intenta describir un lenguaje latente o profundo); idea concomitante con la connotación del mensaje; el sentido del usuario conlleva relaciones personales frente a la cultura. Por ello, son frecuentes los ciclos entre lo simbólico, lo imaginario y el sentido frente a lo real referido por una expresión.

Fin de la Figura 5

Estos ajustes son pauta a seguir dentro de los lineamientos de una configuración de la expresión escrita y el lenguaje-verbal frente a las expresiones ajenas al mundo lingüístico (- Señor pintor, ¿Qué nos quiso decir con ese caballo torcido y personas chuecas?...; en cine, algún cinéfilo tipificó a *Pulp Fiction* (1994, Quentin Tarantino) como cine negro para hallar pronta respuesta al ¿Qué es?.)

El lenguaje articulado nos circunscribe a la creación de términos; fenómeno al cual llamaremos *logocentrismo*. Aquello incide en verbalizar lo desconocido, lo visto, lo experimentado, lo degustado, lo olido, lo escuchado para indicar su oposición con otros vocablos (plano de la expresión y el contenido) sobre experiencias distintas. En esa vía podemos reducir la naturaleza de una obra artística a una unidad clasificatoria frente a otra (Dalí, Maggritte, etc.); la denotación de un poema incita a la perdida de su subjetividad mientras la paráfrasis y la *connotación* invita a una recepción *estética –de lo sensible- aisthesis*).

La frase *''Una imagen vale por mil palabras''* está dicha con palabras. Pensamos y traducimos a nuestro imaginario lo dicho por esta oración y nos refiere otra vez, al ciclo *ad infinitum* de Peirce (*imagen, palabra, sentido, imagen, palabra*, etc.) connotamos y denotamos consecutivamente; interpretamos directa, inmediata, final y nuevamente; producimos signos otra vez; resistematizamos el sistema-lenguaje y el sentido común juega con nuestro dialecto y sentido personal del lenguaje, hallamos en su objeto diferencias y queremos ubicarlas hacia un *topos*.[101]

[101] Imaginemos en 3000 años, cuando la lengua escrita estuviera menospreciada y nuestra civilización enterrada, alguien encontrara un filme (como evangelio ''apócrifo'') y dijeran: -*''Es el evangelio de Cristo según Ben-Hur''*. Eso sería otra de las transformaciones Diacrónicas atadas con unidades sincrónicas (''algo estático''; usar, detenerse a significar, reusar y resignificar) del propio interpretante en cuanto símbolo. Esa relación cultural requiere de un tiempo hacia delante con respecto de un tiempo hacia atrás y al mismo tiempo, un espacio concreto hacia uno mental (subjetivo).

1.3.3. Hacia una *intertextualidad* de las expresiones.

Hemos roto la línea de Saussure inicial, donde se adscribía al signo en su total arbitrariedad verbal. La idea perseguida está basada en su carácter de la construcción de un *lenguaje* analizado por expresión (apreciación simbólica). La frase, si nos atenemos a la lingüística, se entiende por el todo (sin leer cada elemento de la doble articulación) y con ese plano vive la lectura del interpretante (denotación y connotación).

En esta rúbrica, la lectura simbólica de la expresión, amplia nuestros horizontes de las manifestaciones ajenas a lo verbal, las cuales (por dicho aspecto simbólico) están sujetas a un carácter sistémico como *lenguaje* con relación a sus elementos integrales (Todo sistema debe tener uso y adquisición del mismo; facultad, sistema, expresión). Dichos fenómenos, implican aquella concepción utilizada como *"imagen"* (*Volver atrás y/o reiterar algo delante de un sentido, una sensación o un pensamiento*) lo cual justifica una relación cultural donde el interpretante se manifiesta a través de ciertos *logos* o mensajes en un plan comunicativo. ¿Qué quiere decir esto? Simplemente en una expresión paralingüística (como puede ser una pintura) bajo una adscripción final dada por el todo nos obliga a realizar una pausa y forzarla a la denotación por *lengua-lenguaje* verbal (traducción en *lenguaje articulado*).

Configurar cierta epistemología para fenómenos paralingüísticos fue uno de los problemas medulares de Christian Metz para poder hablar de cine. Así, atisbamos recurrentemente la problemática de definición del lenguaje (la ruta posible, caminar por la idea de la expresión y su relación con un *lenguaje-sistema*). Por lo anterior, valoramos el acto de la significancia, doble significancia o existencia de *sentido*; lo cual fija un derrotero sistémico distinto a la doble articulación (siempre y cuando consideremos la importancia del *interpretante*).

Por ello mismo también podemos encontrar una consideración proporcional entre lo denotativo frente a lo connotativo. Si vemos todos los mensajes con la intención única basada en el *lenguaje articulado* (arbitrariedad como convención para un esquema de pensamiento concreto) los ideogramas o las grutas de Altamira habrían perdido toda su referencia de objeto. Esto pone al descubierto algo en el hombre: Su búsqueda de la comunión de la imagen (visual, olfativa, auditiva, táctil o toda experiencia recibida para compartir) y la transmisión del objeto referido (Por lo tanto, la humanidad escudriña, a través de su tecnología, un refinamiento constante del mensaje para una mejor efectividad sobre el *lenguaje articulado*).

En algún punto histórico, el hombre comenzó la apropiación del simbolismo para poder llegar más rápido a ese carácter de pensamiento (o el acto una denotación). La ubicación social y práctica de ese proceso forja la cultura o un régimen sistematizado de usos o costumbres; posteriormente, queda manifestado el intercambio de objetos con una correspondencia de significados la cual llamamos Industria cultural (pues cada artificio humano o valor de uso de un producto de consumo asimila un valor simbólico).[102]

En otros términos, si tocamos un medio de comunicación, el objeto proporcionado tiene intenciones claras y soslaya los experimentos ‘‘artísticos’’ o la ruptura de la rutina de producción[103]; creadores o cineastas están forzados a usar, consciente o inconscientemente fórmulas prediseñadas.[104]

[102] Una cultura dada implica sincronía y polisemia. Por ejemplo, una pintura o un filme puede tener un aspecto mayormente denotativo bajo su aspecto icónico codificado el cual abarca la connotación misma. Al respecto Wolfgang Fritz Haug analiza la problemática semántica de las mercancías.
Cfr. Wolfgang Fritz Haug, Publicidad y Consumo, págs. 209-225.

[103] Christian Metz en su análisis de cine realza el aspecto de ficción y de tiempo por la denotación. Cfr. C. Metz, ‘‘Problemas de denotación en el filme’’, Ensayos sobre la significación en el cine, vol. 1, págs. 131-167.

[104] Tal como azúcar refinada simboliza al capitalismo (pues es un producto sintético de tiempo y espacio de elaboración de extracción por la revolución industrial), los medios de comunicación masiva usan la imagen como un comprimido para un organismo más perezoso en *pensamiento-lenguaje*; la información indicada llega directamente (casi al inconsciente o al deseo).

Quizá, los fenómenos artísticos parecen tener un grado mayor de connotación y polisemia por su distancia de la arbitrariedad impuesta de la lengua-lenguaje; ello afianza al sentido común y entra por otro lado hacia el pensamiento; por ejemplo, la música ‘‘acuática’’ de *Haendel* sobre un contexto histórico recordaba al Rey Jorge y su paseo por el Támesis; hoy simplemente representa al barroco y hacemos una lectura distinta (*semiosis ad-infinitum*).

Todo tipo de expresión guarda para sí elementos de otras expresiones, sean ajenas, diferentes, contextuales, etc. El investigador Andrew Darley, tiene una hipótesis en su estudio de la Cultura visual Digital ante dicha idea:

‘‘*...lo que más bien pretendo sugerir es que resulta vital reconocer -...- que, en cualquier tipo de expresión cultural, siempre nos encontramos con otros elementos’’*[105]

La lectura hecha de alguna expresión se halla condicionada por otros elementos los cuales ponen en práctica nuestra experiencia de interpretación.

Así, damos pie a nuestra necesidad de comprender al fenómeno cinematográfico y su posibilidad de análisis como expresión y lenguaje. Lo dicho aquí como lenguaje y expresión o *lenguaje-expresión* justifica el camino para fenómenos ajenos a la lingüística; en la lectura de lo simbólico podremos atender su estructura.

Nuestro bagaje anterior quizá pueda resolver el enigma de las condiciones institucionales del cine como fenómeno de lenguaje.

[105] Andrew Darley, Cultura Visual Digital, pág. 22.

‘‘On ne voit bien qu'avec le coeur,
l'essentiel est invisible pour les yeux’’
Antoine de Saint-Exupéry (*Le Petit Prince*)

CAPÍTULO 2. HISTORIA E INSTITUCIÓN AUDIOVISUAL DEL CINEMATÓGRAFO.

La reflexión sobre la cinematografía es extensa por la gama de interpretaciones. Sus primeras teorías hablan de la novedad tecnológica, la forma de elaboración, su descripción histórica o sus consecuencias sociales (por su esplendor y rareza frente al público); por ejemplo, *L’entrée d’un train* de los hermanos Lumière, puede analizarse por tecnología, composición visual, huella histórica, impresión psicológica, etc.

Los primeros realizadores ignoraban la idea de un género fílmico, una verdad intelectual, un papel artístico ó, un argumento ideológico; lidiaron entre la coyuntura tecnológica, el aspecto formal y el espectáculo antes de la existencia de una industria y una teoría del cine. Ante aquel hecho, el cine ya es parte de la historia y sobre ella, emerge una serie de convenciones de lectura relativas a la composición visual para distinguirlo de otras formas de expresión durante el siglo XX (teatro, fotografía, cómic, radio, televisión, video, videojuegos, etc.)

¿Qué es el cine y qué sabemos de él? Una rápida respuesta (industria, lenguaje, arte, Mass Media; *‘‘Grafein’’* + *‘‘Kinema’’*, etc.) fija *a priori* el paradigma metodológico a utilizar. La generalidad, en este caso, ayuda a ubicar nuestro rumbo analítico. Tenemos la siguiente definición de Antonio Santillana:

''El cinematógrafo es un invento que permite la proyección de imágenes fotográficas a una cadencia determinada que han sido previamente impresionadas, con un aparato tomavistas, sobre una película de celuloide recubierta por una emulsión de bromuro de plata sensible a la luz''[106]

¿Qué tan vigente es ésta sentencia? Hoy día, existen procesos digitales en la captación lumínica vía chips electrónicos, edición por ordenador y proyección con discos láser. Dicho concepto ciñe un momento de la historia donde el hombre sistematiza una búsqueda (inacabada) de manipulación de imágenes visuales en movimiento. Román Gubern sugiere una delimitación en tiempo y espacio del cine para su comprensión ante el germen prehistórico del realismo de las grafías de Altamira y Lascaux[107]; en dicho caso, hablamos de una empresa legendaria referente al anhelo primitivo de plasmar una realidad asimilada, experimentada y/o alterna a través del uso de símbolos.[108]

2.1. Ubicación histórica del cine

Un aderezo prehistórico señala al teatro de sombras en la isla de Java (o sombras chinescas; 5000 o 4000 A.C.), al faraón Ramses y su orden de realizar figuras imitadoras de movimiento (1600 o 1200 A.C.), a Platón con su noción de imagen entre el alma y las sombras, a la espiral de la ''Columna de Trajano'' (Roma), la ''Linterna mágica''[109] del jesuita alemán Athanasius Kirchner (1608-1680). ¡¿Hasta donde cortamos?! ¡La fotografía se torna imprescindible en los anales del cine!

[106] Antonio Santillana, El Cine, pág. 17.
[107] Cfr. Gubern Roman, Historia del Cine, vol 1, pág. 9.
[108] Objetos referidos por el pensamiento y/o imagenes mentales, punto detallado en el bloque anterior.
[109] Renovación de las sombras chinescas.

La cámara obscura (o estenopeica) es usada por varios siglos en la búsqueda de una impresión sobre algún tipo de medio (tela, vidrio, papel). De ese modo, Nicéforo Niepce (1765-1830) alcanza impresiones químicas con exposiciones de luz entre ocho a catorce horas. Louis-Jaques Mandé Daguerre (1787-1851) reduce el tiempo hasta media hora[110] mientras Peter M. Roget estudia la persistencia retiniana en 1824.[111]

Aquella base, sugiere al belga Joseph Plateau (1801-1883) captar el movimiento con su ‘‘Plenakistiscope’’; también sucede con Jansen y el revolver astronómico (1874), Etienne-Jules Marey y el fusil fotográfico (1830-1904), el praxinoscopio y/o ‘‘teatro óptico’’ de Charles-Emile Reynaud[112] (1844-1918). Por otro lado, Leland Stanford anhela saber si un rocín puede galopar con una sola pata (al menos por un segundo); Edward Muybridge (1830-1904) fotografiará la serie del potro corredor.

Román Gubern indica la idea de dos logros históricos o premisas para dar con el fenómeno del cine: La descomposición fotográfica (fotogramas propios de una cinta) y la síntesis de movimiento (la evocación de algo animado); así, la etimología de cinematografía es una metáfora del griego ‘‘Grafein’’ (escritura o escribir) y ‘‘Kinema’’ (movimiento) como ‘‘escritura del movimiento’’. Lo anterior, abre un debate (casi eterno) sobre la progenitura del cine; se trata de las diferencias entre los inventos de Thomas Alva Edison[113] (1847-1931) frente los de los hermanos Lumière (al aparato tomavistas y el proyector mostrado el 28 de diciembre de 1895, *Salón Indien-Grand Café* de París). Para nosotros, el invento Lumière se ajusta a nuestra definición inicial de *‘‘cinematógrafo’’*[114].

En ese sentido, el origen del cine concentra un camino potencial de espectáculo, de ciencia y de industria.

---

[110] Con su Daguerrotipo.
[111] Cualidad o defecto de la visión humana al mantener, por la luz consecutiva, una imagen.
[112] Padre de los Dibujos Animados por las representaciones públicas de sus ‘‘Pantomimas Luminosas’’ en el Museo Grévin de Paris en 1892.
[113] La lámpara, el fonógrafo, la película Eastman Kodak de 1889 (formato standard hasta la actualidad) y finalmente el Kinetoscopio (registra visualmente el estornudo de Fred Ott en 1893).
Cfr. George Sadoul, Historia del cine mundial, págs. 8, 9,13.
[114] La definición de Santillana soslaya el aspecto auditivo.

2.1.1. Los primeros años (1896-1915).

Con los trabajos de los hermanos Lumière[115] el cine se puede ver como experimento (invento), espectáculo (proyección) ó negocio (el costo de exhibición). La oferta fílmica lidia entre la forma y el contenido (¿Qué se filma?, ¿Cómo se filma?). A partir de la labor empírica de los primeros cineastas se cultiva cierta gramática.

Las tomas (*primer plano*[116]), los meneos de cámara (*Travelling*[117]), el *trucaje* (*''el paso de manivela''* de Georges Méliès)[118] o la relación lógica de las vistas (evocación narrativa[119]) constituyen los principios básicos de forma para construir o evocar un significado a través del cine; hablamos, entonces, de reglas o convenios (planos fotográficos, guión, edición; usos de los mismos) para la creación de un discurso .

2.1.1.1. Fundadores del cine francés, inglés y estadounidense.

En términos visuales, la corriente británica *Escuela de Brighton* remplaza las tomas de foro completo (ó teatrales, usadas por G. Méliès) con tomas y/o planos fotográficos (vistas del rostro, de la cintura a la cabeza, etc.). Francia, entre experimentos para mejorar el tomavistas o la inclusión del sonido (Pathe), luce por efectos especiales (maquetas o sobreimpresión; F. Zecca) y el hábito de escribir antes de filmar (el guión; labor básica para Zecca). Estados Unidos de América, por el ''*Copyright"*[120], imita obras del viejo continente y asiente las reglas necesarias para construir un discurso; justificación de la labor de la edición de las tomas (E. S. Porter, *The Great Train Robbery,* 1903).

---

[115] *La sortie des usines* (*La salida de obreros*) es una de las tomas iniciales hechas por los hermanos Lumière; la primera exhibición en público es *L'entrée d'un train* (*Salón Indien,* París, 1896).

[116] Como el del beso (primero en la historia) de *The May Irwin-John C. Rice Kiss* (1896, Edmund Kuhn, estudio Edison). A. Santillana, op. cit., pág. 24.

[117] Meneo de cámara en un mismo riel o corredera concebido por Promio, 1896-Venecia, cuando paseaba en góndola. Cfr. A. Santillana, op cit., pág. 25.

[118] Filmar, parar y seguir cuando algo cambia en el cuadro; por síntesis de movimiento, aparecen o desaparecen cosas.

[119] La primera narración se da en *La pasión de Cristo*, 1897, del italiano Luigi Topi.
Cfr. René Jeanne y Ch. Ford. Historia ilustrada del cine. Vol 1, pág. 189.

[120] En 1912 se instituyen los *Derechos Reservados*; resultado de disputas de patentes iniciadas por Edison y su deseo monopólico; *International Film Company* contra *Vitagraph, Biograph* entre otros.

2.1.1.2. Realismos literarios; del Film d'Art a David Wark Griffith.

Francia crea la sociedad *"Film d'Art"* (París, 1908) para alejar al cine de las ferias y ubicarlo entre las *bellas artes* a través de la adaptación de obras de teatro y literatura; su fracaso deriva de un teatro filmado repetitivo. Poco después, en el mismo país, el uso de los personajes derivados del *Rocambole* da pie a los relatos seriados en el mundo.[121] Italia desarrolla la tópica histórica a través de arreglos literarios (y reminiscencias del *Film d'Art*); a su vez, otorga nuevas habilidades para la composición visual (acercamientos y profundidad de campo con la lente de la cámara, efectos de contraluz; pericia de S. de Chomón). Dinamarca fulgura por el uso de ángulos o perspectivas de los foros (filmes de Holger Madsen), personajes y objetos para enriquecer el efecto simbólico y/o narrativo. La angulación de la cámara eleva o empequeñece el valor del elemento fotografiado (preámbulo del estilo expresionista). [122]

En Estados Unidos de América, surge el sistema de estrellas (*Star System*) como renovación lucrativa a través de la mocedad de los actores. En cuanto al auge visual, David Wark Griffith (1875-1948) destaca por su variado uso de tomas, encuadres, meneos de cámara, edición, etc. Según G. Fofi, *"No inventó el cine, pero le dio,..., una gramática y una sintaxis, incluso si la discusión sigue abierta".*[123] Así pues, todos los ejercicios, antes empíricos, parecen sistematizados respecto a la forma de construcción del mensaje pictórico en movimiento (la trama o secuencia visual). La unión en sí (de los elementos captados) evidencia un potencial de significación.

Los filmes se agruparán entonces por sus contenidos; hablamos de una mercadería de géneros cinematográficos. Estados Unidos de América resaltará a la comedia a través de su plétora de actores (y/o directores) como Charles Chaplin (inglés), Buster Keaton, Roscoe Fatty Arbucle, Harold Lloyd, Harry Langdon, Larry Semon, etc., además de sus cazatalentos o productores (Mack Sennet, Hall Roach).

---

[121] Aventuras fantásticas; el público parece comprender al cine a través de modelos previos de expresión como si fuera un pasquín o una revista.

[122] Entre sus frutos, figura la vampiresa por la primacía de las tomas de mujer y la representación del beso.

[123] Goffredo Fofi, La cultura del 900. vol 6. Cine-Música, pág. 9

2.1.1.3. La animación en el cine.

La animación compite con las vistas fotográficas y al mismo tiempo, cede una retórica distinta. Linaje complicado al ubicar Altamira y otros medios informativos afines (la historieta, la ilustración, la plástica, etc.). Para salir del enredo, entenderemos el fenómeno como procedimiento técnico cinematográfico cuya norma se basa en la "*...recreación del movimiento mediante una serie de imágenes fijas, las cuales reproducen cada una de las fases sucesivas de un movimiento cualquiera...*"[124]

Con esa pleitesía tecnológica, las cuatro bases de composición son: las vistas de cualquier cosa, el diseño sobre el carrete y las tomas de dibujos o de maquetas; el uso de cualquier fotografía va ligada con el trucaje (Méliès, Chomon, Blackton); el diseño sobre la película gira desde el arte abstracto hasta la artesanía parecida al dibujo animado; los dibujos y las maquetas (a veces, coligados) son populares (*TrickFilm,* Europa; *Mouvement Américain,* Francia) por el diseño afín al del *cómic*, la plástica u otro tipo de tomas (grabados, cristal, papel, etc.) hasta la llegada del diseño por ordenador (gráficos verosimiles como las fotografías de un objeto; *síntesis de imagen visual digital*[125]*).* Lo anterior señala una diferencia entre las dos o tres dimensiones evocadas por los fotogramas y la importancia de su interpretación (su *tipología* puede ser más ampliada[126]). En términos históricos, la inicial y total impresión fílmica es *Fantasmagorie* (1908)[127] del parisino Émil Cohl; con los años, la técnica camina a la par del auge del cine de ficción y del cine documental.

---

[124] Diccionario Enciclopedico Lexis22/Vox Tomo. 2. pág. 354.

[125] Según Andrew Darley, el uso del computo permite dos formas de Imagen visual: A) *Manipulación*: Aquella alteración, mejora y/o retoque de cierta fotografia procesada ó, por la superposición de dos retratos. B) *Síntesis:* Producción basada en originar imágenes visuales analogas a un dibujo o un elmento plastico. Cfr. Andrew Darley, op. cit., págs. 40-41.

[126] George Sadoul distingue diez tipos de animación luego de 1945 de acuerdo al material fotografiado y son: 1. *El dibujo animado* (Fotografía sobre superficie plana), 2. *Recortes artículados* (papel, carton, metal). 3. *Sombras chinescas* (tonalidades del blanco y negro). 4. *La animación multiplana* (Híbrido de las anteriores), 5. *Muñecos animados* (guiñol, marionetas, etc). 6. *Esculturas animadas* (modelado de figuras, plastilina). 7. *Dibujo en película* (diseño sobre el carrete). 8. *Los films de objeto* (danzas de objetos con música). *9. Grabados animados* (Efectos de luz). *10. Los filmes de trucaje.* (fotografías de cualquier cosa manipulados con la edición). Cfr. George Sadoul, Historia del cine mundial, págs. 460-461.

[127] 2000 diseños tomados cuadro por cuadro con un novel artefacto de Gaumont. El dispositivo usado era la vuelta de manivela (René Jeanne..., op. cit., vol 1, pág. 40.) o *optical prinring machine*. (George Sadoul, Las maravillas del cine, pág 144.).

2.1.2. Las tendencias del cine mudo (1914-1930).

A través del cine, todo país expone su ubicación ideológica, social, monetaria, técnica, artística, etc.; cada filme revela su nexo con una industria cultural; Sudamérica o África tienen un lento desarrollo; Europa o Asia ceden varias teorías o movimientos artísticos (*Impresionismo, Realismo, Expresionismo...*); etc.

Inicia la discusión intelectual del cine: Riccioto Canudo ubica el potencial artístico del fenómeno cinematográfico para agruparlo entre siete artes universales (1914)[128]; Luis Delluc concibe al *Cine-Club*[129]; Jean Epstein diseña conceptos para la crítica fílmica; el húngaro Bela Balaz habla de la teoría del montaje como el resultado simbólico de la unión de dos elementos visuales. Otros teóricos se vuelven creadores.

En Francia, la influencia del arte pictórico y la poesía impulsa la creación de la corriente *impresionista* a través de la estimación de la iluminación, la composición visual, la ubicación del sujeto u objeto en el cuadro y las analogías de las figuras retóricas literarias en la edición. Respecto otras influencias gráficas, Abel Gance busca expandir el margen de visión del espectador con la triple pantalla (*Napoleón,* 1927) mientras el danés C.T. Dreyer imita la pintura plana y elementos descentrados de un cuadro (*Jeanne d'Arc,* 1928).

A partir de allí, el cine se clasifica en estilos; surge *el realismo* (realce de decorados como A. Cavalcanti y su escenografía de *Feu Mathias Pascal*, 1926, de M. L'Herbier), el *realismo poético* (objetos y escenario manifiestan un contexto social) el *naturalismo* (imitación de las novelas como *Therese Raquin,* 1927, Jaques Feyder), el *arte abstracto* (figuras geométricas como la animación *Ballet mécanique,* 1924, F. Léger), el *surrealismo* (una edición aparentemente ilógica como un sueño; *Entr'acte,* 1924, de R. Clair; *Un Chien Andalou,* 1928, de Luis Buñuel y Salvador Dalí).

---

[128] Espacio y Tiempo son la base: Arquitectura y Música, la primera dialéctica (física y metafísica; estática o ritmo).Las otras artes llevan los dos planos básicos: La pintura y la poesía, análogas al espacio y al ritmo. El teatro, la danza y el cine mezclan espacio y tiempo. Cfr. A. Santillana. op cit., pág. 99.
[129] Un centro de discusión para analizar el cine.

Entretanto, Suecia y Finlandia lucen por el uso de sus paisajes naturales, encuadres del actor y cierto fondo para edificar un significado psicológico o dramático. Otros países usan símbolos locales y regionales para las tramas de sus filmes.

Alemania desarrolla el cine *expresionista* (derivado de obras literarias, pictóricas, teatrales; en cierta vía, sus contenidos subliman el fracaso bélico); su lozanía es por R. Wiene y *Das kabinet des Dr. Caligari* (1919). Respecto a la forma, luce la composición fotográfica por su manejo de la iluminación (luz y tomas en contrapicada, o de 45º desde el suelo) para realce de los gestos humanos y el drama.

En Rusia, la revolución divide un lapso neófito y otro ordenado por la teoría (Dziga Vertov, L.V. Kulechov, V. I. Pudovkin, S. Mijailovich Eisenstein y A. Dovjenko). En éste último, la expresión recupera la idea del montaje (fruto simbólico de la mezcla de dos elementos visuales en una misma vista o edición) como base del *formalismo*; otra pauta es el cine documental como analogía del ojo humano (*Kino-Glaz,* Vertov).

Japón comprende una necesidad realista e incluye la actuación femenina. África figura por Túnez o Egipto y la imitación de filmes de amor italianos. Sudamérica inserta sus iconos culturales en sus filmes. Hollywood lucra con el *Star System* además de la imitación de las pautas del globo, el contrato con cineastas extranjeros y una maquinaria operada por sociedades productoras y distribuidoras[130].

2.1.3. El arribo del cine sonoro (1927-1940)

La expresión de *''época muda en el cine''* es casual; anteriormente, la música en vivo ó los efectos de sonido podían incluirse en la exhibición de una cinta. La búsqueda auditiva marchó con el auge fílmico hasta la llegada de las patentes de las grandes empresas; Estados Unidos de América escuchó a *Western Electricy* y a *General Electric* mientras Alemania atendió a *Tobis KlangFilm*.

[130] *Fox, MGM, Warner, Paramount, Universal, Columbia*, *United Artists*; controladas indirectamente por la banca *Morgan* y *Rockefeller.* Cfr. Francisco Gomezjara y Delia Selene de Dios Sociología del cine. págs 26-33. Cfr. R. Jeanne y Ch. Ford. Historia Ilustrada de cine Vol 1., pág 237.

Así, la tecnología se halla a la mitad de la industria y el espectáculo.[131] Ciertos teóricos y realizadores tildan el cambio por miedo a perder el arte del montaje visual, la pantomima, el idioma, etc.

Entre tanto, Alemania se sirve de la música para el desarrollo audiovisual (*Der blue angel,* 1930, Josef Von Stenberg). Con el arribo nazi (1930-1933) el talento antifacista, pacifista y/o de izquierda sale del país; el usufructo del entretenimiento fijará una herramienta de propaganda como lo hace Italia (por Mussolini).

Francia utiliza el efecto sonoro en el *realismo poético* para el enriquecimiento de la atmósfera (retratos y críticas de un contexto costumbrista o social; personajes de mujerzuelas, antihéroes y desertores, suburbios, intriga social, etc.); de allí, surge un cine negro bajo un romanticismo intelectual.

La U.R.S.S. toca lentamente la novedad por su limitada y escasa tecnología así como por la aversión de sus creadores formalistas; estos últimos, acceden a la añadidura sólo por el experimento del contrapunto (cuando la imagen auditiva difiere de la visual; técnica del cine abstracto alemán). El gobierno de Estalin (1932) modifica el *formalismo* por el *realismo socialista* (*representación verídica de la realidad apresada en su dinamismo revolucionario,* congreso de escritores soviéticos, 1934,[132])*;* fruto de ello, dos temas canónicos: Los héroes de guerra y los obreros.

Estados Unidos de América honra su industria y espectáculo con la *Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas* (1927) mientras nace el código W. H. Hays de la sociedad *M.P.P.A*.[133] para clasificar los contenidos. Entre sus géneros hay musicales, comedia (farsa, burlesque, comedia americana con sentido optimista), *Western*, cine de *Gangsters*, fantasía y terror, historia, adaptaciones literaria y documental.

---

[131] Existe una guerra de patentes donde la *R.C.A.* (*Rockefeller*) y la *Western Electric* (*Morgan*) resaltan. Así, surge la necesidad de generalizar instrumentos; *Warner Brothers* (*Vitaphone*; grabación en disco) pacta con la *FOX* por el *Movietone* (célula fotoeléctrica) mientras la alemana *Ton Bil Sindicat* lo hace con el sistema *KlangFilm*.

[132] Román Gubern. Historia..., vol. 1., págs. 332-333.

[133] Motion Pictures Producers of America; avalada por Paramount, MGM, Fox, Warner, RKO, Universal, Columbia y United Artists. Cfr. A. Santillana. op. cit., pág. 168.

Por todo lo anterior, dicho periodo incide en los cambios tecnológicos (fenómeno audible, ejercicios en color, más cuadros captados por segundo)[134], nuevas aplicaciones de montaje (el contrapunto) y consolidación de escuelas e industrias. Con ello, el cine evidencia las fronteras políticas y culturales debido al uso de respectivos símbolos (lo anterior presupone la problemática de la institución de un lenguaje por la presencia de una expresión humana hacia la sociedad).

2.1.4. El cine durante la guerra (1939-1945)

La dureza de la *Segunda Guerra Mundial* se refleja en los temas de las cintas y en la industria. Alemania afirma su monopolio con el nazismo y la propaganda. Italia prospera (festival de Venecia) en la era de Mussolini. España, bajo tutela de Franco (y cierto nexo Italiano y alemán en la producción) protege su idioma en la obra foránea con el *doblaje* (incorporación de una nueva pista de voz en el sonido de un filme) y con la promoción de cintas de folklore, moralidad y nacionalismo.

En Francia, el conflicto inhibe parte de su producción, sus mentes hallan asilo breve en estudios de corte estadounidense mientras los nazis esparcen su dogma; el *realismo poético* merma; las comedias y/o novelas ligeras se vuelven ajenas al entorno social[135]. Inglaterra produce obras informativas o ficciones sobre la guerra. Algunos países europeos paran su auge al ser ocupados por los países del *Eje*; otros siguen con temas costumbristas o locales.

En Asia, Japón usa al cine al estilo *nazi*; concentra sus productoras (en *Suchiko* y *Toho*), suprime las críticas e impulsa las obra patrióticas, bélicas y propagandistas; su expansión pisa a los países vecinos (China, Singapur, Hong-Kong, Filipinas, Indonesia, etc.).

---

[134] Al inicio del cine, un segundo filmado constaba de dieciséis a 20 cuadros para lograr la persistencia retiniana; con el sonido sincronizado deben ser 24, standard usado para proyección hasta la fecha.
Cfr. George Sadoul, Las maravillas del cine., pág. 156, 162.

[135] Goebbels (jefe de propaganda nazi) escribió en su diario: (*19 de mayo de 1942*) *He dado instruciones muy claras para que los franceses no produzcan más que filmes ligeros, vacíos y, si es posible, estupidos".* R. Gubern. op. cit., vol. 2., pág 30.

La U.R.S.S. lleva su faena a Samarcanda y Alma Ata (Asia Central) cuando ve invadidos, ocupados y arruinados los foros de Minsk, Kiev, Jarkov, Moscú y Leningrado; el cine con tema patriótico y el cine documental sobre el conflicto abundan.

En África, Egipto posee, a su modo, un Hollywood propio cuando exporta su idioma y su cultura árabe a través de las comarcas aledañas.

En Estados Unidos de América, fulgura la loa patriótica, el documental, el drama y la comedia *antinazi* (entre otros géneros); su expansión disminuye por la guerra (lo cual permite el auge de cinematografías extranjeras como la Latinoamérica).

En cuanto al desarrollo de las formas audiovisuales, G. Orson Wells, con *Citizen Kane* (1940), diversifica o mezcla la composición audiovisual (iluminación, angulación, enfoque o desenfoque, y movimiento de la cámara), el montaje o la edición para la narrativa (evocación de recuerdos y *flash-backs*), etc. Wells es un punto clave para la disertación respecto a la ambigüedad o institución de los conceptos de la construcción audiovisual y/o los planos cinematográficos (sus encuadres cambian con el meneo de la cámara). En términos de pauta, sabe diferenciar sus inclinaciones (*expresionismo*).

Por lo anterior, el cine de ésta época, pone en claro un uso de convenciones de elaboración audiovisual para dilucidar un tema con fines o efectos específicos en el público (temas de propaganda, entretenimiento, géneros, etc.).

2.1.5. Restauración, posguerra, avances técnicos y Guerra fría. (1945-1960)

El número de filmes y las mejoras tecnológicas (el color) dan razón del poder de cada país; los temas indican restauración, anhelo de paz, la nueva situación entre las potencias (Estados Unidos de América y U.R.S.S.), etc.

En Italia brota el *Neorrealismo Italiano* como un estilo semidocumental, obra hecha al aire libre, actor imprevisto y tramas de penuria (duelo bélico, labor citadina, el campo). Cerca de 1960, el toque partisano cambia por visión de vida burguesa ó la mengua social (se dan ideas de conformismo, *melorrealismo*, *neocaligrafismo*...[136]; *Post-neorrealismo*). Muchos países copiarán al estilo italiano.

España mantiene temas oficialmente correctos para el Estado. Francia asiente la difusión de obras estadounidenses, un festival en Cannes (1946) y un academicismo conservador de esquemas repetitivos (pesimismo negro). Inglaterra fija por ley la protección de su cine mientras Arthur Rank domina 40% de la exhibición. Algunos países europeos reactivan su industria por un control del Estado mientras sus temas usuales son locales, nacionalistas o de crítica al nazismo.

La U.R.S.S. aplica el *Sovcolor* o el relieve (color tipo *Agfacolor* y tercera dimensión como *Robinzon Cruzo ,*1946, A. Andriyevsky). Algunos temas circundan la loa patriótica. Con N. Kruschev acaba el forzado nacionalismo, la descentralización de los estudios y vuelve el formalismo.

Ante la expansión de Hollywood, extremo oriente traza un cine ignoto, ya sea por Filipinas, Indonesia, Mongolia, etc. En esa vía, China busca ofrecer un cine de calidad a su poca factoría a través del nuevo régimen y los temas cívicos. Japón aceptará productos de Hollywood mientras perdura un oligopolio de firmas propias; hacia 1956, surgen ciertas obras independientes.

La India (libre en 1947) logra superar a Estados Unidos de América en cintas; su desventaja es el uso de temas locales dirigido a un mercado oriundo ó contiguamente foráneo; luego de 1950, brotan filmes de queja social o visión de la coyuntura.

[136] Sobre todo hacia 1955-1958. Cfr. Sadoul. Historia..., pág. 311

Respecto al *Commonwealth*, Canadá marcha con el *National Film Board* (1940), la expansión de las firmas *Rank* y *Paramount,* y nuevos estudios en Toronto y Québec. En Australia, los temas fílmicos son demasiado locales.

En Estados Unidos de América, algunos autores juzgan a la sociedad y a la guerra. Inmediatamente; aparece un comité de censura y comienza una cacería de brujas en busca de comunistas. Por otro lado, la televisión comienza su auge y promueve cierta competencia (en Estados Unidos de América, 1946: 11000 aparatos[137]); la exhibición fílmica busca sobrevivir con el *autocinema* (1946, proyección desde el auto[138]), las cintas en color, la pantalla larga u horizontal (*Cinemascope*; 1952), el relieve (tercera dimensión) o la inclusión del talento emanado por el nuevo medio de comunicación (Delbert Mann: *Marty*, 1955). Respecto al montaje, las cintas imitan el rápido ritmo de la información televisiva.

2.1.6. Nuevas tendencias (1960-1975)

Ciertos cronistas tratan al cine como un *arte universal* (o mundial)[139] y ven cierta traba al reseñar su historia desde la era sonora por la plétora comercial y/o artística del mundo. El estallido industrial opaca al artista y brota la necesidad de revalorar los estilos para una lectura estética y teórica.

En Europa aparecen diversas pautas.[140] Entre ellas, resalta la *Nueva ola francesa* con base en los conceptos teóricos de los *Cahiers de Cinema* (1951), los cuales valoran el desarrollo audiovisual de Hollywood y el papel de un autor como guía de las nuevas pautas, corrientes ó géneros cinematográficos. Por lo anterior, se gesta la idea del *cine de autor.*

---

[137] R. Gubern. Historia..., vol2., pág. 52.
[138] Cfr. G. Sadoul Historia...., pág. 329.
[139] Según Román Gubern, el cine sonoro incentiva los cines nacionales por la diferencia idiomatica y por ello da el término: ‘‘*Arte universal”* (Historia...vol. 2, págs. 84 y 97); Antonio Santillana (El cine, pág. 243) reflexiona sobre la dificultad de hacer una crónica cinematográfica exacta por la pletora filmica del globo
[140] Otro estilo francés es el *Cinema verite* como pregón social y neorrealista (inferido por Resnais y Rouch).

Estados Unidos reforma el código Hays, busca testas más empíricas y más clientela con temas de política, sexualidad, droga y hechos de rebeldía (como en el fenómeno *Rock & Roll*); surge el movimiento de los *Underground Films* (Nueva York) por su carácter marginal y bajo presupuesto. Después de 1970, la industria saca provecho del cine de autor y sus respectivas pautas (W. Allen, Scorsese, Coppola etc.).

Los esquemas de composición visual comienzan a apoyarse más en objetivos basados en los contenido sobre una búsqueda de nuevas estructuras formales.[141]

2.1.7. El autor entre el imperio de Hollywood o el mundo europeo (1975-1990).

La década de 1970 amanece con una economía neoliberal.[142] Las sedes de creación fílmica explotan tanto a oriundos como a extranjeros y cierran la distribución de la obra libre. Europa y/o Estados Unidos de América fortalecen su producción mientras el orbe comunista merca su obra a través de la fraternidad ideológica y/o el pacto cultural. El autor de cine puede optar entre una industria lucrativa (como Hollywood) ó un trabajo de ermita a la espera de la loa intelectual del viejo continente.[143]

En términos de tecnología, los sistemas de televisión de paga (*Time Inc. Home Box Office* y WBTS; T. Turner) logran difundir cintas inéditas (*The sting* de G. Roy Hill ó *The Way We Were* de S. Pollack; ambas de 1973 con R. Redford).[144] En una vía similar, las salas compiten contra el registro audiovisual vía cinta magnetofónica en su versión casera (*Beta* de *Sony*, 1975; *Vhs* de *JVC,* década de 1980); el resultado será transferir los filmes a dicho formato luego del estreno en pantalla grande.

---

[141] El *Cine underground* se valora a través de su contenido antisocial sobre sus técnicas. La larga duración de las cintas de Warhol se pueden interpretar más como un hecho de ruptura o rebeldía; sus encuadres y/o tomas, le pertenecen más a un sociolecto previo de composición visual.

[142] Economía Neolibreal: Viro del plan de protección al trabajador (Estado interventor y Estado de bienestar) por el regreso de la oferta y la demanda sin control.
Cfr. Lorenzo Meyer, Liberalismo Autoritario, págs. 28-29.

[143] En el último caso, vale mencionar el desarrollo cinematográfico de África; el cual deja una estela en los festivales occidentales (y en la historia) al dejar testimonio de sus lenguas y culturas respectivas.

[144] La televisión por cable inicia en la década de 1940 (Lansford, Estados Unidos de América) como mejora de la recepción de señales en zonas aisladas. Con el tiempo, el concepto se extiende y surgen canales con programación específica. Cfr. William Meyers, Los creadores de la imagen, págs. 224-242.

En otro rubro, M. Antonioni graba primero en vídeo *Il mistero di Overwald* (1981) y luego lo tranfiere al formato de celuloide (primer ejercicio del cine digital)[145].

2.1.8. El cine entre la tecnología del cómputo (1990-2000).

El invento clásico del cine y su noción[146] vira a finales del siglo XX por su fusión con el computo. La creación y exhibición incorporan al chip electrónico para la captura de luz (registro) y/o factible proyección lumínica; el espectáculo incita al uso de técnicas de animación o al diseño por ordenador para invertir menos en foros, trucajes e incluso, actores. La difusión (aparte de salas, televisión, cintas magnéticas o video disco láser[147]) suma a la Internet[148] como medio de exhibición de *trailers* (publicidad del filme) y posible exposición de la obra.

---

[145] Cfr. J Carnevale, Así se mira el cine de hoy, pág 173.

[146] Invento para proyección en movimiento de imágenes fotográficas antes impresionadas por un tomavistas en pelicula de celuloide con una emulsión de bromuro de plata sensible a la luz.
Cfr. A. Santillana El Cine., pág 17.

[147] **Laser:** (*Light amplification by stimulated emission of radiation*): Amplificación de luz estimulada por una emisión de radiación (viene de los ensayos de física de finales del siglo XIX sobre penetración de ondas en cuerpos hechos por *W. Conrad Röntgen,* 1895 o *J.J. Thomson,* [2]); desde 1960 se usan rubys para el control lumínico y se usa en la industria, la medicina o el soporte informático (en discos) (*). **Video Disco Laser:** Según la enciclopedia Webster´s Concise, el video disco surge en 1928 con John Logie Baird y es comercial hasta 1978 (diametro próximo a los 30 cm.) (*). El video disco comprende el registro de imágenes en vídeo grabados o leidos por algún medio; en 1981, 3 sistemas aparecen: *Magnavisión-Laser Disc* (registro y lectura laser), *VHD* (registro laser y lectura por aguja) y *Selecta Vision* (registro por rayo de electrones y lectura por aguja de diamante) ([1]). La firma Phillips (Holanda) crea en 1976 el disco compacto para registro de música y sonido y lo vende luego de 1984. Después de 1990 con el auge del computo e internet brotan formatos para compresión de archivos de fotografias (Jpeg) y vídeo (Mpeg); su puesta en disco forja al *Digital Video Disc*, el cúal cambia más tarde por *Digital Versatil Disc* por la posibilidad de registros posibles. ([3]).
Cfr. El libro del año 1982, págs. 112-115 ([1])
Cfr. "Spectroscopy", ''Laser'', Encyclopedia Britannica, Inc. Copyright © 1994-2002 ([2])
Cfr. ''Laser'' , ''video disc''. Webster´s Concise Encyclopedia, Attica Cybernetics Ltd. 1994. *
Cfr. Cuauhtemoc Valdiosera R. ''La evolución del almacenamiento digital'', La Jornada, abril 13, 2006. pág. 30 ([3])

[148] Sistema de comunicación informática a distancia entre computadoras. En 1969, unas universidades de Estados Unidos de América enlazan sus máquinas por teléfono; en 1973, el departamento de defensa de Estados Unidos de América (y el Arpa; Agencia de Programas Avanzados de Investigación) pide un sistema afín a Robert Kahn y a Vint Cerf (Protocolo de Internet, IP, y Protocolo de Control de Transmisión, TCP). Hacia 1990, Tim Berners-Lee (inglés) diseña el sistema de colección de archivos World Wide Web para un mejor acceso a los mismos (en el Consejo Europeo de Investigación Nuclear; CERN, siglas en francés); con ello, el intercambio y publicación de textos, imágenes visuales, sonidos y datos de vídeo proliferán desde su comercialización después de 1995.
Cfr. ''Internet'', Enciclopedia Microsoft(R) Encarta(R) 99. (c) 1993-1998 Microsoft Corporation.
Cfr. Manuel Durán: "De Diderot a internet", La Jornada 18 de marzo, 2001; suplemento: La Jornada Semanal, págs. 4-7.

Por todo lo anterior, la industria se contradice. Por un lado, un autor alternativo accede al cine por una tecnología a bajo costo[149] y, por otro, las grandes empresas del espectáculo se fortalecen al ensanchar su cantidad obras en taquilla.

En Estados Unidos de América, varias cintas (con empresas para la creación de efectos especiales como *Industrial Light & Magic* de G. Lucas), inciden en la generación o manipulación de elementos visuales en un filme (*Jurassic Park,* 1993, S. Spielberg; *Final Fantasy: The Spirits Within,* 2001). Respecto a la sinergia de las nuevas tecnologías E. Sánchez y D. Myrick crean el pretencioso vídeo documental de terror *The Blair Witch Project* (1999) con una campaña publicitaria generada desde la *internet*. Así, los discursos convergen e intercambian temas, formas e ideas con los de otros medios de información (televisión, videojuegos, vídeo, internet, además de los ya existentes como la radio, la literatura y las historietas). Ciertos directores del mundo alegarán cierto existencialismo y un ataúd para el cine.

En este sentido, un grupo de daneses crea el movimiento Dogma 95 (1995) bajo un método de creación rudimentaria (cámara en mano, relatos en presente, crédito omitido del autor, fotografía en color y en 35 mm., luces y sonidos naturales, etc.) el cual se indica en su manifiesto ‘‘*Voto de castidad”.*[150] La primer obra de la pauta es *Festen* (1998, Thomas Vinterberg) y trata sobre la reunión familiar de un padre pederasta; le siguen *Idioterne* (1998, Lars Von Trier), *Mifunes Sidste Sang* (1999, S. Kragh-Jacobsen) y *The King Is Alive* (2000, Kristian Levring). El estilo deja una estela mundial (e histórica) y varios directores del globo aplican su método; el titulo de cada filme se diferenciará por una numeración respectiva (Dogma 1, Dogma 2...)

[149] El uso del vídeo ayuda a la formación académica del personal de dirección; asimismo se puede lograr un registro para una conversión a celuloide, 35 mm. o formato digital afín.

[150] Lars Von Trier y Thomas Vinterberg firman un documento (13 de marzo, 1995) el cual dispone diez reglas:
1. Todo debe rodarse en locación natural. 2. Audio y/o música provendrá del sitio filmado. 3. La cámara estará en mano y en meneo constante. 4. La fotografia será a color; la luz debe ser natural. 5. Trucos y/o filtros ópticos están vedados. 6. Armas y crímenes en escena están excluidos. 7. Cambios de tiempo y/o espacio están vetados. 8. Películas de "género" son inacceptables. 9. El formato del filme será de 35 mm. 10. El crédito del director se omite. Cfr. Web Site Dogma 95: *http://www.dogme95.dk/the_vow/vow.html* y *http://www.dogme95.dk/menu/menuset.htm* (Revisión Web: 22 de agosto de 2007).

Con lo anterior, las cinematografías periféricas se hallan entre la dicotomía del regionalismo o la integración global; arraigo oriundo o perennidad de formas (arraigo para para neófitos o aficionados al vídeo). Si nos avocamos al invento cinematográfico como artesanía (película de celuloide) y nos basamos en el mito de su muerte por los chips electrónicos, el vídeo, la televisión, la internet, etc. su comprensión actual es omnipresente (como una resurrección); muchos de los modelos de composición audiovisual siguen en otros medios de difusión (televisión, vídeo, videojuegos).

Si hasta aquí, se omite gran parte del talento y filmografías de ignotos países, podemos cerrar el bosquejo de la historia para hablar de la expresión en el cine como comprensión de un sistema de formas audiovisuales.

Ante ello, manifestamos una última inquietud. El cine tiene tres caras: Obra de ficción, cine documental y cine de animación. Aquellas se diferencian, a simple vista, por producción, forma y público (y quizá, por un *logocentrismo* de identificación lingüística); si pensamos en los elementos materiales de captura (hasta la entrada de los sistemas digitales) observaremos una convergencia con las mismas tres personas fílmicas (ficción, documental, animación).[151] Lo anterior señala un fenómeno de expresión humana y otro de interpretación de significados; en ésta dualidad, persevera la lucha de la creatividad del ser humano respecto a la construcción de símbolos y el sistema de significados a partir de previas reglas.

En esa vía, durante siglos ocuparon lugares importantes los grabados en piedra, la voz, la escritura, el teatro, las historietas, la literatura, la fotografía, la pintura etc. bajo un anhelo de plasmar, comunicar y atravesar, fuera de nuestras cabezas, una representación de cualquier experiencia; con el tiempo solamente cambiamos los artilugios de toda una búsqueda (aún) inacabada.[152]

---

[151] Por ejemplo, un docudrama con uso de disolvencias (cuadros difuminados entre cuadro y cuadro; evidencia de una técnica mínima de animación) indica tres personas en un mismo prodigio y entramos a un problema de paráfrasis del discurso audiovisual más alla de los datos relativos a la producción del filme; por ende, iniciamos un ciclo de explicaciones sobre el mensaje.

[152] Se presenta un anexo como soporte de la investigación con referencias de la historia (aún inacabadas) para complementar la lectura sobre los puntos anteriores.

2.2. La institución de las formas audiovisuales del cine.

Ferdinand de Saussure trató a la *lengua* (*lengua-lenguaje verbal*) al grado de una institución social (diferente a otras) bajo la premisa de un establecimiento de reglas o convenciones (explícitas o implícitas) contenidas dentro de la actividad sus *hablantes*.[153] Quizá, el peso del término de *institución*, obliga a reconocer una idea de organización y la persistencia de una herencia cultural entre los seres humanos.

La idea de ver al cine como institución, según Francesco Cassetti, va más allá de ubicar la estructura de producir películas como fuente de mercancías[154], se trata de comprender la influencia derivada de los objetos producidos (en forma y en contenido) respecto a la cultura y sus variables (como las producción, las mercadotecnia, los gustos del público, etc.). [155] Nosotros resaltamos, el concepto de institución del cine a partir de la construcción y la lectura audiovisual dada por el fenómeno (y su lapso histórico) en cuanto al uso constante de sus formas (como un *lenguaje-sistema*).

2.2.1. Planos, ángulos, movimientos de cámara y edición.

La construcción fílmica requiere de un código establecido; quizá, en el caso de los hermanos Lumière todo parece fortuito (tecnología y espectáculo; *L'entrée d'un train en gare de le Ciotat,* 1896) y pueden interpretarse sus obras con ciertas adscripciones lingüísticas posteriores como *plano General, plano de conjunto, plano lejano del tren, primer plano del tren* (*cuando llega*)*, etc.* Gran parte de éste vocabulario sirve para un director, un productor (para aterrizar una idea con significantes intercambiables con el equipo de trabajo) y los interesados en la crítica y la realización del cine. Para el público lo anterior es marginal y recibe de golpe (desde dos segundos, un segundo o casi un cuadro como en el filme de L. Buñuel *Viridiana,* 1961, parodia de la última cena de *Davinci*) una plétora de información.

---

[153] *"La lengua no es una institución social en todo punto semejante a las demás... La lengua es una convención"* (36)... *"* Cfr. F. de Saussure, op. cit., págs. 36, 42, 43.
[154] Retoma ideas de Friedman y E. Morin (El cine o el hombre imaginario).
Cfr. Francesco Cassetti, Teorías del cine, pág. 135.
[155] Idea de Odin, retomada por Cassetti. Cfr. F. Cassetti. op. cit., pág. 137.

Con lo anterior, vemos un problema, ya señalado por J. Mitry, por la polisemia de los cuadros y su difícil desajuste con una denotación arbitraria (*logocentrismo*) de las tomas.[156] En un principio, la mayoría de ejercicios copiaron el margen de acción derivado del teatro (Lumière, Méliès) y posteriormente entraron a los cortes de las vistas (Escuela de Brighton); tan sólo imaginemos el terror de ver un cuerpo sin piernas o la pura cabeza con esos encuadres noveles mientras para nosotros todo ello es muy cotidiano. Con T.H. Ince y sobre todo con D. W. Griffith se ajusta una base clara de los tipos de cuadros respecto a la figura humana (Figura 6 y figura 6b) y los diferentes tipos de movimientos de cámara (Figura 8) usados hasta entonces.

Con la historia del cine hemos de hallar el intento de muchos cineastas con pruebas experimentales alejadas de formas dadas (ante ello es fácil clarificar otra jaula del *logocentrismo* con títulos como surrealismo, impresionismo, vanguardias, cine de autor, para fenómenos fílmicos, aparentemente, inclasificables); de allí, ahondamos en una díficil maleabilidad lingüística de las formas por el famoso plano secuencia (lento movimiento contrastante hacia otro) o composiciones mezcladas con fondos confusos (otros personajes en diferente posición, detalles, objetos), angulaciones varias de la cámara (Figura 7), la profundidad de campo como en la faena de expresionistas, surrealistas o autores desde Dreyer hasta O. Wells (sus complejas composiciones de *Citizen Kane,* 1941).

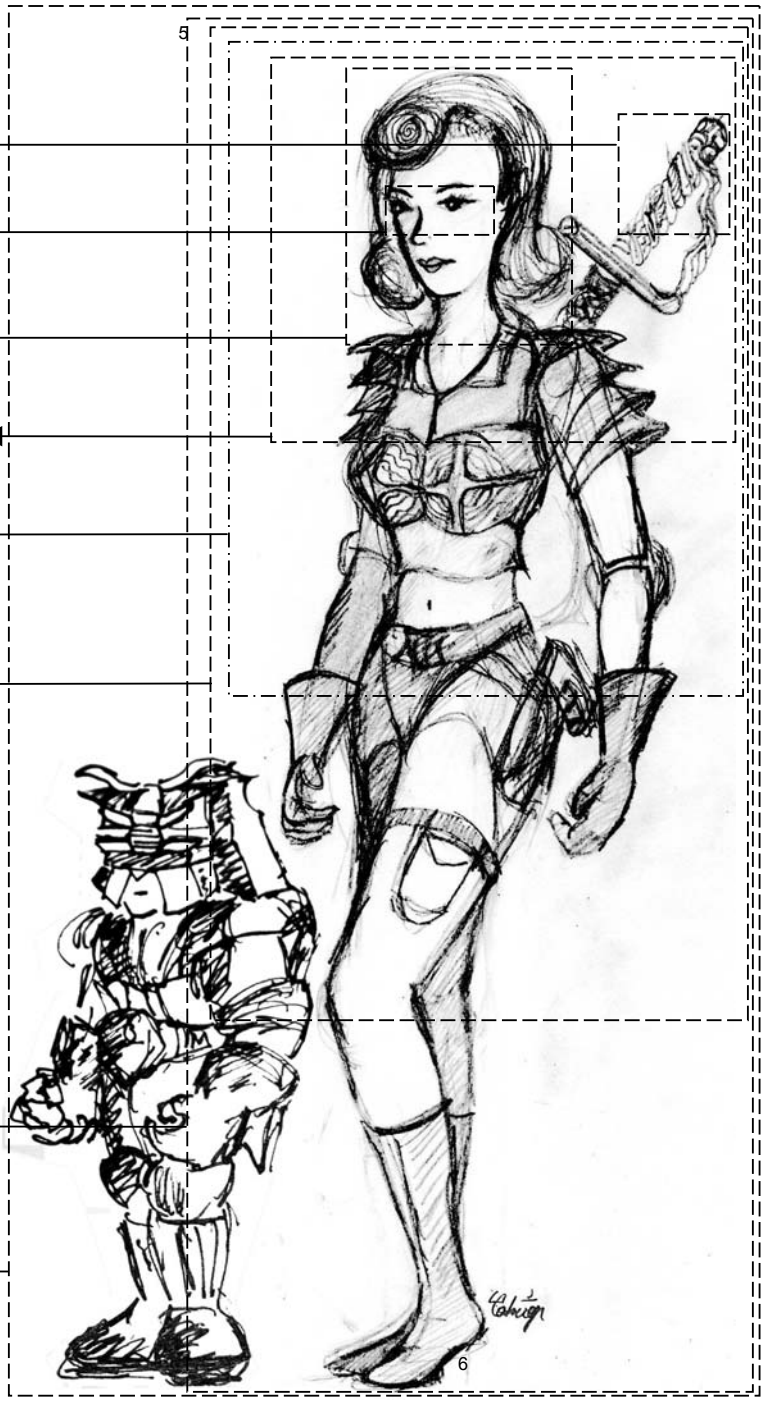
En ese sentido, el reconocimiento de todas éstas formas da pie, desde el imaginario del escritor del guionista, hasta la labor del fotógrafo (y sus métodos de composición visual; Figura 9), el director, los editores, etc. de la posibilidad de mezclar visualmente esos modelos básicos (edición) y buscar un resultado simbólico (Montaje) (Figura 11)

[156] Cfr. Jean Mitry La semiología en tela de juicio, Cine y Lenguaje., págs. 40-60.

Figura 6. Encuadres o Planos.

Respecto al cuerpo humano.

1. ***Tight Shot.*** (T.S., [3]),
   (*Detalle, Insert,* [1])
2. ***Big Close Up*** (B.C.U. [1])
   (*Gran primer plano*, [1]).
3. ***Close Up*** (C.U.; [2])
   (*Primer Plano*, [1]) (*Gran Plano*, [2])
4. ***Medium Close Up*** (M.C.U., [3], [2])
   (*Primer Plano*, [2])
5. ***Medium Shot*** (M.S.; [1])
   (*Plano Medio*[2])
   (*Medio Primer Plano* [1]).
6. ***American Shot*** (A.S. [3]),
   (*Knee Shot*; K.S.; [1])
   (*Plano Americano*,[1],[2], [3])
   (Derivado de las obras de Stuart Blackton *Scenes of true life*, 1908; uso común en el *Western* para mostrar las fundas de las armas).
7. ***Full Shot*** (F. S. [1], [3])
   (*Plano Medio* ,[2], [1])
8. ***Two Shot*** ([3])
   (*Plano de conjunto,* [4]).



[1] Términos según Marco Julio Linares, El guión, elementos, formatos, estructuras, págs. 296.

[2] Términos según Georges Sadoul, Las maravillas del cine, págs 46, 47.

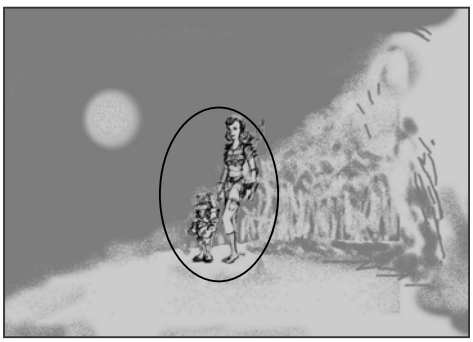
[3] Términos según Verónica Tostado Span, Manual de producción de video, págs. 168-175

[4] Términos según Jean Mitry, La semiología en tela de juicio, cine y lenguaje, págs. 40-60

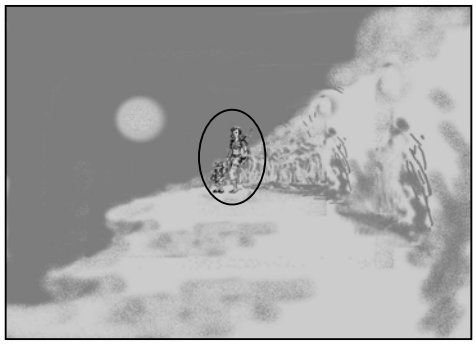
[5] Por cuestiones obvias de la página los cuadros deberían extenderse horizontalmente.

[6] Dibujos exclusivos de nuestra autoría.

Figura 6b. **Encuadres respecto al foro o escenario y la ubicación de la(s) persona(s).**



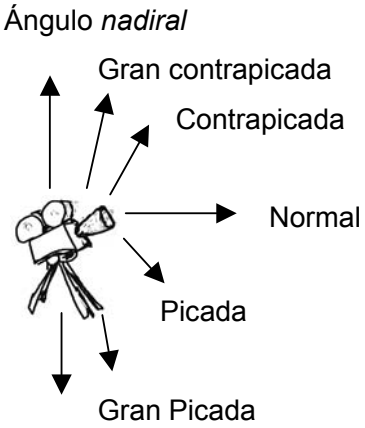
Long Shot (*Plano general*)



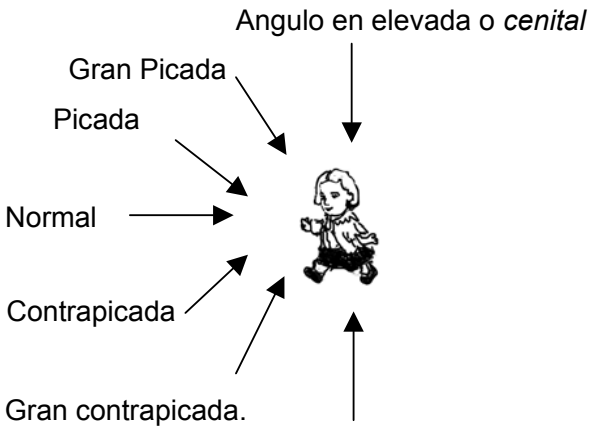
Extreme Long Shot (*Gran plano general*)

Figura 7. **Tipos de ángulos**

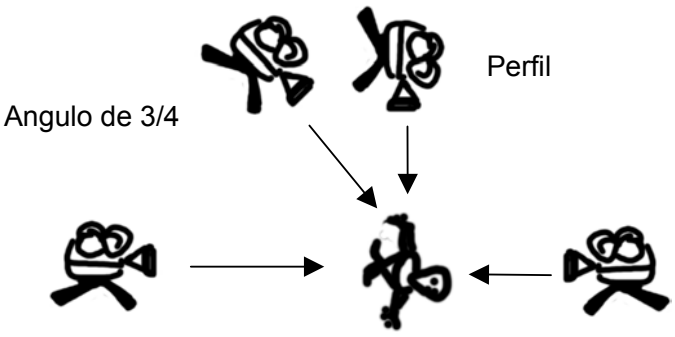
A) Con respecto al eje de la cámara hacia Arriba o abajo.



B) Respecto al eje de la persona (u objeto fotografiado)



C) En un eje horizontal respecto al individuo u objeto fotografiado.

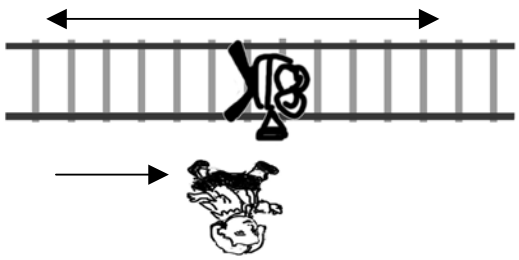


D) Encuadre holandés: Inclinación. sobre un eje horizontal a partir de 30º.

Figura 8. **Movimientos y efectos de cámara.**

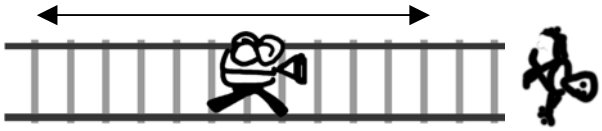
A) ***Travelling*** (Derecha- Izquierda). [1]

Meneo de derecha a izquierda sobre un riel.



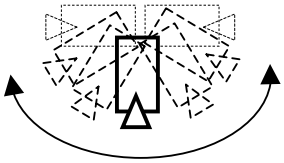
B) ***Dolly In-Out*** (Travelling adelante y Atrás; [2]) .

Meneo hacia delante o hacia atrás



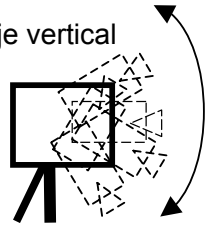
C) ***Panning.***

Meneo de cámara de derecha e izquierda en eje horizontal.

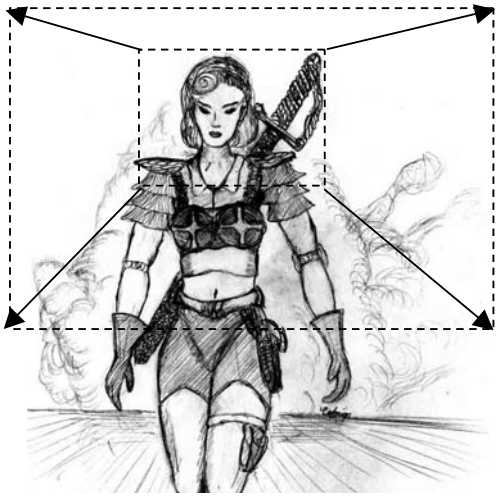


D) ***Tilt down / Tilt up:***

Meneo de cámara hacia arriba o abajo en eje vertical



E) ***Zoom In-Out***: Ampliación o disminución del cuadro con el objetivo o lente de la cámara.



Más acostumbrado en el vídeo pues intenta suplir el Dolly In-Out. En el cine se puede lograr la combinación de *Zoom in con Dolly Out* o *Zoom In con Dolly Out* (contrarios) para crear un aspecto de Profundidad con el escenario. Para dichas labores existen tres tipos de lentes básicos: Telefoto (para mirar objetivos lejanos), el normal, y el gran angular (u ojo de pescado para tomas de gran panorama); se añade el lente Macro para objetos minúsculos.

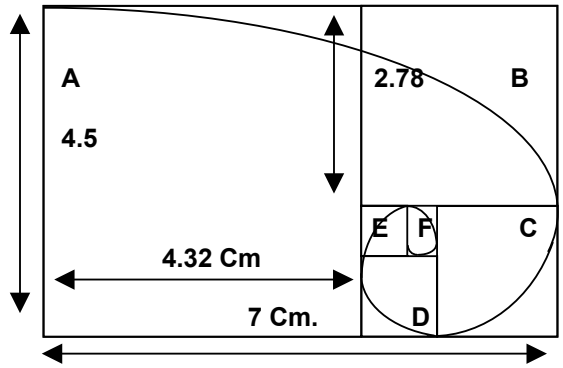
(En este caso de Un Zoom Out de M.C.U. a M. S.:*)

[1]. Descubierto por Promio en *Panorama del Gran Canal de Venecia,* 1897, como forma de exponer una panorámica o un paisaje; D.W. Griffith (1909) lo usa para seguir al personaje; Friedrich Wilhelm Murnau (*Der Letzte Mann,* 1924) lo usa para cuadros con gente inmóvil o tomas de grupo.

[2]. De las grúas de Estados Unidos de América, *Dollies* (1935; en la década de 1970 se usan unos adaptadores para cargar la cámara en el cuerpo humano).

* Dibujos exclusivos de nuestra autoría.

Figura 9. Planos áureos y ejemplos de composición.



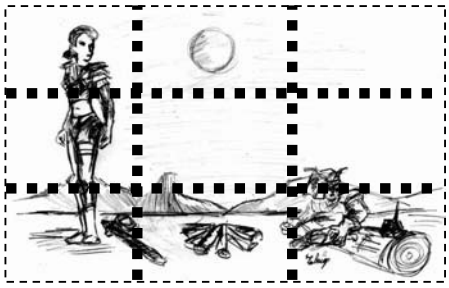
A) Sección Áurea o Sección de Oro.

Medida para sacar la proporción a escala de una unidad. El renacentista Fibonacci obtuvo los números 0.6180399 y 1.6180399 para lograr sacar diversas medidas a escala. En este caso B es proporcional a A, como C es a B; en medidas el largo general es de 7 cm. y su proporción menor es 4.32 cm. (7 x 0.6180399; 4.32x 1.06...=7) como 4.5 Cm. (Alto) es a 2.78 cm.

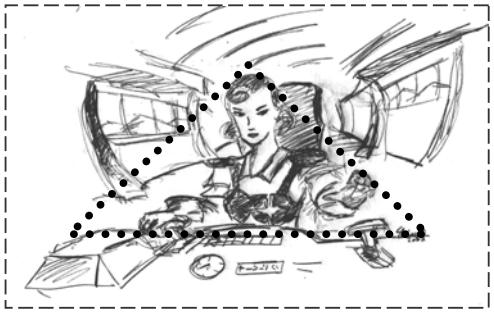
La serie Fibonacci era 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377, 610, 1597, 2584, 4181, 6765...
Cada número sale por la suma de sus dos predecesores desde el 3 (2+1); luego se realiza una división de un número con su antepuesto y otra con su posterior; en un punto son afines los decimales:
1/1, 3/2, 5/3, 8/5, 13/8, 21/13, 34/21, 55/34, 89/55, 144/89, 233/144, 377/233, 610/377, 987/610, 1597/987, 2584/1597, 4181/2584 = 1.618034, 6765/4181 = 1.6180339
2/1, 3/2, 3/5, 5/8, 8/13, 13/21, 21/34, 34/55, 55/89, 89/144, 144/233, 233/377, 377/610, 610/987, 987/1597, 1597/2584, 2584/4181 = 0.6180339, 4181/6765 = 0.6180339

B) Planos áureos

Con lo anterior se predispone una idea occidental de colocación Visual donde fácilmente el fotógrafo organiza en tercios su cuadro; con ellos, es posible realzar cierta parte con dichas líneas. Con esa tradición, se indica el uso de figuras o relaciones espaciales geométricas.



C) Ejemplos de composición



Composición triangular

Composición en L

Para diversos ejemplos de composición será innecesaria una extensión del análisis psicológico Gestaltista, bien se puede consultar el libro de D.A. Dondis, La sintaxis de la imagen.

Figura 10. Ejemplos de profundidad de campo.

A Cuadro totalmente enfocado.

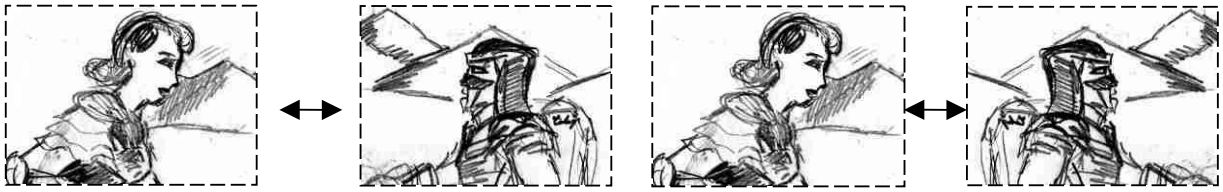
B Primer Plano Enfocado / Fondo Desenfocado

C Fondo Enfocado / Primer Plano Desenfocado

Figura 11. **Edición de tomas.**

A) Unión de planos (Relación de un dialogo). B) Otra relación y el significado espacial cambia.

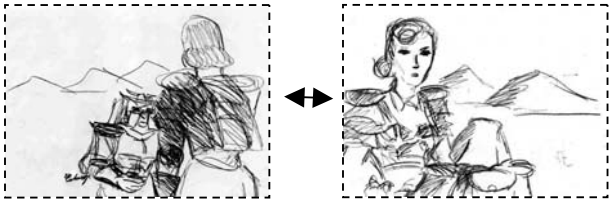
(Continuidad Izquierda- Derecha) **(Continuidad Izquierda – Izquierda)**



Toma 1. **Toma 2.** **Toma 1.** **Toma 2.**

C) Unión de tomas por Contracampos

(Criss-Cross)

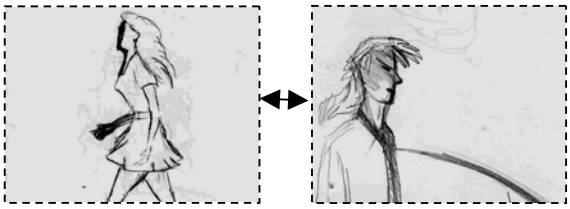


Toma 1. **Toma 2.**

La relación simple de contracampos permite la denotación del espacio por los personajes.

***Figura 11* (*continuación*).**

D) Unión para un resultado simbólico (*connotación*).



Toma 1. **Toma 2.**

La relación de tomas crea orden narrativo a partir de la connotación de los elementos informativos. En éste caso, la toma 1 denota una mujer caminando; la toma 2, un hombre con rumbo opuesto; por connotación puede inferirse una partida, rompimiento amoroso, desamor, soledad, etc.; ese es el trabajo del espectador.

Fin de figura 11

2.2.2. Los elementos sonoros y la música.

La reseña histórica del cine bien puede cerrar con el auge del sonido pues la etimología del cinematógrafo excluye la idea sonora. Su valoración quizá se da por el complemento de la búsqueda humana realista del arte y la presencia de hechos auditivos contextuales y fortuitos en las salas de la era silente (voces del público, ambientación de música, etc.) como una necesidad del auditorio.

El implemento tuvo opositores en algún tiempo (Chaplin, R. Clair, Feyder, Moussinac, Eisenstein, etc.) por la arbitrariedad del idioma sobre la *imagen pura* (lo cual atina con el término de *logocentrismo,* el cual tomamos como la forma rápida de darle a un objeto real o imaginario algún apelativo lingüístico arbitrario). Hoy día, como crédulos espectadores y evasores de los factores gramaticales de los medios masivos de información, atisbamos en la programación televisiva diversos vídeos musicales con elementos audiovisuales ya usados desde el contrapunto (lo oído difiere de lo visto; W. Ruttman; la guía de un ritmo por la melodía al compás de las imágenes y otros experimentos con posibles analogías semánticas de los planos como hacía Pudovkin, Eisenstein, etc.).[157]

[157] Vadría la pena preguntarse si la misma teoría tuvo sus aplicaciones (bajo alguna modificación), durante el desarrollo artístico de la radio.

La edición del sonido igual se forja desde el guión. Según Lidia Camacho la yuxtaposición (unión o entrelazamiento de elementos) se da con planos a partir del volumen (inferencia de cercanía o lejanía), movimientos por referencias de sonido de fondo (un sonido secuencial con ruidos o efectos) o alteraciones técnicas del sonido.[158]

Vertida la unión de la visión y el audio se fijan reglas implícitas para el espectador a través de sintagmas, muchas veces por efigies fílmicas exitosas en la memoria audiovisual colectiva (por ejemplo, la música de Bernard Herman *Psycho,* 1960, de A. Hitchcock motiva a otros musicalizadores a usar el ritmo de los violines).

De está forma, parece quedar en el recuerdo colectivo, una serie de formas audiovisuales; ellas parecen establecerse en una cultura general cuando se parecen a las estructuras de otros medios colectivos y contemporáneos de comunicación.

Por lo demás, vale la pena pensar si podemos realizar una lectura de otros medios de difusión basada en las formas audiovisuales instituidas por la cinematografía (planos, movimientos de cámara, ángulos, etc.).

---

[158] **Tipos de enlaces:** Corte Directo (sucesión de sonidos), Disolvencia (disminución y aumento de sonido), Fundido (mezcla o cross), Puente musical (división por música de cortinilla), Chispa o ráfaga musical, Golpe musical y el Silencio.
Tipos de Plano: Plano psicológico o primerísimo plano PPP, Primer plano, Segundo y tercer plano y Plano de fondo. Relativos al sonido alto y bajo.
Movimientos: Travelling sonoro: Como en la imagen visual, al sonido cambia o da la idea de movimiento como un sonido de fondo cambiante, un auto en movimiento, etc.
*** Panning.** Con el sistema estereofónico se halla el cambio de sonido por bocinas (Por ejemplo, en la bocina izquierda hay creciente volumen de un auto hasta nivelarse con el audio del otro altavoz; luego decrece la primera fuente de sonido; así existe una razón de movimiento de izquierda a derecha)
Efectos: Eco y reverberación modifican técnicamente al sonido en curso; ofrecen una percepción paralingüística distinta (recordemos la voz del personaje Darth Vader por J. Earl Jones en *Star Wars,* 1977, la cual parece derivada de un aparato electrónico).
Cfr. Lidia Camacho La imagen radiofónica, págs. 38-42, 44, 46-48, 49.
* Soslayado por autora.

2.3. Del cómic al videojuego.

En este punto nos referiremos rápidamente al problema de afinidad o intertextualidas de la cinematografía en otros medios contemporáneos.

En paralelo al prodigio fílmico está el auge de la historieta o tira cómica (*cómic* en Estados Unidos de América; *tbeo* en España; *manga* en Japón; *bande dessinnée* en Francia) o el equivalente de alguna publicación ilustrada por gráficos seriados en torno a un tema o un relato. De acuerdo a Danielle Barbieri, los puntos en común con el cine son la diégesis[159] y el montaje.[160] En las primeras décadas del siglo XX, ambos fenómenos sostuvieron un intercambio de ideas en forma y contenido (El cortometraje *The Katzenjammer Kids*: *Unwilling Scholars,* 1912, Rudolph Dirks, basado en la tira cómica).[161] En nuestros días, un *Story Board* (guión gráfico de cine) es bastante parecido a una historieta.[162]

Para nuestro caso, es importante señalar la factible traducción de cine a historieta en cuanto formato sobre el contenido.[163] En éste sentido, Danielle Barbieri ejemplifica el caso de un relato *Western*[164] en una historieta, lo cual ya refleja, aparte de una temática, una serie de tomas y una narrativa propia del fenómeno fílmico; asimismo, dicho autor, señala las formas de cambio de tiempo (*Flash-backs*) o la cámara lenta en ilustraciones de Frank Miller y el Batman de *The Dark Knight* de 1986.

---

[159] Diégesis como Investimiento de realidad de una imagen ayudada por la proyección o identificación del espectador. Según Metz: *Lo que llamamos ficción en el cine es la diégesis"* Christian Metz, Ensayos..., vol. 1, pág. 36, 37.

[160] En 1896 el cómic *Yellow Kid* representaba la idea de movimiento.
Según D. Barbieri el *cómic* puede representar dos ideas movimiento: Tiempo representado por una imagen (la duración por la descrpción del cuadro) y el tiempo contado por la misma (la relación de movimiento insterta por yuxtaposición); la diferencia de estos dos se basa en la claridad o duración como ver una fotografía y los efectos de movimiento.
Cfr. Danielle Barbieri. Los lenguajes del cómic., pág 224-225, 240.

[161] Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/name/nm0228216/* (*Rudolph Dirks*) (*Revisión Web: 12 de diciembre de 2007*).

[162] En una baja lectura, aun se da la falaz idea de simples transportaciones de superhéroes al cine o al formato de cine de animación.

[163] Algunas franquicias fílmicas fallan en convertir portentos de cine al cómic

[164] Presenta un gráfico del *tbeo Apache,* 1981, de Giancarlo Berudi. Cfr. Danielle Barbieri. Los lenguajes del cómic., Pág. 253.

Lo anterior nos conlleva al mundo de las revistas, la literatura novelada y las series derivadas de ella (*pulp*, novela negra, etc.). Las novelas escritas aun sobreviven como medio de expresión; las mismas, durante las dos décadas del siglo XX dieron forma a los relatos seriados del cine. En una óptica inversa (y lucrativa), algunas cintas modernas se traducen en literatura; describen escenarios, personajes o situaciones ausentes en el filmes. Si pensamos en el plano de las formas, un cinéfilo puede leer un libro bajo la idea de montaje; por ejemplo, la obra de ciencia-ficción *A Brave New World* de Aldous Huxley describe dos espacios entre párrafo y párrafo como si fueran dos tomas distintas (dos chicas hablan, un maestro habla a sus alumnos).[165]

Respecto al teatro o la danza, existe un intercambio en contenidos entre los medios.[166] En cuanto alusiones fílmicas podríamos pensar en una escenografía con recuadros (tipo ventanas) delante de los histriones para emular los planos de cine.[167]

En la vía de dicho sincretismo, la década de 1920 otea un auge de expresiones artísticas disímiles (pintura, escritura, cine, teatro, música) entre movimientos como el futurismo, el *expresionismo, el surrealismo, el dadaísmo*, etc. En esa era, la radio nace y converge con dichas pautas (de vanguardia)[168] mientras lucha por su posición ante el poder de la imagen visual del cine. Quizá, la gran prueba de la influencia fílmica sobre dicho medio es la adaptación literaria de *The War of The Worlds* por Orson Wells (1938) como un espectáculo sorprendente como la llegada del tren de los Lumière.[169] Desde ésta vertiente, la creación de los guiones de radio coge ideas afines al montaje[170] por su posibilidad diegética (ficción) o de contacto con el espectador (en últimas décadas, el *Radio Arte* es una manifestación paralingüística como un filme mudo).[171]

---

[165] Sintagma descriptivo. Cfr. Christian Metz, Ensayos de la significación, vol. 1, págs. 149-159.
[166] En cuanto al fenómeno teatral; obras musicales y espectáculos (a veces sobre hielo) utilizan temas (a veces como parte de una franquicia) de diversos filmes. En un margen inverso, algunas presentaciones en vico se sirvieron de la proyección de cortometrajes entre sus actos (*Entr'acte* de R. Clair fue usado en un ballet dirigido por Francis Picabia. Cfr. G. Sadoul, Historia..., pág. 178).
[167] Idea dada por el profesor J. A. Vazquez Puga,
[168] En cuanto al fenómeno de la radio vale la pena las semblanzas señaladas por Lourdes de Quevedo Orozco. La radio y los creadores del arte vanguardista.
[169] Cfr. Lidia Camacho. La imagen radiofónica., págs 2, 65, 99-113.
[170] Cfr. Lidia Camacho. La imagen radiofónica., págs 35-60.
[171] *En el radio arte,..., la cración de imágenes abstractas permite al redioescucha participar en un juego de libre interpretación, por demás enriquecedir".* Cfr. Lidia Camacho,. La imagen radiofónica, págs. 8.

En el caso de la música,[172] tratamos con un fenómeno altamente interpretativo desde su perfil instrumental; sobre dicho carácter, Lidia Camacho señala su factible evocación de imagen sonora sobre un auditorio.[173] En cuanto influencias, la música sufre un efecto colateral por el cine sonoro; el caso más citado es *Fantasia* (1940) cuando después de ver el filme, sus melodías se encadenan culturalmente con los iconos de Disney; dicho experimento forja una fórmula visual bastante común en los vídeos musicales.

En esa rúbrica, y con el supuesto de la creación de signos *ad-infinitum*, es valida la reflexión de las posibles influencias para crear un concepto armonioso. Tenemos tres ideas del siglo XX.; en primer lugar, compositores instrumentales o de conservatorio dejan (directa o indirectamente) su obra en cintas (Profokiev, R. Strauss, Honegger, etc.) y por ende, surge una especialización práctica (Max Steiner, M. Rózsa, D. Tiomkin, A. Newman, B. Hermann) hasta nuestros días (John Williams); en segundo lugar, la existencia verbal pone de relieve la arbitrariedad para atar un concepto visual (desde la sobreviviente oda tradicional, el canto popular al híbrido teatral de la ópera, el musical y la carpa) lo cual da la comedia musical en cine; en tercer lugar, el Rock & Roll muta de papel rebelde al simple orden lucrativo[174] y en esa rúbrica el cine camina desde el *Star System* (Elvis Presley), la vista documental (o rockumental como Woodstock) a la propuesta conceptual (*The yellow submarine, Pink Floyd, The Wall*, etc.).

[172] Según Fabriciano Martin Avedilo. ‘‘*Música es el arte y la ciencia de combinar los sonidos con el de que aquéllos suenen agradablemente al oído. Es arte* (*recta ratio agibilium*) *porque se rige por principios fijos y normas aptas para conseguir un fin musical establecido. Es ciencia* (*cgnitio rei per causas*) *porque el estudio de la naturaleza, origen, desarrollo y estructura ínima de la música nos proporciona una obra verdaderamente científica. ”* Cfr. Fabriciano Martin Avedillo, Canto gregoriano, pág. 9.

[173] En este sentido indica, para el fenómeno radofónico la *Función descriptiva* (*ambientación*)*, la función expresiva* (*estados de ánimo*)*, una funcion narrativa* (*sentirla como discurso*) *y una función rítmica* (*para el entorno de las acciones, en éste caso se indica para una idea de dramatización en radio; en sí pudiera extrapolarse al entorno social para complemento de un trabajo o acto humano*)*.*
Cfr. Lidia Camacho, La imagen radiofónica, págs. 20-22.

[174] Cfr. R. Homs. Rock’n Roll, La revolución sociocultural más importante del siglo XX.

En esas tres vías sería factible trabajar a la inversa. Por música instrumental, artistas crean música inspirada en una cinta[175] de cierto estilo afín a algún género fílmico[176]. Por factor verbal se puede denotar el contenido desde ciertas obras de *Broadway* (zona de teatros de Nueva York, Estados Unidos de América) basadas en un filme hasta los homenajes de grupos musicales hacia una cinta (como *Amores Perros,* 2000); respecto a una posible transfiguración, un disco de música podría dejar una idea montaje si entre sus pistas se da una demarcación rítmica tal como un gran relato o un concepto. En el caso del *rock pop* se da un mejor ecosistema de mutaciones fílmicas; algunos grupos, con propia soberanía conceptual otorgan referencia objetiva de un filme y el sentido dado por él (el grupo británico Queen y la evocación a los hermanos Marx en dos de sus discos[177]); igual sirve señalar las óperas rock como fenomeno afín y una posible lectura de montaje al relacionar las etápas de un relato.

En el caso de la televisión crece una competencia audiovisual con el cine.[178] Con su uso, se vislumbran intersecciones con la historia del cine cuando realizadores (como Delbert Mann, *Marty,* 1955) poseen una experiencia laboral intercambiable entre ambos medios.

La reflexión sobre el espacio televisivo permite ver contrastes. La captura de la imagen y el aspecto efímero del medio (antes del vídeo[179]) obliga una rapidez narrativa (el zoom de los lentes sobre el movimiento físico de cámara *Dolly*; rítmo de montaje acelerado) respecto al cine además de la forma antropológica de su exhibición.[180]

---

[175] En el sitio Web de Amazon venden un disco con música inspirada del filme Armageddon. Cfr. Amazon *http://www.amazon.com/Armageddon-Music-Inspired-Film-Soundtrack/dp/B00000BIJX* Revisión web: 3 de febrero de 2008.

[176] Existe un grupo formado en 2003 llamado *Spaghetti Western Strings.* Cfr. *Spaghetti Western Strings. http://www.spaghettiwesternmusic.com/framesbio.html* (Revisión web: 3 de febrero de 2008).

[177] Por ejemplo, dos discos del grupo de Rock britanico Queen se títulan *A night at the opera* (1975) y *A day at the races*, las cuales por lectura intertextual remiten a la obra de los hnos. Marx y su reconsideración por los intelectuales en la década de 1960.

[178] El factor de cinemática en el prodigio corresponde al instrumento técnico y es disímil al hecho de la expresión como la hemos manejado dentro del giro del uso.

[179] En sus inicios, aparte del aparato del Orticon se usaba la cámara de cine para un soporte de registro

[180] En éste sentido, Román Gubern, alude a la rebeldía de los surrealistas Bretón y Vaché cuando cambiaban de sala cinematográfica antes de terminar de ver el filme. Hoy día, un espectador de Televisión cambia de canal sin moverse de su sala. Cfr. Román Gubern, ‘‘El cine después del cine’’, Historia General del Cine Vol XII; El cine en la era audiovisual. pág. 289.

Más allá de la existencia del primer telefilme (o cinta exhibida únicamente por televisión), las formas de la cinematografía convergen por un lado en la resurrección del fenómeno del *cine-verdad* o documental en cuanto noticiarios; en un orden más preciso, en el empleo de planos, ángulos y movimientos para crear situaciones dramáticas, escénicas o de diégesis; el cine sirve como una cultura audiovisual ajena a su estructura instrumental (la autonomía del medio televisivo, por usufructo y cambio tecnológico, terminará por afectar indirectamente al fenómeno fílmico[181]).

Es inminente tratar al vídeo[182], el cual permite, a los amateurs, emular el trabajo de registro y/o montaje cinematográfico. El hecho gira en dos sentidos: en la imitación de las formas afines al cine ó, en una labor empírica dada por los sujetos con ganas de grabar todo en su vida (‘‘*vidiotas’’*)[183] lo cual genera, paradójicamente (con sus errores irreflexivos), una pauta cultural de ver el mundo (como un natural *kino-glaz*).

Ya explicada la idea la música y el vídeo, nos enfrentamos con el amplio fenómeno del ‘‘vídeo musical’’; el cual, con cualquier melodía, puede construirse con la teoría del contrapunto en la edición y/o el montaje de materiales grabados o filmados.

Ahora bien, es inminente tocar al ordenador en su derrotero audiovisual; sus anales (1950-1970) indican experimentos bajo la posibilidad de animación en pantalla[184] y el desarrollo de gráficas para el invento de los videojuegos.[185]

---

[181] Por cambios en televisión: 1956-58, el videotape; 1969, comunicación vía satélite; década de 1970, auge de la televisión por cable (previo antecedente en 1940,*); 1988, la alta resolución de líneas.
Los cambios del cine: Las primicias fílmicas por televisión en el sistema privado (*The sting* de G. Roy Hill; *The Way We Were,* S. Pollack; *****), el registro previo con el vídeo (M. Antonioni grabar en vídeo *Il mistero di Overwald,* 1981[2]) para su cambio a celuloide; el cine digital con las cámaras de alta resolución; la narrativa vertiginosa y los cortes rápidos de cámara.
Cfr. Verónica Tostado Span. Manual de producción de vídeo, págs. 32-34, 62-65.
Cfr. J Carnevale, Así se mira el cine de hoy, pág 173 ([2]).
Cfr. William Meyers, Los creadores de la imagen, págs. 224-242 (*).
[182] Su creación en 1950 y su formato casero en 1975.
[183] Término usado en el filme *Lisbon Story,* 1994, de Wim Wenders.
[184] La primera necesidad del invento era crear una interfase con el usuario (traducción de signos para el usuario) para el manejo de los datos. La primera generación (1950-59; tubos de vacío) llego a reproducir en pantalla (rayos catódicos) simples líneas o puntos; la complejidad kinetika es en 1963 (segunda generación; transistores) con factible dibujo sobre pantalla (*SketchPad*) y experimentos visuales de estructuras animadas. Cfr. Andrew Darley. Cultura visual digital., págs. 30, 31.

El arte por ordenador se presentaba en ferias a mediados de la década de 1960 y a principios de 1970. En ese lapso, ya existen creadores del medio (John Whitney) entre experimentos similares al periodo de vanguardia con música y gráficos abstractos[186]; años más tarde, Nolan Bushnell fija comercialmente el usufructo con su máquina de juego *Computer Space* y su empresa Atari con el videjuego *Pong* (1972). A partir de aquí, en palabras de Andrew Darley, arranca un derrotero entre el realismo, la simulación y la interacción[187]. Con lo anterior, las aplicaciones artísticas o creativas de los gráficos derivados de ordenador toman cuatro caminos de exhibición[188]: 1.- Medios establecidos como la televisión, el vídeo e incipientes insertos en filmes (ya referidos anteriormente); 2.- Videojuegos para *"Arcades"* (máquinas electrónicas tragamonedas de los establecimientos públicos) o consolas (aparato casero de entretenimiento); 3.- sistemas de computo personal; y 4.- La internet (donde pueden transmitirse todas las anteriores).

En alusión al videojuego, la historia de las dos últimas décadas del siglo XX toma en cuenta franquicias de cintas (*Star Wars,* 1977; *Tron,* 1984) o la inclusión de elementos intertextuales fílmicos en las versiones *Arcades* o caseras.[189]

---

[185] En 1958, Bill Nighinbottham presenta una máquina con luces afínes a un osciloscopio, dos puntos de cada lado y un punto entre ambas.

[186] Indica Darley : *9 Evenings: Theater and Egineering*, NuevaYork, 1966 (de carácter local) y *Cybernetics Serendipity,* Londres. 1968 (con colaboración cosmopolita). Asimismo menciona el simposio *Computer Graphics 70* (lugar desconocido, 1970). Cfr. Andrew Darley op. cit., pág. 32-34.

[187] Cfr. A. Darley. op., cit., pag. 29

[188] Los tres últimos están vinculados a la interacción.

[189] Por ejemplo, *Vanguard* (1981, SNK; sistema *Atari 2600*) ofrecía una melodia cuando la nave tocaba un tanque de invencibilidad; dicha canción se parecía a *Vultan's Theme* (*Attack of the Hawk Men*) de Queen del filme *Flash Gordon* (1980, Mike Hodges) y nuestra lectura podía ampliarse con el referente (el imaginario ó *sistema y sentido* comienza a trabajar). Si aludimos a la mercadotecnia, *Tron* (1982, S. Lisberger) surge a la par de su versión en videojuego; a nível de interpretación ataban el contenido y la forma. En el videojuego derivado de *Star Wars* (1977, G. Lucas) la forma es ubicarse en el papel del personaje. Lo anterior podría extenderse hasta otros medios de expresión como la música del videojuego (*Crystal Castles,* 1983, Atari, usaba un estribillo de una obra Tchaikovsky). Para revisar gráficos del videojuego:Cfr. *Arcade History Database http://www.arcade-history.com/index.php?page=detail&id=3050* (Rev. 24 de enero 2008).

En cuanto a las formas del discurso cinematográfico, se constata el *Arcade: Dragon's Liar* (1983, con tecnología de disco láser)[190] como ejemplo de una animación interactiva donde se plantean los caminos posibles de sobrevivencia de un caballero medieval.[191] En esa vía, el fenómeno del videojuego conseguirá otras semejanzas[192] con la industria[193] e institución cinematográfica.

Con los sistemas de cómputo personal se plantea la búsqueda de una agradable interfaz visual para el usuario y sus múltiples faenas realizadas con la máquina. A finales de la década de 1980 se verifican ejemplos para el consumidor común, desde animar diapositivas o gráficos (*Harvard Graphics*) hechos por él hasta la creación de un entorno amigable y solidario para sus tareas (los símbolos e iconos de Windows, a veces animados; la portada de inicio de algunos programas de paquetería).

Ese antecedente señala la dispersión o reubicación conceptual de una expresión humana a través de nuevos instrumentos de exhibición audiovisual; algunas animaciones, grabaciones o filmaciones proliferan en enciclopedias o bases de datos digitales. Con el auge de la Internet se pone de manifiesto el novel intercambio de símbolos derivado de artistas reprimidos, escondidos o anónimos hacia un público también ignoto.

---

[190] Animado por el famoso Don Bluth. **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/title/tt0125065/* (Rev. 25 de diciembre de 2007).

[191] Vale la pena reconocerle al videojuego actual, su adquisición de aspectos narrativos por los Juegos de Rol igual inspirados por la literatura (en específico de J.R. Tolkien) y el teatro por tratar una historia y el control de los personajes por los jugadores. Los pioneros fueron Dave Wesely, Dave Arneson, Dave Megarry y sobre todo Gary Gigax con *Dungeons and Dragons* (*Calabozos y Dragones*).
Cfr. Irma Amézquita Castañeda y Manuel Tonatiuh Moreno Ramos La odisea liberadora de los juegos de rol., págs. 34-37.

[192] Por la interactividad vale la reflexión del filme *The Matrix* (1999, Wachowsky Brothers) por su referencia al campo virtual y la valoración de un mundo alterno a la realidad (varias cintas de ciencia ficción reiteran el tema como *Solaris,* 1971, A. Tarkowsky; *Brainstorm,* 1983, D. Trumbull; *Strange Days,* 1995, Kathryn Bigelow; *Abre los ojos,* 1997, A. Amenábar); por otro lado, la existencia del videojuego derivado de *The Matrix* enriquece el relato de la saga de los personajes.

[193] En cierta parte de la historia, los simuladores de vuelo sirven para economizar los metodos de entrenamiento en el campo de la aeronáutica.

En estos tres últimos medios electrónicos (videojuegos, PC e Internet) se hallan dentro el derrotero de una *Realidad Virtual*[194] o un sistema basado en implicaciones de diégesis; lo anterior, invita a una reflexión filosófica sobre la certeza de nuestro entorno y las implicaciones sociales derivadas de la tecnología (un problema bastante citado en filmes como *Solaris,* 1971, de A. Tarkowsky, *Brainstorm,* 1983, D. Trumbull; *Strange Days,* 1995, Kathryn Bigelow; *Abre los ojos,* 1997, A. Amenábar; *The Matrix,* 1999, de los hnos. Wachowsky).

Así, en este itinerario guiado por la interactividad, nos encontramos con muchas dudas sobre la sobrevivencia de las formas audiovisuales instituidas por el cine. Por un lado, la naturaleza del videojuego obedece a una nueva sinergia de formas audiovisuales y narrativas (juegos de rol y literatura, música, etc.) y por otro, la industria de los programas interactivos de entretenimiento ha desarrollado sus gráficos a partir de métodos similares a la producción de un filme.[195]

Por todo lo anterior, las formas del cine integran una fracción del desarrollo histórico relativo al terreno de la representación. Por tanto, una concepción sobre expresión cinematográfica nos permitirá comprender cuando la institución del cine

.

[194] Raimon Gaja cita de un folleto de la empresa W. Industries lo siguiente *La tecnología en realidad virtual es un sistema que ofrece a los jugadores una impilicación total en el juego y un impacto sin parangón a los que posibilitan otro tipo de juegos. El jugador se encuentra literalmente dentro del juego, envuelto en unas imágenes gráficas de alta calidad que se mueven al mismo tiempo que él –igual como en la vida real- y bombardeado por un sonido cuadrafónico CD de alta calidad. Además, es completamente interactivo, permitiendo que varios jugadores compitan entre sí.".*
Cfr. Raimon Gaja, Videojuegos, ¿Alienación o desarrollo?, pág. 91.

[195] por ejemplo, en algunos juegos como *Doom* o *Tomb Raider* (donde asentimos virtualmente el papel del personaje a traves de una cámara subjetiva) podemos caer en la sensación de ser perseguidos por alguien (un monstruo, un dinosaurio, etc.) sin verlo. ¿Será posible revivir el sentido del *expresionismo* o el cine de terror través de la interacción de los personajes? Gran parte de la busqueda realista, quizá dependa de fijar el efecto lúdico a partir de los argumentos.

El principio del fin
El fin del principio

CAPÍTULO 3. LA EXPRESIÓN CINEMATOGRÁFICA.

Con el auge del cinematógrafo existe en paralelo un debate desde su posible apreciación intelectual y estética (*Film d'Art*, Ricioto Canudo, teorías rusas y/o *de* Eisenstein, Kracauer, J.L. Goddard, J. Mitry, Christian Metz, etc.) hasta su análisis. Si bien, podemos caminar en interminable base de datos (filmes, histriones, autores, etc.) en la historia del cine, cualquier interesado halla con afinidad una teoría fílmica y su cotejo con las referencias de la época señalada (*expresionismo, surrealismo, nuevas Olas*, etc.). Nosotros buscamos la adscripción de *lenguaje cinematográfico* bajo la ubicación de una historia del cine y una institución derivada de ella en cuantos formas de construcción audiovisual y continuidad en otros fenómenos ajenos al invento.

Una primera ubicación del cine enmarca una noción tecnológica (el celuloide y la captura de luz), después, ella se expande al territorio del público por un obvio espectáculo (proyección en pantalla) y se atisba un novedoso papel como medio o instrumento constante de una expresión humana. Si bien existen mutaciones como los telefilmes, los video-filmes o el cine capturado por chips electrónicos[196], el uso de la mezcla de elementos gráficos o auditivos para crear un significado desde los pioneros del cine ha continuado hasta nuestros días (en el cine y en otros fenómenos audiovisuales).

[196] Antes de llegar a cualquier féretro fílmico o sepultamiento del fenómeno cinematográfico como se escucha y se dice por cineastas o teóricos de los últimos años, es necesario clarificar toda esa base conceptual de expresión por la cual, falazmente se va el primer comentario desafortunado o determinista.

3.1. El cine y su análisis teórico desde el lenguaje.

Entre las referencias básicas, Dudley Andrew (*Las principales teorías cinematográficas*) describe a grandes rasgos la disparidad entre puntos de vista generados por el fenómeno cinematográfico durante el siglo XX; por un lado hay heterogeneidad por itinerarios del factor social, la repercusión tecnológica, la forma del discurso, filosofía, etc.; y por otro, cada apreciación teórica otea la espiga del ojo ajeno sin ver la viga propia (problema de nuestra construcción epistemológica de conceptos) al justificar sus preceptos.

Como ya hemos dicho, nos amparamos en nuestro primer capítulo entre una lectura semiológica, semiótica y de lectura intertextual para describir la posibilidad de su estudio. Asimismo, nuestro enfoque, bien parece tener ayuda de nociones de otras disciplinas cuyo objeto de estudio circunda en las representaciones o la recepción discursiva; en algunos casos, la descripción del propio fenómeno rodea términos con teorías e ideas más alejadas a nuestra pretensión (Sociología del cine, por ejemplo).

¿Cómo ver una sistematización de lenguaje en el cine? Por referencia primaria vimos en Saussure la idea de vincular el fenómeno lingüístico bajo moldes de tiempo y espacio (*diacronía* y *sincronía*); luego dudamos sobre dicha metodología (dicho igual por Voloshinov y/o Bajtín) cuando tocamos los interpretantes de Peirce y la posibilidad de lecturas intangibles en esos ejes cartesianos y realizamos un cuadro escindido en nueve cuadros (Figura 5; páginas 53-56) por los conceptos de *facultad, sistema* y *uso.* Quizá en el cine deberemos contrastar dichos supuestos.

3.1.1. Diacronía fílmica.

Cuando nos referimos a *diacronía fílmica* ponemos de relevancia el carácter histórico del fenómeno cinematográfico como un todo ya clasificado a partir de las etapas como hechos. De forma análoga a la filología (o evolución formal) de la *lengua-lenguaje* (revisión de la lengua escrita en libros), el cine conlleva en su carácter material (durante los anales del siglo XX) un carácter de registro y a su vez, un anhelo de institución comunicativa a partir de pequeños cambios de pauta entre cintas.

Al momento de salir o proyectarse al público cualquier filme, se afirma una tendencia de época y su posible inmovilidad, a veces anexada al carácter de la mercadotecnia. Las fórmulas se instituyen y, en algunos casos, se saca provecho de las tendencias (*Film d'Art, Vanguardias, Expresionismo, Nuevas Olas, etc.*) o experimentos de los autores (D. W. Griffith, Chaplin, Ensenstein, J. V. Stroheim, Wells, Goddard, etc.). El cine inicia inconscientemente como espectáculo (exhibición de cortos de los hermanos Lumière, obras de Méliès, primeros *gags*, Max Linder, etc.) mientras la tecnología del ser se abre paso simplemente (Cinematógrafo Lumière, Aparatos de Gaumont o Grimoin-Sanson); aquello da pie a un interés del usufructo (*Nickelodeon*) y las primeras fórmulas (*Paso de manivela, animación, la narrativa de Griffith, etc.*) para protección de la continuidad viva del fenómeno. Esto se repite en niveles más avanzados y otras épocas como un evento circular y en mayor escala; así se halla el espectáculo de *The Jazz Singer* (1927, A. Crosland) con el implemento del sonido y, por usufructo institucional, nace la comedia musical y/o otras recetas del cine sonoro; la gala lograda con la tercera dimensión o los últimos ejercicios hechos en pantalla Imax (70 mm) apenas busca utilidad narrativa en algunos filmes; la animación por computadora lograba admiración en sus inicios por la propia tecnología (*Toy Story,* 1994, J. Lasseter) antes de suponer alguna trama más trabajada (*Antz,* 1998) como hoy navegan productos con historias repetitivas (*Dinosaur,* 2000, E. Leighton parece copia de los dibujos de *The Land Before Time*, 1988, de D. Bluth).

Con la naciente industria se agrega el factor de la gente y su repercusión social como complemento de esta filología; se pueden analizar entonces las repercusiones de toda una industria cultural (*Sociología del Cine*). Está diacronía se torna fría y alejada del acto constante y de la imaginaria vida de un filme durante su proyección; la facultad de realizar cine se ve consumada en hechos y registros (*El filme data de, con, y es de...*) y comenzamos a ver su sepulcro como las letras yacen en un libro.

3.1.2. Sincronía y lógica del cine

La sincronía nos refiere a un tiempo y espacio definido, allí donde el sistema de la *lengua* o el *sistema* de un *lenguaje* perdura. En el cine, la lectura diacrónica otea los rasgos concretos de un filme y la institucionalidad de sus formas (por ejemplo, *Birth of a Nation* de 1914 de D.W. Griffith fija el empleo de las mañas y encuadres dados hasta ese momento). Aquí vislumbramos problemas por la demarcación del filme respecto señalizaciones forzadas de la *lengua* bajo un sentido análogo a lingüística pues por muchos años se creía de tratar al cine como una escritura (J. Mitry).

Por dicha apreciación se intuyen aspectos de forma por reglas (planos, encuadres, movimientos, etc.) y volvemos a ese carácter de objetivismo abstracto dado por Saussure (Reglas inmutables y estáticas quizá para mantener el orden de los hablantes). Ciertamente las letras, fonemas o elementos primarios de la construcción lingüística (doble articulación) constituyen un número determinado otorgado arbitrariamente (A, B, C, D...) mientras lo captado en el cine es irrepetible (foto de un hombre con ciertos rasgos, toma de un cielo con pocas nubes, etc.; lo más parecido a la lengua serían las frases particulares de un texto); por un lado intuimos de la cultura una semántica de los tipos de encuadres o movimientos usados (encuadres de cara, marco de las piernas a la cara, etc. cómo gramatica pueden dar inconsientemente equivalencia de sentido a ideas de pasión, miedo, terror, alegría, etc.) y gracias a la relación de imágenes se logra una idea más o menos concreta de la obra (Tema) con el sentido personal del autor (sentido obtuso para R. Barthes ó el valor estético, etc.).

Ahora bien, la existencia de esas formas (*full Shot, long shot, extreme long Shot,* etc. en el vocabulario creativo; paradigmas en cuanto oposición de unos y otros, *Figura 6;* página 80) llegan a un entender humano maquinalmente dominado por la potestad natural de la *lengua verbal* la cual traduce directamente a los significados culturales (relación de palabras connotadas) cómo un superyo el cúal ciñe una supuesta estructura lingüística (las oraciones *¡Eso está mal!, ¡Qué miedo!, ¡Qué risa!,* son ajenas a una descripción concreta)

Con la organización dada del filme (por implícita de convenciones, reglas o gramática) solemos quedarnos con el ejemplo obvio del filme, su sintagma, su aspecto informativo ó anecdótico; con el proceso reflexivo de connotación podemos traducir el sentido latente de la serie de imágenes en su aspecto cultural (machismo, violencia, temor, etc.) entre el factor simbólico y obtuso. Ciertamente el ojo del cinéfilo obsesivo intenta descomponer las vistas y basarse en relaciones simbólicas; a todo ello convendrá tratar aquellos elementos de construcción a los cuales referimos.

De allí, cada filme puede entregar sus propias reglas (como idiolecto) sobre una base previa o ceñida por pioneros (sociolecto visual cultural o una gramática de las tomas). El público se halla en otra dinámica al llegar en directo con los significados (como escuchar palabras sin análisis estructural). De allí bien comenzamos a dilucidar los supuestos, ya rebatidos por teóricos de segunda mitad del siglo XX (C. Metz), de equiparar la forma icónica y/o simbólica de la imagen audiovisual bajo la idea de estructuras primarias o signos como la *lengua-lenguaje* verbal (el forcejeo de esta idea es abigarrado por los propios semiólogos de escuela lingüística).

3.1.2.1. Montaje.

Con lo referido a la potestad de la *lengua verbal* en el ser humano (capítulo uno) todo fenómeno de la naturaleza lo forzamos a la descripción lingüística. En el segundo capítulo vislumbramos brevemente un derrotero histórico de la creación de los filmes; en ello, vimos el resalte de neófitos del siglo XX (Méliès, Griffith, Chaplin, Eisenstein, etc.) por concebir esquemas de elaboración más o menos fijos o intercambiables. Luego, algunos teóricos desprendieron analogías constructivas bajo una emulación de la escritura; el propio teórico ruso S.M. Eisenstein señala (en términos dialécticos modernos, tesis, antitesis y síntesis) al montaje (y/o yuxtaposición) como composición espacial (fotográfica) [197] (Figura 9) y temporal (Cuadro A antecede a cuadro B, por ello significa C) entre cierta a alusión a las palabras.[198]

Por un lado la construcción fílmica se forja desde el proyecto mental del guionista o la existencia de un libreto (desde el francés Ferdinand Zecca, discípulo de Pathé o el americano Edwin S. Porter); de allí, volvemos a la clara descripción de la escena por un código o palabras como antecedente hasta la puesta en escena; toda composición simbólica sigue ya una inercia forzada por ésta potestad.

---

[197] Según Eisenstein, el posible encuadre de una mujer frente a una tumba, nos puede referir rápidamente al concepto de una viuda, lo cual puede ser algo determinista...
Precisamente en esta característica de nuestra percepción se basa el efecto de una historia mínima de Ambroise Bierce... Fantastic fables... <<La viuda inconsolable>>... Una mujer con manto de viuda estaba llorando sobre una tumba. <<Consuélese usted, señora>>, dijo un forastero compasivo. <<La misericordia del cielo es infinita. En algún sitio habrá otro hombre, aparte de su marido, con quien usted pueda aún ser feliz.>> <<Lo había>>, sollozó, <<lo había, pero ésta es su tumba>>".
La explicación nos refiere, por enunciación verbal a la muerte del amante. La pregunta, en término visuales sería ¿Cómo lograr la atmosfera anterior? Para cambiar el rápido efecto simbólico primario (la viuda). De allí parten las necesidades de ruptura de significados.
Cfr. Sergei Eisenstein, El sentido del cine, pág. 12.

[198] S. M. Eisenstein da las siguiente definiciones de Montaje:
La parte A, derivada de los elementos del tema que se desarrolla, y la parte B, derivada de la misma fuente, en yuxtaposición, dan origen a la imagen en la cual el tema está más claramente encarnado...
O bien...
La representación A y la representación B deben ser escogidas entre todos los posibles aspectos del tema que se desarrolla y se consideradas de tal manera que su yuxtaposición – la yuxtaposición de esos precisos elementos y no de otros posibles- evoque en la percepción y sentimientos del espectador la más completa imagen del tema."
Sergei Eisenstein, El sentido del cine, pág. 53.

El propio fenómeno del filme ciñe respectiva búsqueda icónica del hombre; cada plano o toma yace afectada por una forma cultural de mirar, predominantemente occidental. Los fotógrafos hasta el momento de su creación, ya habían transfigurado esquemas pictóricos (*Sección Áurea* de los griegos, Figura 9, página 83; renacimiento, barroco, romanticismo, etc.); toda una empresa humana heterogénea de claves preestablecidas. Para algunos, la cinematografía pudo reciclar con facilidad esos perfiles además de otros como el foro teatral; en su derrotero se daba al tiempo un anhelo de ruptura por una autonomía, precisión de elementos (planos) del todo visto y tras ello, ventaja de los implementos fotográficos (los tipos de lentes: *telefoto, gran angular, macro*, etc.; *La profundidad de campo, figura 10,* página 84).

Por otro lado, su desarrollo ve fenómenos paralelos de comunicación colectiva y con ello, la posibilidad de intercambio de formas en una autonomía particular (el realismo literario se ve en el *Film d'Art* o Griffith; el cómic en los seriales, la animación; la radio en *La verosimilitud casi noticiosa* como de Wells o los docudramas, los libros *Pulp y* las radionovelas en los temas del *cine de Gangsters*, etc.).

El cine posee características de tiempo y espacio (idea de Ricioto Canudo del séptimo arte) y otorga, con la unión de planos, un orden informativo y simbólico (Figura 11); el primero ajusta la continuidad bajo el simple hecho denotativo (Quién habla, descripción del entorno como un desierto, en una casa, etc.) y asimismo, da ya su fuente de connotación (Figura 11, página 85). La complejidad del filme requiere de un sentido (común y personal) para la construcción (y des-construcción) de elementos totales[199]; tal como indica Christian Metz[200], se dan marcas de puntuación (el corte directo, disolvencias, fundido a negros, etc.) entre elementos básicos (planos) sobre cualquier alusión directa a la doble articulación de las palabras; las cadenas de dichos elementos forjan a su vez ya figuras retóricas (como el recuerdo o *flash-back*, manejado por primera vez por Billy Bitzer, *The adventures of dolly,* 1908).

[199] Por ejemplo, si veo simplemente una secuencia de un filme y emito mi jucio sobre el todo, doy una opinión parcial; lo mismo sucede cuando se reduce en pocas palabras un dictamen sobre cualquier obra (es de violencia, de terror, etc.).
[200] Cfr. Christian Metz. Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968). Vol 1, págs. 142-155.

Con Christian Metz llegamos a un punto de discusión con respecto al término de Montaje y la unidad mínima del filme. Para Eisenstein la yuxtaposición surgía desde la composición fotográfica y daba origen al montaje. C. Metz toma en cuenta la mutabilidad del plano (profundidad de campo, secuencia, etc.) para separar al término (montaje) de *Collage* y tras esto, dispone como unidad mínima al propio plano[201] y encauza la noción de sintagmática como parte del estudio semiológico hacia fenómenos discursivos con unidades indivisibles (carencia de la doble articulación); vive así, la idea de los signos motivados en la unión del todo sobre las propias partes.

Metz apunta al campo diegético (o de la diégesis)[202] y su significado sobre el tiempo continuo del fenómeno (la descripción de espacio, por la sucesión de tomas igual se da con avance del tiempo); de allí (entre índices denotativos y luego connotativos) desarrolla ocho tipos de montaje[203] enfocados al fin semántico.

---

[201] Cfr. Christian Metz Ensayos sobre la significación...Vol 1, págs. 129, 146, 155-156.

[202] Diégesis como Investimiento de realidad de una imagen ayudada por la proyección o identificación del espectador. Según Metz, la investidura de realidad (en un objeto como esl cine) es la diégesis. Cfr. Christian Metz, Ensayos..., vol. 1, pág. 36, 37.

[203] **Tipos de Montaje según C. Metz. 1. El plano autónomo:** Segmento indivisible con formas como plano secuencia o cuatro tipos de insertos (*no diegético* = *representación descriptiva* ajena a la acción; *subjetivo* = cuadros ajenos a la sucesión de la acción; *inserto diegético desplazado* = unión de una acción cercana al contexto filmado, por ejemplo un halcon vuela y entre la secuencia, y un ratón de campo; *inserto explicativo,* algún detalle de la acción como un objeto, una espada, una rosa, una carta, etc).

2. Sintagma paralelo: Basada en la comparación descriptiva (acronológica) por su aspecto simbólico (ricos o pobres; día noche).

3. Sintagma seriado: Descripción de tomas para tratar un concepto o una coyuntura (como escenas de violencia en una ciudad para hablar de la urbanidad; abrazos o palmadas de personas para decir amor).

4. Sintagma descriptivo: (descripciones fílmicas diversas): Un sintagma cronológico para describir espacios u objetos determinados (el movimiento de ellos puede coexistir)

5. Sintagma narrativo slternado: Es la relación de tiempo intercalada entre objetos o individuos vistos para el desarrollo de una acción y referencias al espacio y/o distancia entre los propios elementos (Por ejemplo, escena de una persecución, cuadros de los cazadores y los acechados).

6. Escena: El ajuste de varias tomas para concretar una situación y un significado específico; en el aspecto sonoro esto se complementa y da pie en las conversaciones a la unidad.

7. Secuencia por episodios: Escenas breves, separadas por efectos ópticos (parecida al *sintagma seriado* por disolvencias, fundidos encadenados...; se presupone la acción sobre el aspecto descriptivo).

8. Secuencia ordinaria: Escenas donde pueden soslayarse los momentos nimios o carectes de significado entre hechos (Un hombre viaja a otro país, las escenas pueden obvian duración del trayecto).

La aparición de sintagmas apunta unos carentes de continuidad temporal en el relato (2 y 3)

De los sintagmas basados en la secuencia temporal se halla el *sintagma descripivo* (4) y la posibilidad de sintagmas narrativos (5); estos últimos escindidos en Narrativos Lineales como el *sintagma narrativo alernado* (5) y secuencias. Las secuencias derivan del sintagma narrativo lineal y se bifurca en secuencias por episodios (7) o secuencia ordinaria (8).

Cfr. Christian Metz, Ensayos..., vol. 1, págs. 146-166.

Con la lectura de Metz, el montaje como composición fotográfica se anula por la continuidad temporal de la imagen (persistencia retiniana) hasta rodear los aspectos circundantes a la ficción o a la supuesta realidad conceptual evocada. A todo ello y con el itinerario histórico se añade la inclusión sonora y un papel a veces paralelo para lograr la búsqueda de la verosimilitud del mensaje.

Si aplicamos las ideas del montaje al factor sonoro, nos encontramos con otro tipo de composición la cual conlleva respectivos fines informativos y simbólicos (en cada fenómeno auditivo, se sostiene una denotación y/o una connotación por sus elementos evocados).[204] La inclusión del aspecto lingüístico es, para algunos, retroceso de la praxis del montaje visual cuando las propias palabras solamente se ilustran (*Relevos,* en términos de Roland Barthes); en su debido caso, la existencia del contrapunto va más alla de contraponer significados auditivos y visuales, obedece a la trascripción o emulación de las figuras clásicas de dicción o retórica dentro de un discurso (elipsis, metáfora, metonimia, etc.).

[204] A partir del propio uso del discurso se puede lograr la simple descripción del espacio tiempo y figurar un ambiente psicológico; la evocación los tiempos se puede dar por referencias al pasado (*Flashback*; o doble *flashback*, cuando el propio audio rotoma otra evocación ppasada) o al futuro(*FlashForward*)..
De acuerdo al sistema dramático, Lidia Camacho enuncia varios tipos de MONTAJE SONORO
Montaje lineal: Sucesión cronológica de elementos.
Montaje paralelo: Alternancia de escenas.
Montaje por analogía: Mezcla de sonidos para mezclar dos escenas.
Montaje por antítesis: Unión de sonidos opuestos para dar un resultado distinto
(Quizá el propio contrapunto para referencias simbólicas).
Montaje por Leitmotiv: un elemento repetitivo acústico el cual reitera la unidad de la historia.
Cfr. Lidia Camacho op. cit., págs. 49-60.

3.1.2.2. La ubicación o desubicación del montaje.

Toda producción pretende un espectador apto para dar significado a las secuencias presentadas; el deseo de obtener un claro mensaje fílmico[205] señala la dificultosa necesidad de definir al propio montaje; la institución de las formas y puntos de enlace convencionales se mezclan con el sentido del autor para crear la sustancia del contenido (tema del filme). Toda organización matemática del encuadre, la relación continua de tomas o la aplicación moderada de la tecnología (cámara lenta o rápida, lentes, tercera dimensión, color, sonido) requiere de un margen de referencia cultural (interpretante de los espectadores) y cuando dicha comunión aparece convendrá hablar de la expresión cinematográfica (sería un *Topos* entre el autor y el espectador).

En tal camino, parece más fácil llamarle *composición* o *edición* al trabajo material y físico de unión de tomas con el carrete (o a la mezcla digital de las mismas con el ordenador). El montaje se torna entidad abstracta por el sentido dado por el autor (idiolecto; mezclar planos ilógicos intencionalmente) y por la correspondiente variabilidad del interpretante. La duda se concatena con la discusión misma de la diacronía y la sincronía cuando cada filme es único en su composición y, al mismo tiempo, modifica (por esa irrepetibilidad) un modelo de creación y lectura fílmica. Por ello, el montaje requiere de la entidad receptora, del espectador para converger en el aspecto simbólico o el signo motivado del filme.

[205] La apreciación teórica rusa intenta depurar elementos inutiles para ahorrar materiales con un efectivo mensaje; en el habla (lenguaje verbal) nos damos el lujo de despilfarrar nuestra voz.

3.1.3. Plan intertextual del filme o la pancronía del cine.

Bajo un estudio semiótico, la gran paradoja del discurso del cine, es su temporalidad; por un lado, un registro histórico como una filología de reglas e imágenes visuales evolutivas, reglas más o menos estables y un discurso activo como un habla. En el primer capítulo diferenciamos *facultad, sistema* y *expresión*, conviene ahora, resaltar por principio los parámetros *diacronía y sincronía* para otear aquella novel o *pancronía*[206] o una *utopi-cronía* donde se enmarque el fenómeno cinematográfico.

Por inicio, la recepción de sintagmas requiere de una interpretación del entorno pretérito por el *interpretante* (Según Peirce, *interpretante directo, inmediato y final*); el ser humano tiene dos caminos, su vida como estudiado receptor y por otro, el creador de signos en el futuro (hermenéutica al pasado y retórica al futuro).

En el cine de 1896 se describe un público atónito por el espectáculo de los Lumière; la capacidad del intrumento en términos de comunicación se cierra a un caso unidireccional y deja la opcional respuesta del público sólo en comentarios o palabras o la evasión del acontecimiento. Bajo el margen de la imagen se muestran formas de ver el mundo en una cultura dada;[207] en términos fílmicos, la duda es por la diacronía: ¿Qué elementos icónicos tenía la gente de 1896 para sorprenderse de *L'entrée d'un train en gare de le Ciotat?* Por un lado, la respuesta vive con cada individuo del evento histórico y al mismo tiempo, con la industria cultural relativa a esos años (antecedentes, movimientos artísticos, industria, etc.).

[206] Concepto surgido de la hipótesis de F. de Saussure para encontrar una ley en el sentido físico de la *lengua verbal* y su evolución. Cfr. F. de Saussure. Curso de Lingüística general. pág. 136.
Cfr. M. Beuchot, Tópicos de Filosofía y lenguaje, págs. 192-195.

[207] Por ejemplo, puedo decir: hago un paneo de izquierda a derecha sobre la sala en donde me hallo con la escritura de estas líneas; el significado de dicha oración presupone un marco de referencia o inteligibilidad para nuestro lector.

Todos completamos (para bien o mal) un bagaje de símbolos e iconos en nuestra mente (derivados de nuestro contexto social) como fortaleza de asimilación de otros elementos nuevos; alimentamos lo construido, lo decoramos y, en la medida de lo posible, creamos nuevas cosas o nuevos signos (ciclo ad-infinitum de Peirce). Algunos espectadores se mantienen como amantes del séptimo Arte y otros buscan la posibilidad de tornarse creadores; al mismo tiempo converge el propio fenómeno de la conservación de ciertas reglas y la modificación de algunas.

Pensemos en un ejemplo: *Citizen Kane* data de 1941 y su proyección dura 119 minutos, presenta cierta edición, sonidos y un tema el cual llega a la recepción del espectador (el cual puede aceptar los significados del producto) con una coyuntura dada (tercera década, *New Deal,* etc.). El contexto del filme refiere un escándalo provocado por las alusiones al hombre real W. R. Hearst (dueño de medios de información) con el personaje principal; el interpretante directo comulgaría con ver a Hearst sobre Charles Foster Kane, el interpretante inmediato ve el significado único por tema y objeto del relato (la esencia o alma del personaje de Kane) y con el interpretante final se establece un orden de la diégesis, la ficción y la ubicación del símbolo. Tras la significación de esas dos horas se acepta la institución de la industria (el espectador llega como individuo y una vez acogida la expresión del filme, éste sale dentro de la homogeneidad del sistema, su pronta respuesta es muda; ésta es la cinematografía como tal). Entretanto, el fenómeno adquiere cosas ajenas al filme, las cuales ciñen al propio interpretante; un papel simbólico crece en la memoria colectiva o la industria cultural; eterno ciclo de texto e intertexto en otros fenómenos.[208] Con ésta misma idea, *Citizen Kane,* proyectado el día de hoy provee otra significación, le podemos dar una referencia como canon fílmico, categoría especial por sus anales, un ensayo visual, etc.

[208] Dentro del mismo cosmos, la serie televisiva de dibujos animados *The simpsons* refiere a varios de los iconos de *Citizen Kane* (además de otras referencias fílmicas como las obras de Stanley Kubrick, *Dr. Strangelove,* 1964, *2001, a space odyssey,* 1967, etc.). La lectura remoza con dicho antecedente para hallar sentido en el interpretante directo cuando se toma un paródico Charles Foster Kane en Charles Montgomery Burns.

Ahora bien, tras éste horizonte del espectador, el análisis de la creación del mensaje mismo (sobre la anécdota simple del filme) abre un campo especulativo; éste es un derrotero sobre la coyuntura pretérita (por ejemplo, el cine imita formas y/o argumentos del teatro, la literatura ó el cómic en sus primeros años). En el caso *Citizen Kane,* la lectura hermenéutica otea las formas dadas por J. Ford, el expresionismo o todo una síntesis visual de otros. El plano adquiere su pronta renovación; el espectáculo, la tecnología, la ubicación de una industria de exhibición, la pericia de neófitos como D. W. Griffith hasta el propio autor, queda superada con el propio mensaje; expresión intrinseca a la norma y a la mutabilidad. El producto manifiesta una *pancronía* o *utopicronía*; la puesta en escena del filme y la absorción del contenido por el constante constructo del interpretante.

En esa absorción final del filme bien podemos rescatar la noción del hábito o la costumbre de tomar como símbolos los iconos presentados; he aquí otra recuperación del concepto de sentido (capítulo 1) hacia la imposición de un discurso dado. Cuando Metz delimitaba su noción de montaje en los filmes de ficción igual se pueden alcanzar las otras dos caras del cine (documental y animación) por el factor del interpretante en el espectador.

En el cine convergen diversas expresiones ajenas al fenómeno (tenue idea de literatura, de cómic, fotografía, etc.) y por ello existen subsistemas paralingüísticos del ser humano (kinésika, proxémica, etc.) concatenados a su interpretación. Los reductos de las formas del teatro, la historieta, la literatura, la fotografía, la ilustración, la pintura, la música entre otras forjan un papel de tótem cuando el cine remoza su pasado institucional a través de la imagen del mundo de la vida. El sentido de la realidad de Altamira yace en cualquier documental, su sentido tecnológico en cualquier animación y su sentido creativo en cualquier orden diegético (ficción). En una paráfrasis química, el fenómeno visto como texto consiente una característica de compuesto, sólo por el efecto electrónico de nuestras neuronas (reflexión de la percepción) lo desprendemos en tiempo y espacio; desde un plano a una cadena fílmica (intertextualidad) para reconocer las partes del todo; en ese momento podemos hablar de expresión.

3.1.4. Esquema de ubicación

Con lo dicho anteriormente requerimos un esquema general de ubicación con el problema del lenguaje y los enfoques tentativos de estudio ya vislumbrados en capítulo uno (Figura 5).

Primero hallamos problema con el tiempo sobre el cual el cine se ha sostenido como registro histórico (Estudio diacrónico; coyuntura de espectáculo, elementos técnicos materiales y una industria), sistema donde se añaden los discursos (formas y reglas frente a la sistematización del artista) y los efectos recibidos por un interpretante (referencias pretéritas y proyecciones hacia el futuro; la vida del símbolo).

En otro eje, el espacio bien se sustenta por la maleabilidad semántica del objeto de estudio fílmico como un signo en la traducción de nuestros propios términos (nombre y título del filme, estructuras y formas usadas, carácter de industria y sistematización de propuestas mutables de estilos), cómo mensaje (su uso de novel tecnología, el tema del filme y su tendencia artística) y por último la intertextualidad donde se ubica el carácter artístico (Espectáculo por el mero hecho de existir, su sentido obtuso del filme y la apertura interminable de tomar un objeto por otro).

Así, la cinematografía podemos analizarla por los avances de la industria cultural con sus respectivos e interminable ejemplos (*diacronía*), por mensajes concretos de un filme con sus respectivas cadenas fílmicas (*sincronía*) y la sistematización de un orden de lecturas del filme respecto al contexto (tiempo y espacio ajeno al filme; una *utopicronía o pancronía*).[209] Así se presenta la Figura 12 para sintetizar los puntos anteriores.

[209] Ya habíamos referido la crítica de Voloshinov hacia Saussure.

Figura 12. **Derrotero de Análisis cinematográfico en cuanto a**

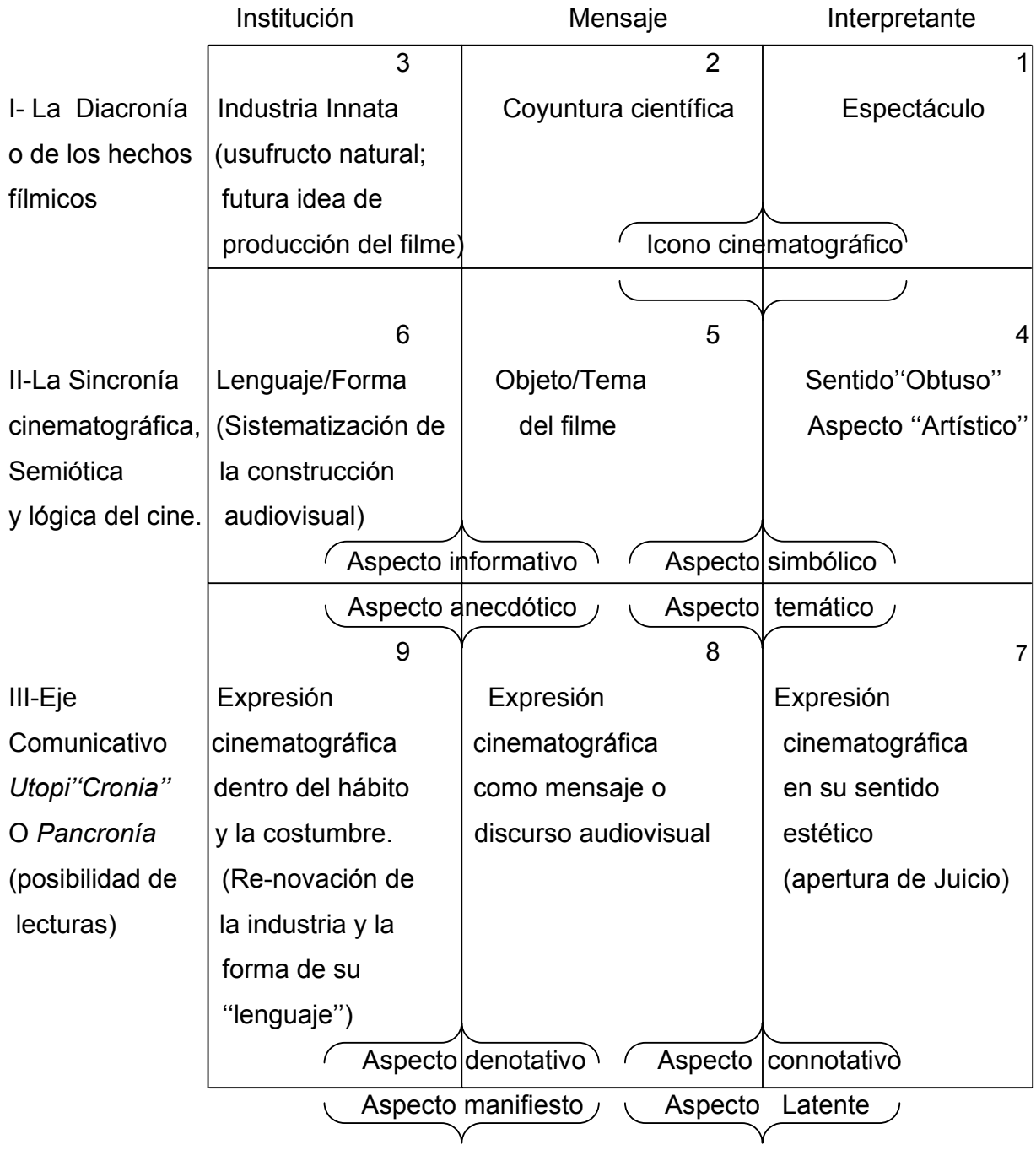


Figura 12. **(*Continuación*)**

1. Márgenes de estudio:

I - Sociológico histórico (Industria). *Nivel Diacrónico fílmico* como facultad del hombre al crear algo nuevo como espectáculo (deseo) por los instrumentos tecnológicos (pre-pensamiento; ideas de los hnos. Lumière o Edison cuando se buscaba un sentido puro de la ciencia; los Lumière niegan el artefacto a Méliès). Con los *Nickelodeons* y el usufructo, cada obra forma parte de la industria y ceden efectos al espectador; si bien vimos en el capítulo dos, inumerables títulos, cada uno pretende un efecto en el público por contexto, capitalismo, socialismo, cultura. La historia y la sociología del cine alcanzan detalles referidos al mundo del cine en la sociedad.

II- *Semiótica como ‘‘lógica’’ de construcción cinematográfica*. (Construcción del Mensaje). Los ensayos inconscientes del mundo creativo en el orden audiovisual pueden ir en dos rutas: El cámino de una industria inamovible (*Hollywood*, por ejemplo) y el derrotero artístico (*7*) (*Retórica* por el creador y estética por el receptor); en algunos casos esas dos vías intentan un equilibrio (*cine de autor* en Estados Unidos de América o Europa; Woody Allen, Clint Eastwood, Peter Greenaway, etc.). En la construcción fílmica se hace consciente un objetivo claro y un tema (5) (La planeación de una producción se comenzó a dar desde la existencia de los libretos para facilitar el trabajo y lograr un propósito común; aún en los casos del cine independiente, cuando se busca una ruptura en las formas o contenidos como Andy Warholl y el cine *Underground*, deben tomarse en cuenta las intenciones antes de filmar, esa sería la fortaleza de un movimiento o una pauta). Hoy día, los presuntuosos amateurs con cámara de vídeo pueden ser interpretadas, en términos de Wim Wenders en *Lisbon Story* (1994), como ‘‘videotas’’ cuando tienen la obsesión de grabar todo. De allí, es necesario reconocer los términos verbales convencionales o reglas técnicas de elaboración visual (6) para crear un mejor puente de significado con un espectador promedio; así, el artista se halla más consciente de imprimir un sentido obtuso o mensaje oculto a través de los elementos usados en la construcción de un filme.

Figura 12. **(*Continuación*)**

III- Hermenéutica del cine. La Relación del filme con el sistema de interpretación.

La retroalimentación comunicativa por creador y espectador está sesgada por el propio fenómeno fílmico; por la facilidad del uso lingüístico sobre el icónico pues nuestra opinión hacia el filme bien queda al aire o es su caso por cartas al autor (supongamos, lo hacemos con otra película, una película contestataria a otra y quizá, nuestro interlocutor deseado ya está ausente; nuestro mensaje es al público en general como una balanza de opiniones fuera de un diálogo); la instancia del mensaje cinematográfico sería análoga a la expresión oral de la cual se aprende un código por imposición y deseo (en éste caso, sería un sistema de íconos los cuales se vierten en un bagaje de sintagmas visuales); de allí, un objetivismo abstracto o sistema de reglas y una unidad por autor y renovación del interpretante audiovisual. El margen de estudio trataría un todo en movimiento; cada filme es relativo a su momento de proyección y al momento del interpretante. El análisis pende de una sistematización dada como hermenéutica o estudio del mensaje por las propias referencia historicistas y teóricas. Con lo anterior nos predisponemos a señalar dentro de nuestra mente una constante interpretación de elementos; expresión sobre interpretante directo (7) (Una cosa denotada por otra; nuestra connotación natural al espectáculo y al sentido del artista; juicio estético como bonito, sublime, horror, etc.), expresión sobre interpretante inmediato (8) (Podemos pensar *‘‘Con base en las reglas icónicas previas el tema del filme significa...’’, ‘‘los planos denotan y connotan lo siguiente...’’, ‘‘la suma de los símbolos nos resulta...’’*) y expresión sobre el *interpretante final* (9) (De acuerdo con la denotación del filme, éste se agrupa en cierta tendencia, bajo las características previas de otros filmes y se sistematizan fórmulas otra vez de acuerdo a una cultura audiovisual).

***Figura 12.* (*Continuación*)**

2. Ópticas de cruzamiento de espacio.

A) Filme como signo (*Industria*). *Óptica semiológica europea.* Dadas las relaciones diádicas de Saussure (*lengua-habla*) el filme puede reducirse a un elemento de construcción de un todo industrial; un filme es visto como signo en oposición a otros filmes. Se reduce en éste sentido la propuesta del autor. La institución fílmica es un ente abstracto ejemplificado con películas o filmes agrupados en géneros comerciales o rentables; el filme como signo permite la ubicación mental del cinéfilo por su relación con otras obras.

B) Filme cómo símbolo (mensaje). *Óptica lógica- semiótica.* Un filme se enmarca como símbolo a partir de la relación del autor y la institución fílmica, entre la interpretación estética y el margen anecdótico o informativo de la cinta. Las relaciones tecnológicas del contexto enriquecen la construcción en tanto la forma de conducción del mensaje. Sobre lo anterior se valora al montaje (Eisenstein y la yuxtaposición) para efectos en el mundo icónico del interpretante.

C) Filme como objeto estético (*interpretante*; relación con el público). Bajo los márgenes de interpretación o estética, todo descubrimiento artístico puede causar rechazo o admiración (espectáculo y expectativa). Cada persona datras de una lente revela algo inconscientemente; cuando los hermanos Lumière tomaban vistas de obreros, del tren, de un bebé, etc. daban un manejo subjetivo de un aprendizaje de otros modelos (fotografía, ilustración, pintura, etc.). Entre la necesidad y la facultad de expresión, se hace espectáculo; la sistematización del mismo tiene como hallar un sentido ajeno a la palabra (una operación poética); de allí, todo juicio estético posterior aparece por la relación del sentido común y el sentido personal.

Fin de la figura 12.

Ante lo anterior hallamos la posibilidad de realizar la disertación final de la expresión cinematográfica, pues comenzamos a separar por este novel eje de *pancronía o utopi-cronía* la constante mutabilidad del interpretante, ahora audiovisual.

3.2. De la expresión al lenguaje cinematográfico.

En éste punto, tratamos de recuperar la disertación sobre la posible ubicación del fenómeno cinematográfico en su orientación de lenguaje (problema ya tocado por Christian Metz en su ensayo *"El Cine: ¿Lengua o Lenguaje?"*)[210]

Por lectura sincrónica, la duda perseverante en el cine es la búsqueda de unidades mínimas para la construcción de estructuras con significado (sintagmas); para C. Metz las entidades básicas son los planos. La cinematografía vista como escritura (como en un principio decía Jean Mitry) es incompleta cuando una doble articulación (este punto Metz también lo recalca) falta en un filme y por otro lado, los valores significantes son evocaciones directas de significado; la verosimilitud del fenómeno fílmico o la atención hacia una imagen visual sobre una palabra misma rádica en el papel analógico de los referentes (*icono y símbolo* según Peirce).

De acuerdo con la lectura de Roland Barthes, la des-construcción de un fenómeno visual (o audiovisual) comprende la existencia de connotaciones (o una doble denotación como ya hemos visto); de allí, la lectura cinematográfica es más cercana a los términos de Peirce en cuanto simbólo (interpretante) o una forma inductiva o deductiva de comprender icono (o signos motivados). La potestad cultural de la lengua-lenguaje verbal sobre nuestros actos implica una organización lineal del discurso fílmico en nuestros recuerdos (¿De qué se trató la obra?); todas las cadenas fílmicas y montajes se resuelven en anécdotas y efectos de sentido (juicios estéticos) mientras, en paralelo, la mezcla del ciclo del interpretante (*directo*, *inmediato, final*) abre la puerta al objeto de la realización y la puesta en escena; ese vaivén da origen a la expresión cinematográfica.

[210] C. Metz. Ensayos sobre la significación... V 1., págs. 57-114.

En ese derrotero, el título de sincronía parece reducido ante el fenómeno del cine, pues el efecto de tiempo y espacio corre sobrenaturalmente como un habla; el poco tiempo para certificar las reglas del propio lenguaje se hallan en el propio filme cuando la expresión, en cada momento, se autoconstruye por el interpretante. Ello nos hace referir otra vez a la crítica de Voshinov y/o Bajtín respecto al aspecto de sincronía u objetivismo abstracto de la lengua pues es perseverante la mutabilidad. Por esa razón fue necesaria la referencia del término de *sentido* (alejado de la concepción objetiva de la sintaxis) en el primer capítulo con la referencia a los prodigios paralingüísticos. El cine, por su aspecto de representación audiovisual, recupera la noción de sentido en cualidad de operación simbólica (interpretante y objeto). Si la tríada *facultad, sistema y expresión* justifica una referencia de ciclo de lenguaje, en el cine solamente vemos la punta del Iceberg (expresión) cuando en un filme se halla ciertos patrones de composición visual previa (aprendizaje por sintagmas; imitación de viejas películas; según George Lucas, un ataque de naves espaciales en *Star Wars,* 1977, copiaba la edición de un documental sobre la gran guerra).

La expresión cinematográfica converge en ciclos de tiempo y espacio como la propia noción de historia. Por un lado, la diacronía fílmica (y/o una facultad humana de expresión durante la historia) aparece de manera abstracta en la memoria inconsciente de la cultura y de allí, se reconocen ciertas fórmulas del relato (terror, melodrama, fantasía) o edición (documentales, por ejemplo).

Por lo anterior, la expresión cinematográfica es la puesta en escena (o en uso) de un código icónico audiovisual presentado en movimiento y sustentado por la existencia de un interpretante y una cultura; dicho papel, pone de manifiesto la facultad del hombre por crear nuevos signos a partir de relaciones guardadas con otro tipo de expresiones (lingüisticas como paralingüísticas). La propia expresión, a su vez, trasciende al propio filme por los aspectos semánticos relativos al filme y su propia sintagmática cuando existe la posibilidad de comprender o crear otras obras fílmicas o audiovisuales.

3.2.1. El aporte de Christian Metz sobre el lenguaje cinematográfico.

Toda la disertación de nuestro primer capítulo sobre el lenguaje verbal es la justificación para el entendimiento de la propuesta de Christian Metz en su búsqueda de definir una semiología del cine.[211] Dicho autor indica las disparidades obvias con el prodigio oral (doble articulación o la comunicación unidireccional), la paradoja de un pretencioso cine-lengua en la primera mitad del siglo XX (uso conceptual del montaje como Eisenstein; las analogías de la palabra)[212], etc.

C. Metz apunta el hecho de una intelección fílmica basada en el grado de entendimiento de la obra y su espectador (sincronía implícita; reglas halladas en el filme *per se*);[213] de allí, el autor soslaya la posibilidad de un sistema inmutable de signos y el papel historicista (diacronía en nuestros términos) de los mismos; inquiere en un balance entre una sintaxis con fruto simbólico (el montaje cómo vimos anteriormente)[214] y una polisemia de las formas por una concepción psicoanalítica en los efectos de sentido.[215]

Metz intenta romper medianamente con los términos de F. de Saussure; en nuestro caso, el riesgo lo tomamos al tocar los conceptes de Peirce con respecto al ciclo del interpretante. De esta forma se justifica todo el camino recorrido en el primer capítulo por las tríadas y la necesidad de certificar un lenguaje cinematográfico sobre un proceso lógico (epistéme de una *semiótica* = *lógica* según Peirce). Ante todo ello, ya es pertinente ubicar y concretar un concepto sobre lenguaje cinematográfico.

---

[211] **Cfr. C. Metz.** Ensayos sobre la significación, vol. 2., pág. 114.

[212] Por un lado, benefactor de fórmulas y camino sustentable una práxis académica y un aislamiento paulatino de la teoría por unos cuantos Lo anterior puede cotejarse con cineastas, antes cinéfilos, y directores empíricos. Asimismo cabe la *Nueva ola francesa* respecto a Goddard y la afirmación de una supremacía de Estados Unidos de América en términos de pericia de las normas narrativas y/o efectos de sentido.

[213] **C. Metz.** Ensayos sobre la significación, vol. 2, págs. 96-97.

[214] **C. Metz.** Ensayos sobre la significación, vol. 2, págs. 146-166.

[215] En el significante Imaginario clarifica el ejemplo de un sueño, el cual, si fuera visto en el cine carecería de un orden (Quizá, idea afín a la propia propuesta del surrealismo) y sería ininteligible. De allí bien conviene la dialectica Imaginario/Símbolo.
Cfr. C. Metz. El significante Imaginario, pág. 107.

Por principio, la historia nos refiere a una institución de formas en el uso del cinematógrafo tomavistas desde la transformación (o adaptación) de otras formas de expresión humana combinadas con propio potencial del prodigio; con ello, inferimos una facultad de manipulación de elementos icónicos (audiovisuales).

Aquella operación se halla en un constante cambio de interpretaciones por el orden de las manifestaciones sociales dadas en cada cultura; la relación guardada con los espectadores determina parte del efecto en el público y a su vez, genera la reflexión de futuros creadores. En ese sentido, bajo las afinidades del *lengua-lenguaje* verbal, un símil claro es la expresión como derrotero final dado por un sistema cambiante.

El lenguaje cinematográfico, por ende, es el sistema icónico audiovisual presentado en un filme (o producto audiovisual) como pauta de un momento histórico determinado y bajo la disposición de una expresión humana vinculada con otras formas de expresión (implícitas o explicitas y/o ajenas o propias al fenómeno cinematográfico) para un esperado interpretante (y su respectivo ciclo) de una cultura dada (posibilidad de lecturas).

La existencia del mismo presupone una consumación primaria en un nivel de inteligibilidad simbólica (y de sentido) para un público determinado; el receptor traduce su naturaleza paralingüística en el sistema de signos verbales para su reconocimiento consciente del evento presentado desde la referencia anecdótica, la profundidad temática de la obra y/o el posible uso en otro lenguaje.

Por lo anterior, hemos planteado la situación del propio lenguaje cinematográfico a partir de la propia expresión cinematográfica; cada una es distintita, pues el lenguaje se presenta como una entidad propia de un evento audiovisual mientras la expresión puede incluirse en otro tipo de expresión como fenómeno intertextual.

3.3. El filme entre una reducción signica o una apertura simbólica.

La adscripción en palabras del fenómeno cinematográfico reduce o engrandece su forma, su sustancia o su sentido.

Pensemos en una estantería para filmes (o en DVD, formato casero de las producciones fílmicas); cada producto es fruto de una producción y por su recepción se consume el mensaje desde sus formas hasta el contexto donde se ubica; tras todos sus elementos encierra un concepto de sí y digno de significación por operación simbólica (en términos de Peirce). Ese concepto forma parte de un sociolecto icónico para el espectador; cuando cada individuo se halla en el ciclo de *lengua, lenguaje* y *pensamiento* y también traduce (o reduce) el sentido puro en pautas, estilos, temas o géneros. La apreciación del símbolo pasa a una reducción *signica* (o de signo) en competencia de otros (Régimen de oposición: *Psycho,* 1960, A. Hitchcook, es un *PsicoTriller* y es distinto a otro como *Silence of the Lambs,* 1991, J. Demme).

En el primer apartado intuimos diferencias entre la lógica del mensaje como razonamiento concreto del objeto y una hermenéutica traductora del sentido a través de la relación con el interpretante. En esa vía nuestro segundo capítulo histórico (como bien cualquier relación descriptiva de los anales de cualquier fenómeno con características artísticas) intenta fijar los vínculos de tiempo y espacio entre toda una serie de producciones respectivas (plétora de nombres, de títulos, espectadores). La gran paradoja de dicho episodio es una perdida de sentido por la simplificación de cualquier filme en dos o tres palabras (la reducción de un título o autor como surrealista, neorrealista, existencialista) y al mismo tiempo, el uso de vocablos simbólicos para alcanzar la comprensión del lector. Un filme visto por la demasía de una industria se reduce ante la magnitud de los demás; en otros casos, un autor o filme representa un país (Honduras y Sami Kafaty; Barbados con Andrew Millington, *Gutaperc*) ante sus desiertos cinematográficos.[216]

[216] Término de Sadoul al referirse del cine de África cuando éste apenas alcanzaba una industria por sus países del norte (Egipto y el Magreb).

Quizá esto alude al propio fenómeno de las bibliotecas y la literatura cuando sacamos del anaquel el libro (signo en cuanto título), descubrimos su mensaje (símbolo y significado) y podemos disfrutar de él (símbolo y sentido). Así pues, ciertos críticos, intelectuales, cinéfilos o historiadores señalan un canon de revisión cinematográfica casi básica para el interesado neófito (cursos de apreciación cinematográfica[217], *cine-clubs*, etc.). De allí, tal como lo fue la propuesta de la cultura pop o la *nueva ola*, la valoración estética[218] del discurso fílmico se halla inmersa en cuestiones fijas del interpretante (pensemos en el ejercicio de denotación y connotación de Barthes y el anuncio de *Panzanni*, y las evocaciones en vocablos dadas por un fenómeno visual).

Bajo los preceptos anteriores, nuestro segundo capítulo se vuelve objeto de estudio por ser su interpretación misma (hermenéutica) además de tratar al propio objeto referido (cinematografía). Esto es como tomar el título o nombre de un filme el cual se trata como signo e índica un símbolo (o mensaje) mientras la proyección de la cinta real retiene un problema de iconicidad directa, abstracción inmediata y un efecto personal final (detonante de otros actos en el espectador). Nuestra traducción en palabras enajena a la propia expresión en el tiempo y el espacio y al mismo tiempo revaloramos su inscripción simbólica evolutiva (neorrealismo, expresionismo, cine de la guerra y el cine bélico, etc.). Si la diacronía fílmica nos corrobora simplemente los señalamientos del cambio de sus formas en el paso del tiempo y la sincronía nos hace ver sólo su aspecto constructivo, el descubrimiento de sentido se descubre por la inclusión del pasado evolutivo y su momento de recepción del objeto en el interpretante.

El espectador cuenta con epistéme y sensibilidad por expresiones previas de su entorno; de allí, la reducción o ampliación del filme. Por ello, las cintas exitosas con simple pretensión lucrativa, guardan un *"topos"* inconsciente o mitologías referidas en sus iconos / símbolos para el interpretante (por ejemplo: el amor ideal en una trama romántica).

[217] De manera tramposa, cualquier curso de apreciación cinematografica (como de cualquier arte) jamás podrá otorgarle la sensibilidad a un espectador, eso depende de él.
[218] Tratemos a la *Aestesis* o estética en su dimensión de lo sensible; alejemonos del concepto dado por Sanchez Vázquez (Invitación a la estética., pág. 57) en cuanto apropiación de la realidad.

3.3.1. Intertextualidad y expresión cinematográfica.

El cine, a través de su auge y la plétora de cintas en el mundo, ha otorgado un bagaje audiovisual a través de convenciones (simbólicas) desde sus iconos (si vemos la silueta de Mickey Mouse nos indica una empresa; si hallamos el rostro de Marylin Monroe nos deriva a una idea de sensualidad dada por el cine u otra cosa) al plan de su expresión (formas narrativas afines aplicadas en cómics, televisión, videojuegos, parques de atracciones, etc.).[219] En esa vía, podemos hablar de una retroalimentación; el cine conlleva estructuras audiovisuales derivadas de otras manifestaciones (el teatro, el cómic, la literatura) mientras, al mismo tiempo, puede transformar la connotación de otras como la música.[220]

Lo importante en señalar aquí, es la reflexión de aquello perseverante en el derrotero histórico y fuera de la propia cinta (así reflexiona R. Barthes en cuanto a lo obtuso para decir: *lo fílmico del filme*); es allí donde el desajuste del tiempo y el espacio falla por la polisemia del mensaje y el relativo acervo audiovisual del espectador.

En ese sentido, bajo la reducción de signo o apertura de símbolo, podemos pensar en un filme citado en otro. Por ejemplo, la sátira de Mel Brooks *High Anxiety* (1977) satiriza en una escena la parte de la ducha de *Psycho* (1960) de A. Hitchcook; la simple secuencia es parte del todo de la parodia; es a la vez simple signo *Psycho* (1960) y al mismo tiempo, representación de todo el filme de Hitchcook. Ahora bien, nuestra idea intenta llegar más allá de ello, de la cita del sentido; por ejemplo, Woody Allen con *Shadows and fog* (1992) alude al *expresionismo* y, *Zelig* (1983) evoca la técnica documental (en esos casos tratamos con una intertextualidad referida a la forma sobre el contenido).

[219] Los fenómenos paralingüisticos hechos por el hombre se institucionalizan (saber pintar, saber hacer cine, saber cocinar, etc.) y al mismo tiempo, la posibilidad del ciclo ad-infinitum, prolifera en otros medios como los propios.
[220] Grandes obras clásicas determinadas por los iconos como *El aprendiz de Brujo* en *Fantasia* (1940). La música surf tuvo reinterpretación con los gansters de la obra de Tarantino, etc.).

Si seguimos así, otros medios (teleseries, videojuegos, objetos lúdicos) pueden coger (a veces por publicidad) el contenido de los filmes.[221] Ahora bien, la intención de nosotros es aludir a elementos afines a una sincronía más o menos perenne para la comprensión de un mensaje.

Si reflexionamos en el derrotero histórico del cine, la última década del siglo XX, ve comarcas del mundo sin previa industria y con debut en el campo audiovisual o en cine digital. Bajo un comentario determinista, puede verse a éste cine como con muerte de nacimiento cuando el vídeo o la televisión les sirve como substituto del filme. Ésta reiteración tanatológica (y metafórica; falta ver literalmente al artilugio vivo) es justa e injusta: El detrimento del uso del celuloide y el auge del factor digital (ordenador, vídeo) es un acto físico mientras el ritual de producción, grabación y/o filmación aun busca la expresión con el montaje.

Si recalcamos una idea de expresión cinematográfica como base de una cultura audiovisual en la coyuntura del mundo moderno (televisión, telefilmes, videojuegos), la expresión cinematográfica coadyuva en el lenguaje de otros medios; se alude o se da conocimiento consciente del fenómeno fílmico. El cine resucita, se transfigura o reencarna en otro medio bajo características disímiles o parecidas como alguna vez lo hicieron otras expresiones artísticas (teatro, cómics, música, fotografía, etc.) con el cine.

Por lo anterior, reflexionamos nuevamente con la diacronía o las mutaciones dadas por el cinematógrafo en el siglo XX y su vida metafórica (un tanto por la idea del celuloide) cuando éste incluye una industria institucionalizada, la plétora de filmes agrupados en géneros o pautas y una búsqueda constante de realizadores por comulgar un sentido artístico con un espectador determinado (*Figura 13*).

[221] Pensemos en los videojuegos de *Star Wars, Tron*; las versiones televisivas de *Café Bagdad, Mash,* etc.

Figura 13. **Derrotero histórico del cine (supuesta muerte y resurrección).**

Figura 13. **(*Continuación*)**

Los procesos.

En este sentido, es notable la manifestación de procesos; su comprensión es ajena a la seriación de fechas como una pancronía en conceptual. En cuanto espacio, un autor puede hacer arte, artificio y artesanía (una propuesta formal, propuesta tecnológica y lucro de ambos) y en serie de años se contrasta la evolución de alguna forma, ciertas mejoras tecnológica o el sentido del autor. Por tanto, sería apresurado haber concatenado de ésta forma el segundo capítulo.

I - La adquisición Social del Hecho Fílmico.

Es difícil reconocer la *primeridad* del espectáculo (1) del artefacto del cine (2) y su usufructo; el experimento se hace con anterioridad por los Lumière (*La salida de obreros* o *La entrada del tren en la estación*) y su manifestación (*Salón Indien,* París) es espectáculo (1) y prodigio lucrativo. Se corrobora búsqueda (inconsciente) maleable de la expresión (Méliès, William Paul, William Friese-Greene, Alfred Collins) con noveles medios instrumentales (2; artefactos de Edison, Lumière, Zecca, Sanson) y usufructo (Nickelodeons, las ferías y el *Star System*). El proceso es fijo hasta el uso sonoro y el color donde apenas las teorías ya describen el portento fílmico; la mayor parte de la noción asegura su base en los primeros años pues los avances se van dando en ciclos (El invento Lumière ve reforma en los experimentos de la macropantalla de Sanson o Abel Gance con *Napoleon,* 1927. Los experimentos sonoros con Edison, Zecca, *Tri-Ergon, Vitaphone*. El blanco y negro ve cambios con las emulsiones de celuloide en tonalidades fijas como rojo y negro o blanco y rojo hasta los carretes mezclados por Technicolor). El proceso otea imaginaria ruptura de lo real (proyección o identificación) con un hábito parte de la cultura.

Figura 13. **(*Continuación*)**

II- La institución cinematográfica.

Un segundo proceso se da cuando entes productivos (6) o artísticos (4) buscan un uso practico del discurso del cine a partir de la labor antes empírica; institucionalizan la organización de ciertas formas (planos, ángulos, edición) en pautas artísticas (*Realismo, surrealismo*) o géneros cinematográficos (*Terror*) (5).

D.W. Griffith es reconocido por una gramática fílmica, la cual a su vez, es copiada, emulada, coexistente o mejorada (Porter, Chaplin, Eisenstein, Kulechov, Pudovkin, Dreyer, Ermler, Feyder, Florey, Lang, Veidt, Brecht, Wilder, Pabst, Mayer, Pommer, Siodmak, Ulmer, Dieterle, Flaherty, Stroheim, Gasnier, H. Fescourt, Buñuel, Clair, Wienne, M. Strozzi, A. Hitchcok, V. Sjôstrom, L. Delluc... hasta Orson Wells) (4).

En ese sentido, la obra de muchos directores se torna canónica en los anales del cine por ajustar puntos relativos a una sincronía o una labor empírica del montaje. Sobre ellos, Griffith, evocador del realismo literario, institucionaliza gran parte de las fórmulas básicas de composición visual. El florecimiento de los movimientos de 1920 a 1930 (*expresionismo, surrealismo, realismo poético francés*, etc.) consolida la fuerza de muchos otros artistas, los cuales, son difíciles de clasificar. Como contraparte, Estados Unidos de América llena sus producciones con géneros cinematográficos como el *Western* (E. Porter, John Ford), el terror, la comedia, etc. Si bien, en un principio, el cine era un fenómeno tecnológico digno de ver por su novedad, en éste proceso se profundizan los temas y las formas (el *¿Qué?* y el *¿Cómo se da?*); los planos teatrales se rompen (*Brighton, Film D'Art*, etc.) (5) o se modifican; se busca una autonomía en el sistema de elementos de comprensión y composición; la industria crece o los artístas se agrupan. La institución de las formas, elementos y estructuras de construcción cinematográfica existe por un reconocimiento cultural del potencial de significación, el cual, puede ser utilizado claramente con respectivos fines de educación, propaganda, usufructo mercantil, etc.

Figura 13. **(*Continuación*)**

De ésta forma se otea la inclusión del fenómeno cinematográfico en una industria cultural donde se pueden poner de manifiesto los hábitos, los gustos o las experiencias relativas a la coyuntura. Hablamos de un tipo de reproducción social coincidente con cada expresión audiovisual.

Dicho de otra manera, técnicas de montaje y/o composición tuvieron una vez un fin artístico o experimental; con el tiempo (y la estimación de la reacción pública) se tornaron en herramientas de un fin concreto. Por ejemplo, las características de la fotografía *expresionista* dieron base para el género (cinematográfico) del terror, el cual, apropiado por la mercadotecnia, se vuelve sustentable (para un productor) mientras se aleja de su pauta original (en el capitalismo, la publicidad pervierte al artista cuando lo ajusta en el sistema de intercambio de mercancías sobre cualquier idea de ruptura social); bajo ésta misma noción, y con la tesis de Kracauer (De Caligari a Hitler), la imitación de la obra de Caligari, bajo cierta coyuntura fascista, se torna propagandista.

III- La renovación industrial e intertextual

Citizen Kane (1940) de Orson Wells es ruptura y por otra, renovación institucional de las formas; visto por el carácter de industria, se reafirma el poder de la imagen audiovisual como medio de información colectiva o de colectividades (Recordemos el bloqueo por W.R Hearst contra el filme). En ese sentido, paralelamente, en la Segunda Guerra Mundial, se aplican modelos propagandistas; tras el fin bélico, la humanidad reflexiona sobre la arma de dos filos del cine: Su posibilidad artística y su factible camino de enajenación. En dicha lectura, el papel de institución social del cine implica el establecimiento de fines y objetivos claros en la realización de un producto fílmico (labor del productor sobre el director).

Figura 13. (*Continuación*)

En el lapso de la gran guerra, cinematografías menores (América Latina, Egipto, Extremo Oriente) comienzan a tomar sitio en la historia; tras 1945, el florecimiento del neorrealismo italiano ejemplifica ya una lucha por una obra cambiante en tópica; el bagaje necesario de los esquemas de puntuación de montaje ya esta finiquitado.

A partir de allí, prevalecen dos modelos: el esquema personal de autor o la renovación constante de las pautas dadas por la industria (ideas de Goddard sobre el éxito de las formas de Hollywood y la revaloración de los géneros establecidos; Andy Warhol y la idea de la cultura pop; el tema fílmico se vuelve parte del cine). Si las nuevas olas, reproducen y modifican la expresión cinematográfica de la primera mitad del siglo XX y surge la idea de autor (7) como guía, un director puede modificar la mercadería de los géneros (una película *goddardeana, tarantinesca, wendersiana, etc.*) a través de un *lenguaje* único dentro de cada filme.

Asimismo, el tiempo queda desubicado en este proceso, los países de occidente valoran a destiempo las cinematografías locales del mundo (8); América Latina con sus épocas de bonanza durante la gran guerra, el cine de Canadá u Oceania (entre animación, documental y temas locales), Asia y el auge de la India, la cultura de Japón, China, Korea, etc. Con la emergencia de los países africanos (1960-1990) vemos tres pasos al mismo tiempo: La adquisición del hecho fílmico, la institución cinematográfica y los contenidos contestatarios o locales (hasta últimas décadas ya se toma en cuenta el prestigio de Souleymane Cissé o Ousmane Sembene); la visión regional se enfrenta al discurso internacional, la revaloración de costumbres o la integración global del mundo. Así se explican los movimientos tipo Dogma 95 como reparo de globalifobia a través de un romanticismo extemporáneo.

Entre tanto, la industria audiovisual sigue su propio camino. Los avances tecnológicos otean el crecimiento de la televisión, después el vídeo, los sistemas computarizados, los videojuegos, la internet y el híbrido cine digital.

Figura 13. **(*Continuación*)**

La renovación de la expresión cinematográfica (9) finalmente llega a reducirse en signo / significante en cotejo de otras expresiones o a abrirse simbólicamente hacia los mismos. El fin del celuloide o el auge de otros artefactos audiovisuales crea para muchos autores o realizadores (P. Greenaway, por ejemplo*) el concepto de muerte del cine. Otra óptica puede referirnos a una búsqueda humana por esa materialización del imaginario en símbolo con otros instrumentos; el cine ha creado una cultura audiovisual en el entorno mundial, la cual sólo es parte pequeña de todo el camino del hombre. (Quizá, salir del cuadro 9 implica la creación de otro bajo el instrumental de otro medio)

Visión por Industria, pautas o realizadores.

En esta óptica tratamos al objeto en el espacio.

A) Institución de la Industria

Bajo ésta idea la industria cultural cambia en magnitud. Las ferias (*Nickelodeons*) (3) se tornan salas y aparecen las grandes productoras (3 y 6); se reconoce el potencial del cine en cuanto a manejo de contenidos (o reproducción social) aplicada en la educación, los productos mercantiles o la propaganda (6). Asimismo se encuentran elementos para realzar al cine como el *star system,* las productoras, *un director system* y las franquicias de los iconos personajes de los filmes (en éste último sentido, la traducción de éstos últimos, también suele exportar ciertas formas y estilos; los nuevos medios resucitan a la expresión cinematográfica mientras reducen su carácter instrumental original como aparato o celuloide).

* **Cfr. EFE. Londres ‘‘Culpa Greenaway al control remoto de la muerte del cine’’, El Universal, Miércoles 10 de octubre de 2007 en** *http://www.eluniversal.com.mx/notas/454207.html*

***Figura 13.* (*Continuación*)**

B) Agrupación simbólica por pautas o tendencias.

En su momento, la primera pauta del cine fue el propio descubrimiento como símbolo tecnológico y su significación respectiva (2). Cada avance (sonido, pantalla larga, color, tercera dimensión, cine digital) halla a su vez ésta primera idea. Tras los experimentos derivados de los grupos artísticos el mundo deja en palabras la descripción de los géneros o las pautas (5) lo cual otorga un significado inmediato (por interpretante) al público. Con las referencias de la segunda mitad del siglo XX se añaden tendencias, las cuales, desde la época del *Neorrealismo* aplican un reparo del mundo moderno mientras otros se encasillan en géneros; persiste el concepto de las cinematografías locales (cine africano, japonés, quebequense, etc.) o los movimientos (cine de autor, Dogma 95) como resistencia a un *totalitarismo audiovisual* (8).

C) Relación Autor- Espectador.

Sobre su oficio, Méliès evocaba a la magia; deseaba, con espectáculo (1), revivir el sentido original de los Lumière (*Salón Indien*); cada obra trataba, bajo esa lectura, era un nuevo acto y complacencia del autor y el público o la retórica misma del mensaje como el convencimiento de algo. Con el tiempo, los autores posteriores retoman esa vanidad y sistematizan los ejercicios previos; se fijan los la autonomía del cine (lo *fílmico del filme*, en términos de R. Barthes) o la poética o el sentido de la estructura del mensaje (4). Por último, el manejo del tema de un filme estará condicionado por el manejo del montaje y es cuando la definición del cine de autor (película a la Woody Allen, a la Clint Eastwood, etc.) subyace por un acuerdo entre la expresión con la recepción estética (interpretante directo) (7).

Fin de la Figura 13.

Con las presuposiciones dichas de la institución del cine y su industria debemos separar la idea abstracta de los medios de comunicación y la práctica artística. Por un lado se halla la necesidad positiva de objetivar el peso de los medios influyentes del siglo XX (radio, televisión y cine) sobre la infinidad de expresiones de arte; las manifestaciones de antaño con cimiento diegético de tiempo y espacio (bellas artes como el teatro o la danza, según R. Canudo)[222] sobreviven aún en el siglo XX y ante órganos de información colectiva como el prodigio fílmico.

Por un lado, requerimos de una instrumentación básica y un idiolecto para la existencia de la expresión; una vez institucionalizada la forma, es difícil romper con el nuevo sociolecto. Lo anterior se puede cotejar con mercadotecnia cuando los nuevos medios del siglo XX repiten los esquemas. Por ello, durante la historia del cine, han ha valido la pena la inclusión de bohemios ajenos a la industria para renovar la idea de cine (pensemos en el *Film d'Art,* el dramaturgo Luigi Pirandello, los métodos de actuación, la inclusión pictórica de las vanguardias, el uso de música clásica, etc.)

Sí bien, se pueden hacer (con instrumentos de antaño) novelizaciones, escritos, puestas en escena, poesías o pinturas inspiradas por estilos y temas del cine, los nuevos medios (de finales del siglo XIX y el siglo XX; el cómic, la radio, la televisión, el vídeo, el ordenador y el videojuego) certifican su valor por grandes colectividades del mundo moderno y la verosimilitud provocado por el fenómeno de la imagen visual.

En éste sentido, y bajo la misma óptica, el cine contiene el fin de principio expresivo (humano) y el principio del fin de su existencia; se trata de una simple etapa histórica humana de la imagen visual con artilugios cambiantes; la constante es la necesidad de renovación de medios para exportar algo fuera de la mente. La ubicación del cinematógrafo por celuloide se ha tornado artesanía pretérita y la expresión cinematográfica ha resucitado hacia el futuro en otros medios.

---

[222] Espacio y Tiempo son la base: La arquitectura y la Música, dialéctica (lo físico y lo metafísico; lo estático y el ritmo), las demás: Pintura y Poesía; teatro, danza y cine mezclan espacio y tiempo.
Cfr. A. Santillana. op. cit., pág. 99.

Recordar que el día muere y que el poniente
es bello y es bella la noche que queda.
Así es y así sea.
Fernando Pessoa (*"Si yo pudiera morder la tierra toda"*)

CONCLUSIONES.

Abreviemos: En el primer capitulo se consuma el objetivo de verificar la influencia verbal para comprender un *lenguaje* en el sentido abstracto del término. Por el mismo orden, se sostiene la potestad del ser humano (distinto a otras especies por su carácter oral) por la ligazón directa de la lengua con el pensamiento. Asimismo, valoramos en el concepto del ser humano la existencia de manipulación de fenómenos paralingüísticos bajo los términos de *sentido, connotación o interpretante* como parte inherente de la mutabilidad o el uso de las palabras mismas. Igualmente, separamos la existencia factible de elementos paralingüísticos en la propia *lengua-lenguaje* verbal para darle fundamento y respeto a la idea de expresión como uso de un lenguaje determinado (*Esquema de ubicación de la Figura 5: Diacronía, sincronía y pancronía* análoga a *facultad, sistema* o *uso* bajo *interpretante*, *objeto* y *signo*).

En el segundo capítulo asumimos el encargo de corroborar la existencia del uso paulatino del fenómeno cinematográfico (*diacronía*), su demarcación conceptual de institución (*sincronía*) y cierta relación con otros medios (*pancronía*). Nuestro último apartado concluye en el bosquejo de lenguaje y expresión cinematográfica a partir de la existencia de elementos evolutivos en la historia del cine (Figura 13: Auge básico: 1896-1930. Institución de formas: 1910-1945. Constante desubicación temática: 1940-2000), la importancia del montaje y la idea de intertextualidad..

Bajo lo redactado, valoramos los ejes de disertación de la lengua como *diacronía, sincronía* y la factible *pancronía* para efecto de la *expresión*; con ello asentamos enfoques para ver al cine bajo su óptica historicista y social, su óptica de construcción (un filme en concreto) y, el terreno donde la obra del autor es objeto de posible lectura intertextual (recepción, percepción y comprensión por un público con algo en específico del filme).

Tras larga empresa, tratamos al cinematógrafo en heterogéneo ecosistema de medios de información. Su descripción (desde la esfera de sus formas audiovisuales) lo sitúa dentro de una parte de la evolución de expresiones paralingüísticas usadas por el ser humano, las cuales, siguen su camino a través de otros instrumentos tecnológicos.

La aseveración anterior puede ser obvia. Sobre ella, hacemos una pausa y podemos preguntarnos sí muchas de las cosas u objetos de nuestro entorno cotidiano sintetizan todo un proceso histórico de antaño. Dicho de otro modo y de manera específica, el prontuario de los esquemas audiovisuales realizados de manera constante, en un medio de difusión con aventajada naturaleza paralingüística (el cine, en este caso) y durante cierto periodo de la historia, influyen, en menor o mayor medida, en nuestra forma de ubicar al mundo... Quizás muy pocas personas (o al menos, pocas lo reconocen) equiparan su vida con la estructura de un filme, evalúan sus metas como finales felices de cintas (*happy end*) ó imaginan estar dentro de un mundo irreal basado en una realidad virtual; lo importante, es señalar el límite de nuestra participación en ese desarrollo paralingüístico basado en una necesidad simbólica (*facultad, sistema, expresión*). Nos referimos al papel de la transformación del entorno a través del proceso de extender con medios materiales (y simbólicos), una imagen mental (o metafísica como experiencia y comprensión particular del contexto).

Si bien se puede corroborar la presencia de un aprendizaje icónico y simbólico (consciente o inconsciente), gran parte del equilibrio conceptual de los fenómenos paralingüísticos dependen del uso de la lengua verbal para la existencia de la interpretación y la creación de nuevos signos (*denotación* y *connotación*; ciclo *ad-infinitum* de Peirce). El hecho verbal implica un papel perseguidor para nosotros (¿Qué significa esa imagen?) y a la vez, un monstruo domesticable con nuestro uso.

La expresión vista como ente abstracto es el desorden necesario para canalizar nuestras sensaciones (rasgos inconscientes, previos al pensamiento, Figura 5). Asimismo, dicho concepto, podría ser aplicable a cualquier tipo de trabajo por la cualidad de ser un hecho efímero.

Ahora bien, si el habla y el interpretante determinan la existencia de una intertextualidad y una evolución del sistema; podemos ubicar a la *expresión cinematográfica* como progreso de esquemas audiovisuales planteados en medios predecesores (teatro, *cómics*, fotografía) y fundamento de formas de otros nuevos instrumentos (televisión, radio, videojuegos). Por lo anterior, la existencia de un lenguaje fílmico brota de la institución de ciertos modos de composición audiovisual, los cuales, se legitiman en tanto se comparan con otras manifestaciones humanas del mismo medio u otro (por ejemplo, podríamos hallar lo fílmico en una canción).

Lo anterior alude a la idea de un ataúd fílmico o fin del cine. Por principio, el ser humano construye instrumentos para mejorar su entorno; en ese sentido, le otorga una vigencia al objeto o al concepto de acuerdo al uso. La inscripción mortuoria del cine puede ser más interpretada como una crítica hacia los contenidos repetitivos de la cinematografía. En tal caso, el propio hecho del desuso del celuloide o el auge de nuevos medios electrónicos es indiferente a la manipulación de los mismos.

La idea de nuestro título (la ubicación del *lenguaje cinematográfico* en la historia) conviene asentirla en este momento pues estamos en la disertación de los caminos legendarios de los fenómenos de expresión cinematográfica.

Se halla la idea abstracta de los tres periodos o etapas diacrónicas del cine (*Figura 12*) y sobre ella, concluimos la existencia de una institución de formas (de D.W. Griffith a Orson Wells), la cual, debemos presentarla como un periodo de importancia por sus diversas manifestaciones e implicaciones básicas sociales. Aquella etapa se aprecia por sus antecedentes empíricos y sus eventos posteriores como desconstrucción conceptual del cine ante otros medios (televisión, Internet, cine digital).

Hemos de asentir la existencia de una expresión cinematográfica durante un periodo de la historia. Su comprensión depende de la perennidad y traducción de sus formas de composición audiovisual dentro de un modo cultural de concebir o interpretar otras manifestaciones icónicas (ajenas o propias del cinematógrafo).

En ese sentido, podemos hablar de un lenguaje como un sistema inamovible (un hecho o un acontecimiento concreto; sincronía) en el momento de la consumación del acto de la expresión por el *interpretante* (la costumbre de ver un símbolo; existencia de un sentido común para la lectura determinada de un discurso audiovisual).

Ahora bien, habiéndonos basado en la idea del *habla* y el *interpretante* (sistema de interpretación; diferente del interprete) para la conformación de nuevos signos, debemos de replantear el papel del espectador frente a la apropiación cultural de los formatos audiovisuales.

Si bien el cine ofrece un sistema de difusión de información unidireccional (ajeno a la retroalimentación directa) y, por la misma vía, el público se halla, aparentemente, como un ente abstracto (pues se halla inmerso dentro de una colectividad), es el sujeto quien adopta, dentro de sus actos culturales, los factores paralingüísticos recibidos de un discurso; dicho de otra forma, el cine se inserta dentro de un tipo de interacción simbólica ajena a su medio, se institucionaliza a partir de los gustos generados en la sociedad o la agrupación abstracta de determinados individuos respecto a un estilo, género, pauta, etc.; el espectador, a partir de sus acciones venideras (muchas veces reducidas al papel del consumo o manipulación de la propaganda), habla del cine o lo incluye (lo acepta o lo soslaya dentro de sus opciones a escoger de lectura) en su sentido común (repertorio de códigos paralingüisticos); el pensar en una película, antes de verla ó en el fenómeno de ir al cine, ya demarca una lectura intertextual a partir de una relación de significados conscientes o insconscientes respecto al discurso audiovisual.[223] Bajo el proceso de semiosis, el individuo se ha reducido al nivel de signo frente a la toma de decisiones ante una industria cinematográfica.

La expresión cinematográfica (a través del uso de símbolos dados por un contexto) hace creer a su auditorio ser participe de una comunicación cuando en realidad, sólo lo inserta en el circuito de la industria cultural (los propios cinéfilos convertidos en cineastas preservan cierta idea, consciente o inconsciente, de sus influencias fílmicas).

[223] Supongamos, nos invitan a ver una película al cine; dicho acto de ir al cine forma parte de una estructura mayor de intercambio de discursos paralingüísticos vertidos en nuestra vida; el fenómeno de los actos reales constituye un mar ajeno a la *lengua lenguaje*-verbal y se consolida como parte de una industria cultural. Hoy en día, el hecho de regalar un *dvd* (un filme de proyección doméstica) ya determina la reducción de un filme a otra cosa, a un signo de intercambio.

Con la valoración anterior. ¿Cuál es el camino por vislumbrar en la investigación? Nuestro proyecto llegó a la evidencia de una pancronía por la contrastación futura de otro fenómeno de expresión (televisión, ordenador, videojuegos). En lo presente, apenas vislumbramos un primer ciclo del posible análisis hermenéutico con el cual podemos llegar al ciclo *ad-infinitum* de Peirce.

Por todo lo anterior vale la pena continuar en dos vías: La cuestión analítica de algún otro medio bajo los esquemas logrados en el estudio y por otro, la propuesta creativa sobre los mismos.

En éste último caso quisiera pensar en las factibles rutas del videojuego, pues si por un lado hemos escuchado críticas feroces sobre los mismos (enajenación, obsesividad, adicción) es por su domesticación en cuanto a su construcción técnica. De ese modo, espero ceder inspiración o diagnosticar la futura etapa interactiva análoga al *Film D'art,* su factibilidad de añadir *Vanguardias* hasta su derrotero contestatario afín al movimiento *underground* (imaginemos jugar con relojes surrealistas o bromas de mal gusto para el video jugador como una propuesta del *Dadaísmo* o del *Happening*).

El mundo nuevo se abre y es posible reconsiderar la pancronía fílmica para caminar sobre otros fenómenos.

-Klytus, I'm bored. What play thing can you offer me today?

-An obscure body in the S-K System, your majesty.

The inhabitants refer to it as the planet Earth.

''Flash Gordon'' (1980, Mike Hodges)

ANEXO 1
EXTENSIÓN DEL CAPÍTULO 2: UBICACIÓN HISTÓRICA DEL CINE.

El presente anexo enriquece el tema del cine y su historia (capítulo dos). Lo anterior soluciona dos problemas: la separación del texto teórico precedente y la presentación de una referencia histórica, breve y rápida para el neófito. En esa vía, conviene señalar nuestras reglas para su lectura. Los países están en negrita (**México**); los títulos de los filmes están en cursivas (*Canoa*); traducción, fecha (en mayor parte, de su exhibición) y/o su descripción (o autor) se hallan entre paréntesis. Nuestros pies de página ciñen, en su mayoría, filmografías.

Respecto a los pies de página, las naciones están en mayúscula, en negritas y marcado doble (**SRI LANKA)**; las sub-clasificaciones, en negrita y subrayadas, (**Directores 1990-1995**); directores, en negrita y trazado punteado (**Orson Welles**); filmes, firmas y/o traducción, en cursivas (*La Genèse, Génesis*); fechas y/o descripción entre paréntesis; años de 1900 a 1999 quedan con las dos últimas cifras (1950 es 50); los vocable ''Tino, testas, talento, autores, generación, directores, década, debutan, etc.'' se refieren a una generación de realizadores de cintas de una década o de un lapso **[''Tino 1960-69: Paul Verhoeve**n: *Total Recall* (90)'' significa que Verhoeven debutó entre 1960 y 1969 y realizó un filme en 1990**]**; los sub-índices (**[1],[2],[3],*,...**) indican la fuente de información **['' PORTUGAL: Década 1970: J. C. Monteiro([3]): *A comédie de deus* (95[3]).** Cfr. G. Bilharinho. Op. cit. págs. 143-144 ([3]).**''** significa que los datos del cineasta J.C. Monteiro, su película y fecha fueron obtenidas del libro de Guido Bilharinho**]**; números con una sola comilla (45´) aluden su duración en minutos; los paréntesis seguidos de una página de internet indican sus subpáginas y su contenido **[**''Cfr. IMDB *http://us.imdb.com/name/* (*nm0783733/* Sembene) se consulta como *http://us.imdb.com/name/nm0783733/* para el dato de Ousmane Sembene**]**.

Algunas abreviaturas utilizadas son: **Doc**. *Documental*; **MM.** *Mediometraje*; **CM.** *Cortometraje*; **Co-R.** *Correalizador*; **TV.** *Televisión.* **Rev.** *Revisión de página de internet en la fecha de...*(Ene*.* Enero; Feb*.* Febrero; Mar. Marzo; Abr. Abril...). En algunos casos se detallan siglas eventuales (***Rv.*** *Tema de revolución;* ***Hst.*** *o* ***Th****, Tema de historia;* ***Pp.*** *Producción privada;* ***Al.*** *Adaptación literaria; etc.*). En cuanto países, **RFA.** República Federal de Alemania; **RDA**, República Democrática de Alemania; **URSS**, Unión Soviética; **EUA**, Estados Unidos de América; **G.B.** Gran Bretaña (Inglaterra).

2.1.1. Los primeros años (1896-1915).

Sortie de l'usine a Lyon (*Salida de obreros de una fábrica en Lyon*) es una de las tomas iniciales de los hermanos *Lumière*; su primera exhibición pública es *L'entrée d'un train*[224] dentro de un primer programa (Salón *Indien*, París, 1896) de ocho cintas más (*Le Mur*[225], *Bassin des Tuileries, Le régiment, Maréchal ferrant, Partie d'écarté, Mauvaises herbes, Querelle de bebés, La mer*[226]). Los hermanos renovan su exhibición con *L'arroseour arrosé* y *Charcuterie mécanique*[227] hasta incrementar sus catálogos. La novedad da pie, al documental y al noticiario; viajeros impacientes rondan por el mundo y captan vistas del Zar de Rusia o el exotismo de la India, México, China, etc.

La oferta fílmica lidia entre lo rentable, la forma y el contenido: ¿Qué se filma? y ¿Cómo se filma? Configuración necesaria de reglas de construcción cinematográfica (objeto/tema proyectado y su forma). Así, el empirismo es una pauta ''gramatical''; trucajes, tomas, meneos de cámara (*''Travelling''* [228]); el primer plano[229] o la posible narrativa (*La pasión de Cristo,* 1897)[230]; todos, criterios básicos de elaboración.

Georges Méliès imita[231] las vistas de los hermanos Lumière hasta hallar *el paso de manivela* (filmar, parar y seguir cuando algo cambie a cuadro; por síntesis de movimiento, aparecen o desaparecen cosas). El prestidigitador francés detecta *magia* y revive al cine por trucaje, espectáculo y técnica[232]. Su vocación crece en más de 400 obras (muchas perdidas) con tópica fantástica y/o infantil[233]; su magno laurel: *Voyage dans la Lune*[234]. En 1900 crea la *Star Film* (y su filial en N.Y.) y en 1904 su fama decae cuando el público exigente comprende su técnica y trucaje como herramientas.

T.A. Edison desea darle sonido al *Kinetoscopio* (de proyección individual a diferencia del *Cinematógrafo Lumière*) y, ante las fallas, crea el primer estudio de rodaje (*The Black Maria*)[235]. Las patentes de Estados Unidos de América se tornarán similares al dispositivo europeo (*Cinetoscopio* de Edison; *Vitascope* y el *Biograph*).

---

[224] *Le train* y/o *L'entrée d'un train en gare de le Ciotat.*

[225] *Demolición de un muro;* con *La salida de los obreros,* marca el inicio de los filmes de contenido social.

[226] *Estanque de las Tullerías, El regimiento, El herrero, Partida de cartas, Quema de Hierbas, Riña de Bebes, El mar,* **Cfr. A. Santilllana**, op. cit., pág. 19.

[227] *El regador regado* (primer chiste filmado); *Charcutería Mecánica.* **Cfr. G. Sadoul,** Hist..., pág. 18.

[228] Meneo de cámara en un mismo riel o corredera concebido por Promio, 1896-Venecia, cuando paseaba en góndola. **Cfr. A. Santillana,** op cit., pág. 25.

[229] El primer beso filmado en Estados Unidos de América: *The May Irwin-John C. Rice Kiss* (1896, Edmund Kuhn; en estudio de Edison *The Black Maria*). Crea un símbolo común para los finales felices de los filmes. La obra forma parte de un espectáculo de Broadway (*The widow Jones*) y provoca un escándalo ([1]). **René Jeanne y Charles Ford,** Historia ilustrada del cine, vol. 1, pág. 189 ([1]).
A. Santillana, op. cit., pág. 24 ([2]).

[230] Del italiano Luigi Topi. **Cfr. René Jeanne y Ch. Ford,** Historia ilustrada del cine, vol. 1, pág. 189.

[231] W. Paul le vende el tomavistas pues los H. Lumière se lo niegan. **Cfr. A. Santillana,** op. cit., pág. 27.

[232] Sobreimpresión, coloreado a mano, fundidos, encadenados, etc.

[233] *L'escamotagge d'une dame* (*1896*)*, Faust et Marguerite, Cendrillon* (*1899,* primer filme fantástico)*, L'homme Orchestre* (*1900*)*.* **Cfr. G. Sadoul,** Historia..., pág. 659.

[234] 1902. Quizá, el primer filme de Ciencia-Ficción. **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., pág. 659.

[235] Otros títulos del estudio son: *Japanesse Dance, Serpentine Dance, Spanish Dance, etc.*
Antonio Santillana, op. cit., pág. 23.

2.1.1.1. Fundadores del cine francés, inglés y estadounidense.

Méliès soporta un legado de técnicas escénicas (tomas de foro completo). La corriente británica *Escuela de Brighton* rompe la *teatralidad explicita* al insertar tomas y/o planos fotográficos; figuran William Paul[236] y William Friese-Greene como pioneros, Alfred Collins con temas cómicos y de persecución[237], George Albert Smith con tópica de fantasía[238] y James Williamson con documental y tramas de aventura.[239]

En **Francia**, la tecnología y la pericia brotan; Charles Pathé diseña su tomavistas, escudriña bases del sistema sonoro[240] y usa maquetas para sus filmes[241]; Ferdinand Zecca (discípulo de Pathé) actúa, escribe (forjador del hábito), dirige (ficción y documental), decora, imita técnicas *Brighton* y *Méliès*[242] (*Un idylle sous un tunel* usa *transparencias* o imágenes para simular un paisaje de fondo) y explora nuevos temas para el público[243]; Léon Gaumont, vendedor de tomavistas y competidor de Pathé, elabora *Mésaventure d'une tête veau*; Raoul Grimain-Sanson (técnico) inventa el *Cineorama* y la *Macropantalla* (presagio del *Cinemascope* o *Ciclorama*) con tomas abiertas en globo de la Grande-Place de Bruselas para la *Exposición Universal de París de 1900*.[244]

En **Estados Unidos de América** aparece el *Copyright*[245] como arma de dos filos: Reclamo de autorías y el veto de filmes europeos por el cobro de las regalías; por tanto, surge algunos cineastas frescos o imitadores de las técnicas del viejo continente.

Edwin S. Porter (empleado de Edison) toma en cuenta las técnicas Brighton, Méliès y Zecca (montaje, trucaje, teatro y relato)[246]; usa exteriores para la filmar y narrar historias o *noticias recreadas* como en *Life of an American Fireman* (1902). Su éxito *The Great Train Robbery* (1903) ostenta gran agilidad narrativa y alternancia de planos; anticipación del género *Western* (*cine del oeste* o *de vaqueros*) y base tópica para otros cineastas[247]. Otros trabajos regresan al plano teatral[248].

---

[236] *Carrera loca en Picadilly Circus* (1900, uso de un *travelling*). **G. Sadoul**, Hist.., pág 35.
[237] *Marriage by motor* emplea un travelling. **G. Sadoul,** Hist..., págs. 39, 631.
[238] *Cinderella, Photographying a ghost, As seen through a Telescope, Grand Ma' Reading Glass, The mesmerist* con uso de la sobreimpresión y alternancia de planos. Un primer plano en *The Little Doctor* (1901). **Cfr. G. Sadoul,** Historia..., pág. 37, 669.
[239] En *Attack on a Chinese Misión Station* (1900) usa el travelling, la alternancia de escenas, primer plano (**Cfr. G. Sadoul,** Historia..., pág. 36). En *Ahe Big Swallow* (1901) le da función subjetiva a la cámara para la narración (**Cfr. A. Santillana,** op. cit., pág. 35-36).
[240] Habilidoso del fonógrafo, pues era lo que usaba y mostraba cuando era feriante.
[241] *Combat naval en Gréce, Exécution capitale á Berlin, Le deshabillé du modèle, Coucher d'Yvette et de Pierreuse.*
[242] *Histoire d'un Crime, Les sep châteaux du diable, Assassinat du Président McKinley, 1901; La catastrophe de la Martinique; Les victimes de l'Alcoolisme, 1902.*
[243] *La Passion,* 1903; *Vie du Crist*, 1907.
[244] **Cfr. Antonio Santillana,** op. cit., pág. 40.
[245] En 1912 se instituyen los Derechos Reservados; resultado de disputas de patentes iniciadas por Edison y su deseo monopólico; *International Film Company* contra *Vitagraph, Biograph* y otras.
[246] **Román Gubern.** op cit., pág. 73.
[247] Por ejemplo: Lubin con *The bold bank Robbery,* 1909.
[248] *Uncle Tom's Cabin,* 1903.

La competencia de Porter es Stuart Blackton (*Vitagraph*) con la serie *Escenas de la vida real* (aparición del *Plano Americano*)[249] y Mac Cutcheon (*Biograph*) con cintas de persecuciones, aventuras y fantasía. Por otro lado, la distribución de filmes en Estados Unidos de América prepara al imperio *hollywoodense*; ferias, *Music Halls* y *Nickel-Odeons*[250] son los circuitos de proyección y los feriantes, heraldos de la naciente industria: William Fox (FOX), Carl Laemmle (*Motion Pictures Film Company*, luego *Universal*), Adolph Zukor, Marcus Loew, etc.

2.1.1.2. Realismos literarios; del *Film d'Art* a David Wark Griffith.

Francia otea el impacto del cine e intenta su valoración a través de las bellas artes con usufructo del talento coetáneo[251], el formalismo teatral, las historias literarias y su alejamiento de las proyecciones de las ferias[252]. El producto final es la sociedad *Film d'Art* (París, 1908) de los banqueros Laffite a cargo de Charles Le Bargy y André Calmette; la testas afiliadas son *"Anatole France, Jules Lemaître, Lavedan, Richepin, Edmond Rostand, etc.,...; Mounet-Sully, Le bargy, Albert Lambert, Bartet, Sara Bernhardth, etc."*[253] Los filmes destacados son *Le retour d'Ulysse*, *Le Remord de Judas* y, el más representativo, *L'assassinat du Duc de Guise* (1908).[254]

El estilo contagia a las firmas *Gaumont*, *Éclair* y al poderío *Pathé*[255] quienes conforman la *SCAGL* (*Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres*), promotora de la carrera de Albert Capelliani[256]. Ciertos talentos ceñidores de la pauta son Zecca (productor), Machin, Legrand o Gasnier (en la *Film D'Art* Italia). Dicho afán ilustrado se desbarata como espectáculo cuando la mudez cinematográfica anula al actor parlante, el progreso ''gramatical'' (y narrativa) y la difusión de estilos se estancan por el teatro fotografiado y el uso de artistas colegiados. Estados Unidos de América acoge la noción del *veddetismo* (pasarela de actores en pantalla para renovar la industria) cuando Adolph Zuckor crea *Famous Players in Famous Plays* (futura *Paramount*) donde sube la fama de Sara Bernhardt; aquello se vuelve un fenómeno llamado *Star System* (como cuando luce M. Pickford en los filmes de D.W. Griffith).[257]

La duración del filme cambia de un minuto (1897) a quince (1908) por los relatos seriados (estilo *Vitagraph*) hechos en la *Gaumont* (Francia, 1911) inspirados por el *naturalismo* y el *Rocambole* (L. Feuillade con *La vie telle qu'elle est;* Victorian Jasset).

---

[249] Los europeos bautizan este corte fotográfico utilizado en estas producciones (*Scenes of true life,* 1908), de la rodilla a la cabeza. **Cfr. Román Gubern,** op. Cit., pág. 79.
[250] De *Nickel* se toma la idea del precio de entrada como cinco centavos; monedas de níquel.
[251] Diversidad de compositores, periodistas, editores de periódicos, actores, dramaturgos (como Le Bargy y Calmette) y escritores.
[252] El congreso de productores (encabezado por Méliès-1908) niega la distribución a los feriantes. **Cfr. A. Santillana,** op. cit., pág. 46.
[253] **Georges Sadoul,** Historia del Cine Mundial., pág. 61.
[254] Dirección de Henry Lavedan, música de Camile Saint Saëns y actores de la *Comédie Française*; Le Bargy, Lambert, Gabrielle Robinne y Barthe Bovy.
[255] Dice G. Sadoul que va de 1903 a 1909 una *"Época Pathe"*. **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., pág. 46.
[256] Películas como *L'Arlesienne, La greve de forgeron* y otros filmes basados de la literatura.
[257] **Cfr. Godofredo Foffi,** La cultura del 900, pág. 11.

Francia regala al mundo a *Fantomas* (1913-14), *Judex* (1917), *Los vampiros* (1915) y *Zigomar* (1911-13). Luis Gasnier, en Estados Unidos de América, hace lo propio con *Les mysteres de New York* (1915). Las flamantes obras recogían mitologías de las revistas de piratas, villanos y héroes (como *Flash Gordon* en la tercera década).

Dinamarca fulgura por el uso de ángulos o perspectivas de los foros (filmes de Holger Madsen), personajes y objetos para enriquecer el efecto simbólico y/o narrativo. La angulación de la cámara eleva o empequeñece el valor del elemento fotografiado (preámbulo del estilo expresionista).[258] La firma *Nordisk Films* (1906, Ole Olsen) representa la avanzada de talentos como Urban Gad[259] (director, escritor y teórico) y su esposa Asta Nielsen (quien irá a Alemania), Madsen, A. Blom, S. Ryeactor, Benjamín Christensen[260] y Carl Theodor Dreyer; además de varios actores.[261]

Italia desarrolla el tema histórico con reminiscencias del *Film D'Art* y adaptaciones literarias. Emanan directores como Ambrosio[262], Guazzoni[263] y Piero Fosco (*Pastrone*) quien escribe (junto con Gabrielle D'Annunzio) y realiza *Cabiria* (1913), obra representativa de la corriente; arquitectura y escenarios realistas la cual usa técnicas y trucajes novedosos; profundidad de campo, contraluz, travelling, acercamientos y mañas de Segundo de Chomón. En otro lado, con un realismo contrastante, aparecen Nino Martoglio[264] y Baltasar Negroni con ambientes populares, contenidos de miseria y de pobreza

En **Estados Unidos de América**, Edison sigue obstinado por sus regalías. Surge así, el cartel *Motion Pictures Producers Company* (1908) integrado por *Biograph*, *Vitagraph*, *Essanay*, *Lubin, Selig, Kleine, Pathe* y *Méliès* para evitar demandas a cambio del pago de derechos al inventor. Los ajenos al acuerdo son buscados, amenazados y autoexiliados. Ante ello, la ley *Sherman* impide ampliar el imperio económico de Edison.

En cuanto al clima artístico, el remolino de recursos discursivos estaba dado. Blackton o Porter casi redimen al nuevo arte por la condición de *lenguaje*. David Wark Griffith (Estados Unidos de América;1875-1948) es quien resalta por ello y, como dice G. Fofi: *"No invento el cine, pero le dio, según se dice, una gramática y una sintaxis, incluso si la discusión sigue abierta".*[265] Su disciplina, apertura técnica y narrativa repercute en *''Stroheim, Borzage, King, Browning, de Mille, Walsh, Van Dyke* e indirectamente en *Eisenstein, Pudovkin, Kuleshov, Mizoguchi, Gosho, Lubitch, Lang, Gance, L'Herbier, Sjöstrom o Stiller".*[266]

---

[258] Entre sus frutos, figura la vampiresa por la primacía de las tomas de mujer y la imagen del beso.
[259] *Afgrunden,* 1910; *Det Hede Blod,* 1911; *Spank Elskow*, 1912; *Sven Gade,* 1920.
[260] *Det Hemmelighedsfulde X* (historia policiaca*;* 1913), *Haavenens nat* (1916).
Cfr. Georges Sadoul Historia..., págs 78, 633.
[261] O. Fonss, Valdemar y E. Psilander, A. Blad, L. Beck, B. Nansen, E. Frölich, etc.
[262] *Quo Vadis,* 1912; *Cenere,* 1916.
[263] *Gerusalemme liberata*, 1910.
[264] *Sperduti nel buio,* 1914; *Teresa Raquin,* 1915
[265] **Goffredo Fofi,** La cultura del 900. Vol 6. Cine-Música, pág. 9.
[266] **Cfr. G. Fofi.** op cit., pág. 10.

Griffith es autoinstruido, inspirado por Dickens, multifacético y un sureño de ideas racistas. Sus cortos iniciales en la Biograph (1908; en relevo de M. Cutcheon) combinan la fotografía de Billy Bitzer con una novedosa narrativa para un público timorato: *The adventures of dolly* (1908) despliega el *"flash-back"*[267]. *The Lonely villa* (1909) y *Enoch Arden* (de una obra de Tennyson) relatan hechos paralelos (planos alternados).

En *The Battle* (1911), Griffith, dirige multitudes en escena y en *Lonedale operator* (1911) cambia las vistas por segmentos secuenciales; sinfín de planos e introducción del concepto de *rescate de último minuto*. El realismo histórico lo fija en *Man Genesis* (1912) así como en *The New York Hat* (*1913*) y *Judith of Betulia*.[268] En *The Birth of a Nation* (1914) funda la narrativa fílmica; sumario de *Brighton*, Zecca, Porter, la arquitectura italiana, montajes varios, etc.; cinta racista, aduladora del *Ku-Klux-Klan* y exitosa en taquilla; impulso para Griffith para crear la productora *Triangle* (junto con M. Sennett y T.H. Ince) y el filme *Intolerance* (1916).

Intolerance es un largometraje menos fanático, igual de intenso, más afanoso y complejo; cuatro historias disímiles unidas por el tema de la intolerancia humana y, formalmente, un ritmo progresivo de los episodios. *"La caída de Babilonia"*, *"La pasión de Cristo", "La noche de San Bartolomé" y "La madre y la ley"*[269] van enlazadas por la toma de una mujer y una cuna. El nuevo filme encara hipócritamente el antecedente del autor (*The Birth of a nation*) y la tensión bélica europea; su montaje alternado constituye una oferta visual y la ruina comercial del filme. Griffith es subestimado y, luego, alcanzado y superado por otros directores; sus obras se tornan ordinarias (símiles a su *sectarismo*)[270]. La *Triangle* quedará disgregada; el artista funda, en 1919, la *United Artists* junto con Chaplin, Pickford y Fairbanks.

A partir de Griffith, todos los ejercicios, antes empíricos, del cine, parecen ya sistematizados respecto a la construcción de mensaje pictórico en movimiento o a una trama o secuencia visual. Las relaciones entre tomas adquieren un resultado simbólico bajo estructuras lógicas de relación entre los elementos captados. Otras expresiones fílmicas contemporáneas comenzarán a usar similares estructuras de composición fotográfica así como de ciertas formas enlace para la narrativa de una cinta.

Thomas Harper Ince[271] y el *Western* (cine de vaqueros) también manan en la época. El personaje *Rio Jim*, irrumpe como los mitos de *Billy the Kid* o *Broncho Bill*. Ince trabajará con un guión previo a la filmación y un progreso más creativo en el montaje[272]. El barrio de Hollywood (Los Angeles, California) otorga gran ayuda por sus praderas y valles soleados como paisaje de las epopeyas de los *cowboys*.

---

[267] Figura cinematográfica que presenta un recuerdo o una escena ya pasada a través del discurso.
[268] Última película para la *Biograph*, donde asemeja el estilo italiano; luego iría a la *Mutual*.
[269] Episodio moderno de un esposo condenado a la horca cuyo indulto llegará al último momento. Considerada para algunos, el episodio mejor logrado.
[270] *Hearts of the World* (1918), *Broken Blossoms* (1919), *Way down East* (1920), *The Orphans of the Storm* (1922), *America* (1924).
[271] *Their First Misunderstanding* (1911), *The Golden Goose* (1914), *Civilization* (1915), etc.
[272] En la Visón 101, filial de la *Mutual*.

2.1.1.3. El género cómico del cine mudo; la gloria de Chaplin.

El cine europeo anida hilaridad; el catalogo Lumière goza del primer chiste filmado en *El Regador regado* y el sainete en *Charcutería mecánica*. Podrían incluirse así, trucos simpáticos de Méliès o, por Brighton, los gestos filmados por George Albert Smith. El tiempo autoriza al francés André Deed un lozano personaje bufonesco[273] y, en 1905, el arribo de Max Linder[274] en la casa *Pathé*.

Linder, influido por el teatro *Bulevardier,* ase el aplauso en *Les débuts d'un patinateur* (1907) por su fina comedia de situación. En 1910, el figurín de buenos modales, gana 150 000 francos al año de veinte iniciales por sesión; *Max victime de la quinine* (1912) es su gran éxito y durante la guerra se pierde y vuelve (fallida y tardíamente) en Estados Unidos de América (1917) para la *Essanay* cuando Chaplin augura la fama en la *Mutual*.

Charles Spencer Chaplin (Londres,1889-Suiza,1977), hijo de un actor francés y una danzarina judía, actúa pronto en los *Music-halls* (1893-1912) al enviudar su madre. Ya mayor, entra a la compañía de Karno (1913-14); trampolín para mostrar su gran talento bufonesco en América para la firma *Keystone*, productora del comediante canadiense Mack Sennet. Este último, fruto de la *Biograph*, neófito de la caricatura, creador de la *"Comedia dell'arte americana"* y productor cazatalentos de testas como *"Mabel Normand, Roscoe Arbuckle* (*Fatty*)*, Ben Turpin, Buster Keaton, Harold Lloyd, Harry Langdon, Wallace Beery, Gloria Swanson, W.C. Fields y Bing Crosby"*[275]

Chaplin asiente el mando artístico de Sennet con el cuco personaje de *Chas*[276]; luego, manan 35 filmes con un trazo inicial de *Charlot*[277] y la ruptura del estilo Keystone. Ya director en *Essanay* (1915-16) hizo quince filmes[278] y supera el auge de Linder (su influencia).

Las doce cintas de Chaplin en la *Mutual* (1916-17) confirman un estilo más depurado[279] y un capital mayor al de Griffith. En *First National* tiene libertad creativa y aflora su critica social[280] y recuerdos de infancia en *The Kid* (1921). A partir de allí, se torna reflexivo y filma *A Woman of París* (1923), obra alejada del vodevil y de su actuación. *The gold rush* (1925) y *The circus* (1923) son el regreso a la comedia tradicional debido al rechazo de su última faena. *City Lights* (1930) agotará al cine mudo por la música vital para la narrativa.

---

[273] Apodado Cribouille, Cretinetti (Italia) o Toribio Sánchez (España). Cfr. A. Santillana op. cit., pág. 84.
[274] *Max et la inauguration, 1911; Le mariage de Max, 1912; Max toréador, 1913.*
[275] **Antonio Santillana** op. cit., pág. 86.
[276] *Making a living* (*1914,* dirigida por el austriaco Lehrman). **Cfr. Antonio Santillana** op. cit., pág. 88. **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/title/tt0004288/* (Rev. 07 de diciembre de 2006).
[277] Su personaje característico; vagabundo de bigote y sombrero. *Kid auto races at Venice, 1914* de **Lehrman**; *Caught in a Cabaret*, 1914 del propio **Chaplin**.
[278] *By the sea, A woman,* con la actuación de Edna Purviance.
[279] *The vagabond, The Pawnshop, The Floorworker* (*1916*)*; Easy Street, The inmigrant, The adventurer,* (*1917*)*, etc.* **Cfr. DVD: The Little Tramp; The Charlie Chaplin collection.**
[280] *A dog's life* (*1918*)*; Sunnyside* (*1919*)*, The pilgrim* (*1923*)*.* ***Ibid.***

Modern Times (1936) resiste al poder hablado; *Charlot* canta sólo una melodía creada con vocablos del mundo. *The great dictator*[281] (1940) tilda al fascismo y *Monsieur Verdoux* (1947) parodia la doble moral burguesa. *Lime lights* valúa cierta autobiografía y, *A king in new York* (1957) denuncia al *maccartismo* de Estados Unidos de América. Su último filme, *A countess from Hong Hong* (1966), debilita sus postrimerías egocéntricas. De esa forma, Chaplin logra un balance entre su capacidad histriónica y la gramática fílmica.

Igualmente, la historia recupera a Buster Keaton[282] (1896-1966), cómico también derivado del *Music-Hall* y estrenado en pantalla (1917) cerca de Roscoe *Fatty* Arbucle[283].

Keaton, con algunos finales felices (*Happy End*), una retórica distinta y un ego variados, difiere del esquema de *Charlot*; su construcción dramática exalta un personaje inexpresivo en medio de objetos y extremas situaciones bajo el yugo del montaje y la narrativa; sus grandes éxitos son: *La general, Sherlock Jr* y *The cameraman.*[284]

Asimismo (como Keaton o Chaplin), otros cómicos[285] buscan un sitio adicional en la comedia como Harold Lloyd[286] (hallado por Hall Roach), Harry Langdon[287], Larry Semon, etc.

2.1.1.4. La animación en el cine.

La animación parece clasificada aparte; compite con las vistas fotográficas y al mismo tiempo cede una retórica distinta. Linaje complicado; su origen también es Altamira y finge similitud con otros medios informativos como la historieta, la ilustración, la plástica, etc. Para salir del enredo, damos un concepto relativo al celuloide para delimitar sus anales y elaboración.

"Procedimiento técnico cinematográfico, Consiste en la recreación del movimiento mediante una serie de imágenes fijas, las cuales reproducen cada una de las fases sucesivas de un movimiento cualquiera..."[288]

---

[281] Interpreta 3 personajes: Al charlot clásico, al dictador Hynkel y a si mismo.
[282] Actor y director de *Convict 13* (*1920*), *The haunted House* (*1921*), *Cops, The electric House* (*22*), *The navigator, Sherlock Jr.* (*24*), *Seven Chances* (25), *The General* (26), *Steamboat Bil Jr, The cameraman* (28), *Spite marriage* (29). **Cfr. IMDB**. *http://akas.imdb.com/name/nm0000036/* (Rev: 14 de julio, 2006).
[283] Cómico de los años 20' con carrera trunca por un escándalo sexual.
[284] Se presupone la pobreza argumental del cine de esa época. **Cfr. Goffredo Fofi.** op cit., pág.21.
[285] Pueden incluirse en la diversidad del mundo, a la pareja cómica danesa: **Harald Madsen** (1890-1949). **Carl Schentröm** (1881-1942): *Don Quixote* (*1926*).
[286] Se dice que recupera el estilo de Chaplin pero representará *"...el prototipo del americano medio"* **Cfr. A. Santillana** op. cit., pág. 136.
[287] Su forma y estilo es como una imagen de inocencia. **Cfr. A. Santillana.** op. cit., pág. 136.
[288] Dic**cionario Enciclopedico Lexis22/Vox Tomo. 2.,** pág. 354.

Con esa dependencia tecnológica hay cuatro bases de composición fotográfica: Las vistas de cualquier cosa, el diseño sobre el carrete, y la tomas de dibujos o las imágenes de maquetas. El uso de cualquier fotografía va ligada con el trucaje por las otras fuentes (Méliès, S. De Chomon o S. Blackton). El diseño sobre película va desde el arte abstracto hasta la artesanía parecida al dibujo animado. Los dibujos y las maquetas (a veces, asociados) son las más populares (*TrickFilm,* Europa; *Mouvement Américain,* Francia) por su presunta alusión al cómic; con el tiempo se suman otro tipo de tomas (grabados, cristal, papel, etc.) hasta llegar a la mezcla con el ordenador (diseños tan verosimiles como las fotografías de cualquier objeto por la *síntesis de imagen visual digital*). [289] Quizá lo anterior es sólo un indicativo para distinguir dos o tres dimensiones evocadas por los fotogramas; parte del efecto radica en la recepción mental del espectador; una *tipología* de la animación puede ser ampliada como bien lo dice G. Sadoul.[290]

2.1.2. Las tendencias del cine (o arte) mudo en el mundo (1914-1930).

El cine detona un estallido multicultural; todo país expone su facultad ideológica, social, monetaria, técnica, artística, etc.; cada filme revela una vista subjetiva con una industria cultural; Sudamérica o África cargan con un lento desarrollo; Europa o Asia ceden varias teorías entre la luz y el ocaso de movimientos artísticos. Mientras el viejo continente sublima el socavón silencioso de la primera guerra, Norteamérica protege el lucro con un Hollywood usurero de talento mundial; por fruto, obtenemos estilos artísticos variados (Impresionismo, Realismo, Expresionismo...). Asimismo, inicia la discusión intelectual del cine; el italiano Riccioto Canudo aprecia al cine con su manifiesto de las Siete Artes (1914)[291]; el francés Luis Delluc crea al *Cine-Club*[292] y los conceptos para la crítica fílmica (*fotogenia, decorado, cadencia, iluminado, cadencia, máscara, etc.*)*;* Jean Epstein cavila sobre fotogenia y movimiento; y, finalmente, el húngaro Bela Balaz, apunta principios del montaje y la dicotomía entre cultura legible de la palabra y cultura visual fílmica (base teórica para los rusos).

---

[289] Según Andrew Darley, el uso computacional permite dos formas de Imagen visual: A) *Manipulación*: Aquella alteración, mejora y/o retoque de cierta fotografia procesada ó, por la superposición de dos retratos. B) *Síntesis:* Producción basada en originar imágenes visuales analogas a un dibujo o un elmento plastico. **Cfr. Andrew Darley,** op cit., págs. 40-41.

[290] George Sadoul distingue diez tipos de animación luego de 1945: 1. *El dibujo animado* (Fotografía sobre superficie plana), 2. *Recortes artículados* (papel, carton, metal). 3. *Sombras chinescas* (tonalidades del blanco y negro). 4. *La animación multiplana* (Híbrido de las anteriores), 5. *Muñecos animados* (guiñol, marionetas, etc). 6. *Esculturas animadas* (modelado de figuras, plastilina). 7. *Dibujo en película* (diseño sobre el carrete). 8. *Los films de objeto* (danzas de objetos con música). *9. Grabados animados* (Efectos de luz). *10. Los filmes de trucaje.* (fotografías de cualquier cosa manipulados con la edición). **Cfr. George Sadoul,** Historia del cine..., págs. 460-461.

[291] Espacio y Tiempo son la base: Arquitectura y Música, la primera dialéctica (física y metafísica; estática o ritmo); las demás artes llevan los dos planos básicos. La pintura y la poesía, análogas al espacio y al ritmo. El teatro, la danza y el cine mezclan espacio y tiempo
Cfr. A. Santillana. op. cit., pág. 99.

[292] Un centro de discusión para analizar el cine.

2.1.2.1. Las pautas del cine mudo en Europa (1914-1930).

En **Alemania** la diferencia fílmica es su aliciente. Primero aparece un *Der Golem*[293] (1915; Henryk Galeen) y el aliento danés de Stellan Rye.[294] Durante la posguerra emerge el *cartel* cinematográfico U.F.A.[295] y las obras de humor rebuscado y xenofobia de Ernst Lubitsch[296]. Después llega *El expresionismo alemán,* un movimiento derivado de obras literarias, pictóricas y teatrales y, en términos de contenido, una forma de sublimar el fracaso bélico; su lozanía es por Robert Wiene y *Das kabinet des Dr. Caligari* (1919), filme balanceante entre la razón y la locura donde resalta el cuadro, la iluminación y los decorados deformados (un teatro filmado inexplorado).

La fase del *Caligarismo*[297] exhibe un ego protagónico controlado por la posición de la cámara; glosa psicológica y subjetiva con huellas idealistas y románticas del siglo XIX. Corriente fluida con *Der Golem* (1920) de P. Weneger; *Der müde Tod* (1921) de Fritz Lang[298], *Nosferatu* (1922) de Murnau, *Das Waschsfigurenkabinett* (1924) de Paul Leni, entre otros. Otra variante es el *Kammerspiel* (teatro de cámara) con el filme *Scherben* (*1921*) del guionista Karl Mayer y el director rumano Lupu Pick; evasión del monstruo y el vampiro por personajes comunes (inspiración para John Ford o el *Cine negro francés*); secundan faenas como *Sylvester* (1923) de Pick, *Die Strasse* (1924) de Karl Grüne, *Shatten* (*1922*) de Arthur Robinson y el famoso *Der lestzle Mann* (1924) de F. William Mournau[299] cuyos cuadros, sintetizan el manejo del tomavistas con el relato y la sicología del personaje y precisan la pauta de un *Realismo* usado por Ewald A. Dupont[300], Bruno Rahn[301], Leo Mitler[302] o la obra de G. W. Pabst.[303]

Por otro lado, en **Alemania**, como en Francia, hay filmes abstractos apartados bajo una idea de vanguardia; V. Eggeling y *''Diagonal Symphonie* (*1917*), Hans Richter y *''Filmstudie* (*1926*), Lotte Reiniger y las sombras chinescas de *''Die abenteuer des Priz Achmet* (1926) ó *''Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (*1927*) de Walter Ruttmann.

---

[293] Anterior al filme de 1920 (de **Paul Weneger**). **Cfr. G. Fofi.** op cit., pág.26; **A. Santillana** op. cit., pág 105; Loduca, **Historia del cine.,** pág 34.

[294] *Der student Von Prag* (1913). **Cfr. R. Jeanne,** Hist..., pág. 48.

[295] Universum Film Aktiengesellschaft. Apoyado por el Mariscal Von Hindenburg y el director de la banca alemana, Von Strauss (impulso estatal). **Cfr. R Jeanne y Ch. F..** Historia il...Vol 1., pág 84.

[296] **Ernst Lubitsch** *Die Austern-Prinzessen* (1918), *Madame du Barry* (19), *Die Puppe* (19), *Anna Boleyn* (20); *en Hollywood: Ninotchka* (*39*). **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/name/nm0523932/* (Rev. 1º de julio, 2006).

[297] Así le indica **A. Santillana**. op cit., pág. 105

[298] *Dr Mabuse der Spieler* (*1922*), *Die Nibelungen* (*23-24;* interpretada como exaltación de los arios en la era nazi), *Metrópolis* (26). **Cfr. IMDB.** *http://us.imdb.com/name/nm0000485/* (Rev. 19 de julio de 2006).

[299] *Phantom* (*22*), *Tartufe* (*25*), *Fauste* (*26*). **Cfr. IMDB** *http://us.imdb.com/name/nm0003638/* (30-06-06).

[300] *Variété* (1925), *Atlantic* (29). **Cfr. IMDB** *http://us.imdb.com/name/nm0243295/* (Rev: 19 de julio, 2006).

[301] *Dirnen tragoedie* (*1927 con Asta Nielsen*). **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/name/nm0706753/* (Rev: 19 de julio, 2006).

[302] *Jenseits der Strasse* (*1929*).**Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/name/nm0594177/* (Rev: julio, 19, 2006).

[303] *Die freudlose Gase con Asta Nielsen y Greta Garbo.* (*25*); *Geheimnisse einer Seele* (*26*); *Die liebe der Jeanne Ney* (*27*); *Die Büchse de Pandora* (*28*); *Tagebuch einer Verlorenen* (*29*).
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com/name/nm0655065/* (Rev. 19 de julio de 2006).

Austria (*Sascha-Films* y *Vita-Film*; 1918), según R. Jeanne, da tres tipos de filmes: Dramas o comedias con toque alemán o italiano, temas históricos y, cintas sugeridas por la música[304]; en esa era filma el húngaro Alexander Korda[305].

Bélgica, España y **Portugal** ven en Francia, pilar de desarrollo artístico e intercambio de testas y formas; destacan los iberos Benito Perojo, Florián Rey, Fernando Delgado y Pérez Lugín con temas costumbristas, el francés Roger Lion en factorias franco-portuguesaa y Marsan, Bergerat, Schoukens y Dekeukeleire en Bélgica.

En cuanto a **Bulgaria** destacan Vassili Ghendof y P. K. Stojçev como pioneros.

Checoslovaquia palpa toques nacionalistas con Jaroslav Hašek (*Dobrý voyák Svejk,* 1923-1925) y la propuesta de Gustav Machatý de *Erotikon* (1929).

En **Finlandia,** Erkki Karu (*Kosknlaskijan morsian,* 1923) retoma influencia sueca.

Francia abre su primera vanguardia con el giro de neófitos críticos a creadores (L. Delluc, Herbier, J. Epstein, etc.[306]) y el estilo es el *Impresionismo* (e ideas del siglo XIX). Luego, Abel Gance experimenta con gran despliegue técnico (proyección en triple pantalla; base del *Cinerama*, 1952) en *Napoleon* (1927)[307] y el danés C.T. Dreyer[308] (loado en Alemania) triunfa con *Jeanne d'Arc* (1928) en el cambio del movimiento.

En otra vía, hay otras expresiones disímiles al impresionismo: *Realismo* con el brasileño A. Cavalcanti (*Rien que les heures, 1926*), *Naturalismo* con el belga Jaques Feyder (*Therese Raquin, 1927*) y *Arte abstracto* con Eugéne Deslaw, Henri Chomette y/o Fernand Léger (*Ballet mécanique, 1924*).

---

[304] **AUSTRIA: Toque alemán o Italiano:** *Die Sklavenköming* del húngaro **Michael Curtiz**. **Cine de Inspiración Musical:** *Leben des Beethoven* de **Hans Otto.** *1927.*
Cfr. Renne Jeanne y Charles Ford, Hist..., vol.1, pág. 182.

[305] **Alexander Korda:** Faenas en Budapest, París, Estados Unidos de América, Austria y Londres. Filmes como *A Becsapott újságíró* (*1914*), *Lyon Lea* (*15*), *Magnas Miska* (*16*), *Ave Caesar!* (*19*), *Samson und Delila* (*22*), *Das Unbekannte Morgen* (*23*), *Tragödie im Hause Habsburg* (*24*), *Der Tänzer meiner Frau* (*25*), *Madame wünscht keine Kinder* (*26*), *The Stolen Bride* (*27*), *Night Watch* (*28*) , *Lilies of the Field* (*30*).
Cfr. R. Jeanne..., Hist..., vol.1, pág. 183.
Cfr. IMDB. *http://www.imdb.com/name/nm0466099/* (Rev. 30 de junio, 2006).

[306] **FRANCIA Autores: L. Delluc[2]:** *Le silence* (1920[2]), *Fièbre* (21[2]), *La femme de nulle part* (22[2]), *L'inondation* (24[2]). **M. L. Herbier[2]:** *Don Juan et Faust* (*22*[2]), *Feu Nathias Pascal* (*25*[2]). **Jean Epstein[2]:** *La poésie d'aujourd'hui* (¿?[2]), *Coeur fidèle* (*23*[2]), *La glace a tríos faces* (*27*[2]), *La chute de la maison Usher* (*28, de tinte expresionista*[2]), *Finis Terrae* (*29, Realismo*[2]).
Cfr. René Jeanne y Charles Ford, Historia Ilustrada del Cine, vol.1, págs.109, 111, 112, 115. ([2])
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0217526/* L. Delluc) (*nm0478303/* Herbier) (*nm0258477/* Epstein) (Rev. 28 julio. 2006).

[307] **Abel Gance** *Mater Dolorosa* (1917[2]), *J'accuse* (19,[2]), *La roue* (*22*[2]), *Napoleon* (*1927;* tomas subjetivas llevadas por S. De Chomon). **Cfr. R. Jeanne...** Hist..Vol.1., págs. 117-122 ([2]).
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0304098/* Abel Gance) (*) (Rev. 28 julio. 2006).

[308] **C.T. Dreyer** *Præsidenten* (*1919*), *Prästänkan* (*20**), *'Der var engang* (*22**), *Mikaël* (*24**), *Du skal ære din hustru* (*25**), *Glomdalsbruden* (*26**), *Passion de Jeanne d'Arc* (*28*[2]), *Vampyr* (*32**). **Cfr. R. Jeanne...** Hist..Vol.1., págs. 117-122 ([2]) **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/name/* (nm0003433/) *(Rev. 01-08-06).

Mencionemos al *Surrealismo*; su base es el manifiesto de A. Bretón en separación de otros talantes artísticos (fauvismo, futurismo, dadaísmo, etc.) además de un introito lejano con *Entr'acte* (*1924*)*, París qui dort* (*1924*) *ó Le voyage imaginaire* (*1925*) de René Clair, *La coquille et le clergyman* (1926) de Germaine Dulac y *L'étoile de mer* (1928) del americano Man Ray; su inicio exacto es *Un Chien Andalou* (1928) del español Luis Buñuel y Salvador Dalí; Jean Cocteau sumado al estilo usará el sonido en *Le sang d'un poète* y Buñuel seguirá con *L'age d'or* (1930; cuya idea coteja al amor ante las normas sociales) y *Tierra sin pan* (1932; cinta documental antes de su pausa por la guerra civil española hasta su exilio en América y México). En otra línea, resta hablar de M. L'Herbier, Leon Porier, J. Baroncelli, Raymond Bernard, Henri Fescourt y Robert Boudrioz cuyas obras pueden ser proemio del realismo poético, empero ligan puntos naturalistas como Feyder y una transición de la vanguardia impresionista.

Grecia se asienta con la creación sus productoras *Ajax* y *Dag-Film* y filmes como *Maria Pentagiotissa* (Ahilleas Madras, 1929) o *Astero* (Dimitris Gaziadis, 1929) cuyo guión es de Orestis Laskos (*Dafnis kai Hloi,* 1931).

Inglaterra alterna el fervor patrio (M. Elvey, A. Caillard y G. Treville) por el melodrama (afín al de Estados Unidos de América) por Henry Edwards y S. Blackton.[309]

Hacia 1922, **Italia** cae en logros breves; cambia el usual tema histórico por el melodrama, el nacionalismo, la literatura (A. Palermi, C. Gallone y A. Genina) y la tópica de ideología fascista sugerida por Mussolini.[310]

Noruega va de lo literario a la comedia costumbrista (*Vaidokas,* 1926; Leif Sinding).

Los Países Bajos poseen dramas esporádicos (*Op Hopo van zegen*, 1921).

Polonia clama patriotismo sobre el fin zarista.

Rumania señala nacionalismo en *Ecaterina Teodoroiu* (Nicolae Barbelian, 1921) y un drama en *Pe valurile fericirii* (D. A. Szigethy, 1920); vendrá luego el desarrollo de Jean Mihail, Horia Igirosanu, Eftimie Vasilescu, Ion Sahighian y el francés G. Rosca.[311]

---

[309] **Henry Edwards:** *The Bargain* (*1921**)*, Lilly of the Allen* (*23, sin intertítulos,*[2])*.* **J. Stuart Blackton**[2]**:** *The glorius Adventure* (*22*[2])*, The Virgin Queen* (*23*[2] *ambas con* Diana Manners). Cfr. R. Jeanne... Hist..Vol.1., pág. 213. **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0250038/* H. Edwards) (nm0085865/ S. Blackton) (Rev. 2 de agosto de 2006).

[310] *Dirección General del Cine en el Ministerio de Propaganda* ó el *Instituto Luce* (pacto con la *U.F.A.*).

[311] **Jean Mihail**[2]**:** *Pacat,* (*Pecado, 1924**)*, Manasse* (*25*[2])*, Cererea in casatorie* (*26**)*, Lia* (*27**)*, Povara* (*28*)*.* **Ion Sahighian**[2]**:** *Nabadaile Cleopatrei* (*Estrellas de Cleopatra*, 25,[2]) **Eftimie Vasilescu**[2]**:** *Legenda celor doua cruci* (*25**)*, Vitejii neamului* (*26**)*, Vagabonzii de la Carabus* (*27**)*, Napasta* (*28*[2])*.* **Horia Igirosanu**[2]**:** *Iades* (*26,**)*, Nea Ghita Cocolos la Mosi* (*27,**)*, Iancu Jianu* (*28,**)*, Haiducii* (*29,*[2])*, Ciocoii* (*31,**)*, Insula serpilor* (*34,**)*.* **Gabriel Rosca**[2]**:** *Drumul iertarii* (*27; franco-rumana*[2])
Cfr. R. Jeanne..., Hist..., vol. 1, pág 221-222 ([2]).
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0586120/* Mihail) (*nm0756322/* Sahighian) (*nm0890489/ E. Vasilescu*) (*nm0407057/* Igirosanu) (*) (Rev. 6 de febrero de 2007).

Suecia ve la creación de la empresa *Svenka Biographteatern* (*1909-23*), advierte influencia *Western* y otorga una escuela de drama psicológico y leyenda con paisajes naturales; lucen Julius Jaenzon (pionero), John Brunius, Ivan Hedquist, Runne Carlsten, Victor Sjôstrom (*La carreta fantasma*) y Mauritz Stiller (los últimos van a Hollywood[312]).

Suiza apunta una escuela documental.

Turquía, en 1923, arranca una industria con el esplendor de Muhsin Ertugrul[313] (luego emigrado a Rusia, Berlín y Hollywood) y una entidad documentalista *Torkische National Gesellschaft* en Constantinopla.

En **Yugoslavia,** un país de producción muy estéril tiene a M. Strozzi como explorador del espectáculo.

2.1.2.2. Las pautas del cine mudo en Rusia (1914-1930).

En cuanto a **Rusia**, la revolución divide un lapso neófito y otro ordenado por la teoría. Antes de 1917, los heraldos de los hnos. *Lumière* predican con el reportaje, Ambrosio o *Pathé* con el relato mientras los estudios de A.O. Drankov (1907; San Petersburgo) son hogar de pioneros como Protozanov[314], Starevich, Chardin, Ermoliev, Turjansky y Bauer. Después de la acción bolchevique las salas de proyección suman 500 de 2700 iniciales; Lenin nacionaliza el invento (por su potencial de comunicación colectiva) y establece la necesidad de tener cinestas teóricos para saber aprovechar al máximo la poca materia prima; la primera escuela rusa de cine mezcla teoría y praxis (y viceversa) con portentos como Dziga Vertov, León V. Kulechov, Vsevolod Ilarionovich Pudovkin, Sergei Mijailovich Eisenstein y Alexander Dovjenko.

Vertov[315] (1896-1954) trata la objetividad fílmica y ofende la recreación dramática con el concepto *Kino-glaz* (Cine-ojo; 1919) donde el cine como el ojo debe declarar una verdad. Sus obras documentales (*Kino-Pravda*) guían al neófito atraído por el género.

---

[312] **Victor Sjôstrom**: *Ingerborg Holm* (*El sueño, 1913,* de Zola)*, Leben, Terge viggen* (*Extraña abentura de un ingeniero, 1917*)*, Mästerman* (*20, '2,*)*, Körkarlen* (*La carreta fantasma, 21, '2,*)*; Van Dëmer, 1921; The Wind, realizada en Estados Unidos de América, 28*). **Mauritz Stiller***: De Svaria Maskerna* (*Las máscaras negras,* 1912, debut de Sjôstrom como actor), *Sangen om den Eldröda Blomman* (18), *Her Arnes pennigar* (19), *Gôsta Berling Saga* (23). **Cfr. G. Sadoul,** Historia..., págs. 669, 670-671.
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/name/nm0803705/* ('2,) (Sjôstrom).
Cfr. IMDB. *http://us.imdb.com/name/nm0803705/* (*Stiller*) (Rev. 30 de junio de 2006).

[313] **Muhsin Ertugrul** *Samson* (*1919*)*, Istanbul'da istirap* (*22*)*, Istanbul'da bir facia-i ask* (*Drama de Amor en Estambul. 22*[2])*, Bogazici esrari* (*Misterios del Bósforo, 22*[2])*, Kiz Kulesinde bir facia* (*23*)*, Atesten gömlek* (*Camisa de Fuego, 23*[2])*, Lebleci Horhor* (*23*)*, Sözde kizlar* (*24*)*, Bir sigara yüzünden* (*28*)*, Ankara postasi* (*28*)*, Kaçakçilar* (*29*)*, Istanbul sokaklarinda* (*1931*).
Cfr. R. Jeanne ... Historia..., vol. 1, pág 223 **(**[2]**).**
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/nm0259929/* (*). (Rev. 7 de febrero de 2007).

[314] *Aelita* (1924; de una historia de ciencia ficción de A. Tolstoi).
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/title/tt0014646/* (Rev. 6 de agosto, 2006).

[315] *Kino-Pravda* (*Cinema verdad,* 1922; 12 números) y continúa hasta otros 13 entre 1923 y 1925* (entre ellos, *Leninskaia Kinopravda*, Un año después de la muerte de Lenin,* 1925); *kinoglaz* (1924,*).
Cfr. G. Sadoul. Historia..., págs. 673.
Cfr. IMDB: *http://akas.imdb.com/name/nm0895048/* (*)(Rev. 4 de agosto, 2006).

Kulechov (1889-1970) funda el *Laboratorio Experimental* y apoya al montaje para construir el relato y la atmósfera[316]; la unión encadenada de dos vistas filmadas separadamente construye una idea como un muro de ladrillos; su praxis es la comedia pro-revolucionaria *Neobycaynye prikljucenia Mistera Vesta y stranne bolseviok*[317].

S.M. Eisenstein[318] (Riga,1898-Moscú,1948), el más importante, es ingeniero y adepto del teatro; influido por Meyerhold, incita sentimientos frente a la pantalla; acólito de la faena de Griffith reconoce al montaje paralelo en *Stachka* (1924); *Bronenosez Potemkin* (1925), su mejor trabajo, representa la escuela rusa (las vistas de E. Tissé relatan la queja de 1905 contra el zar y dan rol principal al pueblo); avanza con ejercicios retóricos pro-revolucionarios; supremacía del montaje sobre el guión y el efecto simbólico derivado de la yuxtaposición de dos conceptos previos (teoría dialéctica de Hegel); ruptura posterior con el precepto verista documental y andanza por México donde filma preceptos revolucionarios.

Pudovkin[319] (1893-1953), discípulo de Eisenstein, adquiere fama al conciliar técnicas tradicionales del drama con las de su mentor; sus obras históricas (*Fin de San Petersburgo, 1927; El heredero de Gengis Khan, 1928*) rescatan al individuo y al actor sobre la colectividad. Asimismo, el ucraniano Dovchencko[320] (1928-1956) recurrirá a los paisajes para una poética agraria. Igualmente, la escuela rusa posee importancia por la creatividad del montaj; también abre camino fructuoso para cineastas como Leonid Trauberg[321], Ermler[322], F. Ozep, Donskoi, Dzigan, Raizman, Romm y Vassiliev.

2.1.2.3. Datos del cine mudo en Asia (1914-1930).

En Asia, **China** exhibe más filmes soviéticos mientras la productora *"Minh Sing"* (1925-1928) del director Chang Shi Chuen[323] intenta surtir su manufactura en el país, en Malasia, en Indonesia y en Estados Unidos de América (para sus emigrantes).

---

[316] **Cfr. A. Santillana,** op cit., pág. 118.

[317] *Las extraordinarias aventuras de Mr. West en el país de los bolcheviques.*

[318] **S.M. Eisenstein** *Stachka* (*La huelga, 1924*)*; Bronenosez Potemkin* (*Acorazado Potiemkin,* 25), *Oktyabr* (*Octubre, 27*), *Staroye i novoye* (*La línea general,* 29). **Cfr. G. Sadoul,** Historia..., pág. 638.
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com/name/nm0001178/* (para los títulos en ruso) (Rev. 20 de Junio, 2006).

[319] **V. Pudovkin:** *Golod... golod... golod* (*Hunger... Hunger... Hunger, 1921*)*, Shakhmatnaya goryachka* (*Chess Fever , 25*)*, Mat* (*Madre, 26*)*, Mekhanikha golovnogo mozga* (*Mecánicos de cerebro, 26*)*, Konets Sankt-Peterburga* (*Fin de San Petersburgo, 27*)*, Potomok Chingis-Khana* (*Storm Over Asia, The Heir to Genghis Khan , 28*). **Cfr. IMDB.** *http://us.imdb.com/name/nm0699877/* (Rev. 20 de junio del 2006).

[320] **A. Dovchencko:** *Yagodka lyubvi* (*Love's Berries, 1926*)*, Vasya reformator* (*Vasya, el reformador, 26*)*, Sumka dipkuryera* (*The Diplomatic Pouch, 27*)*, Zvenigora* (*28*)*, Arsenal* (*28*)*, Zemlya* (*Tierra, 30*)*, Ivan* (*1932*). **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/name/nm0235590/* (Rev. 20 de junio de 2006).

[321] *Pokhozhdeniya Oktyabriny* (*1924*)*, Shinel* (*1926*)*, Bratishka* (*1927*)*, Novyy Vavilon* (*1929*)
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/nm0871185/* (Rev. 5 de agosto de 2006).

[322] *Skarlatina* (*Scarlet Fever, 1924*)*, Katka-bumazhnyy ranet* (*Katka's Reinette Apples, 26*)*, Oblomok imperii* (*Ruinas de un imperio, 929*).
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/nm0259611/* (Rev. 5 de agosto de 2006)

[323] *El abuelo salvado por un huerfano* **Cfr. R. Jeanne y Ch. Ford.** Historia il. del cine, vol.1, pág 229.

Japón matiza por su estilo escénico en un novel estudio de 1904; la competencia americana origina la ruptura teatral en 1915 y define reformas como la actuación femenina, la creación de la productora Nipón Katsu Shashin, la escuela artística (1920) de Kaoro Osanai e incluso, el uso de historias occidentales.

Después del temblor de 1923, frena la industria; dos años después, un nuevo cine nipón camina con el auge del director Kenji Mizoguchi[324] (1898-1956) y la actuación de Teinosuke Kinugasa (asimilado por Rusia); en 1928 existirán 1300 salas.

La **India**, influida por el dominio británico (Industan-Film Corporation, 1913), ofrecerá folklore y temas de sus creencias por neófitas y débiles firmas (*Baburao Painter*).

2.1.2.4. Datos del cine mudo en África (1914-1930).

África figura por Túnez y **Egipto** pues la industria argelina y marroquí ata cabos con Francia. Los egipcios forjan temas de amor con toque italiano y sus testas son Widad Urfy[325], Stéphane Rosty e Ibrahim Lama. Los tunecinos agracian la obra *Ain el Ghezal* del fotógrafo Samama Chikly con diversas tomas y retratos de su país.

2.1.2.5. Datos del cine mudo en Latinoamérica (1914-1930).

Latinoamérica une su contexto con el estilo y narrativas contemporáneas.

Argentina distingue un desarrollo de la ficción desde la llegada del italiano Mario Gallo (*La ejecución de Dorrego,* 1908); marchan otros como E. Martines (*Nobleza gaucha,* 1915), Quiroga y Benoît (*Juan sin ropa,* 1919) antes del presencia de José A. Perreira, Jorge Lafuente, el italiano Carlos Campogalliani y Julian Ajurio.

Brasil comienza con vistas de su actualidad (*El crimen de los bananos,* 1913) y camina en la puesta en escena por Antonio Leal (*Primera actualidad,* 1903), Capellaro (*O guarani,* 1916), José Medina (*El castigo de dios,* 1919) y, años más tarde, por Almeido Fleming, Humberto Mauro y Marques Filho.

Chile alude ciertos elementos simbólicos de su nación con la obra de Pedro Sienna.

---

[324] **Kenji Mizoguchi** *Ai ni yomigaeru hi* (*Resurrección del Amor*)*, Kokyo* (*Hometown*)*, Seishun no yumeji* (*Dream of Youth*)*, Joen no chimata* (*Ciudad del deseo*)*, Toge no uta* (*Canción del Fracaso*)*, Haizan no uta wa kanashi* (*Canción de la montaña, 23*)*, Kyokubadan no jo-o* (*Reina del circo*)*, Kanraku no onna* (*Una mujer del placer*)*, Samidare zoshi* (*Crónica de lluvia de mayo*)*, Shichimencho no yukue, Jin kyo, Josei wa tsuyoshi, Gendai no jo-o, Akatsuki no shi, Kanashiki hakuchi* (*24*)*, Nogi taisho to Kumasan, Furusato no uta* (*Canción de casa*)*, Ningen* (*Hombre*)*, Gaijo no suketchi* (*25*)*, Akai yuhi ni terasarete* (*25*)*, Shirayuri wa nageku* (*25*)*, Gakuso o idete* (*25*)*, Uchen-Puchan* (*25*)*, A, a tokumukan kanto* (*25*)*, Kane* (*26*)*, Kaikoku danji* (*26*)*, Kyôren no onna shishô* (*26*)*, Shin onoga tsumi* (*26*)*, Kaminingyo haru no sasayaki* (*26*)*, Doka o* (*26*)*, Jihi shincho* (*El Cucú*)*, Ko-on* (*27*)*, Musume kawaiya* (*28*)*.*
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com/name/nm0003226/* (Rev. 24 de agosto de 2006).

[325] **Widad Urfy**: Productor, actor y director de *Nida' Allah,* 1926*; Tahta Sama' Misr,* 1928.
Cfr. R. Jeanne y Ch. Ford. Historia il. del cine, vol 1, pág 230.

Cuba inicia con imágenes tipo noticiario (*Extincion de un incendio,* 1897) y un relato de aventuras del héroe nacional de *Manuel García* (1913, Enríque Díaz Quezada).

México forja su propio cine cuando Salvador Toscano, en 1897, compra su tomavistas *Lumière* y capta diversos cuadros del contexto social; el trabajo empírico documental perdurará con la labor de los hnos. Alva y Abitia hasta la épocas de la revolución; en cuanto al uso de símbolos nacionales destaca Miguel Contreras Torres (*De raza azteca,* 1921; *El hombre sin patria,* 1922) y Ezequiel Carrasco. En el aspecto de ficción, el serial mana desde *El automóvil gris* (1919) de E. Rosas y J. Coss.

2.1.2.6. Las pautas del cine mudo estadounidense (1914-1930).

Ahora bien, lleguemos al Hollywood indicado como *"fábrica de salchichas"* por el cineasta E. V. Stroheim.[326] La dinámica opera con géneros, *Star System* y estilos y talento mundial; maquinaria operada por grandes productoras y distribuidoras como *Fox* (1915), *MGM* (1924), *Warner* (unión con *Vitagraph y First National*, 1924), *Paramount* (1914) y firmas chicas como *Universal* (1915), *Columbia* (*24*)*, United Artists* (1919); todas controladas indirectamente por la banca *Morgan* y *Rockefeller*.[327]

Directores americanos prosperan: Cecil Blount de Mille[328] luce con *The Cheat* y luego emula el estilo histórico monumental con *The ten commandments*; Fred Niblo[329] compite con *Ben Hur*; Rex Ingram[330] revela a Rodolfo Valentino en *The four Horsement of the Apocalypse* (1921); el *Western* sigue con T.H. Ince (*The Arian,* 1916), James Cruze[331] (*The Covered Wagon*) y John Ford[332] (*The Iron Horse*). King Vidor[333], texano prudente, honra al patriota en *The big Parade.*

---

[326] **G. Fofi.** op cit., pág. 25.

[327] Grandes por el crecimiento paulatino de sus salas, desde éstas fechas hasta la guerra fría; Paramount el 20%, MGM 24%, Fox 12%, Warner 21%, RKO 11%; Universal 5%, Columbia 4%, UA 3%. **Cfr. Francisco Gomezjara y Delia Selene de Dios**, Sociología del cine., págs 26-33.
Cfr. R. Jeanne y Ch. Ford. Historia Ilustrada de cine, vol. 1, pág 237.

[328] **Cecil Blount de Mille:** *The Squawman* (*1913*)*, The Cheat* (*15*)*, The ten commandments* (23), *The king of Kings* (*27*)*.* **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/name/nm0001124/* (Rev. 5 de diciembre, 2006).

[329] **Fred Niblo:** *Officer 666* (*1916*)*, The Marriage Ring* (*18*)*, Stepping Out* (*19*)*, The Woman in the Suitcase* (*20*)*, The Mark of Zorro* (*20*)*, Mother o' Mine* (*21*)*, The Three Musketeers* (*21*)*, Rose o' the Sea*(*22*)*, The Famous Mrs. Fair* (*23*)*, Ben-Hur: A Tale of the Christ* (*25*)*, Camille* (*26*)*, Two Lovers* (*28*)*.*
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/name/nm0629243/* (Rev. 6 de diciembre, 2006).

[330] **Rex Ingram:** *The Conquering Power* (*1921*) *Scaramouche* (*23*) *Mare Nostrum* (*26*)*,The Garden of Allah*(*27*).**Cfr. IDMB.** *http://akas.imdb.com/name/nm0002271/* (Rev. 6 de diciembre, 2006).

[331] **James Cruze:** *The Cat's Paw* (*1914*)*, Too Many Millions* (*18*)*, Mrs. Temple's Telegram* (*20*)*,One Glorious Day* (*22*)*, The Covered Wagon* (*23*)*,The Pony Express* (*25*)*, Old Ironsides* (*26*)*, The Waiter from the Ritz* (*26*)*, The City Gone Wild* (*27*)*, The Red Mark* (*28*)*, The Duke Steps Out* (*29*)*.*
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/name/nm0190516/* (Rev. 6 de diciembre, 2006).

[332] **John Ford:** *Cameo Kirby* (*1923*)*, Hoodman Blind* (*23*)*, The Iron Horse* (*24*)*, Kentucky Pride* (*25*)*, 3 Bad Men* (*26*)*, Upstream* (*27*)*,Strong Boy* (*29*)*, Men Without Women* (*30*)*, Stagecoach* (*39*)*.*
Cfr. IMDB. *http://us.imdb.com/name/nm0000406/* (Rev. 20 de julio de 2006).

[333] **King Vidor:** *The Family Honor* (*1920*)*, The Woman of Bronze* (*23*)*, The Big Parade* (*25*)*, La Boheme* (*26*) *The Crowd* (*28*)*, Hallelujah!* (*29*)*.*
Cfr. IMDB. *http://us.imdb.com/name/nm0896542/* (Rev. 28 de junio de 2006).

Las raíces literarias manan con Frank Borzage (*Humoresque, 1920*), G. L. Tucker (*The miracle man, 1919*), Victor Fleming (*Adventure, 1925*), Herbert Brenon (*Peter Pan, 1924*), Robert Julian (*The Phantom of the Opera, 1925*), Wallace Worsley (*The Hunchback of Notre Dame, 1923*), John S. Robertson (*Dr Jekyll and Mr Hyde, 1920*), Franck Loid (*Oliver Twist, 1922*), y algunos otros temas dramáticos con Howard Hawks (*A girl in every port, 1927*). Henry King (*Stella Dallas, 1925*), T. Hayes, G. Fitzmaurice, Clarence Brown, Elmer Clifton y H. Milarde.

El *Star System* nutre a la industria; nombres conspicuos ciñen los filmes; cómicos como Chaplin, Keaton, Langdon, etc.; actores y actrices como Mary Pickford, D. Fairbanks (*The Mark of Zorro*), R. Valentino, Lillian Gish, Theda Bara, Gloria Swanson, John Gilbert, Bárbara La Mar, Owen Moore, Nita Naldi, Eleanor Boardman Norma Talmadge, Maurice Costello, William Farnum, William S. Hart, etc. Asimismo, el trazo artístico mundial amplía la plétora *hollywoodense* a cambio de unos dólares; realizadores y actores forasteros lían su auge personal con el progreso del cine de Estados Unidos de América; el vergel fílmico aflora por el rocío emigrante.

Por noveles actores foráneos están los galos Léon Bary, G. Glass, Ch. Rochefort. M. de Canonge, R. Dione, L. Lagrange, G. Carpentier (boxeador), Nungesser (aviador) e Ivan Mosjukin; los alemanes Pola Negri, Lya de Putti, Camilla Horn, E. Jannings, Conrad Veidt y la escandinava y diva Greta Garbo (Gustafson).

Entre los directores extranjeros hay franceses como Luis Gasnier (con seriales para la *Pathé* de N. Jersey, 1914), É. Chautard (*Sapho, 1917*), Maurice Torneur[334] (*The Poor Little Rich Girl*), A. Capellani[335] (*La Vie de Bohème*), G. Archinbaud (*Men of Steel, 1926*), R. Florey, L. Pret, , etc.; belgas son Jaques Feyder (*The kiss*, 1929) o Edward José (*Terreur*, 1920); húngaros como Paul Fejos[336] (con su tópico subjetivo y psicológico *The Last Moment*), Michaël Kertesz[337] (*Hotel Imperial*) y Alexander Korda[338] (*The Private Life of Helen of Troy*).

---

[334] **Maurice Torneur:** *The Pit, The Wishing Ring* (1914), *The Cub* (15), *The Closed Road* (16), *Exile* (17), *The Poor Little Rich Girl* (17), *The Blue Bird* (18), *The Broken Butterfly* (19), *The Last of the Mohicans*, *Treasure Island* (20), *The Bait* (21), *The Isle of Lost Ships* (23), *Torment* (24), *Clothes Make the Pirate* (25), *Old Loves and New* (26). **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/name/nm0869665/* (Rev. 30-06-2006).

[335] **Albert Capellani:** *Camille* (*1915*),*La Vie de Bohème* (*16*),*The Dark Silence* (*16*),*The Foolish Virgin* (*16*), *The Common Law* (*16*), *Patrie* (*17*), *The Easiest Way* (*17*), *Marie Tudor* (*17*), *American Maid* (*17*), *Daybreak* (*18*), *Social Hypocrites* (*18*), *The Richest Girl* (*18*), *Eye for Eye* (*18*), *The House of Mirth* (*18*), *The Red Lantern* (*19*), *The Virtuous Model* (*19*), *Out of the Fog* (*19*), *Oh Boy!*(*19*), *The Fortune Teller* (*20*), *The Wild Goose* (*21*), *The Inside of the Cup* (*21*), *Sisters* (*22*).
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/nm0135052/* (Rev. 30 de junio de 2006).

[336] **Pál Fejös:** *The Last Performance* (*1927*), *The Last Moment* (*28*), *Lonesome* (*28*), *Broadway* (*29*).
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/name/nm0270838/* (Rev. 30 de junio de 2006).

[337] **Michaeël Kertesz:** Cambia su nombre por Curtiz; realizador de *The Third Degree* (1926), *Good Time Charley*, *The Desired Woman* (27), *A Million Bid* (27), *Noah's Ark* (28), *Tenderloin* (28), *Hearts in Exile*, *The Gamblers* (29), *Madonna of Avenue A , Glad Rag Doll* (29).
Cfr. IMDB, *http://akas.imdb.com/name/nm0002031/* (Rev. 15 de junio de 2006).

[338] **Alexander Korda:** *The Private Life of Helen of Troy* (*1927*), *The Stolen Bride* (*27*), *Night Watch* (*28*), *Yellow Lily* (*28*), *Her Private Life* (*29*), *The Squall* (*29*), *Love and the Devil* (*29*), *Princess and the Plumber* (*30*), *Women Everywhere* (*30*), *Lilies of the Field* (*30*).
Cfr. IMDB, *http://www.imdb.com/name/nm0466099/* (Rev. 30 de junio de 2006).

Los alemanes cargan expresionismo y *Kammerspiel:* Lubitsch[339] (*Lady Windermer's Fan*), Murnau[340] (*Sunrise,*1927), Mayer, P. Leni[341] (*The cat and the canary*), Lupu-Pick y E. Dupont[342] (estos dos últimos se eclipsan rápidamente). Autores suecos son V. Sjôstrom[343] (*The Wind*) y Mauritz Stiller[344] (*The Temptress*); en cuanto a los autriacos, destacan Josef Von Sternberg[345] (sobrepasa el éxito de *Ben-Hur* con *Underworld*) y el vienés extravagante, Erich Von Stroheim.

Oswald Hans Carl Maria Von Stroheim Nordenwald[346] (1885-1957) fue un actor indócil del *Star System* y un director rebelde del artilugio capitalista. Su técnica se debe a Griffith; su temática, a su mitomanía militar; y, sus escenarios, a su nostalgia vienesa. Stroheim hace de su imagen, su primer musa fílmica al interpretar un oficial alemán; su guión, dirección y actuación de *Blind Husbands* (1919) cede una critica a la moral de la nobleza austriaca; en *Foolish wives* toca el tema de la primera guerra. Por extrañas razones, deja cintas inconclusas como *The Wedding March, Merry Go-round* (acabada por R. Julian)*, Queen Kelly* (montada por Stenberg) o *Walking Down Broadway* (1932). *Greed* (*Avaricia*-1923-24) es ruinosa y brillante al usar la profundidad de foco; en *The Merry Widow* (1928) aplica la intensidad lumínica para un ambiente psicológico (síntesis realista); su obra motivará al propio Luis Buñuel.

Entre toda la maquinaria *hollywoodense*, rescatamos la escuela documental americana[347] de Robert Flaherty, realizador de *Moana* (1926) y *Nanook of The North* (1920; reeditado en 1952; describe la vida esquimal).

Hasta aquí, la diversidad mundial del cine silente toca una cúspide relacionada con el ascenso de la producción capitalista mientras los países comunistas lo hacen por un plan de Estado formativo. En está rúbrica, cada país encuentra un relativo crecimiento entre su industria y su cultura.

---

[339] **Ernst Lubitsch:** *Rosita* (*1923*)*, Forbidden Paradise, Three Women, The Marriage Circle* (*24*)*, Lady Windermere's Fan*(*25*)*, Kiss Me Again* (*25*)*, So This Is Paris* (*26*)*, The Student Prince in Old Heidelberg* (*27*)*, The Patriot* (*28*)*, The Love Parade, Eternal Love* (*29*)*, Monte Carlo* (*30*)*.* **Cfr. IMDB:** http://akas.imdb.com/name/nm0523932/ (Rev. 1 de julio, 2006).

[340] **Fiedrich W. Mornau:** *Sunrise: A Song of Two Humans* (*1927*)*, 4 Devils* (*28*)*, City Girl* (*30*)*, Tabu: A Story of the South Seas* (*31*). **Cfr. IMDB.** http://akas.imdb.com/name/nm0003638/ (Rev. 30-06-2006).

[341] **Paul Leni:** *The cat and the canary, The Chinese Parrot* (1927)*.*
Cfr. IMDB. http://akas.imdb.com/name/nm0501902/ (Rev. 12 de julio, 2006).

[342] **Ewald A. Dupont:** *Love Me and the World Is Mine* (*1927*)*, Moulin Rouge* (*28*)*, Atlantik* (*29*)*.* **Cfr. IMDB.** http://akas.imdb.com/name/nm0243295/ (Rev. 19 de julio de 2006).

[343] **Victor Sjöström** (luego Seastrom): *Name the Man* (1924), *The sacarlet Letter, The Wind* (28, basado en una novela). **Cfr. IMDB.** http://akas.imdb.com/name/nm0803705/ (Rev. 1º de agosto, 2006)..

[344] **Mauritz Stiller:** *The Temptress* (*1926*)*, Hotel Imperial* (*27*)*, The Woman on Trial* (*27*)*, Street of Sin* (*28*)*.* **Cfr. IMDB.** http://akas.imdb.com/name/nm0830249/ (Rev. 30-06-2006).

[345] **J.V. Sternberg:** *Salvation Hunters* (1925), *Underworld* (27), *The docks of N.Y.* (28), *The Dragnet* (28), *The case of Lena Smith* (29). **Cfr. IMDB.** http://akas.imdb.com/name/nm0903049/ (Rev. 30-06-2006).

[346] **E. V. Stroheim:** *Blind Husbands* (*1919*)*, The Devil's Passkey* (*20*)*, Merry-Go-Round* (*23*)*, Greed* (*24*)*, The Merry Widow* (*25*)*, Foolish Wives* (*22*)*, The Wedding March* (*28*)*, The Honeymoon* (*28*)*, Queen Kelly* (*29*)*, Hello, Sister* (*33*).**Cfr. IMDB.** http://akas.imdb.com/name/nm0002233/ (Rev. 30-06-2006).

[347] El documental dramatizado sobre la vida de unos balleneros *Down to the Sea in Ships* (1922) de Elmer Clifton está más cerca de la dinámica mercantil sobre la experimental. **Cfr. R. Jeanne...** Hist..., vol.1, pág. 259.

2.1.3. El arribo del cine sonoro (1927-1940)

La expresión de *época muda en el cine* es casual pues la música en vivo ó los efectos de sonido se podían incluir en la proyección. Ciertamente, la búsqueda auditiva marchó con el propio auge fílmico[348] hasta la llegada de patentes de las grandes empresas; Estados Unidos de América escuchó a *Western Electric y* a *General Electric* mientras Alemania tuvo a *Tobis KlangFilm*; la tecnología terciaba otra vez entre industria y espectáculo.

[348] **Cronología:**
1898. *Grafonoscopio* (Auguste Baron): *''Frecuencia de 20 cuadros por sec. Sistema de aparatos perfeccionados para registrar y reproducir simultáneamente las escenas animadas y los sonidos que las acompañan"* (',2,)
1899. *Kinetofono* de Edison; unión de fonógrafo (1877, grabador de sonido por cilindro de papel de estaño) y *kinetoscopio* (1888, patente de 1891); antecedente del cine.
1900. *Photo Cinema Theatre* (Foto-Cine-Teatro) por Clemence Maurice y Henry Lioret (Exposición Universal de París). Cortometrajes donde se escuchan actores como S. Bernhardt, Réjane y Coquelin.
1900. *Cronophono* de León Gaumont en colaboración con Alice Guy.
1902. el *Deceny* de Gaumont; un retrato parlante.
1902. (7 de noviembre). Gaumont presenta formalmente su *Cronófono* a la Sociedad Fotográfica.
1905. Patente Joly utiliza un sistema de registro fonográfico por medio de la luz (espejos oscilantes) (',2,)
1904-1907. Eugène A. Lauste. (1857-1935) sincroniza a la misma velocidad imagen y sonido (',2,).
1908. Nicola Magnifico une los experimentos de Lauste y Joly. Base del sonido impreso por célula de selenio en la película. (',2,)
1911. (marzo). Uso del *Cronophono* en el Gaumont-Palace, hasta 1914.
1922. *Tobis* (*Tonbild Syndicat*; sociedad alemana) tiene patentes de la técnica *Triergon* (ingenieros Hans Vogt, Joë Engl y Joseph Masolle). Sonido sincronizado por inscripción fotográfica sobre la película.
1922. (21 de enero) Primer noticiario sonoro de la historia del cine. Una entrevista con Mussolini.
1922. (17 septiembre) Proyección en el cine Alhambra; cantos, poesía, obras literarias.
1923. *Phono film*- Lee De Forest (visto en abril; Teatro Rivoli de N.Y.; cortos hablados y entrevistas).
1923. Poulsen y Petersen (daneses) patentan el sistema de la célula de selenio.
1925. *Tri-Ergon* presenta en Berlín un discurso de Stresemann.
1925. *Warner Brothers* 1925 inventa el *Vitaphone*
1926. *Don Juan* (6 de agosto- N.Y. Estados Unidos de América): Primer largometraje musicalizado o sonorizado con *Vitaphone,* pocos argumentos sonoros y hablados. Dirigida por Alan Crosland con actuaciones Mary Astor, John Barrymore
1926. 6 de octubre. WB presenta un segundo corto de musicales.
1927. La *FOX* combina el *Phono Film* y crea el *FOX MovieTone.*
1927. Proyección de *The Jazz singer* (de *Warner Brothers*. Dirige Alan Crosland y actua el cantante Al Jolson.). (',2,) Primer filme con sonido, pero no totalmente hablado.
1928 (N.Y.-Estados Unidos de América) Creación del Strand Theatre por W.B.; filme *Ligths of N.Y.* totalmente con sonido.
1929. En Estados Unidos surge el *Filme-opereta* con *The Love Parade* de Ernst Lubitsch.
1929. Explotación del Klang-Film alemán; Hollywood da 289 filmes sonoros de 500. (',2,)
Clase de Manuel Barbachano Ponce: ''Lenguaje Cinematográfico como cultura audiovisual'', Facultad de Ciencias Políticas, Unam. (Septiembre, 2000).
R. Jeanne, Ch. Ford. Historia ilustrada del cine, vol. 2., pág. 11 (*), pág. 399 (',2,).

En esta rúbrica surge nuevamente una guerra de patentes donde la R.C.A (Rockefeller) y la Western Electric (Morgan) sobresalen. Surte la necesidad de estandarizar instrumentos; Warner Brothers (Vitaphone; grabación en disco) pacta con la FOX por el Movietone (célula fotoeléctrica); el Ton Bil Sindicat alemán con el sistema *KlangFilm* equilibrará el patrón de las patentes americanas.

Los Hnos. Warner producen las cintas musicales *Don Juan* (*1926*) y *In old San Fransisco* (*1927*). La oferta oficial sonora y cantada es *The Jazz Singer* (1927) de A. Crosland[349]. La dadiva musical sigue con *The Singing Fool* (*1928*) e imita el *Music-Hall.* La Fox, a su vez, inicia el servicio de noticias *Fox News* en 1928.

Testas como Murnau o Vidor tildan el cambio, Chaplin cree perder el arte de la pantomima, Clair niega un viable buen uso de la industria, los maestros rusos defienden al montaje visual y, en Francia, artistas y críticos como Feyder o Moussinac suman su negativa. Inconvenientes brotan; la maquinaria aquieta la cámara; el idioma limita el mercado; la infraestructura de las salas es poca, etc.

Posteriormente, las trabas se disipan; Eisenstein ó Pudovkin usan el contrapunto, el ritmo y analogías de planos sonoros con planos visuales; el muro del idioma cae por filmar versiones en otras lenguas ó con el *doblaje* aplicado por Edwin Hopkins[350]; la cámara se desplaza con aditamentos y gruas; directores darán oportunidad al invento (Griffith lo aplaude) y el interés crecerá.

En **América Latina**[351] servirá para la inclusión de la música local (como el tango en Argentina) y el desarrollo de ciertos dramas.

En la producción fílmica del **Oriente Asiático**[352] **Japón**[353] crece en número de filmes y comienza a superar en cantidad a la industria de Estados Unidos de América.

---

[349] *The Jazz Singer* no es vitalmente una comedia musical; se considera preámbulo del género.

[350] Solución de Eugène Lauste de grabar 3 pistas de audio: Palabra, música y ruidos

[351] **México: Antonio Moreno:** *Santa* (1932 primicia sonora); **Fernando de Fuentes:** *Prisionero 13* (32). **Argentina: J. Agustín Ferreyra** *Calles de B. A.* (33); **Mario Soffici** *Viento norte* (37)
Cfr. José Luis Sanchez Noriega. Historia del cine., págs. 432-436.

[352] En 1939 hay 500 filmes en **Japón,** contra 527 de Estados Unidos de América.
La **India** va en tercer lugar con 154.
Cfr. A. Santillana op. cit., pg. 201.
China: Wu Yong gang: *Shen nu* (34); **Yu Sun:** *DaLu* (34).
Cfr. Robert Sklar Film, an International history of the medium., Págs 230-233.
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com* (Rev. Sábado 26 de agosto, 2006).

[353]. **K. Mizoguchi:** *Fujiwara Yoshie no furusato* (1930; posible primicia sonora) *Naniwa hika* (36)*, Gion no shimai* (36), *Aien kyo* (37); Y. Ozu: *Umarate wa mita Keredo* (32*) **Mikio Naruse:** *Kimi to warete* (33).
G. Fofi. op. cit., pág. 98.
J. L. Sanchez Noriega. op. cit., págs. 426-432.
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com/name/* (*nm0003226* Mizoguchi), (*nm0621540/* Naruse), (*) (Rev. Sábado 26 de agosto, 2006).

En algunas naciones de **Europa**,[354] la industria lucha contra el auge de Hollywood en salas. La independencia tecnológica es difícil; la *Paramount* en Joinville ayuda a realizar las primicias sonoras de unos países (Suecia: *Munkbrogreven*, 1935. Polonia: *Tajemnice Lekarza*); Dinamarca, aún con sus patentes, carece de sus grandes talentos (C. T. Dreyer; B. Christensen). En cierta forma, la autonomía del viejo continente se forja por los estilos y las escuelas sobre la electrónica misma (por ejemplo, Bélgica y Holanda mantienen su escuela documental (*Spanish Earth,* J. Ivens).

---

[354] **DATOS DE CINE EUROPEO (1927-1940) BÉLGICA:** *DOCUMENTAL:* **C. Dekeukeleire:** *Le mauvais oeil* (37)*,Processions et carnavals* (37), *Chanson de toile* (36)*, Themes d'inspiration* (38); **A. Cauvin:** *Congo, terre d'eaux vives* (39); **Henri Storck:** *Images d'Ostende* (29), *Une idylle à la plague* (*32*)*, L'île de Pâques* (34); **M. du Wavrin:** *Au pays du scalp* (31) *FICCIÓN:* **G. Schoukens:** *En avant la musique!* (37); **R. Arnould:** *La fosse ardente* (33); **J. Choux** (suizo): *Le mariage de Mademioselle Veulemans* (32); **R. Jayet:** *Passeurs d'hommes* (37), **G. Roudes:** *Carilon de la liberté* (31)*.*
CHECOSLOVAQUIA: **Gustav Machatý:** *Extasis* (33). **K. Lamač:** *Klein dorritt* (34), *C.a K. Polni marsalek* (31). **K. Anton:** *Tonka Sibenice* (30). **Mac Fric:** *Dobry vojác Svejk* (31)*,Jánosik* (36). **Josef Rovensky:** *Reka* (33). **Ladislas Vancura:** *Pred maturitov* (32). **F. Feher** (austriaco)**:** *Kdyz struly lkaji* (30). **V. Janson** (ruso): *Eine Frau die weisst was sie will* (34). **M. Neufeld** (austriaco): *Hoheit tantz walzer* (35). **J. Duvivier** (francés): *Golem* (36). **V. Turjansky** (ucraniano): *Volga en flammes* (34).
DINAMARCA (Nordisk con patente sonora de A. Poulsen y A. Petersen): **Anders W. Sandberg:** *Fem raske piger* (38).
FINLANDIA: (*Productora Suomen Filmiteollisuus*): Se presentan filmes prohibidos bajo la cláusula de una multa. **V. Vaala** (ruso): *Koskn laskijan morsian* (37). **Risto Oro:** *Ativistit* (39). **F. von Maydell:** *Erämaan turvissa* (31; prod. germano-finlandesa).
HOLANDA (Países Bajos): *DOCUMENTAL:* **Joris Ivens:** *Die Brug* (28; mudo), *Regen* (30; mudo), *Zuydersee* (30)*,Spanish Earth* (37)*, The 400 Millions* (39)
FICCIÓN: **L. Berger** (alemán) *Pygmalion* (37); **Edmond T. Greville** (francés) *Veertig Jaren* (39).
HUNGRÍA: P. Fejos: *Tavasi Zapor* (32). **Istvan Székely:** *Skandal in Budapest* (33). **Láslo Vajda** *Hallo Budapest* (35). **B. Gaal:** *Aran Yember* (37). **K. Lamac** (checo): *Wo die Lerche singt* (36). *ALEMANES*: ***V. Harlan****: Alles Für Veronika* (36). **H. Hille:** *Szerelmi álmok* (35); **R. Wiene** *Eine Nacht in Venedig* (34).
NORUEGA: G. Schneeevoight: *Laijla* (37)*;* **J. Sandemeyer:** *Norge-et dikt i billeder* (*La sinfonía del norte,* 38; sonora).
POLONIA: Ryszard Ordynski (Director del consejo superior de la industria cinematográfica, 1934): *Tajemnice Lekarza* (*El secreto del doctor,* 30; primicia sonora, hecho por la Paramount de Joinville), *Ianko musikant* (30)*, Amerykanska awantura* (36), *Sctandar volnosci* (37). **Alexander Ford:** *Legion ulicy* (32), *Ludzie Wisly* (39). **M. Waszynski:** *Przybledy* (32). **H. Szaro:** *Dzieje Grezechu* (33)*,Messire Twardowski* (36). **J. Gardan:** *Tre dowata* (36), *Halka* (37). **J. Leytes:** *Mlody las* (34), *Barbara Radziwillowna* (36). **L. Trystan:** *Pietro wyzej* (38). **R. Gantowski:** *Geniusz sceny* (38).
PORTUGAL: Leitäo de Barros: *A severa* (31. Sonorizado en París), *As pupilas do Senhor Reitor* (35), *Bocage* (36)*,Varanda dos rouxinois* (39). **Antonio Lopes Ribeiro:** *Gado Bravo* (32). **E. Chianca de Garcia:** *O trevo de 4 folhas* (36), *A Rosa do Adro* (38)*, Aldeia da roupa branca* (39)*;* Arturo Duarte: *Os fidalgos da casa mouresca* (38).
SUECIA: Edvin Adolphson: *Säg det i toner* (1929; filme musical)*, Munkbrogreven* (*El agujero en el muro,* 35, Musical). **G. Molander:** *Swedenhielms* (35; Svenks films), *Intermezzo* (36), *En enda natt* (39; prod. franco-sueca, remake *Serments,* 31, de H. Fescourt). **P. Lindberg:** *Juninatten* (40). **V. Sjöstrom:** *Markurrell i Wadkoping* (31, prod. Germano-sueca). **G. Edgren:** *Karl-Frederik Regarer* (34). **S. Bauman:** *Karriär* (38). **P. Fejos y G. Skoglund:** *Man och kvinna* (40).
SUIZA: Werner Hochbaum: *Die ewige Maske* (35); **Serge de Poligny** *Un de la montagne* (34); **Dimitri Kirsanoff** (estonés): *Rapt* (34); **Max Haufler:** *Farinet ou l'or dans la montagne* (38); **Leopold Lindtberg** (vienés) *Wchtmeister Studer* (39), *Die Letzte Chance* (45).
Cfr. Rene Jeanne... op. cit., V. 2, págs. 224-247.
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com* (Rev. 10 de octubre, 2006) *http://us.imdb.com/name/* (nm0519845/ A. L. Ribeiro) (Rev. 1º de agosto, 2007).

2.1.3.1. Datos del primer cine sonoro europeo (1927-1940)

Alemania revela también su poder sonoro con el sistema *Tobis-KangFilm* de 1929; Walter Ruttman inicia con *Melodie der Welt* (1929) y usa el contrapunto (audio ajeno al concepto visual). La música guía las cintas como *operetas*[355]: el vienès Wilheim Thiele dirige *Liebsewalzer* (1930) y *Die Drei von der Tankstelle* (1930); Ludwig Berger crea *Walzerkrieg* (1933) con melodías de Strauss; Gustaf Gründens[356] filma *Eine Stadt dteth Kopf* y *Die finanzendes Grosssherzogs*, etc[357].

El primer éxito sonoro es por Josef Von Stenberg (1894-1969) con *Der blue angel* (1930) de la novela *Der profesor Unrath* de Heinrich Mann; el filme realza a la diva Marlene Dieterich sobre Emil Jannings como ruta al éxito *hollywoodense*.

De 1930 a 1933 el arribo nazi divide al proletariado; el cine busca armonía hasta cesar y autoexiliar a varios talentos. George William (Wilhelm) Pabst (1885-1967)[358], izquierdista y antifacista, forja obras humanistas, pacifistas y antibélicas; litigio postrero de censura con *Westfront,1918, Kameradshaft y Die Dreigroschenoper*. Fritz Lang[359] (Viena, 1890-Los Angeles, Estados Unidos de América, 1976) realza el suspenso en *M* y *Das testament des doktor Mabuse* cuyo veto lo lleva a Francia (*Lilliom)* y a Hollywood (*Fury*).

Max Ophüls[360] (Maximilian Oppenheimer; 1908-1952) de origen teatral, filma su obra intimista *Libelei* (1932). Otros continúan como R. Wiene y *Der Andere* (1930), P. Czinner y *Ariane* (1930), el búlgaro Slatan T. Dudow (su idea izquierdista, *Küle Wampe,* 1932), etc.[361]

---

[355] **Cfr. Réne Jeanne, Ch. Ford**. op. cit., vol. 2., págs. 159-160.

[356] De la producción alemana de 1930 salieron 37 filmes musicales, de un total de 127. **G. Gründens** adapta *El supervisor* de Gogol en *Eine Stadt dteth Kopf* (*1932,* con música de Mischa Spolansky y willy Gentner-Schmidt); usa la novela de Franz Heller y la música de Theo Mackeben *en Die finanzendes Grosssherzogs* (*1933*).
Cfr. Réne Jeanne, Ch. Ford. op. cit., vol. 2., págs. 160-161.

[357] **Max Reichmann:** *Das lands des Lächlns* (1930). **Richard Oswald:** *Shuberts Frühlingstraum* (31); **Erick Charell:** *Der Kongres tanzt* (31, presenta a H. Garat; Willy Forts), *Liesen flehen meine Lieder* (33).
Cfr. IMDB. *http://us.imdb.com/ ; http://us.imdb.com/name/* (*nm0717126/* M. Reichmann), (*nm0652650/* R. Oswald). (Rev. Miércoles 19 de julio de 2006).

[358] **George William Pabst:** Docto de la Academia de Artes Decorativas de Viena; *Westfront, 1918* (*1930; novela Ernst Johansen*), *Die Dreigroschenoper* (1931; obra de B. Brecht; música de Kurt Weill), *Kameradshaft* (*32*); *L'atlantide*(*32, en Francia:*), *Don Quixote* (*33*). **Cfr. G. Sadoul,** Hist..., pág. 662.
Cfr. "Pabst, Georg Wilhelm", Enciclopedia Microsoft(R) Encarta(R) 99. (c) 1993-1998.

[359] **Fritz Lang** Arquitecto de carrera y guionista cuando en Berlín realiza *M ó M-eine Stadt sucht einen Mörder* (1932; de un guión de su esposa The Von Harbou), *Das testament des doktor Mabuse* (*1933; en Francia, Lilliom* (1934) y en Hollywood *Fury* (1936), *You only live once* (1937). **Cfr. G. Fofi.** op. cit., págs. 42-45. **Cfr. G. Sadoul,** Hist..., pág. 652-653.

[360] **Max Ophüls***: Die verkaufte Braut* (1932) y *Libelei* (1932). **Cfr. G. Sadoul.** Hist.., pág. 661.

[361] **E.A. Dupont** con *Salto mortale* (1931). **G. Ucicky:** *Mensch ohne Namen* (32; de Le colonel Chabert de Balzac). **Kurt Bernhardt:** *Die Letzte Kompanie* (30; exalto patriótico contra Napoleón I) y *Der tunnel* (1933; sobre unos obreros dominados por su patrón). **G. Lamprecht**: *Emil und die Detektive* (*1931*) *y Der spiegler* (*1938,* censurada). El ruso **Alexis Granowsky**: con obras de tinte filosofico y tono optimista como *Das lied von leben* (1931) *y Die koffer des herrn O.F.* (1931). la austriaca **Leontine Sagan** y su toque femenino en *Mädchen in uniform* (*1931*). **Cfr. R. Jeanne.** op. cit., págs. 171-176.

Con Hitler al poder (1933) despueblan Lang, Veidt, Brecht, Wilder, Pabst, Mayer, Pommer, Siodmak, Ulmer, Dieterle, etc. a Londres, París ó a Hollywood.

De acuerdo con el Doctor Goebbels, ministro de propaganda (11/04/1933), *''el cine alemán debía ser engendrado por el carácter nacional y que en el filme, como en todas partes, deben admitirse las ideas fundamentales del gobierno nacional''*[362]. Este gobierno prohibía temas de política izquierdista y erigía el nacionalismo y doctrina nazi; imitación (a sus propios términos) de la formas de la propaganda rusa como *Bronenosets Potyomkin* (1925).

Veremos así, portentos históricos en *Fridericus*[363] (1937) de J. Meyer y *Der Alte und der junge König* (1935) de Hans Steinhoff; *Bismarck* (1940) y *Die Entlanssung* (1942) de W. Liebeneiner e, igualmente, la rebeldía frente a Napoleón en *Der höhere befehl* (1935) de G. Lampretch.

Lucha germana luce en *Morgenrot*[364] (1933; la primera guerra mundial) y *Flüchtlinge* (1933; alemanes vs bolcheviques) de G. Ucicky (*Der zerbrochene Krug,* 1937); nacionalismo ajeno al país[365] se da por H. Paul y *Willhelm Tell* (1934); el amor a la tierra se halla en *Blut und bodem* (1933, W. Ruttmann); el genio oriundo[366] revive por H. Maish y *Fiedrich Schiller- Der Triump eines Genies* (1940, Sobre el filósofo) o *Andreas Schlüter* (1942; un arquitecto escultor), H. Steinhoff y *Robert Koch* (1939; un científico) y G.W. Pabst y *Komödianten* (1941; sobre Caroline Neuben) o *Paracelsus* (1943); dogma Nacional Socialista consta por Franz Wenzler (*Hundert Tage,* 1935) y su honra a la bravura y rigor nazi de *Hans Westmar* (1933), H. Steinhoff y la idolatria juvenil de Hitler *Hitlerjunge Quex* (1933) o Veit Harlan y la denigración judía de *Jud Süss* (1940).

Leni Riefenstahl, por su logro en *Das Blaue Licht* (1932), es llamada para filmar *Sieg des Glaubens* (1933; sobre el 5º Congreso del partido *nazi*) y *Tag der Freiheit- Unsere Wehrmacht* (1935). Sus éxitos: *Der Triumph der Willens* (1934; alaba al Fürer en un comité) y *Olympia* (1936-38; loada en el festival de Venecia, 1938) como documento de los juegos olimpicos de Berlin (1936, vistas de Willy Zielke, ostento de un saludo romano, un nipón en el maratón, el triunfo atlético del bruno corredor Jesse Owens, etc.). Según Gubern, *''Riefenstahl ha pasado a la historia como la mujer que mejor sirvió en el campo al nazismo y al mito de la virilidad aria.''*[367].

---

[362] **René Jeanne y Ch. Ford.** Historia del ilustrada del cine vol. 2., pág. 176.
[363] Sobre Federico II; usado antes en *Fridiricus Rex* (1922) del húngaro **Arzèn Von Cserèpy**.
[364] Para Gubern, su obra es ajena a la corriente nazi. **Cfr. Román Gubern.** La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas, págs. 87-88.
[365] *Nacionalismo No Germánico* según Miguel Barbachano. **Cfr. Miguel Barbachano,** ''Acercamiento al cine nazi''; La jornada, 13 de enero 1999. pág. 50.
[366] Goebbels pide la biografía del autriaco W.A. Mozart a **Karl Hartl**; su exaltación en *Wen die Götter Lieben* (1942) lo hace pasar como alemán.
[367] **Román Gubern.** La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas. pág. 110.

Austria inicia con música[368]; R. Wiene con *Madame Blaubart* (1930) abre ruta; W. Forst con *Leise flehen meine Lieder*[369] (1933) habla de F. Schubert, *Allotria* (1935) y *BurgTheater* (1936) usa comedia como otros cineastas[370].

En **España** la primicia hablada es *El misterio de la puerta del sol* (1932, F. Elías). Durante la Segunda República (1931) la novel compañía *Española-Americana* busca dominar el mercado hispanohablante[371] mientras algunos autores siguen con trabajo (B. Perojo; Jose Buchs con *Prim,* 1931; F. Gelaert; Florián Rey; L. Buñuel con *Les Hurdes*). En la guerra civil (1936) desciende la producción y ya instalado un nuevo gobierno (1939) se busca la alianza industrial con Alemania.

Francia acoge lentamente el auge sonoro[372]. Sin infraestructura lista, ciertas testas dudan del fin auditivo mientras otros ensayan en Inglaterra[373] (A. Hugon, H. Fescourt, Mercanton y Hervil). Luego, G. Ravel fija música y diálogos a su obra muda *Le collier de la reine* (1929), R. Florey enlaza melodías en *La route est belle* (1930) y H. Roussell, en alianza alemana, filma *La nuit est a nous* (1930). La *Paramount* en Joinville (antiguo terruño *Pathé*) produce varios filmes[374] y realza a Marcel Pagnol[375].

---

[368] **Johannes Riemann** y *Eva* (*1935*)*;* **Geza Von Bolvary** y *Zauber der Bohème* (1937); **Paul Fejos** y *Frühlinstimmen* (1933; música de Oskar y Johann Strauss). **Cfr. R. Jeanne.** op. cit., vol. 2., págs. 179.

[369] Junto con *Maskarade* (*1934*)*,* hay un tono similar a *Liebelei de Max Opüls*.
Cfr. René Jeanne, Ch. Ford. op. cit., vol 2., págs. 180-181.

[370] **Geza Von Bolvary:** *Die Julika* (1936), *Premiere* (37), **Víctor Jansen:** *Rendez-Vous in Wien* (36). **Richard Eichberg**: *Früchtchen* (34). **Otto Preminger:** *Die Grosse Liebe* (1931)*; Herman Kosterlitz con Marie Bashkirtchef'* (35), *Walter Reich con Episode* (35).
Cfr. René Jeanne, Ch. Ford. op. cit., vol 2., págs. 180-181.

[371] Primeros filmes de la Compañía *Española-Americana:* **E. Fernández Ardavín:** *Agua en el suelo* (*34*). **José Luis Sáenz de Heredia:** *Patricio miro una estrella* (*35*) **Cfr. R. Jeanne...,** Hist..., págs. 245, 246.

[372] En 1929, Francia proyecta de Estados Unidos de América *The Jazz Singer* y la obra Franco-alemana *L'eau du Nil* (*28*).

[373] **André Hugon:** *Les trois masques* (1929). **Henri Fescourt:** *La maison de la Fleche* (1930). **Louis Mercanton y Hervil:** *Le mystère de la villa Rose* (1930)

[374] *Un trou dans le mur* (1930, René Barberis), *Mam'zelle Nitouche* (31, Marc Allégret), *Le cordón bleu* (32, Karl Anton), *La lettre* (30, L. Mercanton), *Mon gosse de père* (30, Jean de Limur), *Le secret du docteur* (*30,* Ch. de Rochefort). **Cfr. R. Jeanne.** op. cit., vol. 2., págs. 100-101.

[375] **Marcel Pagnol** (1885-1974) Dramaturgo y guionista de filmes; *Marius* (1929) de A. Korda, *Fanny* (33) de Marc Allégret, *César* (36) de M. Pagnol. Obras de teatro filmadas poco importantes: *Le gendre de Monsieur Poirer* (33) de É. Augier, *La fille du pulsatier* (40); un modo más filmico: *Jofroi* (33), *Angèle* (34)*, La femme du boulanger* (38) de M. Pagnol.
Cfr. R. Jeanne. op. cit., vol. 2., págs. 103-104.

En esa ruta, toman partido Jean Vigo con el documental *A propos de Nice* (1930) y René Clair con *Sous le toits de Paris* (1930) mientras realizadores como Abel Gance[376], M. L'Herbier[377] ó Jean Epstein[378] desatinarán en el rápido afán fílmico. Sobre todo lo anterior, el país es recordado por la vanguardia del *Realismo Poético Francés* como retrato y crítica de un contexto costumbrista dado por Clair, Feyder, Vigo, Carné, Duvivier, Renoir, etc.

René Clair[379] (1898-1981), con su éxito de 1930, muestra un balance entre audio e imagen visual y evita el teatro y dialogo filmado. En *Le million* tantea ballet y música; en *À nous la liberté*, da trato sociológico a la vida obrera y, en *Quatorze juillet* imprime arrabal y logra (junto a sus dos primeras faenas sonoras) ''*un universo poético*''[380] personal. Otras obras en Inglaterra y en Estados Unidos de América lo consagran igual.

Jaques Feyder[381] (1885-1948) usa el adelanto sonoro con escenarios regionales y folklore. En *Le grand Jeu* muestra dos tonos de voz en un mismo personaje.

El vasco Jean Vigo[382] (1905-1934), visto como *''poeta maldito''* de la pantalla, evalúa por sí mismo su obra de 1930 como *un punto de vista documentado*[383] el cual expone el materialismo burgués; *Zéro en conduite* (vedada hasta 1946) es un motín infantil ante la educación impuesta; *L'atalante,* en el ocaso de su vida, invoca la utopía y el cambio de vida a través de una fémina por su oficio.

---

[376] **Abel Gance:** *La fin du monde* (1931); *Un gran amour de Beethoven* (36), remake de *J'accuse* (38).
Cfr. IMDB. *http://us.imdb.com/name/nm0304098/* (28 de julio, 2006).

[377] **Marcel L' Herbier:** *L'enfant de l'amour* (1930), *Le bonheur* (34), *Le scandale* (34), *L'aventurier* (34), *Veillée d'armes* (35)*, Adrienne Lecouvreur* (38)*, Entente cordiale* (39)*, La comedie du bonheur* (42).
Cfr. IMDB. *http://us.imdb.com/name/nm0478303/* (28 de julio, 2006).

[378] **Jean Epstein** (1897-1953): *Finis Terrae* (1929), *Mor-Vran, La mer des beaux* (30), *L'or des mers* (32), *La femme du bout du monde* (37), Remakes de otros filmes: *L'homme à l'Hispano* (33), *La châtelaine du Liban* (34). Canciones filmadas: *Le cor, Le vieux chaland*
Cfr. R. Jeanne... op. cit., vol. 2., pág.110-111.

[379] **Rene Clair:** Antiguo periodista, luego escritor, director y productor. *Sous les toils de Paris* (1930; con música de Raoul Moretti). *Le Million* (31), *À nous la liberté* (31), *Quatorze Juillet* (33), *Le Dernier milliardaire* (*34*)*, The Ghost Goes West* (35; en Inglaterra), *Break the News* (38; en Estados Unidos de América). **Cfr. G. Sadoul,** Historia..., pág. 630.

[380] **René Jeanne.** Historia del ilustrada del cine, vol. 2., pág.113.

[381] **Jaques Feyder** Obra muda: *L'Atlantide* (1920), *Carmen* (26), *Thérese Raquin* (28). Sonora: *Le grand Jeu* (34), *Pensión Mimosas* (35), *La kermesse héroique* (36; con F. Rosay, J. Murat), *Knight Whitout Armour* (37; de *London Film*, con M. Dietrich), *Les gens du voyage* (37), *La loi du nord* (39).
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com/name/nm0275494/* (Rev. 28 de julio de 2006).

[382] **Jean Bonaverture de Vigo** (hijo del anarquista Miguel de Almereyda, preso y muerto en carcel, 1917): es forjador de cineclubes; incitado por los soviéticos (Vertov y S.M.E.) y el expresionismo y realismo alemán filma *A propos de Nice* (1930), *Taris, roi de l'eau* (31), *Zero de conduite* (33)*, L'atalante* (34); firma con el Frente Popular Francés en contra de la derecha; muere de tisis a los 29 años.
Cfr. Goffredo Fofi. op. cit., pág. 49.
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com/name/nm0897118/* (Rev. 28 de julio de 2006).

[383] **Cfr. Goffredo Fofi.** op. cit., pág. 50.

Marcel Carné[384] (1909-1996), aprendiz de Feyder y Clair, abre un estilo y sintetiza la vanguardia: Paradojas costumbristas, amores truncos, sinergia humana en entorno citadino, etc.; destreza con guiones de Jaques Prevert en *Jenny, Drôle de Drame, Quai de brumes*; por el fracaso del Frente Popular trata al hombre común en *Le jour se leve*.

Julien Duvivier[385] (1896-1967), oriundo del ciclo silente, es autor ecléctico; adapta novelas (*David Golder*)*,* usa antihéroes (actuados por J. Gabin) en *La bandera* y en *Pépé le moko* (entorno tragico del hampa) y acoge dramas metafísicos en *Golgotha* y *El Golem;* Hollywood lo recibe por su mundo decorado de pasiones humanas.

Jean Renoir[386] (1894-1979), secuaz de la vanguardia anterior (*Charleston, 1927)* es ya pluralista; crítico social en *Toni y La vie est a nous;* lucrativo en *Tire au flanc;* retratista parisino en *La chienne;* pacifista en *La gran illusion* y humanista en su gran obra *La règle de jeu.*

La corriente (*Realismo poético*) gesta el cine negro francés bajo un romanticismo intelectual (afín al realismo alemán); varias obras mantienen elementos constantes como mujerzuelas, suburbios, intriga social, antihéroes, desertores, etc.[387]

Igual lucen J. Benoit-Lévy[388] (visión de barrio parisino con personajes juveniles), J. Grémillon[389] (realista en *L'étrange Monsieur Victor,* 1938, de la doble moral de un marchante), A. Malraux (*L'spoir,* 1939, sobre la guerra civil española) y Sacha Guitry[390] (parecido a M. Pagnol, busca la evolución del teatro filmado).

---

[384] **Marcel Carné:** *Jenny* (1936, con F. Rosay y A. Préjean); *Drôle de Drame* (37; con F. Rosay, A. Prejean), *Quai de brumes* (1938; con J. Gabin, M. Morgan); *Hôtel du nord* (38), *Le jour se lève* (39). *Les Visiteurs du soir* (42), *Les enfants du paradis* (45). **Cfr. René Jeanne...** op. cit., vol. 2., pág.125.
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com/name/nm0138893/* (Rev.14 de julio de 2006).

[385] **Julien Duvivier:** *David Golder* (1930), *Au bonheur des dames* (30), *Poil de carotte* (32), *La Tête d'un homme* (33), *María Chapdelaine* (34),*Golgotha* (35), *La Bandera* (35), *La Belle équipe* (36), *Le Golem* (36), *L'Homme du jour* (37), *Un carnet de bal* (37), *Pépé le Moko* (37), *The Great Waltz* (38), *La Fin du jour* (39) *La Charrette fantôme* (39), *Lydia* (41), *Tales of Manhattan* (42).
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com/name/nm0245213/* (Rev. 28 de julio de 2006).

[386] Hijo del pintor Auguste. Cintas: *Tire-au-flanc* (1928), *Le Tournoi dans la cité* (29), *On purge bébé* (31), *La Chienne* (31), *Chotard et Cie* (32)*, La Nuit du carrefour* (32)*, Boudu sauvé des eaux* (32) *Madame Bovary* (33), *Toni* (35; drama campesino), *Partie de campagne* (36)*, Le Crime de Monsieur Lange* (36, guión de Prévert)*, La Vie est à nous* (36), *Les Bas-fonds* (36) *La Grande illusion* (37), *La Bête humaine* (38)*, La Marseillaise* (38), *La Règle du jeu* (39).
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com* (Rev. 31 de julio de 2006).

[387] **Cfr. A. Santillana** op. cit., págs. 177-180.

[388] *La maternelle* (1933), *Hélène* (36), *La mort du cygne* (37), *Altitude 3.200* (38). Cfr. IMDB *http://us.imdb.com/name/nm0072328/* (Revisada el 31 de julio de 2006).

[389] **Jean Grémillon:** *La petite Lise* (1930), *Geule d'amour* (37), *L'étrange Monsieur Victor* (38), *Remorques* (39, surrealista). Cfr. IMDB *http://us.imdb.com/name/nm0344927/* (Rev. 31 de julio, 2006)

[390] (1885-1957, Ruso). Director (era muda): *Ceux de chez nous* (1915). Guiones: *Un roman d'amour et d'aventures* (18; Mercanton y Hervill), *Le blanc et le noir* (31; de R. Florey), *Les deux couverts* (35; de L. Perret). Director (era sonora; teatro filmado): *Pasteur* (35), *Le noveau testament* (36), *Mon pére avait raison* (36)*, Désiré* (37)*,Quadrlle* (38). Ruptura teatral: *Le roman d'un tricheur* (36)*,Les perles de la couronne* (37), *Remontons les Champ-Elysées* (38).
Cfr. René Jeanne, Ch. Ford. op. cit., vol. 2., págs. 150-152.

Francia coteja así, un ciclo artístico (1930-39) de veteranos (Bernard, Poirer, Baroncelli...[391]), extranjeros (Lang, Pabst, Genina...[392]) y neófitos realizadores (Lacombe, Chenal, Decoin... [393]).

Inglaterra revive su cine; *La Cinematograph Film Act* (*1927*) obliga exhibir 5% de la obra nacional en balance con lo importado. La base sonora es *Blackmail,* 1929,[394] de Alfred Hitchcock[395] (célebre por su intriga dramática como A. Asquit). A. Korda[396] brilla por *The private Life of Henry VIII* (1933) y, con la distribuidora *United Artists*, es firmante de *London Films* y traspasa el arte a su hermano Zoltan[397]. W. Cameron retoma la Ciencia-Ficción con *Thing to come*[398].

---

[391] **Raymond Bernard:** *Les croix de bois* (1932), *Les miserables* (34). **L. Poirer:** *La folle nuit* (30)*, L'appel du silence* (36). **Jaques de Baroncelli:** *Le rêve* (31), *L'Arlésienne* (30)*, Je serai seule après minuit* (31), *L'ami Fritz*(33). **H. Fescourt:** *L'occident* (37), *Bar du Sud* (38). **Henry Roussel:** *Violettes Impériales* (32; remake de 1923). **L. Perret:** *Sapho* (34),*Les préciuses ridicules* (34), *Les deux couverts* (35; de Guitry). **Maurice Tourneur:** *Acusée, leves-vous!* (30), *Les gaîtes de l'escadron* (31), *Koenigsmark* (35), *katia* (38). **Louis Gasnier:** *Topaze* (32; de Pagnol). **Jean de Limur:** *La garçone* (36), *Le père Lebonard* (39).
Cfr. René Jeanne... op. cit., vol. 2., págs. 121-123, 140-141**.**
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/ http://us.imdb.com/name/* (*nm0076368/ R. Bernard*) (*nm0688543/ L. Poirer*) (*nm0056334/* J. De Baroncelli) (*nm0275220/* H. Fescourt) (*nm0674600/* L. Perret) (*nm0869665/* M. Tourneur) (*nm0309163/* L. Gasnier) (*nm0510839/* J de Limur) (nm0746008/ H. Roussel) (Rev. 31 de julio de 2006).

[392] **Ya exitosos en Alemania: G.W. Pabst (Hungria):** *Don Quixote* (1933). **F. Lang (Austria):** *Liliom* (34); **A. Granowsky** (Rusia): *Les aventures du roi Pausole* (34). **F. Ozep (Rusia):** *Amok* (34), *La dame de pique* (37). **A. Litvak** (Ucrania) *Coeur de lilas* (32),*L'equipage* (35),*Mayerling* (36). **R. Oswald (Viena):** *Tempête sur l'Asie* (38). **M. Opüls:** *Divine* (35),*La tendre ennemie* (36), *De Mayerling à Sarajevo* (40). **Hungría**: **A. Korda:** *Dame de chez Maxim's* (32). **P. Fejos:** *Fantomas* (32). **N. Farkas:** *La bataille* (33)*,Varieté* (35). **Praga: Karel Lamac:** *La Chauve- Souris* (31). **Italia: A. Genina:** *Prix de Beauté* (30). **C. Gallone:** *Un soir de rafle* (31)*, Ma couisine de Varsovie* (31). **Dinamarca: C. T. Dreyer:** *Vampyr ou l'étrange aventure de David Gray* (30). **Cfr. René Jeanne...,** op. cit., vol. 2. pág.152-157.
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0655065/* Pabst), (*nm0000485/* Lang),

[393] **G. Lacombe:** *Jeunesse* (1934), *Les musicien du ciel* (39). **M. Allegret:** *Lac aux dames* (34),*Griboulle* (37)*,Orage* (38), *Entrée des artistes* (38). **Christian-Jaque:** *Les disparus de Saint-Agil* (38), *Le Vigan y Moulodji* (37), *L'enfer des anges* (39). **H. Decoin:** *Abus de confiance* (38), *Battements de coeur* (40). **P. Chenal (belga):** *Le martyre de l'obèse* (32)*, Crime et Châtiment* (35)*, Le dernier tournant* (39). **L. Moguy (ruso):** *Le mioche* (36), *Prison sans barreaux* (39). **A. Barthomieu:** *Le mort en fuit* (36). **M. Cloche:** *Le petit chose* (38); **J. Dreville:** *Un homme en or* (34); Firmin Gémier: *Le simoun* (33); Léon Mathot: *L'instint* (29), *Le comte obligado* (34)*, Chéri-Bibi* (37),*Le revolté* (38), **M. de Canonge:** *Grisou* (38). **R. Rouleau:** *Le messager* (37). **P. Fresnay:** *Le duel* (39). **Cfr. René Jeanne...** op. cit., vol. 2., págs.137-139, 141-143
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com* (Rev. 31 de julio de 2006).

[394] **Cfr. A. Santillana,** op. cit., pág. 196.

[395] **Alfred Hitchcock:** Su estilo resalta la novela policiaca y de misterio sin llegar al estilo de *Gangsters* de Estados Unidos de América o al *expresionismo* aleman. Sus Inicios vienen del cine mudo como *The lodger* (*1926*)*, Champagne* (*28*)*, The farmer wife* (*28*)*. quince* filmes sonoros antes de llegar a Estados Unidos de América como.*Jamaica Inn* (*37*)*, The man who knew too much* (*34*)*; The Secret Agent* (*36*)*, The 39 Steps* (*35*)*, Sabotage* (*36*)*, etc.* **Cfr. G. Sadoul,** Historia..., pág. 646.

[396] *The private life of Don Juan* (*1934; con D. Fairbanks*)*; Rembrandt* (*1936; con Ch. Laughton*).
Cfr. IMDB. *http://www.imdb.com/name/nm0466099/* (Rev. 30 de junio de 2006).

[397] *Sanders of the river* (1935); *Sabú o Elephant boy* (37; basada en la obra de R. Kipling; filmada con ayuda de Flaherty), *The Four Feathers* (*39*)*.* **Cfr. IMDB.** *http://www.imdb.com/title/* (tt0026966/ *Sanders...*) (*tt0028827/ Elephant...*) (*tt0031334/ The Four...*) (Rev. 30 de junio de 2006).

[398] 1935, basada en la novela de H.G. Wells.

J. Grierson[399] como A. Cavalcanti o H. Watt y B. Wright, inicia una escuela documental[400] seguida de E. Ausley, D. Taylor, A. Elton, y, luego, la anexión de R. Faherty (*Industrial Britain, 1933; Man of Aran, 1934*). En ese sentido, el cine inglés luce gran obra[401] a comparación de su *Commonwealth*.[402]

Tras largos tropiezos y un estilo teatral[403], **Italia** vincula sus obras con el contexto fascista de Mussolini, un festival en Venecia (1932) y con una fuerte inversión estatal de los estudios *Cineccittá*; temas disidentes quedan ocultos hasta la posguerra.

El cine es mayormente propagandista: Carmine Gallone con *Scipione l'Africano* (1937) recrea la nostalgia romana; Augusto Genina con *Squadrone bianco* (1936) atisba italianos en Libia y *L'assedio dell'Alcazar* (1940), un suceso de la guerra civil española; Goffredo Alessandrini *Luciano Serra, pilota* (1938) enaltece la aviación con un guión de R. Rossellini.

---

[399] *Drifters* (1929) para el Ministerio de Pesca. Con la General Post Office, Gaz Light and Coke C y Anglo Persian Oil, crea The Film Center en colaboración con P. Rotha (*Contact, 1932; Shypyard 1935*).
Cfr. René Jeanne y Ch. Ford. op. cit., vol 2., pág. 208-209.

[400] **Alberto Cavalcanti** es director de G.P.O. (1934) y hace *Coal face* (*36; sobre la vida de los mineros, con música de B. Britten y textos de W.H. Auden*). **Henry Watt y Basil Wright** filman *Night Mail* (*36*).
Cfr. G. Sadoul. Hist..., pág. 290, 629. **Cfr. René Jeanne y Ch. Ford.** op. cit., vol 2., pág. 209.

[401] **Extranjeros: E.A. Dupont:** *Altantic* (1929, versiones en inglés, alemán y francés). **Tim Whelan:** *Saint Martin' Lane* (1938), *The Divorce of Lady X* (38; prueba de cine a colores). **Paul Czinner**: *Catherine the Great* (*33*): para la *British and Dominions Films, Escape me never,* (*34*), *As you like* (*37*), *Stolen Life* (*39*). **René Clair:** *The ghost Goes West* (*35*), *Break the News* (*38*). **Jaques Feyder:** *Knight without armor* (*37*). **Leo McCarey:** *Rugles of Ted Gap* (35). **Víctor Schertzinger:** *The Mikado* (*39*). **Herbert Brenon:** *Royal Cavalcade* (*35*), *Yellow Sands* (*38*). **Erich Pommer** (*sociedad MayFlowers Pictures Corporation en colaboración con Ch. Laughton, el americano William K. Howard*): *Fire Over England* (*37*); *Kurt Bernhardt, The Beloved Vagabond* (*36; música de Darius Milhaud, Mireille y W.H. Heyman*). **Fiedrich Feher:** *Robber Symphony* (*36; supervisada po Robert Wiene*). **Eugen Fraenkel:** *A Woman Alone* (*36*). **Karld Grüne:** *Abdul-Hamid* (*35*). **Berthold Viertel:** *Rhodes of Africa* (*36*). **Lothar Mendes:** *Moonlight Sonata* (*37*); *Jean de Marguenat, The street singer*(*37*). **Claude Autant-Lara:** *My Partner Master Davis* (39). **Edmon T Greville:** *Gypsy Melody* (*36, versión de Mademoiselle Docteur de Pabst*) **Carmine Gallone:** *The city of Song* (*31*). **Victor Sjöstrom:** *Under the red Robe* (*37*). **Ingleses: A. Asquith:** *Tell England* (1931), *Pygmalión* (*38*). **Maurice Elvey:** *The Wandering Jew* (*33*). **Jack Raymond:** *Sorrel and Son* (33), *Royal Divorce* (38). **Walter Forde:** *Chu-Chin-Chow* (*34*); **Victor Saville:** *The Iron Duke* (34), *Loves of a Dictator* (35). **Albert de Courville:** *Seven Sinners* (*36*). **Basil Dean:** *The Constant Nymph* (*36*). **Carol Reed:** *A Man With your voice* (**36); J.Elder Wills**: *Everything in Life* (36) **Robert Stevenson:** *King Salomón's Mines* (37). **Michael Powell:** *Edge of the World* (*37*). **Herbert Wilcox:** *Victoria the Great* (*37*), *Nurse Edith Cavell* (39). **Brian Desmond Hurst:** *The Lion Has Wing* (39).
Cfr. R. Jeanne. op. cit., vol. 2., pág. 189-208.

[402] En **Canadá** hay obras reconocidas hasta 1940. En **Australia:** *Orphan of the Wilderness* (1936, Ken George Hall), *Rangle River* (36, Clarence G. Badger), *The Flying Doctor* (36, Miles Mander). En **Africa del Sur:** *Sarie Marais* (31, Joseph Albretch). **India:** *Seeta* (*34,* Devaki Kumar Bose ó Debaki Bose), *Amar jyoti* (36, Rajaram Vankudre Shantaram), *Sant Tukaran* (37, Shante Apte ó Shanta Apte).
Cfr. IMDB. *http://us.imdb.com/name/* (*nm0355791/* G. Hall), (*nm0046082/* C. G. Badger) (*nm0541766/* M. Mander) (*nm0016950/* J. Albretch) (*nm0097867/* D. Bose) (*nm0788391/* R.V. Shantaram) (*nm0032550/* S. Apte). (Rev. 25 julio, 2006).

[403] Lejos de verlo como *Film D'art*, la dramaturgia de Luigi Pirandello inspira la obra de **Gennaro Righelli** (*Canzone dell'amore,* 1930; primer filme sonoro), **Mario Camerini** (*Ma non é una cosa seria,* 36), el belga **Pierre Chenal** (*L´homme de nulle part,* 37) o **George Fitzmaurice** en Estados Unidos de América (*As You Desire Me, Come tu mi vuoi;* 32). **Cfr. R. Jeanne...** op. cit., vol. 2., pág. 183-184.

El gusto nacional y el colonialismo se ve: *Giovachino Forzano con Camicia nera* (1933) enaltece a una Italia tranformada por Mussolinni y realza el fascismo en *Villafranca* (1934) y *Campo di maggio* (1935); *G. Alessandrini* y *Abuna Messias* (1939) saca la conversión católica hacia los coptos etiopes, etc.[404]

Mientras tanto, otras cintas rinden temas tradicionales[405] y, por otro lado, ciertos disidentes (Visconti, Fellini, Rosselini, Zampa) del *Centro Sperimentale de Cinematografía* asimilan clandestinamente obras ‘‘prohibidas’’ para poder dar su voz al fin del régimen.

2.1.3.2. Datos del primer cine sonoro soviético (1927-1940)

Por otro lado, la **U.R.S.S.** toca lentamente la novedad sonido por su limitada y escasa tecnología así como por la aversión de los creadores formalistas (quienes, después, accederán a la añadidura).

En 1929, las salas proclives al accesorio son 770 de 26’000, dos años después, P.G. Tager y A.T. Shorin (ingenieros) logran una patente ajena al apoyo extranjero; Ilya Trauber[406], exhibe la sonorizada, *Goluboy exkspress* (1929) y Nikolai Ekk, la cinta hablada *Putyovka v zhizn* (1931). Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov, rehúsan el uso del sonido (manifiesto de 1928) a excepción de uso del ‘‘contrapunto’’ (lo oído difiere de lo visto); posteriormente, varios acceden al invento.

V. Pudovkin[407] usa el contrapunto en *Otchen Korocho Jivietsia* (1932) y trata el tema de la utopía en *Desertir* antes de volverse académico.

---

[404] **Mario Camerini**: *Il grande apello* (1936).Romolo Marcellini: *Sentinelle di bronzo* (37). Guido Brignone: *Sotto la Croce del Sud* (38). *Documental o cortometraje:* **Mario Costa:** *Fontane di Roma* (38)*, Pini di Roma* (39). Aldo Vergano: *Forums imperiali* (31).
Cfr. R. Jeanne. Ch. Ford. op. cit., V. 2., págs. 185-186

[405] **Mario Bonnard:** *Fra Diavolo* (1931), *Tre uomini in frak* (33), *Jeanne Doré* (38). **Guido Brignone:** *Lorenzino de Medici* (35), *Passaporto Rosso* (35). **Carmine Gallone:** *Casta Diva* (35; opera de Ballini), *Giuseppe Verdi* (38; obra italo-francesa).
Debutan: **Alejandro Blassetti:** *Resurreziones* (31), *Terra Madre* (31). **Mario Camerini:** *Gli uomini che mascalzoni!* (32, actua V. De Sicca)*, Grandi magazzini* (39). **Goffredo Alessandrini** (temas de costumbres): *Seconda B* (34)*, Cavalleria* (36). **Francesco Pasinetti:** *Il canale degli angeli* (34).
Cfr. René Jeanne y Ch. Ford. op. cit., vol 2., págs. 187-188.

[406] **Ilya Trauberg (1905-48).** *Goluboy exkspress* (29), *Dlya vas naydyotsya rabota* (32), *Chastnyy sluchay* (34), *Syn Mongolii* (36). *God devyatnadtsatyy* (38).
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com/name/nm0871184/* (Rev. 5 de agosto de 2006).

[407] *Otchen Korocho Jivietsia* (La vida es bella; 1932)*; Dezertir* (33; un obrero alemán conoce un país socialista y regresa a predicar lo conocido); Actua en Berlín en *Der Lebende Leichman* (el cadaver viviente; 29) de F. Ozep.
Cfr. René Jeanne op. cit., vol. 2., págs 213-214.
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com/name/nm0699877/* (Rev. Martes 20 de junio de 2006).

Nikolai Ekk[408] relata el viraje de vida ociosa a trabajadora de unos chicos gracias a un mentor en *Putyovka v zhizn* (1931).

Dziga Vertov[409] filma tres documentales con música y ruidos; brilla su lisonja patriotica *Tri pesni o Lenin* (1934).

Alexander Dovjenko[410] ilustra una urbe con paisaje boscoso en *Aerograd*.

Sergei M. Eisenstein[411] va a París (1929) y filma con G. Alexandrov *Romance sentimentale.* Fallan su tratos con la *Paramount* en Estados Unidos de América (1930) y viaja a México para filmar su proyecto trunco *¡Qué Viva Méjico!* (sus negativos revelados en Hollywood son licitados y mal usados cuando Estados Unidos de América impide su retorno). De vuelta en Rusia (1934), encara el cambio tecnológico con *Bezhin lovij* (1937) antes de su adherencia realista en *Alexander Nevsky* (1938).

G. Alekxandrov[412], luego estar en París, da la comedia musical *Veselye Rebiata* y tras su éxito sigue con *Cirk* y *Volga-Volga*.

Por otro lado, el gobierno de Estalin (1932) canjea el *formalismo* por el *"realismo socialista"* (*representación verídica de la realidad apresada en su dinamismo revolucionario* (congreso de escritores soviéticos, 1934)*[413].*

---

[408] **Nikolai Ekk** (1902-76) *Putyovka v zhizn* (31), *Solojev-solovinska* (Pequeño ruiseñor;36), *Sorocinskaia iamarka* (Feria Sorocinski; 39).
Cfr. René Jeanne... op. cit., vol. 2., págs 215.
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/nm0252388/* (Jueves 3 de agosto de 2006)

[409] **Dziga Vertov:** *Simfonia Donbassa-Entuziazm* (Sinfonía Donbass-Entusiasmo; 31); *Tri pesni o Lenin* (3 cantos a Lenin; 34);*Kolybednaia* (Canción de cuna;37).
Cfr. G. Fofi, op. cit., págs 34.
Cfr, IMDB *http://us.imdb.com/name/nm0895048/*
(Rev. 4 de agosto de 2006).

[410] **Aleksandr Dovjenko (Dovzhenko)** (1894-1956).*Zemlya* (30);*Ivan* (32);*Aerograd* (35);*Bukovina, Shchors* (39).
Cfr IMDB. *http://us.imdb.com/name/* (*nm0235590/ Dovjenko*) (Rev. Martes 20 de junio de 2006).

[411] **Sergei Mikhailovich Eisenstein:** *Romance sentimentale* (19), *¡Que Viva Méjico!* (32; Tras el infortunio, salen versiones apocrifas en Estados Unidos de América: *Thunder over México* de 1933, insertos en *Que viva Villa, 1934, etc.* Después, Jay Leyda en 1958, con material recopilado, hace un montaje cercano a la idea original); *Bezhin lovij* (37), *Alexander Nevsky* (38).
Cfr. A. Santillana. op. cit., págs. 191-192.
Cfr. René Jeanne... op. cit., vol. 2, pág. 216.
Cfr. IMDB. *http://us.imdb.com/name/nm0001178/* (Rev. Viernes 4 de agosto de 2006).

[412] **Grigori Alekxandrov** (1903-84): *Romance sentimentale* (29, Francia), *Veselye Rebiata* (34), *Cirk* (36)*, Volga-Volga* (38).
Cfr. R. Jeanne op. cit., vol. 2, p. 221.
Cfr. IMDB. *akas.imdb.com/name/nm0017893/* (Rev. 4 de agosto de 2006).

[413] **Román Gubern.** op. cit., V. 1 pág. 332-333.

El cambio de estilo se coteja con dos temas canónicos: Los héroes de guerra y los Obreros (elogio al tipo sobre el actor, antitesis del *Star System* de Estados Unidos de América). Autores del estilo son S. Yutkevitch (*Zlatye Gori*), M. Romm y su honra al fundador soviético *Lenin v Oktiabre,* Kosintev y Trauberg con el serial del obrero Máximo; M. Donskoi con la vida de M. Gorki, los hnos. Vassiliev (como Donskoi) como el sedicioso *Chapaiev, etc*.[414].

2.1.3.3. Datos del primer cine sonoro estadounidense (1927-1940)

Estados Unidos de América honra su industria y espectáculo con la Academia de artes y Ciencias cinematográficas (1927)[415] mientras surge el código de censura de W. H. Hays (propuesto en 1930; ejercido en 1935) de la sociedad M.P.P.A.[416] para clasificar y guiar los contenidos (soslaye de bullicios del *Star System*[417] y temas inmorales).

---

[414] **Realismo Socialista o uso de personajes tipificados: Talento srgido entre 1910 y 1919: J. Protozanov** ,'2,(1881-1945)('4,)*, *Protses o trioj millionaj* (27; comedia;'4,), luego de Francia da romance en *Bespridannitsa* (37*).
Talento surgido entre 1920 y 1929: S. Yutkevitch (Rusia, 1904-85)('2,)('1,): *Zlatye Gori* (*Montañas de oro*, 31,'2,), *Vstrechnyy* (*Contraplano*; 32; con Ermler,'2,), *Cheloviek s ruzhiom* (*Hombre con arma,* 38,*,'1,). **Vladimir Petrov** ('1,) (1896-1966)(*): *Plotina* (31,*), *Beglets* (32,*)*, Groza* (*Tempestad*; 34, '1,); *Piotr Piervyi I , II* (37-38; biografía de Pedro el grande, '1,). **Erwin Piscator** (1893-1966; alemán;'1,)('2,): *Vosstanje Rybacov* (*Revuelta de pescadores,* 34; '1,). **Grigori Kosintev** ('1,)('3,) (1905-73) , **Leonid Trauberg** (Ucrania, 1902-90)('1,)('3,): *Yunost Maksima* (*Juventud Maximo*; 35, '3,), *Vozvrashcheniye Maksima* (*Vuelta de Máximo*; 37, '3,)*, Vyborgskaya storona* (*Máximo en Viborg*; 39, '3,). **Yuri Raïsman,** (Latvia; '3,): *Podnyataya tselina* (*Última noche*; 36*). **Efim Dzigan ('1,):** *My iz Kronshtadta* (*Marinos del Kronstad,* 36 hecho histórico,*, '1,). **Fiedrick Ermler ('1,)('2,)(Latvia-1898-1967):** *Velikij grazdanin* (*Gran ciudadano*; 37, '2,). **Mark Donskoi (Ucrania: 1901-81)(*)('3,)('1,):** *Diestsvo Gorkovo* (*Juventud Maximo*; 38, '3, '1,), *V Lindiaks* (*Ganando mi pan*; 39, '3,, '1,)*, Moi Universitatet* (40, '3,). **Aleksandr Ptushko ('1,):** *Novyy Gulliver* (35; animación, '1,).
Tino 1930-39: Sergei (1900-59)('3,)(*)('2,) y **G. Vassiliev** (rusos; 1899-1946) ('3,)(*)('2,): *Spyashchaya krasavitsa* (30*), *Lichnoe delo* (32*), *Chapaiev* (34,*, '2,), *Volochayevskiye dni* (37*). **Mijail Room (1901-71)(*)('1,).** *Pyska* (34*), *Lenin v Oktiabre* (37,*,'1,), *Lenin v 1918* (39, *,'1,) **S. Guerasimov (1906-85):** (Matiza juventud aventurera,'2,): *Semero Smelych* (*7 valientes,* 36*, '2,*,*), *Komsomolsk* (38*, '2,, **)*. **Vladimir Legoshin ('1,):** *Beleet parus odinokiy* (*A lo lejos de una vela,* 37; sobre dos niños ''revolucionarios'', '1,*). **Memkin y V. Rapoport ('1,):** *Profesor Mamlock* (38; acoso alemán a judíos, '1,).
Cfr. A. Santillana op. cit., pág. 193-194 ('1,).
Cfr. René Jeanne... op. cit., vol. 2., págs. 221-223 ('2,)
Cfr. G. Fofi op. cit., Págs 80-83. ('3,).
Cfr. George Sadoul Historia del cine mundial, pág. 664. ('4,)
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0233091/* Donskoi) (*nm0246206/* Dzigan) (*nm0259611/* Ermler) (*nm0468882/* Kozintev) (*nm0499407/* Legoshin) (*nm0314046/* Guerasimov) (*nm0678203/* Petrov) (*nm0685442/* Piscator) (nm0699693/ Ptusko) (*nm0707264/* Raïsman) (nm0739677/ Room) (*nm0871185/* Trauberg) (*nm0890567/* G. Vassiliev) (*nm0890574/* S. Vassiliev) (*nm0951170/* Yutkevitch) (Rev. 08 de agosto de 2006).
[415] Idea de **Luis B. Meyer**; presidencia inicial de **D. Fairbanks**. **Cfr. Larousse,** El cine., pág. 22.
[416] Motion Pictures Producers of America; avalada por Paramount, MGM, Fox, Warner, RKO, Universal, Columbia y United Artists. **Cfr. A. Santillana.** op. cit., pág. 168.
[417] Casos como el de Fatty Arbucle y la muerte de una prostituta en una fiesta. Relación de la jovencita Lita Grey con Charles Chaplin; muerte de Wallace Reid por heroína.

Primicias sonoras se dan: *Lights of New York* (1928) de B. Foy es totalmente hablada; *The Love Parade*[418] (1929) de Lubitsch moldea la revista musical como *Fox Movietone Follies of 1929* de D. Butler; *Broadway Melody* (1929) de Harry Beaumont exhibe audio sin imagen visual en un acto[419]; *Hallellujah* (1929) de Vidor luce folklore negro y, en una parte, un ruido irrumpe el silencio; *Broadway* (1929) de Fejos acude a la grua para mover la cámara como *Applause* (1929) de Mamoulian; *Front Page* (1931) de Milestone consta de una plétora de planos y contraplanos para los dialogos.

El género musical anda con *The Merry Widow* de E: Lubitsch, *One night of love"* de V. Schertzinger*[420]*, *The Great Ziegfeld* (1936) de R. Z. Leonard[421], etc[422]. El *Star System* guía bailarines como F. Astaire[423] y G. Rogers (*Top Hat)*, E. Powell (*City Lights,* 1930), S. Tucker (*Broadway Melody of 1938)*, V. Zorina (*Goldwyn Follies of 1938),* músicos como B. Crosby[424] (*The college Humor)*, y coreógrafos como B. Berkeley (*Gold Digers of 1935*) cuya faena muestra al *Music Hall* en el cine.

En cuanto a lo cómico, Chaplin usa música de fondo en *City Lights* y la crítica social en *Modern Times* sin dejar la pantomima. El gag perdura con B. Keatón en *What! No Beer?* (1933) y Harold Lloyd en *Movie Crazy* (1932) mientras la pareja del *"Flaco"* Stan Laurel y el *"Gordo"* Oliver Hardi adquieren un éxito de diez años[425]. El burlesque se instala y fija diálogos inalcanzables por la pantomima; W.C. Fields del music-hall actua en *Million Dollar legs* (1932), Eddie Cantor en *Roman Scandals* (1933), la diva Mae West[426] en *I'm no angel* y Joe E. Brown en *Riding on Air* (1937); E. Lubitsch, J. Cruze y N. Taurog filman *If I Had a million* (1932) con *sketches* de Ch. Laughton, Fields, G. Cooper, y G. Raft.

---

[418] Con M. Chevalier, J. Mac Donald (*The Merry Widow,* 1934- E. Lubitsch), música de V. Schertzinger.

[419] **Cfr. Antonio Santillana.** op. cit., pág. 152.

[420] **Victor Scherzinger:** *The Wheel of Life,Nothing But the Truth* (*1929*)*;Heads Up,Paramount on Parade* (*30*)*; Friends and Lovers* (*31*)*, Uptown New York, Strange Justice* (*32*)*; My Woman, Cocktail Hour, The Constant Woman* (*33*)*; One Night of Love con* G. Moore y Tulio Carminati*,Beloved* (*34*)*; Love Me Forever, Let's Live Tonight* (*35*)*, The Music Goes 'Round* (36),*Something to Sing About*(*37*)*; The Mikado* (*39*)*; Rhythm on the River,Road to Singapore* (40).
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com/name/nm0006276/* (Rev. Sábado 22 de julio de 2006).

[421] **Robert Z. Leonard:** *Five and Ten* (*1931*)*, Lovers Courageous* (*32*)*, Dancing Lady* (*33*)*, Outcast Lady* (*34*)*, Escapade* (*35*)*, The Great Ziegfeld* (*36*)*, Maytime, The Firefly* (*37*)*, The Girl of the Golden West* (*38*)*, Broadway Serenade* (*39*)*, Third Finger, Left Hand* (*40*).
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com/name/nm0502752/* (Rev. Martes 11 de julio de 2006).

[422] **John Cromwell:** *I dream too much* (1935; con Lily Pons). **Alexander Hall:** *Give us the night* (1936; con Jan kiepura). **Marion Gering:** *Rose of the Rancho* (1936; con Gladys Swarthout).
Cfr. René Jeanne... op. cit., vol. 2, pág. 29 **Cfr. IMDB:** *http://us.imdb.com/name/* (*nm0188669/ J. Cromwell*), (*nm0355284/* A. Hall), (*nm0314351/* M. Gering) (Rev. Miércoles 6 de septiembre, 2006)

[423] *Top Hat*, *Roberta* (1935). **Cfr. René Jeanne...** op. cit., vol. 2, pág. 30.

[424] **Bing Crosby:** *Reaching for the Moon* (*1930*)*, One More Chance* (*31*)*, Dream House* (*32*)*, The Big Broadcast* (*32*)*, College Humor* (*33*)*, Here Is My Heart* (*34*)*, Two for Tonight* (*35*)*, Rhythm on the Range* (*36*) *Double or Nothing* (*37*)*, Dr. Rhythm* (*38*)*, East Side of Heaven* (*39*).
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com/name/nm0001078/* (Rev. Jueves 13 de julio, 2006).

[425] Reunidos por el productor Hal Roach, destacan por: *The perfect day* (*1929*)*, The Laurel-Hardí Murder Case* (*31*)*, Way on West* (*37*)*, Blockheads* (*38*) *de John G. Blystone, A chump at oxford*(*40*). **Cfr. René Jeanne...** op. cit., pág. 33-34. **Cfr. IMDB** *http://us.imdb.com/name/nm0491048/* (Rev. 14 de julio, 2006).

[426] *I'm no angel* (1933), *She done him wrong* (33), *Every day's a Holiday* (37).
Cfr. IMDB. *http://us.imdb.com/name/nm0922213/* (Rev. Viernes julio 14, 2006).

Mencionemos a los hnos. Marx; originarios de una familia de actores alemanes redimen al vodevil y combinan comedia, canto y baile; cada uno tenía su alias[427] y un instrumento músical: Leonard ‘‘Chico’’ (1891-1961), el piano; Adolph Arthur ‘‘Harpo’’ (1993-1964), el arpa; Julius ‘‘Groucho’’ (1895-1977), la guitarra; Herbert ‘‘Zeppo’’ (1901-1979), el saxo y, Milton ‘‘Gummo’’ (1894-?), omitido en el cine; los tres primeros ejecutan un humor irreverente (casi surrealista) en trece filmes[428] de 1929 hasta 1950.

Una comedia americana nace y cambia los gags por los diálogos; ruptura de la carcajada rápida por el ánimo optimista. La obra de Ernst Lubitsch[429] encarna dicha evolución (*Design for Loving*) como Frank Capra[430] con *Mr Deeds Goes to town,* R. Boleslawski con *Theodora Goes Wild* (1936), N. Z. MacLeod con *Toper takes a trip* (1938) y Gregory La Cava con *My Man Godfrey* (1936).

El Western abre senda a los efectos sonoros como las balas, trenes, etc. John Ford (1895-1973) llega a la cima con *Stagecoach* (1939) y Michael Curtiz con *Dodge City ¨*(*1939*). El género introduce también al personaje del “cowboy cantante”[431].

El género de *Gangsters*[432] contrasta con el código Hays vigente y la etapa de la ley seca. Similar al Western, el audio ayuda al ambiente policíaco con chirridos de coches, balas, gritos, etc. Destacan: Howard Hawks por *Scar face*[433]; John Ford por *The Whole Town’s Talking* (1935) donde resalta Edward G. Robinson, actor también de *A Slight Case of Murder* (1938) de Lloyd Bacon; etc[434].

---

[427] En 1914, un amigo jugando poker les da, a 4, sus alias: *Harpo* por el harpa; *Chico* por su gusto a las mujeres (*Chicks, pollitas*)*; Groucho* por pesimista y huraño al recoger dinero de la billetera (*to grouch, refunfuñar, cascarrabias*)*; Gummo,* por sus botas de goma (*Gumshoes o gumboots*). En cuanto a Zeppo, entonces estudiante, su apodo tenía varias explicaciones: De Zeppelllin, de un mono llamado zippo, o del apodo zebbo ganado al trabajar en una granja. Empero, varias carteleras daban sus nombres habituales. **Cfr. Allen Eyles.** Todas las películas de los hnos. Marx, pág. 16-18.

[428] *Cocoanuts* (1929) de **Joseph Santley**; *Animal Crackers* (30) y *Monkey Busines* (31) de **Victor Heerman***; Horse Feathers* (32) de **Norman McLead**; *Duck Soup* (33) de **Leo Mccarey** (salida de Zeppo del grupo); *A night at the opera* (35) y *A day at the races* (37) de **Sam Wood**; *Room Service* (38) de **William A. Seltier**; *At the Circus* (39) y *Go west* (40) de **Edward Buzzell**. Después de los treinta *The big Store* (41),. *A night in Casablanca* (46), *Love Happy* (50).
Cfr. Allen Eyles. Todas las películas de los hnos. Marx.

[429] **Ernst Lubitsch***: If I Had a Million* (1932), *Trouble in Paradise* (32), *Design for Loving* (33).
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com/name/nm0523932/* (Rev. Sábado, 1 de julio, 2006)

[430] **Frank Capra** (1897-1956) *Lady for a Day* (1933), *Mr Deeds Goes to town* (36), *You Can’t take it With you* (38), *Mr Smith Goes to Washington* (39). **G. Sadoul**, Las maravillas del cine, pág. 246.
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com/name/nm0001008/* (Rev. Viernes 14 de julio de 2006).

[431] Actores como Dick Foran (*Moonlight on the Prairie*; 35), Gene Autry (*In old Santa Fe* ;34) o Roy Rogers (*Under Western Stars*; 38). **Cfr. René Jeanne.** op. cit., V. 2. pág. 53. y **IMDB** *http://us.imdb.com*

[432] *Gangsters:* De ‘‘gangs’’ (pandillas), palabra para designar bandas y maleantes en América.

[433] 1932. con Paul Muni, George Raft y V. Barnett; escrito por Ben Hecht, basado en hechos de Al Capone; el filme enfrenta el código Hays al borde de la censura.
Cfr. René Jeanne, op. cit., vol. 2, pág. 50.

[434] **R. Mamulian:** *City Streets* (1931, con Gary Cooper y Sylvia Sidney). **Michael Curtiz:** *20’000 years in Sing-Sing* (32). **Mervyn Le Roy:** *I am a fugitive from a chain gang* (32; con Paul Muni; basado en la historia periodística de Robert Filliot; trama de la vida presidiaria como *The big house,* 1930, de **George W. Hill**). **William Keighley:** *G-men* (35). **Cfr. René Jeanne**. op. cit., V. 2. pág. 51.

En otro rumbo aparece un estilo realista o un género fílmico de conciencia social: *Counsellor at law* (1933) de J. Barrymore; *Dead end* (1936) y *Angels whit dirty faces* (1938) de M. Curtiz, etc.[435]

Fantasía y Terror libran el código Hays con la vieja alquimia romántica y un reciclaje lumínico expresionista. Personajes y temas de terror abundan: *Drácula'*[436] de T. Browning[437]; *Frankenstein the man who made monster* de James Whale[438]; *Mistery of the wax museum* (1933) de M. Curtiz; etc[439]. La fantasía resalta con *King-Kong* (1933) de I. Pichel y E. Schoedsack, *The Wizard of Oz* (1938) de Victor Fleming, *On borrowed time* (1939) de H. S. Bucket, etc.[440]

El tema histórico revive con tomas de grupo, paisajes ó personajes portentosos: William Dieterle[441] trata la vida de Pasteur, Zola y Juárez; Greta Garbo sale en *Queen Christina* (1933) de Mamulian y, *Conquest* (1937) de C. Brown; Sternberg dirige a M. Dietrich en *The Scarlet Empress.*[442]

---

[435] **B. Berkeley:** *They made me a criminal* (1939). **Lewis Seiler:** *Dust be my destiny* (39). **Norman Taurog**; *Boy's town* (38). **Dudley Murphy;** *One third of a nation* (39) de*; The informer* (35) de **John Ford** exhibe un caso de ética. En cierta vía se intenta criticar el belicismo de la primera guerra mundial como en *All quiet on the western front* (30).de **Lewis Milestone**.
Cfr. René Jeanne. op. cit., vol. 2, págs. 63-70. **Cfr. IMDB** *http://us.imdb.com/name/* (*nm0000923/* B. Berkeley), (*nm0782597/* L.Seiler), (*nm0614225/* D. Murphy), (*nm0000406/* J. Ford), (*nm0587277/* L. Milestone) (Rev. 20 de julio, 2006).

[436] Portento repetido de cine: En 1921, Karoly Lajthaj (húngaro) aplica la obra de Bram Stocker (1897). **W. Murnau** filma *Nosferatu* (22; sin tener los los derechos de autor cambia los nombres de los personajes; p.e. el conde era Orlock; actuado por Max Shreck) y su estilo es rehecho con el remake de **Werner Herzog** en 1979. En la segunda decada el húngaro Bela Lugosi actua en una adaptación teatral y su éxito lo lleva a Hollywood (Drácula; 1930) por **Tod Browning**. Muchos filmes usarán a Drácula desde entonces: Versión hispana de *Dracula* (31) de **George Melford**; *Mark of the vampire* (35; con B. Lugosi) de **Browning**; *Dracula's Daughter* (36) de **L. Hillyer**; *Son of Dracula* (43; con Lon Chaney Jr.) de **R. Siodmack**; *House of Frankenstein* (44); *House of Dracula* (45; con J. Carradine); *Dracula, Horror of dracula* (58; con Christopher Lee) de **T. Fisher**, etc. Luego de 1950, Dracula es parte del dominio público mundial. **Cfr. Larousse,** El cine., pág 194.
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com/name/* (*nm0115218/* Browning), (*nm0001348/* Herzog)
(Rev. 20 de julio de 2006).

[437] **Tod Browning:** *Dracula* (*1931*)*, Iron Man* (*31*)*, Freaks* (*32*)*, Mark of the Vampire* (*35*)*, The Devil-Doll* (*36*)*, Miracles for Sale* (*39*)*.* **Cfr. IMDB** *http://us.imdb.com/name/nm0115218/* (Rev. 14 de julio, 2006)

[438] **James Whale:** *Frankenstein the man who made monster* (1931; hace de B. Karloff, el estereotipo del mounstro), *The invisible man* (33),*The Bride of Frankenstein* (35).
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com/name/nm0001843/* (Rev. 15 de julio de 2006).

[439] **Paul Leni:** *The cat and the canary* (1927). **Ernest B. Schoedsack , Iirving Pichel:** *The most dangeous game* (32). **Robert Florey:** *The murder in the rue morgue* (32, de la obra de E. A. Poe). **Cfr. R. Jeanne...**, op. cit., vol. 2 pág. 70-76. **Cfr. IMDB** *http://us.imdb.com/name/* (*nm0282984/* Florey), (*nm0501902/* Leni), (*nm0681635/* Pichel), (*nm0774325/* Shoedsack), (Rev. 12 julio de 2006).

[440] *Topper* (1937; versión cómica de *The invisible man* de Wahle) de **Norman Z. McLeod**.
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com/name/nm0572851/* (Rev. Sábado 15 de julio de 2006).

[441] **William Dieterle:** *The story of Luis Pasteur* (1935); *The Life of Emile Zola* (37)*, Juarez* (39).
Cfr. René Jeanne. op. cit., vol. 2, págs. 59.
Cfr. IMDB: *http://us.imdb.com/name/nm0226189/* (Rev. Sábado 15 de julio de 2006).

[442] 1934, Marlene Dietrich interpreta a Catalina II de Rusia.
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com/title/tt0025746/* (*The Scarlet Empress*) (Rev. Sábado 15 de julio de 2006).

Mientras otros cineastas siguen con la recreación histórica[443] Victor Fleming cata el éxito con su colorida *Gone with the wind* (1939, texto de Margaret Mitchell) sobre la guerra civil de Estados Unidos de América.

En este sentido, la literatura anima a la pantalla: W. Wyler con *Wuthering Heigts* (1939 con B. Davis) de la novela de Emile Bronte; S. Taylor con *The Taming of the Shrew* (1929) de la puesta en escena de Shakespeare; Dorothy Arzner y *Nana* (1934) de la obra de E. Zola; etc.[444]

Del mismo modo, Estados Unidos de América amplia su documental: F. Zinnemann y Gómez Muriel filman en México *Redes* (1935; *Frontier Films;* produce Paul Strand). *Heart of Spain* (1937) de H. Kline y Ch. Corvin y, *Return to Life* (1938) de Henry Cartier y H. Kline tocan la guerra civil española[445]. R. Flaherty con *The land* (1942) denuncia un pobre suelo agrícola de Estados Unidos de América (raíz de su censura), etc.[446]

En breve resumen, la época de 1927 a 1940 incide en cambios tecnológicos (fenómeno audible, ejercicios en color, mayor número de cuadros captados por segundo)[447], fortalecimiento de ciertas industrias y nuevas aplicaciones en el montaje (el contrapunto). Con ello, el cine también evidencia fronteras políticas y culturales por el uso de ciertos símbolos; existencia básica para tratar la problemática de la institución de un lenguaje en el cine por la presencia de una expresión humana hacia la sociedad.

---

[443] **Cecil B. deMille:** *The Sign of the Cross* (*1932*)*, Cleopatra* (34), *The Crusades* (35). **Alfred E. Green:** *Disraeli* (1929). **Richard Boleslawki:** *Rasputin and the Empress* (32). **Frank Lloyd:** *Cavalcade* (33). **Henry Hathaway:** *The lives of a Bengal Lancer* (35). **Michael Curtiz:** *The charge of the light brigade* (36), *The private lives of elizabeth and essex* (39). **John Ford:** *The World moves on* (34), *Mary of Scotland* (36; con K. Hepburn), *Prisioner of Shark Island* (36). **W.S. Van Dyke:** *Marie Antoinette*. **Jack Conway:** *¡Viva Villa!* (38; con Wallace Beery; con insertos del material perdido *¡Que viva Méjico!* de Eisenstein).
Cfr. René Jeanne. op. cit., vol. 2 pág. 53-63, 76.
Cfr. IMDB. *http://us.imdb.com/name/* (*nm0092915/* R. Boleslawski), (*nm0176699/* J. Conway), (*nm0886754/* W.S: Van Dyke), (*nm0368871/* Hathaway), (*nm0337595/* A.E. Greeen), (*nm0001124/* C.B.deMille), ((*nm0437717/* F. Lloyd), (*nm0000406/* J. Ford).

[444] **Sydney Franklin:** *The Barrets of Wimpole Street* (1934; de *"Miss Ba"* de Robert Browning), *The Good Earth* (1936; novela de Pearl Buck). **George Cukor:** *Little Women* (1935; de la novela de Luise M. Alcott), *David Copperfield* (35; de Dickens) y *Romeo and Juliet* (36; de Shakespeare).
Cfr. René Jeanne. op. cit., vol. 2 pág. 76, 78-79.
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com/title/tt0028203/* (*Romeo and Juliet*) (Rev. 7 de agosto de 2006)

[445] El tema es vistoso internacionalmente, podemos citar al holandes **Joris Ivens** con *The Spanish Earth* (1937), el francés **André Malraux** con *L'spoir* (1939)*,* la ucraniana **Esfir Shub** con *Spaniya* (39).
Cfr. A. Santillana. op. cit., págs. 185-186.
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com/name/* (*nm0412235/* J. Ivens), (*nm0540716/* A. Malraux), (*nm0795528/* E. Shub), (Lunes 7 de agosto de 2006).

[446] **Pare Lorentz:** *The plow that broke the plains* (1936), *The River* (38, sobre el valle del Missisipi). La Escuela de N.Y. y la serie *The March of Time* (desde 1935) toca ciertas vistas del país.
Cfr. A. Santillana. op. cit., pág. 185-187.
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com/name/nm0520671/* (Pare Lorentz) (Rev. 7 de agosto de 2006)

[447] Al inicio del cine, un segundo filmado constaba de dieciséis a 20 cuadros para lograr la persistencia retiniana; con el sonido sincronizado deben ser 24, standard usado para proyección hasta la fecha.
Cfr. George Sadoul, Las maravillas del cine., pág. 156, 162.

2.1.4. El cine durante la Segunda Guerra Mundial (1939-1945)

El cine da forma de ver el mundo y parte de una cultura dada. La dureza de la *Segunda Guerra Mundial* se refleja, tanto en temáticas como en las propias industrias.

2.1.4.1. Datos del cine europeo durante la Segunda Guerra Mundial.

Alemania afirma su monopolio con propaganda *nazi*. En cuanto obra informativa brilla W. Ruttmann (caído en guerra) con *Deutche Panzer* (1940); con respecto a la ficción, H. Steinhof anima el odio a Inglaterra en *Ohm Krüger* (1941); V. Harlan[448] critica a un judío banquero en *Jud Süss* (1940); etc[449]. Riefensthal, inicia en 1940 su proyecto *Tiefland* (negativo hallado hasta 1953). La U.F.A. celebra su 25 aniversario (1943) y encaja con una década de Hitler en el poder; *Muchaussen* de Joseff Von Baky loa el hecho con trama de humor, gran producción, uso del nuevo proceso de impresión a color (Agfacolor) y deslinde del dogma nazi para éxito local y en países ocupados.

Checoslovaquia desciende su producción; el praguense Miroslav Cikán[450] da *Provdám svou zenu* (1941).

En **Dinamarca**, área ocupada, B. Christensen (vuelto de Estados Unidos de América) acaba su labor con dos filmes familiares y uno policíaco: *Barnet* (1940), *Gaamed Mig Hjem* (1941) y *Damen med de lise handsker* (1942); L. Lauritzen Jr. & B. Ipsen idean a una amnésica mujer atraída por un hampón en *Afsparet* (1942); C. T. Dreyer anota una caza de brujas por el amor en *Vredens Drag* (1943; *Dies Irae*); J. Jacobsen divisa actos en torno a la posesión de un disco en *Otte akkorder* (1944). En Suiza, zona neutral, el Estado usa su informativo local para resistir el peso de la UFA; respecto a la ficción, Franz Schnyder cita un cuadro de 1914 en *Gilberte Courgenay* (1941*);* J. Feyder otea una dama cambiante en *Une femme disparaît* (1942); Leopold Lindtberg[451] da pésame y azar bélico en *Marie-Louise* (1943) y *Die latzte Chance* (1945); etc.[452]

España, bajo tutela de Franco y con cierto nexo italiano y alemán en la industria fílmica, protege a su idioma con el *doblaje* (incorporación de una pista nueva de voz en el sonido de un filme para sonorizarlo o cambiar uno previo) en obra foránea e inspira filmes con folklore, moralidad y nacionalismo.

---

[448] **Veit Harlan:** *Inmensee* (1942, una trama de amor). **Cfr. A. Santillana.** op. cit., pág. 200.

[449] **E. Waschnecf:** *Des Rothschild* (1940). **W. Liebener:** *Bismarck* (40). **G.W. Pabst** regresa al país con *Komödianten* (41) y *Paracelcus* (42). **Helmut Kaüfner** se zafa del dogma nazi con *Romanze in moll* (43). **Cfr. René Jeanne...**op. cit., vol. 2., Pág 269. **Cfr. A. Santillana**, op. cit., pág. 200.
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com* (Rev. 17 de octubre de 2006).

[450] **Miroslav Cikán:** 1896-1962. **Cfr. IMDB** *http://us.imdb.com/name/nm0162272/* (Rev. 17, oct, 2006).

[451] **Leopold Lindtberg:** *Die missbrauchten liebesbriefe* (1940); *Landamann Stauffacher* (41).
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com/name/nm0512548/* (Rev. 1 de agosto de 2006).

[452] **Herman S. Heller:** *Verena Stadler* (1940); **Max Haufler:** *Menschen, die vorüberziehen* (42); **Valerian Schmidely:** *Romeo et Juliette au village* (41); **Sigfried (Sigfrit) Steiner:** *Der Steinbruch* (42). **Cfr. René Jeanne** op. cit., vol. 2., pág. 298. **Cfr. IMDB** *http://us.imdb.com/name/* (*nm0375328/* H.H. Heller), (*nm0369250/* M. Haufler), (*nm0772760/* V. Schimidely), (*nm0826005/* Steiner). (Rev. 21 de agosto de 2006)

Entre los veteranos, E. F. Ardavín realza decorados (*La florista de la reina,* 1940), F. Delgado adapta a Cervantes (*La gitanilla,* 1940), F. Rey[453] narra el auge de una diva en *La Dolores*, E. Neville trata la historia de tres generaciones en la lucha por Trafalgar, Cuba y Franco en *Correo de las Indias* (1941), B. Perojo toca fé mujeril en *Marianela* (1941) y porfía femínea en *Goyescas* (1942). Por testas recientes, Rafael Gil[454] exhibe amor entre clases en *Huella de luz* y humor suicida en *El hombre que se quiso matar*; Antonio Román[455] da el cuadro bélico[456] *Escuadrilla* (1941) como *¡A mí legión!* (1942) de J. Orduña; José Luis Sáenz de Heredia[457] con *Raza* (1942) matiza el nacionalismo español al estilo Goebbels.

En **Francia**, el conflicto inhibe parte de su producción; varias testas hallan asilo breve en estudios de corte estadounidense y los nazis esparcen su dogma tal como sus tanques sobre París. El galo quiere su manufactura cuando el germano emprende su control. El realismo poético frena labor y pocas obras perduran: J. Duvivier muestra su afán pacífico en *Un Tel père et fils* (1940, exhibida luego de guerra); J. Grémillon filma con apuros *Remorques* (1941); G. Dulac tutela noticiarios en Gaumont. Otras obras se montan con material ya hecho en el extranjero (*Après ``Mein Kampf´´, mes crimes,* 1940, de A. Ryder). En zona libre, aún hay oficio (*La nuit merveilleuse,* 1940, J. P. Paulin; *La fille du Puisatier,* 1940, M. Pagnol; *Le chapeau de paille d'Italie,* 1944, M. Camage; etc.[458]).

Con la ocupación, mentes perduran con comedias y/o novelas ligeras y evasivas al entorno[459]: M. L'Herbier luce humor en *Histoire de rire* (1941), *La nuit fantastique* (1942) y *L'honorable Catherine* (1942); J. Baroncelli adapta novelas en *La pavillon brûle* (1941; de Passeur) y *La dúchese de Langeais* (1942; de Balzac); A. Gance es trivial con *La Venus aveugle* (1941) y *Le captaine Fracasse* (1943); J. Gremillon[460] realza la superación de una aviadora en *Le ciel est à vous* (1944); J. Delannoy alude la invasión con la época de Napoleón I en *Pontcarral, colonel d'Empire* (1942) y destaca un guión de amor de J. Cocteau en *Le eternel retour* (1943); Poirer acaba su carrera con tenue afán patrio en *Jeannou* (1943) y *La route inconnue* (1947).

---

[453] **Florian Rey** *Carmen, la de Triana* (1938, co-hecha en Berlin); *La Dolores* (40)*, La aldea maldita* (42), *Idolos* (43) **Cfr. Fernando Mendez Leite**, Historia del cine español, vol. 2, págs 736, 737, 772, 740.

[454] **Rafael Gil:** *Huella de luz*, *Viaje sin destino,* (1942); *El hombre que se quiso matar* (42)*, Lecciones de buen amor* (44), *El clavo* (44). *El fantasma y Doña Juanita* (44).
Cfr. F. M. Leite op. cit., vol. 2., págs. 725, 726, 736, 746, 767.

[455] **Antonio Román:** *Escuadrilla* (1941), *Boda en el infierno* (42), *Los últimos días de Filipinas* (45)
Cfr. IMDB: *http://us.imdb.com/name/nm0739794/* (Rev. 18 de agosto, 2006).

[456] **A. Genina**: *Sin novedad en el Alcazar* (1940; Un episodio histórico co-hecha en Italia). **C. Arévalo.** *¡Harka!* (41**) Cfr. Fernando M. Leite**, op. cit., vol. 1, pág. 403; ---.vol.2, págs. 735 y 777.

[457] **José Luis Sáenz de Heredia:** *El escándalo* (1943)*, El destino se disculpa* (1945), *Mariona Rebull* (47). **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0844538/* J.L.S. de Heredia).

[458] **André Hugon:** *Chambre 13* (1943)*;* **Yves Mirande:** *Moulin Rouge* (41); **Fernand Rivers:** *L'an 40* (41; censurada en la época); **Raymon Leboursier:** *Les petits riens* (42). **Cfr. René Jeanne...** op. cit., vol. 2., págs 253-255 **Cfr. IMDB** *http://us.imdb.com/name/* (*nm0401081/* Hugon), (*nm0592238/* Y. Mirande), (*nm0729524/* F. Rivers), (*nm0495838/* R. Leboursier). (Rev. Lunes 14 de agosto de 2006).

[459] Goebbels (jefe de propaganda nazi) escribió en su diario: *"(19 de mayo de 1942*) *He dado instruciones muy claras para que los franceses no produzcan más que filmes ligeros, vacíos y, si es posible, estupidos".* **R. Gubern.** op. cit., vol. 2., pág 30.

[460] **Jean Gremillon** *Lumiére d'été* (1942), *Le ciel est à vous* (44). **Cfr. G. Sadoul,** Historia..., pág. 643.

Otros galos seguirán con afínes temas.[461] Marcel Carné sobresale y al mismo tiempo, es criticado al virar su estilo; ostenta ficción medieval en *Les visiteurs du soir* (1942) y revive al siglo XIX en *Les enfants du paradis* (1945; guión de Prevert). Por otro lado, se suman testas relativamente nuevas a esta industria: H.G. Clouzot[462] toca el tema policíaco (algo expresionista) en *L'asassin habite au 21* y en *Le corbeau* (una villa es asustada por cartas anónimas); el filosofo Robert Bresson[463] trata un convento carmelita que rehabilita reclusas en *Les anges du pèche*; J. Becker filma el cuadro costumbrista aldeano *Goupi-Mains-Rouges* (1943); C. Autant-Lara[464] otea lucha de clases en *Douce*; René Clement traza el documental ferroviario *Ceux du rail* (1942), base de *La bataille du rail* (1945; ganadora en Cannes); J. Anouilh crea *Le voyageur sans bagages* (1944); etc[465]. Así subraya la obra clandestina *La Libération de Paris* (1944) de Jean Painlevé, bajo cuidado de la resistencia ''fílmica'' de P. Blanchard, cuyas obras evaden la censura y llegan hasta Londres y América[466].

Hungría ve *Dr. Kovács Itsván* (1941) de Victor Banki.

Inglaterra desea subir su moral con obras informativas ó ficciones veraces; el tópico recurrente es la guerra. Por parte de London Films, *The lion has wings* (1939) de A. Brunel, B. Demond Hurst y M. Powell inicia el tema bélico de forma faustosa; en cuanto a *Crow Film Unit* (antes Unit Film), Humprey Jennings[467] luce un ataque quejoso en *Listen to Britain* (co-dirige Stewart Mc-Allister), realza al bombero ante el fuego creado por los cañoneos en *Fires were starded* y reseña el epitafio del conflicto para un bebe (''Timoteo'') nacido en París libre en ''*A diary for timothy.* En esa rúbrica, Harry Watt con *Target for tonight* (1941) repasa un contragolpe hacia Alemania y en *Nine men* (1943) trata una patrulla inglesa en campaña africana. A. Cavalcanti en *Went the Day Well?* (1942) supone una ocupación nazi.

---

[461] **Georges Lacombe:** *Le derniere des six, Montmartre sur seine* (1941; con E. Piaf), *Monsieur la Souris* (42). **Christian Jaque:** *L'assasinat du pére Noël* (1941); *La symphonie fantastique* (42), *Carmen*, *Sortilèges* (45). **Jean Dréville:** *La cage aux rossignols* (44). **Henri Decoin:** *Premier rendez-vous* (41), *Les inconnus dans la maison* (42). **Cfr. René Jeanne...**op. cit., vol. 2 Págs 262-263.
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com*

[462] *L'asassin habite au 21* (1942), *Le corbeau* (43; éxito de la época), *Quai des Orfèvres* (47). **Cfr. René Jeanne...** op. cit., vol. 2, págs 263-265. **Cfr. IMDB** *http://us.imdb.com/name/* (*nm0480190/* Lacombe), (*nm0160108/* C. Jaque), (*nm0238810/* J. Dréville), (*nm0213940/* H. Decoin), (Rev. 1º de agosto, 2006)

[463] **Robert Bresson:** *Les anges du pèche* (1943); *Les dames du Bois de Boulogne* (45)
Cfr. G. Sadoul, Hist..., pág. 626.

[464] **Claude Autant-Lara:** *Le mariage de Chiffon, Lettres d'amour* (42) *y Douce* (43) **Cfr. G. Sadoul,** Hist..., pág. 623.

[465] **Serge de Poligny:** *Baron fantôme* (1943); **Marc Allégret**: *Félicie Nanteuil* (45); **André Berthomieu**: *Le secret de Madame Clapain* (43); **Louis Daquin:** *Nous les gosses* (41). **Cfr. René Jeanne...** op. cit., vol. 2., págs 266-267. **Cfr. G. Sadoul,** Historia..., pág. 633 (Daquin). **Cfr. IMDB** *http://us.imdb.com/name/* (*nm0689132/* S de Poligny), (*nm0002165/* M. Allegret), (*nm0078016/* A. Berthomieu) (Rev. 22-07-2006).

[466] **Cfr. René Jeanne...** op. cit., vol. 2., págs 267.
Jean Novoseloff (secretario general adjunto de la sociedad *"Mémoire et espoirs de la Résistance"*) indica la existencia del filme (Reseña sobre el libro *La Résistance dans le cinéma français. 1944-1994.* de Suzanne Langlois, editado en Paris, Edition L'Harmattan, 2001.) **Cfr. Fondation de la Resistance,** *http://www.fondationresistance.com/pages/rech_doc/?p=cr_lecture&idCRLecture=21* (Rev. 4-11-2007)

[467] **Humprey Jennings** (antes pintor): *Londond can take it* (1940)*, Listen to Britain* (41), *Spring offensive* (42)*, Fires were starded*, *The true story of lily Marlene* (43)*, A diary for timothy* (45). **Cfr. René Jeanne.** op. cit., vol. 2., págs. 277-278.

Paul Rotha en *A world of plenty* (1943; con material archivado del Ministerio de Información) trata la ración alimenticia durante la carestía y, en *Harbour goes in France* (1944), el arribo de tropas a Normandia. Charles Frend (G.P.O.[468]) en *The Foreman went to France* (1942) cita la dadiva militar inglesa a Francia para resistir el golpe germano, en *San Demetrio London* (1943) atina relato veraz de un petrolero invadido y, en *Johnny Frenchman* (1945) da cuenta del pescador francés atacado. F. Launder y S. Gilliat debutan con *Millions Like Us* (1943), cuadro del pueblo inglés víctima de la ofensiva. Emeric Pressburger imagina a un submarino de espías berlineses en costa canadiense en *The 49th parallel* (1941), a unos aviadores anglos perdidos en Holanda en *One of Our Aircraft is Missing* (1942) y a un veterano militar frente al novel conflicto en *Coronel Blimp* (1943). David Lean[469] y Noel Coward simbolizan la resistencia inglesa con la marina en *In which We Serve* (1943); Carol Reed (*Armi Kinetopgraph Service*) pinta la defensa armada en *The Way Ahead* (1944) y la tropa en acción en *The true of glory* (1944); Leslie Howard (1893-1943), da un poco de humor en *Pimpernel Smith* (1943). Anthony Asquit honra la aviación en *The Way of Stars* (1945).

Por otro lado, hay temas ajenos al clima bélico; London Films (A. Korda) produce la obra de aventuras *The thief of Bagdad* (39-40) de Zoltan Korda, L. Berger y M Powell (usan la novedad del technicolor o película a color). En cine de misterio, Thorold Dickinson opera intriga psicológica en *Gaslight* (1940; Cuckor hará su versión en 1944. Estados Unidos de América). En materia histórica, Dickinson anota la vida de B. Disraeli en la era victoriana con *Prime minister* (1941), Carol Reed trata a un primer ministro en tiempos de Napoleón en *The young mr. Pitt* (1942), G. Pascal retoma a *Caesar and Cleopatra* (1944; produce J.A. Rank) y Laurence Olivier fulgura con la adaptación de Shakespeare *Henry V* (1945; produce J.A. Rank).

La industria británica subsiste: J. Arthur Rank[470] es generador de salas (1933), productor (1938) y distribuidor (1941); en 1946, *John Arthur Rank Organization Ltd* (antes Eagle-Lion) suma el 60% del obraje fílmico y es pugna clara ante el cine de Estados Unidos de América y/o la alianza M.G.M.-London Films. Así, y frente al pudiente, los estudios *Ealing* de Michael Balcon amparan al cine independiente; prueba de ello: *Dead of night* (1944), cinta de cuentos literarios de fantasia y terror (H.G. Wells, H.F. Benson, A. Macphail y J. Baines) hecha por A. Cavalcanti, Ch. Crichton, R. Hamer y B. Dearden. En esa vía, y por la importación, el Estado obliga a exhibir 22% del producto nacional.

---

[468] General Post Office.

[469] **David Lean** *The Happy Bread* (44; también con ayuda de N. Coward) toca dos generaciones con respecto a la *Primera* y *Segunda Guerra Mundial*; *Brief encounter* (45) toca el tema de un amor extraconyugal de mujer pudiente, y destaca el efecto de usar la voz en off en primera persona. **Cfr. René Jeanne...** op. cit., vol. 2., pág. 281. **Cfr. R. Gubern** op. cit., Vol.2 pág. 21-23.

[470] **. Arthur Rank** (1888-1972) Excomerciante de cereales. En 1933, con la Iglesia metodista, crea varias salas de cine (*Religous Films Society*). En 1938 compra los estudios *Pinewood* y *Denham* ; en 1941, los circuitos *Gaumont-British* y *Odeon*. En 1942 crea *Eagle-Lion*; sinergia de *Gaumont-British*, *Gainsboroug Pictures, Pinewood, Two cities films* and *Independent Producers*. **Cfr. René Jeanne** op. cit., vol. 2., págs. 276-277 ; **R. Gubern** op. cit., vol. 2 Págs 20-21.
Cfr. IMDB. *http://us.imdb.com/name/nm0710217/* (Rev. 21 de agosto, 2006).

En cuanto al Commonwealth, John Grierson[471] va al Canadá para seguir la escuela documental en *The Office National du Film* (1940), sitio donde el publicista N. Mac Laren ensaya la animación abstracta. En Australia, J. Ivens filma *Indonesia Calling* (1946; una huelga durante la guerra entre Holanda e Indonesia) y H. Watt, *The overlanders* (1946).

Asimismo, **Italia** prospera en época de Mussolini. Veteranos laboran en Cinecittà: A. Palermi, antes de morir, hace *La peccatrice* (1940); C. Gallone[472] brilla con *Oltre l'amore*; C. Mastrocinque con *Don Pasquale* (1940, ópera de Donizetti); M. Camerini coteja comedia ligera con *Una romántica avventura* (1940) e *I promesi sposi* (1941)*;* A. Genina pone recuerdos bélicos sobre el amor en *Bengasi* (1942); A. Blasetti talla gran escenario en *La corona di ferro* (1941) y, busca ternura familiar en *Quattro pasi fra la nuvole* (1942); Mario Soldati da parca comedia en *Tragica notte* y en *Malombra* (1942). Respecto a la propaganda, Goffredo Alessandrini describe al rehén italiano en la U.R.S.S. con *Noi Vivi* y *Addio, Kira* (1942); Francesco De Robertis[473] filma el documental marino *Uomini sul fondo* (1941), la trama bélica *Alfa Tau* y la fraterna ficción militar *Uomini del cielo*; Roberto Rossellini (libretista de Robertis en 1941) arranca con la trilogía nacionalista: *La nave blanca, Un pilota ritorna* (1942) y *L'uomo della croce* (1943) sobre la marina, un aviador y un militar, respectivamente.

El régimen decae y nuevas testas surgen (sobre todo del *Centro sperimentale de Cinematografía*) y viran la falsa escena por un ambiente usual ó crudo: M. Antonioni da el corto documental *Gente del Po* (1943).

Renato Castellani cita un duelo de amigos en *Un colpo di pistola* (1940) y el amor entre una diva y un viajero en *Zazá* (1944).

Luigi Chiarini recrea infidelidad entre un yerno y una suegra en *Via delle cinque lune* (1942) y comedia en *La locandiera* (1944).

Vittorio de Sica[474], canjea la actuación por la dirección en la comedia de enredos *Rose scarlatte,* las comedias regulares *Maddalena, zero in condotta, Teresa Venerdi* y *Un garibaldino al convento,* un drama realista en *I bambini ci guardano* y un ensayo espiritual en *La porta del cielo*.

---

[471] Un trabajo falsea una secuencia donde Hitler bailaba; montaje realizado con cuadros donde el Fürer mueve una pierna. **Cfr. R. Gubern** op. cit., vol. 2., págs. 19-20.

[472] **Carmine Gallone:** *Oltre l'amore, Manon Lescaut, Amami, Alfredo!, Melodie eterne* (*1940*)*, L' Amante segreta, Primo amore* (*41*)*, Odessa in fiamme, Regina di Navarra, Le Due orfanelle* (*42*)*, Harlem, Tristi amori* (*43*)*, Il Canto della vita* (*45*)*.*
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com/name/nm0303120/* (Rev. Miércoles 19 de julio, 2006).

[473] **Francesco De Robertis** *Uomini sul fondo* (1941; guión de Rosselinni y apoyo del ministerio naval), *Alfa Tau* (41), *Uomini del cielo* (47), *Marinai senza stelle* (48). **Cfr. René Jeanne...** op. cit., vol. 2., pág. 273. **Cfr. IMDB** *http://us.imdb.com/name/nm0211182/* (Rev. 15 de agosto de 2006).

[474] **Vittorio de Sica***: Rose scarlatte, Maddalena, Zero in condotta* (1940)*, Teresa Venerdi* (41)*, Un garibaldino al convento* (42)*, I bambini ci guardano* (44)*, La porta del cielo* (45). **Cfr. René Jeanne...** op. cit., vol. 2., Pág 274-275. **Cfr. IMDB:** *http://us.imdb.com/name/nm0001120/* (Rev. Miércoles 16 de agosto, 2006).

Luchino Visconti (ayudante de Renoir) con *Ossesione* (1943, adaptada de *El cartero llama dos veces* de J. Cain) traza el novel movimiento Neorrealista fructífero hasta la posguerra.

Por **Noruega**, Gösta Stevens y Helge Lungen filman *Bastard* (1940)[475] en Laponia. **Polonia** queda sin oficio por la guerra.

En **Portugal**, J. Leitäo de Barros capta al pescador en *Ala Arriba* (1942) y cita la historia en *Inés de Castro* y *Camoens* (1944,46; co-producciónes españolas). A. López Ribeiro da un cuadro pío en *Fátima, terra de Fe* (1943) y uno africano en *Feitao de Imperio* (1944). Manuel Oliveira mira a la infancia en *Aniki-Bobo* (1942).

Suecia carga temática social, histórica y local; Anders Henrikson asiente intriga por un asesinato en *Ett Brott* (1940); Paer Lindberg trata el deseo progresista acerero en *Stål* (1940) y a una mujer escabullida de un idilio en *Juninatten* (1940); I. Johanson otea el aborto en *Gula Kliniken* (1942). G. Molander filma una revuelta labradora en *Rid i natt* (1942), la resistencia de Noruega en *Det brinner eld* (1943) y, un acto de fe aldeana en *Ordet* (1943; con V. Sjöstrom); etc[476].

Testas recientes se alistan: Ake Ohberg revive una guerrilla del siglo XVII entre *escanianos* y suecos en *Snapphanar* (1941). Hesse Eckman (hijo del actor Gösta) da un drama en *Ombyte av tág* (1943), una aventura púber en *Vandung med mannen* (1945) y la semblanza de un actor en *Kungliga patrasker* (1945). Hampe Faustman debuta con la romántica *Natt i Hamm* (1943), traza doble personalidad mujeril en *Flickan och djäulen* (1944) y adapta a Dostoievsky en *Brott och straff* (1945). Rolf Husberg expone clima lapones en *Midnattsolen son* (1939) y plasma correría infantil en *Barnen från Frostmofjället* (1945). Ingmar Bergman estrena y denuncia la turbación juvenil provocada por la guerra en *Kris* (1945).

Nils Poppe luce con buen humor el afán monetario de un desventurado en *Pengar* (1946). Arne Sucksdorff trasciende por su colaboración verista y poética del documental *Trut* (1944;Gaviotas), al estilo *Taget* (1943) de Gösta Werner. Igualmente despunta Alf Sjösberg[477] por su pericia innata en sus neófitas obras (similar a M. Stiller), sentido místico y tradicional en *Himlaspelet* (1942) y su posición antinazi con un profesor autoritario en *Hets* (1944).

---

[475] Ganadora del festival de Venecia en 1941. **Cfr. A. Santillana**, op. cit., p. 245.

[476] **Weyler Hildenbrand:** *Kadettkamrater* (1939). **Schamyl Baumen:** *Magistrarna pa sommarlov* (41). **Ivar Johanson** *Gula Kliniken* (42, trata el problema del aborto). **Rune Carlsten:** *Anna Lens* (43).
Cfr. René Jeanne... op. cit., vol. 2., págs. 291-292.
Cfr. IMDB *http:://us.imdb.com/name/* (*nm0383856/* W. Hildenbrand), (*nm0062183/* Baumen), (*nm0423964/* Johanson), (*nm0138156/* Carlsten). (Rev. 21 de agosto de 2006).

[477] **Alf Sjoösberg** 1903-1980: *Met livet son instat, Den Blomsterid* (1940), *Hem fran Babylon* (*1941*), *Himlaspelet* (*1942*), *Hets* (*1944*). **Cfr. René Jeanne...** op. cit., vol. 2., págs. 293.
Cfr. IMDB *http:://us.imdb.com/name/nm0803549/* (Rev. Lunes 21 de agosto de 2006).

2.1.4.2. Datos del cine asiático durante la Segunda Guerra Mundial.

En un salto continental, Asia tiene vapuleos fílmicos. En **China** (ocupada de 1937 a 1945) brotan cintas niponas o de baja calidad: el oriundo Po-Wan-Chan (ó Bu Wancang, quien, luego crea obras para las naciones del *Eje*) realiza *Mulan cong jun* (1939; sobre la heroína legendaria); el japonés Masahiro Makino filma *Ahen senso* (1943; *Guerra del opio*, sobre el vicio creado por los ingleses).

Japón con vigor militar usa el cine al modo *nazi*; concentra las productoras (en *Suchiko* y *Toho*), censura los temas críticos e impulsa la obra patriótica, bélica, propagandista y, en cierta medida (por *Toho* de Ichizo Kobayashi), aquella de guerreros con sables: Kajiro Yamamoto cita un hecho del Pacifico en *Hawai mare oki kaisen* (1942; Guerra en el mar de Hawai) y un cuadro militar en *Kato hayabusa sento-tai* (1944); Tadashi Imai expone al soldado del imperio en *Bôrô no kesshitai* (1942; *The watchtower suicide squad*); Akiro Kurosawa, auxiliar de Yamamoto, debuta con *Sugata Sanhiro* (1943; cuadro de un maestro legendario de Judo) e *Ichiban Utsukusuki* (1944) sobre la labor mujeril en la empresa bélica; K. Mizoguchi (disidente cómo Kinugasha, T. Uchida, H. Gosho, M. Shibuya ó D. Itoh) trata portentos míticos como en *Genroku chushingura* (1941; *Los 47 Ronin*); etc.[478] La expansión nipona en países vecinos influirá la industria asiática; habrá breve faena fílmica en Singapur, Hong-Kong, Filipinas, Indonesia, Shangai, Vietnam, etc.

En **Indonesia**[479] hay parca obra (*Hdjan* de Perbata Sari; R. S. Palindh *Mimpiku*).

En cuanto a la **India**, su industria vacila (por los ataques nipones, la hermética colonia británica apresa a Gandhi); Raharam V. Shantaram da cuadro amistoso hindú-musulmán en *Padosi* (1941) y un drama en *Shakuntala* (1943); el bengalés Bimal Roy debuta con varias obras, entre ellas: *Hamrahi* (1944).

---

[478] **Tadasi Imai:** *Onna no machi* (*Pueblo mujeril*, 1940), *Tajinko-mura* (*Villa Tajinko,* 40), *Kekkon no seitai* (*Bôrô no kesshitai, Vida conyugal,* 41), *Ikari no umi* (*Cólera de mar,* 44). **Hiroshi Inagaki:** *Miyamoto Musashi* (40), *Edo saigo no hi* (*Últimos días del Estado,* 42), *Muhomatsu no issho* (*Matsu bandido* 43,). **Fumio Kamei:** *Nankin* (40; Doc.). **Keisuke Kinoshita:** *Rikugun* (44; *Ejercito*). **A. Kurosawa:** *Tora no o wu fumu otokotachi* (45). **Kenji Mizoguchi:** *Naniwa Ona* (40; *Mujer de Osaka*); *Geido Ichidai Otoko* (41; *Vida de un actor*). **Mikio Naruse:** *Hataraku Ikka* (1939; *Una familia labora*), *Uta-Andon* (43; *Canción de la linterna*). **Yasuhiro Ozu**: *Todake no Kyodai* (41; *Hermanos Toda*; sobre una casta nipona en china), *Chichi ariki* (42; *Erase un padre*). **Koji Shima:** *Shingaporu-Sokogeki* (43; *Toma de Singapur*). **Tomotaka Tasaka:** *Tsuchi to heitai* (*Tierra y Soldados,* 39). **Tomu Uchida:** *Tsuchi* (39; *Tierra*). **Kahiro Yamamoto:** *Uma* (*Rocín,* 41). **Kosaburo (Kozaburo) Yoshimura:** *Nishizimu senshacho-Den* (*Comandante Nishizimu* 40;). **Cfr. G. Sadoul,** Historia..., págs 397, 709-715.
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com/name/* (*nm0408033/* T. Imai), (*nm0408348/* Inagaki), (*nm0436511/* Kamei), (*nm0455839/* Kinishita), (*nm0003226* Mizoguchi), (*nm0621540/* Naruse), (*nm0000041/* Kurosawa), (*nm0654868/* Ozu), (*nm0793548/* Shima), (*nm0850816/* Tasaka), (*nm0879755/* Uchida), (*nm0945428/* Yamamoto), (*nm0949031/* Yoshimura).
Cfr. The Film Reference: *www.filmreference.com* (T. Imai) (Rev. 24 de agosto de 2006)

[479] Sólo cinco obras entre 1942 y 1945. **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., Págs 404 y 713.

2.1.4.3. Datos del cine soviético durante la Segunda Guerra Mundial.

La **U.R.S.S.** lleva su faena fílmica a Samarcanda y Alma Ata (Asia Central) cuando ve invadidos, ocupados y arruinados los foros de Minsk, Kiev, Jarkov, Moscú y Leningrado; así, varios filmes logran concluirse: *Oborona Tsaritsyna* (1942, cuadro de la revolución) de los Hnos. Vassiliev; *Georgi Saakadze* (1942; cuadro de un heroe del siglo XVIII) de Mijail Chiaureli.

Ante el conflicto, se suscita el tema bélico como verificación y justificación de su defensa nacional. Salen cortosmetrajes en los epítomes *Cine-volúmenes* (*Boyevoy kinosbornik 1-13*) [480]; la primer entrega (1941) incluye *Vstreca S Maksimon* (*Encuentro con Máximo*; Guerasimov), *Troye v voronke* (3 en cráter tras una bomba; Mutanov y Olenin), *Chapaiev s nami* (Chapaiev entre nosotros, Petrov) y *Sueño a la mano* (Nekrasov).

En esa vía, otras obras acompletan la plétora fílmica: F. Ermler da *Ona zascistaet Rodina* (1943) donde una aldeana se revela ante nazis invasores y *Veliki perelorm* (*Momento decisivo*;1945) sobre el campo de batalla y las tácticas de mando; M. Donskoi adapta al estilo una novela polaca en *Raduga* (1944; germanos entran a una villa de Ucrania, donde se augura un arcoiris milagroso); V. Eisymont traza un suceso en Stalingrado con dos niñas en *Zhila-bila dovochka* (1944); etc.[481]

---

[480] **1941:** ***Boyevoy kinosbornik 1*** (*BK1*)*: Vstreca S Maksimon* de S. Guerasimov, *Troye v voronke* de Mutanov, Olenin, *Sueño al alcance* de Nekrasov, *Chapaiev s nami* (Chapaiev entre nosotros) de Petrov. ***BK2:*** *A Vstreche,* V. Feinberg; *Saboteur,* Y. Chervyakov; *Air Raid,* V. Eisymont; *Slucaj na telegrafe,* G. Kozintev, L. Arnhstam; *Cien por uno,* G. Rappaport. ***BK3:*** *Manhood,* Boris Barnet; *Antosha Rybkin,* Konstantin Yudin. ***BK4:*** *Order Carried Out,* Yakov Aron; *Patriot,* Vasili Pronin. ***BK5:*** *??,* Mikhail Slustky. ***BK6:*** *Cantos de Guerra; Pir v Girmunke,* V. Podovkin, M. Doller. ***BK7:*** *Depot for catasprophe*, L. Altsev, Rafail Pherelshtein; *Exactamente a las 7*, A. Gendelshtein, A. Rau; *El más valiente y El verdadero patriota, Klimenti Mints; Novye rasskazy bravago soldata Schveika, Elixir bodrosti, The White Raven,* S. Yutkevich. **1942.** ***BK8:*** *Noche en Belgrado*, Leonid Lukov; *3 en un tanque*, N. Sadkovich. ***BK9:*** *Blue Crags*, Vladimir Braun; *Beacon,* M. Donskoy; *Block 14*, Igor Savchenko. ***BK10:*** *Molodoye Vino* (*Joven Vino*), Yakov Aron; *A Bestennaya golova*, Boris Barnet. ***BK11:*** *Kilometro 102*, Vladimir Braun; *Carrera del teniente Gopp*, N. Sadkovich; *Pauki* (*Arañas*), Ilya Trauberg, Igor Zemgano. ***BK12:*** *Vanka,* Gerbert Rappaport; *Hijo de un peleador*, Vera Stroyeva. **1943:** ***BK13:*** de Lev Kulechov. **Cfr. R. Jeanne...** op. cit., vol. 2., págs. 286 y 344 (BK1,2,6) **Cfr. IMDB**. *http://us.imdb.com/title/* (*tt0033415/ Bk1*), (*tt0033416/* Bk2), (*tt0033417/* Bk3), (*tt0033418/* Bk4), (*tt0033419/* Bk5), (*tt0033420/* Bk6), (*tt0033421/* Bk7) (*tt0034534/* Bk8), (*tt0034535/* Bk9), (*tt0034531/* Bk10), (*tt0034532* Bk11), (*tt0034533/* Bk12), (*tt0035686/* Bk13). (Rev: agosto 29, 2006).

[481] **Boris Babochkin:** *Rodnye Polia* (1943; historia estilo Chapaiev). **Mijail Chiaureli:** *Klyatva* (46). **S. Guerassimov:** *Nepobedime* (42). **Alex Fainzimmer (**Aleksandr Fajntsimmer*)**:** Kotovskiy (43*), *Frontoville podrugi* (41; sobre enfermeras. Según IMDB es de V. Eisymont). **L. Lukov:** *Dva boytsa* (*2 camaradas;* 43). **S. Yutkevich:** *Novye pokhozhdeniya Shveyka* (43). **V. Petrov:** *Kutuzov* (44). **V. Pudovkin:** *Suvorov* (41).). **Ivan Pyriev:** *Sekretar raikoma* (*Secretario de Distrito;* 42), *V shest chasov vechera posle voyny* (*Luego de la victoria*; 45). **Y. Raisman:** *Nebo Moskvi* (44; sobre aviación), *Berlin* (*Victoria de Berlín;* 45). **M. Romm:** *Cieloviek n217* (*Chica 217*; 45, una deportación rusa-alemana). **G. Sadoul,** Historia..., págs. 709-715. **Cfr. R. Jeanne.** op. cit., vol. 2., pág. 287 y 290. **Cfr. IMDB** *http://us.imdb.com/name/* (nm0045030/ Babochkin), (*nm0157102/* Chiaureli), (*nm0252177/* Eisemont) (*nm0314046/* Gurerasimov), (nm0525725/ Lukov), (*nm0678203/* Petrov), (*nm0699877/* Pudovkin), (nm0701576/ Pyriev), (*nm0707264/* Raisman), (nm0739677/ Room), (*nm0951170/* Yutkevich), (*nm0265781/* Fajntsimmer) (Rev. 29 de agosto, 2006).

Asimismo, el documental verista[482] remoza por *24 hrs. de guerra en URSS* (1942) de R. Karmen *et al., Den voini* (*Día de guerra*, 1942, M. Slutsky), *Razgrom nemetzkij voisk pod moskvoi* (*Derrota alemana cerca de Moscú*; 1942, Varlamov, Kopalin), etc.[483]

Por otro lado, Sergei M. Eisenstein da testamento fílmico con *Ivan Grozny*[484]; plan tríptico sobre el histórico Zar de Moscovia (apodado ''terrible''). La primera entrega (hecha de 1943 a 1944; mostrada a fines de 1944) trata el espíritu y el movimiento del personaje; la segunda (trunca por la muerte del autor, 1948) cuestiona al poder mismo; la tercera es un proyecto. La obra critica al estalinismo (realza al Estado y refuta al caudillismo; la segunda es prohibida); su montaje narrativo es largo, su decorado es cabal y reafirma las teorías de los libros de cine de su creador (*El sentido del cine* y *La forma del cine*).

2.1.4.4. Comienzos de la industria del cine de Egipto.

En cuanto África, **Egipto** posee, a su modo, un Hollywood exportador del idioma y el dialecto del Cairo; brillan varias testas: Kamal Selim expone a un joven humilde, estudiado y sin empleo en *El Azima* (*Voluntad;* 1940) y adapta *Los miserables* de V. Hugo en *El boassa* (1944); Niazi Mustafá, estudiado en Berlín, da un cuadro beduino de aventuras en *Rahba* (1944); etc[485].

---

[482] 500 obras de noticias, 67 cortos y 54 largometrajes. Varios operadores mueren. **Cfr. R. Jeanne...** op. cit., vol. 2., pág. 286.

[483] **A. Dovjenko:** *Osvobozhdeniye* (1940). **Karmen:** *Día del mundo nuevo* (40), *Leningrado v borbe* (*Leningrado en combate,* 42 asistida por **Komaretzev, Solovstov y Uchitel**). **Dovjenko y Yuliya Solntzeva** *Bitva za nashu Sovietskuiu Ukranu* (*Lucha Sovietica de Ucrania,* 43). **Leonid Varlamov,** *Stalingrad* (43), **S. Yutkevich:** *Osvobozhdyonnaya Frantsiya* (*Francia Liberada.* 46). **V. Petrov:** *Stalingradkaya bitva* (*Batalla de Stalingrado*; 49). **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., págs. 710, 720.
Cfr IMDB. *http://us.imdb.com/name/* (*nm0813216/* Solntzeva), (*nm0439765/* Karmen), (*nm0890030/ Varlamov*), (*nm0235590/ Dovjenko*), (*nm0678203/* Petrov), (*nm0951170/* Yutkevich).
(Rev. 29 de agosto de 2006).

[484] Música de Profokiev; con N. Cherckasov; Vistas de E. Tissé (exteriores) y A. Moskvin (interiores).
Cfr. Georges Sadoul, Historia..., pág. 638.

[485] **Kamal Selim:** *Ilal abbad* (*Por siempre;* 1941)*, Hanane kadiet el yom* (*Proceso del día;* 44), *Leilat et juma* (*Tarde de viernes;* 45; sobre Romeo y Julieta con una leyenda arabe). **Togo Misrahi (Mizrahi)**: *Ali-Babá* (42). **Yussef (Youssef) Wahbly:** *Gjawhara* (43, 42*). **Ahmed Kamel Mursi:** *El aamel* (*El Obrero;* 43), *El naeb el a'am* (*Procurador general;* 46). **Ahmed Badrakhan:** *El abriaa* (*Los inocentes;* 44), *El gail elguedid* (*Nueva generación*; 45), *Taxi Hantour* (45). **Niazi Mustafá (Mostafa):** *Antar wa Ablah* (45). **Henri Baracat (Bakarat):** *El-qalb louh wahid* (*Sólo tenemos corazón;* 45). **Wali Eddine Sameh:** *Laabet el sitt* (*El juguete de la mujer*; 46). **Anwar Wagdi:** *Leila bent el Fogara* (*Leila, hija de los pobres*; 46). **Ahmed Salem:** *El maadi el maghoul* (*Pasado desconocido*; 46).
Cfr. G. Sadoul, Historia..., págs. 434, 435, 710-716.
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com/name/* (*nm0783182/* K. Selim) (*nm0607704/* A.K. Mursi), (*nm0594635/* Misrahi), (*nm0046219/* Badrakhan), (*nm0052897/* Bakarat), (*nm0609200/* N. Mustafá) (*nm0757989/* A. Sallem), (*nm0905667/* Wagdi) (*nm0906234/* Wahbly) (*nm0759787/* W.E. Sameh) (*)
(Rev. 30 de agosto de 2006).

2.1.4.5. Cine estadounidense durante la Segunda Guerra Mundial.

En **Estados Unidos de América,** poco antes de la guerra, debuta una testa loable por su síntesis de mañas fílmicas (expresionismo germano sobre todo).

George Orson Wells[486] (Kenosha 1916-85), adepto de J. Ford y el teatro, luce en la radio por un falso reportaje (1938) basado en el texto *War of the worlds* (H.G. Wells). Su éxito lo lleva a filmar en Hollywood *Citizen Kane* (1940; RKO); esta ópera prima trata la vida del megalómano de la prensa Charles Foster Kane cuya postuma elocuencia (*Rosebud*) inicia la narración; dicho héroe parodia al real William Randolph Hearst, dueño de muchos diarios y pronto fustigador del filme (bulla causante del control productivo y tópica de la futura obra de Wells); su croquis audiovisual contiene vistas al techo, lentos y arduos meneos de cámara, saltos de tiempo (recuerdos del relato), claroscuro, profundidad de campo (o foco), arreglos sonoros, música de B. Herman, etc.; Wells amplía así la institución gramática, artística, industrial y comunicativa del cine.

Con *The magnificent Amberson* (1942) sigue su estilo bajo un tema llano (flirteo difícil de un burgués y una aristócrata a través de los años) y una edición artera de RKO cuando (Wells) va Brasil a realizar el proyecto (ordenado por N. Rockefeller) trunco *It's all True* (1942) cuya mala gestión lo veta del cine hasta la posguerra.

En cuanto al problema de la guerra, el ataque de Pearl Harbor (Estados Unidos de América) implica en la nueva tópica de Hollywood a través de la loa patriótica, el documental y el drama y la comedia antinazi. El *Star System* coge partido con varias figuras alistadas en la milicia como R. Barthelmes, G. Brent, D. Fairbanks Jr., C. Gable, R. Montgomery, T. Power, R. Taylor, J. Stewart. Igualmente, ciertos directores en batalla toman vistas del conflicto: John Ford, Teniente de marina, dirige *The Battle of Midway* (1942), *We sail at midnight* y *December 7th* (1943); Frank Capra, coronel del ejercito, da la serie *Why we fight*[487] (1942-1945; ayudado por A. Litvak ó J. Ivens); William Wyler, Mayor en aviación, filma *Memphis Belle* (1942).

---

[486] A los diez años hace un montaje teatral y a los quince trabaja en el equipo ''*Mercury Theater''*. En 1934 filma (en Woodstock, Illinois) *Hearts of Age* (en 16 mm; copia en la Biblioteca Pública de Greenwich). Con la producción Mercury da *Too Much Johnson* (38; perdido en 1970). Luego de *Citizen Kane* (40), RKO le pide 3 filmes: *The magnificent Amberson* (42), *It's All true* y *Journey Into a fear* (43; hecha desde el 42 y acabada por N. Foster). Al ser despedido por RKO dirige teatro o actúa en otras obras aún cuando vuelve a filmar. **Cfr. Leonardo García Tsao**, Orson Wells, págs. 13-28, 113-118.

[487] Asistido por **Anatole Litvak, Joris Ivens, Raymond Griffith**: *Prelude to war, The nazis strike, Divide and conquer, The battle of Britain, The Battle of Rusia* (*1943*)*;The Battle of China, Tunisian Victory,* (44) *Two down one to Go* (45). Cfr. René Jeanne. op. cit., vol. 2., pág. 338.
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com/name/* (*nm0514822/* Litvak) (*nm0412235/* Ivens)
(Rev. 7 de septiembre, 2006).

El tema bélico es eje regular como en *Mrs Miniver* (1942) de William Willer, cuadro de la vida inglesa en el proemio del conflicto, similar a, *The Sullivans* (1944), relato de una familia rumbo a la guerra, de L. Bacon, ó a, *Since you went away* (1944; signo del marido militar ausente en casa) de John Cromwell. Empero, el gran auge temático viene dado con los tres frentes castrenses (Aviación, Infantería y Marina). El aviador se ve en: *Captain of the clouds* (1942; caso del canadiense en guerra) de M. Curtiz, *Air Force* (1943, un desquite en Filipinas por Pearl Harbor) de H. Hawks[488], *Thirty Seconds Over Tokio* (1945, bombarderos en Oriente) de M. LeRoy*,* etc*[489]*. El soldado terrestre en: *Guadalcanal Diary* (1943; una campaña en esa isla) de L. Séiler, *Back to bataan* (1945; Sobre el apoyo al Filipino) de E. Dmytrick, *The Story of G.I. Joe* (1945) y *Battle Ground* (1949) de W. A. Wellman trazan la concordia al final de la guerra en Italia y Bélgica, etc.[490].

En cuanto a la figura del marino: *Wake Island* (1942; buques luchan en 1941) de John Farrow, *Destination Tokio* (1943, un submarino cerca de la bahía nipona) de Delmer Daves, *Life Boat* (1943; sobre naufragos) de A. Hitchcock, *Long Voyage Home* (1940; la angustia vivida en un carguero; guión de E. O'Neill) de J. Ford.

La lucha contra los paises del *Eje* también requiere de personajes extranjeros. El caso del abolengo francés se descubre en *The cross of Lorraine* (1943, militares galos presos por nazis) de Tay Garnett o *Joan of Paris* (1942, misión inglesa en Francia) de R. L. Stevenson. Por filmes con personajes soviéticos se ubican *North Star* (1943; el ataque de Ukrania de 1941) de L. Milestone, *Action in the north Atlantic* (1943; un convoy con armas para Rusia) de L. Bacon, *Mission to Moscow* (1943; visión a favor de Rusia frente a la guerra) de M. Curtiz, *Song of Russia* (1944) de G. Ratoff, *Days of glory* (1944) de Jaques Tourneur. Por el ciudadano chino aparece *Dragon Seed* (1944; una joven china frente la invasión) de J. Conway y H.S. Buquet.

---

[488] **Howard Hawks**. 1896-1977. Expiloto de caza y apasionado por la aviación.
Cintas: *Only angels have wings* (1939); *Sargent York* (41; basada en la vida de A. C. York en la Primera Guerra; historia pacifista) *Corvette k-225* (43; sobre batallas marítimas).
Cfr. A. Santillana op. cit., pág. 207. **Cfr. IMDB** *http://www.imdb.com/title/tt0031762/* (*Only angels...*) *http://www.imdb.com/name/nm0001328/* (H. Hawks) (Rev. 12 de julio, 2006).

[489] **Victor Fleming:** *A guy named Joe* (1943; fantasía de un piloto muerto vuelto angel). **Henry Hathaway:** *Fighting Lady* (43: en IMDB dan la autoría a Edward Steichen 1879-1973, R. Jeanne a Hathaway). **Lewis Milestone***: The Purple Heart* (44, sobre unos aviadores capturados). **George Cukor**: *Winged Victory* (*Cita en los cielos,* 44).
Cfr. René Jeanne... op. cit., vol.2, págs. 307.
Cfr. Larousse, El CINE., Pág 33. **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0281808/* Fleming), (*nm0368871* Hathaway), (*nm0587277/* Milestone), (*nm0002030/* Cukor). (Rev. 7 de agosto, 2006)

[490] **Tay Garnett:** *Bataan* (1943, una patrulla en Filipinas). **Mark Sandrich:** *So proudly we Hail* (43; mujers militares). **Cecil B. De Mille**: *The Story of Dr. Wassell* (44; un doctor escapa de Java). **Raoul Walsh**: *Objetive Burma* (45; paracaidistas en Birmania). **Garson Kanin:** *The true glory* (45; Doc.).
Cfr. René Jeanne..., op. cit., vol. 2, págs. 307-308. **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., pág. 237.
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com/name/* (*nm0307819/* Garnett) (*nm0762263/* Sandrich) (*nm0909825/* Walsh) (*nm0001124/* C.B.deMille) (*nm0437717/* G. Kanin) (Rev. 6 de septiembre de 2006).

Ciertos filmes loan a Estados Unidos de América a través de la intriga, la aventura y/o el romance con el concepto del *antinazi*, los espías y los policías; entre ello, destacan *Confessions of a Nazi Spy* (1939; ficción de un espía buscado) de A. Litvak, *Saboteur* (1942; el sabotaje de un avión) de A. Hitchcock, *Casablanca* (1943; el refugiado en país neutro) de M. Curtiz, *Man Hunt* (1940), *Ministry of fear* y *Hangmen also die* (1943; guión de B. Bretch) de Fritz Lang, etc.[491] En esa vía, una nueva línea temática es el anticomunismo como en *Comrade X* (1940, King Vidor) donde un reportero en Rusia enamora a una disidente. Otro conjunto de cintas relatan vidas ejemplares del páis como *The young Tom Edison* (1940; con M. Roney) de N. Taurog, *Edison the man* (1940; con S. Tracy) de Clarence Brown, *Abe Lincoln in Illinois* (1940) de John Cromwell y *Wilson* (1944) de Henry King.

La comedia con tema bélico usa Vodevil y música: *The major and the Minor* (1942) de B. Wilder sitúa a G. Rogers disfrazada de chico para ahorrar peaje en un tren donde trata un militar, *To be or not to be* (1942) de E. Lubitch, pinta un espacio teatral en Varsovia, *Up in Arms* (1944) de Elliot Nugent abre el humor de D. Kaye con un neurótico en guerra, etc[492]. En cuanto a Ch. Chaplin, *The Great Dictator* (1940; hecha antes del conflicto) satiriza y crítica al nazismo con ''Hinkel'' (el portento de *Chas* con Hitler), Charlot como un barbero judío y el propio Chaplin con una propuesta pacífica.

Por otro lado, la ataraxia moral usa la serie de géneros fílmicos con indiferencia bélica. En la comedia musical figura W. A. Seiter con *You were Never lovelier* (1941) donde F. Astaire seduce a una chica argentina*;* H. C. Potter con *Hellzapoppin* (1941) da una serie de elementos farsicos. Respecto a los Hnos. Marx, sus obras comienzan a agotarse (*Go west* de E. Buzzell*,* 1940; *The big store* de Ch. Raisner, 1941); Lou Costello y Bud Abbott (célebres por incoherentes diálogos y una imagen tipo Laurel y Hardi) debutan con *One night on the tropics* (1940) de A.E. Sutherland.

---

[491] *All through the Night* (1942; Vincent Sherman), *Five Graves to Cairo* (43, Billy Wilder; un soldado aliado vuelto espia en Libia y Egipto; actúa E. V. Stroheim), *Hitler's Children* (43; Edward Dmytryck; cuadro del joven nazi), *Watch on the rhine* (43; Herman Shumlin; sobre el emigrante rebelde buscado por nazis espías), *Blood on the Sun* (45, Frank Lloyd)
Cfr. René Jeanne... op. cit., vol. 2., pág. 301
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com/name/* (*nm0792605/* V. Sherman) (*nm0000697/* B. Wilder) (*nm0229424/* E. Dmytrick) (*nm0795864/* H. Sumlin) (*nm0437717/* F. Lloyd) (Rev. 20 de julio de 2006).

[492] **Irving Cummings:** *Louisiana Purchase* (1941, con Bob Hope). **Michael Curtiz:** *Yankee Doodle Dandy* (42; con J. Cagney; según Sadoul es de I. Cummings, IMDB indica M. Curtiz), *This is the Army* (43). **O. Preminger:** *In the meantime, Darling* (44; una mujer rica casada con un militar) **Frank Borzage:** *Stage Door Canteen* (43). **Cfr. René Jeanne...** op. cit., vol. 2., pág. 302.
Cfr. G. Sadoul, Historia..., pág. 240.
Cfr. Larousse, El CINE., pág 32.
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com/name/* (*nm0191899/* Cummings), (*nm0002031/* Curtiz) (*nm0097648/* F. Borzage) (*nm0695937/* Premminger) (Rev. 5 de diciembre, 2006).

La comedia americana sigue y brilla por Preston Sturges[493], quien delinea a un político vuelto honesto en *The Great McGinthy* (1940) y a un fingido patriota en *Hail the Conquering Hero* (1944); F. Capra pierde estilo con teatro filmado en *Meet John Doe* (1941; cuadro de la fama hecha por un diario) y *Arsenic and Old Lace* (1944; un enigma de asesinatos); Alexander Hall da fantasía cuando un púgil revive en un rico en *Here comes Mr. Jordan* (1941); G. Stevens traza idilio en un centro de prensa en *The woman of the year* (1942); etc[494]. El drama sentimental, con sabor a Código Hays, fija moralidad y catolicismo: J. Ford dulcifica al minero galés de 1890 en *How green was my valley* (1941); H. King versa vida femina en los pirineos en *The song of bernadette* (1943)*;* J.M. Stahl pinta misión clerical en China en *The keys of the Kingdom* (1944)*;* L. MacCarey, con B. Crosby, retoca un cura nuevo de pueblo en *Going my way* (1944) y un colegio religioso en *The bells of St. Mary* (1945).

El cine negro matiza por la intriga policíaca con traba familiar, psicológica y ética. Brilla A. Hitchcock[495] (inglés) con *Suspicion* (1941), donde un hombre ansía matar a su dama y cobrar el seguro de vida, y con *The Shadow of a Doubt* (1942; aspectos asesinos de un viejo); A. Mayo trata el idilio de un gángster en *House across the bay* (1940); J. Huston debuta con la obra de detectives *The Maltese Falcon* (1941; con H. Bogart); O. Preminger dibuja un detective alucinado por una chica muerta en *Laura* (1944); B. Wilder pinta una mujer espia de su marido en *Double Idemnity* (1944) y alcoholismo en *The Lost wek-end* (1945); F. Lang ve a un maestro liado con un crimen y una mujer en *A woman in the indow* (1945); Ch. Vidor traza problemas entre dos bribones cuando uno se enamora en *Gilda* (1946); H. Hawks trata un detective independiente amante de la hija de su cliente en *The big sleep* (1946); etc[496].

---

[493] **Preston Sturges** (1898-1959):*The Great McGinthy* (1940), *Christmas in July*, *Lady Eve* (41), *Sullivan Travel* (42, vista del bajo mundo), *Palm beach Story, Hail the Conquering Hero* , *The great moment* (44) *The Miracle of Morgan's Creek* (45). **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., págs 243 y 671.
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com/name/nm0002545/* (Rev. 7 de septiembre de 2006).

[494] **Sam Wood:** *Our Town* (1940); **Henry Koster:** *It Started with Eve* (41); **G. Kanin:** *Tom, Dick and Harry* (41). **George Cukor:** *A Woman Face* (41; sobre una mujer con rostro arreglado; remake de *Il etait un fois,* L. Perret, 1933); **George Stevens:** *The more the merier* (43; sobre una mujer entre dos vecinos de departamento) **Cfr. René Jeanne...** op. cit., vol. 2, pág. 314.
Cfr. Georges Sadoul, Historia..., pág 711.
Cfr. IMDB: *http://us.imdb.com/name/* (*nm0939992/* S. Wood), (*nm0467396/* H. Koster), (*nm0002030/* G. Cukor) (nm0828419/ G. Stevens) (Rev. Martes 5 de diciembre de 2006).

[495] **Alfred Hitchcock:** *Rebeca* (1940)*, Foreign Correspondent* (40), *Mr and Mrs Smith* (41),*Saboteur* (42), *Lifeboat* (44), *Spellbound* (45; sobre un trauma infantil), *Notorius* (46).
Cfr. G. Sadúl. Historia..., pág. 646.
Cfr. R. Jeanne... op. cit., vol. 2, págs. 316-317.
Cfr. R. Gubern. Historia..., vol. 2, pág. 15.
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com/name/nm0000033/* (Rev. Sábado 22 de julio de 2006)

[496] **E. Dmytrick:** *Murder my Sweet* (1944), **G. Cukor:** *Gaslight* (44), **M. Curtiz:** *Mildred Pierce* (45), **H. Hawks:**
Cfr. René Jeanne... op. cit., vol. 2., pág. 317.

El *Western* sigue: C. B. de Mille toca revuelta canadiense en *Northwest Mounted Police* (1940; Color), K. Vidor pone un pintor frustrado entre forajidos y tierra india en *Northwest Passage* (1940)*,* W.A. Wellman crítica el desquite de una villa saqueada en *Ox-Bow Incident* (1943), etc.[497] La Aventura se ilustra con *The Sea Hawk* (1941; un héroe español vs piratas) de M. Curtiz y *Shadow of the Thin Man* (1941; una pareja inquirida por un crimen) de W.S. Van Dyke. El documental, ajeno a la guerra, se da con la antiderechista *Native Land* (1942) de P. Strand y L. Hurwitz.

Asimismo, parisinos laboran en Estados Unidos de América; R. Clair[498] pone una heroína de 1840 en *The Flame of New Orleans* (1941), una bruja vengativa en *I married a Witch* (1942), y la dispersión de diez sujetos en una isla en *And then there were none* (1945); J. Duvivier recicla el amor de *Carnet de bal* en *Lydia* (1941), ficciones en *Tales of Manhattan* (1941), un convicto prófugo vuelto heroe de África en *The imposter* (1942) y más cuentos en *Flesh and fantasy* (1943); J. Renoir da Western empantanado en *Swamp Water* (1941)*,* un maestro francés antinazi en *This Land is Mine* (1943), aliados en Francia en *Salute to France* (1944), agricultor de Estados Unidos de América en *The southerner* (1945) y una seductora criada gala de 1800 en *The diary of a chambermaid* (1946); L. Moguy da resistencia parisina en *Paris after dark* (1944);

2.1.4.6. Datos del cine mexicano durante la Segunda Guerra Mundial.

En *América Latina*[499] **México** brilla. Anteriormente, el cine mexicano había crecido durante el sexenio de L. Cárdenas (se solidificaron temas de historia y tradición popular como *La noche de los mayas,* 1939, o *Los de abajo,* 1940, de Ch. Urueta; *Huapango,* 1938, J. B. Oro). En este periodo, la industria se expande bajo el mantenimiento de los temas ‘‘folklóricos’’ o relativos a las costumbre; las tramas trascienden sobre las fronteras de habla hispana y diversos autores mexicanos comienzan a ser valorados a la par de los europeos. Emilio Fernández (*El Indio*) destaca por su tópica social, cultural e indígena como en *La isla de la pasión* (1941), *Maria Candelaria* (1943), etc. Otros directores notables son Julio Bracho (*Distinto Amanecer*, 1943), R. Gavaldón (*La barraca,* 1944) ó A. Galindo (*Tribunal de Justicia,* 1944). En el caso de los actores el cómico Mario Moreno (*Cantinflas*)[500] luce en *Ahí está el detalle* (1940, J. Bustillo Oro).

---

[497] **F. Lang***:* *Return of Frank James* (1940; un hombre venga la muerte de su hermano) y *Western Union* (41), **Richard Thorpe:** *Jackass Mail* (42; según *IMDB* es de N.Z. McLeod), **G. Marshall:** *The forest rangers* (42).
Cfr. René Jeanne... op. cit., vol. 2., pág. 318.
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com/name/* (*nm0000485/ F. Lang*), (*nm0861703/* R. Thorpe) (*/nm0550892* G. Marshall), (Rev. Domingo 10 de septiembre de 2006).

[498] **René Clair:** En Inglaterra, *The ghost goes West* (1938; sobre un castillo escocés y un ánima llevados a Estados Unidos de América). En Estados Unidos de América también: *It Happened tomorrow* (44) sobre un periodista vidente. **Cfr. Antonio Santilana,** op. cit., Pág 209.

[499] **ARGENTINA: Moglia Barth:** *Confesión* (1940); Saslavsky: *Los ojos más bellos del mundo* (43).
BRASIL: H. Mauro y C. Santos: *Arcilla* (42).
Cfr. Georges Sadoul, Historia..., págs. 710-713.

[500] Según G. Sadoul, su primer filme es *Aguila o sol* (A. Boytler).
Cfr. Georges Sadoul, Historia del cine mundial, pág. 709.

2.1.5. Restauración y posguerra. (1945-1960)

Luego de la guerra, todos los países anhelan la calma. El número de filmes y el uso de las mejoras tecnológicas (como el color) dan razón del poder de cada país; los temas indican restauración, antojo de paz o la nueva situación entre las potencias (Estados Unidos de América, U.R.S.S., etc).

2.1.5.1. Italia y el *Neorrealismo*.

El cine de **Italia** revive lucidamente; la generación del *Centro Sperimentale,* a partir de la dictadura, analiza obras vedadas, da apuntes de crítica (Revista *Cinema*) y pauta fílmica por L. Visconti y *Ossessione* (como DeSica, *I bambini ci guardano* ó Blasseti, *Quatro passi fra nuvole*; 1943).

R. Rossellini[501] con *Roma, cittá aperta* (1945) ya fija un estilo con una Italia ante la ocupación; con *Paisa* (1946) cuenta la liberación en seis actos y con *Germania anno zero* (1948), el mal causado por la guerra. Surge así, el *Neorrealismo Italiano*; un estilo verista con obra hecha al aire libre, actor imprevisto, trama de penuria, duelo bélico y labor citadina ó agraria de la época.

V. De Sica, con guiones de Zavattini, describe el trabajo infantil en *Sciuscia* (1946), un drama obrero en *Ladri di biciclette* (1948) y una visión de soledad senil en *Umberto D* (1952).

L. Visconti exhibe un pescador esforzado en *La terra trema* (1948; primera de un tríptico trunco) y una madre con anhelo de una hija famosa en *Bellísima* (1952).

G. De Santis pinta dramas rurales en *Caccia tragica* (1946), *Riso amaro* (1948) y *Non c'e pace fra gli ulivi* (1950) y un accidente verídico de damas en busca de empleo en *Roma ore 11* (1952).

A. Lattuada sitúa al preso vuelto a Italia en *Il Bandito* (1946) y un militar de Estados Unidos de América atraído por una italiana en *Senza pietà* (1948).

A. Vergano repulza el conflicto en *Il sole sorge ancora* (1946).

Luigi Zampa traza desdicha campesina en la guerra en *Vivere in pace* (1946) y la resistencia en *Anni difficili* (1948).

Veteranos unidos al estilo son: A. Blasseti por *Un Giorno nella vita* (1946; partisanos contra nazis), M. Soldati por *Fuga in france* (1948, sobre un criminal de guerra) y por *La provinciale* (1953; una mujer infiel) y, A. Genina por *3 storie proibite* (1952; sobre mujeres cayendo de una escalera como *Roma ore 11* de G. DeSantis).

---

[501] **R. Rossellini** 1906-77: *La nave bianca* (1948; sobre la guerra)*, L' Amore,* (48; cuadro de fe), *La maccina amamazzacattivi* (49, sobre el pecado), *Francesco giullare di Dio* (50; lienzo religioso), *Dev'è la libertà* (53); *India* (58; vision de una cultura). **Cfr. G. Fofi.** op. cit., págs. 93-96.

Después de 1950 (con el poder demócrata cristiano, 1948), se unen temas de humor, intriga, ó burguesía. M. Antonioni capta infidelidad en *Cronaca di un amore* (1950), tres delitos en *I Vinti* (1952), mundo fílmico en *La signora senza camelie* (1953) y desamor burgués en *Le amiche* (1955).

F. Fellini (dibujante) trata un director de vodevil atraído por su actriz en *Luci di varietà* (1950; su debut), una señora afable de un majo de revista en *Lo sceicco bianco* (1951), un grupo gandul en *I vitelloni*, (1953), unos actores nómadas en *La strada* (1954; con A. Quinn) y unos pillos en *Il bidone* (1955).

V. De Sica toca aventura erótica femenil en *Stazione termini* (1953), seis cuentos en *Oro di napoli* (1954; un bribón intimida un bufón; una dama pierde su aro de bodas; un niño vence a un tahúr; nupcia de una prostituta, un funeral y relato de un maestro[502]) y aprietos de morada en *Il tetto* (1956).

A. Lattuada toca un alcalde en *Il capotto* (1952; historia de Gogol) y el trato entre madre e hija en *La Lupa* (1953).

C. Lizzani palpa la resistencia en *Achtung banditi!* (1951) y fascismo en *Cronache di poveri amanti* (1953).

P. Germi[503] usa mafia en *In nome della legge* (1949), aldeano hacia Francia en *Il camino de la speranza* (1950) y un maquinista en *Il ferroviere* (1955).

R. Rossellini otea una mujer casada en la posguerra en *Stromboli* (1950), una madre caritativa tras la muerte de su hijo en *Europa 51* (1952) y una querella de pareja inglesa en Italia en *Viaggio in Italia* (1953).

F. Masselli trata idilio entre los conflictos de 1943 en *Gli sbandati* (1955).

G. Pontecorvo pone un pescador en *La grande Strada Azzurra* (1957).

G de Santis lleva amor a *Giorni d'amore* (1954; con M. Mastroianni).

En cuanto comedia, R. Castellani exhibe un preso de posguerra vuelto a casa en *Sotto il sole di Roma* (1948), problema idílico en *E primavera* (1949), atadura económica y familiar de un hijo en *Due soldi di speranza* (1951); Steno y M. Monicelli tratan al despojado de posguerra en *Totò cerca casa* (1949) y empatía entre un ladron y un policia en *Guardie e ladri* (1951); Stenno lleva la jornada de un juez en *Un giorno in pretura* (1953) y la invasión cultural de Estados Unidos de América en *Un americano a Roma* (1954); E. de Filippo trata la ocupación en *Napoli milionaria* (1951); L. Comencini remeda hábito pueblerino en *Pan, amore e fantasia* (1954, con G. Lollobrigida); V de Sicca une fantasia, comedia y pobreza en *Miracolo a Milano* (1951).

---

[502] **Cfr. IMDB** *http://us.imdb.com/title/tt0047313/plotsummary* (Rev. 15 de agosto de 2006).
[503] Consigo mismo actua en *Il ferroviere, hombre de paja, y da éxito comercial con Divorcio y Napolitan en Milan* **Cfr. G. Sadoul,** Historia..., pág. 311.

El drama documentado está por *Amore in città* (1952), seis relatos por Lizzani (prostitutas), Risi (baile popular), Antonioni (suicidio), Fellini (agencia marital; ficción), Masselli (una mujer abandona un niño), Lattuada (*Gli italiani si voltano*) en coordinación de Zavattini, afín a *Domenica d'agosto* (1950, sobre la playa) de L. Emmer quien, con E. Gras, fija el documental del arte como *Leonardo DaVinci* (1952).

Otra línea es el documental gráfico del viajero como *Continente perduto* (1955; sobre Asia) de M. Craveri y otros[504]. Asimismo, la recreación literaria e histórica igual toma partido: A. Lattuada da cuadro de lucha social al inicio de 1900 en *Il mulino del Po* (1949; novela de R. Bachelli), A. Blassetti trata el amor de un gladiador y la hija de un senador muerto de la Roma antigua en *Fabiola* (1949); L. Visconti trata pintores de 1860 en *Senso* (1954) y R. Castellani lleva a Shakespeare en *Romeo e Giulietta* (1954).

Cerca de 1960, el toque partisano cambia por vida burguesa ó la mengua social (entre tantas modificaciones como conformismo, *melorrealismo*, *neocaligrafismo*...[505]; Post-neorrealismo). F. Fellini revela una prostituta en busca de amor en *Le nottie de Cabiria* (1957). M. Antonionni pone un obrero andarín despechado en *Il grido* (1957). P. Germi realza la familia en *L'uomo di paglia* (1958). F. Rosi debuta con el drama de mafia y política *La sfida* (1958). Rossellini revive la ocupación con un falso coronel en *Il Generale della Rovere* (1959). L. Visconti da cisma familiar en *Rocco e i so fratelli* (1960). F. Masselli usa la decadencia moral acaudalada en *I Delfini* (1960). Con todo ello, diversos autores (Rossellini, Visconti, Antonionni, etc.) y actores (G. Lollobrigida, S. Loren, Sordi, etc.) dieron prueba fílmica hacia un mundo cambiante en tiempos del plan Marshall (tal como la repulsa o la adhesión de la Democracia Cristiana).

2.1.5.2. Cine de la zona europea ajena al mundo socialista.

El tenaz cine de **Austria** acapara el mercado del idioma germano y da por tema usual, la memoria del pasado; entre la obra destacada de 1945 a 1960[506] brilla G.W. Pabst y su visión de un siglo XIX antisemita *Der Prozeß* (1948), Kolm-Veltée pinta un Bethoveen en *Eroica* (1949) y cede ópera de Mozart en *Don Giovanni* (1955), A. Cavalcanti filma la musical *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (1955), W. Felstenstein adapta a *Fidelio* (1956) de Bethoveen y E. Marischka da trilogía de una princesa con *Sissi* (1955), *Die junge Kaiserin* (1956) y *Schicksalsjahre einer Kaiserin* (1957).

---

[504] De Bonzi, Craveri, Gras, Lavagrino y Mose.
Cfr. Giulio Cesara Castel. El cine Neorrealista, pág. 35.

[505] Sobre todo durante 1955-1958. **Cfr. Sadoul.** Historia..., pág. 311

[506] **K. Hartl:** *Der engel mit der posaune* (1948). **P. May:** *Duell mit dem tod* (49). **G.W. Pabst:** *Geheimnisvolle Tiefe* (49), *Ruf aus dem Äther* (51), *Der Letzte Akt*" (*Fin de Hitler*, 55). **C. Jurgens:** *Prämien auf den Tod* (50). **W. Liebeneiner:** *1 April 2000* (52). **K-Veltée:** *Shubert* (53). **H. Käutner:** *Die Letzte Brüke* (54). **L. Daquin:** *Bel ami* (55). **E. Hoffmann:** *Der Kongreß tanzt* (55, según *Imdb* es de Franz Antel). **R. Thiele:** *Skandal in Ischi* (57).
Cfr. Georges Sadoul, Historia..., págs. 718-728.
Cfr. IMDB *http://imdb.com/name/nm0030762/* (F. Antel) (Rev. 14 de octubre de 2006)

Bélgica fija su localismo; I. Michiels, R. Kuypers y R. Verhavert dan visión urbana en *Meeugen sterven in de heaven* (1955), E.G. De Meist divisa guerra en *Baraque No.1* y *Forçats d'honneur* (ambas, 1945) y comedia en *La belote de ture Bloemkul* (1956) y *Le cocu magnifique* (1947), H. Stork tañe flirteo de un traficante en *Le banquet des fraudeurs* (1952), P. Meyer trata una chica obrera en *Klinkaart* (1957, de P.V. Aken) y visión del Borinage en *dejá s'envole la fleure maigre* (1960); por documental, Stork toca el arte en *Reubens* (1949) como P. Hesserts en *Siècle d'or* (1953), Ch. Dekeukeleire coge nacionalismo con el primer rey belga en *De Stitcher* (1947) y la región de Flanders en *Au pays de Tihil Uilenspiegel* (1949), A. Cauvin pasea por África en *Congo* (1945), *L'équateur aux cents visages* (1948) y *Bongolo* (1952); asimismo hay novel talento como L. De Heusch y su reparo de nutrición *Gestes du repas* (1958) entre otros (E. Degelin, L. Deroisy, E. Bernard, J. Delire, etc.).

El cine de **Dinamarca** coge tema bélico: B. Ipsen y L. Lauritzen dramatizan la resistencia en *De röde engel* (*Prado rojo,* 1945) y en *Stot star den danske sömand* (1948) tal como J. Jacobsen y *Den unsyngle haer* (*Armada Invisible,* 1945). T. Christensen tañe documental de ocupación en *Det gaelder dun frihed* (1946) y en la oficialista *De fem Ar* (1955). Igual hay dramas y/ó comedias; Bjarne Henning Jensen cede trama familiar en *Ditte menneskebarn* (1946, de M.A. Nexo) y, con su esposa Astrid, *De pokkers unger* (1947) y *Kristinus Bergman* (1948, novela de A. Omre); A.B. Jensen procura el tema del chico frente a la vida en *Palle alene i verden* (*Palle sólo en el mundo,* 1949, cuento popular) y en *Paw* (1959).

Asimismo, O. Palsbo (1909-1952) da la cómica *Ta hvad dy vil ha* (*Toma lo que gustes,* 1947), la biografía política *Kampen mod uretten* (1949) y la hogareña *Familien Schmidt* (1951); Alice O. Fredericks[507] trata al niño de la guerra en *Det gaelder os alle* (*Calvario de un crío,* 1949) y un parto en *Vi vil et barn* (*Queremos un niño,* 1949); J. Jacobsen trata romance en *Soldaten og Jenny* (1947). Por el documental está T. Christensen, Sören Melson y *Amor og Psique* (1954), W. Freddie & J. Roos con *Spiste horisonter* (1950), E. Balling y su vista de Groelandia *Qitivoq* (1956) como *Hvor bjerne sejler* (*Montañas flotantes,* 1955) de B.H. Jensen. Para 1950 la industria lucha con obras moralizantes, comerciales y juveniles frente a la expansión *hollywoodense*. Por otro lado, C.T. Dreyer cede gráfico nacional en *Landsbykirein* (*Viejas iglesias danesas,* 1947) y *De naede faergen* (1948) y, ciñe su vieja pauta con la vista de una familia rica y pueblerina en *Ordet* (1955).

En **España**, la posguerra sigue tópica mesurada y ''oficialmente'' correcta con el poder de Franco[508].

---

[507] Había tratado el problema del aborto en *Det brändende spögsmal* (*Cuestión ardiente,* 1943).
Cfr. G. Sadoul, Historia..., pág. 349.

[508] **Autores con películas aceptadas por el gobierno de Franco: José López Rubio:** *Eugenia de Montijo* (1944). **Luis Arroyo:** *Dulcinea* (47). **Juan de Orduña:** *Misión Blanca* (46), *Lola se va a los puertos* (47), *Pequeñeces* (50). **J.L.S. de Heredia** *Todo eso es posible en Granada* (54)
Cfr. R. Gubern, Historia..., vol. 2., pág. 213.
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0844538/* J.L.S. de Heredia), (*nm0529936/* J.L. Rubio) (*nm0037441/* L. Arroyo) (*nm0649563/* J. De Orduña) (Rev. 18 de agosto de 2006).

Para 1952 la ley ampara al cine español, ficha moralmente las obras, y con ello, la faena subsiste. Así aparece el toque histórico de *Un hombre va por el camino* (1949) de M. Mur Oti, *Agustina de Aragón* (1950) y *El último cuplé* (1957, con Sara Montiel) de J. de Orduña, *Marcelino pan y vino* (1955; un crío trata a Cristo) y *Mi tío Jacinto*'' (1956; con P. Calvo, actor de *Marcelino...*) del húngaro Ladislas Vajda, *El Judas* (1952) de I. Iquiño, *Sierra maldita* (1954) de A. del Amo, comedias de J.L. Dibildos (*Viaje de novios*, 1956; *Las muchachas de azul,* 1957), emulos neorrealistas de J.A. Nieves Conde (*Balarrasa*, 1950, sobre un paisano en la urbe; *Surcos*, 1951; *El inquilino*, 1958), etc[509]. De 1950 a 1955 se debate el futuro del cine (1955; Conversaciones Nacionales, Universidad de Salamanca) moviéndose hacia un propio neorrealismo en la novel generación donde Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem matizan; Berlanga[510] da visión irónica de la recuperación en *Bienvenido Mister Marshall* (1952; gana en Cannes; guión de Bardem), Bardem[511] toca la desdicha del histrión en *Cómicos* (1954), erige suburbio y conflicto generacional por la guerra civil en *Muerte de un ciclista* (1955) y crítica de provincia en *Calle Mayor* (1956).

Finlandia surte nuevas testas (A. Tarkas, Itkonen, etc.) y da cuadros populares; J.E. Wittika brilla con el romance *Silja* (1956) de la obra de F.E. Sillanspää tal como *Elokou* (1956) de Matti Kassila; la labor veterana dura por E. Laine y su bélica *Tuntematum sotilas* (1955), E. Blomberg con la animista *Volkoinen Peura* (1952) y *Kihlaus* (1955) y, R. Hällström (en últimas faénas) con el cuadro labriego *Josseppi des Fjord* (1955). Suiza busca mercado internacional con *Swiss Tour* (1950) de L. Lindtberg, *Palace Hotel* (1952) de E. Berna y L. Steckel ó *Heidi* (1952) del italiano H. Comencini; igual hay obra local con *Uli der Knecht* (1954) de F. Schnyder.

Francia, libre y con el pacto con Estados Unidos de América (*plan Marshall* y difusión de Hollywood), busca rescatar su industria con subvenciones estatales, un festival en Cannes (1946), un *cine de calidad* bajo su vieja escuela y el aporte personal de diversos talentos (*proemio del cine de autor*). Sus primeros años de posguerra señalan un academicismo receloso para romper esquemas.

---

[509] **Rafael Gil:** *Reina Santa* (1946), *Don Quijote* (47), *Teatro Apolo* (50, sobre un teatro a punto de cerrar; J. Negrete canta Zarzuela), *La señora de Fatima* (52), *La guerra de Dios* (53). **Sáenz de Heredia**: *Mariona Rebull* (47), *Don Juan* (50), *Faustina* (57). **J. Buchs:** *Aventuras de don Juan de Mairena.* (48). **F. Rey:** *Manolete* (48). **Muñoz Suay y Rouquier:** *Sangre y Luces* (53). **E. Fernández:** *Nosotros dos* (54). **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., págs. 416-729.

[510] **Luis García Berlanga** (1921-...): *Novio a la vista* (1953; sobre un verano), *Calabuig* (56), *Los jueves milagrosos* (57) **Cfr. G. Sadoul,** Historia..., págs. 322, 727, 729.
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com/name/nm0305557/* (Rev. 1º de octubre de 2006).

[511] **Juan Antonio Bardem** (1922-2002): *Esa Feliz pareja* (1951; debút con Berlanga), *La venganza* (58; sobre la vida de campo), *Sonatas* (59; hecha en México), *Los pianos mecánicos* (1965)
Cfr. G. Sadoul, Historia..., págs. 322, 721, 729, 731. **Cfr. R. Gubern.** Historia..., vol. 2, págs. 214-215.
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com/name/nm0054219/* (Rev. 29 de septiembre de 2006).

Una fase inicial[512] (hasta 1950) fluctúa entre formas y temáticas repetitivas. A partir de allí, entra como evolución el *pesimismo negro* (1950-1958) como una forma de señalar un contexto sombrío. Y. Allégret aja una prostituta idílica en *Dédée d'Anvers* (1948), un asesino huido en *Une si jolie petite plage* (1949), un amor ante la guerra en *Les miracles n'ont lieu qu'un fois* (1951) y dos hermanos entre lucha irlandesa en *La jeune folle* (1952). H. G. Cluzot usa tugurio de foro en *Quai des Orfévres* (1947); una hija huyendo con un varón en *Miquette et sa mère* (1950); unos transportistas con explosivos en *Le salaire de la peur* (1952); pasión y sadismo en *Les diaboliques* (1955) y guerra fría en *Les espions* (1957).

Por drama, y aventura: J. Becker otea una pareja y su boleto de lotería ganador perdido en *Antoine et Antoinette* (1947), un amor de devotos al *Jazz* en *Rendez-vous de Juilliet* (1949); una pugna varonil por una prostituta en *Casque d'or* (1952), un idilio de 1919 del pintor Modigliani en *Montparnasse 19* (1958) y una fuga de cuatro obreros con un burgues de prisión en *Le trou* (1959, última obra).

Por comedia Jaques Tati actúa y dirige humor con estilo mudo; *Jour de fête* (1949) cede un cartero con labor optimada; *Les vacances de M. Hulot* (1953) y *Mon oncle* (1958) tañen aventuras de un hombre en sus vacaciones y en la ciudad. Pierre y J. Prevert dan cómico paseo de un chofer de autobús en *Voyage surprise* (1946). J. Dreville con *Noël-Noël* da sainete en *Les Casse-pieds* (1948). Julian Duvivier ciñe gracia con un cura y un regidor comunista en *Don Camilo* y *Le retour de Don Camilo* (1951,1953; franco-italianas).

Por efecto neorrealista: L. Daquin[513] ciñe problema minero en *Le point du jour* (1949); M. Pagliero toca adulterio y muerte en *Un homme marche dans la ville* (1949; prohibida) y amor imposible en *Les amants de Bras-morts* (1951); R. Clément une cine negro en *Au dela de grilles* (1949; dada en Italia) y un oficinista seductor en *Monsieur Ripois* (1953).

Por adaptación literaria: Daquin maneja a Prevost en *Les fréres Bouquinant* (1948); C. A. Lara afrenta milicia y cruz roja por un amor puberto de 1918 en su criticada *Le diable au corps* (1947; autobiografía de Radiguet), flirteo en *Le bleé en herbe* (1954; Colette) y tiempo de Carlos X en *Le rouge et le noir* (1954; Stendhal); C. Jaques trata las pasiones de un arzobispo en *La Chartreuse de Parme* (1948; Stendhal); Bresson da un nuevo cura de pueblo en *Le journal d'un cure de campagne* (1951; G. Bernanos); Allégret usa a Sartre en *Les Orgueilleux* (1953, una peste en México); Carné lleva a G. Simenon en *La Marie du Port* (1950, idilio de una joven y un hombre mayor) y a Zola en *Thérèse Raquin* (1953); Duvivier pinta un vividor en la burguesía en *Pot buille* (1957; Zola).

---

[512] Tras la liberación en 1944, J. Painleve toma cargo de la *Dirección General de Cine*. La rehabilitación fílmica precisó ayuda estatal; el 26 de octubre de 1946 se dicta la creación del Centro Nacional de la Cinematografía (CNC) entrando en funciones en 1947, su director, Michel Fourné Cameray; en 1948 se fija una ley de ayuda para la industria. **Cfr. Jean Pierre Jeancolas.,** Historia del cine francés, págs 43.

[513] **Louis Daquin**: Filma en varias comarcas: En Austria: *Bel ami* (1957); Rumania: *Chardons du baragan* (1958); Alemania *La rabouilleuse* (1960). **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., pág. 317.
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com/name/nm0200877/* (Rev. 14 de agosto, 2006).

Por la visión histórica: C. Jaques cita inicio de la Cruz Roja en *D'homme a hommes* (1948). M. Cloche elige el invento del estetoscopio en *Doctor Laennec* (1949). C. Jaques (neófito) da héroe de época de Luis XV en *Fanfan la Tulipe* (1951; Con Phillipe y Lollobrigida). J. Renoir exhibe colonia ibera en América de 1700 en *La carrose d'or* (1952, dada en Italia), era impresionista en *French Can-Can* (1954) y flirteo de una condesa polaca con militares de 1880 en *Hélène et les hommes* (1956).

Igualmente, el documental crece; hay tema histórico con modo neorrealista o alternativo: N. Vedrés, con material de 1900-1914, da *Paris 1900* (1947). G. Franju debuta con vistas de muerte animal en *Sang de betes* (1949) y visión de museo en *hotel des invalides* (1952). Resnais pinta ruina africana por occidente en *Nuit et Bruilard* (1955). J Ivens trata al río Sena en *La Seine a rencontré Paris* (1957); etc[514].

La pauta de arte tipo L. Emmer aclama a Resnais por *Van Gogh* (1948)*, Guernica* (1949), *Gauguin* (1951), *Les statues meurent aussi* (1954) ó a H-G. Clouzot por *Le mistere de picasso* (1956). Igualmente, se da el portento histórico como *Victor hugo* (1951) de Leenhardt; *Balzac* (1951) y *Zola* (1954) de J. Vidal, etc[515]. Sobresaldrá también J. Cousteau y su exploración marina *Monde du silence* (1956).

Un toque crítico se da con la resistencia, antibelicismo, paz, etc. R. Clement[516] toca la ocupación en *La bataille du rail* (1945), fin de guerra en *Les maudits* (1947), efecto bélico en la infancia en *Jeux Interdits* (1952).

M. Carné da un país libre en *Les portes de la nuit* (1946). H. Calef, un código secreto aliado en *Jéricho* (1948) y C.A. Lara, dos individuos huidizos de los nazis en París en *traversée de Paris* (1956).

El veterano fija su pauta: R. Clair, con toque de comedia y drama, da un novel tenorio seductor de la dama de su mentor en *Le silence est d'or* (1947), un *Fausto* de Gohete y parábola del poder nuclear en *La beauté du diable* (1950), un doncel soñador en *Belles de nuit* (1952) y amistad en *Porte des Lilas* (1957).

J. Renoir da el lienzo hindú *The River* (1950, a color) y retratos de doctores en *La dejeuner sur l'herbe* y *Le testament du Dr. Cordelier* (1959; afín a *Mr. Jekill*).

R. Bresson gana en Cannes con la fuga de un campo de concentración en *Un condamné a mort s'est echappé* (1956) y pinta un caco en *Pickpocket* (1959).

J. Duvivier ubica sospechas de un crimen en *Panique* (1946), relatos cruzados a partir de un homicidio en *Sous le ciel de París* (1951) y hechos del aniversario de una chica en la comedia *Fête de Henriette* (1952).

---

[514] **V. Mercanton:** *1948* (1949). **R. Mennegoz**: *La commune* (1953). **P. Kast y Grémillon:** *Les charmes de l'existence* (1950). **Eli lotar:** *Aubervilliers* (1946). **Yannik bellon:** *Goëmons* (1947). **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., pág. 320. **Cfr.** *http://us.imdb.com* (Rev. 25 de septiembre, 2006)

[515] **F. Campeaux:** *Matisse*. **R. Leenhardt:** *Mauriac.* **Y. Bellon:** *Collete* (1951). **P. Pavoit:** *Lumière*. **Lucot:** *Leriche, chirurgien de la doleur*. **J. Lods y Claude Roy:** *Maillol.* **Cfr. G. Sadoul,** Hist..., págs. 319-320.

[516] *Barrage contre le pacifique, Plein soleil, Quelle joie de vivre,* **Cfr. G. Sadoul,** Historia..., pág. 318.

M. Carné traza sueño de un joven preso en *Juliette ou la clef des songes* (1950) y naturalismo negro en *L'air de Paris* (1954).

J. Gremillon divisa desamor en *Pattes blanches* (1949) y una doctora entre su profesión y el amor en *Amour d'une femme* (1954).

El austriaco M. Ophüls, hábil por mover la cámara, estima adulterio vienés de 1900 en *La ronde* (1949), tres relatos de Muypassant en *Le plaisir* (1951; sobre un viejo, un burdel y una artista), desdicha del empeño de unos aretes en *Madame de*'' (1953) y la biografia de *Lola Montes* (1955; en Cinemascope, pantalla larga).

J. Cocteau brinda fantasía en *La Belle y la Bête* (1945), traición e idilio entre un rebelde y una reina en *L'agle à deux têtes,* departamento burgués en *Les parents terribles* (1948) y el mito del poeta que va al infierno en la surrealista *Orphée* (1950, como *Le sang d'un poète*) y en su ulterior *Le testament d'Orphée* (1960).

C. Autant Lara, izquierdista, da teatro filmado en *Occupe-toi d'Amelie* (1949) y cine negro con unos viajeros en *L'auberge rouge* (1951). Otros hallan faena cómo S. Guitry (*Le diable Boiteux*, 1948), P. Billon (*Ruy Blas,* 1948), Pagnol, etc.

Hacia 1950, escritos evalúan el academicismo (*Image et Son, Positif; etc.*[517]); *Cahiers du Cinema* (1951), boletín de Bazin, Rohmer, Godard, Rivette, Truffautt, etc., alienta (en 1954) el modo propio de filmar (en señal de autores progresistas como Renoir, Mellville, Opüls, etc.). Las ideas cogen por base obras como *Manon* (1948, vista de una sombría juventud) de Clouzot ó el cuadro semidocumental labriego *Farrebique* (1946) de G. Rouquier, además de la expresión de una novel generación como el grupo de los 30 (gremio de 1953 de autores de cortos; Franju, Marker, Kast, Mitry, Varda, etc. con obras asistidas por Argos films).

Cada autor da su punto de vista: Andre Cayatte, jurista, da análisis legal en *Justice est faite* (1951), heroe de guerra vuelto asesino en *Nous sommes tous les assassins* (1952), juventud y delincuencia en *Avant le déluge* (1954), corrupción en *le dossier noir* (1955), reparo ético en *oeil par oeil,* una dama vuelta hermosa incitadora de celos en *le mirror à deux faces* y un toque sociológico en *Le pasaje du rhin* (1960).

R. Leenhardt evoca hogar en *Les dernieres vacances* (1948).

J.P. Le Chanois dibuja tutor moderno en *ll'ecole buissonniere* (1949), cuadro social en *Sans laisser d'adresse* (1951), comedia en *Papa, maman, la bonne et moi* (1954), profugos de la Gestapo en *Les évades* (1955) y galeno audaz en *Le cas du dr laurent* (1957).

Y. Ciampi fija vocación médica en *un grand patron* (1951) y alijo en *Les heros sont fatigues* (1955).

---

[517] *La gazette du cinema;* un manifiesto *en L'Écran Français, 1950* (*le camera-stylo*); *Reflets du cinéma, 1952*. **Cfr. José Enrique Monteverde** *et al.* Los nuevos cines europeos, 1955-1970, págs.151-152.

A. Lamorisse trata un burro y críos árabes en *Bim* (1950)*,* amor infante a un rocín en *Crin-Blanc* (1952) y un niño y su globo en *Ballon rouge* (1956)*.*

A. Michel trata tres damas burladas por un macho en *3 femmes* (1952) y amor y mito sueco en *La sociere* (1956).

C. Jaque otea unos marineros enfermos en *Si tous le gars du monde* (1956).

A. Astruc ve la muerte de la chica de un militar en *Le rideau cramoisi* (1953) y la unión de una pudiente y un pobre en *une vie* (1958). M. Camus tañe invasión a Indochina en *Mort en fraude* (1957) y amor carioca en *Orfeo negro* (1959).

A. Resnais comprende visión bélica en *Hiroshima mon amour* (1959).

Así, el cine galo comienza a crear la idea del *cine de autor* para romper pautas.

Grecia vive por calco neorrealista: G. Tzavellas (Yorgos Yavellas) da *Marinos Kontaras* (1948, épica)*,* cuadro popular en *O Methistakas* (*El borracho;* 1950)*,* amor entre un capitán y una prostituta en *I agni tou Limanou* (1952)*, O Grousouzis* (*El desgraciado,* 1953), relatos de una moneda en *Kalpiki lira* (1955) y *Antigona* (1961); Michael Cacoyannis, docto por Inglaterra, cede idilio en *Kyriakatiko xypnima* (*Despertar del domingo*; 1953)*,* pasión frívola en *Stella* (1955), drama mujeril en *To Koritsi me ta mavra* (*Chica vestida de negro*; 1956), flirteo y deuda en *To telefteo psemma* (*Cuestión de dignidad*; 1958) y *Elektra* (1962); N. Konduros filma *Magiki Polis* (1954) y un inocente sospechoso en *O Drakos* (1956)*,* etc.[518]

El cine de **Inglaterra** dura por el sello Arthur Rank. Cuarenta porciento de la exhibición es nacional. Cierta tópica (fijada por *Lord* Rank) usa la literatura (D. Lean adapta a Dickens, *Great expectations* (1946) y *Oliver Twist* (1947); J. Duvivier filma *Anna Karenina,* 1948, de L. Tolstoi; A. Asquit trata a O. Wilde en su teatral *The importance of being Earnest,* 1952; L. Olivier[519] usa a Shakespeare en *Hamlet,* 1948, la cual gana León de Oro en Venecia, y en *Richard III,* 1955, en Color). En esa vía, hay ballet por *The red shoes* (1947) y *The tales of Hoffman* (1951) de E. Pressburger y M. Powell.

---

[518] **Autores y obras: M. Gaziadis:** *Anna Roditi* (47). **Grigoris Grogoriu*:** *Kokkinos Vrahos* (*Pan amargo*, 48). **Frixos Iliades*:** *Nekri Politea* (*Ciudad muerte*, 51). **Orestis Laskos:** *I Agnostos* (*mujer x,* 54). **Ion Daifas*:** *Dollaria kai noeira* (*sueño y dólar;* 56). **Greg Tallas:** *Xipolito tagma* (*Batallon descalzo;* 52), *Agupi* (57). **Giorgios A. Zervos*:** *Limni ton pothon* (*Laguna de deseos*, 57). **Lila Kourkoulakou*:** *To nisi tis siopsis* (*Isla de silencio*, 58). **Nikos konduoros***: *Oi Paranomoi* (*Fuera de la ley*; 58). **Jules Dassin:** *Pote tin kyriaki* (*Nunca en Domingo*; 60). Según Sadoul (Hist... p.323) en la guerra civil (1945) están *La cresta en llamas, Los alemanes retornan, Los hijos de atenas* (sin datos de los autores).**Cfr. G. Sadoul** Hist.., págs. 323, 324, 716-730. **Cfr. IMDB** *http://us.imdb.com* (*) (Rev. 6 de octubre, 2006).

[519] **Laurence Olivier:** *The prince and the show girl* (1957, comedia con M. Monroe)
A. Santillana. op. cit., pág.242.

El cine policíaco sigue por B. Dearden y *The Blue Lamp* (1950); C. Reed[520] cede persecución en *Odd man Out* (1947), expresionismo y atmósfera de Viena ocupada por soviéticos en *The third man* (1949, con Welles, guión de Greene) y un Berlín posbélico en *A man between* (1953). También hay comedia por los estudios Ealing: R. Hamer con *Kind hearts and coronets* (1949 debuta el actor A. Guinnes); Ch. Crichton con *Train of events* (1949) ó *The lavender hill mob* (1951); y Alexander Mackendrick con *The man in the white suit* (1951), *The Maggie* (1953) y *The Lady killers* (1955), entre otros.[521] El cine de aventura tiene a Charles Frend y su expedición al polo sur *Scott of the Antartic* (1948), obra histórica como la rehechura bélica *Captive Heart* (1946) y *Frieda* (1947) de B. Dearden ó *The bridge on river Kwai* (1957) de D. Lean. En cambio, una nueva generación auxilia al documental con el *Free Cinema*, estilo cazador de la vida inglesa afín a la pauta de Grierson o Jennings[522]; L. Anderson capta un parque de diversiones en *O dreamland* (1953) y un bazar de frutas durante horas en *Every day except Christmas* (1957); L. Mazzetti retrata a dos chicos sordomudos en *Together* (1956); C. Goretta y A. Taner exhiben vida nocturna juvenil en *Nice Time* (1957); Karel Reisz expone adeptos al baile en *Momma don't allow* (1955) y la juventud en *Those of Lambeth* (1958). Desde 1955, la industria inglesa decae; Rank pierde partido, A. Korda muere y M. Bacon vende los estudios Ealing a la televisión.

Noruega posbélica embiste crítica de la ocupación y huella de la resistencia por un toque informativo; O. Dalgar añora la vida en *Vi Vil leve* (*Queremos vivir,* 1946), T. Sandö evoca batalla con *Englandsfarene* (1946) como T. V. Muller y J. Dreville con *Kampenon Tungtvannet* (1948) y A. Skoouen luce fraternidad en *Niv livit* (*Rescatado*, 1957). Habrá fantasía por A. S. Hanssen y *Trollfossen* (*Cascada mágica,* 1948) y cuadro juvenil fracasado por Uf Greber y A. Skouen con *Gattegutter* (1949).

Los Países Bajos lucen por los noticiarios; B. Haanstra[523] otea turismo en *Spiegel van Holland* (1950), oda geológica en *Pantha rei* (1950), lucha contra insectos en *Stridj zonder einde* (1955, produce petrolera *Shell*) y pintura en *Rembrandt* (1957); H.V. Der Horst[524], influido por Ivens, capta el mar en *Het scho is te boord* (1952), etc[525].

---

[520] **Carol Reed:** *The Fallen Idol* (48, de psicología infantil **Cfr. R. Gubern.** Hist..., vol. 2., pág. 81.). Luego de 1953 decae su estilo: *A Kid for 2 farthings* (55), *Trapeze* (56), *The Key* (58). **Cfr. A. Santillana.** op. cit., pág 241.

[521] **Mario Zampi:** *Laughter in paradise* (1951), **Henry Cornelius:** *Genevieve* (53). **R. Gubern.** Hist..., vol. 2, pág. 83.

[522] **Humphrey Jennings** (1907-1950) En el ocaso de su vida da *Family portrait* (1950) sobre un festival Ingles; muere en un accidente en Grecia. **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., pág 649. **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/name/nm0421165/* (Rev. 19 de agosto de 2006).

[523] **Bern Haanstra:** *Fanfare* (1958), *Glass* (59). **Cfr. The Oxford Companion to film,** págs. 33 y 316.

[524] **Herman Van der Horst:** *Langs ongenbaende klingen* (1951, sobre dunas); *Houen zo* (53), *Lekko* (54). **Cfr.** ''31 okt - 6 nov: De Hollandse Documentaireschool, 18 bijzondere films uit de periode 1945-1965'' **Holland Doc** *http://www.vpro.nl/programma/hollanddoc/artikelen/24676144/* (*Het Scho...Houen zo*) **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., pág 354. **Cfr. ''Waterfilm in La Notte Juli'' Rialto (base de datos)** *www.rialtofilm.nl/notte/water.html /Langs...*) (Rev. Viernes: 13 de octubre de 2006).

[525] **Documental: Ytzen Brusse:** *Hij, zij en een wereldhaven* (1952). **O. V. Neyenhoff:** *Samen op Weg* (1946). **Ficción: Edmond T. Greville** (francés): *But not in vain* (48), **Wolfgang Staudte:** *Cisko de Rat* '' (55). **G. Sadoul,** Historia..., págs 717, 718, 723 y 726. **Cfr. IMDB** *http://us.imdb.com/name/* (*nm0116735/* Brusse), (*nm0344933/* E. T. Greville), (*nm0823906/* W. Staudte) **Cfr. Film Database:** *www.citwf.com/film92266.htm* (Neijenhoff) (Rev. 13 de octubre, 2006).

En **Portugal** hay sobrio mercado, las producciones suelen ser sentimentales lejos de trascender; J.L. de Barros toca la biografía de un poeta en *Camoens* (1946) y un cuadro del siglo XIX en *Vendaval* (1949), J. B. do Canto sitúa batalla colonial en *Chaimite* (1953), Fernando García, debutante, cede comedia en *Um marido solteiro* (1952) tal como *Perdeu-se um marido* (1956) de Enrique campos, M oliveira filma un corto semidocumental con efecto neorrealista en *O pintor e a cidade* (1956) y E.M. Costa y A.L. Ribeiro dan drama en *O primo basilio* (1959).

Alemania dividida traza un cine recóndito[526]. La **República Federal de Alemania (RFA)** ciñe, con la reparación aliada (y la desnazificación de UFA), una industria dispar a la pericia (80 obras anuales en 1950 y mucho del talento germano yerra por el globo; UFA pierde 60% del público de 1955 a 1965).

Entre las testas refulgentes está Helmuth Käutner con su visión nacional de 1932 a 1945 *In jenen Tagen* (1947), su reparo de Adan y Eva *Der apfel ist ab* (1948) ó su yate extraviado de *Epilog* (1950), luego repuntará con las bélicas *Die Letzte Brücke* (1954, austroyugoslava) y *Der teufels General* (1955) y decaerá con la histórica *Ludwig II* (1955), el amor de una obrera en *Himell on Stars* (1955) y la sátira de la burocracia *Der Hauptmann von Köpenick* (1956); Paul May, iniciado en Austria, coge las aventuras de un militar de 1939 en *08/15* (1954, novela de H. Kirts) y en sus secuelas *08/15, Zweiter Teil* y *08/15, In der Heimat* (ambas, 1955); G.W. Pabst vuelve y evoca al nazismo en *Es geshahh am 20. Juli* (1955) como *Canaris* (1954) de A. Weidenman, *Kinder, Mütter und ein general* (1955) del austrohúngaro L. Benedek (célebre en Estados Unidos de América), *Nachts, wenn der Teufel kam* (1957) de R. Siodmark ó *Die Brücke* (1959) de B. Wicky; etc[527].

---

[526] Antes de 1949 y el cisma RDA y RFA están: **Helmut Käutner*:** *Unter Brücken* (1945). **Veit Harlan*:** *Kolberg* (45). **Leni Riefenstahl*:** *Tiefland* (45, pendiente). **Gerhard Lampretch*:** *Das Irgendwo in Berlin* (46). **Wolfgang Staudte*:** *Mörder sind unter uns* (*Asesinos entre nosotros*, 46). **George C. Klaren*:** *Wozzeck* (47, opera adaptada). **Kurt Maetzig*:** *Ech im Schatten* (47). **Wolfgang Schleil* y Erich Freund***: *Grube morgenrot* (48). **Rudolf Jugert*:** *Film ohne titel* (48). **Robert A. Stemmle*:** *Berliner Ballade* (48).
Cfr. Georges Sadoul, Historia..., págs. 715-718.
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com* (para fechas y títulos) (Rev. 16 de octubre de 2006).

[527] **Harald Braun:** *Der Fallende Stern* (*Estrella fugaz*, 50), *Herz der Welt* (52, sobre Alfred Nobel), *So lang du da bist* (53), *Der Gläserne Turm* (57). **Veit Harlan**: *Hanna Amon* (51). **Peter Lorre**: *Der Verlorene* (51). **Bruno Mondi**: *Mask in blau* (*Mascara azul*, 53). **Robert Siodmark**: *Die Ratten* (55, de chicos maleantes), *Katia* (58). **Wolfgang Staudte:** *Rose Bernd* (55, romance), *Kanonenserenade* (58), *Rosen für den Staatsanwalt* (59). **Helmut Käutner:** *Ein mädchen aus Flandern* (56), *Die Gans von Sedan* (*Sin tambor ni trompeta*, g59)*, Der Rest ist Schweigen* (*el resto es silencio,* 59). **W. Liebeneimer:** *Die Trapp-Familie* (56). **O. Domnick:** *Jonás* (57). **P. May:** *Der Fuchs von Paris* (*Zorro de París*, 57). **R. Thiele:** *Das Mädchen Rosemarie* (58). **F. Wisbar:** *Nasser Asphalt* (*Asfalto,* 58). **George Tressler:** *Endstation Liebe* (58). **F. Lang**: *Das Indische Grabmal* (*Tumba hindú,* 59). **K. Hoffmann:** *Wir Wunderkinder* (59). **A. Weidemann:** *Budenbrock I, II* (59).
Por cine comercial hay remakes de los años 1920-1940: *Fledermaus* (46, **G.V Bolváry**), *Mädchen in uniform* (58, **G.V. Radváni**), *Drei vom Varieté* (54, **K. Neumann**), *Der Kongreß tanzt* (55, austriaca, De **F Antel o E. Hoffman**), etc.
Cfr. G. Sadoul. Historia..., págs. 356-358 y 719-730.
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com* (para fechas y títulos) (Rev. 16 de octubre de 2006).

Suecia continúa su tópica psicológica y/o animista; Alf Sörberg[528], con audaz tiempo narrativo, fija idilio de una aristocrata y su mozo en *Fröken Julie* (1950), Arne Mattson[529], cede amor contra la moral erigida en *Hon dansade en sommar* (1951), Hampe Faustman pinta lienzo social en *Lars Hard* (1948) y *Kvinnohuset* (1953).

Ingmar Bergman luce por su romanticismo, existencialismo y fantasía cultural[530]: *Fangelse* (*prisión,* 1948) palpa a Sartre; *Törst* (1949) une guerra y metafísica; *Sommarlek* (1950) es nota psicológica; *Kvinnors Vantan* y *Somaren med monika* (1952) son visiones femeniles; *Gyclarnas afton* (1953) es sobre Kierkiergard. En *En lektion i Kärlek* (1954) ensaya una lucrativo comedia, en *Sommarnatens Leende* (1955) divisa sensualidad, en *Det Sjunde Inseglet* (1956) trata a Heidegger. Su pauta lo lleva al pesimimo (*Nära livet*), la memoria tanatológica (*Smulltröntället; Fresas salvajes,* 1957), la hechicería (*Ansiktet, Rostro,* 1958) ó los hados (*Jungfraukällan,* 1959).

En otra vía, el documental obvia estilos propios: A. Sücksdorf[531] inserta cuadros diversos de ciudad o naturaleza como *Mäniskor i stad* (*Ritmo de ciudad;* 1948, Estocolmo), *Vinden och floden* (*Viento y Río;* 1951, La India), *Det stora äventiret* (*Gran aventura*, 1953, bosque sueco) y *En djungelsaga* (*Arco y Flauta,* 1957, clan hindú); G. Werner tratará la prostitución en *Gatan* (*Calle,* 1949).

2.1.5.3. Cine europeo de la zona socialista.

Tras el fin bélico, ciertos países se anexan ó se atan a la política socialista. Muchas de las comarcas asientan una producida por el Estado. **Albania** asegura un eje ruso con los gráficos *Albaniya* (1952; E. Keko, I. Kopalin) ó *Skander Beg* (1953, S Yutkevitch y V. Stratoberda) mientras obra propia dura por *Jana* (1959, Kristao Dhamo).

Bulgaria insta obra estatal (1948; 1200 salas para 1953), aporte de forasteros y tema de guerra ó sedición; brilla B. Borozanov y su insurrecto de *Kalin orelat* (1950), Z. Zandov y la bélica *Trevoga* (1951), Ivan Fintchev, Borozanov & Ilintchev con *Danka* (1952); B. Sharaliev y el poeta Vapzarov de *Pesen za choveka* (1954), K. Wolf y el amor del oficial nazi y una judía en *Sterne* (1959), etc[532].

---

[528] **Alf Sörberg:** *Iris och löjtnantshjärta* (*Iris y el corazón del lugarteniente;* 1946, intimista) *Bara en mor* (*Sólo una madre*, 49, naturalista); *Barabbass* (53, dada en Palestina), *Vilfåglar* (*Pájaros salvajes,* 55), *Sista paret ut* (*Última pareja corriendo*, 56). **Cfr. G. Sadoul,** Historia..., págs. 345-347.
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com/name/nm0803549/* (Rev. Lunes 21 de agosto de 2006).

[529] **Arne Mattson:** *Rötag* (1944), *Rallaren* (47), *Salka Valka* (54), *Los de Hemsoe* (*Hemsöborna*, 55), *Livets vär* (58). Cfr. **Georges Sadoul,** Historia..., págs. 346 y 347 y IMDB *http://us.imdb.com* (títulos)

[530] **I. Bergman:** Ya desde *Kriss* (1946) y *Del regmar pa van karlek* (46). Según Sadoul, cierta influencia académica francesa de Carné, **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., pág.346.

[531] **A. Sücksdorf:** *Indisk by* (*Pueblo Indio,* 1951), *En Kluven varld* (mundo dividido, 48, sobre animales) **Cfr. G. Sadoul,** Historia..., págs. 346-347, 671.; **R. Gubern** Historia..., vol. 2, pág 199.
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com/name/nm0837116/* (Rev. 21 de agosto de 2006).

[532] **Zahari Zhandov:** *Septemvriytzi* (*Heroes de septiembre*, 1953), *Zemya* (*Tierra,* 57). **S. Vassiliev:** *Geroite na Chipka* (55). **Ranguel Valtchanov:** *Na malkiya ostrov* (*En islita*, 59), *Parvi urok* (60). **Boris Charaliev:** *V tiha vecher* (*Tarde tranquila*, 60). **Cfr. G. Sadoul,** Hist..., págs. 723, 725, 728, 730, 732. **Cfr. IMDB (***nm0955329/ Zhandov*), (*nm0904401/* Vulchanov), (*nm0788700/* Sharaliev), (*nm0890574/* Vasilyev) (Rev. Viernes 4 de agosto: 2006).

Checoslovaquia marcha por K. Stekly y los cuadros de lucha obrera *Sirena* (1947) y *Anna proletárka* (1952); J. Weiss trata la vieja lucha alemana en *Uloupená hranice'* (1948) y *Vstanou noví bojovníci* (1951), igual cede tragedia con foro nazi en *Romeo, Julia a tma* (*R,J y tinieblas*, 1960); A. Radok tañe campo de concentración en *Ghetto terezin* (1949); Otakar Vavra otea Praga liberada en *Nemá barikáda* (1949) y al personaje *Jean Huss* (1954); J. Trnka y J. Brdcka darán cine de animación; etc[533].

Hungría, por inicio, cambia la obra banal (del régimen de Horthy) con el arribo de críticas como *Valahol Európában*[534] (1947) de G.V. Radvanyi. Después, con la débil ayuda estatal (1948), mana sólo la virtud; Frigyes Bán censa al viejo régimen en *Talpalatnyi föld* (*Pedazo terreno,* 1948) y *Felszabadult föld* (*Tierra libre,* 1951), K. Nàsasdy y L. Ranody dan heroe popular en *Ludas Matyi* (1950), I.H. Nagy capta natura en *Gyöngyvirágtól lombhullásig* (*Vida en estanque,* 1952), Zoltan Fabri cede romance en *Korintha* (1956); M. Kelety con *Erkel* (1952, un Compositor) ó F. Bàn con *Rackoszi Hadnyaga* (1954) refieren historia; etc[535]. Ante la lucha social de 1956 su industria dura con quince filmes al año.

---

[533] **CHECOSLOVAQUIA: Frantisek Cáp*:** *Muzi Bez Krídel** (*Hombres sin alas,* 46[,1,]), *Bílá tma** (*La* oscuridad blanca, 48[,1,]). **M. Cikan*:** *Lavina* (*Alud,* 46). **Oskar Vavra*:** *Nezbedný bakalár* (*Bachiller aventurero,* 46), *Krakatit* (47, [,1,]), *Predtucha* (*Presentimiento,*48[,1,]), *Proti vsem* (*57*). **J. Trnka y J. Brdecka** (Animación)*: *Pérák a SS* (*Springman and te SS*, El diablo con resortes*[,1,], 46); **Trnka*:** *Spacilek* (48, [,1,]), *Arie prerie* (49), *Bajaja* (50), *Sen noci svatojanske* (59). **P. Bielik*:** *Lazy sa pohli* (52*). **Krejcik*:** *Svedomí* (*Señor, principe superior,* 49[,1,]). **V. Borsky*:** *Jan Rohác z Dube* (*Jan Rohac de Duba,* 47[,1,]). **J. Weiss:** *Poslední výstrel* (50)*, Muj prítel Fabián* (55)*, Hra o zivot* (56), *Vlcí jáma* (58). **Martin Fric:** *Capkovy povidky* (47), *Past** (*La trampa,* 50, [,1,])*, Císaruv pekar a pekaruv císar* (*El panadero del emperador,* 52, [,1,])*, Tajemství krve* (53)*, Psohlavci* (54). **J. Sequens:** *Cesta ke stestí* (51) **K. Steckly:** *Sirena* (46, [,1,],) *Temno* (50)*, Dobrý voják Svejk* (57); **Jiri Weiss**: *El puente* (47, [,1,]). **A. Radok:** *Divotvorný klobouk* (52). V. Voltchek (Vlcek): *Zítra se bude tancit vsude* (52), *Komedianti* (53), *Rudá záre nad Kladnem* (56). **Karel Zeman** (Fantasía): *Cesta do praveku* (55), *Vynález zkázy* (58). **M. Makovec:** *Ztracenci* (57), **V. Gajer:** *Rocník 21* (58). **Vladimir Cech:** *Cerný prapor* (58). **V. Jasny:** *Touha* (59).
Cfr. G. Sadoul, Hist..., págs. 367, 716-730. **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com* (fechas y títulos) (*name/nm0134898/* Fr. Cáp), (Rev. 17 de octubre, 2006) (*).

[534] **Géza von Radványi:** *Valahol Európában* (*En una parte de Europa,* cuadro de penuria infantil de guerra como *Emberek a havason,* 1942, **I. Szöst). Radvani** ase poca loa en Europa.
Cfr. G. Sadoul, Hist..., pág. 368.
Cfr. IMDB *http://imdb.com/name/nm0902839/* (Rev. 16 de octubre, 2006).

[535] **HUNGRÍA I. Jenei:** *Egy asszony elindul* (1949). **F. y J. Mariassy:** *Szabóné* (49), *Kis Katalin házassága* (boda de Catalina, 50), *Egy pikoló világos* (*Cerveza clara,* 57). **L. Kalmar:** *Déryné* (51). **M. Keléty:** *Különös házasság* (Rara nupcia, 51), *Tegnap* (*Ayer,* 59). **K. Nasasdy:** *Föltámadott a tenger* (*Oleaje*, 53). **Z. Fabri:** *Vilhar* (*Tifón*, 53, tema rural), ''*Életjel*'' (*14 vidas*, 54, sobre mineros), *Hannibál tanár úr* (56), *Anna* (58). **K. Mack** (comedias): *Liliomfi* (54), *A 9-es kórterem* (55), *Mese a 12 talátrol* (56), *Ház a sziklák alatt* (*Casa en las rocas,* 58). **I. Feher:** *Bakaruhában* (*Amor dominical*, 57), *Ëgi madár* (*ave celeste*, 58). **G. Revesz:** *Éjfélkor* (*Medianoche,* 58). **L. Ranody:** *Szadadék*, *A Tettes ismeretlen* (57), *Akiket a pacsirta elkísér* (59).
Cfr. R. Gubern, Historia..., págs. 369, 720, 722, 724-731.
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com* (sólo para la corroboración de fechas) (Rev. 17 de octubre, 2006).

El cine de **Polonia** revive en Lódz con súbitos estudios (varios de Alexander Ford) y tópica del reciente conflicto; W. Jakubowska toca vivencia del campo de exterminio en *Ostatni etap* (1948), A. Ford otea la invasión en *Ulica Graniczna* (1949) y L. Buczkowski divisa urbe postbélica en la cómica *Skarb* (1949). A mitad del siglo la industria se equilibra; A. Ford da vida musical en *Mlodosc Chopina* (*Chopin,* 1952) y cuadro juvenil en *Piatka z ulicy Barskiej*' (1954); J. Kawalerowicz toca al obrero de 1930 en *Celuloza* (1954) y *Pod gwiazda frygijska* (ambas de 1954), trama de misterio en *Cien* (*Sombra*, 1956) y *Pociag* (1959); etc.[536].

Aquel talento da escuela por obra independiente y cede el paso a testas como Andrezj Munk, Andrezj Wajda, T. Konwiky (*Ostatni dzien lata,* 1958), R. Polansky, etc. Otra novel pauta repasa hechos oriundos; Wajda exhibe a un chico ante el comunismo en *Pokolenie* (1954), cumple tríptico bélico por *Kanal* (1957) y *Popiól i diament* (1958) y adapta literatura en *Lotna* (1959); Munk ve al obrero en *Gwiazdy musza plonac* (1954), grupo de auxilio en *Blekitny krzyz* (1955), juicio al estalinismo en *Czlowiek na torze* (1956), toque antinazi en *Eroica* (1959) y comedia en *Zezowate szczescie* (1959)

La **República Democrática de Alemania** (**RDA**) tiene la firma DEFA (*Deutsche Film Aktien Gesellschaft*, afín a la UFA) controlada por el Estado la cual facilita faena de testas como Wolfgang Staudte (*Mörder sind unter uns,* 1946) con su crítica nazi *Rotatión* (1949) y su evocación de la época de Guillermo II *Der Untertain* (1952); Kurt Maetzig trata antisemitismo en *Ehe im Schatten* (*Conyuges en sombra*, 1947), relato de una criada en *Buntkarierten* (1949), y obras de revolución en *Thaelman 1 & 2* (1954.55); S. Dudow vuelve y pacta hogar en *Unser tägliche Brot* (1949), antifacismo en *Stärker als die Nacht* (1954) y comedia en *Der Hauptmann von Köln* (1956); etc.[537] DEFA produce obras con Francia (*Les Sorcières de Salem,* 1957, R. Rouleau; *Les miserables,* 1958, J.P Le Chanois). Respecto al documental A. Thorndyke da visión política e histórica en *Der Weg nach oben* (*Camino a la cima,* 1951) ó *Unternehmen Teutonenschwert* (*Acción espada teutónica*, 1958); J. Ivens realza al socialismo en *Freundschaft siegt* (*Amistad vencerá,* 1952, hecha con I. Piriev) y *Das Lied der Ströme* (*Canto de ríos,* 1954; música de V. Shostakovich; vistas del Nilo, el Volga, el Congo, etc.). Por nueva generación está K.J. Alsen ó K. Wolf (*Lissy,* 1957, sobre el auge nazi).

Rumania (cine estatal, 1948) cede diez filmes anuales hasta 1955; consta el cuadro agrícola *Instat la noi* (1951) de Victor Iliu & J. Georgescu o el aporte extranjero de L. Daquin con *Ciulinii Baraganului* (1958) entre otras.[538]

---

[536] **POLONIA A. Bohdziewicz:** *Za wami pojda inni* (51); J. Zarzycky *Robinson warszawski* (52). **A. Ford**: *Ósmy dzien tygodnia* (58), *Krzyzacy* (60). **J. Kawalerowicz:** *Prawdziwy koniec wielkiej wojny* (57). **J. Passendorfer:** *Zamach* (59). **Cfr**. G. Sadoul, Hist..., p. 368, 723, 730-731.
Cfr. IMDB. *http://us.imdb.com* (Rev. 18-10-2006)

[537] **RDA E. Engel:** *Affaire Blum* (48). **G.C. Klaren**: *Sonnenbrük* (51). **M. Hellberg:** *Das Verurteilte Dorf* (aldea penada, 52). **S. Dudow:** *Frauenschicksale* (52). **K. Wolf:** *Genesung* (*Cura*, 56). **K. J. Alsen:** *Betrogen bis siem Jüngsten Tag* (57). **K. Maetzig:** *Der Rat der Götter* (*Consejo divino*, 50), *Das lied der Matrosen* (58). **Cfr. G. Sadoul,** Hist..., págs. 366, 721-726, 728-730
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com* (Rev. 18-10-2006)

[538] **Victor Iliu:** *Mitra Cocor* (1952). **J. Georgescu:** *Vizita* (52). **Cfr. G. Sadoul,** Hist..., pág. 373 **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0407743/* Iliu). (*nm0313695/* Georgescu) (Rev. 18 de octubre, 2006)

El Estado de **Yugoslavia** controla su cine (1945; 38 largometrajes y 1500 cortos de 1945-50), lo merca en 1952 en Belgrado, Liubiana, Montenegro, Sarajevo, Skopje y Zagreb; sus nuevos estudios datan de 1955. Por primeros bríos están el lienzo partisano (contra *ustachis,* fascistas) *Slavica* (1947, V. Afric) y el drama *Sofka* (1948, R. Novakovic). A mitad del siglo, la obra por eje y autor extranjero aparece (*Die Letzte Brücke,* 1954, H. Kaütner, Austria; *Krvavi put,* 1955, de V. Novakovic y K. Bergström, Noruega; *La strada lunga un anno,* 1958, G. De Santis; Italia). Después, el público loa a V. Pogacic[539] por el drama *Nevjera* (1953)*,* la subversiva *Veliki i Mali* (*Grandes y chicos,* 1956) y sus cuentos neorrealistas *Subotom uvece* (*Tarde de sábado,* 1957). Entre otros autores, Z. Skigrin destaca por el cuadro partisano *Njih dvojica* (1950), S. Vorkavic (vuelto de Estados Unidos de América) por el melodrama *Hanka* (1955), F. Stiglic por el niño ante la guerra de *Dolina miru* (1955) y el fascismo de *Deveti krug* (*9º circulo*, 1960), V. Bulajic por el desplazo labriego de *Vlak bez voznog reda* (*Tren sin horario,* 1959), etc.[540]

2.1.5.4. Cine de la Unión Soviética entre 1945 a 1960.

La **U.R.S.S.,** tras su factura bélica (20 millones de bajas), la burocracia en el Ministerio de cine (1946, antes Comité de Cinematografía), una política desleal a testas veteranas como Eisenstein[541] y una industria fílmica sin 30% de sus salas (28000 a 20000) remoza el arte con avances como el *Sovcolor* o el relieve (Color tipo Agfacolor y 3era dimensión como *Robinzon Cruzo,* 1946, de A. Andriyevsky) y 42 000 locales para 1950 (19 000 ambulantes).

Por géneros hay comedia[542] frívola (*Love Polka,* 1946, I. Savtchenco); comedia formal como *Kubanskie kazaki* (1949) de I. Piriev; loa patriotica como *Molodaya gvardiya* (*Joven guardia,* 1948, sobre la resistencia ucraniana) de S. Guerasimov, *Stalingradskaya bitva I & II* (*Batalla de Stalingrado* 1 y 2, 1948-50) de V. Petrov, *Tretiy udar* (*Tercer golpe*, 1948, sobreCrimea liberada) de Savtchenko ó *Padeniye Berlina I & II* (*Berlín cae* 1 y 2, 1949) de M. Chaureli.

---

[539] **Vladimir Pogacic:** *Prica o fabrici* (*Historia de una fábrica,*1949), *Posledjni dan* (*Último día*, 52), *Anikina vremena* (54). **Cfr. G. Sadoul,** História..., pág. 370, 722, 725.
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/nm0688191/* (V. Pogacic), (Rev. Miércoles 18 de octubre, 2006).

[540] **R. Darène**: *Goubbiah* (1955, según imdb es de Francia y el tema tañe a Yugoslavia). **F. Stiglic**: *Volca nok* (*Noche de lobos*, 55). **B. Bahuer:** *Samo ljudi* (*Sólo hombres,* 57)*,* B. Stupica *U mrezi* (*Preso en las redes*, 57)*,* **F. Hanzecovic:** *Svoga tela gospodar* (*Dueño de un cuerpo,* 57). **Z. (Zica) Mitrovic:** *Miss Ston* (58); **V. Bulajic:** *Rat* (*Guerra*, 60). **S. Jankovic:** *Kroz granje nebo* (*Cielo entre ramaje*, 59).
Cfr. G. Sadoul, História..., págs. 370, 726, 729-730, 732-733.
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com* (Rev. 19 de octubre, 2006).

[541] En 1946, el partido comunista censa a Eisenstein por *Ivan Groznyy II: Boyarsky zagovor*; critica a Pudovkin por *Admiral Nakhimov*, Lukov ó Kozintev.
Cfr. R. Gubern, Historia..., vol. 2, pág.167.

[542] **U.R.S.S.** ***Cine de comedia****: Starinnyy vodevil* (1947) de I. Savchenko, *Vesna* (*Primavera,* 47) de G. Alexandrov, *Poyezd idyot na vostok* (*Rapido extremo oriente*, 49) de Y. Raisman, *Kamennyy tsvetok* (*Flor de piedra,* 46, *Leyenda siberiana*) de A. Ptuschko, *'Skazanie o zemle sibirskoy* (*Canto de tierra siberiana,* 47) de I. Piriev. **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., págs. 359, 361.
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com* (Rev. 19 de octubre, 2006).

En otros temas está el débil civismo urbano, rural o historico de *Selskaya uchitelnitsa* (1947; una maestra en Siberia) de M Donskoy*, Kavalier zolotoy zvezdy* (*Hidalgo astro de oro*, 1951) de Y. Raisman, etc.[543]

La noción de la guerra fría está contenida en *Russkiy vopros* (1947) de M. Romm ó *Vstrecha na Elbev* (1949) de G. Alexandrov entre otras (hasta 1952[544]).

Un cine más sobrio da biografía como *Admiral Nakhimov* (1946) y *Zhukovsky* (1950, piloto) de V. Pudovkin; *Pirogov* (1947, cirujano) y *Belinskiy* (1951, crítico literario) de G. Kozintev; *Akademik Ivan Pavlov* (1949, fisiólogo)*, Musogorki* y *Rimski Korsakov* (1950, 1952; músicos) de G. Roshal; *Mitchurin* (1948, agrobiologo) de A. Dovjenko; *Prjevalsky* (1951, geografo) de S. Yutkevitch; *Glinka* (1952, Músico) de G. Alexandrov. El documental ciñe geografía como en *Yugoslaviya* (1946) de L. Varlamov, *Albaniya* (1952) de I. Kopalin y algunos cortometrajes loados en Cannes (1951; *Ukranie en fleurs,* 1950, M. Sloutsky entre otros[545]).

Al morir Stalin (1953) y con N. Kruschev en el poder, la URSS frena el forzado nacionalismo, descentraliza los estudios, aviva la enseñanza y reabre un formalismo cultural (con el *Ministerio de la Cultura,* antes de *Cine*) coincidente con las póstumas *Vasili Bortnikov* (1952) de V. Pudovkin (1953), *Poema o more* (1955-58) de A. Dovjenko (1956) & Y. Solntzeva y la aplazada *Ivan Groznyy II* (1958) de S.M. Eisenstein (1948).

La política es dócil al romance como en *Proprygunia* (1955, loada en Cannes, de S. Samsonov), *Sorok Pervyi* (1956, de guerra civil, de G. Chukrai), *Letiat jouravlij* (1957, gana en Cannes, M. Kalatazov) ó *Malva* (V. Braun).

La adaptación literaria está en *Mat* (*la madre*, 1955, M. Donskoy), *Otello* (1955, S. Yutkevitch), *Tikhyi Don* (1957, S. Guerasimov), *Don quixote* (1957, G. Kozintev).

---

[543] **U.R.S.S.** **Sergei Guerasimov:** *Selskiy vrach* (1951). **Boris Barnett:** *Shchedroye leto* (*verano prodigio*, 49). **A. Stolper:** *Povest o nastoyashchem cheloveke* (*Hombre de verdad*, 48, aviador en terreno enemigo), *Daleko ot Moskvy* (*Lejos de Moscú*, 50). **L. Lukov:** *Donetskie shakhtyory* (*Mineros Don Bass*, 1950). **M. Chaureli:** la lucha de *Nezabyvaemyy god 1919* (52). **Cfr. G Sadoul,** Historia..., págs. 361, 362

[544] **B. Barnett:** *Podvig razvedchika* (1947, espías), *Stranitsy zhizni* (*paginas de vida*, 48). **A. Zharkhi y I. Kheifetz:** *Vo imya zhizni* (*En nombre de la vida*, 46). **M. Chaureli:** *Pitsi* (*Juramento,* 46 histórica). **G. Rappoport:** *Elu citadellis* (*Vida en fortaleza*, 47). **A. Ptuscko, S. Yutkevicth, V. Pudovkin:** *tri vstrechi* (48). **V. Braun:** *V mirnyye dni* (*Era de paz*, 50), *Maximka* (52). **M. Kalatazov:** *Zagovor obrechyonnikh* (*Conjura de condenados*, 50). **I. Savtchenko:** *Taras Chevtchenko* (51). **A. Zguridi:** *Belyy klyk* (*Colmillo blanco*, 46, de J. London)

Cfr. Georges Sadoul, Hist..., págs. 716-723.

IMDB *http://akas.imdb.com* (para corroboración de fechas y títulos; 4 de agosto de 2006).

[545] **U.R.S.S.** Cerca de 1950, la cifra anual documental es: quince filmes, 25 cortos, 90 informativos, doce infantiles; entre los cortos ganadores en Cannes: *Lettonie soviètique* y *Azerbaidjan sovietique* de F. Kissiliov; *Esthonie soviètique* de V. Tomber; *Azerbaidjan sovietique* de M. Dadachev.

Cfr. Georges Sadoul, Historia..., pág 362.

Cfr. Festival de Cannes:
http://www.festival-cannes.fr/archives/prix.php?langue=6002&edition=1951 (Rev. 20 de octubre, 2006).

La pauta crítica dura por M. Kalatazov (*Letyat zhuravli; las grullas vuelan,* 1957, amor trunco por la guerra) o M. Romm (su patriotica *Admiral Ushakov,* 1953; visión del mundo *Ubiystvo na ulitse Dante,* 1956). Otros cineastas[546], fortalecen, con sus temas, a la industria (1959: 120 filmes; 1951, 80).

2.1.5.5. Datos del cine del Lejano Oriente entre 1945 a 1960.

Ante la expansión *hollywoodense*, extremo oriente traza un cine ignoto en diversas zonas de la región (**Filipinas, Indonesia, Mongolia**, etc.[547]).

---

[546] **U.R.S.S. Otros cineastas de la época: I. Anensky:** *Anna na shee* (Orden de Anna, 54). **V. Bassov y M. Korchagin**: *Shkola muzhestva* (Escuela de valor, 54). **I. Chmaruk , V. Ivtchenko:** *Sudba Mariny* (Destino de marina, 54). **L. Arnstam , L. Lavrosky:** *Romeo i Zhulietta* (55). **B. Barnet**: *Liana* (55). **F. Ermler** *Neokonchennaya poves* (55), *Den pervyy* (58). **Y. Raizman:** *Urok zhizni* (Leccion de vida, 55, sobre un ingeniero de obras), *Rasskaz moey materi* (Cuentos de mi madre, 58). **T. Abuladze y R. Tchkeidze:** *Magdanas lurja* (Burrito de Magdana, 56). **E. Dzigane**: *Prolog* (56) **I Kheifetz:** *Bolshaya semya* (Gran familia, 54), *Delo Rumyantseva* (Asunto Rumantziev, 55, vida cotidiana), *Dama s sobachkoy* (Dama del perrito, 60). **M. Kalatazov:** *Vernyye druz'ya* (3 hombres en balsa, 54), *Pervyy eshelon* (56). **Y. Ozerov:** *Syn* (hijo, 55). **F. Mironer y M. Khutziev:** *Vesna na Zarechnoy ulitse* (Primavera en calle Zaretchaia, 56). **V. Ptuscho:** *Ilia Muromets* (Espada y el dragón, 56). **N. Rozantsev:** *Krutye gorki* (Colinas abruptas, 56). **M. Schweitzer:** *Chuzhaya rodnya* (Otra gente, 55). **A. Zarkhi:** *Vysota* (Altura, 57). **M. Donskoy:** *Dorogoy tsenoy* (57), *Thomas Gordaiev* (59). **S. Yukeviytch:** *Rasskazy o Lenine* (relatos de Lenin, 57). **S. Samsonov:** *Ognennye versty* (Hitos en llamas, 58). **I. Piriev:** *Idiot* (58). **S. Vasiliev:** *V dni oktyabrya* (58, Lenfilm, estudios de leningrado). **A. Batalov:** *Shinel* (Abrigo, 59). **S. Bondartchuck:** *Sudba cheloveka* (Destino de un hombre, 59). **V. Bassov:** *Zhizn proshla mimo* (Vida perdida, 59). **V. Kaplunovsky:** *Kapitanskaya dochka* (Hija de capitan, 59). **L. Kulidjanov:** *Otchiy dom* (Casa natal, 59). G. Chuckrai: *Ballada o soldatie* (59).
Cfr. George Sadoul, Historia..., págs. 363, 725-728, 730-731.
Cfr. R. Gubern Historia..., vol. 2., pág. 170.
Cfr. IMDB *us.imdb.com* (Rev. 21 de octubre, 2006).

[547] **Datos y cineastas de la región: FILIPINAS:** (lugares de exportación: Malasia, Hawaii, Indonesia y zonas de Estados Unidos de América). **Lou Salvador , Manuel Conde:** *Gengis Kan* (1950, distribuida por U.A.). **INDONESIA:** (guerra con Holanda de 1945 a 1948; 62 films en 1952, 75 en 1954 y bajan para 1957; control chino en salas). **R. S. Palindh , Andjar Asmara:** *Air mata mengalir di tjitarum* (*Lagrimas del río Tijitarum*, 48). **Usmar Ismail:** *Dosa tak berampum* (*pecado imperdonable*, 52), *Embun* (*Rocío,* 51). **Kotot Sukardi:** *Si pitiang* (*Tullido,* 52; mendigos y problemas de 1945 a 1949). **A. Schilling , Moh Said:** *Untuk sang merah-putih*'' (*Bandera roja y blanca,* 50). **Basuki Effendi**: *Si Mientje* (*Nombre de mujer*, 52), *Pulang* (*Regreso,* 53, un militar del ejercito nipon), **Bachtiar Sagan:** *Turang* (57), *Piso-Surit* (60, crítica social). **HONG KONG:** (200 films en 1949, refugio de testas chinas como **Shi Tsun-Shan**; de 1950 a 1958 da 250 films en promedio; los idiomas usados son chino mandarín y cantones para el mercado chino). **Yuen Yang An:** *Niehai hua* (*Lirio ajado*, 52)*, A q zhengzhuan* (*Historia real de AHQ*, 57). **Chu She-Ling** (Tchu Se Ling; Zhu Shilin): *Qing gong mi shi* (*Ciudad prohibida*, 48), *Yi ban zhi ge* (*Cuarto de pared de madera*, 53), *Shui hong ling* (*horca de cremallera,* 54), *Shui huo zhi jian* (*Entre agua y fuego*, 55). **FORMOSA** (asentamiento del gobierno de Chang Kai-Shek) importa filmes de Estados Unidos de América hasta su auge en 1960. **MONGOLIA: R. Dorjpalam:** *Bidend yuu caad bolj baina* (*Lo que nos molesta;* 57, comedia de la burocracia), *Mortoi ch boloosoi* (*si tuviera caballo,* 59). **COREA SUR, LAOS, CAMBOYA:** Lento avance hasta después de 1960. **SINGAPUR Y MALASIA:** Importan obra China y quedan las firmas *Cathay y Shaw Brothers*. **TAILANDIA:** De 1945 a 1950 hay cine mudo a color y en 16 mm (a veces con voz sincronizada de actores); dependen de estudios extranjeros.
Cfr. Georges Sadoul, Historia..., págs. 403-406, 413-419, 718, 720-721 y 723-724.
Cfr. IMDB *us.imdb.com* (Rev. 22 de octubre, 2006).
Cfr. Film Database: *http:www.citwf.com* (Rev. 22 de octubre, 2006).
Cfr. Cine Mongol *http://www.kisetsuga.com/mongolkino/1950.html* (Rev. 25 de octubre, 2006).

En algunos países, sus conflictos sociales entran con la política exterior de las dos grandes potencias; por esa razón, el desarrollo fílmico está influido por las cuestiones geopolíticas como en **Corea** y **Vietnam.**[548]

En cuanto otras comarcas, **China** intenta alzar su factoría (mientras los nipones salen del país). Mao-Ze-Dong espera en Yanan y la censura (por la crítica a Chiang Kai Shek) sigue en Kuomitang y en Shangai. Por ello, la obra crece en zona rebelde (Chang Chung y Kharbin, donde Wang Bin narra la construcción de un puente en *Qiao,* 1949) hasta la huída de dictador (Chang Kai-Shek) a Formosa.

Durante la resistencia Chusheng Cai & Junli Zheng valoran a la familia ante el vigor estatal, la ocupación y la miseria (1934-1946) en *Yi jiang chun shui xiang dong liu* (*Lagrimas del Yangste,* 1947); Zheng sigue con un llano departamento en *Wuya yu maque* (*Cuervos y gorriones*, 1949) y Fu Sheng tañe pobreza en *Wanjia denghuo* (*Luz de mil casas,* 1948) y nipon invasor entre la pugna comunista en *Xiwang zai renjian* (*Esperanza humana,* 1948).

Con el giro de gobierno hay novel civismo (estudios en Chang Chung, Pekín y Shangai); Zifeng Li & Zsai Qiang tratan una partisana contra nipones en *Zhong Hua nu er* (*Hijas de China,* 1949), Shi Hui relata reciente historia en *Wo zhe yi bei zi* (*Mi vida entera*, 1950, Pekín), Chao-ming ciñe al obrero en *Tuan jie qi lai dao ming tian* (*Agrupemonos y mañana*, 1950, Shangai), Tang Xiaodan versa liberación en *Dujiang Zhen chaji* (*Travesia del Yangste,* 1954) etc.[549].

---

[548] **VIETNAM:** (con la guerra de Indochina 1945-1954, da diez obras anuales, dobladas en Francés y cohechas en París con pauta occidental) **Le Kha:** *Môt trang nha ki* (*Hojas de intimo diario*, ¿?), *Ben Cu* (*vieja ribera,* ¿?)*, Ni daú ne noi* (¿?): *Kiep Hoa* (50, cuento tradicional; chico casado con una fantasma). **VIETNAM DEL NORTE:** (En zona de Ho Chi Min hay improvisados laboratorios, salas y estudios). **Tchang Lio Ling, Nguien Ngat-me:** *Vietnam combatiente* (51). **Nguyen Ten-Loi:** *Batalla de Dien Bien Phu* (54). **Nguyen Hong Nguy, Pham Xieu Zan:** *Sobre el río común* (58, relato tipo Romeo y Julieta hecha en Hanoi). **Nich Ich Dat , Vu Pham Tu:** *Pequeño Kim Dongh* (¿?). **Hai Ninh , Duc Ninh:** *Joven combatiente* (¿?). **VIETNAM DEL SUR:** (coproducción con Estados Unidos de América o Francia): *Long nhân dâo* (*Generosidad,* 54), **J. Mankiewitz:** *The quiet american* (60, Estados Unidos de América). **Marcel Camus:** *Mort en fraude* (57). **COREA:** (En la postguerra y durante el novel conflicto hay creación nacional). **Khan Kon Sik:** *Mi patria* (¿?). **COREA DEL NORTE:** (Durante la guerra y el mandato de Kim Ir Sen hay pocos filmes; de 1947 a 1956 hay ayuda sovietica): **Young Yen Gi Giou:** *Joven Guerrillero* (??), *Canne Chon* (¿?)*, Batalla de Orang* (58). **R. Khon Fin Sun , Kim Kan Yun**: *Historia de Choun-Yan* (¿?). **J.C. Bonardot** (Francés): *Morabong* (59).
Cfr. Georges Sadoul, Historia..., págs. 403-406, 413-419, 718, 720-721 y 723-724
Cfr. IMDB *http://www.akas.imdb.com* (Rev. 30 de julio, 2006).
Cfr. Film database. *http:www.citwf.com* (Rev. 30 de julio, 2006).

[549] **CHINA Cine del nuevo gobierno Lu Ban, Shih Tung-shan:** *Heroes y heroinas* (1950, Pekín). **Wang Bin , Choui Khuia** (Khouia)**:** *Bai mao un* (*Chica de pelo blanco,* 50; sobre guerra civil; Chang Chun,). **Sha Meng , Chang Lin** (Shan Lin)**:** *Shang gan ling* (*Campo de concentración Shang*, 56, Shangai). **Cfr. Georges Sadoul,** Hist..., págs. 411, 720.
Cfr. IMDB: *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0451874/* Ch. Khuia) (nm2051582/ Bin Wang) (nm1195331/ Lin), (nm0787021/ M. Sha) (Rev. 4 de noviembre, 2006).

Posteriormente, la producción baja por sintetizar un cine de calidad, a veces hecha por Lu Ban, Shi Hui, Guo Wei, etc.[550], mientras se construyen más foros de filmación (Cantón, Si-An, Turkestán, etc.).

Japón, ve una débil labor posbélica; la obra de Hollywood aplana su cine como una democracia impuesta; las firmas *Schochiku, Daiei, Nikkatsu, Toei & Toho* fijan un oligopolio y pisan sindicatos de izquierda (1946-1949; represión de huelguistas, *Toho,* 1948) y la práctica libre como *Hachi no su no kodomotachi* (*Niños de las colmenas,* 1948) de H. Shimizu ó *Boryoku no machi* (*Ciudad violenta*, 1949) de S. Yamamoto. En 1950, Occidente (Venecia y Cannes) conoce la obra asiática por *Rashomon* (1950, A. Kurosawa), relato tipo *Citizen Kane* con cine negro y estampa oriental del siglo XII. Por otro lado, dura la tópica de geishas y samuráis (*Jidaijeki*) y brota la del *Kendaijeki*, relativa a la coyuntura, la crítica social e indiferente al saldo comercial; K. Mizoguchi deja su testamento e iza trato sociológico con los estilos dados, ya sea por los cuentos de varones inmaduros *Ugetsu monogari* (1953), su amor rebelde *Chikamatsu monogatari* (1954), la princesa *Yokiki* (1955) ó la prostitución y ruina femenil de *Saikaku ichidai onna* (1951), *Uwasa no onna* (1954) y *Akasen chitai* (1956).

La obra libre[551]. lidia e influye el oligopolio fílmico mientras Estados Unidos de América decrece sus tropas (1951-1953) con su falaz firma de paz. De tal modo, el independiente cede su humanismo para resucitar el cine japonés: M. Naruze trata pobreza en *Okasan* (*Madre,* 1952), K. Kinoshita pinta un archipiélago en *Nijushi no hitomi* (*24 ojos,* 1954), F. Kamei tañe pacto entre chinos y nipones mineros en *Onna hitori daichi wo iku* (*Camina sola en la tierra,* 1953).

---

[550] **CHINA Lu Ban:** *Liu hao men* (*Puerta 6*, 1952, Chang Chung), *Xin ju zhang dao lai zhi qian* (*Nuevo jefe de fabrica,* 56). **Sang Hu , Huang Sha:** *Liang Shanba yu Zhu Yingtai* (*Amor de Liang Shan Po y Tchu Ying Tai*, 53, según imdb es de Tian-lin Wang). **Shi Hui**: *Xi mao xin* (*Tierra emplumada*, 53). **Guo Wei:** *Zhi qu Huashan* (*Toma de los montes*, 53). **Ling Tse-Feng:** *Muqin* (*la madre*, 56, de Gorki). **Lin Nung , Chu Wen:** *Tung Tsun-jui* (55). **Song Hu:** *Zhu Fu* (*Sacrificio anual*, 56). **Su-Li y Zhaodi Wu:** *pingyuan youjidui* (*Guerrilla en las planicies*, 56). **Jin Xie (Hse Tsing):** *Nu lan wu hao*'' (*Jugadora 3 de basquetball,* 57). **Junli Zheng:** *Nie-Erh* (59, autor del himno chino), *Lin xexu* (*Guerra de opio*, 59). **Shen Fu:** *Wan zi qian hong zong shi chun* (*Nuevo relato de un soldado*, 59). **Cfr. G. Sadoul,** Hist..., págs 412, 720-731; **Cfr. IMDB,** *http://akas.imdb.com* **Cfr. Giulia Boschi** ''Breve filmografia: appunti sulla storia del cinema cinese 1896-1988'' Medicina e Filosofia Cinese, Qigong ed altro (datos complementarios) *http://www.giuliaboschi.com/pubblicazioni/cinema_cinese.html* (Rev. 14 de noviembre de 2006).

[551] **JAPÓN Obra independiente: Hideo Sekigawa:** *Konketsuji* (*Huerfanos mestizos, 52*), *Reimei hachigatsu jugo-nichi* (*Amanecer de agosto 15,* 52). **Satsuo Yamamoto:** *Hakone fuuunroku* (52), *Taifu so-do-ki* (*Tifon 13*, 57). **Tadashi Imai:** *Dokkoi ikiteru* (*Estamos vivos*, 51), *Himeyuri no tô* (*Escuela de ecos*, 52), *Nigorye* (53), *Mahiru no ankoku* (*Sombras en el día*, 56), *Kome* (*Hombres del arroz*, 57), *Jun'ai monogatari* (*Relato de amor*, 57). **Keisuke Kinoshita** *Nogiku no gotoki kimi nariki* (*Flor silvestre*, 55), *Narayama bushiko* (*Leyenda Narayana,* 58), *Kazabana* (59). **Mikio Naruse:** *Meshi* (*Arroz*, 50), *Yama no oto* (*Eco*, 54), *Arakure* (*Dama Indomable*, 57), *Kotan no kuchibue* (*silbido del corazón*, 59). **Heinosuke Gosho:** *Osaka no yado* (*Albergue Osaka,* 54), *Karatahi Nkki* (59) . **Sô Yamamura** *Kuroi ushio* (*Marea Negra*, 54). **Cfr. G. Sadoul**, Historia..., págs. 400, 402, 721-729. **Cfr. IMDB** *http://us.imdb.com/name/* (*nm0408033/* Imai), (*nm0621540/* Naruse), (*nm0455839/* Kinoshita), (*nm0949031/* Yoshimura), (*nm0945428/* Yamamoto), (*nm0331482/* Gosho) (*nm0945522/* Yamamura) (Rev. Sábado 11 de noviembre, 2006) **Cfr.** Film Database *http://www.citwf.com/film104849.htm* (*Sekigawa*) (Rev. 14-11-06).

Asimismo, S. Yamamoto exhibe conflicto obrero en *Taiyo no nai machi* (*Barrio sin sol,* 1954) afín a *Wakare-gumo* (*Nubes lejanas*, 1951) y *Entotsu no mieru basho* (*4 chimeneas*, 1953) de H. Gosho ó el lucro de reos peones *Kanikosen* (1953) de S. Yamamura, etc.

Otro tema de juicio es la guerra: K. Shindo expone fin bélico en *Gembaku no ko* (*Hijos de Hiroshima*, 1952) como H. Sekigawa en *Hiroshima* (1953), T. Imai palpa la lucha de Okinawa en *Himeyuri no tô* (*Torre de Lilas,* 1953) y S. Yamamoto trata rudos militares en *Vacuum Zone* (1952) como *Kumo Nagaruru Hateni* (*Flores de cerezo en nubes*, 1953) de M. Ieki.

El oligopolio afirma testas loadas: Yasujiro Ozu otorga dramas de hogar como la cónyuge prostituida de *Kaze no naka no mendori* (*Ave al aire,* 1948), la dama infiel de *Sochun* (*Primavera precoz,* 1956) ó cede narrativa lenta como *Tokyo Monagatari* (*Relato de Tockyo,* 1953) entre otras. T. Kinugasha actualiza un *Jidaijeki* en *Shurajo hibun* (1952), escruta sociedad en *Daibutsu kaigen* (*Efigie de Buda,* 1952) y gana en Cannes con *Jigokumon* (*Puerta infernal,* 1953). K. Ichikawa da pacifismo en *Biruma no tategoto* (*Harpa birmana*, 1956).

A. Kurosawa luce en Japón por su toque occidental (contraste de Ozu ó Mizoguchi) y en Oeste, por su corte asiático cuyo verbo evidencia una institución mundial fílmica (y su lenguaje); usa a Dostoievsky en villa nórdica en *Hakuchi* (*Idiota,* 1951), exhibe un enfermo con bríos en *Ikiru* (1952), da *Western* en *Shichinin no samurai* (*7 samuráis*, 1954), adapta a Shakespeare (*Macbeth*) en *Kumonosu jô* (1957) y a Gorki (*Bajos Fondos*) en *Donzoko* (1957), etc.

Después de 1956, las grandes firmas japonesas de enorme factoría, vencen la obra libre; la cinta de ciencia-ficción *Godzilla* (1954) de I. Honda demuestra la coyuntura de una fuerte industria nipona (para 1958 hay 504 filmes)[552].

---

[552] **Yukata Abe** (Sintoho)*Sasameyuki* (*Nieve Polvosa*, 50). **Kon Ichikawa** (*Daiei, nikkatsu, toho*) *Kagi* (59). **Hiroshi Inagaki** (*Toho*) *Muhomatsu no issho* (*Hombre del carrito*, 58). **Akira Kurosawa** (*Toho*): *Shubun* (*Escandalo*, 50), *Ikimono no kiroku* (*Vivir en el miedo* ó *Si las aves supieran*; 55); *Kakushi-toride no san-akunin* (*Fortaleza escondida*, 58). **Keigo Kimura:** (*Toho*) *Senhime* (*Princesa sen*, 54). **Masaki Kobayashi** (*Sochiku*) *Ningen no joken I, II , III* (*No hay amor 1, 2 y 3;* 59, 60 y 61). **Kenji Mizoguchi** (*Daiei*) *Sanshô dayû* (*Intendente Sanyo*, 54), *Shin heike monogatari* (*Heroe sacrilego,* 55). **Minoru Shibuya** (*Soshiku*) *Gendaijin* (*Gente de hoy*, 52)*, Seido no kirisuto* (*Cristo de bronce,* 55), **Kaneto Shindo:** (asociado con Daiei) *Umi no yarodomo* (*Sobre la tierra*, 1957)*.* **Yasujiro Ozu:** (*Sochiku*) *Bakushû* ‘‘ (*Verano Tardío*, 51)*, Tokyo boshoku* (*Crepusulo en Tokio*, 57), *Higanbana* (*Flores de equinoccio*, 58), *Ukigusa* (*Malas hierbas*, 59), *Ohayô* (*Buen día,* 59)*.* **Jukichi Uno:** *Iwojima* (59)*.* **Kozaburo Yoshimura:** (*Daiei*) *Genji monogatari* (*Leyenda de Genji*, 50).
Cfr. Georges Sadoul, Historia..., págs.721, 722, 725-727, 730.
Cfr. Film Database: *http://www.citwf.com* (*person451783.htm* M. Shibuya), (*person432869.htm* K. Kimura) (*person351307.htm* Jukichi uno), (*person443508.htm* Y. Ozu).
(Rev. 14 de noviembre de 2006).
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com/name/* (*nm0007855/* Y. Abe), (*nm0406728/* K. Ichikawa), (*nm0408348/* H. Inagaki), (*nm0000041/* Kurosawa), (*nm0454095/* K. Kimura), (*nm0462030/* M. Kobayashi), (*nm0003226/* K. Mizoguchi), (*nm0793119/* M. Shibuya). (*nm0793881/* K. Shindo), (*nm0654868/* Y. Ozu), (*nm0949031/* Yoshimura), (*nm0881303/* J. Uno). (Rev. 14 de noviembre de 2006).

2.1.5.6. Cine de Asia meridional y Asia menor entre 1945 a 1960.

La **India** vive cambios; Reino Unido cede a su autonomía (1947) y brota la pugna étnica hasta el cisma de Pakistán; hay migración hindú ó islamita y muere M. Gandhi en 1948. La industria fílmica (de varias zonas; Calcuta, Bombay, Bengala, etc.), con una baja de salas (por el contexto), plétora lingüística y analfabetismo (82% en 1951) logra superar a Estados Unidos de América (200 en 1946; 241 en 1950; 287 en 1955 ante 254 de Hollywood[553]) y da temas píos ó locales bajo un nicho nacional ó contiguamente foráneo.

Por autores hindús, S.S. Vasan da religión en *Chandralekha* (1948), D. Bose adapta a T. Banerji en *Kavi* (*Poeta,* 1949) como a P. K. Mukerjee en *Ratnadeep* (*Lampara de perlas,* 1951) y U. Shankar une ballet, geografía e historia en *Kalpana* (1948). El público igual busca baile, comedia hasta un *Star System*; R. Kapoor (*Aag,* 1948; *Barsaat,* 1949), exhibe danza en *Awara* (1951) y un héroe tipo *Charlot* en *Shree 420* (*Señor 420,* 1956) y *Jagte Raho* (*Noche en la ciudad,* 1956); R. Paranjapa (Bombay) cede comedia en *Do Kaliyan* (1948); Mehboop Khan resalta grandes escenarios en *Aan* (1953), etc.

Hacia la mitad de siglo brotan filmes de queja social y visión coyuntural con mejor narrativa; N. Gosh trata los éxodos en *Chinnamul* (*Desarraigados*, 1950), Zia Sarhadi enmarca gente pobre en *Humlog* (1951), H. Gupta palpa revuelta de Calcuta en *42* (1951) y el colectivo *Agradot* (dirigido po Bibhuti Laha) tañe democracia en *Sankalpa* (1948) y atisba trabajo infantil en *Babla* (1951).

Mientras R.V. Shantaram o M. Khan dan magna hechura[554], la novel pauta fija un neorrealismo cuyo tema versa miseria hasta protesta; S. M. Modi pinta mujer sediciosa del siglo XIX en *Jansi Ki Rani* (1952), P. Arora trata un chico limpiabotas en *Boot Polish* (1954); K.A. Abbas ciñe lucro agrícola bengalí por anglos en *Munna* (1954), etc[555].

Bimal Roy (loado en Cannes) & Satyajit Ray brillan sobre todos; B. Roy pone a un paisano en la urbe en *Do Bigha Zamin* (*2 hectáreas*, 1953), idilio en *Parineeta* (1953) y, más flexible, a una mujer de era feudal en *Biraj Bahu* (1954, de S. Chandra) y un amor fallido en *Devdas* (1955); S. Ray ciñe afán de mejor vivienda por un chico en *Pather Panchali* (*Saga del sendero,* 1955), *Aparajito* (*Invencible,* 1957, loada en Venecia) y *Apur Sansar* (*Mundo de Apu,* 1959).

---

[553] **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., pág. 426 y 618.

[554] **Rajaram Vankudre Shantaram:** *Dr. Kotnis Ki Amar Kahani* (1946)*, Do Ankhen Barah Haath* (*2 ojos, doce manos*, 58). M. Khan: *Bharat Mata* (58). **Cfr. Georges Sadoul,** Hist..., págs. 425, 716, 730. **Cfr. IMDB.** *http://us.imdb.com/name/nm0788391/* (Rev. 25 de julio, 2006).

[555] **Khwaja Ahmad Abbas:** *Dharti Ke Lal* (*Niños de la tierra,* 46), *Rahi* (*2 hojas y un boton,* 53) y con el ruso V. Pronin, *Pardesi* (*Viaje de siete mares,* 58). **Ritwik Ghatak**: *Aajantrik* (59). **Bimal Roy:** *Madhumati* (59). **Satyajit Ray:** *Parash Pathar* (*Piedra filosofal*, 58)*, Jalsaghar* (*Salón musical,* 59). **Cfr. G. Sadoul.** Historia..., págs. 426, 716, 730-731. **Cfr. IMDB:** *http://akas.imdb.com/name/* (nm0007815/ K.A. Abbas), (*nm0315547/* R. Ghatak), (*nm0746950/* B. Roy), (*nm0006249/* S. Ray) (Rev. 26 de agosto, 2006).

Respecto a la demás zona de Asia Meridional[556] Pakistán comienza a sobresalir por sus vistas sobre el contexto regional y local. En cuanto Asia menor[557], los temas buscados giran alrededor de la penuria, el realismo o una visión humanista del mundo.

2.1.5.7. Datos de cine africano entre 1940 y 1960

En África, **La República Árabe Unida** afirma su industria sobre zona vecina.[558]

---

[556] **BIRMANIA:** (1947: autonomía; 27 obras, seis estudios. 1953: dieciséis estudios). **Maun Thein Niun:** *Ratanapum* (1956; esposa seducida, lesionada y luego maestra). **PAKISTÁN:** (Commonwealth; 1949-1952: doce obras; 1954: 50 obras; 220 salas fijas y 40 móviles). **Z. Luqman**: *Shahida* (47), **D. Shand:** *Sassin* (54); **A. Kamal:** *Ghulam* (47 ó 53), *Qaatil* (55); A. Kardar: *Jago Hua Severa* (59). **Sri Lanka:** (48: soberanía, Commonwealth; 47-58: 30 filmes, 3 talleres; 156 salas fijas y 90 móviles). **S.M. Nayagam:** *Kadavunu Poronduwa* (*Promesa rota*, 47). **L.J. Peries:** *Rekawa* (57; niño finge ser curandero).
Cfr. G. Sadoul, Hist..., págs. 428, 429, 728. **Cfr. ''Sri Lanka'' Visas Express** *www.visasexpress.com.mx/sys/nacion3.asp?nombre=Sri%20Lanka*
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com* (Rev. 18 de noviembre de 2006).

[557] **IRÁN: Datos:** Para 1950 hay 35 firmas nuevas: **E. Kuchan** (antes distribuyó; *Archine Mal Alan*, 1945, de N. Leshchenko*, Premier Rendez-Vous*, 41, de H. Decoin) dueño de *Mithra Films* (exitos de 1947-1951, luego imitados) *Charmesar* (50, paisana vuelta cantante), *Masti* (51). **A. Daryabegi:** *Tufané Zendegi* (*Tempestad de la vida*, 48). **Ch. Kasemi (o Shapur Yasami):** *A mir Arsalam* (55; heroe popular). **Mehdi Reisfirooz:** *Velgard* (50 ó 52, fotografía de M Badi). **Nuevo talento: F. Gaffary***: Jonube shahr* (*Sur de ciudad,* 58). **Majid Moshemi:** *Bolbole mazraeh* (*Ruiseñor de la villa*, 57), *Late javanmard* (*Truhán caballeroso*, 58). **IRAK:** (*Irak Petroleum* monopoliza las salas) 1945: 1 taller (Bagdad). **K. Mursi** (egipcio) da *Aaha el assam* (49). **K. Husni:** *Said effendi* (57). **LIBANO.** (2 estudios, Beirut): **Hussein Fawzi** (egipcio): *Arouss Lubnan* (*Puente de Líbano,* 51). **G. Nasser**: *Ila Ayn* (*A lo desconocido*, 56, campesino desacierta labor en la urbe). **SIRIA:** (1948: 1 estudio, Damasco). **Rachid Chambendar** (ó Nazih Shakbander): *La luz en oscuridad* (48). **Salah Dehni:** *Agua y sequía* (¿?, Doc.) **TURKIA:** (Obras con doblaje; ley de apoyo estatal en 1950). **Baha Gelembevi:** *Barbaros Hayrettin Pasa* (*Barbarroja*, 50)*, Bos besik* (*Cuna vacia*, 52). **Luftku Akad:** *Kanun namina* (*En nombre de la ley,* 52). **Atif Yilmaz:** *Aysecik* (*Pequeña Aicha*, 59). **Othon M. Airinburnu** (comedias)**:** *Gün dogarken* (55). **Aydin Arakon:** *Istanbul'un fethi* (*Toma de constantinopla*, 51). **ISRAEL:** Antes de 1948 (soberanía) no unificaba la lengua con la obra hecha de migrantes. **J. Leites (polaco):** *Dim'at Ha'Nehamah Ha'Gedolah* (*Gran promesa*, 48). **H. Kline** (Estados Unidos de América): *My Father's House* (*Casa de papá,* 47). **J. Krumgold:** *Out of evil* (51). **T. Dickinson (G.B.):** *Giv'a 24 Eina Ona* (*Colina 24 no responde*, 54, 3 relatos). **Primer obra en hebreo**: **H. Schneider** (francés) *Jonhattan and Tali* (54). **B. Dienar y H. Steinberg:** *Deadline for Danny* (*Dan no sabe que hacer,* 54). Arabia Saudita, Yemen y Jordania carecen de actividad. **Cfr. G. Sadoul**, Hist..., págs. 430-432, 437-441, 728, 730-731. **Cfr. IMDB**. *http://akas.imdb.com* (Rev. Nov., 19, 2006).

[558] **TÚNEZ:** (1945: *Studios Africa*. 1956: 71 salas. 1956: Cine estatal) **Baratier** *Goha* (*El simple Goha,* 58; con O. Shariff; de A. Ades y A. Josipovici:). **MARRUECOS:** (1947-1960; inversión francesa por BNCI; 1946: seis obras, 1947, 4; 1948, 6). **A. Zwoboda** (Francés): *La Septième porte* (*Septima puerta,* 48). V. Ivernel: *Kenzi* (*Tesoro,* 48). H. Jaques *Le médecin malgré lui* (56) **Africa Negra** Obra de franceses del IDHEC: **J. Bequer:** *Rendez-Vous de Juillet* (49). **J. Dupont, E. Sechan, P.D. Gaisseau:** *La Passe du diable* (*Au pay des Pygmées,* 58, Doc.). **G. Régnier**: *Les paysans noirs* (*Famoro le tyran,* 48). **J. Rouch:** *Les fils de l'eau* (55, Doc.). **C. Vermorel**: *Les conquérants solitaires* (49, Gabón y Guinea). **La política se refleja con: R. Vautier** (*Afrique 50,* 50, CM.), **Mamadi Touré** (*Mouramani,* 53, Guinea), **J. Rouch** (*Jaguar,* 54; *Moi, un noir,* 58; *La pyramide humaine,* 59). **Congo: A. Cauvin:** *Equateur aux 100 visages* (49), *Bongolo* (52), *Bwama Kikoto* (55). **Senegal: Cooproducción francesa: P. Vieyra** *Afrique sur Seine* (55), **Madagascar:** Según Sadoul, antes de la soberanía está la obra de aficionados *Itoerambolafoty*.
Cfr. Georges Sadoul, Historia..., págs. 442-446, 449-450, 717-720, 727 y 730.
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com* (Rev. 21 de noviembre, 2006).
Cfr. *http://www.imdb.com/name/nm0891320/* (R.Vautier) (Rev. 22-08-08)
Cfr. Film Database *http://www.citwf.com/* (*person428012.htm* H. Jaques; (*person298567.htm* J. Rouch ; *person455646.htm* M. Toure ; *person359030.htm* P. Vieyra) (Rev. 21 de noviembre, 2006).

Aquel Egipto ve censura y protesta ante el rey Faruk, leve baja de obra hasta 1960 (1946, 64 obras; 1948, 33; 1950, 45; 1955, 41; 1960, 60), muerte de K. Selim (1946) y temas adaptados de Hollywood como de reinos vecinos (Marruecos, Irán, Sudan, etc.) para un nicho islamico ó de léxico árabe. En ese lapso (1945-1960), cintas realistas y/o comerciales duran por N. Mustafá y *Rahba* (1945), K. El-Telmissani y *Al Suq al-Soda''* (*Mercado negro*, 1945), etc.[559]

Con ello, dos nuevas testas brillan: Sala Abu Seif debuta con *Daiman Fi qalbi* (1947) y su amor de *Mughamarat Antar wa Abla* (*Amor de Antar y Abla*, 1949) como *Lak yom va salem* (*Vendrá tu día*, 1951) etc.[560]; y Yussef Chahin inicia con música en *Baba Amine* (1951), luego, influido por Estados Unidos de América, ciñe drama y romance en *Ibn Wadi el Nil* (*Hijo del nilo*, 1951) y usa un ritmo de Hitchcock al final de *Seraa fil wadi* (cielo infernal, 1955) como en la intriga *Bad et Hadid* (*estación central,* 1958), etc.[561] Por otro lado, luce su cultura; I. Ezzedin con su Mahoma de *Zohour el Islam* (1951), A. Badrakhan con su cívica *Mustafá Kemal* (1952) y H. Sedki por su crítica de colonialismo inglés *Yascott el esteimar* (1953).

2.2.5.8. Datos del cine del Commonwealth entre 1945 y 1960

Respecto al Commonwealth[562], el localismo pulula. El *National Film Board* (1940) del **Canadá** marcha lentamente con la obra de Grierson o Norman McLaren ante el poderío de las firmas *Rank* y *Paramount.*

---

[559] **EGIPTO** **Henry Barakat:** *Sagua el lail* (*Noche cae*, 48). **Kamal El Cheikh:** *Hayat ou maut* (*Vida o muerte*, 54). **Abbas Kamel:** *Hadret et mohtaram* (*Querido señor,* 50). **Ahmed Kamel Morsi:** *El Naeb el am* (46), *Adli el samaa* (48). **Mohammed Karim**: *El hub la yamut* (*Amor no muere*, 49), *Zeinab* (52), *Kalb min dahab* (*Corazón de oro*, 59). **Niazi Mustafá:** *Antar wa Ablah* (1945). **Helmy Rafla**: *Gharam, le millionaire* (51). **Gianni Vernuccio***: Min ara'a jabini* (*Sudor de tu frente*, 52). **Fatin Abdel Wahab**: *Anessa Hanafi* (*Srta. Hanafi*, 54). **Anwar Wagdi:** *Leila bint el fukara* (46), *Dahab* (53). **Ezzel Dine Zulficar:** *Maawed mal haya* (55), *Port-Said* (57).**Cfr. G. Sadoul**, Historia..., págs. 437. 715-716, 718-723, 728, 731. **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/name/* (nm0052897/ Bakarat), (*nm0252760/* El Cheikh), (*nm0436521/* Kamel), (*nm0439290/* Karim), (*nm0609200/* Mustafá), (*nm0706350/* Rafla), (*nm0894745/* Vernuccio), (*nm0905667/* Wagdi), (*nm0008152/* Wahab), (*nm0958573/* E.D. Zulficar), (Rev. 30 de agosto, 2006)

[560] **Sala Abu Seif:** *Al-Muntaqim* (1948), *Osta Hassan* (52, censurada), *Al wache* (55) *Shabab imra'a* (*Sangijuela*, 56), *La anam* (57), *Hadha houwa al-houbb* (58), *Ana hurra* (*Busco libertad*, 59).
Cfr. Georges Sadoul, Hist..., págs. 436, 717-719, 721, 726-729, 731.
Cfr. IMDB: *http:// akas.imdb.com/name/nm0008906/* (Rev. 21 de noviembre de 2006).
Cfr. Film database *www.citwf.com/person409474.htm* (Rev. 21 de noviembre de 2006).

[561] **Yussef Chahin:** *Mahared el Kebir* (*Gran payaso, 1950*), *Chaytan al Sahra* (54), *Siraa Fil-Mina* (*Aguas negras*, 56), *Inta habibi* (*Tu eres mi amor*, 57), *Djamila* (*La argelina*, 59), *Hubb lel-abad* (*A ti para siempre*, 59). **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., págs. 436-437, 720, 721, 725-729, 731.
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com* (Rev. 30 de agosto, 2006).

[562] **GHANA:** **S. Graham**: *The Boy Kumasena* (53), *Jaguar* (57). **KENIA** (Estudios en Nairobi, 1945) **T. Dickinson:** *Men of two worlds* (46). **H. Watt:** *Where no vultures fly* (51) **Richard Brooks** (E.U.A) *Something of Value* (57). **NIGERIA** (Colonial Film Unit; Centro de W. Seller). **NUEVA ZELANDA**; **John O'Shea:** *Broken Barrrier* (1952; prod R. Mirams; sobre una chica maorí y un europeo). **PAQUISTÁN** manifiesta costumbre; **Z. Luqman:** *Shahida* (47); **David Shand:** *Sassin* (54); **Anwar kamal:** *Ghulam* (47 o 53) y *Qaatil* (55); **Aaejay Kardar:** *Jago Hua Severa* (*Cuando nazca el día,* 59). **UNIÓN DE SURAFRICA**; **R.P. Smith**: *Civilizatión on Trial* (48); **Donald Swanson:** *Magic Garden* (*Pennywhistle blues,* 52); **Lionel Rogosin**: *Come Back Africa* (60). **Cfr. G. Sadoul,** Historia, págs 339; 430; 447-449.
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com* (Rev. 30-06-2006).

En Toronto y Québec brotan estudios (varios sirven para la televisión) y salen cintas para el mercado cosmopolita como *Whispering City* (1947, póstuma de F. Ozep), *Un homme et son péché* (1949, producida por Paul L'Anglais; de Paul Gury) ó *O ne triche pas avec la vie* (1949, R. Delacroix). Después domina el regionalismo por la dicotomía cultural e idiomática; Gratien Gelnas satiriza al texano en *Tit Coq* (1953) y Melburn Turner filma *The Little Canadian* (1955).

En **Australia,** la tópica también es local; H. Watt da los documentales *The Overlanders* (1946) y *Eureka Stockade* (1949) así como J. Ivens (con Indonesia) *Calling* (1946); Charles Chauvel asienta provincialismo en *Jedda* (1955); Cecil Holmes arma Western en *Captain Hornblower* (ó *Thunderbolt*, 1950) y neorrealismo con vida australiana en *Three in One* (1957).

2.2.5.9. Datos del cine latinoamericano entre 1945 y 1960

En **América Latina** hay contrastes; mientras Argentina, Brasil y México fijan su industria, países como **Chile, Bolivia, Perú**, etc.[563] dan parca obra.

El cine de **Argentina**, en tiempos de J.D. Perón, luce drama ó comedia ligera con temas locales; así, y entre varias cintas[564], brilla la musical *Cabalgata de otoño*, 1945, de M. Soffici con la futura primera dama E. Perón.

---

[563] **BOLIVIA:** 60 salas (1954). **Jorge Ruiz** (documentales): *Vuelve Sebastiana* (53), *La vertiente* (59) **CHILE:** doce obras al año para el mercado cosmopita (1944-46): **L. Moglia Barth** *Romance del medio siglo* (44). **C.F. Borcose:** *Amarga verdad* (45). **C.H. Christensen** (argentino): *La dama de la muerte* (46, G. Sadoul da la autoría a C. Cores). Luego decae la industria con la quiebra de la firma *Chile Films*; hasta 1957 hay faéna: **B. Gebel** *Caleta olvidada* (58). **S. Bravo:** (Documentalista): *Dia de organillos* (58). **COLOMBIA:** 641 salas en 1954, programas del extranjero). **Alvaro Ceepeda Samudio:** *La langosta azul* (54). **CUBA:** Con el dictador Batista hay poca obra: **Manuel Alonso:** *Cecilia Valdés, siete muertes a fecha fija* (50), **E. Fernández** (mexicano): *La rosa blanca* (54, por el centenario de Martí). **M. Alto Aguirre:** *Un golpe de suerte* (55). **T. G. Alea, J. G. Espinoza:** *El megano* (55, censurada). **ECUADOR:** Paco Villar: *Se conocieron en Guayaquil* (50). **GUATEMALA: G. Andreu, E. Fleishman:** *El sombrerón* (50), **J. Baviera:** *La caribeña* (52). **J.M. Mora:** *El alba* (53). La producción para por la revuelta de 1954. **PANAMÁ: Carlos Ruiz, Julio Espinoza:** *Cuando mora la ilusión* (49). **PARAGUAY:** Nula obra hasta 1957: Armando Bo (argentino): *Trueno entre las hojas* (57). **PERÚ:** (243 salas en 1954). **Bernardo Roca Rey:** *La lunajera* (46). **PUERTO RICO:** B. Doninguer *Modesta* (56). **URUGUAY: Kurt Land** (vienés): *Como tú me quieres* (47), *Ladrón de sueños* (49 ó 52). **VENEZUELA:** 575 salas (1954). Firmas: *Bolívar Film*, *Tiuna Film*. **C. Hugo Christensen** (gaucho) *El ángel desnudo* (46), *La balandra Isabel llega esta tarde* (49). **Victor Urruchua** (mexicano) *Luz en el páramo* (53). **Margot Benacerraf:** *Araya* (59).
Cfr. G. Sadoul, Hist..., págs 382-392, 720, 724, 735.
Cfr. Timothy Barnard , Peter Rist. South American Cinema, págs 89-90, 245. (J. Ruiz, A.C Zamudio).
Cfr. Red Académica Uruguaya: *http://www.rau.edu.uy/uruguay/cultura/Uy.crono-cine.htm* (K. Land)
Cfr. ''Cine ecuatoriano'', Edufuturo: *http://www.edufuturo.com/educacion.php?c=1886*
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com* (Rev. 30-06-2006).

[564] **C.H. Christensen:** *Adan y la serpiente* (46). **P. Chenal** (belga) *Viaje sin regreso* (46). **C. Shlieper** *Madame Bobary* (47). **L. Amadori:** *Albeniz* (47), *Dios te lo pague* (48). **L. Saslavsky:** *Palabra de honor* (49), *Almas duras* (50). **M. Soffícci:** *La sonata de Kreutzer* (46), *Tierra de fuego* (48). **H. Fregonese:** *Apenas un delincuente* (49). **L. T. Ríos** *El hijo del crack* (53). **Tulio Demicheli:** *Sala de guardia* (53).
Cfr. G. Sadoul, Historia..., págs. 716-721, 723. **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com* (Rev. 30-06-2006).

Para la década de 1950 los filmes (57 al año) ciñen trato social; H. del Carrill (actor y músico) toca situación obrera en *Las aguas bajan turbias* (1952), L.T. Nilson (con su esposa B. Guido) trata la moral sexual de la vieja oligarquía en *La casa del ángel* (1957), L. Demarre analiza la nación en *La zafra* (1958), F. Ayala denuncia la factible dictadura en *El jefe* (1958), etc[565].

Brasil sigue tópica local con testas veteranas[566] (De Barros, Mauro, etc.) hasta la vuelta de A. Cavalcanti y la lozanía de la firma *Vera Cruz*; la factoría fímica da 30 filmes por año (1950-1960); destaca L. Barreto y su *western* folklorico *O Cangaceiro* (1953).

Gran parte de la obra local de A. Cavalcanti[567] es ignota para el globo y por ello, el autor, vuelve a Europa, *Vera Cruz* baja la faena y Estados Unidos de América acapara el telón. En esa vía, novel mente toma el foro; R. Nanni da obra infantil en *O saci* (1950), S. Scliar capta al pescador en *Vento norte* (1951), N. Pereira plasma, documentalmente, vistas de Río ó Corcovado en *Rio 40º* (1955) y al barrio pobre en *Río zona norte* (1957), etc. [568]

La obra de **México** ciñe folklore y/o arrabal con melodramas y/ó comedias; J. Bracho trata adulterio en su adaptación de A. Dumas (hijo) *La mujer de todos* (1946, *La dama de las camelias*); E. Fernández (*El indio*), con vasta faéna[569], tañe drama rural con la fotografía de G. Figueroa en *La perla* (1947) o *Pueblerina* (1950). En dicho periodo surge la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas (1946) para reconocer a las obras oriundas.

---

[565] **L. Torre Nilson***: El secuestrador* (1958). *La caída* (59), **L. Demarre***: Detrás del gran muro* (58). **M. Soficci**: *Rosaura a las diez* (58). **H del Carril:** *Encuentro con la vida* (58). **Fernando Ayala:** *El candidato* (59), **Enrique Dawi:** *Río abajo* (59). **Cfr. G. Sadoul, Hist...,** págs. 723, 729 y 730.
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com* (Rev. 30 de julio, 2006).

[566] **L. De Barros:** *O cortiço* (1946). **E. F. Bernoudy:** *Terra violenta* (48). **C. Santos:** *confidência Mineira* (48). **F. de Barros:** *Caminhos do Sul* (49). **W. Macedo:** *A Sombra da Outra* (50). **H. Mauro:** *Canto de saudade* (52). **Jonald:** *Estrela da Manhã* (50), *Dentro da vida* (51). **A. Pieralise:** *O comprador de fazendas* (51), etc. *DOCUMENTAL*: **G. Vasconcelos:** *Sertâo* (47). **L. Barreto:** *Painel* (50),*Santuário* (51).
Cfr. G. Sadoul, Hist..., págs. 388, 716-721 **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com* (Rev. 30 de julio, 2006).

[567] Firma *Vera Cruz:* **A. Celli:** *Caiára* (1950). **T. Payne:** *Terra é sempre terra* (51). En *C. Maristela*: **A. Cavalcanti:** *Simão O Caolho* (52). *Kino Films*: *O canto do mar* (53), *Mulher de Verdade* (54). C**fr. G. Sadoul,** Hist..., págs. 389, 723. ; **T. Barnard...** South American Cinema, pág. 117.
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com* (Rev. 30 de julio, 2006).

[568] **O. Sampaio , T. Payne:** *Sinha Moca* (1953). **Alex Viany:** *Rua Sem Sol*. **Oswaldo Sampaio:** *A strada* (56). **C. Memolo:** *Osso, amor e papagais* (57). **Roberto Santos**: *O Grande Momento* (58). **W. H. Khoury:** *Estranho Encontro* (58), *Fronteiras do Inferno*'' (59). **D Azevedo:** *Chão Bruto* (59).
Cfr. G. Sadoul, Hist..., págs. 389, 724, 728-730. , *http://akas.imdb.com* (Rev. 30 de julio, 2006).

[569] **Emilio Fernández** *Enamorada* (46); *Maclovia, Río escondido, Salón México* (48); *La malquerida* (49), *Un día de vida*, *Islas marías, Siempre tuya, Victimas del pecado* (50); *La bien amada* (51); *Acapulco* , *Tu y el mar* (52), *La red, Reportaje* (53); *El rapto* (55), *La pasionaria* (56), *La rebelde* (58).
Cfr. G. Sadoul, Historia..., págs. 639-640.
Cfr. ''Directores de cine Mexicano'' Más de cien años de cine mexicano.
http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/indio_fernandez.html (Rev. 30 de julio, 2006).

Dado el auge de 121 cintas en 1950 se consolida un *Star System* mexicano (M. Moreno *Cantinflas,* P. Infante, M. Felix, P. Armendáriz, J. Negrete, etc.) y un buen lugar para el desarrollo de cineastas. L. Buñuel, con pauta onírica, exhibe críos de la calle en *Los olvidados* (1950), toca flirteo pícaro en *Subida al cielo* (1952 fotografía de A. Phillips), patología en *Él* (1953) y *Ensayo de un crimen* (1955), ajuste literario en *Robinson Crusoe* y *Cumbres borrascosas* (1954) y, crítica católica en *Nazarín* (1958); B. Alazraki luce con cuatro relatos de vida indigena en *Raíces* (1955); A. Galindo toca migración mexicana de Estados Unidos de América en *Espaldas mojadas* (1955); C. Velo (gallego) plasma mundo novillero en *Torero* (1956), etc.[570] Cerca de 1960, el cine decae por la tópica iterativa, el monopolio de la distribución a cargo del estadounidense W. Jenkins y la competencia televisiva.

2.1.5.10. Cine estadounidense entre 1945 y 1960.

En **Estados Unidos de América,** cinco firmas (RKO, MGM, FOX, WB, Paramount) abarcan 60% de la labor y 90% de la distribución (1945: 425 filmes); la obra libre (*Independent Motion Pictures Producers Association; IMPPA*) atenúa el oligopolio con la ley Sherman.

En ese lapso, autores juzgan a la sociedad de Estados Unidos de América y la guerra; W. Wyler trata al militar veterano en *The best days of our lives* (1946), E. Dmytrick tañe antisemitismo en *Crossfire* (1947) como *Gentlemen's agreement* (1947) de E. Kazan; R. Rossen otea corrupción del pugilato en *Body and Soul* (1947) como *Champion* (1949) de M. Robson, etc[571].

---

[570] **MÉXICO Lapso 1944-1959: Roberto Gavaldón**([1]),**:** *La Barraca* (1944, [1,5]), *La otra* (46, [1], [5]), *Diosa arrodillada* (47, [1,5]), *Rosauro Castro* (50, [1,5]), *En la palma de tu mano* (50, [5]), *La noche avanza* (51, [5]), *El rebozo de soledad* (52, [5]), *Miercoles de ceniza* (58, [1,5]) *Macario* (59, [1,5]). **Alejandro Galindo**[1],**:** *Tribunal de justicia* (43**[5],** 44[1]), *Campeón sin corona* (45**[5],** 46[1]), *Esquina bajan, Una Familia de tantas* (48**[5]**). **Ismael Rodriguez**[1]**:** *Nosotros los pobres* (47**[5]**), *Los 3 huastecos* (48[1]), *A. T. M. A toda máquina!* (51**[5]**), *Tizoc* (56**[5],** 58[1]). *La cucaracha* (58**[5]**). **Gilberto Martínez Solares**[2]**:** (*Calabacitas tiernas*[2] (48, con G. Valdés *Tin-Tan***[5]**). *El rey de barrio* (49**[5]**). **Julio Bracho**[1]**:** *María la voz* (54[1]), *La mujer de todos* (46,[1], **[5]**),. **Luis Buñuel:** *EL gran calavera* (49, Co.R. Fernando Soler**[5]**), *Los olvidados* (50[1], **[5]**), *Susana, carne y demonio* (50**[5],** 51[1]), *Subida al cielo,* (51**[5],** 52[1]) *El bruto* (52, **[5]**,53[1]), *Los ambiciosos* (59[1],**[5]**). **Matilde Landeta:** *Lola casanova* (48**[5]**). **Cfr. Georges Sadoul**, Hist..., pág 379, 716, 719, 721, 722, 724, 730-731[(1)].
Cfr. Silvia Llopis, La comedia en 100 peliculas, pág. 70 [(2)]. **Cfr. IMDB,** *http://akas.imdb.com*
Cfr. Jesús Ibarra *Julio Bracho y el cine mexicano*:
http http://www.geocities.com/jesus_373/juliobracho.html
Cfr. ''Maestros de la época de oro'' Más de cien años de cine mexicano
http://cinemexicano.mty.itesm.mx/director3.html (/gavaldon.html), (*alejandro_galindo.html* **),** (*ismael_rodriguez.html*), (*fer_soler.html*), (*bunuel.html*), (*matilde_landeta.html*) (julio_bracho.html) **([5])** (Rev. 20 de noviembre, 2006).

[571] **E. Dmytryk:** *Till the end of time* (1946, exmilitares). *Give us this day* (50, explotación obrera). **J. Losey** (antiracista): *Blind Date* (49), *The boy with green Hair* (48), *The Prowler* (50), *M*, *The Big night* (51). **E. Kazan:** *Boomerang* (47). **J. Dassin** (antifascista) *Brute Force* (47) *Thieves Higway* (49). **R. Rossen**: *All the King men* (49, corrupción). **J.L. Mankievitcz:** *No way out* (50; rascismo y gente negra). **L. Popkin** , **R. Rouse:** *The well* (51, racismo). **F. Zinemman** (antibélico). *The search* (48), *The man* (50), *Teresa* (51). **J. Huston**: *Red Bad of Courage* (51) **Cfr. R. Gubern.** Hist..., pág 54. **Cfr. G. Fofi.** op.cit., pág 102. **Cfr. G. Sadoul,** Hist..., págs 326, 327. **Cfr.** IMDB. *http://akas.imdb.com* (Rev. 5 de diciembre de 2006).

Aquel linaje es conocido como la *Generación perdida*, su cesada pauta se debe a la política oficial contra la disidencia, el comunismo y la U.R.S.S.; el congreso inquiría espías con la *Comisión Dies* (senador M. Dies, *Texas*) en 1938, y busca comunistas con la *Comision de Actividades Antiamericanas* (*House Un-American Activities Committee*) bajo el mando de J. Parnell Thomas (de *N. Jersey*) en 1947. El sondeo llega a Hollywood (como a otros *Mass Media*) y la paranoia sube con J.R. Macarthy (1950) y las pesquisas afines a una cacería de brujas de 1690 como indica A. Miller en *The Crucible*[572] (1953).

El *Maccartismo* ó *caza de brujas* supera la censura del código Hays, difama obras por vagos rasgos de socialismo (*Humoresque,* 1947, de J. Negulesco; *Song of Russia*, 1944, de G. Ratoff) y frena la carrera de gran talento; diez sujetos evitan el interrogatorio del comité (por la Quinta enmienda Constitucional) y son fichados como *The Hollywood Ten*[573] y son el Productor: *A. Scott*; los directores: *E. Dmytryck* y *H.J. Biberman* y los libretistas: *Alvah Bessie, Lester Cole, Ring Lardner Jr., John Howard Lawson, Albert Maltz, Samuel Ornitz* & *Dalton Trumbo*). Con ello, hay protestas en Hollywood, migración a Europa y censura; otros como E. Kazan señalan a compañeros para seguir en el trabajo.

La presión de una lista negra (1951) de viables reos o desempleados mengua la fértil factoría; testas de la *generación perdida* reducen la diatriba como M. Robson y su tenue visión de boxeo *The harder they fly* (1956); otros viran el tema como J. Huston y el robo de *Asphalt Jungle* (1950), L. Benedek pone vejez en *Death of a Salesman* (1951, de A. Miller) y juventud rijosa en *The wild on* (1953); el valor ante la censura dura por F. Zinemmann y su bélica *From here to eternity* (1953) y sus *Westerns: High Noon* (1952) y *Oklahoma!* (1955) ó H.J. Biberman y la huelga de *Salt of the Earth* (1954); el exilio en Inglaterra tolera cine negro por J. Dassin (*Night and the city,* 1950), intriga por J Losey (*Time without pity*, 1957; *Blind date*, 1959; *The criminal*, 1960) y nostalgia de París del siglo XIX por J. Huston[574] en *Moulin Rouge* (1952).

Por ello, los reconciliados con el gobierno siguen como F. Tuttle, E. Kazan, E. Dymitrick (señala 26 nombres) y los guionistas M. Berkeley, B. Shulberg, etc.; E. Kazan adapta a T. Williams en *A Streetcar named desire* (1951), toca historia mexicana en *Zapata* (1952), une sindicalistas con *Gangsters* en *On the Water front* (1954), drama sureño en *Baby doll* (1956) y trivial antifacismo en *A face in the crowd* (1957); E. Dymitrick tañirá suave antibelicismo en *The young Lions* (1958) entre otros.

---

572 *"...en Norteamérica cualquier persona que no es reaccionaria en sus opiniones está expuesta a la acusación de alianza con el infierno rojo"* **Arthur Miller,** Las brujas de Salem (sin página).

573 **R. Gubern** indica diez sujetos en Historia del cine, vol. 2 (pág. 58) y en La caza de brujas en Hollywood (pág. 24) estipula 19, de los cuales se añaden: *Bertold Brecht, Richard Collins, Gordon Khan, Howard Koch, Lewis Milestone, Larry Parks, Irving Pichel, Waldo Saltt y Robert Rossen.*

574 **John Huston:** Desde Reino Unido: *The african Queen* (1951)*, Beat the devil* (53)*, Moby Dick* (56), *Heaven Knows, Mr. Allison* (57), *The barbarian and the Geisha* (58), *Roots of Heaven* (58).
Cfr. G. Sadoul Historia..., pág.331. **Cfr. IMDB** *http://us.imdb.com/name/nm0001379/* (Rev. 9 de septiembre de 2006).

Desde 1945, la gran parte del cine de Estados Unidos de América alista trama policíaca ó cine negro con tono depresivo o psicológico; Ch. Vidor pone un *Gangster* atraído por la dama de su jefe en *Gilda* (1945); B. Wilder ciñe asunto de alcoholismo en *The lost Weekend* (1945) y añoranza del viejo Hollywood en *Sunset Boulevard* (1950); R Montgomery intenta injerir un *"Yo" Freudiano* con la cámara subjetiva en *Lady in the lake* (1947); A. Litvack ciñe un manicomio femenino en *The Snake Pit* (1948); A. Hitchcook realza con cortes largos la culpa y la intriga de sus personajes en *Rope* (1948), *Under Capricorn* (1949) ó *Strangers on a train* (1951); Orson Wells pone a un marinero inocente culpado de asesinato en *Lady of Shangai* (1947); etc.[575]

Entre la vasta obra hay ajuste literario por K. Vidor y *War and Peace* (1956) de Tolstoi entre otros[576]; (1953); épica por V. Fleming y *Joan of arc* (1948), W. Wyler y *Ben Hur* (1959), etc.[577] loa patriotica por A. Dwan e *Iwo Jima* (1949) y A. Mann con *Strategic air command* (1955); mofa al comunismo por W. Wellman e *Iron Courtain* (1948) o E. Kazan y *Man on Thight-rope.* El *Western* tiene a A. Mann y su estrella J. Stewart en *The man from Laramie* (1955) entre otros.[578].

La obra musical suma el baile al cuento cantado; S. Donen tañe mundo fílmico con G. Kelly en *Singing' in the Rain* (1952), montañéses en *7 brides for a 7 brothers* (1954) y fábula con F. Astaire en *Funny face* (1957); V. Minelli adapta a Flaubert en *M. Bovary* (1949) y a Colette en *Gigi* (1958); O. Preminger usa a Bizet en *Carmen Jones* (1954) y gente bruna en *Porgy and bess* (1959); etc. La comedia americana sigue por G. Cukor (*Born Yesterday,* 1950), H. Hawks (*The gentleman prefer blondies*, 1953) y, con voz crítica, J.L. Mankiewicz (*All about eve*, 1950), etc.[579] El sainete dura por F. Tashlin y el dueto de J. Lewis[580] & D. Martin (*Hollywood on a bust*, 1956). La ciencia-ficción cavila el saber nacido de la guerra; I. Pichel da viaje lunar en *Destination Moon* (1950) y K Neumann, una bestia en *The Fly* (1958), etc.[581] El documental vive por R. Faherty y su oteo de natura ante las máquinas en *Luisiana Story* (1948, para *Estándar Oil*).

---

[575] **William Keighley:** *Street with no name* (1948), **Elia Kazan:** *Panic in the street* (50). **Howard Hawks:** *The big sleep* (46). **Robert Siodmak:** *The Killers* (46), *Criss-cross* (49). **H. Hathaway:** *Kiss of death* (47). **R. Montgomery:** *Ride the Pink Horse* (47). **Ted Tazlaf:** *The window* (49). **Raoul Walsh:** *White heat* (49). **Cfr. Román Gubern**, Historia..., págs 63 y 64.

[576] **Edmund Goulding:** *The Razor Edge* (1946, de W.S: Maugham). **Otto Preminguer:** *Forever Amber* (47; K. Windsor). **Clarence Brown:** *Intruder in the dust* (49, Faulkner), etc. **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., Pág 328, 333, 334. **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com* (Rev. 5 de diciembre, 2006).

[577] **Cecil B. De Mille:** *Sanson and Dalila* (1949), *The 10 commandements* (56); **R. Wise**: *Helen of Troy* (56); etc. **Cfr. Georges Sadoul,** Hist..., págs. 634 y 675. **Cfr.** *http://akas.imdb.com* (Rev. 5-12-2006).

[578] **J.E. Grant:** *Angel and the Badman* (1947). **A. Mann:** *Winchester, 73* (50); sigue la labor de **G. Stevens:** *Shane* (52), *Giant* (56), **R. Maté:** *3 violent people* (56). **J. Ford:** *The searchers* (56), **H. King:** *The Bravados* (58). **H. Hawks:** *Rio Bravo* (59). Cfr. IMDB, *http://akas.imdb.com* (Rev. 5-12-2006).

[579] **J. L Mankiewics:** *A letter to a 3 wives* (1947). **G. Cukor:** *It should happen to you* (54). Cfr. **Georges Sadoul,** Hist..., pág 334 **Cfr.** *http://akas.imdb.com* (Rev. 5-12-2006).

[580] Actua también en *Artist and models* (1955 con D. Martin) de **F. Tashlin** ó *The delicate delinquent* (57) de **Don McGuire**, entreotras. **Cfr. S. Llopis** La comedia en 100 peliculas, pág. 212.
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com* (Rev. 5 de diciembre de 2006).

[581] **K. Neumann:** *Rocketship X-M* (1950). **R. Wise:** *The day the earth stood still* (1951). **R. Maté:** *When worlds collide* (51). **Cfr. R. Gubern,** Historia... vol. 2, pág. 69.

Entre los notables, Ch. Chaplin (*Monsieur Verdoux,* 1947; *Lime light*, 1952) tacha la cacería de brujas en su faena británica *A King in New York* (1957); O. Wells sigue su pauta barroca con literatura como *Macbeth* (1949) y con cine negro como *Mr Arkadin* (1955). A. Hitchcook cede intriga psicológica entre crimen y espías como *Trouble whit Harry* (1955), *Vertigo* (1958) o *North by northwest* (1959).

El *Star System* está renovado; R. Hayworth brilla por *Gilda* (Wells ansía virar su imagen en *Lady of Shangai*); M. Monroe es icono y símbolo de sensualidad; J. Dean estimula huella juvenil con su súbita muerte; bailarines y/o cantantes como G. Kelly, J. Garland, F. Astaire, etc. suponen la utopía del recreo; actores como J. Stewart, J. Palance, G. Peck, G. Cooper hasta J. Wayne trazan al tipo gallardo norteamericano.

Alrededor de 1955 a 1960, testas coetáneas a la generación perdida, impactan por su visión ante la moral o su estilo particular filmar; R. Ashley pone un crío fugitivo en *The little fugitive* (1953); N. Ray pone juventud rijosa y el mito de J. Dean en *Rebel whitout a cause* (1955); R. Brooks tilda la lozanía escolar en *Blackboard Jungle* (1955) y usa a Dostoyevsky en *Karamazov Brothers* (1958); Stanley Kubrick[582] ciñe su propia narrativa con el robo de un exconvicto en *The Killing* (1956); R. Aldrich loa nativos en el ‘‘Western’’ *Apache* (1954) y es antibelico en *Attack* (1956); etc.[583]

Para cerrar este lapso, es vital tocar ciertos cambios por la tecnología y su lucro cultural. La Televisión afecta la cinematografía en cuanto competencia (Estados Unidos de América; 11000 aparatos, 1946[584]) y narrativa; la exhibición fílmica busca sobrevivir con el autocinema (1946, proyección desde el auto[585]), la mejora del color, la pantalla larga horizontal (Cinemascope; 1952) y el relieve (tercera dimensión); respecto al montaje, las cintas imitan los rápidos cortes de la información televisiva y la industria recibe talento emanado de dicho Mass Media (Delbert Mann: *Marty*, 1955).

En este lapso abarcado, con la división comunista o capitalista, se puede interpretar un fenómeno de índole existencialista en el cine de Estados Unidos de América (y luego en Inglaterra) cuando atamos cabos con la música *Rock & Roll* (nacida de la cultura afroamericana[586]) y lo adherimos al icono del *Rebelde sin causa* (*Rebel Without a Cause,* 1955, N. Ray) y su actor James Dean; se tratará de una forma de manifestar algunas de las dudas y los valores de la juventud respecto a la forma de vida moderna. .

---

[582] *Fliyng Padre* (1951, la faena pastoral de un padre), *Day of the fight* (51 Doc. de boxeo), *Fear and desire* (53: cine bélico y trama psicológica), *Killer' Kiss* (55, un boxeador entre maleantes), *Paths of Glory* (57, antimilitar) **Cfr. G. Fofi.** op. cit, págs. 139,140.
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/nm0000040/* (Rev. 8 de diciembre de 2006).

[583] **Nicholas Ray:** *The live bay night* (1948), *Johnny Guitar* (54)*, Bitter Victory* (57 sobre Africa);
R. Aldrich: *The Big Knife* (55, sobre el mundo de Hollywood)*, Kiss me deadly* (55)
Cfr. G. Sadoul Historia..., págs. 332, 333; 622, 665.
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/name/nm0712947/* (Rev. 5 de diciembre de 2006).

[584] **R. Gubern**. Historia...vol. 2, pág. 52.

[585] **Cfr. G. Sadoul,** Historia..., pág. 329.

[586] Mezcla de *Rhythm and Blues* y Música campirana.
Cfr. Ricardo Homs. Rock & Roll. págs. 14-17.

2.1.6. Nuevas tendencias (1960-1975)

Ciertos cronistas tratan al cine como un *arte universal* (o mundial)[587] y ven cierta traba al reseñar su historia desde la era sonora por la plétora comercial y/o artística del mundo; ese estallido industrial opaca al artista y brota la necesidad de revalorar el fenómeno fílmico para su lectura estética, teórica, productiva, etc.

2.1.6.1. La nueva ola francesa.

En **Francia,** con base en los *Cahiers de Cinema* (1951), las cintas de A. Resnais (*Hiroshima mon amour,* 1959), F Truffaut (*Les 400 coups,* 1959), J.L. Godard (*Au bout de soufle*; 1960) o los cortos del *grupo de los 30* (1953; Varda, Mitry) fijan la *Nouvelle Vague*[588] (*Nueva ola*) con el ahelo un lenguaje visual (*Camera Stylo*)[589] propio sin ajustes literarios.[590] Los teóricos (Truffaut, Godard, Rohmer, etc.) buscan giros narrativos, imitan la plástica de Hollywood, gastan poco (J.P. Mellville en *Le silence de la mer*, 1947, es productor, director y actor), olvidan el lucro como la tópica política, bélica (Argelia) o social (como *Le joli mai*, 1963, de C. Marker o la obra de Resnais).

Jean Luc Godard[591] tañe entonces, esquemas y montajes visuales irreverentes, juicio de los géneros fílmicos (obra musical en *Une femme est une femme*, 1961, o de *Gangsters* en *Bande à part,* 1964), temas del mundo burgués (*Une femme mariée*; 1964) y/o futuristas (*Alphaville,* 1965) para un público cineasta o analítico del cine.

Así, varias testas dan su pauta como los pioneros R. Vadim (*Les bijoutiers du clair de lune*; 1958; *La curée,* 1966), P. Kast (*Le bel âge*; 1959) o C. Chabrol (*Le beau serge* y *Les cousins*; 1958).

---

[587] Según Román Gubern, el cine sonoro incentiva los cines nacionales por la diferencia idiomatica y por ello da el término: ''*Arte universal* (Historia..., vol2, pág.84 y 97). Antonio Santillana (El cine, pág. 243) reflexiona sobre la dificultad de hacer una crónica cinematográfica exacta por la pletora filmica del globo

[588] Françoise Giroud da el término *Nouvelle vague* en el semanario *L'Express,* diciembre de 1957 por unas encuestas sobre la juventud.
Cfr. R. Gubern. Hist... vol 2, págs 152-153.

[589] Término de A. Astruc en 1948, compara al cine con la escritura
Cfr. R. Gubern. Hist..., vol. 2, pág 150.

[590] *... La <<Nueva ola>> ha servido para: 1. Afirmar el cine de autor, el cine con estilo y personalidad propia y la libertad creadora. 2. Repudiar los métodos de trabajo rutinarios de los viejos profesionales del cine y demostrar que con inteligencia y tesón pueden obtenerse óptimos resultados técnicos con métodos nuevos de rodaje y con pequeños presupuestos. 3. Consolidar la postura del cine como lenguaje artístico más idóneo de nuetra época y más viable y comprensible para las nuevas generaciones de público...*
Antonio Santillana, El cine, págs 269-270.

[591] **Jean Luc Godard** *Vivre sa vie* (1962), *Les carabiniers*, *Les mepris* (63), *Pierrot le fou* (65) *Masculin Féminin*, *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (66), *La chinoise, Week-end* (67), *Sympathy for the devil* (*One plus one*, 68), *Le gai savoir* (69)*, Vento dell'est* (70)*, Lotte in Italia* (71), *Tout va bien* (72), etc.
Cfr. G. Fofi, op. cit., págs. 134-138.
Cfr IMDB *http://akas.imdb.com/name/nm0000419/* (Rev. Martes 12 de diciembre, 2006).

Siguen F. Truffaut[592] con su triángulo idílico *Jules et Jim* (1961), el porvenir de *Farenheit 451* (1966) y la didáctica *L'enfant sauvage* (1970), J. Doniol-Valcroze y *La dénonciation* (1962), L. Maille y el suicida de *Feu Follet* (1963), J.P. Mellville y la mafia de *Le samouraï* (1967) o *Le cercle rouge* (1970); J. Demy con el musical *Les parapluis de Cherbourg* (1964) y la fábula *Peau d'ane* (1971), A. Astruc y *Flames sur l'Adriatique* (1968), G. Franju con las surreales *Judex* (1963) y *Thomas l'imposteur* (1965) o su manejo de E. Zola *La Faute de l'abbé Mouret* (1970), J. Rivette con su vedada *La religeuse* (1966) y las trece horas de *Out 1* (1971), E. Rohmer con *L'Amour l'après-midi* (1972), etc.

Ante el fatuo estilo discrepa el *cinema verite* como pregón social y neorrealista (inferido por Resnais y Rouch); A. Resnais brilla por su diseño visual, narración y tópica, así da *Hiroshima mon amour*, la vistosa *L'année derniere á Marienbad* (1961), las antibélicas *Muriel* (1963), *La guerre est finie* (1966) y el manejo de tiempo en *Je t'aime, je t'aime* (1968); J. Rouch usa las tesis de D. Vertov con la gente de París en *Chronique d'un été* (1960); C. Marker cede gráfico sociológico en *Cuba si* (1961); A. Varda da documental sobre el cáncer en *Cléo de 5 á 7* (1961) y drama de infidelidad en *Le bonheur* (1965); otros como M. Ruspoli (*Les inconnus de la terre*, 1961), A. Gatti (*L'enclos,* 1961), J. Rozier (*Adieu Phillippine,* 1962) o J. Herman (*Le chemin de la mauvaise route*; 1963) cubren la ruta destinada al fracaso de taquilla.

Entre los decanos están H Colpi y *Une aussi longue absence* (1961, loa en Cannes), J. Baratier (*La poupée*, 1962), C. Lelouch (*Un homme et une femme,* 1966), R. Bresson (*Au hasard balthazar,* 1966), R. Clement (*Paris brûle-t-il?*, 1966), L. Buñuel y la polémica *Belle de jour* (1967), M. Carné (*Les assassins de l'ordre,* 1971) y J. Renoir y sus telefilmes (*Le petit théâtre,* 1970); P. Paviot (*Pantalaskas,* 1961), M. Deville (*Lucky Jo,* 1964) y J. Tati (*Playtime,* 1967) tañen comedia.

Desde 1965, mentes independientes, más o menos nuevas, siguen la nueva ola como A. Robe-Grillest y su intriga *Trans-Europ-Express* (1966), la escritora M. Duras (guionista de Resnais en 1959) en su debut *La música* (1967) y el amor hindú de *India Song* (1975), etc.[593].

---

[592] **F. Truffaut** Sobre amor :*L'amour à vingt-ans* (1962), *Baisers volés* (69), *Domicile conjugal* (70), *Les 2 anglaises et le continent*; novela policiaca: *La mariée était en noir* (68), *La sirène duMississippi* (69).
Cfr. R. Gubern Hist..., vol 2., pág 161.

[593] **Rene allio** (*La vielle dame indigne, 1964; L'une et l'autre, 1967; Pierre et Paul, 1969*); **Claude Berri** (*Le vieil homme et l'enfant*); **Robert Benayoun** (*Paris n'existe pas, 1969*); **Jean Louis Bertucelli** (*Remparts d'argile, 1970*); **Walerian Borowczyk** (*Goto, l'ile d'amour, 1969; Blance, 1971*); **Yves Boisset** (*Un condé, 1970*); **Costa Gavras** (*Z, 1968; L'aveu, 1969*), **Marguerite Duras** (*La música, 1966; Detruire dit-elle, 1970*); **Jean Eustache** (*Le père Noêl a les yeux bleus, 1966*); **Philippe Garrel** (*Anémone, 1967; Marie pour la mémoire, La concentration, Le révélateur, 1969*); **Alain Jesua** (*La vie à l'envers, 1964; Jeu de massacre, 1966*); **Marin Karmitz** (*Camarades, 1970*); **William Klein** (norteamericano radicado en París; *Cassius le grand, 1964-65; Qui êtes vou, Polly Magoo? 1966; Mr Freedom, 1969; Eldrige Cleaver en exil, 1970*); **Francis Leroi** (*Pop Game, 1967*); **Marc' O** (*Les idoles, 1967; Elektra, 1970*) ; **Robbe-Grillet** (*Trans-Europ-Express, 1966; L'Éden et après, 1970*); **José Varéla** (*Mamaia, 1966, Money, money, 1969*); **Gérard Verges** (*Ballade pour un chien, 1968*), **Patrick Deval** (*Acéphale, 1968*) ; **Claude D'Anna** (*La mort trouble, 1969*); **Jean Pierre Lajournade** (*Le jouer de quilles, 1969*) ; **Maurice Pialat** (*L'enfance nue, 1967*). **Tomás Pérez Turrent,** ''La puesta al día'', Historia..., George Sadoul, págs. 526-527.

En 1968, hay gremios de autores con queja política como el grupo *Dziga Vertov* (J. L. Goddard; J.P Gorin), *Cinéastes Révolucionaires Proletariens* (J. Kebadien), *Dynadia, SLON* (Ch. Marker: *À bientôt, j´espere*, 1968) y *Medvedkin* (obreros y gente del SLON); otros suman su crítica como el griego C. Gavras por su visión militar *Z* (1969), su Checoslovaquia de *L'aveu* (1970) y la guerrilla de Montevideo *État de siège* (1972), Y. Boisset y el agente depresivo de *Un condé* (1970) como su diplomático marroquí de *L'attentat* (1972), etc. En otros rubros, pioneros como Vadim o Chabrol (*Le boucher,* 1970; *Les inocents aux mains sales,* 1975) viran su pauta por la usual industria mientras actores como B. Bardot (exmujer de Vadim), J. Moreau (obras de L. Maille ó F. Truffaut), Ch. Deneuve, A. Aimée (cintas de amor), J.P. Belmondo, A. Delon o, hacia 1970, G. Depardieu, ciñen un *Star System*. Por todo ello, el cine de autor revive escuelas fílmicas como la belga por Luc de Heuch y su documental *Jeudi on chantera comme dimanche* (1967), André Delvaux, Émile Degelin, P. Meyer, F. Wayergans, etc.

2.1.6.2. Datos del cine europeo ajeno al socialismo entre 1960 y 1975.

Dinamarca otea la obra póstuma de Th. Dreyer *Gertrud* (1964, muere en 1968) mientras H. Carlsen con *Hambre* (1966) o *Klabautermanden* (1969) y una generación formada por K. Schmidt (*Week'end,* 1963), Lone & Sven Gronlykke, J. Ravn, H. Stangerup, etc. avivan la factoría.

En **España** suceden algunas mudas en la obra de ciertos autores como con L.G. Berlanga[594] y el humor de *Placido* (1962) o la pena de muerte de *El verdugo* (1963).

En ese lapso, la Escuela Oficial de Cinematografía (otrora *Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas*; 1947) guía al nuevo talento y un estilo mientras dura el desaire estatal. Carlos Saura[595] da su pauta con el hampa de *Los Golfos* (1959), *Llanto de un bandido* (1954) o *La caza* (1966); se suma el dibujante M. Summers desde su satírica *Del rosa al amarillo* (1963) a su comercial *Urtain, rey de la selva* (1969), M. Camus y *Young Sánchez* (1964), etc.[596]

Asimismo luce la *Escuela de Barcelona* por los experimentos de J. Camino (*los felices sesenta*, 1964), Miguel Picazo (*Oscuros sueños de agosto,* 1967), B.M. Patiño, V. Aranda (*Fata Morgana,* 1966), P. Balaña (*El último sábado*, 1967), J. Esteva, P. Portabella, C. Durán, etc. Hacia 1970 hay una crisis burocrática en la industria estatal fílmica y debilita la faena cinematográfica.

---

[594] *La boutique* (1967); *Vivan los novios* (1970). **R. Gubern,** Historia..., vol. 2, pág. 216.

[595] *Peppermint frappé* (1967); *Stres es tres tres* (68), *La madriguera* (69), *El jardín de las delicias* (70), *Ana y los lobos* (72). **Cfr. R. Gubern** Historia..., vol. 2, pág. 220.

[596] **F. Regueiro:** *El buen amor* (1963), *Amador* (65), *Si volvemos a vernos* (67), *Me enveneno de azule* (69); J. Grau: *Noche de verano* (62), *El espontáneo* (64), *Acteón* (65), *Una historia de amor* (66), *La cena* (68), *Cántico* (70). **Julio Diamante:** *Los que nos fuimos a la guerra* (61), *Tiempo de amor* (64), *El arte de vivir* (65), *Neurosis* (68). Mario Camus *Los farsantes* (63), *Young Sánchez* (64), *Con el viento solano* (65). **A. Eceiza:** *El próximo otoño* (63), *De cuerpo presente* (65), *El último encuentro* (66). **Basilio M. Patiño:** *9 cartas a Berta* (66), *Del amor y otras soledades* (69). **Angelino Fons***: La busca* (66), *Fortunata y Jacinto* (70), *Marianella* (73). **V. Erice, J.L. Egea y Claudio Guerin Hill***: Los desafíos* (68), *El bosque del lobo* (70), *No es bueno que el hombre esé solo* (73). **Cfr. R. Gubern**. Historia..., vol, 2., pág 221.

Grecia ciñe cine sencillo por N. Kondouros (*To Prosopo tis medusas,* 1967), A. Kyrou *Bloko* (1965), N. Papatakis (*I vosky,* 1968), T. Kanelopulos (*Uranos*, 1965), A. Damianos (*Mehri to ploio, Hasta el barco,* 1966), R. Manthoulis (*Prosopo me prosopo*, *cara a cara*, 1966) y M. Theos (*Kierion,* 1967, censurada).

Inglaterra, con auge televisivo, da obras de espectáculo. Por un lado hay terror y fantasía tipo Hollywood con personajes conocidos como Frankenstein, Drácula o la momia (*The curse of Frankensein,* 1957; *Horror of Dracula*, 1958; *The mummy*, 1959), el relato de espías de 007 *Doctor No* (1962) de T. Young hasta la ciencia-ficción de *The War game* (1965) de P. Watson. La generación del *Free Cinema* toca el cine comercial con su visión de la civilización; así siguen L. Anderson con sus cuadros de vida social enajenada *Sporting life* (1962) e *If* (1968), K. Loach y el reparo de coyuntura y familia *Kes* (1969) y *Family life* (1972), R. Lester (del mundo televisivo y director de *Los Beatles* en *A Hard day's night,* 1954 y la melódica *Help*, 1965) y su crítica moral *The Knack or how to get it* (1965), K. Reisz y la psicología de *Morgan a, a suitable case for treatment* (1966) o *Isadora* (1969), J. Schlesinger y el amor de *A kind of loving* (1962) y la visión homosexual *Sunday bloody sunday* (1971), etc. En general, la gran industria británica esta dada por testas como D. Lean (*Lawrence of Arabia,* 1962), T. Richardson (*Tom Jones*, 1963; su épica *The charge of the light brigade,* 1968), K. Russell (músicales *The music lovers,* 1970; *The boy friend*, 1972) hasta la faena extranjera de J. Losey, F. Truffaut (*Fahrenheit,* 1965), W. Wyler (*The collector,* 1965) o M. Antonioni.

Irlanda tañe tema regional por P. Lennon y *Rocky Road to Dublin* (1967).

En **Italia**, la idea gala permite ubicar a las mentes del neorrealismo por su contraste técnico y temático. Un primer ejemplo es F. Fellini con su final inusitado de *La strada* (1954), el mundo mundano de *La dolce vita* (1960), su psicoanalítica *Otto é mezzo* (1963), su fantasía femenina *Giuletta degli spiriti* (1965), su adaptación de Petronio *Satyricon* (1969) hasta sus barroca *Amacord* (1973).

Cada quien da su versión neorrealista. M. Antonioni devela sus personajes por un eje sentimental (*L'avventura,* 1959; *La notte,* 1960; *Le'eclisse,* 1962; *Deserto rosso*), la duda filosófica (*Blow up,* 1967, Londres) o hábitos (*Zabriskie Point,* 1970, Estados Unidos de América). V. Zurlini ata duelo íntimo con historia en *Estate violenta* (1959), *La ragazza con la valiglia* (1960), *Cronaca familiare* (1962) y, con rebeldía, *Le soldatesse* (1966). L. Visconti fija crítica social con literatura como *Il gattopardo* (1963; de Lampedusa), *Vaghe stelle dell'Orsa* (1965, mito de Elektra) o *Lo straneiro* (1967; de A. Camús) y toca historia nazi en *La caduta degli dei* (1969), arte en *Morte a Venezia* (1971) y biografía en *Ludwig* (1973). R. Rossellini evoca la resistencia con *Era notte a Roma* (1960) y ciñe historia con pedagogia en obras para la televisión.[597] F. Rosi escruta historia y *cine verdad* con el bandido de *Salvatore Giuliano* (1962), la urbe de *Le mani sulla città* (1963), la guerra de *Uomini Contro* (1970), *Il caso Mattei* (1972 relato de un empresario perdido) y la delincuencia de *Lucky Luciano* (1973).

[597] **R. Rossellini:** *L'etá del ferro* (1965), *La prie du pouvoir XVI* (66); *Gli atti degli apostoli* (69), *Socrate* (*69*), *Blaise Pascal* (71), *Agostino di Ippona* (72), *L'etá dei Medici* (72), *Caligula* (73).
Cfr. R. Gubern. Hist..., vol 2., pág 142.

Otros veteranos (Lattuada, DeSantis, De Sicca, Lizzani o Zampa) bajan la faena mientras talento reciente como Pontecorvo (*Quemada,* 1968) y Ferreri (*Dillinger e morto,* 1968; *L'udienza*, 1970) o debutantes[598] como G. de Bosio (*Il terrorista*, 1963), B. Bertolucci, M. Bellochio (*I pugni in tasca*, 1964) o Pier P. Passolinni avivan la factoría. Passolini cede crítica social en *Accatone* (1960) o *Mamma Roma* (1963), visión de cristo en *Il vangelo secondo Matteo* (1964), relatos experimentales en *Uccellacci e ucelini* (1966), *Ediporex* (1967) o *Medea* (1970) y arreglo literario en *Il decamerone* (1971, G. Boccacio) o en *Salo* (1975, M. de Sade); B. Bertolucci adapta a Dostoievski en *Partner* (1968) y crea erotismo en *The Last Tango in Paris* (1972).

Por otro lado, Italia cede una obra plural por las comedias de P. Germi (*Divorzio a l'italiana,* 1962) o D. Risi (*Il sorpasso,* 1962), el documental erótico y/o disoluto de G. Jacopetti (*Mondo Cane,* 1961; *Africa Addio,* 1966), el Western de S. Leone (*Per qualche dollaro in più,* 1965; *Il Buono, il brutto, il cattivo,* 1966), el cine policíaco de E. Petri (*Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto,* 1970) o D. Damiani (*Confessione di un commissario di polizia al procuratore della repubblica,* 1971), etc.

Por **Noruega** brillan J. Donner (*Här börjar äventyret; Aquí empieza la aventura,* 1965), R. Jarva (*Työmiehen päiväkirja*; *Diario de* obrero, 1967) y por Finlandia A. Makinen con *Vaaksa vaaraa* (*Juegos felices*, 1965) y J. Pakkasvirta, con *Vihreä leski* (*Viuda verde*, 1967).

El cine neerlandés (**Los Países Bajos**) da dramas por F. Rademakers (*Als twee druppels water,* 1963; *De Dans van de reiger,* 1964; *Mira,* 1971), W. Verstappen (*De Minder gelukkige terugkeer van Joszef Katus naar het land van Rembrandt*; 1966), P. de la Parra (*Heart beat fresco*; 1966), A. Divorst (*Paranoia*, 1967), E. Terpstra, N. der Heyde, P. Verhoeven (*Turkish fruit,* 1973), J. Vrijman, etc.

En **Portugal**, M Oliveira da un drama de semana santa en *Acto de Primavera* (1963) y un documental en *O Pâo* (1966). Por novel talento están F. Lopéz, A. De Macedo, P. Rocha (*Mudar de vida*, 1966) y A. Cunha Telles (*O cerco*, 1970).

En la **R.F.A.,** los ensayos de H. Wessely (con filiación de cine-club) (*Das Brot der frühen Jahre*, 1962) o F. Khittl (*Die Parallelstrasse*, 1964) fallan en incitar el viraje temático. Ese cambio llega hasta 1966 con V. Schlöndor y *Der junge Törless* con su pauta personal y una obra tendiente a la crítica social hasta la visión del siglo XIX (*Heimatfil;* film del país natal[599]).

---

[598] **F. Vancini:** *La luna notte del' 43* (1960). **E. Olmi:** *Il posto* (61). **V. De Seta:** *Banditi a Orgosolo* (61); **N. Loy***: Le quatro giornate di Napoli* (62); **C. Bene:** *Nostra Signora dei Turchi* (68), *Capricci* (69), *Don Giovanni* (70). **M. Bellochio:** *La Cina e vicina* (1967), *Nel nome del padre* (71). **P. Passolini:** *Teorema* , *Porcile* (69), *I racconti di canterbury* (72, Chaucer). **B. Bertolucci:** *La commare seca* (62), *Prima della rivoluzione* (64)*, Strategia del ragno* (70, inspirada en Borges).
Cfr. R. Gubern, Historia..., vol. 2, págs.146-147.

[599] **Cfr. Tomás Pérez Turrent,** ''La puesta al día'', Historia del cine mundial**, Georges Sadoul,** pág. 532.

Por ello, y desde ese año a la década de 1970, hay novel cine con nuevas testas como W. Herzog (*Lebenszeichen*, 1967; *Fata-Morgana,* 1971; etc.), P. Fleischmann (*Jagdszenen aus Niederbayern*; *Escenas de casa en baja Baviera,* 1969), W. Wenders (*Alice in den Städten*, 1974), etc.[600]

Suecia alberga a Ingmar Bergman y a sus filosóficas *Sasom i en spiegel* (1961), *Persona* (1966), *The touch* (1971) entre otras; al documentalista A. Suckdorf con su vista hindú *Pojken i trädet* (*Muchacho del árbol,* 1960) y su cuadro carioca *Mitt hem är Copacabana* (1965) y al novel tino de Vilgot Sjöman (*Alskarinan*, 1962; *Jar är nyfiken*, 1967), Bo Winderberg (*Barnvagnen*, 1962; *Adalen 31*, 1969), Mae Zitterling (su tópica sexual; *Alskande*, 1964; *Flickorna*, 1968), etc.

En **Suiza**, la zona de habla germana (Zurich) da Cine-Verdad por A. Seiler (*Siamo italiani*, 1965) y W. Marti (*Ursula unwerte leben*, 1967); en zona francofona (Ginebra) hay tema político social desde el filme *4 d'entre elles* (1967) de J. Sandoz, F. Reusser (*Vive la mort!,* 1968), C. Champion (*Yvon-Yvonne*, 1968) & Y. Yersin (*Swiss Made*, 1969) hasta la obra del ''Grupo de los cinco'' forjado por J. L. Roy (*L'inconnu de Shandigor,* 1967), M. Soutter (*La lune avec les dents,* 1967), A. Tanner (*Charles mort ou vif*, 1969), C. Goretta (*Le fou,* 1970) y J.J. Lagrange.

2.1.6.3. Datos del cine del bloque socialista europeo entre 1960 y 1975.

Bulgaría da quince filmes por año con V. Radev, V. Martchev, N. Karakov, B. Charaliev & V. Petrov, B. Jaliaskova y B Dimitrova & G. Ostrovsky entre otros.

El aporte de **Checoslovaquia** vale por el colegio ''FAMU'' (Escuela de cine de Praga), la ausencia del realismo socialista, el auge personal libre y una escuela de animación. Así, hay toque veterano (otrora estalinista) de O. Vavra o J. Weiss, obra de ruptura de V. Jasny (*Az prijde kocour, Gato,* 1963; *Vsichni dobrí rodáci,* 1968), J. Kadar (antes de ir a Estados Unidos de América) & E. Kloss (*Obchod na korze*, *Tienda de calle mayor,* 1966, gana Oscar), etc.[601]

---

[600] **Peter Fleishmann:** *Jagdszenen aus Niederbayern* (*Escenas de caza en baja Baviera,* 69) **Reinhard Hauf:** *Mathias Kneisse* (1970), **Werner Herzog:** *Auch Zwerge haben klein angefangen* (*También los enanos fueron chicos*, 70); **Alexander Kluge:** *Abschied von Gestern* (*Anita G*, 66), *Die Artisten in der Zirkuskuppel: Ratlos* (*Artistas bajo la carpa del circo perplejos*, 69). **George Moorse:** *Inside-Out* (66), *Lens* (70). **Volker Schlöndorf:** *Der junge Törles* (66), *Mord und Totschlag* (67), *Michael Kolhass, der rebell* (69), *Baal* (70), *Der Plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach* (*Repentina pobreza de gente de Kombach*, 71). **Jean-Marie Straub (francés):** *Nich versôhnt* (67), *Chronik der Anna Magdalena Bach* (67), *Othon* (70). **Uwe Brander:** *Ich liebe dich, ich töte dich* (71). **Dietrich Lohman, Vlado Kristl. Edgar Reitz. Johanes Schaaf. Los hermanos Peter y Ulrich Schamoni. Cfr. T. Pérez Turrent en ''La puesta al día'' de Historia del cine mundial** de Georges Sadoul, pág. 533.
Cfr. IMBD *http://akas.imdb.com* (Para títulos y fechas: Rev. Martes 2 de enero, 2007)

[601] **Karel Kachyna:** *At' zije Republika* (*Viva la república*, 1965), *Kocár do Vídne* (*Carro para Viena*, 66), *Ucho* (*La oreja,* 70). **Zvynek Brynych:** *Transport z raje* (*Transporte al paraiso,* 63) *...a páty jezdec je Strach* (*Quinto jinete es el miedo*, 65), *Transit Carlsbad* (*Transito a Carlsbad,* 67). **Oldrich Lipsky**: *Limonádový Joe aneb Konská opera* (64). **Frantisek Vlasil:** *Adelheid* (69). **Ladislav Rychman.**
Cfr T. P. Turrent ''La puesta al día'' de Historia del cine mundial de Georges Sadoul, pág. 541.
Cfr. IMBD *http://akas.imdb.com* (Para títulos y fechas: Rev. Martes 2 de enero, 2007).

En esa vía, la mayor parte del nuevo talento proviene del FAMU (Milos Forman: *Cerný Petr*, 1964; *Horí, má panenko*, *Baile de bomberos,* 1968; V. Chytilova: *Sedmikrasky*, *Margaritas,* 1967; Jiri Menzel: *Rozmarné léto*, 1967; I. Passer: *Intimni osvetleni*, 1966; etc.)[602].

La faena de **Hungría** (22 obras por año) divisa factoría de M. Jancso (*Szegénylegények*, *Desesperados*, 1965), Z. Fabri (visión de nación en *Husz óra*, 1963), I. Szabo (*Álmodozások kora*, *Era de ilusiones*, 1965), etc.[603]

La industria burocratizada de **Polonia** incita la salida R. Polansky (*Nóz w wodzie*, 1962) y J. Skolimowsky (*Rysopis*, 1964*, bariera*, 1966; *Le depart,* Bélgica 1967; *Deep end*, Inglaterra 1970, etc.) mientras permanecen J. Kawalerowicsz (*Matka Joanna od aniolów*, 1961; *Faraon*, 1965), A. Munk y su póstuma *Pasajera* (1963, terminada por W. Lesiewicz), W. Has (*Rekopis znaleziony w Saragossie*, 1964) y el auge de A. Wajda desde su bélica *Popioly* (1965) a su juicio del capitalismo *Ziemia obiecana* (1975); por neófitos están W. Slesicki (*Ruchome piaski*, 1968) y K. Zanussi (*Zycie rodzinne*, 1971).

En la **R.D.A.** la tópica loa al gobierno y deja la notable técnica de K. Wolf (*Ich war 19*, 1966), J. Kunert (*Die Abenteuer des Werner Holt,* 1965), E. Günter (*Lots Weib*, 1965; *Der Dritte,* 1972), J. Bottchr (*Jahrgang '45,* 1965), G. Reish (*Ein Lord am Alexanderplatz*, 1967) como el documental de K. Gass (*Asse*, 1965) o W. Heynowski & G. Scheumann (*Lachende Mann*, 1966), etc.

Rumania (20 cintas anuales) ofrece tema local con el trabajo de L. Ciulei (*Padurea spânzuratilor*, 1965), L. Pintilie, M. Muresan, A. Blaier, G. Siazesco, etc.

Yugoslavia, entre obra variada (política, erotismo, etc.), sitúa golpe diestro de V. Bulajic (*kozara*, 1963), mente novel de B. Hladnik (*Ples v dezju*, 1961; *Maibritt*, 1965) o A. Petrovic (*Dvoje*; *El y ella, los días*, 1962; *Bice skoro propast sveta*, 1968) y éxito de D. Makaiev (*Covek nije tica*, *Hombre no es pajaro*, 1966; *W.R.-Misterije organizma,* 1971) entre otros[604].

---

602 **Jaromil Jires:** *Krik* (*Primer grito*, 1963), *Zert* (*Broma,* 68), *Valerie a týden divu* (*V. y la semana de maravillas,* 70). **Evald Schorm:** *Kazdy den odvahu* (*Valor cotidiano*, 64), *Návrat ztraceného syna* (*Vuelta del hijo pródigo*, 66), *Pet holek na krku* (*5 chicas en el lomo,* 67). **Jan Nemec:** *Démanty noci*'' (*Diamantes de noche*, 64), *O slavnosti a hostech* (*La fiesta y los invitados*, 66), *Mucedníci lásky* (*Martires del amor,* 67). **Hynek Bocan:** *Nikdo se nebude smát* (*Nadie reíra*, 65), *Soukromá vichrice* (*Tormenta Privada,* 67). **Jurak Jakubisko:** *Kristove roky* (*Edad de Cristo*, 67), *Zbehovia a pútnici* (*Desertor y los nómadas*, 68). También **P. Juracek, Antonin Masa, Jan Schmidt o Stefan Uher. Cfr T.P. Turrent ''La puesta al día'',** Historia..., G. Sadoul, págs 542-543. **Cfr IMDB** *http://akas.imdb.com* (Rev. 11-01-2007).

603 Janos Hersko, Andreas Kovacs, Karoly Makk, Istvan Gaal, Ferenk Kosa, Marta Meszaros, Judit Elek, Pal Sandor, Sandor Sara. **Cfr. T. Pérez Turrent** ''La puesta...'' en op. cit., Georges Sadoul, pág. 541.

604 **M. Klopcic:** *Zgodba ki je ni* (*Historia que ya no existe*, 1966), *Sedmina* (*Fiesta funeraria*, 69). **Z. Pavlovic:** *Budjenje pacova* (*Despertar de las ratas*, 67). **P. Djordvjevic:** *Devojka* (*La chica*, 65), *San* (*sueño*, 66), *Jutro* (*Alba*, 67), *Podne* (*Mediodía*, 68), *Cross Country* (69). **Zvonimir Berkovic:** *Rondó* (67). **B. Drascovic:** *Horoskop* (69). **V. Mimica:** *Prometej s otoka Visevice* (*Prometeo*, 64), *Ponedjeljak ili utorak* (*Lunes y martes*, 66), *Dogadjaj* (*Acontecimiento*, 69). **A. Peterlic:** *Slucajni zivot* (*Vida accidental*, 68). **V. Slijepcevic:** *Pravo stanje stvari* (*Real estado de las cosas*, 65). **Z. Zilnik:** *Rani radovi* (*Primeras obras*, 69). **G. Mihic , L. Kosomara:** *Vrane* (*Cornejas*, 69). **Cfr. T. P. Turrent** ''La puesta al día'' de Hist..., de **Georges Sadoul,** pág. 544. **Cfr IMDB** *http://akas.imdb.com* (Rev. 11-01-2007).

2.1.6.4. Cine soviético de la posguerra.

La **U.R.S.S.** (era de N. Jrushev) da breve lapso formalista con crítica social (*Letyat zhuravli,* 1958, de M. Kalatazov; *Ballada o Soldatie,* 1959, de G. Chukrai); el globo ve esa pericia como novel cuando en verdad es poco conocida por la vasta obra de las repúblicas (50 estudios). Por toque veterano, G. Kozintev adapta literatura (*Hamlet,* 1963; *Korol Lir,* 1969) como S. Bondarchuck (*Voini i mir,* 1965, Tolstoi; 70 mm, Sovcolor); J. Solntzeva (viuda de Dovyenko) experimenta (*Zatcharavonnia Desna,* 1964), M. Romm cede al documental en *Obyknovennyy fashizm* (1965) como S. Yutkevitch y su biografía *Lenin v Polshe* (1966) o M. Donskoy (*Vernost materi,* 1966) entre otros.[605] Con esa libertad hay una nueva cría fílmica con la moda del cine de autor a través de A. Tarkovsky, A. M. Konchalovski, V. Shuskshin, etc.

A. Tarkovsky ciñe héroes existencialistas con su pericia de tomas lentas como en las sentimentales *Isanovo detstvo* (1962) y *Andrei Rublev* (1966, vista en 1969), el sueño científico *Solaris* (1971) y el reparo autobiográfico *Zerkalo* (1975); Andrei M. Konchalovski da su visión de educación en *Pierbyi uchitiel* (*Primer maestro,* 1966) y romance en *Dvorianskoie gniesdo* (*Nido de robles,* 1969, de Turgueniev) o *Dyadya Vania* (*Tio Vania,* 1970, de Chejov); V. Shuskshin (1929-74, aprendiz de M. Romm) pone asunto de campo y pobreza desde *Zhiviot takoi paren* (*Hay un chico así,* 1964), *Strannye liudi* (*Gente extraña*, 1969) hasta *Kalina krasnaia* (*Viburno rojo,* 1973); etc.[606] De 1967 al lapso de 1970, el Estado retoma la censura y las temáticas.

2.1.6.5. Cine asiático en los tiempos de guerra fría.

En la zona de lejano Oriente, Japón y La India detentan fuerte manufactura. **China**[607] comienza a fortalecer su industria.

---

[605] **G. Chukrai:** *Cistoe nebo* (1961) *Gili bili starik so starujoi* (64). *Y. Raizman: A esli eto lyubov?* (*Si fuera amor,* 61, Flirteo adolecente). **S. Guerasimov:** *Lyudi i zveri* (*Hombres y bestias,* 1962). **M. Romm:** *9 dney odnogo goda* (62), *I vsyo-taki ya veryu...* (74, postuma); etc. **Cfr. Georges Sadoul,** Hist..., pág. 365, 365, 539. **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com* (Rev. 12 de enero, 2007).

[606] **Marlen Khutsiyev (Tbilisi, Georgia):** *Mnie Dvsat liet* (*tengo 20 años*, 1962, publicada en 65), con E. Klimov termina el filme de M. Romm *I vsyo-taki ya veryu....* (74). **S. Paradzánov (Georgia):** *Teni zabitij priédkov* (*Sombras de los antepasados olvidados,* 64). **Otar Oselani (de Georgia):** *Zhil pevchi drozd* (*Erase una vez un mirlo cantador*, 1973, sobre un inadaptado social). **S. Mikaelián (Moscú):** *Premia* (*El premio*, 75; un obrero rechaza la loa). **G. Panfilov (de Magnitogorsk):** *Proshu slova* (*Pido la palabra*, 75; sobre los problemas de una mujer citadina). **Boris Yashin**: *Osenniye svadby* (*Bodas de otoño*, 68). **Elder Shengelaya:** *Arachveulebrivi gamopena* (*Exposición* extraordinaria, 68). **Bolot Chamcheiev:** *Karash, Karash* (69). **Cfr. G. Fofi.** op. cit. págs. 84-85 ; *http://akas.imdb.com* ; **T.P. Turrent, ''La puesta al día''** en Historia del cine mundial de Georges Sadoul, Págs 540.

[607] En china el público del cine crece a cinco mil millones en 1960; las salas a 18 000 y los estudios a 33; por esas fechas los temas ciñen historia de su guerra de liberación (Según G. Sadoul: *Furia de las islas* (*??*) de **Pao-Chen** o *Vencer antes del alba* de **Ting Li**) y luego hay adaptaciones de novelas, operas y literatura (indica Sadoul *Los amores de Liang-Chang-Po*, 19??, de **Chu Ying Tai**). Prosigue una epoca de poca promoción internacional y siguen los nombres de **Chen-Fou**, **Tsouei Wei, Chang Soun Hsiang, Chouei Houa, Sai Chu Chen, Ling Tse-Feng, Sang Hou, Wang Pin** y novicios como **Hsieh Chin** (*Li el grande, Li el viejo, Li es joven,* 1964), **Chen Ying**, **Lou Jen, Sang Hou** (*Aventura extraordinaria de un mago*, 1964), etc. Gran parte de la obra corroborará un sentido pedagógico acorde con la política del país. **Cfr. G. Sadoul,** Historia..., págs. 412 y 564, 565.

La **India** es la segunda industria en el globo (367 cintas en 1969; Japón da 494)[608] por su plétora étnica, lingüística (14 lenguas) y cultural; su brete reside en ser obra local relativa a sus comarcas (Bombay, Holapur, Calcuta, N. Delhi, etc). La lengua bengalí abunda en la labor de Satiyajit Ray por su comedia *Kanchenjungha* (1962, color)*, Manahaggar* (1963, sobre una dama afanosa), *Charulatte* (1965, un amor olvidado) y *Kapurush* (*Cobarde,* 1965, pericia narrativa), *Nayak* (*Heroe,* 1966) y *Goopy Gynp Bagha Byne* (*Aventuras de G. y B.*, 1968), etc; el mismo idioma está en los filmes *Baishey Shravan* (1960, sobre un conflicto familiar) de Mrinal Sen (loado en Venecia por *Bhuvan Shome*, 1969, Bengalí, Hindi, y Gujarati), *Ganga* (1961, R. Tarafder; sobre la pesca), *Nirsan Saikate* (1963) de T. Sinha (en hindi da la musical *Sagina*, 1974) *Subarnarekha* (*Línea de* oro, 1965, R. Ghatak, asilados por la división nacional), *Tero Nadir Parey* (*Mas alla de trece ríos,* 1965, B. Saha), etc. La lengua hindi vive en *Mera Naam Jojer* (*Soy un payaso*, 1970, R. Kapor; cómica y de proyección mundial).

En el caso de **Indonesia**[609], el cine recupera su fuerza bajo temas nacionalistas.

Japón, primera potencia del mundo en factoría fílmica (50% es erotismo y pornografía), luce por su cine independiente y grupos colectivos (con pacto con las firmas *Daiei, Toho, Sochiku, Toei* y *Nikkatsu*). Su cine de autor dura por el veterano Y. Ozu (y su póstuma *Suma no aji, Tarde de otoño,* 1962), el diestro A. Kurosawa[610] (algo disperso hasta su obra rusa *Derzu Uzala,* 1975), M. Kobayashi[611] (*Seppuku,* 1963, antimilitar) y los debutantes H. Teshigahara (*Sunna no onna,* 1964, tema existencialista), S. Hani (*Kanojo to kare*, *Ella y él'*, 1964), S. Imamura (*Ningen Juhatsu*, 1967, documental) y N. Oshima[612] (varios relatos subjetivos).

---

[608] **Georges Sadoul,** Historia del cine mundial, págs. 618, 619.

[609] 45 cintas por año (1965-70), Tópica nacionalista. **U. Ismail:** *Fighters for Freedom* (*El combatiente*, 61; sobre liberación bélica del país). **Alam Suawidjaja:** *Daerah tak bertuan* (*Tierra de nadie*, 63, bélica).
Cfr. G Sadoul, Hist..., págs. 405, 566.
Cfr. Film Database: *http://www.citwf.com/film391404.htm* (*Daerah..*)
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/name/nm0411344/* (Ismail) (Rev. 7-11-2006).

[610] **A. Kurosawa:** *Warui yatsu hodo yoku nemuru* (*Canallas duermen en paz*, 1960)*, Yojimbo* (61), *Sajuro* (62), *Tengoku To Jikogu* (*Rescate*, 63), *Akahige* (*Barbarroja*, 65), *Dodes' kaden* (72). Ayuda en *Tora, tora, tora!* (70, sin crédito) de R. Fleischer.
Cfr. Georges Sadoul, Hist..., pág. 652.
Cfr. *http://us.imdb.com/name/nm0000041/* (Rev. 19 de agosto, 2006).

[611] **Masaki Kobayashi:** *Kwaidan* (1965), *Joî-uchi* (*Rebelión*, 66); *Nihon no seishun* (*Himno de hombre cansado*, 68).
Cfr. Georges Sadoul, Historia del cine mundial, pág. 652.
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com/name/nm0462030/* (Rev. 14 de noviembre de 2006).

[612] **Nagisa Oshima** *Chiisana boken* ryoko (*Primera aventura de un niño*, 1964), *Etsuraku* (*Placeres*), *Shinjuku dorobo nikki* (*Diario de Yugobi*, 65), *Muri shinju: Nihon no natsu* (*Verano nipón, doble suicidio obligado*, 67), *Koshikei* (*Ejecución*), *Kaette kita yopparai* (*Regreso de 3 ebrios*), *Shiju Nippon no Natsu* (*Diario de un ladron*, 68), *Shonen* (*Muchacho*, 69), *Tokyo senso sengo hiwa* (*Murió luego de guerra*, 70), *Gishiki* (*Ceremonia*, 71).
Cfr. T.P. Turrent en ''La puesta al día'' de Hist..., de G. Sadoul, pág. 563.
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/name/nm0651915/* (Rev. 22 de enero de 2007).

Entre los gremios al servicio del cine de autor está el *Art Theater Gil* conformado por críticos (y difusores de filmes raros del globo) y una cadena de 27 salas; sus directores, H. Teshigahara (*Otoshiana, Trampa*, 1962), S. Hani (*Hatsukoi: Jigoku-hen*, *Infierno del primer amor*; 1968), M. Shinoda (*Shinjû: Ten no amijima*, *Doble suicidio*, 1969), T. Matsumoto (*Bara no Soretsu*, *Funerales de rosa,* 1969), N. Oshima (*Shonen*, *Muchacho*, 1969), Y. Yoshida, S. Imamura, Y. Masumura, etc.

Igual sirve el comité de S. Yamamoto servido de tropas sindicales (como público) y de tiendas (sitios de proyección); sus autores: A. Takeda y S. Yamamoto (*Dorei Kojo*, *Fábrica de* esclavos, 1968) y S. Yamamoto (la trilogía bélica *Senso to ningen*, *Hombres y guerra*, *I, II y III*, 1970,72-73). La entidad *Ogawa* goza de alianza con academias, sindicatos y centros de cultura; fija tópica política oriunda y del mundo (Shinsuke Ogawa: *Nihon Kaiho sensen: Sanrizuka no natsu*, *Invierno en Narita,* 1969). En el caso de *Kindai Eykio* (del veterano K. Shindo[613]) necesita de la explotación y la distribución de la sociedad *Toho* (80% de la ganancia).

Otros paises de oriente mantienen una industria pequeña.[614]

---

[613] **Kaneto Shindo:** *Hadaka no shima* (*Isla desnuda*, 1960), *Ningen* (*El hombre*, 62), *Haha* (63), *Onibaba* (*Mujer* diabólica, 65); *Kuroneko* (*Gato negro,* 68).
Cfr. Georges Sadoul, Hist..., pág. 668.
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/name/nm0793881/* (Rev. 11 de noviembre de 2006).

[614] **AFGANISTÁN:** Hasta 1964, 20 salas controladas por el Estado.
CAMBOYA: André Michel: *Ton ombre est la mienne* (62, de Han Souyn). **Marcel Camus:** *L' Oiseau de paradis* (62).
COREA DEL NORTE: 20 obras por año (1965-70).
COREA DEL SUR: 60 films por año (1965-70).
FILIPINAS: 100 cintas (65-70).
HONG-KONG: 200 obras anuales (1965-70). **Shu Shuen:** *Dong fu ren* (*El arca,* 68; Imdb indica 70).
LAOS: Joris Ivens: *Le Peuple et ses fusils* (70).
PAKISTÁN: 50 obras por año (1960-68). M. Dil: *Gul Bakali* (61).
MONGOLIA: Tópica nacionalista con estilo neorrealista: **D Ksight:** *Amistad es amistad* (1965). **Sjig-Gid:** *Mensajero del pueblo* (??).
SRI LANKA: **Lester James Peries:** *Sandesaya* (*Misión*, 60),*Gamperaliya* (*Cambios de villa,* 65).
TAIWAN: 100 films hasta 1965, suben a 120 hasta 1970.
VIETNAM DEL NORTE: Joris Ivens: *Le Ciel, la terre* (66), *Le 17e parallèle* (68). **Huy Thant:** *Tempestad se levanta* (66). **Le Huyen:** *Oceano en llamas* (66).
VIETNAM DEL SUR: (temas locales) **Raoul Coutard:** *Hoa-Binh* (*El bamboo,* 69, coproducción francesa; Imdb indica 1970*).
Cfr. Georges Sadoul, Historia del cine mundial, págs. 415 (Mongolia), **429** (Sri Lanka), **417** (V. del Norte), **418** (Camboya), **562** (Afganistán), **565** (Laos), 566 (Laos, Hong-Kong, V. del Norte y Sur, Corea del Norte, Corea del Sur), 562, 735 (Pakistán).
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0133424* M. Camus), (*nm0412235* J. Ivens), (*nm0845770* Shu Shuen), (*nm0673754/* J.L. Peries) (*nm0584794/* A. Michel), (*nm0184170/* R. Coutard), **(*),** (Rev. 8 de noviembre 2006).

2.1.6.6. Datos del cine de Oriente Próximo.

El cine de *Medio Oriente* mantiene su éxito local. Las obras de **Israel, Irak, Irán**, etc.[615] desfilan en festivales de occidente. En muchos de los caso la fortuita factoría coge sólo clientela en zona aledañas. Los grandes capitales del mundo de oeste parecen son inertes ante ellos.

2.1.6.7. Datos del cine de África.

La parte árabe es sólida por Egipto, Argelia, Túnez y Marruecos. **Túnez y Marruecos**[616] ciñen pacto con otros países por sus zonas de filmación.

---

[615] **IRÁK:** (1965: 137 salas; dos a 3 obras por año desde 1960). Según IMDB **Kameran Husni** hace *Mashour zowaje* (*Plan de matrimonio,* 61) y *Al Ghorfa rakim sa'ba* (*Cuarto 7,* 66).
IRÁN. (240 salas en 1965; Según Sadoul, posee 213 obras en 1964, según T.P. Turrent da de ocho a doce hacia 1960). **Farokh Ghaffary:** *Shabe ghuzi* (*Noche del jorobado,* 65*,* de las *1001 noches*). **Ebrahim Golestan:** *Documentales: Yek atash* (*Fuego*, 61)*, Moj, marjan, khara* ó *Marlic* (62); *Ficción*: *Khesht va Ayeneh* (*Ladrillo y espejo*, 64). **Mahid Mosheni**: *Parastuha be laneh barmigardand* (*Ruiseñor de los campos*, 64). **Por cortometraje:** Houshang Shafti, Manoutchehr Tayyab, Ahmad Faroughi, Hagir Daryouche.
ISRAEL: Diez filmes en 1960. **Uri Zohar:** *Hor balavena* (*Agujero en la luna*, 64) *3 días y un niño* (1967, loado en Cannes), *Every bastard* (68**). Peter Frye:** *Eshet Hagibor* (*Mujer del heroe*, 64). **Menahamen Golan:** *Tuvia Vesheva Benotav* (*Tuvya y sus siete hijas*, 67). **Gilberto Tofano Matzor** (El *sitio*, 68). **Ephraim Kishon:** *Te'alat Blaumilch* (*Gran escavación*, 70). Con Estados Unidos de América **Martin Ritt:** *Judith* (64, según IMDB es de Daniel Mann). Francia. **Alex Joffé** *Pas question le samedi* (65), **Philippe Arthuys:** *La cage de verre* (65).
LIBANO: (50 films desde 1963) **Yussef Chahin (Chahine, egipcio):** *Biya el-Khawatim* (*Ladron de anillos,* 65).
Siria: Zuer Chawi: *El valle verde* (61[1]).
TURQUÍA: En 1964 da 150 obras: **Metin Erksan:** *Gacelerin Otesi* (60), *Susuz Yaz* (*Verano sin agua*, 64, loada en Berlín, Según Sadoul es de Ismael Meltin). *Yilanlarin öcü* (*Venganza de la serpiente*, 65), *Sevmek zamani* (*Tiempo de amar*, 65-68). **Attyla Tokatly** *Denize inen sokak* (*Calle que baja hacia el mar*, 60). **Duygu Sagiroglu:** *Bitmeyen yol* (*Camino sin fin*, 67). **Lufty Akad:** *Kizilirmak-Karakoyun* (*Leyenda de la oveja negra*, 68, T.P. Turrent da la autoria a N. Hikmet).
Cfr. Georges Sadoul, Historia..., (páginas de 495 a 566 son actualización de T.P. Turrent), págs. 439 (Líbano), 439 (Siria[1]), 432, 560 (Irán), 438 y 560 (Irák), 440, 559, 560, 619. (Turquía), 441, 559 (Israel).
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0403920/* K. Husni), (*nm0315469/* Ghaffari), (*nm0326448/* E. Golestan) (*nm0296888/* P. Fry), (*nm0324875/* M Golan), (*nm0865491/* G. Tofano), (*nm0457246/* E. Kishon), (*nm0728688/* M. Ritt), (*nm0423644/* A. Joffé), (*nm0037870/* P. Arthuys), (*nm0149631/* Y. Chahine), (*nm0259499/* M. Erksan), (*nm0865731/* A. Tokatly), (*nm0756141/* D. Sagiroglu), (*nm0015037/* L. Akad), (*nm1181969/* M Mosheni) (Rev. Domingo 19 de noviembre de 2006)

[616] **MARRUECOS: Tanzi , Ahmed Mesnaoui:** *Vaincre pour vivre* (67). **A. Ramdani , Larbi Bennani:** *Quand murissent les dates* (68). **Latif Lahlou:** *Soleil de printemps* (69).
TÚNEZ: J.M. Milland: *Hamida* (65), O. Khlifi: *Al fajr* (66),*Al moutarded* (68). **B. Alicha:** *Mokhtar* (67). **C. D'Anne y F. Boughedir:** *La mort trouble* (68). **H. B. Halima:** *Khlifa El Akraa* (69). **M. Metoui:** *La chatte Blanche* (69). **B. Ammar:** *Une si simple histoire* (70).
Cfr. T.P. Turrent. ''La puesta al día'' en Historia Mundial de Cine de Georges Sadoul, págs 557, 558, 559.
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/* (*nm1046145/* A. Mesnaoui) (*nm0481579/* Latif Lahlou).
; *http://akas.imdb.com/title/* (*tt0294615/ Vaicre...*), (Rev.20 de noviembre, 2006).

Egipto fija su localismo en dramas, música y aventuras (Y. Chahin, H. Bakarat) mientras **Argelia** abre oficio por su libertad de 1962 (paz política en 1967) con talento foráneo (R. Vautier, J. Charby). [617] La zona de África Negra tiene poca infraestructura (2500 salas en la región) y mando galo por alianza, creación y/o monopolio de la distribución (firmas *Seca y Comacico*); **Guinea** ve labor estatal, **Senegal** dura por S. Ousmane, **Sudafrica** da tres filmes al año, etc.[618]

2.1.6.8. Cine de Australia y del Canadá .

Australia (casi 2000 salas, 1965) ve a G. Mangiamele (*Clay*, 1965) y al canadiense T. Kotcheff (*Wake in Fright*, *Outback,* 1970). Otros países poco figuran.[619]

---

[617] **EGIPTO: Y. Chahin (Chahine):** *Saladin*, 1963, *Fagr Yom gedid* (*Alba del día,* 64), *Al Nass wal Nil* (68), *El ard* (69). **H. Bakarat**: *El haram* (65). **H. Kamal:** *El Mustahil* (*Imposible*, 65). S.A. Seif: *El Kahira Salasin* (66). N. Mustafá: *Shabab magnoun geddan* (*Diablos nocturnos*, 67). **ARGELIA: R. Vautier , A. Rachedi**: *L'aube des damnés* (65) **N.E. Guénfi:** *Peuple en marche* (62-63). **J. Charby:** *Une si jeune paix* (64). **G. Pontecorvo (Italiano):** *La bataille d'Alger* (66, prod: Yacef Saadi). **M. Lakhdar-Hamina** *Les vents des aures* (66, loa en Cannes, 67), *Hassan terro* (69). **M. Badie:** *La nuit a peur du soleil* (65). **M. Slim Riad:** *La voie* (69). **T. Farés:** *Les hors-la-loi* (68). Y. Akika, A. Laskri y otros 3: *L'enfer a dix ans* (69). **A. Lallem:** *Elles* (67), Bouamari: *Le ciel et les affaires* (68). **A. Bedjaoui:** *Le grand retour* (69). A. Rachedi: *Thala* (70). M. Drach (francés) *Élise ou la vrai vie* (70 coproducción gala). **Cfr. T.P. Turrent. ''La puesta al día''** en Historia Mundial de Cine de Georges Sadoul, Págs 557, 558, 559.
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0149631/* Y. Chahine), (Rev. 21 de noviembre, 2006).
Cfr. Film database *http://www.citwf.com* (*person411705.htm* : M Badie) (Rev.21 de noviembre, 2006)

[618] **GUINEA:** Formación extranjera: **C. Diagne (del VGIK):** *Documental: 8 et 20* (67). S. Barry (de Belgrado): *Mory le Crabe* (66), *Et vint la liberté* (69). **M. Lamine Akin (de Francia):** *Le sergent Bakary Woulen* (66-68). **Mamadou Alfa Balde , Gilbert Minot** (por Estados Unidos de América): *Guinée-Guine* (67). **Sekou Camara:** *Ame perdue* (69). **SENEGAL: S. Ousmane:** *cortos: Baron Sarret*, (64), *Nyaye* (65); *largometrajes, La noire de...*, 66), *Le mandalat* (68). **P. Vieyra:** *Sol* (65). **Y. Ciampi:** *Liberté 1* (62, coproducción francesa). **D. Diop Mambéty:** *Contras City* (69). **Abacabar Samb**: *Et la neige n'était plus* (68). **Momar Thiam:** *Sarzan* (67), *N'Dakarou* (69). **Huhama (Muhama) Traoré:** *Diankha-Bi* (*Joven hija,* 69). **COSTA DE MARFIL:** Talento de la televisión otrora formado en el extranjero. Brilla la firma SIC. Primer filme por **Bassori Timité:** *La femme au couteau* (68). Siguen **H. Duparc:** *Mouna* (69). **D. Écarne** (filma en Francia): *Concerto pour un exil* (68), *Á nous deux, France* (70). **NIGER: M. Alssane:** *La bague du Roi Koda* (65, CM.), *Retour d'un aventurier* (69). **Oumarou Ganda:** *Cabascabo* (68). **MAURITANIA:** Med Hondo: *Soleil 0* (69-70 con pacto francés). **CAMERÚN: Jean Paul N'Gassa:** *Aventure en France* (62, hecho en Francia). **T. Sita Bella:** *Tam Tam à Paris* (63, Doc.). Urban Dia-Makouri: *Point de vue 1* (65). **DAHOMEY: Richard de Madeiros:** *Le roi est mort en exil* (68, en Argelia). **MALÍ:** *Camera club du lycee tech*. *De bamako: Bambo* (68). **CHAD: E. Sailly:** *Le troisième jour* (67). **GHANA: S. Aryeetey:** *No tears for Ananse* (68, según Imdb). **NIGERIA: H. Jones:** *The Agoudis* (66, con Somalia). **SOMALIA: H. Mohamed Guimale:** *Miyi io Magalo* (*Ciudad y pueblo,* 68). **SIERRA LEONA:** Director famoso: **Omoyele. Angola: J. Massip (Cuba):** *Medina Boe* (69). **S. Maldoror:** (Antillas): *Monangambe* (70). **GUINEA PORTUGUESA Y MOZAMBIQUE:** (datos faltos de T.P. Turrent: **Popovic**: *Venceremos*; **A. Giannarelli:** *Negro levántate*). **RODESIA: M. Raeburn:** *Rhodesia, count Down* (67). **UNIÓN SUDAFRICANA: L. N'Gakana**: *Vukani Awake* (62, Doc.), *Jemima and Johnny* (65, en Londres).
Cfr. Georges Sadoul, Historia..., (págs 495-566, artículo de T.P. Turrent). págs 449 (Senegal), 554 y 555 (Guínea), 555 Y 556 (Senegal, Chad, Niger, etc.).
Cfr. Film Database *http://www.citwf.com* (*/film343091.htm bambo*), (*/person441961.htm J.P.N'Gassa*), (*/person450129.htm A. Samb*) (*/person452661.htm T.S. Bella*), (*/person420308.htm* U.D.Moukouri).
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com/name/* (*nm0628894/* J.PN. Gassa) (Rev. 23 de enero, 2007).

[619] **NUEVA ZELANDIA:** cinco filmes (1965-1970).
Cfr. T.P. Turrent en ''La puesta al día'' de Historia del cine mundial de Georges Sadoul, pág. 566.

Canadá ve cambios. El *National Film Board* (*Office National du Film*) añade ficción a su obra documental o regional ante el poder extranjero (distribuidora *Famous Players* de Estados Unidos de América atesora muchas salas).

El giro alienta al gasto privado y estatal para la factoría independiente (*Sociedad de Ayuda al Desarrollo del Cine Canadiense*, 1968) y la vuelta del filme oriundo a la pantalla. Asimismo, la división lingüística (anglófona y francófona) ayuda a la plétora fílmica con una tópica sociológica y coyuntural.

La faena de voz inglesa (sobre todo Toronto; en 1970 dio trece filmes), cede el talento de A. King (*Warendale*, 1966, documental de críos con traba mental), Don Owen (*Ernie game*, 1968), Don Shebib, etc.[620]

Québec (mayormente francófono; en 1960, un filme; 1970, 20) da en su cine, su alegato cultural y político regional; lucen por vasto oficio G. Carle, C. Jutra, J. Godbout, etc. y por toque novel, M. Audry, J. Chabot, Denys Arcand (*Réjeanne Padovani*, 1973), etc. entre el diverso trabajo[621]

2.1.6.9. Datos del cine de Latinoamérica entre 1960 y 1975.

En América Latina reverdecen cinematografías (Brasil, Cuba, Bolivia, etc.). En algunos casos, el talento de Latinoamérica da tramas de vida social y/o juicios sobre la democracia, el socialismo o la revolución

Argentina (con A. Frondizi en el poder) relega temas triviales del cine comercial e incita el toque personal (*cine-expresión*)[622] como Leopoldo T. Nilson[623] (y su histórica *Martin Fierro*, 1968).

---

[620] **Allan King:** *Warendale* (1966), *A married couple* (69). **Don Owen:** *Nobody waved good bye* (1965), *Ernie Game* (68, filmado en Montreal). **David Secter:** *Winter Kept us Warm* (66). **Debutan: Don Shebib:** *Goin' Down the Road* (70). **Peter Rowe:** *A fifties Trip, a sixties Trip* (70). **Morley Markson:** *Breathing Together: Revolution of the Electric Family* (71). **Cfr. T. P. Turrent,** ''La puesta al día'', **Historia del cine mundial,** Georges Sadoul, pág. 551. **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0654122/* Owen), (*nm0454437/* King), (*nm0781207/* Secter), (*nm0746591/* Rowe), (*nm0790519/* Shebib), (nm0548995/ Marckson) (Rev. 23 de enero, 2007).

[621] **Gilles Carle:** *La vie heureuse de Leopold Z* (1965), *Le viol d'une jeune fille douce* (68), *Red* (69), *Les mâles* (70-71). Jaques Godbout: *Yul 871* (66), *Kid Sentiment* (68). **Gilles Grouix:** *Le chat dans le sac* (64), *Entre tu et vous*, *êtes-vous donc?* (69). Claude Jutra: *A tout prendre* (64), *Comment savoir* (66), *Wow* (69), *Mon oncle Antoine* (71). **Jean Pierre Lefevre:** *Le révolutionnaire* (65), *Mon oeil, Patricia y Jean Baptiste, Il ne faut pas mourir pour ça* (66), *Mon amie Pierrette'* (67), *Jusqu'au coeur* (68), *La chambre blanche* (69), *Quebec my Love* (70), *Les maudits sauvages* (71). **Pierre Perrault:** *Pour la suite du monde* (63), *Le règne du jour* (66), *Voitures d'eau* (69), *Un pays sans bon sens* (70), *L'Acadie, l'acadie* (71). **Michel Brault:** *Entre la mer et l'eau douce* (67), *Les ordres* (74). **Thomas Vamos:** *Exil* (71). **Jean Claude Labrecque:** *La nuit de la poésie* (70). Debutantes: Michel Audy: *Jean Françcois Xavier de...* (70), **Francis Brault:** *Ce soir on fait dans le temps* (69). **Jean Chabot:** *Mon enfance a Montréal* (70). **Roger Frappier:** *Le grand film ordinaire* (70). **Jaques Leduc:** *On est loin du soleil* (70). André Theberge: *Question de vie* (70). **Cfr. T.P. Turrent,** ''La puesta al día'', Historia del cine mundial, G. Sadoul, pág. 552. **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com* (Rev. 23 de enero, 2007).

[622] Según el artículo ''El nuevo cine latinoamericano'' (op. cit., **Georges Sadoul,** pág. 572.) marca *cine-expresión* como cine de autor u obra sin fin lucrativo como la comercial (*cine-popular*).

Entretanto, otros dan una pauta afín al neorrealismo (L. Murúa, *Alias Gardelito*, 1961; F. Birri, *Los inundados,* 1961; la escuela documental de Santa Fe, etc.[624]). En 1963 (J.A. Guido en el gobierno) la factoría mercantil aventaja con tramas monotonas.

En **Bolivia** (con poca factoría, público iletrado y/o rural y control mercantil de Estados Unidos de América) Jorge Sanjinés[625] luce por sus vistas y relatos de queja social y vida indígena (*Ukamau,* 1966).

Brasil crea el *Cinema Nôvo*[626] como corriente de cine austero (en color o blanco y negro; 35 mm o 16 mm) con dirección libre, elenco novel y diestro y distribuido por cooperativa (*Difilm*, en colegios y cine-clubes) hasta su auge en circuito comercial (por atractivo y por ley); su tópica da queja social con toque neorrealista, sentimental y visión personal (a veces brusca); sus delegados son N.P. Dos Santos (precursor), G. Rocha, J. Pedro de Andrade, Rui Guerra, entre la vasta obra.[627] Poco después, cerca de 1970 (80 filmes ese año), diverso talento emigra por represión y censura local.

---

[623] **Leopoldo Torre Nilsson**: (Hijo de L. Torres Ríos.) Labora con su esposa B. Guido. Filmes: *La casa del angel* (57), *Fin de fiesta* (60), *La mano en la trampa* (61), ‘‘*70 veces 7* (62), *La chica del Lunes* (67), *Martín Fierro* (68), *Magia* (71). **Cfr. R. Gubern.** Historia..., vol. 2, págs. 205, 206

[624] **Fernando Birri:** *Tire dié* (1960). **D.J. Kohon:** *3 veces Ana* (961). **Rodolfo Kuhn:** *Los jovenes viejos* (62). **F. E. Solanas y O. Getino:** *La hora de los hornos* (68). **Enrique Juarez:** *Ya es tiempo de violencia* (69). **Realizadores de Mayo** (IMDB indica a Getino, N. Juarez, Kuhn, E. Subiela): *Los caminos de la liberación* (69, impulso de cine-debate). Etc. **Cfr. T.P. Turrent ‘‘La puesta al día’’;** y **‘‘El nuevo cine latinoamericano’’,** Historia del cine mundial, **G. Sadoul,** págs. 486, 573, 574.
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/* (Martes 30 de enero, 2007).

[625] **J. Sanjinés:** *Revolución* (1963, CM.), *Aysa* (65, CM.). *Ukamau* (66), *Yawar Maliku* (69).
Cfr. ‘‘El nuevo cine latinoamericano’’ Hist..., G. Sadoul, págs. 575-577.
Cfr *http://akas.imdb.com/name/nm0762805/* (Martes 30 de enero, 2007).

[626] Se llamaría *Bossa nova* (Nueva Ola); se opta por *Cinema Nõvo* para evitar confusión con la música. Su antecedente fílmico: *Rio 40º* de **L.N. Pereira dos Santos. Cfr. Georges Sadoul,** Hist..., pág. 486.

[627] **BRASIL N. Pereira Dos Santos:** *Vidas secas* (63), *Fome de amor* (67), *Asilo muito loco* (69), *Como era gostoso el meu francés* (71). **Roberto Farias:** *Cidade ameaçada* (60), *Selva trágica* (63). **Glauber Rocha:** *Barravento* (1961, sobre pescadores), *Deus e o diabo na terra do sol* (64), *Terra em transe* (67), *O dragão da maldade contra o santo gerreiro* (69), *Antonio das mortes* (69), *Der Leone have sept cabezas* (69, cinta Italiana dada en Africa), *Cabezas cortadas* (70, filme español). **Joaquim Pedro de Andrade:** *Garrincha, alegria do povo* (63), *O padree a moça* (65), *Macunaima* (69, novela de M. Andrade, folklor braileño de 1920 a 1930). **Rui Guerra:** *Os fusis* (64), *Sweet hunters* (69, filme panameño rodado en Francia), *Os deus e os mortes* (70). **Carlos Diegues** (mozambiqueño): *Gamba Zumba* (64), *A grande cidade*(66), *Os heredeiros* (69). **L. Hirszman:** *A falecida* (65)*, Majoría absoluta* (64),*Garota de Ipanema* (68). **Roberto Santos:** *A hora e a vez de Augusto Matraga*(66) **P. César Saraceni:** *Porto de Caixas* (62), *Integración racial* (64), *O desafío* (65), *Capitu* (67). **Luis Sergio Person:** *São Paulo*, *S.A.* (64), *O caso dos irmãos Naves* (67). **Paulo Gil Soares:** *Memorias do cangaçao* (65, Doc.). **Geraldo Sano:** *Viramundo* (64). **Maurice Capovilla:** *Brasil Verdade* (Os Subterrâneos do Futebol, 65),*Garôta propaganda* (67), *O profeta da fome* (69). **Rogelio Sganzeria:** *O bandido da luz vermelha* (68). **Antonio Carlos Fontoura:** *Copacabana me engana* (68). **J. Bressane:** *Cara a cara* (67), *Matou a familia e doi ao cinema* (70). **D. Neves:** *Memoria de Helena* (69). **Miguel Faria Jr.:** *Pecado Mortal* (70). **Andrea Faria:** *Prata Palomares* (71). **Antonio Calmon:** *O capitão Bandeira contra Dr. Moura Brasil* (71). **Andrea Tonacci:** *¡Bangue bangue!* (71). **Walter Lima Jr.:** *Menino de engenho* (65), *Brasil ano 2000* (69).
Cfr. Georges Sadoul, Historia..., (págs. 495-600, actualización). págs. 487, 546-549 y 580-581. **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com* (sólo para las fechas). (Rev. Martes 30 de enero, 2007).

Chile logra cintas neófitas dadas por tino universitario, cine-clubs o por el Estado; el Festival de Viña del mar (1967) las divulga ante el cine usual (*Ayúdeme Ud. Compadre*, 1968, G. Becker) y lucen así (hasta 1973, golpe de Estado) el colegial M. Littin (*El chacal de Nahueltoro*, 1969) o R. Ruiz (*Tres tristes tigres*, 1968), etc.

Colombia da tres estilos: obra comercial (*Aquileo Venganza*, 1968, de C. Durán), documental publicitario y cine crítico semidocumental (D.L. Giraldo; C. Alvarez; J.M. Arzuaga: *Pasado el meridiano*, 1967).[628]

Cuba (ya libre en 1959) difunde filmes globales vía móvil por el novel centro fílmico ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica) y sus obras viran los temas repetitivos sobre la colonia por la diatriba al capitalismo a través de dramas con base histórica (T.G. Alea & J.G. Espinoza, H. Solás), documentales insurgentes (S. Alvarez; J. Massip; M Herrera con *Giron*, 1974), etc.[629]

México ve una etapa burocrática cuando la entrada de nuevo talento a la industria depende de los sindicatos (STPC)[630] y los servicios de producción o distribución corresponden al poder del Estado (banco cinematográfico, distribución, cadena de salas, etc.). El número de obras tiene altibajos (1961: 71; 1965: 109; 1968: 110, 1970: 93) y los temas y pocos autores[631] se tornan repetitivos comparados con las nuevas olas del extranjero.

---

[628] Primero hay auge de tópica social: *Raices de Piedra* (1961 **José María Arzuaga**); La colectiva *3 cuentos colombianos* (62) de **Julio Luzardo** (*Tiempo de sequía*), **Alberto Mejia** (*El zorrero*) y el carioca **Hélio Silva** (*La sarda*)*; Hermano caín* (62) de **Mario López.** Luego, surge el documental publicitario (o turístico) y con Luzardo o Mejia le dan mirada crítica. Poco después, ciertos extranjeros laboran en la zona (J. Besnard; J. Bracho; 1964-1966) y de 1967 a 1971 baja la faena hasta decretarse una ayuda por el Estado. **Cfr. Hernando Martínez Pardo**: Historia del cine colombiano, págs. 236-239.
Cfr. ''El nuevo cine latinoamericano'', Historia del cine mundial de **Georges Sadoul**, pág. 582-584.
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com* (Rev. Martes 30 de enero, 2007).

[629] **CUBA: Documental: Santiago Álvarez:** *Ciclón* (1963), *Now* (65), *Cerro pelado* (66), *Hanoi, martes 13* (67), *LBJ* (68). **E. P. Barnet:** *Por primera vez* (67). **J. Massip:** *Madina Boe* (69, en Guinea). **Ficción: J.G. Espinosa:** *El joven rebelde* (62), *Las aventuras de Juan Quinquin* (67). **H. Solas**: *Manuela* (66), *Lucía* (68). **T.G. Alea:** *Muerte de un burocrata* (66), *Memorias del subdesarrollo* (68). **M.O. Gomez:** *La primera carga del machete* (69, semidocumental). **J. Fraga:** *Odisea del general José* (68) **Extranjeros: Ch. Marker:** *Cuba sí* (61) **A. Varda:** *Salut les cubains* (63). **A. Gatti:** *Otro cristobal* (63). **M. Kalatazov y Eutuchenko:** *Moi Cuba* (64). **Joris Ivens:** *Carnet de viaje* (61).
Cfr. Georges Sadoul, Historia..., págs. 382, 586, 588-590, 733. (entre 495-566 y 567-600 son actualización de T.P. Turrent y el ICAIC). **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com* (Rev. 30 de enero, 2007)

[630] Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica: Organiza concursos de cine (1965 y 1967) para hallar talento; del primer concurso (1965) brillan: **R. Gámez**: *La formula secreta.* **A. Isaac:** *En este pueblo no hay ladrones*. **Manuel Michel, S. Laiter y S. Vejar:** *Viento distante*. En el segundo (1967): **A. Burns:** *Juego de Mentiras* (67). **Cfr. ''El nuevo cine latinoamericano'',** Historia del cine mundial, Georges Sadoul, pág. 595.
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com* (Rev. Martes 30 de enero, 2007).

[631] Algunos veteranos contiúan con su labor como L. Buñuel (*Simón del desierto,* 1965, última en el país), J. Bracho (*Andante*, 1968), R. Gavaldón (*Pito Pérez*, 1970), A. Galindo (*Verano ardiente*, 1970) o E. Fernández (*Un dorado de Pancho Villa*, 1967); temas de indígenas siguen en *Tarahumara* (1965), *Paraíso* y *Mecánica nacional* (1970) de L. Alcoriza o *La sangre enemiga* (1970; R. González); la obra comercial trota por nuevas testas como A. Mariscal, C.E. Taboada, R. Cardona Jr., etc. **Cfr. ''El nuevo cine latinoamericano'',** Historia del cine mundial, G. Sadoul. págs. 595-597.

En contrapeso, la UNAM crea el primer colegio de cine (CUEC, 1963), los sindicatos promueven dos concursos para nuevo talento (1966, y 1967) y varios *cine-clubs* enfatizan las nuevas necesidades tópicas. Con L. Echeverría en el gobierno (1970-1976), la industria comienza a tener más apoyo: un cine de autor brota luce con A. Ripstein (*Tiempo de morir*, 1965), F. Cazals (*Emiliano Zapata*, 1970), A. Jodorowsky (*Fando y Lis*, 1968; *El topo*, 1970), J. Fons, etc.[632]

Uruguay (cliente de obra de Estados Unidos de América en un 80%) ve el aporte de M. Handler[633] (formado en Praga) por su mando en la Cinemateca del Tercer mundo (1967, cine-club) y sus cintas de corte semidocumental y tramas de denuncia social (*Liber-Arce,* 1969). Otras comarcas del sur poco figuran en el periodo.

2.1.6.10. Nuevos temas en el cine estadounidense.

Estados Unidos de América reforma el código Hays, ve testas más empíricas y busca nueva clientela con temas de política (*Exodus,* 1960; *The cardinal,* 1963; O. Preminger), sexualidad, droga y hechos de rebeldía con portentos afínes al fenómeno Rock & Roll (Elvis Presley). Los veteranos (J Cruze, H King, R. Walsh, etc.[634]) merman su labor y obtienen poco aplauso; otros tañen crítica como R. Brooks (*Western*: *The professionals,* 1967; cine policíaco: *In cold blood,* 1967; *Dollars,* 1971), R. Aldrich (*Hush... Hush sweet Charlotte*, 1965; *The grisom gang,* 1971), N. Ray (*Savage Innocents*, 1960, obra evangélica: *King of Kings*, 1961), A. Hitchcook (*Psycho*, 1960, novel cine de asesinos) S. Kubrick (Épica: *Spartacus,* 1960; Bélica: *Dr strangelove,* 1967; ciencia-ficción: *2001, a space odyssey,* 1967, *A clockwork orange,* 1971), B. Wilder (*The apartement,* 1960; *The private life of Sherlock Holms,* 1970) y, someramente, E. Kazan (*Splendor in the grass,* 1961; *The visitors,* 1972).

---

[632] **Alberto Bojórquez:** *A la busca* (1969*), *Los meses y los días* (71*). **Alberto Isaac:** *Las visitaciones del diablo* (68), *Los días del amor*(71). **Alejandro Jodorowski:** *Fando y Lis* (68), *El topo* (70). **Alfonso Arau:** *El aguila descalza* (69). **Arturo Ripstein:** *Tiempo de morir* (65), *Los recuerdos del porvenir* (68), *La hora de los niños* (69*), *Crimen* (70*), *La belleza* (70*), *El castillo de la pureza* (71). Felipe Cazals: *La manzana de la discordia* (68*), *Familiaridades* (69*), *Emiliano Zapata* (70), *El jardín de tía Isabel* (71). **Jaime Humberto Hermosillo:** *Los nuestros* (70*). **Jorge Fons:** *La sorpresa* (69), *El quelite* (70). **J. Fons, J. Manuel Torres y Gonzalo Martínez:** *Tu, yo y nosotros* (70). **José Bolaños:** *La soldadera* (66). **José Estrada:** *Para servir a usted* (70). **Juan Ibañez:** *Los caifanes* (67). **Manuel Michel:** *Patsy mi amor* (68). **Paul Leduc:** *México Insurgente* (70-71). **Raúl Kamffer:** *Mictlan* (70). **Sergio Olhovich:** *La muñeca reina* (71). El asterísco (*) señala los filmes fuera de la ruta comercial (o gran público).
Cfr. ''El nuevo cine latinoamericano'', Historia del cine mundial, Georges Sadoul, pág. 597.
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com* (para corroborar las fechas adjuntas) (Rev. Martes 30 de enero, 2007)

[633] *Carlos* (1964), *Elecciones* (67),*Me gustan los estudiantes* (68), *Liber Arce* (69; colaboran M Banchero y M. Jacob). **Cfr. ''El nuevo cine latinoamericano''** en Historia Mundial del Cine de Georges Sadoul, pág. 598-600 **Crf. IMDB** *http://akas.imdb.com/name/nm0359585/* (M. Handler) (Rev. 30 de enero, 2007).

[634] *''Se produce también el fallecimiento o retiro de algunos sólidos veteranos, que habían sido puntales en la historia del Hollywod opulento. Este es el caso de Charles Chaplin, establecido en Europa desde 1953, de King Vidor, Cecil B. De Mille, Josef Von Stenberg, Fritz Lang, Frank Capra, Frank Borzage, Rouben Mamoulian, Clarence Brown, Lewis Milestone, Raoul Walsh, Allan Dwan, William Wellman o Tay Garnet, a ls que hay queañadir las gloriasdel cine cómico, como el gran Buster Keaton, que arrrastra penosamente su silueta como comparsa en varias películas, antesdesu fallecimiento en 1966''*
Román Gubern, Historia..., vol 2, pág. 119.

Los exiliados de la cacería de brujas siguen como Dassin en Grecia (*Pote tin Kyriali*, 1960; *Phaedra,* 1962), Wells en Francia, Italia y R.F.A. (*The trial*, 1962), Losey en Inglaterra (*The damned,* 1961; *A Doll' s house*, 1973), Huston en Europa (*Freud, the secret passion,* 1964; *The bible* para D. De Laurentis, 1965; *Fat city,* 1971), etc.

La generación lozana brilla por S. Peckinpah con *"Westerns"* (*Ride the high country,* 1961; *The ballad of Cable Houe,* 1970); A. Penn con biografías (*The Miracle worker*, 1961), temas de crueldad (*The Mickey One,* 1965, *Bonnie & Clyde,* 1967), crítica social (*Alice Restaurant,* 1969, *Little big man,* 1970); M. Nichols con problemas morales (*Who's afraid of Virginia Wolf,* 1966; *The graduate,* 1967; *Carnal Knowledge,* 1971). Otros son P. Yates (su policiaca *Bullit,* 1968; su romance trunco *John and Mary,* 1969), A. Hiller (*Love Story*, 1971), el inglés J. Boorman (*Point Blank,* 1967), D. Hooper (*Easy Ryder,* 1969, una visión de Estados Unidos de América como *Midnight Cowboy,* 1969, de J. Schlesinger), G. A. Romero (terror en *The night of the living dead,* 1969), R. Altman (su diatriba marcial *Mash,* 1970) y P. Bogdanovich (homenaje de comedia clásica *What's up doc?,* 1972).

Otra factoría tañe erotismo con R. Quine y *The notorius land lady* (1961); obra musical por R Wise (*West side story*, 1961), V. Minnelli & S. Donen (*Charade,* 1964), G Cukor (*My fair lady,* 1964), J. Logan (*Camelot,* 1968), W. Wyler (*Funny girl,* 1968), B. Fosse (*Cabaret,* 1972), etc.; comedia por B. Edwards (*The pink panther,* 1963), J. Lewis (*The bellboy ,*1960; *The nutty professor,* 1963; *Which way to to the front,* 1970) y por los noveles W. Allen (*Take the money and run*, 1969; *Bananas*, 1971; *Play it again*, 1973; etc.) y Mel Brooks (*The producers,*1968).

En cuanto a la obra alejada de la gran factoría están los *Underground Films* por su carácter marginal y bajo presupuesto como en la nueva ola francesa. En Nueva York J. Mekas cede un manifiesto (1960; revista *Film Culture*) en contra de los filmes tradicionales y crea una pequeña industria sustentada en una coperativa; fruto de ello, el tema racial de *Shadows* (1960) de J. Cassavettes, las drogas de *The conection* (1960) y *The cool world* (1963) de Shirley Clarke y la vasta obra con tópica sexual y popular de la vida cotidiana del pintor Andy Warhol (*Sleep,* 1963; *Chelsea girls,* 1966; *Flesh,* 1968; *Trash,* 1970; *L'amour,* 1971; *Heat,* 1972; etc.) entre otros.[635]

El fenómeno armoniza dentro del contexto intelectual de 1968 (protestas púberes, onda *hippie*, antibelicismo y opinión política igual dada en filmes como *Ice*, 1969, de R. Kramer) Hacia 1970, Estados Unidos de América saca provecho del cine de autor como en la gran industria; la esfera erudita (como M. Scorsese: *I call you first*, 1967) distingue a cierto púbico selecto, la pauta induce labor con intelecto y toque comercial (F.F. Coppola: *The Goodfather*, 1972) hasta ver novel faena lucrativa más periciosa (G. Lucas, autor de *Thx 1138*, 1971).

[635] **Ben Madow, S. Meyers, Joseph Strick** (*Come back to Africa,* 1960), **Jonas Mekas** (*Guns of the trees,* 1961), *The brig* (1964), **Adolfas Mekas** (*Halleluja,* 1963), **Kenneth Anger** (*Scorpio Rising,* 1962-1964), **Jordan Belson** (*Phenomena,* 1965), **Bruce Conner** (*Cosmic Ray,* 1961; *Looking for mushrooms, 1960*-1966), **Tony Conrad** (*The flicker,* 1965), **Carmen D'Avino, Ed Emshwiller, P. E. Golman,** (*Echoes of silence,* 1962-65), **Ken Jacobs, Larry Jordan, Gregory Marckopoulos** (*The illiac Pasion,* 1964-65). **Cfr. R Gubern,** Hist..., vol. 2, pág.131-134.

2.1.7. El autor, el imperio de Hollywood y el mundo europeo (1975-1990).

La década de 1970 inicia con gradual mercantilismo global bajo una economía liberal; pauta confirmante de la división del trabajo cosmopolita por bloques financieros y/o pactos de mercantiles[636]. Así, las sedes de creación fílmica explotan a extranjeros y oriundos mientras cierran la distribución de la obra libre. Europa y/o Estados Unidos de América fortalecen su producción mientras el orbe comunista merca su obra por fraternidad ideológica o pacto cultural; el autor fílmico del mundo tiene la opción de la gran industria (de Hollywood) ó su ermita local bajo la espera de la loa intelectual del viejo continente.

En otro rubro, la cinta magentofónica para el registro audiovisual (1950, RCA; de uso televisivo) en su versión casera ‘‘Beta’’ (*Sony*, 1975) reta la afluencia de las salas de cine; su auge, para la década de 1980, y en su formato ‘‘Vhs’’ (*JVC*), sirve, para ampliar el espectro mercantil.[637] La industria televisiva otea el apogeo del sistema de cable (creado en Estados Unidos de América; dominan *‘‘Time Inc. Home Box Office’’* y WBTS, de T. Turner) con pactos fílmicos para el previo estreno de filmes como *The sting* (G. Roy Hill) ó *The Way We Were* (S. Pollack; ambas de 1973 con R. Redford).[638]

2.1.7.1. La renovación de la industria de Hollywood.

Alrededor de 1970, **Estados Unidos de América** otea la baja del dólar ante otras monedas. Así, la faena fílmica va dirigida al lucro del espectáculo y la ganancia rápida; entre las tácticas bajan los costos y disminuyen personal y por otro, aparecen los pactos entre firmas para la distribución al exterior como la alianza Universal con Paramount, MGM con 20th Century Fox ó Columbia con Warner Brothers.

Los inicios de la década sirven para los temas morbosos para el público como las catástrofes de *Airport* (1970; G. Seaton), *The Poseidon adventure* (1972, R. Neame), *Earthquake* (1974; M. Robson), *Towering Inferno* (1974; J. Guillermin, I. Allen), etc. con un *Star System* compuesto por P. Newman, S. McQueen, G. Hackman, Ch. Heston, etc.

---

[636] Economía Neolibreal: *Viro de plan de protección al trabajador* (*Estado interventor y Estado de bienestar*) *por el regreso de la oferta y la demanda sin control.*
Cfr. Lorenzo Meyer. Liberalismo Autoritario, págs. 28-29.

[637] **Cfr. Larousse,** El cine., pág 65-66.

[638] La televisión por cable inicia en la década de 1940 en Lansford (Estados Unidos de América), zona aislada de los montes Apalaches sin buena recepción de ondas en los receptores; el comerciante y técnico R. J. Tarlton instaló una antena en el monte y distribuyó la señal por cables a varias casas; origen de su empresa ‘‘Panther Valley TV company’’. El concepto se extendió a otras zonas en las dos décadas siguientes; con el uso de satélites en el espacio desde 1970 y los cambios en la ley, aparecerían señales con un tipo de programación más específica.
Cfr. William Meyers, Los creadores de la imagen, págs. 224-242.

En otro extremo y con la misma libertad de expresión, hay una gradual tópica erotica (como en las obras de R. Meyer: *Vixen,* 1968, o *Supervixen*, 1975) hasta el apogeo del cine de sexo explícito con guiones ágiles, foros vistosos y un *Star System* marginal encabezado por L. Lovelace, Samantha Fox, Vanessa del Río, Kay Parker, D. Cousteau, Ron Jeremy, etc.; lucen así *Behind the green door* (1972) de Jim & Artie Mitchell, *Deep troath* (1972) y *The Devil in Miss Jones* (1973) de G. Damiano, y otros dados por A. DeRenzy, H. Pachard, Bob Chin, etc.[639]; los métodos cambiarán después por inversión austera y rentable mercado del vídeo casero.

Ante dicha resurrección industrial, una labor afín a Europa nace por tramas de reparo social, visión existencialista ó actuaciones polifacéticas (Al Pacino, R. De Niro, D. Hoffman, Diane Keaton, M. Streep...). Entre los directores lucen F.F. Coppola (*Dementia 13,* 1963) por su relato de mafia *The goodfather* (1974) ó su crítica de guerra de Vietnam *Apocalypse now* (1979) afín a *The Deer Hunter* (1978, M. Cimino); M. Scorsese oda al suicidio en *Taxi Driver* (1976) ó a un púgil en *Raging Bull* (1980); R. Altman profundiza el tema femino en *Images* (1972), *3 woman* (1977) y *Quintet* (1978); W. Allen da la comedia íntima *Annie Hall* (1977), D. Lynch elogia al terror clásico (*The Elephant man,* 1980), etc[640]. La factoría nivela el espectáculo (éxitos de taquilla de fantasía y ciencia-ficción; George Lucas, *Star Wars,* 1977; Steven Spielberg, *Jaws*, 1975, *Close Encounters of the Third Kind*, 1977; Spielberg será un mecenas de nuevo talento mercantil como I. Kershner, R. Howard, R. Zemeckis).

El pulso lucrativo da lugar a la comedia de M. Brooks (*High anxiety*, 1977), B. Edwards (*Revenge of The Pink Panther,* 1978) o J. Landis (*The Blues Brothers,* 1980, musical). El terror expone críos o chicos malos en *Rosemary's Baby* (1968, R. Polansky), *The other* (1972, R. Mulligan), *The Exorcist* (1973, W. Friedkin), *It's alive* (1974, L Cohen), *The omen* (1976; R. Donner) & *Omen 2* (1979, Don Taylor) y *Carrie* (1976; B. de Palma, con texto de S. King); el cine de asesinos (*Psycko-Killer* por *Psycho*, 1960, A. Hitchcook) brilla por T. Hooper (*The texas chainsaw massacre*, 1974), W. Craven (*The hills have eyes*, 1977), J. Carpenter (*Halloween*, 1978) o S. Cunninham (*Friday the 13th*, 1980)[641]. El héroe aflora con drama como el púgil de *Rocky* (1976, J.G. Avildsen) o con los iconos fijos de *Superman* (1978, Richard. Donner) o 007 en *Moonraker* (1979, L. Gilbert, con R. Moore), etc.

---

[639] **Ch. Vincent. G. Palmer. H. Lime. G. Damiano:** *Story of Joanna* (1975). **Henry Paris:** *Opening of Misty Beethoven* (75). **J. y A Mitchell:** *Resurrection of Eve* (73), *Autobiography of a flea* (76). **B. Morris:** *Mary!, mary!* (77). **R.C. Chin:** *Candy strippers* (78). **G. Leonard:** *All about Gloria Leonard* (78). Ramsey Karson: *Untamed* (79). Anthony Spinelli: *Talk dirty to me* (*1*) (80).
Cfr. Jorge Carnevale, Así se mira el cine de hoy, pág 114. **Cfr.Film Database *http://www.citwf.com***
Cfr. Adult Film Database *http://www.iafd.com* (Rev. 22 de enero, 2007).

[640] **Alan J. Pakula:** *All the President's Men* (1976). **Fred Zinneman:** *Julia* (77) **J. Bridges**: *The china syndrome* (79). **Hal Ashby:** *Coming Home* (78). **Martin Ritt:** *The front* (76), *Norma Rae* (79). **Robert Altman**: *Nashville* (75). **Sidney Lumet:** *Network* (76). **S. Pollack:** *Three Days of the Condor* (75). Etc.
Cfr. J. Carnevale op. cit., págs. 117.
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com* (fechas y datos adjuntos). (Rev. 22 de enero, 2007).

[641] **Cfr. Francisco Plaza** Asesinos de Cine, págs. 25, 59, 75, 83, 100.

Un cine policíaco rudo lo da *Death Wish* (1974, M. Winner con Ch. Bronson) o *The enforcer* (*Dirty Harry 3,* 1976; J. Fargo); el Western decae por su nexo con otros géneros (comedia *The villian,* 1979, H. Needham) y resiste por C. Eastwood y *The outlaw Josey Wales* (1976) o D. Siegel *The shootist* (1976, con J. Wayne). El cine musical usa contexto reciente y actuación, en su mayoría, juvenil (*Saturday night fever,* 1977, J. Badham; *Grease,* 1978, R. Kleiser; *Hair,* 1979, M. Forman; *All that Jazz,* 1979, B. Fosse; *Fame,* 1980, A. Parker). El melodrama forja dudas sobre familia o mujer (*An Unmarried Woman,* 1978, P. Mazursky; *Kramer vs Kramer,* 1979, R. Benton).

Asimismo, Estados Unidos de América cede tino foráneo; M. Forman (R. Checa) da *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975); T. Kotcheff (Cánada), *Fun with Dick and Jane* (1977); A. Parker (R. Unido), *Midnight express* (1978); L. Maille (Francia), *Pretty Baby* (1978); F. Zeffirelli (Italia), *The Champ* (1979); W. Wenders (Alemania), *Paris, Texas* (1984); A. Konchalowsky (Rusia), *Maria's Lovers* (1984); P. Verhoeven (Holanda), *Flesh & Blood* (1985); B. Beresford (Australia), *Crimes of Heart* (1986); V. Schlöndorff (Alemania), *The handmaid's tale* (1990), etc[642].

Desde 1980, el autor con su pauta y público ciñe un *Director System*; S. Spielberg asegura el efecto visual (*Raiders of the last arc*, 1980; *E.T*; 1984; *Indiana Jones & the last crusade*;1989) y a veces dramas (*The color purpre,* 1985; *Empire of the sun,* 1987); G. Lucas paga la ejecución de sus escritos fantásticos (*The empire strikes back*, *Return of the Jedi,* 1981-84; I. Kershner; R. Marquand; secuelas de *Star Wars*) y costea obra afín (*Howard, the duck,* 1986, W. Huyck; *Willow*, 1988, R. Howard). Otras mentes como M. Brooks señalan comedia ó farsa (*History of the World: I,* 1981; *Spaceballs*, 1987); J. Abrahams, David Zucker y J. Zucker, parodia (*Airplane*, 1980; *The naked gun,* 1988); J. Landis (*Animal House,* 1977), I Reitman (*Stripes*, 1981) o J. Hughes (*The Breackfast club,* 1985; produce *Home alone*, 1990, C. Columbus) tópica púber mientras prevalece un *Star System* ligado al show televisivo *Saturday Night Live.* El ''*western''* emplea jóvenes en *Young guns* (1988, Ch. Cain) ó suave crítica al tirano como *Pale Rider* (1985, C. Eastwood), *Silverado* (1985, L. Kasdan) o *Dance with wolves* (1990, K. Costner). El terror decae por tramas predecibles o mounstros con pena psicológica (*The Hunger,* 1983, de vampiros T. Scott; *Videodrome* & *The fly,* 1982-86; D. Cronenberg). El cine musical usa juventud y rock del momento (*Flashdance*, 1983, A. Lyne; *Foostlose*, 1984, H. Ross). El melodrama reafirma el afecto familiar (*Rain Main.* 1988, B. Levinson).

Efectos visuales y espectáculo convergen en las firmas *Industrial Ligth & Magic* (y *Skywalker Sound*, G. Lucas) o *Amblin* (Spielberg); Spielberg apoya a R. Zemeckis con la ciencia-ficción *Back to the future I, II & III* (1984, 89, 90) y la animación de *Who frammed Roger Rabbitt?* (1988); el titiritero J. Henson incita uso de muñecos electrónicos (*The Great Muppet Caper,* 1980; *The dark cristal,* 1982; *Labyrinth,* 1986) como Frank Oz (adjunto de Henson o Lucas) en *Little shop of horrors,* 1986.

---

642 **P. Weir** (Australia); *Witness* (1984). **Percy Adlon** (Alemania); *Out of Resenheim* (*Bagdad Café,* 87). **L. Puenzo** (Argentina); *Gringo Viejo* (89; parodia o una visión muy corta de la cultura latinoamericana como *La Bamba*, 87, L. Valdez ó *The milagro beanfield war,* 88, R. Redford,). **Cfr. J. Carnevale.** op. cit., págs. 158, 159. **Cfr IMDB** *http://akas.imdb.com* (Rev. Lunes 12 de febrero de 2007).

La tópica de la inteligencia artificial y/o el computo halla sitio en *Blade Runner* (1980, R. Scott, libro de P.K. Dick), *Tron* (1982, S. Lisberger), *Brainstorm* (1981, D. Trumbull), *War games* (1983, J. Badham), *The terminator* (1984; J. Cameron), *Electric Dreams* (1984, S. Barron), etc. La ciencia-ficción acondiciona el terror en *Alien* (1979. R Scott) y *Predator* (1987; J. Mctiernan) o la crítica bélica en *Enemy mine* (1985, W. Petersen), etc.

La visión de país libre con el gobierno de R. Reagan (1981-1989) fluye en cintas de soldados como Rambo (*First Blood,* T. Kotcheff; *Rambo II,* G.P. Cosmatos; *Rambo III,* P. MacDonald; 1982, 85, 88) y relatos ofensivos al orbe comunista como *Rocky IV* (1985, S. Stallone) ó *Read Heat* (1988, W. Hill), etc.; brota así, la pauta de tipos con musculos o armas para salvar el mundo con actores de la talla de S: Stallone, A. Schwarzenegger*,* B. Willis, Ch. Norris, etc. (*The Delta force I & II*, 1986, 90, M. Golam, A. Norris; *Commando,* 1985, M.L. Lester; *Cobra,* 1986, Cosmatos; *Die Hard I & II,* 1988, 90, J. McTiernan, R. Harlin; *Tango & Cash,* 1989, A. Konchalowski; etc.).

En cuanto a la *Academia de Artes Cinematográficas*, el tino foráneo es loado; los ingleses H. Hudson (*Chariots of fire,* 1980) o R. Attenborough (*Gandhi,* 1982) como el checoslovaco M. Forman (*Amadeus,* 1984), el italiano B. Bertolucci *The Last Emperor* (1987, Italia, Francia y Reino Unido), el australiano B. Beresford (*Driving Miss Daisy,* 1989) y el nipón A. Kurosawa (trayectoria) ganan su *Oscar*.

Por cine de autor, O. Stone (escritor y director; *Platoon,* 1986), S. Kubrick (*Full metall Jacket,* 1987), B. De Palma. (*Casualties of War,* 1989) reviven el tema bélico de Vietnam. En cuanto a F.F. Coppola (*Rumble Fish,* 1983), W. Allen (*Zelig,* 1983; *Hannah and Her Sisters*, 1986; etc.) y M. Scorssese (*After Hours* 1985); unen cortometrajes en *New York Stories* (1989). Según, Ray Carney, la creatividad de los tres anteriores es trivial por su disolución industrial y se determina como opción intelectual a un cine independiente de larga y marginal tradición en Estados Unidos de América [643] cuya resistencia sigue por J. Jarmush[644] (*Mistery Train*, 1989), N. Gómez, Ch. Burnett, etc.

---

[643] Ese cine brota con los semidocumentales de **Sidney Meyers** (*The quiet one*, 1948), **Morris Engel** (*The little fugitive*, 53; *Lovers and lollipops*, 55; *Wedding and babes,* 58) y **L. Rogosin** (*On the Bowery*, 57). Entre 1957 y 1979 siguen autores opuestos al cine *hollywoodense* con centro creativo en New York (como **J. Cassavetes, Sh. Clarke, B. Loden, E. May, M. Rappaport, R. Kramer, P. Morrisey** y otros menos conocidos como **R. Taylor, J. Micklin Silver, M. Roemer, William Greaves, R. Frank, J. McBride, M. Moses Ginsberg, C. Weill, J. Strick, H. Jaglom, J. Korty, J. Ivory**). Luego de 1980 están: **Caveh Zahedi, Nick Gómez, Jane Spencer, Gregg Araki, Charles Burnett** o **Jim Jarmush** (veteranos siguen como P. Morrisey). **Cfr. Ray Carney ''Nuevos cines, 60',''** en Historia General del cine V. Coordinado por José Enrique Monteverde y Esteve Rimbau, págs. 235-260.
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0257129/* M. Engel) (*nm0583627/* S. Meyers), (*nm0737369* L. Rogosin). (Rev. 13 de febrero de 2007).

[644] **Jim Jarmuch:** Wim Wenders le regala un rollo sobrante y sin usar de *Der stand der dinge* (1982) y con él hace *Stranger than paradise* (84, obra de pocos ángulos y estilo semidocumental, afín a *Down by law,* 86). Da dos cortometrajes (*Coffee and cigarrettes I and II;* 86, con guión de R. Benigni; 89) antes de *Mistery train* (89). **Cfr. J. Carnevale. op. cit.,** págs. 170-172.
Cfr IMDB *http://akas.imdb.com/name/nm0000464/* (Jarmush). (Rev. 13 de febrero de 2007).

2.1.7.2. Europa hasta 1980 durante la construcción de Unión Europea.

Ante la fuerza de Estados Unidos de América o el comunismo oriental, Europa occidental desea un bloque afín a sus tratos mercantes (grupo de los 12, futura Unión Europea)[645] e ideas demócratas (desde 1968; busca zanjar autocracias como de Portugal, 1974; España, 1975). El europeo talla efigie de libre expresión (Convención Cultural Europea 1992[646]) y la órbita fílmica ata el lucro afín a Estados Unidos de América con tinos propios, escuelas ó pautas (nueva ola, neorrealismo, etc.). Los viajeros igual cooperan; O. Wells (*Vérités et mensonges, F,* 1974) y J. Losey (*Monsieur Klein,* 1976) afanan en Francia mientras S. Kubrick (*Barry Lindon* (1975; *The shining,* 1980), J. Houston (*The Man Who Would Be King*, 1975) o D. Lynch (*The elephant man*, 1980, con Estados Unidos de América) lo hacen en Inglaterra.

España, luego del paso efímero de L. Buñuel (*Tristana*, 1971) o del carioca G. Rocha (*Cabezas cortadas*, 1970) o el pulso de L.G. Berlanga (*Tamaño natural,* 1973), C. Saura (*Cría Cuervos*, 1975) acaba su censura en 1977 tras la muerte de F. Franco (1975). La obra oriunda o de factoría cosmopolita sigue un libre albedrío (*Elisa mía*, 1977, C. Saura; *La escopeta nacional*, 1977) hasta otear un cine de tópica sexual con el llamado ‘‘destape’’; brillan así J.J. Bigas Luna (*Bilbao*, 1978; *Caniche,* 1979), V. Aranda (*Cambio de sexo,* 1976), E.G. de la Iglesia (*Placeres ocultos,* 1976), J. Chavarri (*A un dios desconocido,* 1977), P. Olea (*Flor de Otoño*, 1978), V. Fons (*Ocaña*, 1978) y luego, P. Almodovar; otra pauta da visión agraria como *Furtivos* (1975, J.L. Borau), *Pascual Duarte,* (1976, R. Franco) o *Asignatura pendiente* (1977, J. L. Garci) y otra, ataca el franquismo como *Caudillo* (1977, B.M. Patiño), *La vieja memoria* (1977, J. Camino), *El corazón del bosque* (1979, M.G. Aragón,), *7 días de enero* (1979, J.A. Bardem) o *El crimen de Cuenca* (1979, P. Miro). La cría fílmica, además de V. Erice, M. Camus o N. Ibáñez (Uruguay), suma el toque de A.G. Rico (*Retrato de familia,* 1976), J. Chavarri (*Desencanto,* 1976), J.M. Gutiérrez, P. Vechialli, R. Bodegas, F. Colomo, Ivan Zulueta, F. Trueba.

En **Francia**, U.G.C., Pathe o Gaumont acaparan la industria y la distribución. Entretanto, la *nueva ola* dura por F. Truffaut y sus flirteos de *L’histoire de Adele H* (1975) o *L’amour en fuite* (1979), A. Resnais y sus giros de tiempo de *Providence* (1977), C. Chabrol y la mujer de *Violete Noizière* (1978) o J.L. Godard y los ensayos *Ici etailleurs* (1976) o *Comment ça va* (1978); E. Rohmer va a Alemania (*Die marquise Von O*, 1976) y L. Maille a Estados Unidos de América (*Atlantic city,* 1980). Por mano veterana, J.P. Melville (*Le flic,* 1972) muere en 1973; R. Bresson cede pesimismo místico en *Le diable probablement* (1977) y L. Buñuel da su último oteo surrealista en *Cet obscur objet du desir* (1977).

---

[645] En 1970 entra Francia, Italia, Benelux (Bélgica, Holanda y Luxemburgo), Alemania; en 1973, Irlanda, Reino Unido y Dinamarca; en 1981, Grecia; en 1986, España y Portugal. **Cfr. Carlos Gustavo Arroyo y Alberto Carlos Ávila, Historia cinematográfica de la unión europea,** págs. XVIII y XIX. **Cfr.** "Unión Europea (UE)", Enciclopedia Microsoft(R) Encarta(R) 99. (c) 1993-1998 *Microsoft Corporation.*

[646] **Carlos Gustavo Arroyo y A. Carlos Ávila, op. cit.,** págs. XVIII y XIX.

Por técnica más novel lucen el griego C. Gavras (*Section spéciale,* 1975), M. Duras (*Le camion,* 1977), Y. Boisset (*Dupont la joie*, 1975), B. Blier (*Préparez vos mouchirs*, 1978), A. Corneur (*Serie noire*, 1979), B. Tavernier (*La mort en direct,* 1980) haste el pulso histórico de Jean-Jaques Annaud de *Noirs et blancs en coleur* (*Victoire en chantant,* 1976). Algunas cintas liberales harán famosos a actores como G. Depardieu, Miou-Miou, I. Hupert, M. Schneider, P. Dewaere, etc.

Finlandia y **Noruega** otean a R. Jarva (*Jäniksen vuosi*, *Año del conejo,* 1977), M. Niskanen, J. Donner o A. Breien (*Arven, Testamento*, 1979).

En **Grecia** luce la visión oriunda del siglo XX en *O Tjiasos* (1975) y *Megaleksandros* (1980) de Theodoros Angelopoulos.

En **Hungría** avanza el tino de I. Szabó (*Budapesti mesék,* 1976) o M. Jancso (*Vizi privati, pubbliche virtù,* 1975).

En **Inglaterra** merma la pauta del *Free Cinema*[647]; crece el espectáculo tipo Estados Unidos de América como el héroe de *Robin & Marian* (1976; R. Lester) o la manufactura de D. De Laurentis *Flash Gordon* (1980, de M. Hodges, con la moda *Star Wars*). En tal lapso, vive el humor del grupo Monthy Phyton (Terry Jones y T. Guillan) con *The Holy Grail* (1975) o *Life of Bryan* (1979), música actual en *Tomy* o *Listomania* (1975) de K. Russell (forja el cine-clip), pericia de S. Kubrick en *Barry Lyndon* (1975, de W.M. Thackeray) y *The Shining* (1980; de S. King). Por tino novel lucen A. Parker y la mafia infante de *Bugsy Malone* (1976), D. Jarman y la violenta *Jubilee,* R. Scott y la histórica *The duellist* (1977) y P. Greenaway y la ciencia-ficción de *The Falls* (1980).

Italia toca temas sexuales (*Ultimo tango a Parígi,* 1972, B. Bertolucci), políticos (*Sacco y Vanzetti,* 1971, G. Montaldo; *Todo modo,* 1976, E. Petri) o policíacos (*Profondo Rosso,* 1975, D. Argento; *Cadaveri eccellenti*, 1976, F. Rossi; *Io ho paura,* 1977, D. Damiani). En ese tiempo mueren los diestros V. de Sica (*Il viaggo*, 1974), P. P. Passolini (asesinado luego de su polémica *Saló,* 1975), L. Visconti (*L'innocente*, 1976) y R. Rossellini (*Il messia,* 1976; expira en 1977). El Neorrealismo vira por enfoques y tópica; E. Scola ciñe dureza paterna en *Brutti sporchi e cattivi* (1976) como *Padre padrone* (1977) de P. & V. Taviani; la señal de amor fraterno vive por M. Monicelli y *Caro Michelle* (1976) o M. Ferreri y *L'ultima donna* (1976). La historia oriunda se halla en el atisbo del siglo XIX *L' eredità Ferramonti* (1976) de M. Bologni o los reparos de facismo *Novecento* (1976, B. Bertolucci), *Una giornata particolare* (1977, E. Scola), *Cristo si è fermato a eboli* (1979, F. Rossi) y *Ogro* (1980, G. Pontecorvo); las obras de conjunto *I nova mostri* (1977; Monicelli, D. Risi, Scola) o *Signori e signori, bounanotte* (1978; L Comencini, N. Loy, L. Magni, Monicelli, Scola) tañen ironía del entorno social. En otro rubro, sigue el diestro F. Fellini con su albedrío barroco en *Casanova* (1976) y *Prova d'ochestra* (1978).

---

[647] **Tony Richardson**: *Joseph Andrews* (77); **Karel Reisz** en Estados Unidos de América: *Wholl stop the rain* (79). **L. Anderson:** *Look back in anger* (80). **Cfr. J. Carnevale. op. cit.,** págs. 132.
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0724798/* T. Richardson), (*nm0718554/* K. Reisz), (*nm0000755/* Andercon) (Rev. Viernes 6 de octubre de 2006).

En Los **Paises Bajos** (Holanda) brilla P. Verhoeven (*Soldaat van Oranje*, 1977; *Voorbij, voorbij*, 1979).

En **Polonia** (con penuria y lidia política) A. Wajda expresa su criterio social (*Ziemia obiecana,* 1975; *Czlowiek z marmuru,*1977; *Dyrygent,* 1980) y K. Kieslowski da un reparo filosófico sobre la cámara de 8mm en *'Amator* (1979).

Portugal guarda el prestigio de M. Oliveira (*Amor de Perdição,* 1979), A. De Macedo (*As horasde Maria,* 1979) y A. Cunha Telles (documental *Continuar a viver,* 1976)[648].

En la **R.F.A.,** cuatro testas lucen por tacto propio: V. Schlondorff adapta literatura de M. Yourcenar en *Der Fangschuß* (1976) y de G. Grass en *Die brechtommel* (1979; copera Francia, Polonia y Yugoslavia); R.W. Fassbinder (*Bolweiser,* 1976, telefilme) toca rasgos de íntimidad con historia nativa como *Die ehe der Maria Braun* (1979, posguerra); W. Herzog (*Stroszek*, 1977; *Nosferatu,* 1979, homenaje a Mournau) tañe sondeo antropológico y metafísico e inicia labor en países vecinos; W. Wenders, colegial, alude temas de Estados Unidos de América bajo su compás lento (casi al tiempo real) como *Der amerikanische Freund* (1977, coproduce Francia). Otros germanos añaden su estilo como el documentalista H.J. Syberberg (*Hitler,* 1978, con Francia e Inglaterra), y M. V. Trotta (antes actriz y luego filma *Das Zweite Erwachen der Christa Klages,* 1978).

Con respecto a la **R.D.A.,** la factoría decae por el ya tenue control de la U.R.S.S. y la recolección de talento por la televisión; E. Günter adapta a Goethe en *Die Leiden des jungen Werthers* (1976); K Wolf y W. Kohlhasse (escritor) dan drama en *Mama, ich liebe* (1977) y tema liberal en *Solo Sunny* (1980); H. Zschoche tañe flirteo (como Romeo y Julieta) en *Sieben Sommersprossen* (1978); J. Bottcher (*Im Lohmgrund,* 1977) y W. Heynowski (*Die Eiserne Festung,* 1977) duran con documental entre otros.

En zona nórdica, **Suecia** ve a J. Troell (*Bang!*, 1976), B. Widerberg (*Mannen på taket,* 1976), V. Sjöman (*Tabu,* 1977) y a I. Bergman con sus dudas espirituales (*Ansikte mot ansikte, Cara a cara,* 1976; *Höstsonaten*, 1978);

[648] **PORTUGAL: Manoel Oliveira:** *Amor de Perdição,* 1979. **António de Macedo**: *As horasde Maria* (79), **A. Cunha Telles:** *Continuar a viver* (1976, Doc.) **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com* (*/name/nm0210701/* Oliveira), (*name/nm0209994* A. Macedo), (*name/nm0196088/* A. Cunha Telles) (Rev. Martes 27 de febrero de 2007).

2.1.7.3. Cine de Europa de 1980 a 1989.

En **Albania** valen las vistas de actualidad de Kujtim Çashku y Piru Malkano (*Ballë për ballë*, 1983), A, Minga, S. Pekani, Bujar Kapexhiu (*Tela për violinë* ,1987), etc.

En **España** sigue la libre expresión. P. Almodóvar[649] luce por su tópica sexual de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) o *Átame* (1989); dichas cintas dan fama a actores como A. Banderas y V. Abril y una pauta afín a Bigas Luna (*Lola,* 1986).

Respecto a los cineastas veteranos quedan C. Saura (*Bodas de sangre,* 1981), V. Erice (*El sur,* 1983), M. Camus (*Los santos inocentes,* 1984), L.G. Berlanga (*La vaquilla,* 1985), M.G. Aragón (*La mitad del cielo,* 1986), V. Aranda (escuela de Barcelona; *El lute, camina o revienta, mañana seré libre,* 1987-88), etc.; por tacto de la reciente transición duran J.L. Garci (*Volver a empezar,* 1982), J. Chavarri (*Las bicicletas son para el verano,* 1984), J. Camino (*Dragon Rapide,* 1986), P. Miró (*Werther,* 1986) o F. Trueba (*El año de las luces,* 1986) y por novel pulso, I. Uribe y su reparo franquista *La fuga de segovia* (1981) o J. Luis Cuerda y su comedia *Pares y nones* (1982)[650].

En **Francia**, el empirismo se sostiene por algunos autores; J.L. Godard (*Sauve qui peut –la vie-,* 1980), F. Truffaut (*Le dernier métro*, 1980), E. Rohmer (*Le rayon vert*, 1986) ó C. Chabrol (*Un affaire des femmes,* 1988) dan simples dramas mientras otros cuidan su contraste artístico como B. Tavernier (*La mort en direct,* 1980), J.J. Beineix (*37°2 le matin, Betty Blue,* 1986), C. Berry (*Jean de Florette, Manon des sources,* 1986-87, de M Pagnol) o P. Leconte (*Monsieur Hire*, 1989, *Le mari de la coiffeuse*, 1990). El nuevo tino se halla con B. Swaim (americano, *La balance,* 1982, policíaca), L. Besson (ciencia-ficción: *Le dernier combat,* 1983, *Subway*, 1984), C. Serrau (*3 hommes et un couffin,* 1985) y J.P. Rappenau (*Cyrano de Bergerac,* 1990).

El gobierno de **Inglaterra** (de M. Tatcher) abandona al cine (NFFC; Eady Fund) y brota el costeo autónomo (Channel four, canal televisivo) como en *Chariots of fire* (1981) de H. Hudson, *Ghandi* (1982) de R. Attenborough (*A bridge to far,* 1977; *Cry freedom,* 1987), el cine-clip (tipo K. Russell: *Ghotic,* 1986, Estados Unidos de América) de *Pink Floyd, The Wall* (1982) de A. Parker o la visión de evangelización de las indias *The Mission* (1986) de R. Joffé. En otra vía, T. Jones (*Erik the Viking,* 1989), T. Guilliam (*Brazil,* 1984; *The adventures of Baron Munchausen,* 1989) o J. Cleese (escribe y actua en *A fish called Wanda,* 1988, Ch. Crichton) laboran de forma separada luego de su éxito con el Monthy Phyton (*The meaning of life,* 1983).

---

[649] *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), *Laberinto de Pasiones* (82, sobre una mujer promiscua), *Entre tinieblas* (83, sexualidad reprimida de una monja), *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* (84, una esposa liberal), *Matador* (86; sobre un conocedor de la tauromaquia), *La ley del deseo* (87, sobre homosexualidad). *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (88, su estilo loa a la comedia clásica de Hollywood), *Atame* (89, actriz de pornografía rehén de un fiel espectador).
Cfr. J. Carnevale. op. cit., págs. 160-162.

[650] **Cfr. "Español, Cine"**, Enciclopedia Microsoft(R) Encarta(R) 99. (c) 1993-1998 Microsoft Corporation.

El tacto empírico vive por J. Ivory (de Estados Unidos de América) y sus flirteos de *The bostonians* (1984) o *Maurice* (1987), D. Jarman y su vista pictórica *Caravagio* (1987), T. Davis y el drama *Distant voices, still lives* (1988) o P. Greenaway[651] y su cuidada fotografía con temas de sexo o agravios de la sociedad como *The Cook the Thief His Wife & Her Lover* (1989) entre otras. En otra vía, mientras A. Lyne filma en Estados Unidos de América *Foxes* (1980), la novel generación la componen S. Frears (*The hit,* 1984), M. Newell (*Dance whit a stranger,* 1985) o M. Leigh (*High hopes,* 1988).

Asimismo, **Italia** otea un flujo mercantil mientras las tramas sociológicas resisten con F. Rossi (*Tre fratelli*; 1981, sobre lazos familiares), M. Ferreri (*Storie di ordinaria follia*, 1981; *Come sono buoni i bianchi!*, 1988) y el reciente G. Ferrara (*Cento giorni a Palermo,* 1984, policíaca) y su pulso político de *Il caso moro* (1986). Fieles a su pauta están B. Bertolucci (*The last emperor,* 1987) y su vista rural *La tragedia di un uomo ridicolo* (1981), E. Scolla y su musical *Le bal* (1983) o F. Fellini y su comedia *Ginger y Fred* (1985). Por fresco punto de vista social están C. Caligari con la droga de *Amore tossico* (1983), N. D'alesandria con el esquizofrénico de *L'imperatore d' roma* (1988), M. Risi con su visión pedagógica de *Mery per sempre* y *Ragazzi fuori* (1989-90); igual lucen G. Amelio, D. Lucheti (*Domanni accadrà*, 1988), C. Mazzacurati, R. Faenza, M Martone, etc.[652] La comedia suma la gracia de R. Benigni (*Tu mi turbi,* 1983) y N. Moretti (*Palombella rossa*, 1988) mientras el drama comercial lo ostenta G. Tornatore (*Il camorrista*, 1986) con su historia de cine *Nuovo cinema paradiso* (1988). También vale apuntar el experimento de grabación en vídeo de M. Antonioni *Il mistero di Overwald* (1981) como primicia de la transferencia digital al celuloide[653].

En **Polonia**, K. Kieslowsky (1941-1996) ata modernidad y enajenación desde el dilema moral de matar *Krótki film o zabijaniu* (*No mataras,* 1988, del plan de diez obras inferidas por las normas judeocristianos: *Decalog,* 1988-90) a dudas de soledad y amor en *Krótki film o milosci* (*Película de amor,* 1988).

En la **R.F.A.** opera talento derivado de la televisión y/o el documental como W. Petersen (*Das boot*, 1981), J. Bruckner (*Kolossale liebe,* 1981), P. Adlon (*Zuckerbaby,* 1985; luego va a Estados Unidos de América como W. Petersen) y D. Dorrie. (*Mäner,* 1985).

---

651 **Peter Greenaway**: *The draughtsman's Contract* (1982), *A zed and two Noughts* (85), *The Belly of an Architect* (87) **Cfr. IMDB** *akas.imdb.com/name/nm0000425/* (Rev. Sábado 17 de febrero de 2007)

652 Para revisar otras reseñas y otros nombres: **Cfr.** Ivanjoe, Colin Smith, Nueve Maletas Cine socio-político italiano. Antología.
http://www.nodo50.org/rebeldemule/foro/viewtopic.php?t=510&postdays=0&postorder=asc&start=0
(Rev. Sábado 16 de septiembre de 2006)

653 **Cfr. J Carnevale** Así se mira el cine de hoy, pág 173.

Ahora bien, la industria europea, vista como bloque, comienza a tener pautas afines por sus pactos internacionales de directores (noveles, diestros o foráneos).

La historia con ficción es indagatoria de sus raíces y contexto; la *Segunda Guerra Mundial* va por István Szabó y su visión de fascismo *Mephisto* (1982, R.F.A., Hungría, Austria; Oscar en Estados Unidos de América), P. & V. Taviani y su mirada de Toscana de 1944 *La notte di San Lorenzo* (1981) o M. Radford (hindú crecido en inglaterra) y su drama *Another Time, Another Place* (1982); P. Adlon (alemán) otea primeras décadas del siglo con el personaje M. Proust en *Celeste* (1981 R.F.A.); el francés J.J. Annaud toca era primitiva en *La guerre du feu* (1981, Francia, Cánada, Estados Unidos de América) y la inquisición en *Der name der Rose* (1986, Francia, Italia, RFA); el yugoslavo E. Kusturica debuta con su visión de posguerra *Otac na sluzbenom putu* (1985); el italiano B. Bertocuci trata el fin de la dinastía china en *The last empereur* (1987, Italia, Inglaterra, China) y K. Branagh adapta a Shakespeare en *Henry V* (1989, Inglaterra).

Respecto al cine de Noruega, el tratamiento de las costumbres va en los relatos de los daneses B. August (*Pelle erobreren,* 1987, Dinamarca, Suecia) y G. Axel (*Babettes gaestebud,* 1987) y del sueco L. Halstrom (*Mit liv som hund*, 1985); testas loadas de Dinamarca son J. Larsen, M. Anfred, S.K. Jacobsen, J. Hastrup, E. Carlsen, A. Refn, H. Ryslinge, M Wikke, etc. como los documentales de J. B. Carlsen y J. Leth. Suecia da lugar a la obra fílmica de I. Bergman *Fanny & Alexander* (1982, con R.FA., Francia) y la póstuma del ruso A. Tarkovsky *Offret* (*Sacrificio,* 1986; con Francia).

Cinematografías pequeñas luchan por su éxito; de Portugal P. Rocha tañe flirteo en *A Ilha dos Amores* (1982), el polaco A. Wajda es loado en Cannes por *Czlowiek z zelaza* (1981) como el griego Theodoros Angelopoulos (por *Taxidi sta Kithira,* 1984) cuando la húngara M Mészaros compite por *Naplo* (1984). El bosnio A. Kenovic debuta con la pobreza de *Kuduz* (1989), el suizo M. Dembo gana el oscar de Estados Unidos de América por *La diagonale du fou* (1984, Suiza) como Fons Rademakers por *De Aanslag* (*Asalto,* 1986, Holanda), etc. Asimismo, testas foráneas van a Europa; el ruso A. Tarkovsky tañe vida de un poeta en *Nostalghia* (1983, Italia; antes de la postuma *Offrett,* 1986, Suecia) y su paisano N. Mihalkov da romance con M. Mastroianni en *Occi ciornie* (1987, Italia); el australiano R. Mullcahy luce con los inmortales de *Highlander* (1986, Inglaterra); etc.

Resta indicar la unificación de **Alemania** (caída del muro de Berlín); luce el tino de la RDA como Walter Beck (*Froschkönig*, 1988), Helmut Dziuba, Günter Meyer (*Kai aus der Kiste*, 1988) o A. Dressen (primero documentalista).[654]

[654] **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0065303/* W. Beck) (*nm0246222/* H. Dziuba) (*nm0583118/* G. Meyer) (Rev. 6 de marzo de 2007).

2.1.7.4. Los últimos años del cine soviético.

En la **U.R.S.S.,** cerca de 1980, la política sigue sus restricciones bajo el poder de Y. Andropov o K. Chernenko; luego, en 1985, con M. Gorbachov, hay gradual mesura hasta el quiebre del sistema. En cierto lapso, varias testas lidian con la dictadura hasta su salida del país; A Tarkovsky pone la memoria de un desahuciado en *Zerkalo* (1975) y dos científicos en zona sobrenatural de *Stalker* (1979), luego irá a Europa; A. Konchalovsky, antes de ir a Estados Unidos de América, toca historia de la Unión Sovietica hasta 1960 en *Siberiada* (1978); Nikita Mihalkov, disímil a su hermano A. Konchalowsky, dura en la nación con su visión de guerra civil *Svoy sredi chuzhikh, chuzhoy sredi svoikh* (1974), un ritmo lento en *Neskolko dney iz zhizni I.I. Oblomova* (*Días de la vida de Oblomov,* 1978) y toque teatral en *Bez svideteley* (*Sin testigos,* 1983) hasta salir a Italia (1987). Por nuevo tino queda V. Menshov y su relato mujeril *Moskva slezam ne verit* (1979), E. Klimov y su aldea en riesgo de aluvión de *Proshchanie* (*Adios a Matiora,* 1983) o A. Sokurov y su drama bélico *Odinokiy golos cheloveka* (1987) entre otros (I. Dykhovichnyj, M. Yakzhen, Dmitri Mikhleyev, etc.)[655]

2.1.7.5. Datos del cine de Asia entre 1975 y 1990.

Cambodia cede la obra bélica *Devet kruhu pekla* (1989) del checo M. Muchna.

China intenta alentar su industria entre 1971 y 1975 ante su realismo socialista pasivo y sus talleres fílmicos ocupados por el Estado; el partido gobernante aligera su postura, salen obras ejemplares para el régimen y se reactivan los estudios.

La constitución moderada de 1975 y la muerte de Mao (1976) dan anhelo (1977 a 1979) de cierta aurora temática desde la reapertura de la Academia de Cinematografía (1978), el control fílmico por el Ministerio de Radio, Televisión y Cinematografía, la cooproducción con Hong-Kong y la llegada de nuevo talento de 1980 a 1993 como Chen Kaige (*Huang tu di, Tierra amarilla,* 1984), Tio Xhuangzhuang (*Dao ma zei*, *Elefante Ladrón*, 1986), Zhang Yimou (*Hong gao liang*, *Sorgo Rojo,* 1987), Hu Mei, etc.[656]

---

[655] **Kira Muratova**[1]**:** *Dolgie provody* (*Largo adios,* 71), *Astenisheskij Sindrom* (*The Asthenic Syndrome*, 89,[1]), **Vasili Pichul**[1]: *Malenkaya* (88,[1]). **Vadim Abdrashitov:** *Plyumbum, ili opasnaya igra* (86,[1]). **Elem Kimov:** *Idi i smotri* (*Ven y mira,* 85, [1]). **Dmitri Mikhleyev:** *Volya vselennoy*
Cfr. Edward Buscombe, Cinema Today, págs. 340, 342, 344 ([1]).
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0586482/* Nikita Mihalkov), (*nm0464846/* Aandrei Konchalovsky), (*nm0001789/* Andrei Tarkovski), (*nm0579828/* Vladimir Menshov), (*nm0459552/* Elem Klimov), (*nm0812546/* Aleksandr Sokurov), (*nm0245857/* Ivan Dykhovichnyj), (*nm0945137/* Mikhail Yakzhen), (*nm1098698/* Mikhleyev) (Rev. Martes 6 de marzo, 2007).

[656] **CHINA** Otros son Liu Miaomio, Wu Ziniu, Zhang Zeming, Huang Jianxing y Peng Xiaolian... (**Junzhao Zhang** va aún con el régimen en *Yi ge he ba ge, 1 y 8*, 1983).
Cfr. Marco Muller, ''El devenir de los cines chinos (1956-1993)'', Historia General del Cine Vol XI, coordinado por José Enrique Monteverde y E. Rimbau. págs. 301-313.
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/nm0955621/* (Jun-Zhao Zheng) (Rev. Miércoles 7 de marzo, 2007).

Por **Corea del Norte**[657] consta la ciencia-ficción *Pulgasari* (1985) de Sang-ok Shin y Chong Gon Jo.

Corea del sur baja su público por la televisión y la censura; en 1980 hay tema nacionalista, sexual o histórico; brilla Im Kwon-Taek (*Mandara,* 1981, buda) o los debutantes Yi Doyon o Chang Ilho.[658]

Filipinas da un Festival Internacional en Manila (1982), un comité fílmico en el Ministerio de cultura y un Centro de cine experimental. Entre los autores filipinos lucen E. Romero (*Ganito kami noon, panano kayo ngayon, Así vivimos,* 1976), K. Khimik (*Mababangog Hangungot, pesadilla exhalada,* 1977), L. Brocka (*Bayan Ko,* 1985), M. De Leon, I Bernal, C. Ad. Castillo, Lupita A. Concio, etc.[659]

Hong Kong (colonia inglesa) desde la posguerra copió pautas de Estados Unidos de América (comedia, drama, cine negro).[660] Luego, héroes del cine nipón con Zhang Che (*Bian cheng san xia, tres héroes,* 1966; *Bao Biao, Guardaespaldas,* 1969; *Tang ren jie xiao zi, Chinatown Kid,* 1977) o Hu Jin Quan (o Kin Hu, de Pekín: *Da zui xia, Gran Héroe borracho,* 1966; *Ying chun ge zhi Fengbo, Fate of Lee Khan,* 1973).

---

[657] De acuerdo a Internet Movie Database (febrero, 2007) se halla lo siguiente:
COREA DEL NORTE: Ki Mo Jung: *Ichulsu omnym saram* (*Ein Unvergeßlicher Mensch, Humanos inolvidables*, 76). **Gir Ho Kim:** *Ummisadul sogese* (*Unter Verschwörern, Bajo conspiración,* 79, Aventura). **??:** *Joo cheh sah sang top* (*Torre de Jucho*, 82, CM.). **Yong Bok Chang:** *Kangrung chonyowa Pyöngyang dzholmuni* (*Brennende Pfeile, Flechas ardientes,* 84). **¿?.** *The Emissary Who Did Not Return* (84). **Sang-ok Shin:** *Sarang sarang nae sarang* (*Ho mi amor,* 84), Sogum (*Sal*), Pulgasari (85). **Chang Sun Park:** *Hae uh juh Unjeh ggah jee* (*La separacion*, 85). **Gil-sen Om / Eldor Urazbayev (**uzbequistaní): *Sekunda na podvig* (86, con U.R.S.S., sobre feudalismo). **Kil In Kim:** *Hong kil dong* (*Samurai Ninja*, 86). **Ki Mo Jung / Eung Suk Kim:** *Myung ryoung-027 ho* (Orden No. 27. 86). **Young-Ho Kim:** *Nah eui haeng bok* (*My Happiness, Mi felicidad*, 87). **Kyun Soon Jo:** *Dorajee ggot* (*Bellflower,* 87). **Nikita Orlov** (de Moscú) / **San Bok Pak:** *Utomlyonnoye solntse* (88, URSS, propaganda) **F. Baldi** (italiano): *Missione finale* (88, con italia).
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/Sections/Countries/NorthKorea/* (Rev. 20 de febrero, 2007).

[658] **COREA DEL SUR.** En 1970 tiene 166 millones de espectadores; en 1980, 45. Hacia 1974, 81 obras propias, 26 foráneas. El nacionalismo abarca confusionismo, anticomunismo o rencor nipón.
Cfr. Kyushiro Kusakabe ''La cinematografía en el sudeste asiatico''
Memorias del VII Festival Internacional del nuevo cine Latinoamericano, C.G. Morantes. págs 71-72.
Cfr. Guido Bilharinho. Cem anos de Cinema. pág. 242. **Cfr. ''IM Kwon-Taek'' iFilm Connections: Asia & Pacific** *http://www.asianfilms.org/director.php?directorid=166* (Rev. 13-02-2008)

[659] **FILIPINAS.** 160 obras al año. Hacia 1975, empresarios erigen una *Fundación Fílmica* y el Estado, un Centro Cinematográfico y una Asociación de Directores. Su Festival es por la primera dama Imelda Marcos. **Cfr. K. Kusakabe ''La cinematografía en el sudeste asiatico''** Memorias..., C.G. Morantes, págs 74-75. **Cfr. G. Bilharinho Cem anos de cinema,** pág. 236, 237, 243. **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0846684/* Kidrad Khimik o Kidlat Tahimik) (Rev. 13 de marzo, 2007).

[660] **HONG KONG** Firmas *Yonghua* (Li Zuyong), *Da Zhonghua* (Jian Baiying), *Changcheng and Fengchuang* (indirecto control de R.P. China), *Shaw Brothers, Cathay y Golden Harvest* dominan mercado (1960). Lenguas: Cantonés (consumo propio y externo), mandarin (a Taiwan), dialectos (Vietnam, Indonesia, Tailandia y zonas chinas de Estados Unidos de América). **Directores (1960-1970):** Li Chenfeng, Wu Hui, Qin Jian. **Cfr. M. Muller** ''El devenir...,'', Historia General....Vol XI, J. E. Monteverde y E. Rimbau, págs. 314-316.

Brota así, el género de artes marciales (1960-1980) con nuevos coreógrafos, actores y/o directores como Bruce Lee (de Estados Unidos de América; padres chinos; usa idioma Cantonés en Hong Kong: *Meng long guojiang*, *Furia del dragón,* 1972), Liu Jialang (firma Shaw, *Huang Fei-hong yu liu a cai, Combate de maestros,* 1976), Wu Yusen (John Woo: *Shao Lin men,* 1976), Samo Hung (*Fay Lung kwo gong, Operación dragón gordo,* 1978; *Lin shi rong, Carnicero magnifico,* 1979) o Jacky Chan (al estilo Chaplin y Keaton: *San shi liu mi xing quan,* 1977; *Shi di chu ma, El chino,* 1980). Otro género es la comedia dada en las farsas de Michael Hui (Xu Guanwen, chino; *Ban jin ba liang, Ojos privados,* 1976; *Mai shen qi, El contrato,* 1978; luego va a Estados Unidos de América). Cerca de 1980, tino formado en televisión da su toque empírico como Ann Hui (*Zhuang dao zheng*, *Spooky bunch,* 1980, comedia), Patrick Tam (*Ming jian*, *Espada*, 1980), Kirk Wong (*Da lui toi*, *Maestro digital*, 1982), Yim Ho, Tsui Hark, Allen Fong, etc. Años después, Golden Harvest y Film Workshop (T. Hark) dominan la faéna mientras Shaw Brothers pierde mercado ó se enfila el éxito de J. Woo (*Ying hung boon sik, Un mañana mejor,* 1986) o Jacky Chan hacia Estados Unidos de América.[661]

La **India** sigue una tópica local sin enlace comercial desde 1969 gracias a la libre expresión de una generación apoyada por el Estado y motivada por la didáctica de R. Gahatak[662] (*RamKinkar,* 1975) en el *Instituto Cinematográfico de Poona* (1968); durante la década de 1980 habrá un promedio anual de 800 cintas (1984-85; varias lenguas). Respecto a su aceptación en occidente, A. Gopalakrishnan muestra en Cannes *Elippathayam* (*Ratonera,* 1982) mientras Mrinal Sen gana elogio por *Kharij* (1982).

En cuanto a tópica, el problema de las costumbres ante el mundo moderno lo tocan M. Kaul (*Uski Koti,* 1970) con su reparo de artesanos *Mati Manas* (1985) o K. Shanani (*Maya Darpan,* 1970) con la casta de *Tarang* (1984). En tanto la propia cultura, G. Ghose da cuadro brahmánico y místico en *Antarjali Jatra* (1987), S. Ray adapta literatura con *Ghare-Baire* (1984) y *Ganashatru* (1989) mientras la novel directora M. Nair da reparo de vida infantil en *Salaam Bombay* (1988).[663]

---

[661] **Cfr. M. Muller op. cit.,** Historia General... Vol XI, J. E. Monteverde y E. Rimbau, págs. 316-318
Cfr IMDB *http://akas.imdb.com* (para títulos y sus fechas) (Rev. 24 de febrero de 2007).

[662] A. Rajadhyaksha alude 3 eras históricas y tópicas: A) Acogida del cine: 1915-1940. B) Auge Industrial: 1950-1970 C) Un movimiento desde R. Ghatak (1950, antecedente) y la generación de 1969 a la fecha. **Cfr. Ashish Rajadhyaksha** ''Sobre el cine Indio'' en Memorias del VII Festival Internacional del nuevo cine Latinoamericano'' de Carlos Gonzáles Morantes, pág. 52 y 59-61.

[663] **Cfr. A. Rajadhyaksha** ''Sobre el cine indio'' op. cit., pág. 58; **Larousse,** El cine., pág 65, **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com* **Cfr. Festival de Cannes** *http://www.festival-cannes.org* (para fechas, datos adjuntos y títulos mencionados) (Rev. 24 de febrero de 2007).

Indonesia ve desde tópica familiar y/o religiosa a la erótica y violenta; brillan Wim Umboh (*Pangemis Pan Tokang Becak, La mendiga y el chofer ,* 1978) o A. Priyono (*Jakarta Jakarta,* 1982).[664]

Japón tiene trabas en su factoría por el auge televisivo; el público decrece (313 millones en 1968; 150 millones en 1984), algunas salas quiebran, los exhibidores evitan la obra libre, el cine pornográfico aumenta (1978: 75% de 340 obras) y las firmas *Shochiku, Toho* y *Toei* monopolizan la producción cuando decaen *Shintoho* y *Daiei*. En ese lapso dura la labor diestra de A. Kurosawa con *Derzu Uzala* (1975), *Kagemusha* (1980) o *Ran* (1985, versión de *El Rey Lear* de Shakespeare), S. Imamura con los ritos de *Narayama bushiko* (*Balada de Narayama,* 1983), M. Kobayashi con *Tokyo saiban* (*Juicio de Tokyo,* 1983) y K. Ichikawa con *Biruma no tatekoto* (*Harp of burma,* 1985). Hacia 1980 hay temas de comedia, flirteo o familia por el tino novel de Y. Morita (*Kazoku gêmu, Juego familiar,* 1983), Shinichiro Sawai (*W no higeki, Tragedia de W,* 1984), J. (Ichizo) Itami (*Ososhiki, Comedy funeral,* 1984), T. Kawachima (*Chi-n-pi-ra,* 1984) o Shinji Sômai (*Taifû kurabu, Club tifón*, 1985); asimismo aparece un sistema de censura (Airin, 1980) contra el sexo y/o la violencia en obra oriunda o foránea, inversión por orbe televisiva e independiente y efusión del vídeo y telefilmes.

Mongolia lucirá en algunos festivales de la U.R.S.S.[665]

En **Pakistán** dura la labor veterana de Aejay Kardar (*Qasum us waqt ki, Sin gran gloria,* 1976; *Of Human Happiness,* 1978).[666]

En **Sri Lanka** sigue el pulso de J. L. Peries (*Amasin Polawatha, Flores para los muertos,* 1976; *Yagunthaya,* 1983) y su mundo rural de *Baddegama* (*Aldea de la Selva,* 1979).

---

[664] **INDONESIA:** (apoyo estatal) (Cinemateca en 1975; Consejo Nacional Cinematográfico para nuevo talento en 1977) (120 filmes por año) **A. Sani:** *Kemelut Hidup* (77). **S. Rajardo** *Ponirah* (83). **Teguh Karya. F. Raden. Cfr. G. Bilharinho.** op. cit., pág. 245. **Cfr. K. Kusakabe *La cinematografía...;*** Memorias.... C.G. Morantes. Págs 75-77. **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/name* (*nm1059641/ W. Umboh*) (*nm1228649/ Ami Prijono*) (Rev. 13 de marzo, 2007).

[665] **MONGOLIA** De acuerdo a Internet Movie Database (febrero, 2007) se halla lo siguiente: **Mongolia: Dshamjangijn Buntar:** *Nar hirtsenjil* (*Year of the Solar Eclipse,* 75, gana premio en Moscú), *Garid Magnai* (*Le lutteur*, 83,[2]), *Der Scout* (83, hecha con el germano K Petzold y por la R.D.A.). **Khaltariin Damdin:** *An Unforgettable Autumn* (77, nominación al premio de Moscú). **Ravjagiin Dorjpalam:** *Sky Became Clear* (79, nominada al premio de Moscú). **V. Ordynsky** (ruso) / **Badrahin Sumhu:** *Cherez Gobi i Khingan* (81, con Rusia y RDA). **B. Baljinniam (***Suuder, L'ombre*, 1983,[2]) **/ I. Nyamgavaa:** *Five Fingers of One Hand* (83, gana en festival ruso). **G. Jigjidsuren:** *Khatan-Bator* (81, nominación en premio de Moscú), *Prologue of the Undeclared War* (85). **Cfr. Internet Movie Database:** *akas.imdb.com/Sections/Countries/Mongolia ; akas.imdb.com/Sections/Countries/Cambodia/*
Cfr. Dashtseren Tsolmon ''Retrospective du cinema mongol'' (Programme du 16ème Festival des 3 Continents, Novembre 1994) en
http://www.3continents.com/cinema/infos_diverses/retrospective_mongol.html ([2])

[666] **Cfr. Guido Bilharinho.** Cem anos de Cinema, pág.241
Cfr. Film Database *http://www.citwf.com/person432182.htm* (Rev. Martes 10 de octubre de 2006).

Tailandia pende de cuatro firmas (tino retenido por contratos de cinco años), importación de filmes y algunas salas propias; destaca P. Poster (*Chuen choolamoon,* 1978) o Ch. Chalerm (*Thongpoon Kokpo,* 1978 versión de *Ladri di biciclette*).[667]

Taiwán (liga política a Estados Unidos de América) dura con gasto y mente de Hong-Kong o Shangai[668]. Hacia 1970 queda el término de *Filme de arte* (*Wenyipian*) por cine teñido con literatura con firmas independientes; tiempo brillante para la productora *Golian* y testas como Kin-Hu, Li Hangxiang, Song Cunshou o Tang Shuxuan (*Don furen, El arco,* 1970).

El cine de Artes marciales y Comedia de Hong-Kong influye en calcos fílmicos de la década de 1970 (Song Cunshou o Li Xing) y desaira la experimentación como la obra de vistas subjetivas de Xia Ye (de la estatal *Zhongyang Dianying Gonsi*); hacia 1980 vuelve el empirismo por mentes como Ke Yizheng, Zhang Yi, Wan Ren, Zebg Zhuang Xiang y los loados (por su narrativa) Yang Dechang (*Qingmei zhuma, amigos de infancia,* 1984; *Kongbufenxi, Terroristas,* 1986) y Hou Xiaoxian (*Tongnian Wanshi, Cosas de la infancia,* 1985; *Beiqing Changsi, Ciudad doliente,* 1989).

El Estado de **Vietnam** (luego de la afrenta de Estados Unidos de América) rige su cinematografía con obra documental o ficción nacionalista hasta virar a un suave comunismo de la década de 1980; en ese cambio están *Em Be Hanoi* (*Chica de Hanoi,* 1975; Hai Ninh), *Canh Dong Hoang* (*Tierra devastada,* 1979; Hong Sen Nguyen), *Bao gio cho den thang muoi* (*El amor no regresa,* 1984, Dhang Nhat Minh), *Ganh Xiec Rong* (*Tropa de Circo ambulante,* 1988; Viet Linh), etc[669].

2.1.7.6. Datos del cine de *Oriente Próximo* (1975-1990).

Varios nombres lucen en festivales cosmopolitas. En algunas zona el aude del cine todavía se detiene ante las reglas morales (de la imagen) del islam; en otras, el talento de Egipto interviene an algunas producciones.

Afganistán[670] figura en algunos concursos de Moscú.

---

[667] **TAILANDIA:** (Asociación de Directores, 1967; 121 obras en 1984) **V. Kounavudhi:** *Khon phuu kaow* (1981), **P. Chuaron:** *Pai Deng* (81), **M. Udomej:** *Prachachorn Nork* (81). **Cfr. G. Bilharinho** op. cit., pág. 242. **Cfr. K. Kusakabe *La cinematografía...;*** Memorias ...., C.G. Morantes, págs 72-74.

[668] Desde 1949 en lengua fukiense; queda en Formosa la ventaja de la firma *Zhongyang Dianying Gonsi* y el autor **Li-Xing** evita los temas anticomunistas por su pauta realista (*Jiankang xianshi*) en idioma cantonés. **Cfr. M. Muller** op. cit., págs. 319-321.

[669] **Hong Sen Nguyen:** *Vung Gio Xoay* (Región de ciclones, 1980). **Tran Van Thuy:** *Chuyen Tu Te* (Vive como pueden, 86). **Cfr. Guido Bilharinho.** op. cit.,. Pág.240, 241, 249.

[670] De acuerdo a Internet Movie Database (febrero, 2007) se halla lo siguiente: **Afganistán**: **A.K. Halil y Daoud Farani:** *Rabhi Balkhie* (1974). **Wali Latifi**: *Rozhai dushwar* (74). **Toryali Shafaq:** *Mujasemeha mekhandad* (76). **Abbas Shaban:** *Garatgaran* (*Ladrones,* 81). **Ali Khamrayev** (uzbekistani): *Zharkoye leto v Kabule* (83). **Zmarai Kasi y Mark M. Rissi:** *Ghame Afghan* (86, drama bélico). **Abdul latif:** *Soldier Sabur* (85, nominada en Moscú), *The immigrants birds* (87, nominada al premio de Moscú).
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/Sections/Countries/Afghanistan* (Rev. 4 de marzo de 2007).

La industria del **Irák**[671] se ve rebajada ante los movimientos políticos; algunos egipcios llegan a laborar en el país.

Irán (muda de Estado islámico por R. Jomeini en la década de 1980) tiene cierre de salas por el dogma del Corán en contra de iconos visuales del ser humano. Entretanto, la loa local y cosmopolita de testas como P. Kimiavi (*Baghé sangui, Jardín de piedras,* 1976, Plata en festival de Berlín) o A. Kiarostami con su drama cotidiano de niños y pobreza *Khane-ye doust kodjast?* (*¿Dónde está la casa de mi amigo?,* 1987, elogiada en *Locarno,* Suiza) ampara la industria. El talento de la generación de 1970 sigue con D. Mehrjui (*Dayereh Mina,* 1974), B. Beyzai (*Kalagh*, *Cuervo*, 1976), M. Kimiai, A. Naderi, N. Taghvai o A. Hatami hasta llegar el pulso novel de la década de 1980 de M. Makhmalbaf, E. Forousesh, M. Jafari Jozani, K. Ayyari, S. Ebrahimifar, J. Panahi, R. B. Etemad y la directora Pouran Darkhsandeh entre la variada filmografía[672]

Israel tiene a Uri Barabash (*Me'Ahorei Hasoragim, Detrás de los muros,* 1984, nominada al Oscar de Estados Unidos de América) o Eli Cohen (*shtei etzba'oth me-tzidon,* 1986) con *Ha-Kayitz Shel Aviya* (*El verano de aviya,* 1988, Oso de Berlín) mientras M. Golan sigue su pauta comercial con *Mitzva Yonatan* (1977) entre la fecunda obra del país[673].

---

[671] **IRÁK** Por talento iraquí están: **M. Shukri Jamil:** *Ai-Aswar* (*Las paredes,* 1979), *Al-Mas'Ala Al Kubra* (*A Grande Questâo,* 81), *O cavaleiro da Montaha* (87). **Qasim Hawal:** *Buyut fi Dhalika Al-Zuaaq* (*As Casas do impasse,* 78). **Sahib Haddas:** *Mutawa Wa Bahiyya* (82). Por tino egipcio Tawquif Salih: *Al-Ayamm, Al-Tawla* (*Los largos días,* 80). **Fuad:** *Al tajruba* (*La tentativa*, 80). **Sala Abu Sayf:** *Al Qadisiyya* (81).
Cfr. G. Bilharinho. op. cit.,. págs. 265 y 271.
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com* (corroboración de fechas y datos) (Rev. 5 de marzo de 2007)

[672] **IRÁN Bahram Beyzai:** *Kalagh* (*Cuervo*, 1976), *Margue Yazdareg* (*Muerte de Yazdareg*, 82), *Shayao Vaghthi Degar* (*Quizá en otra ocasión*, 88). **Nasser Taghvai:** *Daii jan Napelon* (*76) *Nakhoda Khorshid* (*Captain Khorshid,* 87), **Dariush Mehrjui:** *Ejerah Neshinha* (*Locatarios*, 87), *Shirak* (88). **Masud Kimiai:** *Khatte ghermez* (*Línea roja*, 82). **Sohrab Shadid Saless:** *Tabiate bijan* (*Naturaleza Muerta*, 74), luego va a Alemania. **Amir Naderi:** *Sakhte Iran* (*Hecho en Iran*, 78), *Marsieh* (**Elegy*, 78), *Barandeh Jostoju* (**Search*, 80), *Jostoju-ye dovvom* (**Second Search*, 81), *Barandeh* (**The Winner*, 84), *Davandeh* (*Corredor*, 85), *Aab, baad, khaak* (**Water, Wind, Dust,* 89) luego va a Estados Unidos de América **Mohsen Makhmalbaf:** *Baykot* (85), *Dastforoush* (*Camello, Ambulante,* 87), *Bicycleran* (*El ciclista,* 87). **Ebrahim Forousesh:** *Kelid* (*La llave*, 87). **Massoud Jafari Jozani:** *Shir Sangi* (*León de piedra*, 87), *Dar masir tondbad* (**Eye of the Hurricane*, 89). **Ali Hatami**: *Sooteh-Delan* (**Desiderium*, 78), *Hajji Washington* (*82), *Kamalolmolk* (*84). **Kiyanush Ayyari:** *Ansuyeh Atash* (**Beyond the Fire*, 88). **Saeed Ebrahimifar:** *Nar-o-nay* (89). **Jafar Panahi:** *Yarali bashlar* (**The Wounded Heads*, 88). **Rakhstan Bani Etemad**: *Kharej az Mahdudeh* (*El suburbio*, 86), *Zard-e Ghanari* (*Canary Yellow*, 88) *Pul-e Khareji* (**Foreign Currency*, 89). **Pouran Darkhsandeh:** *Paraneh Kuchak Khoshbakhti* (*O Pequeno pássaro da Felicidade*, 88).
Cfr. Guido Bilharinho. op. cit., págs 239, 245-247.
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com* (corroboración de fechas y datos; filmes marcados con '' * '') (Rev. 5 de marzo de 2007).

[673] **ISRAEL Yehuda Ne'eman:** *Massa Alounkoth* (*Paracaidas*, 1977), *Magash Hakeseef* (*Fieles Viajeros*, 83). **Dan Wolman**: *Miskh'Kei Makhbu'im* (*Hide and Seek*, 81), *Ayal Halayla* (*Soldado nocturno*, 84). **Itzhak Yeshurun:** *Moa Bath 17* (*Noa diecisiete años*, 82), *Sadoth yerukin* (*Campos Verdes*, 88). **Boaz Davidson:** *Eskimo limon* (78), *Yotzim Kavua* (79), *Shifshuf Naim* (81), *Sapiches* (82). **Yaki Yosha:** *Ha'ayt* (*The Vulture, Buitre,* 81). Michal bat Adam: (también actriz) *Al khevel dak* (*The Thin Line*, 80), *Ben lokeakh bat* (*Ben takes girl*, 82). **Amos gitai:** *Wadi* (81, Doc.), *Esther* (*Esther por siempre*, 85, tema biblico y religioso), *Berlin-Yerushalaim* (89).
Cfr. Guido Bilharinho, op. cit.,. págs. 255-257.

La coyuntura de **Líbano** (guerra civil, 1975) incita obras de reflexión; luce Burhan Alawi (Bohane Alaouie) con trama de una villa palestina masacrada en *Kafr Quasim* (1974) y la obra bélica en *Rasail Min Zaman Al-Harb I & II* (1986, 88); otros como Maroun Baghdadi o Michel Khleifi van a Europa con respectivo toque caviloso.[674]

Turquía (con arduo viraje político de su Estado, milicia y constitución de 1982) luce con una factoría de 300 obras oriundas (al año); en ellas está la huella veterana de Y. Güney (premio de la crítica en Cannes por su relato de presos *Yol, Camino,* 1982; competencia en 1983 por *Duvar, Muro*), M. Erksan, A. Yilmaz, etc.; le sigue la nueva generación de Z. Ökten y su tema de liberación *Sürü* (*Manada,* 1978, costeo y relato de Güney), Ali Özgentürk (*El Hazal,* 1979; *At, Caballo.* 1982), E. Kiral (*Bereketli topraklar üzerinde, Tierras fértiles,* 1979; *Hakkari'de Bir Mevsim*, *Temporada Hakkari*, 1983) o N. Colgecen y su tópica feudal de *Zügürt Aga* (1985) entre otros.[675]

En **Siria** acontecen filmes informativos y/o con técnica documental[676].

---

[674] **LIBANO:** Filmografía: **Burhan Alawi:** *Kafr Quasim* (*Masacre de Kafr Quassim,* 1974), *Bayrut Al-Liga* (*O encontro,* 82), *Rasail Min Zaman Al-Harb I, II* (1986, 88). **Maroun Baghdad** labora en Francia: *Al-hurub Al-saghira* (*Pequeñas guerras,* 83), *L'homme Voilé* (87). **Michel Khleifi** (labor en Bélgica): *La mémoire fertile* (80, tema de mujeres palestinas). **Cfr. G. Bilharinho.** op. cit., págs. 266, 271.

[675] **TURQUÍA** Filmografía: **Lufti Omer Akad:** *Diyet* (*Dinero Sangriento,* 1974). **Yilmaz Güney:** *Endise* (*Inquietud,* 75; terminada por Serif Goren), *Suru* (78), *Dusman* (79), *Yol* (82), *Duvar* (83). **Metin Erksan:** *Intikam Melegi-Kadin Hamlet* (*The angel of Vengeance- La mujer Hamlet,* 77), *Sensiz Yasiyamam* (*No puedo vivir sin ti*, 77). **Yavuz Ozkan**: *Maden* (*Rostro,* 78), *Deiryol* (*A estrada de ferro,* 79). **A Yilmaz:** *Adak* (*Sacrificio,* 79), *Deli Kan* (*O Sangue Louco,* 82), *Aaahh Belinda* (*Ah, Belinda!*, 86). **Serif Gohren:** *Almanya, Aci Vatan* (*Alemania, Amarga Patria,* 79, sobre migrantes), *Firar* (*La evasión,* 84), *On Kadin* (*10 mujeres,* 87). **A. Ozgentruk:** *Hazal* (79), *At* (*Caballo, 82*), *Bekçi* (*O guarda,* 85), *Su da Yanar* (*El agua tambien quema,* 87). **Omer Kavur:** *Yusuf Ile Kenan* (*garotos de istambul,* 79), *Ah Güzel Istanbul* (*Bella Stanbul*, 81), *Gol* (83, *O lago,* 83), *Anayurt Oteli* (*Hotel de mi patria,* 87), *Gece Yolculugu* (*Viaje Nocturno,* 87). **Erden Kiral:** *Kanal* (78), *Bereketli Topraklar Uzerinde* (*Tierras fértiles,* 80), *Ayna* (*Espejo,* 84), *Dilan* (87), *Av Zamani* (*Temporada de caza,* 88). **Z. Okten:** *Pahlivan* (*Luchador,* 84), *Ses* (*La Voz*, 85), *Davaci* (*O Queixoso*, 86), *Yoksul* (*El Pobre,* 87), *Dutturu Dunya* (*Un Mundo extraño,* 88). **Basar Sabuncu:** *Ciplak Vatandas* (*Ciudad desnuda,* 85), *Kupa Kizi* (*Reina de corazones,* 86), *Asilacak Kadin* (*La Mujer que cambió*), *Kañamak* (*Amorio*, 88), *Zengin Mutfagi* (*Cocina de un rico,* 88). **Halit Refig:** *Hanim* (*Señora,* 88), *Karilar Kogusu* (*Prisión de mujeres,* 90). **Tevfik Baser:** (*40 Quadratmeter Deutschland*, 86, con RDA). **Zulfu Livaneli** (*Yer demir gök bakir*, *Eisenerde – Kupferhimmel, Cielo de cobre,* 87, con RDA), **Yusuf Kurçenli** (*Merdoglu Ömer Bey*, 86), **Bilge Ogaç** (*Bir gün mutlaka*, *Ciertamente un día*, 75; *La Chambre de mariage*, 85); **Orhan Oguz** (*Üçüncü göz*, *El tercer ojo*, 88, cine fantástico). **Sahin Kaygun** (*Dolunay*, *Luna llena,* 88). **Cfr. G. Bilharinho.** op. cit.,. págs. 259-261.
Cfr. ''cine turco'' Global-Art.com *www.global-art.com/art/agenda/2004/07_july/cine_turco.htm*
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com* (fechas, datos adjuntos y consulta de la filmografía de T. Baser, Z. Livaneli, NY. Kurçenli, B. Ogaç, O. Oguz, S. Kaygun, Colgecen). (Rev. 10 de marzo de 2007).

[676] **SIRIA: Filmografía**: **Salah Dehny:** *Os Heróis Nescem Duas vezes* (1977). **Umar Amiralay:** *Al Hayat Al Yawmiyya fi Quarya Suriyya* (*Vida cotidiana Numa Aldeia Siria,* 74, Doc.), *Al-Dajaj* (*As galinhas,* 76). **Samir Dhikra:** *Haditat Alnisf Mitr* (*Incidente de Meio Metro,* 82). **Muhammad Malass:** *Ahlam Al-Madin* (*O Sonhos da Cidade,* 84). **Oussama Mohammed:** *Noujoum Al-Nahar* (*Estrellas del día,* 88). Abdel **Latif Abdel Hamid:** *Layali Ibn Awa* (*As Noites do Chacal,* 89). **Atif Salim** (de Egipto): *Al Bu'Asa* (*Los Miserables,* 79, de la obra de V. Hugo), *Ghabib Alzalam* (*Vencedor das trevas,* 80).
Cfr. G. Bilharinho. op. cit., págs. 266, 271, 272.
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com* (corroboración de fechas y datos) (Rev. 10 de marzo de 2007).

2.1.7.7. La emergencia del cine africano (1975-1990).

África crece en cinematografía de 1970 a 1990; por un lado, la zona septentrional (Egipto, Algeria, Túnez, Marruecos) conserva su plaza árabe y por otro, la filmografía de la franja centro meridional marcha con sus nuevas soberanías políticas. Del área subsahariana y centro-meridional, el cine marcha a la par de sus cambios políticos (crece más la parte francófona; Malí, Costa de Marfil o Burkina Faso siguen el paso de Senegal); en área lusófona (Angola, Mozambique, Guinea-Bissau) hay tema político afín al contexto; en el área angloparlante hay buen foro para el cine de Estados Unidos de América (el auge autónomo es por Ghana y Nigeria); en otros paises como **Kenia, Burundi, Cabo Verde** o **Chad** (luego de documentales de E. Sailly en la década de 1960) se espera un fulgor hasta la década de 1990.[677]. Por lo anterior, la cría fílmica de la década de 1960 demandó una ruptura con distribuidoras monopólicas (SECMA y Comacico) y logró unir espectáculo, educación e información[678]; para 1970[679] otros buscan difundir la obra, adentro y fuera de sus países; después de 1980 novel talento[680] insiste atar el lucro con los temas oriundos a la par de los veteranos.

2.1.7.7.1. Cine africano del norte y/o de cultura árabe (1975-1990).

Argelia, **Túnez** y **Marruecos** (zona Magreb; *al-Yazirat al-Maghrib*; poniente, ocaso[681]) dan cierto estlo parecido al neorrealismo desde la coyuntura de libertad africana, los derecho humanos, vistas de su ciudadanía, etc.

---

[677] **Cfr. A. Elena Los cines periféricos,** págs. 169-170. **Cfr. G. Sadoul, Historia..., pág.** 556. (Chad)
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/Sections/Countries/* (*Chad/*) (*Kenia/*) (*Burundi/*) (Rev. 10 de abril 2007)

[678] **Cfr. Paulin Soumanou Vieyra** ''Panorama del cine africano'' en Memorias del VII Festival Internacional del nuevo cine Latinoamericano, C. Gonzáles Morantes. págs. 33-34. **Cfr. Alberto Elena** ''La emergencia de los cines africanos'' en Historia General del Cine Vol XI cordinado por José Enrique Monteverde y E. Rimbau. págs. 331-334.

[679] **Siguen de una primera generación**: Argelia: Moamed Lakhdar Hamina, Ahmed Rachedi. Senegal: O. Sembene. Costa de Marfíl: Désire Ecare. Niger: Moustapha Alassane (nigeriano). **Segunda generación:** *Africa Norte:* Argelia: Mohamed Boumari, Ahmed Lallen. Marruecos Sohuel Ben Barka (De Malí), Ahmed Benani El Maanouni, Moumen Smihi. Túnez: Brahim Babai, Abdellatif Bennamar. Naceur Ktari (Mohamed Nauce Ktari, Naceur al-ktari), Ridha Behí. Etiopía: Haile Guerima (imdb pone obras de él desde 1971; P. Vieyra lo pone dentro de la generación posterior). *Zona septentrional y sur*: Congo: Sebastián Kamba. Costa de Marfil: H. Duparc (Guinea) Gabón: Pierre Marie Dong. (imdb indica obras desde 1972). Camerun: Daniel Kamwa, Jean Pierre Dikongué Pipa. Ghana: Egbert Adjesu, Bernard Cdjidja. King Ampaw (el autor lo pone dentro tercera generación, imdb, indica un filme de 1972). Alto Volta, Burkina Faso: Mamadou Djim Kola, René Bernard Yonly. Madagascar: Benoit Ramampi, Ignace Solo Randrasana. Niger: Inoussa Oussein. Nigeria: Mahama Traoré, Djibril Diop Membety (Senegal), Momar Thiam, Tidiane Aw, Moussa Bathily, Ola Balogun. Malí Djibril Kouyate. Souleymane Cisse. **Cfr. Paulin Soumanou Vieyra** ''Panorama del cine africano'' en op. cit., de C. G. Morantes. págs. 27-31.
Cfr Film Database *http://www.citwf.com/person184325.htm* (D. Kouyate).
Cfr IMDB *http://akas.imdb.com* (corroboración de fechas y datos) (Rev. 10 de marzo de 2007)

[680] **Tercera Generación:** Senegal: Ben Diogaye Beye. Costa de Marfil Kitia Toure, Fadika Lancine Kramoco. Moussa Dosso, Yéo Kozoloa. B. Faso: Gaston Kabore, Sanou Kollo, Paul Zoumbara. Niger Moustapha Diop: Ghana: Kwaw ansah. Camerun: Arthur Sibita, Urban Dia Mokouri. Madagascar: Benoît Ramampy. Isla Mauricio: Ramesh Tekoit. Benin: Edouard Coffi (sin datos en imdb).
Cfr. Paulin Soumanou Vieyra ''Panorama del cine africano'' en op. cit., de **C. G. Morantes.** págs. 29-30.
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com* (corroboración de datos, páis, nombres) (Rev. 17 de marzo, 2007).

[681] **Cfr. "Magreb",** Enciclopedia Microsoft(R) Encarta(R) 99. (c) 1993-1998 Microsoft Corporation.

Algeria, proclive a un socialismo oficialista (reforma agraria en 1971; tema rural en *Al-faham,* 1972; M. Boummari), luce en galas cosmopolitas por su técnica como *Chronique des années de braise* (1975, gana en Cannes) de M.L. Hamina; otras testas otean a la persona común como en la juventud de *Omar Gatlato* (1976) de M. Allouache o las mujeres de *Laila wa ajawatina* (1978) de S.A. Mazif y *La Nouba* (1979) de A. Djebar; la obra posterior busca mejor libertad de expresión por su tópica personal y/o crítica (*Nabla*, 1979, F. Beloufa, sobre Líbano bélico; *Sanawat Al-Twist,* M. Zemmouri, 1983, de la reciente revolución) hasta la llegada del desenso industrial de la década de 1980.[682]

Egipto, luego de un cine estatal con tema patriótico, poco talento novel (H. Kamal, Shadi Abdessalam) y cambios políticos (Nasser y el socialismo, 1962; Guerra de seis días, Israel, 1967; A. Al-Sadat al poder, 1971), merma su exhibición interna y exporta poco (35%).

Algunos directores fijan lazos en países como Algeria, Siria, Irak (Salah Abu Seif, *Al Quadisha*, 1982), Líbano o Argelia (Y. Chahine, *Al Asfour, Gorrión,* 1972; *Awdat al ibn al dal*, 1976; *Iskanderija... lih?,* 1978; con Algeria) mientras otros critican el reciente mandato de Nasser (H. Eddine Mostafa, *Al- rasasah la tazal fi gaybi,* 1973; H. Rafla *Al-Wafaa al azim*, 1974; A. Badrakhan, *Al-Karnak,* 1975) bajo la actitud liberal de Sadat y el retorno a la inversión privada (por el auge de la televisión, el cine Indio y de Estados Unidos de América).

El pulso intelectual europeo y la coyuntura social motiva mentes en la industria; el abuso de poder se notifica con M. Shukry (*Zair al-fagr*, 1973), S. Marzuq y *Uridu hall* y *Al moudhniboun* (*Culpables,* 1975) o A. Badrakhan y *Ahl Al-Qimma* (1982); la corrupción monetaria o el ocaso de Sadat se ve con M. Abdelaiz (*intabihou ayyouha al-sadah*, 1979), M. Al-sibai (*Wa qouyyidat didd mag'houl,* 1981) o A.A. Khalek (*Al houbb wahdahou la yakfi,* 1979; *Al ar* 1982).

---

[682] **ALGERIA** **Generación 1960:** **M. Lakhdar Hamina:** *Décembre* (72), *Chronique des années de braise* (75, sobre antes de la independencia), *Vent de sable* (82). *As-Soura Al-Akhira* (85). **Ahmed Rachedi**: *L'Opium et le baton* (71), *Ali fi bilad al-sarab* (78). **Generación 1970:** **M. Slim Riad (²):** *O inspetor Tahar* (69), *Rih al-janub* (*Viento del sur,* 75), *Autopsie d'un complot* (78). **Abdelaziz Tolbi:** *Noua* (72). **Lamine Merbah** *Al musfidum* (*Expoliadores*, 72). *Beni-Hendel* (¹)(76). **M. Chouikh (²)**: *La embouchure* (²)(72), *Rupture* (²)(83), *El Kalaa* (²)(88). **S. Ali Mazif (²):** *Ar-Rurhal* (*nomadas,* 75), *Leila wa ajawatina* (*Laila y nuestras hermanas,* 77). **Mohamed Boumari:** *El Faham* (72), *L'Héritage* (75). *Premier pas* (*Premeiro Passo* (²)(79). *A recusa* (²)82). **Merzak Allouache (²)** *Omar Gatlato* (76), *Mughamarat batal* (*Aventuras de un Heroe,* 78), *Al rajul Al-Ladhi Yanzuru Ila Al-Nafidha* (*Hombre y las ventanas,* 82), *L'après Octobre*(²)(89). **Ahmed Lallen:** *Zone interdite* (74). **Assia Djebar** (escritor,²): *Noubat nisaa yabal Chenoua* (*La nuba de las mujeres del monte Chenoua,* 78), *La Zerda ou les chantes de l'oubli* (82(²). **Década 1980**: **Brahim Tsaki (²)**: *Aulad el rih - Les enfants du vent* (81), *Histoire d'une rencontre* (83). **Mehdi Charef (²)** *Le Thé au harem d'Archimède* (85). **Mohamed Rachid Benhadj (²):** *Louss, warda al-rimal* (*A Rosa de Areia,* ², 89). **Cfr. Film Database** *http://www.citwf.com/* (¹) (*person447976.htm* , M.S. Riad) (Rev. 14 de abril, 2007) **Cfr. G. Bilharinho.** op. cit. págs. 266-267 (²).
Cfr. A. Elena ''La emergencia de los cines africanos'' en op. cit. de J. E. Monteverde y E. Rimbau. págs. 348-356. **Cfr. P. S. Vieyra** ''Panorama del cine africano'' en op. cit. de C.G. Morantes. pág. 27-29.
Cfr. IMDB, *http://akas.imdb.com* (*datos anexos). (Rev. 14 de abril, 2007).

El juicio en la década de 1980 lucha con competencia comercial del mundo; así lucen Atef Al-tayeb (*Sawak al-utubis,* 1982), R. al-Mihi, M. Khan (*Awat mowatin* 1987) y por pulso diestro, Y. Chahine (*Adieu Bonaparte,* 1985, compite en Cannes) o A. Badrakhan con *Al gough* (1986, novela de N. Mahfuz), entre la diversa filmografía. [683]

Hacia el oriente, **Etiopia** tiene fama por el cultivado (y atareado en Estados Unidos de América) Haile Guerima con su relato de agricultores explotados *Mirt Sost Shi Amit* (*La cosecha de los 3000 años, Harvest 3000 years,* 1975).[684]

Marruecos, con capital privado de 1967 a 1975, dejó el convencionalismo de A. Ramdani & L. Mennani (*Quand mourissent les dattes*) o M. Tazi & A. Mesnaoui (*El Hayat Khifa,* 1968) hasta el pulso social de H. Benani (*Weshma, Indicios,* 1970), S. Ben Barka (*Alf yad wa yad, 1000 y una manos,* 1972, opera prima sobre clases de poder) y M. Derkaoui[685] (*Abdaz bila dalala,* 1974).

---

[683] **EGIPTO: H. Eddine Mostafa**, *Al- rasasah la tazal fi gaybi* (*La bala aún en mi bolsillo,* 1973, un veterano de guerra busca vengar laviolación de su novia). **Hussein Kamal:** *Abi Fawqa Al-Shagara* (*Meu Pai Empoieirado Sobre a Árvore,* 69), *Thartharah fawq al-Nil* (*Discurso Sobre o Nilo,* 71), *Al-houbb tahta al-matar*(*Amor á Chuva,* 75), *Qafas al-harim* (*As grades do Harém,* 86). **Hemly Rafla**: *Al-Wafaa al azim* (*Fiel lealtad,* 74). **Said Marzuq:** *Zawgati Wa Al-Kalb* (*Minha Mulher e o Câo,* 71), *Al-Khawf* (*O Medo,* 72), *Uridu Hallan* (*Vejo Uma Soluçâo,* 74), *Al-Mudhnibun* (*Los culpables,* 75), *Ayyam al-rou'b* (*Días de Ira,* 88). **Ali Badrakhan**: *Al-Hubb Al-Ladhi Kan* (*O Amor Que Foi,* 71), *Al Karnak* (75), *Ahl Al-Qimma* (*Gente da Alta* (82), *Al Gu* (*A fome,* 86). **Youssef Chahine:** *Awdat Al Ibn Al Daal* (regreso hijo pródigo, 74), *Iskanderija... lih?* (*Alejandría, por qué?* 79), *Dalida* (*Sexto día,* 86). **Sala Abou Seif**: *As Sagga Matt* (*O aguadeiro está morto,* 77). **Mohamed Abdelaiz:** *Intabihou ayyouha al-sadah* (*Entre caballeros*, 79). **Mohammad Khan:** *Taer Ala el Tarek* (*Pássaro Sobre a Estrada,* 81), *Ahlam, Hind et Kamilia* (88). **Medhat Al-sibai**: *'Wa qouyyidat didd mag'houl* (*Proceso contra un desconocido,* 81), **Atif Al-Tayyib**: *Sawwaq Al-Autobis* (*Motorista de Ônibus,* 82), *Al-Bari* (*O Inocente,* 86). **Kamal Al Shaykh:** *Al taus,* 82*, o pavao*). **Yusri Nasrallah**: *Sarikat Sayfeya* (*Vôos de Verâo,* 88). etc.
Cfr. Guido Bilharinho. op. cit. págs. 263, 264 268, 269.
Cfr. Alberto Elena ''La emergencia de los cines africanos'' en Historia General del Cine Vol XI. cordinado por José Enrique Monteverde y E. Rimbau. págs. 341-347.
Cfr. IMDB, *http://akas.imdb.com* **Cfr. Film Database** *http://www.citwf.com/* (*person441538.htm* , H. E. Mostafa) (*person439180.htm* Said Marzuq) (*person418355.htm* Mamdouh Choukri) (*person411714.htm* , Ali Badrakhan) (*person411562.htm* Mohamed Abdel Aziz) (*person433780.htm* Alis Abdel Khalek) (*person410242.htm* Raafat al-mihi) (*person430631.htm* H. Kamal). (Rev. Martes, 23 de enero, 2007).

[684] **Haile Guerima**[2] (Gerima[1]): En Estados Unidos de América: *Hour Glass* (71*), *Child of* Resistance (72*), *Bush Mama* (79*), *Wilmington 10 - U.S.A. 10,*000 (81*), *Ashes and* Embers (82,[1]), *After Winter: Sterling Brown* (85,*). En Etiopía: *Mirt Sost Shi Amit* (*Harvest: 3,000 Years*, *La cosecha de los tres mil años:* 76, [1], [2], [3]). Según IMDB: **Michael Papatakis*;** *Gouma* (74*). **Nikos Papatakis (**de origen griego, nacido en Etiopía, con obra en Francia*): *Les abysses, Les patres du desordre, Gloria mundi, Les equilibristes* (63, 67, 75, 91,*) y *Photographia, h* (86, en Grecia,*). **Cfr. G. Bilharinho.** op. cit., p. 278 ([1]).
Cfr. P.S. Vieyra ''Panorama del cine africano'', op. cit., de C.G. Morantes. págs. 37 y 39 **([2])**.
Cfr. Alberto Elena ''La emergencia de los cines...'' en Historia general..., J. E. Monteverde y E. Rimbau. págs. 372 ([3]) **Cfr. *http://www.citwf.com/* (***person425112.htm* Haile Gerima) (/person443991.htm N. Papatakis). **Cfr. IMDB,** *http://akas.imdb.com/* **(*) (***nm0314340/* H. Guerima), (*nm0660345/* M. Papatakis) (*nm0660346/* N Papatakis) (Rev. 15 de abril, 2007).

[685] (**Mustafa Derkaoui, Mustapha Abdelkrim Derkaoui, Mustapha derkaoui**) su opera prima de 1974 *Abdaz bila dalala* (*Sucesos sin importancia*) queda prohibida aun en 1995; su próximo filme es en 1982 (*ayyam shehrezad al-jamila*; según Film Database trabaja con Mohammed Reggeb en *Les cendres du clos,* 79). **Cfr. A. Elena** ''La emergencia de...'' en op. cit., de J. E. Monteverde y E. Rimbau. págs. 358-359. **Cfr. G. Bilharinho.** op. cit. págs. 269. (datos).
Cfr. Film Database *http://www.citwf.com/person420866.htm* (*) (Rev. 15 de abril, 2007) .

Varias obras cogen regularmente temas locales (Moumen Smihi: cuestión marital en *Chergui, as-samt al-anif, Silencio violento,* 1975; Ahmed Al-Maanouni: visión de éxodo a Europa *Ayam Alyam, ¡Oh, los días!*, 1978). Luego de 1980, su Estado ampara un buen progreso (30 obras; 1980-84) cuando testas como Derkaoui (*Les beaux jours de Sheherazade,* 1982), Al-Maanouni (*Al hal, Transes,* 1981, gana en Cannes) asen buen aplauso en la periferia; lucen J. Ferhati y su reparo femenil *Araiss min qassan* (*Muñecas de junco,* 1981) y M. Abderrahman Tazi y su filosofica *Ibn al-sabil* (*El viajero,* 1981) entre otros. [686]

Hacia el noroeste, **Mauritania**[687] (voz árabe; cultura islámica) posee cierta alianza gala; A. Med Hondo[688] (*Soleil O,* 1967, gana en Festival de Locarno) da una obra musical sobre un barco de esclavos en *West Indies* (1978) y un relato épico de una reina del siglo XIX en *Sarraounia* (1986, texto de A Mamani).

---

[686] **MARRUECOS: Primer lapso década 1970: Sohuel Ben Barka** (De Malí): *Alf yad wa yad* (1972), *La Guerre de pétrole n'aura pas lieu* (75), *Noces de sang* (276)*, Amok* (82, *sobre el apartheid*)*.* **Moumen Smihi:** *Si moh pas de chance* (',4,'70), *Chergui, as-samt al-anif* (*Silencio violento,* 75). *44 ou les recits de la nuit* (2)(81). **Abdellah Mesbahi:** *Silence sans interdit* (',3,',73), *Demain la terre ne changera pas* (',3,',75), *Ou cachez-vous le soleil* (',3,',79). **2do lapso de 1970: Ahmed Benani Al-Maanouni.** *Alyam, alyam* (78). **Latif Lahlou**(',3,')*: Fourrage* (661), *Sin agafaye* (671), *Du cote de la tassaout* (681), *Shams al-rabih* (681), *Du nouveau dans la vallee de tassaout* (681), *La compromission* (861). **Generación 1980: Hakim Noury** [1]: *Le facteur* (801). **Jilali Ferhati** (2)**:** *Araiss min qassab* (*Muñecas de junco,* 81 ',4,'). **M. Abderrahman Tazi** (2)**:** *Ibn al-sabil* (*El viajero,* 81,2), *Badis*(89,2). **Abdou Achouba** (2)**:** *Taroundja* (812). **Mohammad Aboul Waqqar** (Mohammed Aboulouakar (1)**:** *Hadda* (286, Premio del 2º Festival National du Film celebrado en Casablanca,',3,'). **Tayyeb Siddiqi** (2)**:** *Zeft* (288). **Farrida Belyazid** (2) (Farida Ben Lyziad*)**:** *Bab Al-Sama Maftuh* (*As portas do céu,* 289, regreso de París de una emigrante a Marruecos y a sus costumbres*).
Cfr. **P.S. Vieyra** ''Panorama del cine africano'' en op. cit., de C. G. Morantes. pág. 27-29 **Cfr. A. Elena** ''La emergencia de los cines africanos'' en op. cit., de J. E. Monteverde y E. Rimbau. págs. 348-349 (',4,'). **Cfr. Film Database(1)** *http://www.citwf.com/* (*person51354.htm*. Smihi) (*person49900.htm* M. A. Tazi). (*person503761.htm* L. Lahlou) (*person61051.htm* H. Noury) (*person478543.htm* Aboulouakar). (Rev. 1º de Junio de 2008) **Cfr. G. Bilharinho.** ''Op. Cit.'' págs. 269-270. (2). **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com* (*) **Cfr. Red Mundo arabe** *http://www.cinearabe.es/el%20cine%20marroquí.htm* (',3,') (Rev. 04-04-2007).
Cfr. A.N ''Abdou Achouba sur tous les fronts'' **La gaceta de Marruecos (**18 de octubre 2004) *http://www.lagazettedumaroc.com/articles.php?r=7&n=390&n_2=390* (Rev. 4 de abril de 2007).

[687] **MAURITANIA Tino 1970: Mohamed Ould Saleck***: *Faisons ensemble la patrie mauritanienne* (76). **Sidney Sokhona*:** *Nationalité immigré* (75, en arabe*), *Safrana ou le droit à la parole* (*Safrana or Freedom of Speech*, 78, con Francia*). **Cfr. G. Bilharinho.** op. cit. pág. 280.
Cfr. P.S. Vieyra ''Panorama...'', op. cit., de C.G. Morantes. págs. 30, 36, 38-40**.**
Cfr. "Mauritania", Enciclopedia Microsoft(R) Encarta(R) 99. (c) 1993-1998
Cfr. IMDB, *http://akas.imdb.com/* (*Sections/Countries/Mauritania/* Talento 1970), (*name/nm0757947/* M. O. Saleck) (*name/nm0812406/* Sokhona) (*) (Rev. Martes 24 de abril, 2007).

[688] **MAURITANIA Abib Med Hondo** (argelino, 1936*)**:** *Ballad aux sources* (1965, Doc.1), *Partout peut-etre ou nulle part* (671), *Soleil O* (69, con Francia2), *Les Bicots-Nègres, vos voisins* (74, con Francia2, Tanit de Oro en Cartago*), *Sahel la faim pourquoi* (*La Faim du monde**, 75, coodirige Theo Robichet, Doc. con Francia1), *Nous aurons toute la mort pour dormir* (*Nós teremos toda a Morte Para Dormir,* 77, Doc. 2), *Polisario un peuple en armes* (Doc., 1), *West Indies* (*Indias orientales o los negros cimarrones de la libertad,* 78, musical2, con Francia1), *Sarraounia* (*Der Kampf der schwarzen Königin, Lucha de la reina negra**, 86, con Francia y B. Faso; texto del nigeriano Abdoulaye Mamani2). **Cfr. Film Database** *http://www.citwf.com* (1) (*/person428671.htm* A. M. Hondo). **Cfr. Janet Maslin.** ***West indies, Musical history***, The Ney York Times (marzo 8, 1985) (Sitio Web: *http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9F0DE5DD153AF93BA35750C0A963948260* (Hondo)
Cfr. AOL MOVIES *http://movies.aol.com/movie/sarraounia/1083232/synopsis* (Hondo, *Sarraounia*)
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/nm0393124/* (*) (Hondo) (Revisado el 24 de abril, 2007)..

Túnez, con parco sostén estatal, da crítica al poder en *Shams az zibaa* (1977; Tidha Behi), inquietud femenina en *Aziza* (A. Ben Ammar, 1980), cuadro labriego por *Zil al ard* (1982; Taieb louichi) entre otras. [689]

2.1.7.7.2. Cine africano de área de voz oficial francófona (1975-1990).

Benin posee obra por los documentalistas P. Abikanlou (*L'afrique au rendez-vous de l'annee sante,* 1975, documental), R. de Medeiros (*Le nouveau venu,* 1976) o François S. Okhio (*Enfants de..,* 1986).[690]

Burkina Faso, desde de su primer largometraje *Les Sang des parias* de 1973 (M. Djim Kola), agranda su factoría por las generaciones de 1970 (R. B. Yonly) y 1980 (I. Ouedraogo, premio de la crítica en Cannes por su foro aldeano de *Yaaba,* 1989).[691]

---

[689] **TUNEZ Veteranos y autores desde 1970: Omar Khlifi** ([2]): *Surak* (Aullidos, 1972, sobre mujeres[,2,]), *Al tahadi* (O desafio, 86[,2,]). **Brahim Babai.** *Et demain...* (72). **Abdellatif Benn Amar:** *Une si simple histoire* (70*), *Sejnan* (74), *Aziza* (80, cuestiones femeninas). **Naceur Ktari** (Mohamed Nauce Ktari, N. al-ktari)**:** *Show 5000* (69[,4,]), *prenons la ville* (73 [,4,]), *As-sufara* (*Embajadores*, 75), *L'autobus* (83[,4,]). **Ridha Behí**: *La Femme statue* (67*), *Seuils interdits* (72*) *Ash-shams wa adh-dhiba* (*Soleil des hyènes,*76), *El-Malaika* (*Les Anges,*84,[,2,],*)*Champagne amer* (*La mémorie tatouée,*86,[,2,]). **Sadok Ben Aicha**: *O manequim* (77[,2,]). **Talento 1980. Nacer Khemir** (Pintor y poeta[,2,])*: Estórias do bom Deus* (78[,2,]), *El haimoune* (*Les baliseurs du desert,*84, [,2,]), **M. Ben Mahmoud**([2])*: Traversées* (83,[,2,]). **Nouri Bouzid**([2])*: Rih Essed* (*Hombre de ceniza,* 86, de machismo[,2,]). *Sfayah Min Dhahab* ([2]*Herraduras de oro,* 89)*.* **T. Louichi:** *Majnum a Layla* (*leila, minza razao,* 89[,2,])*.*
Cfr. P. S. Vieyra ''Panorama del cine africano'', op. cit., C.G. Morantes. pág. 27-29.
Cfr. G. Bilharinho. op. cit., págs. 270. ([2]).
Cfr. A. Elena ''La emergencia de los cines africanos'' en op. cit., de J. E. Monteverde y E. Rimbau. págs. 348-356. **Cfr. Film database** *http://www.citwf.com/* ([,4,]) (*person413023.htm* S.B. Aicha)
Cfr. IMDB, *http://akas.imdb.com* (*). (Rev. 10 de abril, 2007).

[690] **BENIN Cineastas: Pascal Abikanlou** ([,3,])*: Ganvie, mon village* (66,Doc.,[,3,]), *Escale au dahomey* (68,Doc,[,3,]), *La fete de l'igname* (69,Doc,[,3,]), *Premieres offrandes* (69,Doc,[,3,]), *Operation sonader* (71,Doc,[,3,]), *De l'eau et de l'ombrage* (71,Doc,[,3,]), *Sous la signe du vaudou* (74,[,3,],), *Afrique au rendez-vous de l'annee sante* (75, Doc, [,3,]). **Richard de Medeiros** (Ricardo Beby, [,3,])*: Le roi es mort en exil* (70,D,[,3,]), *Teke, hymne au borgou* (72,Doc,[,3,]), *Silence et feu de brousse* (73,[,3,]), *Le nouveau venu* (76,[,3,],*). **François Sourou Okioh** ([,3,])*: Ces collines ne sont pas muettes* (80,D,[,3,]), *Me voici* (82,[,3,]), *Odo te gban lo* (82,D,[,3,]), *Ogu* (83,D,[,3,]), *Ironu* (85,[,1,]), *Enfants de..* (86[1]). (Documental: Doc)
Cfr. Foulératou A. Yacoubou ''Projection du film «Crânes épais...lèvres fausses »: Un pamphlet de François Sourou Okioh'' Le Matinal (28/11/2006)
http://www.africatime.com/benin/nouvelle.asp?no_nouvelle=294262&no_categorie=4 ([,1,])
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com* (*/Sections/Countries/Benin/*) (*)
Cfr. FILM DATABASE *http://www.citwf.com/* ([,3,]**)** (*person419403.htm* Medeiros) (*person409466.htm* Abikanlou) (*person443017.htm* Okioh). (Revisiòn Web 05-05- 2007).

[691] **BURKINA FASO. Generación 1970: Mamadou Djim Kola:** *Les Sang des parias* (1973). **Augustin Roch T. Taoko[2]:** *M'Na-Raogo* (75[2]). **René Bernard Yonly**. *Sur le chemin de la réconciliation* (76). **Tino 80. Gaston Kabore:** *Wend Kuuni* (*Regalo de Dios*[2], 82), *Zan Boko* (88[2]). **Idrisse Ouedraogo**[2]: *Yam Daabo* (86), *Yaaba* (*Amor silencioso,* 89, sobre una aldea, Premio de crítica, Cannes). **Sanou Kollo:** *Paweogo* (*L' Émigrant*, 83). **Paul Zoumbara:** *Jours de tourmentes* (83).
Cfr. A. Elena ''La emergencia de los cines africanos'', op. cit., de J.E. Monteverde... págs. 365.
Cfr. G. Bilharinho. op. cit. págs. 276 ([2]).
Cfr. P. S. Vieyra ''Panorama del cine africano'', op. cit., C.G. Morantes. pág. 27-31.
Cfr. IMDB, *http://akas.imdb.com* (*)(Revisiòn Web 05-05- 2007).

Camerún (primer filme de ficción *Boubu Cravate,* 1973, D. Kanwa) da vista de tradición en *Pousse-pousse* (1976, D. Kanwa), *Muna moto* (1976)*, Le prix de la liberté* (1978, mujer y coyuntura, J.P. Dikongue Pipa), etc.[692]

Costa de Marfil, luego de la labor veterana de D. Ecaré, posee vistas etnográficas con H. Dupark (década de 1970) y, años después, con F. K. Lancine (*Djeli,* 1981) entre una gradual filmografía.[693]

Gabón (área ecuatorial) da cuadros de costumbre como *O'bali* de P. Marie Dong entre otros.[694]

Guinea-Conakry cede al documental (Moussa Diakite: *Hafia, triple champion d'Afrique,* 1978).[695]

Malí, soberano desde 1960 e inquieto por su curso político (poder militar, 1968, M. Traoré), cede su auge a la par de la obra de Souleymane Cisseé (1940, formación rusa) desde el toque documental (*L'homme et les idoles,* 1965; *5 jours d'un vie,* 1972) a la ficción de tema social (*Den Musso, Baara,* 1978; *Finyé,* 1982; *Yeelen,* 1987, fantasía épica premiada en Cannes; con B. Faso, Francia y RFA).

---

692 **CAMERÚN Tino 1970: Daniel Kamwa** *Boubou cravate* (1972[2]), *Pousse-pousse* (*El carrito,* 76 [1]), *Notre fille* (80*). **J. Pierre Dikongué Pipa:** *Muna Moto* (75), *Le Prix de la liberté* (78[2]), *Music and Music* (81*), *Histoires drôles et drôles de gens* (83*), *Badyaga* (87*). **Tino 1980: Arthur Sibita:** *Les Coopérants* (83). **Urban Dia Mokouri:** *La Brûlure* (*Quemadura,* 82), *La veinard* (*Suertudo*, 84). **Cfr. P. S. Vieyra "Panorama del cine africano";** op. cit., C. G. Morantes. pág. 27-29 ([1]). **Cfr. G. Bilharinho.** op. cit. pág. 277 **([2]). Cfr. A. Elena** "La emergencia de los cines africanos", op. cit., de J.E. Monteverde... págs. 365-366. **Cfr. Film Database** *http://www.citwf.com/person420308.htm* (U.D. Mokouri)
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/nm0226707/* (*)(Rev. 19 de abril, 2007).
Cfr. Cinefil Cityvox *http://www.cinefil.com/film/boubou-cravate* (Rev. 19 de abril, 2007).

693 **COSTA DE MARFIL. Tino veterano: Timité Basori** (*La femme au coutteau,* 69), luego escritor a falta de dinero. **Désire Ecare:** *A nous deux* (1970[2]), *Visages de femmes* (85, premio de la crítica en Cannes). **Generación 1970: Gnoan M' Bala**[2]: *Amanié* (72, medio-metraje[2]), *Le Chapeau* (75[2]), *Bouka* (88[2]). **H. Duparc** (Guinea[2]). *Abusuan* (*Familia,* 72), *L' Herbe sauvage* (77), *Bal Poussière* (88). **Tino 1980: Kitia Toure:** *Comédie exotique* (84). **Fadika Lancine Kramoco**: *Djeli* (*Conte d'aujourd'hui,* 81), **Moussa Dosso:** *Dalokan* (84). **Sidiki Bakaba**[2]: *Petanqui* (84, Según P.S. Vieyra es de Yéo Kozoloa), *Les Guérisseurs* (88). **Cfr. P. S. Vieyra** "Panorama del cine africano", op. cit., C.G. Morantes. pág. 27-31.
Cfr. G. Bilharinho. op. cit. págs. 278 **([2]). Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com* (*) (Rev. 20 de abril, 2007).
Cfr. A. Elena "La emergencia de los cines africanos", op. cit., de J.E. Monteverde... págs. 365.

694 **GABÓN** País libre en 1960 (voz bantú en práxis). **Tino 1970: Philipe Mory:** *Les tam tams se sont tus* (72[1]), *Oua* (77, CM., Doc.[1]), *Un enfant du village* (78, CM.[1]), *Dix ans de renovation* (80, [1]). **Pierre Marie Dong:** *Identité* (72), *O'Bali* (77), *Ayouma* (78), *Demain un jour nouveau* (*79). Luego ministro de cultura ([2]). **Cfr. P.S. Vieyra "Panorama del cine africano"**, op. cit., de C.G. Morantes. págs. 27-29 **Cfr. Film Database** *http://www.citwf.com* ([1]) (/person93390.htm Gong), (*/person241524.htm* Mory).
Cfr. "Pierre Marie Dong , ministre et homme de culture est décédé à Libreville" Afriquechos *http://www.afriquechos.ch/spip.php?article1827* (P.M. Gong, [2]).
Cfr. "Gabon : Décès du ministre d'Etat Pierre-Marie Dong" Infos Plus Gabón. *http://www.infosplusgabon.com/article.php3?id_article=873* (P.M. Gong , [3]). **Cfr. G. Bilharinho.** op. cit. pág. 278. **Cfr. "Gabón", Enciclopedia Microsoft(R) Encarta(R) 99.**
Cfr. IMDB, *http://akas.imdb.com* **(*)** (Rev. 20 de abril, 2007).

695 **GUINEA-CONAKRY. (**País francófono, libre en 1958). **Cfr. G. Bilharinho,** op. cit., pág. 280.
Cfr. "Guinea-Conakry", Enciclopedia Microsoft(R) Encarta(R) 99.
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/nm0224471/* (M. Diakité, Rev. 24 de abril, 2006).

En cierta optica, aquel juicio se afirma con los directores Alkaly Kaba (también escritor, *Wallanda,* 1974), Kalifa Dienta (*A banna,* 1980), Cheikk Oumar Sissoko (*Nyamantou,* 1987), etc[696].

Níger, con ritmo senegalés, lazo cultural francés y auxilio televisivo o internacional en la década de 1980, cede la labor diestra de Oumarou Ganda (*Le Wazzou Polygame,* 1971; *L'exile,* 1980), M. Alssane (nigeriano, *Toula,* 1978; *Kankamba,* 1985), Inoussa Ousseini hasta el novel M. Diop entre otros. [697]

En **La República del Congo** (con diversas lenguas en uso) cede al documental con Sébastien Kamba.[698]

Senegal, inspirador subsahariano (de voz francesa) desde Paul S. Vieyra (*Afrique-sur-Seine,* 1955, en París) y Ousmane Sembene (educación rusa; *Borrom Sarret,* 1962; *La noire de...,* 1967), dura con temas de vida diaria, migración y era reciente (Sembene: *Xala,* 1974; *Ceddo,* 1977; *Camp de Thiaroye,* 1988; D.D. Mámbety *Touki Bouki*, 1973).

---

[696] **MALÍ. Talento veterano y de la generación 1970: Souleymane Cisse** (,2,)**:** (*L´homme et les idols,* para el ministerio de Información, 1965(,3,)), *Cinq jours d'une vie* (*5 días de una vida*, 73, CM., loa en Festival de Cartago(,3,)), *Den Muso* (*La chica*, 75, (,2,)) *Baara* (*Trabajo*, 78, (,3,),*,(,2,)), *Finye* (*Viento*, 82(,3,), (,2,)), *Yeelen* (*la luz,* 87, gana premio del jurado en Cannes). **Sega Coulibaly** (Senegal*): *Moko Dakhan* (**El destino*, 76) *Kasso Den* (**The Prisoner,* 80). **Djibril Kouyate:** *Arts et metiers* ((,4,)69), *Le retour de tieman* (70(,4,)), *Le drapeau noir sur le berceau* ((,4,)76), *Le Mali aujourd'hui* ((,4,)78, CM.) *Falato* ((,4,)88). **Alkaly Kaba**(,3,)**:** *Wallanda* (74(,3,)), *Wamba* (*Entre agua y Fuego,* 78(,3,)). **Talento 1980: Kalifa Dienta:** *A Banna* (*C'est fini,* 80(,3,)). **Issa Falaba Traoré*:** *An Be Nodo* (*Nous sommes tous coupables**, 80). *Kiri Kara Watita* (*Duel dans les falaises,* *86), **Cheick Oumar Sissoko:** *Nyamanton* (87(,3,)). **Mustapha Diop:** *Le Medecin de Gafire* (86, con Francia y Niger*), **Mambaye Coulibaly** *Segu janjo* (89*, Nominado en cannes).
Cfr. P.S. Vieyra ''Panorama del cine africano'', op. cit., de C.G. Morantes. págs. 27-30 **((,1,)).**
Cfr. A. Elena ''La emergencia de los cines africanos'', op. cit., de J.E. Monteverde... págs. 366 **((,2,)). Cfr. G. Bilharinho.** op. cit. págs. 279-280 **((,3,)). Cfr. IMDB:** *http://akas.imdb.com* **(*)** (*name/nm0162878/* S. Cisse), (*name/nm0183411/* S. Coubaly), (*name/nm0468126/* Kouyate), (*name/nm0226064/* K. Dienta), (*name/nm0871048/* I. Falaba Traoré), (*name/nm0228029/* M. Diop) (*name/nm0803084/* Ch. O. Sisoko) **Cfr. *http://www.citwf.com/* ((,4,)).** (*person184325.htm* para Djibril Kouyate) (Rev. 1º de abril, 2007).

[697] **NIGER. Generación 1970 y anterior: Moustapha Alassane** (Nigeria)(2): *F.V.V.A.* (*Femmes, vila, voiture, argent* (2)1972), *Toula* ((2)78 codirige A. Soechring), *Kankamba* ((2)85). **Inoussa Ousseini** (con ayuda francesa). *Paris c'est joli* (74, CM.), *Médecines et médecins* (*76, coodirige J. Rouch), *Le Griot Badye* (**Badye, Storyteller*, 77, Francia). **Oumarou Ganda**: *Le Wazzou Poulet* ((2)71, de poligamia), *Saitane* (72(,3,)), *L'exilé* ((2)80). **Dalarou**(2): *Cocorico, Monsieur Poulet* (74). **Generación 1980: Moustapha Diop:** *Le Médecin de Gafire* (83, Según IMDB, 86,con Malí, Francia y Niger*; Según B. Bilharinho, 90). **Cfr. P.S. Vieyra** ''Panorama del cine africano'', op. cit., de C.G. Morantes. págs. 27-30**. Cfr. G. Bilharinho.** op. cit., págs. 280-281. ((2)).**Cfr. A. Elena** ''La emergencia de los cines africanos'', op. cit., de J.E. Monteverde... págs. 365 ((,3,)). **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com* (*) **Cfr. Film Database *http://www.citwf.com*** ((,4,)).
(Rev. 1º de abril, 2007).

[698] **REPÚBLICA DEL CONGO** (libre en 1960) **Tino 1970 y anterior: Bernard Midio**(2)**:** *Tam-tam d'afrique* (68, CM. Doc.),*Le Pecheur* (69, CM. Doc.,(1)). **Édouard (Roger) Okoula**(2)**:** *Onanga le passeur* (69,(1)) *Le manioc* (70,(1)). **Georges Miankouikila**(2): *Ein afrikaner in munchen* (70). **JéromeTsila**(2)**:** *Nkounkou ma ville natale* (68,(1)), *Zoumba nkounkou* (72,(1)). **Sébastián Kamba**(2): *Mwana keba* (*), *Festival panafricain d'Alger* (*70), *La Rançon d'une alliance* (*Precio de una alianza,* 74), *Le Corps et l'esprit* (*77). **Cfr. P.S. Vieyra ''Panorama del cine africano''**, op. cit., de C.G. Morantes. págs. 27-29.
Cfr. Film Database *http://www.citwf.com/* (*person438858.htm* Midio) (*person443443.htm* Okoula), (*person455427.htm* Tsila) (*person439358.htm* Miankouikila) **((2))** (Rev. Martes 24 de abril, 2007).

Con los años, se busca un desapego de la ayuda gala (J.R. Debrix muere, 1978 del *Boureau du Cinema* del ido en 1980, *Ministère de Cooperation,* Francia) a través de la labor de Safi Faye (mujer; *Kaddu Beykat,* 1975, *Fad'jal,* 1979), M.J. Traoré o Ch. Ngaido Ba. El toque etnográfico (dado por S. Faye) continua de 1980 a 1990, por Ben Diogaye Beye (*Seye Seyeti, Un hombre entre mujeres,* 1980), A.S. Seck (*Saaraba,* 1988; un Senegales viene de Europa), Moussa Bathily, etc.[699]

Zaire (**R. Democrática del Congo**) luce su industria luego de 1980 cuando Mweze Ngangura & Benoît Lamy dan comedia y música con el aldeano enamorado de una citadina de *La vie est belle* (1987).[700]

2.1.7.7.3. Cine africano del área de voz oficial inglesa (1975-1990).

Botswana (libre en 1966) otorga foro en 1980 para la visión cómica y polémica del África actual *God must be crazy* (1980) del surafricano Jamie Uys, quien realiza, allí, una secuela en 1989 con Estados Unidos de América y Africa del Sur.[701]

---

[699] **NIGER Tino 1960 y anterior**: **Ousmane Sembene:** *Emitai* (*Dios del trueno,* 1971), *Xala* (*Impotencia,* 74), *Ceddo* (76). *Camp de Thiaroye* (88, premio Venecia[1]). **Amadou Cisse** (Informativos en 1969; luego embajador en París). **Paulin S. Vieyra** (documentales[,4,]): *L'art plastique*, *Diarama*, *Ecrits de dakar* (74[,4,]), *L'habitat rural au senegal, L'habitat urbain au senegal* 76,[,4,]), *L'envers du decor*, *Birago diop, conteur*, *Les oiseaux* (81,[,4]), *En residence surveillee* (81), *Iba n'diaye, peintre* (84, segundo lugar en Cartago). **Mahama J. Traoré(**[1]**):** *Diegue-bi* (*Mujer,*70, [1]), *Lambaye* (*Vadiagem,* 72,[1]), *Garga M'Bossé* ([1])(74, Lengua Woolof, con Suecia*), *N'Diangane* (75)([1]), *Sarax-Si* (83,[1]). **Abacabar Sam-Makharam(**[1]): *Kodou* (71, Woolof,*,[1]), *Jom* (*Dignidad,* 82 Woolof, con RFA, [1]). **Generación 1970: Djbril Diop Mambety:** *Badou Boy* (70, Woolof), *Touki-Bouki* (73, Wolof, [1]), *Parlons grand-mère* (*)(89, Doc.[,4,], idioma serere*). **Safi Faye**: *La Passante* (72*), *Kaddu Beykat* (*Carta de mi pueblo,* 75, Serere y francés), *Fad'jal* (*Abuelo cuenta*, 79, serere), *Goob Na Un* (*A Colheita Terminou,* [1]79, Doc.[,4,]), *Man Sa Yay* ([1]80), *Selbe* (*83, CM.). **Momar Thiam** (Según PS Vieyra afana en Nigeria): *Baks* (*Cannabis*. 74*), *Sadaga* (*Trovador,* 82*). **Cheikh Ngaido** (N'gaido) **Ba(**[1]): *La brosse* ([,4,])(74), *Arret-car* ([,4,])(74), *Tablo feraay* ([,4,])(76), *Rewo daande mayo* (*Del otro lado del río,* [1])(79, Doc., [,4,]). *Xew xew* ([,4,])(83), *Operation niebe* ([,4,])(85). **Generación 1980: Ben Diogaye Beye:** *Les Princes noirs de Saint-Germain des Prés* (75, CM.*), *Seye Seyeti* (*Hombre entre mujeres,* 80). **Moussa (Yoro) Bathily:** *Tiyabu Biru* (*Circunsición,* 78,[1]). *Le certificat d'indigence* (81,CM. [1],*). *Petits blancs au manioc et à la sauce gombos* (87,*). **Amadou Saalum Seck**[1]**:** *Le bracelet d'argent* (80, CM.,[,4,]), *Saaraba,* (99, un senegalés vuelve a su patria, [1]).
Cfr. G. Bilharinho. op. cit. págs. 282-283([1]).
Cfr. A. Elena ''La emergencia de los cines africanos'', op. cit., de J.E. Monteverde... págs. 360-365**([2])**.
Cfr. P.S. Vieyra ''Panorama del cine africano'', op. cit., de C.G. Morantes. págs. 27-29.
Cfr. Film Database *http://www.citwf.com/* (*person455854.htm* Traoré) (*person450151.htm* Seck)**([,4,])**
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0061095/* Bathily), (*nm0079884/* Beye), (*nm0269682/* Faye), (*nm0759722/* Makharam), (*nm0228013/* Mambety), (*nm0783733/* Sembene), (*nm0857734/* Thiam), (*nm0871054/* Traoré) (*) (Rev. 5 de marzo, 2007)

[700] **ZAIRE (1971) antes R.D. del Congo, 1960. Cfr. A. Elena, Los cines periféricos,** pág. 170. **Cfr. "Congo, República Democrática del",** Enciclopedia Microsoft(R) Encarta(R) 99. (c).
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com* (*) (*/title/tt0094265/ La vie est belle*), (Rev. 5 de marzo, 2007).

[701] **Jamie Uys (sudafrica):** *The Gods must be crazy I, II* (80, 89, la secuela con Estados Unidos de América y Suráfrica*). **Cfr. Neil Parsons** ''Botswana Cinema & Film Studies'', 2004, en University of Botswana History Department *http://www.thuto.org/ubh/cinema/bots-cinema-studies.htm* (Rev. 16 de marzo, 2007). **Cfr. IMDB,** *http://akas.imdb.com/name/nm0371059/* **(*)**
Cfr. "Botswana", Enciclopedia Microsoft(R) Encarta(R) 99. (c) 1993-1998.

Ghana (luego de S. Aryeetey, *No tears for Ananse,* 1968; K. Ampaw) produce poco hasta la década de 1980 con tino libre y tópica social como *Love Brewed in the african pot* (1981) de Kwaw Ansah (*Heritage Africa,* 1988) para fijar la industria comercial.[702]

Namibia adopta cortometrajes documentales del americano John Marshall (*An argument about marriage,* 1969; *Baobab plays, Bitter melons,* 1971) y, hacia 1988 (cuando hay aceptación soberana por el país vecino), asiste en la producción cosmopolita como en la trama de héroes fornidos *Red Scorpion* (1989) de Estados Unidos de América y Sudafrica por Joseph Zito.[703]

Nigeria, con viejo estudio (*Colonial Film Unit*) y costeo de mente del sector televisivo (Olusola Segun: *Fedfilms;* F. Oladele: *Calpenny Nigeria -Kongi's Harvest,* 1972, del americano O. Davis), espera a la creación de la *Nigerian Film Corporation* (1979) mientras luce la obra de Ola Balogun (formación francesa, IDHEC) desde el primer film en lengua autóctona *Amadi* (1975)*,* su tacto de mitología, política y/o teatro local (yoruba: *Jani-Ogun*); más tarde (década 1980), llegará el novel Chief Hubert Ogunde (*Ayanmo,* 1986) entre otros.[704]

Tal como Namibia, la factoría de **Zambia** o **Zimbabwe** presta su ayuda a la obra de origen occidental.[705]

---

[702] **GHANA: Tino 1970:** Egbert Adjesu: *I Told You So* (1970). **Bernard Odjidja:** *Doing Their Thing* (71). King Ampaw: *They Call It Love* (72), *Kururantumi, The road to accra* ([1],*,83), *Nana Akoto* (85,[1]*), *Ju-ju* (86,[1]). **Talento 1980: Kwaw ansah:** *Love Brewed in the African Pot* (81), *Heritage Africa* (89).
Cfr. Film Database *http://www.citwf.com* (*/person8076.htm,* Ampaw)**([1]).**
Cfr. G. Bilharinho. op. cit., pág. 279 ([2]). **Cfr. IMDB,** *http://akas.imdb.com* (*) (Rev. 16 de marzo, 2007)
Cfr. P.S. Vieyra ''Panorama del cine africano''; op. cit., C. G. Morantes. pág. 27-29. **Cfr. A. Elena** ''La emergencia de los cines africanos'', op. cit., de J.E. Monteverde... págs. 367-368.

[703] **NAMIBIA Cfr.** "John Marshall, Programme du 25eme Bilan du film ethnographique''' **Comité du Film Ethnographique**: *http://www.comite-film-ethno.net/Bilan/bilan2006/bilan2006-john-marshall-en.htm*
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com* (*) (/name/nm0550967 J Marshall) (/title/tt0098180/ *Red Scorpion*).
Cfr. "Namibia", Enciclopedia Microsoft(R) Encarta(R) 99. (c)
Cfr. Neil Parsons ''Botswana Cinema & Film Studies'', 2004, en University of Botswana History Department *http://www.thuto.org/ubh/cinema/bots-cinema-studies.htm* (Rev. 16 de marzo, 2007).

[704] **NIGERIA Tino 1970 y previo: Ola Balogun** (mayor auge, quince obras): *Alpha* (1972), *Thunder God* (72,[4]), *Owama, A new year festival* (Doc.,[4]), *Eastern Nigeria revisted* ([4], 73). *Amadi* (75), *Ajani Ogun* (75) *Musik-Man* (77), *A Deusa Negra* (78, con Brasil) *Ija Ominira* (*Fight for Freedom*, 79,[4],*), *Aiye* (80,[4],*), *Cry Freedom*'' (81,[4],*), *Orun Mooru* (82,[4]*), *Money Power* (*Le roi du fric*, 84). **Bayo Imbere** (Se vuelve embajador). **Tino 1980: Hubert Ogunde:** *Jaiyesinmi* (81), *Aropin N'Tenia* (82), *Ayanmo* (86). **Ade Love ([3]):** (¿?) **Babu Sala ([3]):** (¿?). **Cfr. P.S. Vieyra ''Panorama del cine africano'';** op. cit., C. G. Morantes. pág. 27-29. **Cfr. G. Bilharinho,** op. cit., pág. 281 **([2]).**
Cfr. A. Elena, La emergencia de los cines africanos, op. cit., de J.E. Monteverde... págs. 368. **([3]).**
Cfr. *http://www.citwf.com/* (*person412010.htm* Balogun) (*person255922.htm* Ogunde) **([4]).**
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0051059/* Balogun). (Rev. 17 marzo, 2007) **(*).**

[705] **ZAMBIA: Michael Reaburn** (sueco)*; Gräset sjunger* (1981, con Suecia). **ZIMBABWE: Jûrgen Goslar** (alemán)*: Albino* (76). **Clive Harding:** *Shamwari* (80). **Ron Hallis:** *Music of the Spirits* (89). **R. y Ophera Hallis**: *I Can Hear Zimbabwe Calling* (80, Doc.). **Olley Maruma**: *The assegai* (82). **Chris Menges** (inglés): *A world apart* (88, con Inglaterra). **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0706080/* M. Reaburn), (*nm0331495/* J. Goslar), (*nm0362293/* C. Harding), (*nm0356659/* O. Hallis), (*nm0356660/* R. Hallis), (*nm0555415/* O. Maruma), (*nm0579580/* C. Menges) (Rev. 30 de abril, 2007).

2.1.7.7.4. Cine africano del área de voz oficial lusófona (1975-1990).

Angola da cine desde antes de su libertad (1975) con *Sambizanga* (1972, la esposa de un preso político) de Sarah Maldoror; en 1977 surge el *Instituto de Cine* (con L. Vieira) y la distribuidora EDICINE mientras dura el cine documental; luego de 1980, la ficción crece con obras como *Nelisita* (1983, R. Duarte) en la novel industria.[706]

Guinea-Bissau (autonomía en 1974) espera a la década de 1980 para ver madurar su obra con testas como Flora Gomes y su relato de una fémina en busca de su marido guerrillero en *Mortu Negra* (1988).[707]

Mozambique, libre desde 1975 y con pocos recursos, crea su *Instituto Nacional de Cine* donde salen filmes de propaganda, ficciones con tino carioca (M. Salles C. Lucas, etc.) y el informativo semanal *Kuxa Kanema* (*Nacimiento de cine*, 1975-1991) entre otras obras.[708]

---

[706] **ANGOLA Tino 1970 Sarah Maldoror:** *Dois fuzis para Banta* (1970*, [2]De Mozambique Según Bilarinho), *Sambizanga* (72). **Asdrúbal Rebelo[2]:** *A Luta continua* (77[1]), *Nascidos na luta vivendos na vitoria* (78,Doc[1]), *O balao* (79), *O filhos da rua* (80), *Levanta voa e vamos* (86). **Antônio Ole[2]:** *Sou angolano trabalho como forca* (75[1]), *Aprender para melhor servir* (76, CM., doc.[1]), *Carnaval da vitoria* (78), *No caminho das estrelas* (80), *Um dia uma vida* (82). **(Carlos) de Sousa e Costa**[2] *Caxito I, II* (Doc,[1]), *Chegada a luanda do dr agostino neto* (75,[1]), *Independencia* (Doc.[1]), *Frente sul* ([1]), *Retrospectiva* (76,[1]), *Massacres* (Doc.[1]), *1 de maio* (Doc.[1]), *Visita a rpa de marien n'gouabi* (Doc.[1]), *Visita a rpa de fidel castro* (Doc.[1]), *Fidel em kifangondo* (78,[1]), *Captura de nito alves* (Doc,[1]), *27 de maio um ano depois* (Doc,[1]), *Homenagem a marien n'gouabi* (Doc,[1]), *1° jogos desportivos militares* (79, Doc.[1]), *No mesmo caminho* (80, Doc.[1]), *XI Festival da juventude e estudantes* (81, Doc.[1]). **José Massip**[2] (Cubano, filma en Angola): *Angola, Victoria de la esperanza,* 78, Doc.*). **Francisco Henriques[2]:** *O Golpe* (Doc.[1]), *Ponto da situacao* (77.[1]), *Nova vida* ([1]), *adeus a hora da partida* (80,Doc.[1]), *Portugal de abril*, *Angola de novembre* (82,[1]). **(Henrique) Ruivo Alves**[2] ([1]) (de Marruecos): *Pioneiro politico* ([1]), *Eu sou eu era eu quero ser* (77,[1]), *Rituais da entrada da circuncisao* (79,[1]), *Luimbi* (80,[1]), *Kyala mukanga* ([1]), *Candonga* (82,[1]). **Tino 1980: Carlos Henriques[2]:** *Bie 27 de marco* ([1]), *Nos somos em* ([1]), *Quero ser soldado* (78,[1]), *Cahama* ([1]), *Asas da revolucao, canhoes da liberdade* (doc.[1]) *Vou partir para menongue* (79,[1]), *Pamberi ne zimbabwe* ([1],81, coodirige J. Manuel Costa, doc, con Mozambique,*), *Malenge* ([1]), *Kuando kubango* ([1]), *Sul 82* (82,[1]). **Rui (Ruy) Duarte**[2] (Según A. Elena, de Mozambique y obra en Brásil): *Nelisita* (83,[3]), *Moia, o recado das ilhas* (89,[3]). **Orlando Fortunato** (de Oliveira)[2]: *Memoria de um dia* (82,[1]), *San pedro de barra* (85,[1]), *Comboro da canhoca* (89,[1]). **Simon Escobar**[2]: (¿?). **Jorge Gouveia[2]:** (¿?). **Doc: documental.**
Cfr. Film Database ([1]) *http://www.citwf.com/* (*person443355.htm* A. Ole), (*person421717.htm* R. Duarte), (*person420259.htm* C de S. e Costa), (*person447511.htm* A. R. da silva), (*person428585.htm* F. Henriques) (*person428167.htm* C. Henriques) (*person410348.htm* H.R. Alves) (*person423837.htm* O. F. de Oliveira) (Rev. Sabado 21 de abril, 2007) (*person56576.htm* A. Rebélo) (Rev. 20 de junio, 2008).
Cfr. G. Bilharinho. op. cit., pág. 276 ([2]).
Cfr. Alberto Elena, Los cines periféricos, págs. 168. ([3]).
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com* (*).

[707] **Cfr. A. Elena Los cines periféricos,** págs. 169. ([2]).
Cfr. Film Database *http://www.citwf.com* **([1])** (*person495105.htm* F. Gomes) (Rev. 20 de junio, 2008).
Cfr. "Guinea-Bissau", Enciclopedia Microsoft(R) Encarta(R) 99. (c) (Datos del país; independencia).

[708] **Cfr. Alberto Elena,** Los cines periféricos, págs. 168.

2.1.7.7.5. Cine de Madagascar, Isla Mauricio y Sudáfrica (1975-1990).

En el Océano Índico, **Madagascar** (libre en 1960; República Democrática, 1975), luego de forjar su obra con el *Centro Malgache de Filmes Educativos* (CMPFE, 1969) y el pulso etnográfico de B. Ramampy (*L'accident,* 1973, loado en el Festival Fespaco) o I.S. Randrasana (*Very Remby*, 1974, sobre migración), fija su postura socialista (1975) con la difusión de cintas de propaganda y de la orbe comunista global a través del control de la *Oficina Malgache de Cine* (1978, antes *CMPFE* del Ministerio de ideología, antes de Cultura) sobre firmas privadas de distribución (*Consorcio Cinematográfico*. Luego de 1980, el público decrece por el auge de la televisión y el vídeo. Los pocos autores ceden cuadros de historia o de usanza como R. Rajaonarivelo (*Tabataba,* 1987, una masacre de 1947 por la milicia gala) o César Paes (*Angano Angano*, 1989, gráfico sobre mitos malgaches, con Francia y Estados Unidos de América) entre otros.[709]

La **Isla Mauricio** fija su cine a la par del auge de Ramesh Tekoit por una labor documental y una diestra técnica en general para 1980 (*Et le sourire revient*); esa será la base para otros cineastas contemporáneos.[710]

---

[709] **MADAGASCAR: Tino 1970: Nahivo Rahamefi**(',3,)*: Lalao Fahiny* (1969, CM. Doc., Co-r por Jaques Lombard, [1]). **Richard-claude ratovoranivo:** *Tranon Kala* (71, CM.[1]) **Limby Maharivo**(',3,)*: Asakasaka* (1973,[1]) **Ignace Solo Randrasama** (',2)*:Very Remby* (*Regreso*, 74), *Ilo Tsy Very* (*Mad 47*, 87, con Argelia*). **Benoît** (Maurice) **Ramampy:** *L'accident* (72, CM.), *Le barrage de Namorona*(',2), *Dahalo, Dahalo* (*Erase una vez en el medio oeste,* 83), *Le Prix de la paix* (87, coodirige Abel Rakotozanany*). **Jeannot Rarojo:** *Rovidamba ririnina* (76,[1], sobre una chica embarazada,',3,). **Jaques Lombard / Jean-Claude Rahaga:** *Fitampoha* (80, Doc.*,[1]). **Raymond Rajaonarivelo** (',2), *Tabataba* (*Rumori*,* 87',2'). **Tino 1980: César Paes*:** *Angano Angano* (89, con Francia y Estados Unidos de América *). **Cfr. Film Database *http://www.citwf.com/*** (*person446462.htm* I.S. Randrasana) (*person447222.htm* B. Ramampy) (*person446806.htm* J Rarojo) (*person436268.htm* JL Maharivo) (*person445182.htm* N. Rahamefi) (*person447223.htm* R.C Ratovoranivo) **([1])** (Rev. 26 de abril, 2007)
Cfr. P.S. Vieyra ''Panorama del cine africano'', op. cit., de C.G. Morantes. pág. 28, 30.
Cfr. A. Elena ''Los cines periféricos'' pág. 170, 179 **(',2').**
Cfr. Flore Defossemont ''Comment et dans quelle mesure l'émergence du cinéma à Madagascar peut-elle se réaliser ?'' DEA 130. Université Paris IX- Dauphine. **SLUNK.NET** *http://www.sklunk.net/FLORE-DEFFOSSEMONT* y *http://www.sklunk.net/IMG/article_PDF/FLORE-DEFOSSEMONT.pdf* **(',3,).**
Cfr. IMDB, *http://akas.imdb.com* (*) (*name/nm0707355/* R. Rajaonarivelo).
Cfr. "Madagascar", Enciclopedia Microsoft(R) Encarta(R) 99.
Cfr. FESPACO: *http://www.fespaco.bf/fespaco1973.htm* (Rev. 21 de abril, 2007).

[710] **ISLA MAURICIO Tino 1970: Ramesh Tekoit:** *L'Embarras du choix* (1972*), *Île Maurice, perle de l'océan indien* (73, CM. Doc. con Francia*), *Et le sourire revient* (80), *Le Portrait d'un chef d'état* (82, CM. Doc.*), *Goodbye My Love* (86*). **Brijmohun*:** *Bikre Saphne*(*),*Tara* (79*), *Ik Banjara* (*Nomade,* 78*), *Election generals*(*),*Khudharts* (86*), *Environmental and Geographical Studies of Mauritius* (86, Doc.*). **Gaetan Essoo*:** *L'Habitat* (78), *Trou d'eau douce* (80*). **Kenneth Noyau** (cortometrajes documentales)*: *La charrete* (77), *Maitres de leur destinée* (78*). **Tino 1980: Harikrishna Anendan:** *L'Argile et la flamme* (81*). **Hiren Ramdoyal** (cortometrajes)*: *Objectif energie* (87*), *L'Eduction* (87*). **Satish Ruhee*:** *Nés de la mer* (88, CM. Doc.*). **Magalingum Valadyon*:** *Objectif energie* (83*) **Paul Turcotte** (canadiense) *Île Maurice, enn novo sime* (83*)
Cfr. P.S. Vieyra ''Panorama del cine africano'', op. cit., de C.G. Morantes. pág. 30.
Cfr. Film Database *http://www.citwf.com/* (*person453997.htm* ,Tekoit) (*person410699.htm* ,Anendan) (*person415167.htm* Brijmohun) (*person442509.htm* K. Noyau).
Cfr. IMDB (*) *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0854266/* R. Tekoit), (*nm1665914/* Brijmojun), (*nm2188235/* G. Essoo), (*nm1665936/* K. Noyau), (*nm1715456/* H. Anendan), (*nm1672048/* H. Ramdoyal), (*nm1748995/* S. Ruhee), (*nm0876983/* P. Turcotte), (Rev. 27 de abril, 2007).

Sudáfrica (República sin commonwealth en 1960), con ley segregacionista (*Apartheid*) y poco cine de corte social (en la década de 1960, L. Ngakane, exiliado en Londres, *Vukani Awake,* 1964; J. Ratenbach, *Die Wilde Seisoen,* 1967, *Die Kandidat*, 1968), relega a la raza negra y la tópica crítica (N. Mahomo: *Phela Ndaba,* 1970; *Last Grave at Dimbaza,* 1974) cuando crece la obra lucrativa por los diestros E. Nofal (*The Winners,* 1973) o Jamie Uys (*Animals Are Beautiful People,* 1974, comedia) y los nuevos T. Van Der Merwe (*Operation Hit Squad,* 1987, Estados Unidos de América) o el primer autor bruno Simon Sabela (*U-Deliwe,* 1975, lengua xulú).

Luego de 1980 (con afán de igualdad y presión política de Estados Unidos de América y Europa sobre el mando de Botha o de De Klerk) luce la visión social por D. Roth (*Place of Weeping,* 1986, sobre el *Apartheid*), O. Schmitz y T. Mogotlane (*Mapantsula* (1988) y el grupo *Direct Cinema Workshop* (*South African Chronicles,* 1988) a diferencia del lucro fílmico violento (*Captive Rage,* 1988, C. Sundstrom).[711]

2.1.7.7.6. La autosuficiencia del cine africano.

Así (y con la fortaleza del área subsahariana) aún hay duda de la autosuficiencia del cine africanoexiste, en muchos casos, un apoyo en cuanto inversión directa (el Ministerio de cooperación Francés; *Channel Four,* ingles; la alemana NDR/WDR) o mercadeo. [712] En ese sentido, la academia se halla en construcción; varias testas asimilan el oficio en otras partes del globo como en el *Conservatoire Indépendent du Cinema Français,* el *IDHEC* de París, el *VGIK* (Cissé, Maldoror) ruso o en la industria inglesa o de Estados Unidos de América (H. Guerima); los pocos autodidactas heredan estilos como el documental (imitado de Jean Rouch, *Moi un noir,* 1958) o la crítica afín a G. Pontecorvo (*La bataille d'Alger,* 1966).

---

[711] **SUDÁFRICA Veteranos: Emil Nofal[2]:** *Voor Sononder* (1962,*), *Wilde Season* (67*), *The Winners* (73*), *The Super-Jocks* (80*), *You're in the Movies* (85*). **Lionel Ngakane:** *Jemina and Johnny* (65*), luego actor en Inglaterra (*The Squeeze,* 77, M. Apted*). **Jans Rautenbach:** *Die Wilde Seisoen* (67), *Die Kandidaat* (68), *Katrina* (69*), *Jannie totsiens* (70*), *Ongewenste vreemdeling* (74*), *Niemand weint für immer* (84*), *Broer Matie* (84*). **David Millin*;** *Majuba* (69), *Shangani Patrol* (70*), *Die Banneling* (71*), *Die Voortrekkers* (73*). **Jamie Uys[2]:** *Dirkie* (69*), *Animals are beautiful people* (74*), *Funny People I and II* (77, 83*), *The gods must be crazy II* (89, con Botswana y Estados Unidos de América,*). **Tino 1970: Nana Mahomo:** *Phela Ndaba* (70), *Last Grave at Dimbaza* (74). **Ross Devenish:** *Boesman and Lena* (74*), *The Guest* (77*), *Marigolds in August* (80*). **Simon Sabela:** *Inkedama* (75,[1]*), u-deliwe* (75), *Ngaka* (76,[1]), *Isivumelwano* (78,[1]). **Ivan Hall** (cine de artes marciales con Estados Unidos de América*): *Funeral for an Assassin* (77*), *Kill and Kill again* (81*). **Gordon Vorster:** *The Fifth Season* (79*) **Tino 1980: R. Shelah Nissimof*:** *Mercenary fighters* (88, bélica*) **Jan Scholtz*;** *The emissary* (89*). **Manie Van Rensburg:** *The Native Who Caused All the Trouble* (89*). **Oliver Schmitz, Thomas Mogotlane:** *Mapantsula* (88). **John Smallcombe:** *An african Dream* (87,*). **Cedric Sundstrom** (artes marciales)*: *Captive Rage* (88). **Cfr. A. Elena,** Los cines ..., pág. 170-172. **Cfr. Film Database** *http://www.citwf.com/* (*person457009.htm* Merwe) (*person449453.htm* Sabela) (*person437681.htm* Mahomo)**([1]). Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com* (*) (*nm0633953/* Nofal), (*nm0618470/* Ngakana), (*nm0712192/* Rautencbach), (*nm0589745/* Millin), (*nm0371059/* Uys), (*nm0222319/* Devenish), (*nm0355660/* Hall), (*nm0903564/* Vorster), (*nm1082294/* Scholtz), (*nm0595782/* Mogotlane), (*nm0887814/* Rensburg) (*nm0839233/* Sundstrom), (*nm0806546/* Smallcombe). **Cfr.** "South African Chronicles" A Video by the Varan Workshop of Johannesburg. **The Icarus Films**, *http://www.frif.com/cat97/p-s/south_af.html* (Rev. 10 de abril, 2007)..

[712] La infraestructura incompleta de cada nación requiere de servicios de otros países (de Europa o Egipto) **Cfr. P.S. Vieyra ''Panorama del cine africano''**, op. cit., de C.G. Morantes. pág. 43.

Entre las cualidades exclusivas del cine africano se hallan su forma de ver al pueblo, el realce de su soberanía y liga regional y el respectivo aprecio cultural y/o lingüístico (wolof, yoruba, xulu) sobre su geopolítica. Lo anterior, sirvió como base del discurso de *Las journées cinématographiques de Carthage* (JCC, 1966, Tunez; Festival Arabe-Africano; organizado por T. Cheria), el *Festival Panafricano de Cine* (Fespaco, 1969, Burkina Faso), la *Federación Panafricaine des Cinéastes* (Fepaci, Argel, 1970; 33 centros nacionales en 1972; su deseo es liberar al África, difundir el cine local y luchar contra el monopolio de la distribución), las sociedades en contra de los monopolios (Consorcio Interafricano de Distribución, Cidc; Centro de Producción Cinematográfica, Ciprofilm; Ckc; en Ouagadougou, B. Faso) y el socialismo de ciertas zonas. Con ello, tenemos, sin contar el *Magreb,* un cine medianamente libre en busca de su auge, a veces, con auxilio foráneo. El ímpetu radica en la tópica, la naturalidad de los actores y el contexto (llamado *Modelo Burkina* por la obra de I Ouedraogo o G. Kaboré) y la variedad lingüística ceñida en sus filmes.[713]

2.1.7.8. Cine de Australia y Nueva Zelanda entre 1975 y 1990.

Australia, con impulso estatal a las artes (1971), crea el *Experimental Film and Television Fund, The National Film and Television School* y *The Australian Film Development Corporation*. Luego del mando del partido laborista (G. Whitlam, 1972), crece la inversión fílmica por la *Australian Film Comision* (AFC, 1975, antes AFDC; aval de la corona inglesa por el *Department of Communications, Information Technology and the Arts*) y aparece la corriente del *Nuevo Cine Australiano* cuya obra media entre el pulso crítico, verista o literario como en Europa y cierto afán lucrativo como en Estados Unidos de América[714].

---

[713] **ÁFRICA Obras fundamentales.** La primera, según Japón: *Awdat Al Ibn Al Daal* (1974, Y. Chahine, Egipto), *Ahl Al-Qimma* (82, A. Badrakhan, Egipto), *Sejnan* (74, A.B. Amar, Tunez), *Omar Gatlato* (76, M. Allouache, Argelia), *Ibn al-sabil* (81, A. Tazi, Marruecos), *Kaddu Beykat* (75, S. Faye, Senegal), 7.*Djeli* (81, F.K. Lancine, C de Marfil), 8.*Wend Kuuni* (82, G. Kabore, B. Faso), *Mirt Sost Shi Amit* (75, H. Guerima, Etiopía), *Mandabi* (68, O. Sembene, Senegal). La segunda, por africanos: *Chronique des années de braise* (75, M.L. Hamina, Argelia), *Ceddo* (76, S. Ousmane, Senegal), *Amok* (82, S.B. Barka, Marruecos), *Finye* (82, S. Cissé, Malí), *Ash-shams wa adh-dhiba* (76, R. Behí, Tunez), *Muna moto* (76, J.P.D. Pipa, Camerún), *Aziza* (80, A.B. Amar, Tunez), *Mandabi* (68, O. Sembene, Senegal), *Touki-Bouki* (73, D.D. Mambety, Senegal), *West Indies* (78, A. M. Hondo, Mauritania), *Omar Gatlato* (76, M. Allouache, Argelia),*Wend Kuuni* (82, G. Kabore, B. Faso). Respecto a la FEPACI, primero sugiere el papel liberador del cineasta Africano con el contexto revolucionario (Carta de Argel, 1975, segundo congreso); luego, con el manifiesto de Niamey, se mantiene la lucha por el cine independiente. **Cfr. P.S. Vieyra ''Panorama del cine africano''**, op. cit., de C.G. Morantes. págs. 19, 20, 26, 27, 37-38, 44, 46-48 (listas, 37 y 38; Carta de Argel, 46-48).
Cfr. A. Elena Los cines periféricos, págs. 173, 176, 177. (Fepaci, Fespaco y el *Modelo Burkina*)

[714] **Cfr. Joshua Smith** ''History of Australian Film'', Film.Org.Au, *http://www.film.org.au/article_history.htm* Oz Cinema *www.ozcinema.com/articles/1998/april/history2.html* **Cfr. ''Australia'' y ''Australia Film Commision''** Enciclopedia Britannica Online *http://www.britannica.com/* (*eb/article-228713/Australia*) , (*eb/topic-43978/Australian-Film-Commission*) **Cfr. G. Bilharinho.** op. cit.s pág. 251.
Cfr. Carol Laseur ''The Field of Genre and Australian Filmic Texts: Transforming Cultural Narratives'' **Murdoch University Home Page** *wwwmcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/film/laseur/chap2.html* **.**
Cfr. Ina Bertrand ''Looking Back at Looking Back: A Review of History of Australian Cinema.'', Senses of cinema *http://www.sensesofcinema.com/contents/05/34/history_australian_cinema.html* (AFC, AFDC, NFTS). **Cfr. Australian Film Comision** *http://www.afc.gov.au/profile/about_us/default.aspx*
Cfr. "Australia", Enciclopedia Microsoft(R) Encarta(R) 99. (c) (Rev. 9 de mayo de 2007).

Por lo anterior, la generación de autores australianos del lapso 1970[715] ensaya primero y después opta por la literatura, el cuadro oriundo o la historia bajo un carácter rentable; Peter Weir (*The cars that ate Paris,* 1974, misterio) ajusta novela en *Picnic at Hanging Rock* (1975, J. Lindsay) como B. Beresford en *Getting of Wisdom* (1977, H.H. Richardson), F. Schepisi en *The Chant of Jimmie Blacksmith* (1978, T. Keneally) o W. Armstrong en *My brilliant carrer* (1979, M. Frankin), P. Noyce (previo a su trama de periodistas *Newsfront,* 1978), tañe cuadro racial en *Backroads* (1977) mientras G. Miller ve un justiciero en *Mad Max* (1979) bajo el ritmo comercial de la renovada industria.

Después de 1980 hay un incentivo fiscal (*"10ba":* Devolución de impuestos) para la obra privada mientras crecen el número de obras (400, de 1970 a 1985) y géneros.[716]

La vista documental de aborígenes se gesta con la aislada labor de Essie Coffey en *My survival is an aboriginal* (1979). La ciencia-ficción va por George Miller (*Mad Max II & III;* 1981, 1985; sobre un futuro desértico y caótico) o Simon Wincer (*D.A.R.Y.L;* 1985; un robot de forma infantil). Russell Mulcahy (también videoasta) forja el terror en *Razorback* (1984) y P. Noyce cede un *Psycko-Killer* en *Dead Calm* (1988). La comedia luce por Peter Faiman con su actor Paul Hogan en la aventura de *Crocodile Dundee* (1986) y Yahoo Serious con su visión del teórico de la relatividad *The young Einstein* (1988). El romance y el drama duran por Gillian Armstrong (*High Tide,* 1988) o la neocelandesa J. Campion (*Two friends,* 1986) entre otros.

Ahora bien, el auge industrial y creativo del cine australiano, durante este lapso se erige una buena plataforma para talento local o global (el francés Philippe Mora, el ingés Nicolas Roegh, etc.) o una veta para impulsar la obra de Estados Unidos de América o Europa.

---

[715] **AUSTRALIA: Tino Veterano: Arthur y Corinne Cantrill**[2] **(documental**[1]**):** *Earth message* (1971), *At Uluru* (78[1]). **Generación 1970: Michael Thornhill**[2]**:** *The machine gun* (71), *The Journalist* (79*). **Chris L Löfvén** [2]**:** *The beginning* (71[2], CM. Doc.[1]). *Part One: 806* (72[1]), *Cruisin'* (73*), *Sweet Feed* (74*), *Oz* (76*) **Peter Weir**[2]**:** *The cars that ate Paris* (74), *Picnic at Hanging Rock* (75, de M Franklin*), *The last Wave* (77), *The plumber* (80), *Gallipoli* (81), *The year of Living Dangerously* (83). **Bruce Beresford**[2]**:** *The adventures of Barry Mckenzie* (72), *Don's Party* (76), *The getting of the Wisdom* (77), *Breaker morant* (80), *The club* (81), *Puberty blues* (82). **Ken Hannam**[2]**:** *Sunday Too Far Away* (75). **Fred Schepisi**[2]: *The Devil's playground* (76). *The chant of Jimmie Blacksmith* (78), *Barbarosa* (82), *Iceman* (84). **Phillip Noyce**[2]: *Backroads* (77), *Newsfront* (78), *Heatwave* (82), *Shadows of the Peacock* (87), *Dead Calm* (89). **John Duigan**[2] (Inglés*): *Mouth to Mouth* (77), *Winter of our dreams* (81), *Fart East* (81), **Tim Burstall**[2] (inglés*): *The of the Knucklemen* (78). **Carl Schultz**[2] (formación T.V.*): *Blue Fin* (78), *Goodbye paradise* (83*), *Careful, He Might Hear You* (83*), *Bullseye* (87*), *Travelling North* (87), Luego va Estados Unidos de América(*), **Ken Cameron**[2]: *Out of It* (77*), *Temperament Unsuited* (78*), *Monkey Grip* (82*), *Fast Talking* (84*), *The Good Wife* (87*). **Cfr. G. Bilharinho.** op. cit., págs. 250-252([2]). **Cfr. Larousse,** El cine, pág. 84.
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0861464/* M Tornhill), (*nm0134731/* C. Cantrill), (nm0530479/ Löfvén), (*nm0001837/* P. Weir), (*nm0000915/* Beresford), (*nm0360324/* K. Hannam), (*nm0770961/* Shepisi), (*nm0637518/* P. Noyce), (*nm0241090/* J. Duigan), (*nm0123364/* Burstall), (*nm0776209/* C. Schultz), (*nm0131643/* K. Cameron). **Cfr. Film Database *http://www.citwf.com/*** (person416456.htm A. Cantrill) (person416265.htm C. Cantrill) **(**[1]**)** (Rev. 7 de mayo de 2007).
[716] **Cfr. Joshua Smith** ''History of Australian Film'', Film.Org.Au, *http://www.film.org.au/article_history.htm* Oz Cinema *www.ozcinema.com/articles/1998/april/history2.html* (Rev. 7 de mayo de 2007).

Entre el tino famoso hay actores como Mel Gibson (estadounidense; actúa en *Gallipoli,* 1981, de P. Weir), Judy Davis (*High Tide*) o Nicole Kidman (hawaiana, *Dead Calm*) y autores como Peter Weir (va Estados Unidos de América), Bruce Beresford (va Estados Unidos de América y a Inglaterra), G. Miller (va Estados Unidos de América), P. Noyce (va Estados Unidos de América), R. Mulcahy (va a Inglaterra), etc.[717]

Nueva Zelanda (economía voluble; encono político de nacionalistas y laboristas), crea el ente estatal *New Zealand Film Comission* (1978; por R. Muldon y nacionalistas) para libre expresión de testas (S. Pillsbury; J. Laing; R. Donaldson; G. Murphy, V. Ward: *Vigil,* 1984; etc.). Hacia 1980, Estados Unidos de América coge cierto tino de la orbe fílmica (Donaldson, Murphy, Ward; el actor irlandés S. Neill). [718]

2.1.7.9. Cine del Canadá entre 1975 y 1990.

Canadá, tras el yermo pacto estatal con exhibidores (1973) de la *Canadian Film Development Corporation* (*CFDC*, 1968), busca la rentabilidad (*The Apprenticeship of Duddy Kravitz,* 1974, T. Kotcheff).

---

[717] **AUSTRALIA Generación 1980: Essie Coffey** ([1]): *My survival is an aboriginal* (79) **Dr. George Miller**[2]: *Mad Max* (79), *The Road Warrior, Mad max 2* (81), *Mad max 3, Beyond Thunderdome* (85). **Gillian Armstrong**[2]: *My brilliant Career* (79), *Starstruck* (82), *High tide* (87), *The last days of Chez nous* (91). **Simon Wincer**[2]: *Snapshot* (79), *Harlequin* (80), *Phar Lap* (83), *D.A.R.Y.L.* (85). **Gil Brealy**[2] (formado en la T.V.*): *Annie's Coming Out* (84*). **Glenda Hambley**[2] (Hambly*): *Fran* (85*). **Bill Bennett**[2]: *A Street to Die* (85*), *Backlash* (86*) *Dear Cardholder* (87*) **Nadia Tass**[2] (comedias juveniles*): *Malcolm* (86*), *Rikky and Pete* (88*). **Michael Jenkins**[2] (laboraba en la televisión*): *Rebel* (85*), *Emerald City* (88*). **Bob Ellis**[2] (igual guionista*): *Unfinished Business* (85*), *Warm Nights on a Slow Moving Train* (88*). **Geoffrey Wrigth**[2]: *Lover Boy* (88*). **Neil Armfield*:** *Twelfth night* (87, de Shakespeare*). **Russel Mulcahy**,[3], (luego da en Inglatera *Highlander*, 86*): *Razorback* (84*). **Extranjeros: Nicholas Roeg** (britanico)[2]: *Walkabout* (71). **Ted Kotcheff** (Canadá)[2]: *Outback* (71). **Philippe Mora**[2] (Francés, iniciado en Inglaterra*): *Mad Dog Morgan* (76). **Paul Cox**[2]: (Holanda): *Iluminations* (76), *Inside Looking Out* (77), *Kostas* (78), *Lonely Hearts* (82), *Man of Flowers* (83). *My First Wife* (84), *The secret life of trees* (86), **Jane Campion**[2] (N. Zelanda): *Peel* (81, CM.), *Passionless Moments* (84, CM.), *A girl's own story* (85, CM.), *2 friends* (86), *Sweetie* (89). **Cfr. G. Bilharinho.** op. cit. págs. 250-252 ([2]). **Cfr. Larousse,** El cine., pág. 84 y 85 ([3]). **Cfr. IMDB,** *http://akas.imdb.com* **(*). Cfr. Film Database** *http://www.citwf.com/* (*person65100.htm* E. Coffey). **Cfr**. ''Nosotros a través del cine'' Embajada de Australia, España *www.embaustralia.es/madrcastellano/Nosotros_a_travAxs_d.html* (E. Coffey) ([1]).
Cfr. "Australia", Enciclopedia Microsoft(R) Encarta(R) 99. (c) 1993-1998.

[718] **NUEVA ZELANDIA Roger Donaldson** (Australia)[2]: *Sleeping Dogs* (77, con Sam Neill), *Smash Palace* (82). **Geoff Murphy**[2]: *Wild Man* (77), *Goodbye Pork Pie* (81, Road Movie), *Utu* (83). **John Laing**[2]: *Beyond a reasonable Doubt* (80), *The Lost tribe* (84). **Sam Pillsbury**[2]:*The scarecrow* (82). **Vincent Ward** (primer oriundo loado en Cannes)[2]**:** *Vigil* (84), *Navigator* (88). Según R. Harley, la Commisión filmica inicia con costeo $ 250,000; en 2004, con nueve millones (50 % Estado, 40% de la lotería nacional). En 1981 hay 154 salas en funcionamiento y surge el New *Zealand Film Archive.* **Cfr. G. Bilharinho.** op. cit., págs. 253 ([2]). **Cfr. Ruth Harley ''The Seven Keys to Kiwi Power**''; *The Wall Street Journal*, marzo 2, 2004; *http://www.opinionjournal.com/la/?id=110004761* **. Cfr. "Nueva Zelanda", Enciclopedia Microsoft(R) Encarta(R) 99.** (c) **Cfr. ''Film Industry History'' y ''Finance - Film'' New Zealand Film Comission:** *http://filmnz.org.nz/* (*introducing-nz/film-industry-history.html*), (/*production-guide/finance-film.html*) **.**
Cfr. New Zealand Film Archive: *http://www.filmarchive.org.nz/archive_presents/1981* (*/1981.html*) (*/lastlaugh.html Geoff Murphy*) (*/cleaningup.html*) (*/shootingback.html*) **. Cfr. IMDB,** *http://akas.imdb.com/name/* (*) (nm0002044/ Donaldson), (*nm0614276/* G. Murphy), (*nm0481910/* J. Laing), (*nm0683578/* S. Pillsbury), (*nm0911910/* V. Ward). (Rev. 7 de mayo de 2007).

Los decanos anglófonos dan austera obra independiente (A. King, D. Shebib, P. Almond, el húngaro J. Kadar: *Lies My Father Told Me,* 1975) mientras el cine directo francófono se mantiene en actividad (P. Perrault, G. Carle, G. Groulx, etc.).[719] El talento surgido cerca de 1970 acopla el requisito lucrativo como D. Cronenberg cuando ensaya el terror en *Stereo* (1969), *Shivers* (1976), *The Brood* (1979) o *Scanners* (1980), etc.[720]

El cine de **Québec** vive con el *National Film Board* o el novel *Institut Québecois du cinéma* (IQC, 1975). En cuanto estilos, se fortifica la pauta de *cine directo* o semidocumental (*Jeux de la XXIe Olympiade*, 1977; Dufaux, Labreque, Beaudin) con la nueva faena de J.C. Labrecque, R. Lavoie, J. Godbout, G. Dufaux, C. Perron, A. Lamothe, J. Beaudin, M. Moreau (obra educativa), G. Dufaux (*Les Jardins d'hiver,* 1976, sobre vejez), D. Arcand (*Le declin de L'Émpire Américain,* 1986), etc. [721]

---

[719] **CANADÁ: Decanos: Francófonos([1]): Michel Brault:** *Les ordres* (74), **Gilles Carle**[3]**:** *La tête de Normande Saint-Onge* (75), *L'ange et la femme* (77), *Les Plouffe* (81), *Maria Chapdelaine* (84), *La Guêpe* (86). **Gilles Groulx**[3]**:** *Au pays de Zom* (82). **Claude Jutra**[3]**:** *La Dame en couleurs* (85). **Jean-Pierre Lefebvre:** *Avoir 16 ans* (79), *Les fleurs sauvages* (82), *Au rythme de mon coeur* (83), *La boîte a soleil* (89). **Pierre Perrault**[3]*: C'était in Québecois en Bretagne, Madame* (77), *Le Pays de la terre sans arbres ou le Mouchouânipi* (80*[1]), *La bête Lumineuse* (82), *Les voiles bas et en Travers* (83), *La Grande Allure* (85). **Anglófonos**([2])**:** *Allan King*[3]**:** *Who Has Seen the Wind* (76*)*, One night stand* (79[3], T.V.*). **Silvio Narizzano*:** *Why shoot the teacher* (76*[1]) **Michael Snow**[3]**:** *Presents* (80), *So is this* (82), *Sealed figures* (89). **Cfr. Pierre Véronneau,** P. Morris, P. Handling. ''Film in Quebec'', **The Canadian encyclopedia;** *http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=A1SEC820433* ([1]).
Cfr. Piers Handling. ''Film in English Canada''. **The Canadian encyclopedia,** *www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=A1SEC820432* ([2]) .
Cfr. G. Bilharinho. op. cit., págs. 184-186 **([3])**. **Cfr. IMDB** *http://us.imdb.com/* (Rev. 21 de mayo, 2007)(*).

[720] **David Cronenberg:** *The parasite murders* (70), *Rabid* (76), *The brood* (79), *Videodrome* (82), *Dead ringers* (88). **Cfr. G. Bilharinho.** op. cit, pág. 186. **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com*/name/nm0000343/ (Rev. Domingo 20 de mayo, 2007).

[721] **CANADÁ-QUÉBEC Cine directo Generación 1960-75: Bernard Gosselin**[2]**:** *César et son Canot d'Écorce* (1971[2]), *La belle Ouvrage* (77[2]). **Arthur Lamothe** (francés; documentalista)[2]*: Chronique des Indiens du Nord-Est du Québec* (73-83, trece obras[2]), *Ntesi nana shepen I, II* (75, 76*) *Innu Asi* (81*), *Memoire battante* (83[2]), *Équinoxe* (86, ficción[2]). **Denys Arcand**: *La Lutte des travailleurs d'Hôpitaux* (75[2]), *Gina* (75*), *On est au coton* (76, Doc.*), *Le confort et l'indifférence* (82*) *Le declin de L'Émpire Américain* (86). *Jesus de Montreal* (89*) **Richard Lavoie**([3])*: Franc Jeu* (75*), *Voyage en Bretagne Intérieure* (78, Doc.*). **Clément Perron**,[3], (documentales*)*: Partis pour la gloire* (75*), *Fermont, P.Q.* (81*). **Jean Beaudin**([3])*: A. Martin, photographe* (76, gana en Cannes*), *Jeux de la XXIe Olympiade* (77*), *Cordelia* (80*), *Mario* (84*), *Le Matou* (85*). **Jaques Godbout** (escritor)([3])*: La Gammick* (75*), *2 Episodes from the Life of Hubert Aquin, Feu l'objectivité* (79*), *Distorsions* (81*), *Un monologue Nord-Sud* (82*), *Comme en Californie* (83*), *Québec Soft* (85*), *En dernier recours* (87*), *Alias Will James* (88). **Georges Dufaux**([3])*: Les Jardins d'hiver* (76*), *Jeux de la XXIème olympiade* (77*). *Nelli Kim* (78*), *Gui Daò* (80, 3 documentales de china*), *On the Way: Some Chinese Women Told Us* (80*), *Quelques Chinoises nous ont dit...* (81*), *Les enfants des normes post scriptum* (83*), **Jean-Claude Labrecque**,[3], (largometraje en 69*): *Jeux de la XXIème olympiade* (77*), *L' Affaire Coffin*, *La Nuit de la poésie 28 Mars 1980* (80,[3],*), *Marie Uguay* (82*), *Les Années de rêves* (84*), *Le Frère André* (87*), *Bonjour Monsieur Gauguin* (88*). **Cfr. G. Bilharinho.** op. cit. págs. 184.186 ([2]).**Cfr. Pierre Véronneau. ''Société de développement des entreprises culturelles'' The Canadian encyclopedia;**
http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=A1ARTA0004018 (IQC)
Cfr. Pierre Véronneau, P. Morris, P. Handling. ''Film in Quebec.'' The Canadian encyclopedia;
http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=A1SEC820433 ([3])
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name* **(*)** (*nm0483751/* Lamothe), (*nm0000780/* D. Arcand), (*nm0492193/* R. Lavoei), (*nm0674817/* Perron), (*nm0064394/* Beaudin), (*nm0323744/* J. Goudbout), (*nm0240337/* Dufaux), (*nm0479682/* Lebreque), (nm0331618/ B. Gosselin), (*) (Rev. 16-05-2007).

Así, el cine canadiense francófono crea un cine feminista[722] nacido cerca de 1970 con *De mère en fille* (1968, documental) de A.C. Poirer, *La vie rêvée* (1972) de M. Dansereau y el proyecto *En tant que femmes* (1973) del N.F.B. el cual abarcaba diversas cintas de tópica y guía mujeril (*À qui appartient ce gage?,* 1973, S. Gibbard, C. Warny, M. Blackburn, J. Morazain, F. Saïa; *J'me marie, j'me marie pas,* 1973, M. Dansereau; *Souris Tu m'inquiètes,* 1973, A. Danis; *Les filles c'est pas pareil,* 1974, H. Girard; *Le temps de l'avant,* 1975, A. C. Poirier...).

Por otro lado, en el transcurso de la década de 1970, el *Cine directo* comienza a transformarse a causa de la variedad argumentos más prestos a la ficción o el estilo propio de nuevos cineastas como J. Chabot, R. Frappier, J. Leduc, etc.[723]

---

[722] **CANADÁ-QUÉBEC Cine Feminista (con cine directo): Anne Claire Poirer**(,1,): *Le Temps de l'avant* (75*), *Mourir à tue-tête* (79*), *La Quarantaine* (82*), *Salut Victor* (89*). **Mireille Dansereau**(,1,)*: Famille et variations* (77*), *L'Arrache-coeur* (79*), *Le Sourd dans la ville* (87*). **Susan Gibbard** (,2,)*: À qui appartient ce gage?* (73). **Clorinda Warny (**,2,**):** *À qui... gage?, Beginnings* (81*) **Marthe Blackburn**(,2,)*: À qui...gage* (73*). Guionista (de A.C. Poirer, 1979, 1982; *Fireworks I, II, III*, 86, de D.T Hénaut*) **Jeanne Morazain**,2,*: À qui..gage* (73*). **Francine Saïa** (,2,)*: Ninan Nitassinan* (80*), Editora (de Lamothe, 1975, 1976) **Hélène Girard**(,2,)*: La P'tite violence* (77*), *Fuir* (80*) **Aimée Danis** (,2) (Produce T.V.) *Souris, tu m'inquietes* (73*).
Cfr. Pierre Véronneau, *et al.* Film in Quebec
http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=A1SEC820433 (,1,).
Cfr. National Film Board *http://www.nfb.ca/trouverunfilm*
(/series.php?idcat=171531&cat=En+tant+que+femmes&v=h&lg=fr (*En tant que femmes*)
(/fichefilm.php?id=204&v=h&lg=fr&exp=6192 (*À qui appartient ce gage?* (,2) **.**
Cfr. G. Bilharinho. op. cit. págs. 184.186 (,3,).
Cfr. IMDB, *http://akas.imdb.com/name/* **(*)** (*nm0688503/* AC. Poirer), (*nm0200521/* Dansereau), (*nm0912667/* Warny), (*nm0316478/* Gibbard), (nm0085617/ M. Blackburn), (*nm0603223/* Morazain), (*nm0756411/* Saïa), (*nm0320667/* Girard) (*nm0200258/* A. Danis) (*) (Rev. Miércoles 26 de mayo, 2007)

[723] **CANADÁ-QUÉBEC Cambio de pauta o viraje del cine directo: Denis Héroux**(,3,)*: Valerie* (69*), *Born to Hell* (76, con RFA, Italia*). *The Uncanny* (77*). **Jean Chabot**(,3,)*: Mon enfance à Montréal* (71*), *Histoire de pêche* (75*), *Une nuit en Amérique* (75*) *Mercredi - Petits souliers, petit pain*, *Samedi - Le Ventre de la nuit* (77*), *Mardi - Un jour anonyme* (78), *Le Ventre de la nuit* (78*´), *La Fiction nucléaire* (79*) *Le Futur* (82*)*, Voyage en Amérique avec un cheval emprunté* (87), *La nuit avec Hortense* (88*) **Francis Mankiewics**: *Un amie d'enfance* (78*), *Les bons débarras* (80, gana en Berlín*), *Les beaux souvenirs* (81*), *The sight* (85*), *An then you die* (87*) *Les portes tournants* (88). **Jaques Leduc**(,3,)*: Tendresse ordinaire* (73*), *Chronique de la vie quotidienne* (1974-78,,3,), *Lundi - Une chaumière, un coeur, Mercredi - Petits souliers, petit pain, Jeudi - À cheval sur l'argent, Samedi - Le Ventre de la nuit, Dimanche – Granit* (77*), *Mardi - Un jour anonyme, Vendredi - Les Chars* (78*), *Le Ventre de la nuit* (78*), *Albedo* (82*)*, Le Dernier glacier* (84*) *3 pommes à côté du sommeil* (89*). **Roger Frappier**(,3,)*: Lundi - Une chaumière, un coeur* (77*), *Le Ventre de la nuit* (78*), *Le Dernier glacier* (84*). **Andre Melançon**(,3,)*: Les Tacots* (74*), *Les Vrais perdants, Comme les 6 doigts de la main* (78*), *L'Espace d'un été* (80*), *La Guerre des tuques* (84*), *Bach et bottine* (86*), *Le Lys cassé* (87*). **Jean-Guy Noël**(,3,)*: Ti-Cul Tougas* (76*), *Mardi - Un jour anonyme* (78*) *Contrecoeur* (83*), *Tinamer* (87*). **Pierre Harel**(,3,)*: Vie d'ange* (79*). (Marc) **André Forcier**(,3,)*: L' Eau chaude, l'eau frette* (76*), *Au clair de la lune* (83*), *Kalamazoo* (88*), *Une histoire inventée* (90*).
Cfr. G. Bilharinho. op. cit. págs. 184.186 (,1).
Cfr. Colette Loumède, ''Les vrais perdants…la suite'' **Office National du Film** (*La ONF en Direct*)
http://onf.ca/email/enewsletter/onfendirect10_fr/ .
Cfr. Pierre Véronneau, P. Morris, P. Handling. ''Film in Quebec'', **The Canadian encyclopedia**
http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=A1SEC820433 (,3,).
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com* (*) (*nm0405759/* D. Héroux), (*nm0542532/* F. Mankiewics), (*nm0292024/* R. Frappier), (*nm0496673/* J. Leduc), (nm0577396/ Melançon), (*nm0637644/* J-G. Noël), (*nm0362855/* P. Harel), (*nm0285471/* Forcier), (*nm0149307/* Chabot). (Rev. Miércoles 16 de mayo de 2007).

Dicho cambio sucede por la óptica personal de autor y su mezcla con géneros ya establecidos; así lucen D. Héroux (erotismo: *Valerie,* 1969; comedia: *Pousse mais pousse égal,* 1975; terror: *Born to Hell, The Uncanny,* 1978-79), F. Mankiewikcs (*Les Bons Débarras,* 1980, narrativa experimental) o A. Melançon (*Les vrais perdants,* 1978, cine infantil). Mas afianzado en el drama o la comedia están A. Forcier, J.G. Noël (*Ti-cul Tougas*, 1976) o P. Harel (*Vie d'ange*, 1979).

En la década de 1980, Canadá tiene poco público en sus salas y su obra comienza imitar la obra rentable (con la era neoliberal) de Inglaterra o de Estados Unidos de América. El *CFDC* muda su alias por *Telefilm* y su labor se dirige a la televisión; la faena documental del N.F.B. decrece.

Después de 1980, el cine de **Québec** comienza a equilibrar una industria entre el costeo libre y el estatal mientras sus tópicas y formas narrativas ya lo apartan del resto del país. Con influencias del *cine directo,* algunos autores oscilan entre un cine feminista, ciertos reparos del mundo actual (*Le declin de l'empire americain,* 1986, D. Arcand), una visión de cine de autor ó, incluso, un cine más comercial. En dicha ruta y transición se acopla y se distingue una nueva generación.[724]

---

[724] **CANADÁ**-**QUÉBEC**. **Generación surgida cerca de 1980 con largometraje** (algunos cuentan con previa labor en CM.): **Pierre Falardeau**(,2,) / **Julien Poulin**(,2,)(*): *Pea Soup* (1979*), *Speak White* (80*), *Elvis Gratton* (81, comedia*), *Les Vacances d'Elvis Gratton* (83*), *Pas encore Elvis Gratton!* (85*), *Elvis Gratton: Le king des kings* (85*). P. Falardeau(,2,): *Le Temps des bouffons* (85*). **Jean Claude Lauzon**(,2,): *Un zoo la nuit* (87*). **Yves Simoneau**(,2,): *Les célébrations* (79*), *Les Yeux rouges* (82*), *Pouvoir intime* (86*), *Les Fous de Bassan* (87*), *Dans le ventre du dragon* (89*). **Obra Feminista: Paule Baillargeon**,,2,, (igual actriz: *Vie d'ange*, 79, P. Harel*): *La Cuisine rouge* (80, firma: *Les films du crepuscule**), *Sonia* (86*). **Louis Carré**(,2,): *Le Temps de l'avant*, *La Belle apparence* (75, 79*), *Ça peut pas être l'hiver, on n'a même pas eu d'été* (80, produce: *La maison de quatre**), *Qui a tiré sur nos histoires d'amour* (86*) **Luce Guilbeault**(,2,): *Denyse Benoît, comédienne* (1975, CM. N.F.B.), *Quelques féministes américaines* (77*), *D'abord ménagères* (78*). **Micheline Lanctôt**(,2,): *A Token Gesture* (75, CM. animado, N.F.B.*), *L'Homme à tout faire* (80*), *Sonatine* (84), *Onzième spéciale* (88*). **Diane Létourneau** (,2,)(*): *Les Oiseaux blancs de l'île d'Orléans* (77, CM. Doc., N.F.B.*), *Servantes du bon Dieu* (78*), *Le Plus beau jour de ma vie* (81*), *Une guerre dans mon jardin* (85*), *Bioéthique: une question de choix - À force de mourir* (86*), *Comme deux gouttes d'eau* (88*). **Léa Pool**[1]**:***Laurent Lamerre, portier* (78*), *Strass Café* (80), *La femme de l'hôtel* (84), *Anne trister* (86[1]), *A corps perdu* (88[1]). **Tahani Rached**(,2,)**(*): *Les Voleurs de Job* (80*), *La Phonie furieuse* (82*), *Bam Pay A!: Rends-moi mon pays!* (86*). **Documental: Richard Boutet**(,2,): *La Maladie c'est les compagnies* (79*) *La Turlute des années dures* (83*), *Entre deux vagues* (85*), *La Guerre oubliée* (87*). **Diane Beaudry**,,2,, (autora de CM.*): *Ballad to Cornwallis, Maud Lewis: A World Without Shadows, The Unbroken Line,* (75, 76, 79, cortos*), *Laila, Too Dirty for a Woman, Head Start: Meeting the Computer Challenge L'autre muraille* (80, 84, 88, cortos*), *An Unremarkable Birth, Histoire à suivre* (78, 86, mediometrajes*). **Jean Baudry**(,2,): *Jacques et novembre* (84*) *Les Matins infidèles* (88*). **François Bouvier**(,2,): *Jacques et novembre* (84*), *Les matins infidèles* (88*). **Pascal Gelinas***: *Montréal blues* (72*), *La Turlute des années dures* (83*). **Serge Guiguère**(,2,): *Belle famille* (78*), *Depuis que le monde est monde* (81*), *Oscar Thiffault* (87*). **Jean Daniel Lafond**(,2,): *Les Traces du rêve* (86*). **Paul Tana**(,2,): *Les Grands enfants* (80*), *Caffe Italia Montréal* (85*). **Otros: Michael Rubbo**(,2,): (australiano; documentalista y autor de cortos desde 1966; da cine para niños entre 1980 y 2000*): *The peanut butter solution* (85).
Cfr. G. Bilharinho. op. cit. págs. 184.186 ([1]).
Cfr. Pierre Véronneau, P. Morris, P. Handling. ''Film in Quebec'', **The Canadian encyclopedia;** *http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=A1SEC820433* (,2,).
Cfr. IMDB, *http://akas.imdb.com* **(*)** (Rev. Jueves 17 de mayo de 2007).

Entre el nuevo talento del cine feminista destaca L. Pool (*Anne Trister,* 1986, tema de estupro); en su variante documental están L. Carré, L. Guilbeault (*D'abord ménagères,* 1978), D. Létourneau y T. Rached y las igual actrices P. Baillargeon (*La cuisine rouge,* 1980) y M. Lanctôt (*Sonatine,* 1984).

En otra vía, la obra documental consigue relacionarse con la ficción y/o con ciertos elementos de la cultura oriunda; así destacan los filmes de R. Boutet (*La turlutte des annés dures,* 1983), J. Baudry y F. Bouvier (*Jaques et Novembre,* 1984), P. Gélinas, S. Guiguère, J. D. Lafond, P. Tana (*Caffe Italia Montréal.* 1985), etc.

En un rango más heterogéneo de autores principian Pierre Falardeau y Julien Pulin (y el cómico personaje *Elvis Gratton,* 1985), Y. Simoneau (y sus relatos de intriga; *Pouvoir intime* 1986), J-C. Lauzon (y el exconvicto de *Un zoo la nuit,* 1987), el australiano M. Rubbo (y su bilingüe *The peanut butter solution,* 1985), etc.

Respecto a la zona anglofona de Canadá (1980-1990), la factoría independiente se incrementa (a veces con cooperativa regional como *Ontario Film Development Corporation*, 1987) y/o realza un cine de autor (con talento nuevo o veterano).[725] Algunos autores buscan secundar el toque experimental de Cronenberg (*Dead Zone,* 1983, *The Fly,* 1986, en Estados Unidos de América) y de igual forma, dar cierto reparo del mundo mecanizado entre dramas, *westerns*, fantasía, etc.

Alberta[726] luce por A. Wheeler con el drama familiar *Loyalties* (1986)

Columbia Británica[727] amplia su industria por P. Borsos y el lujoso Western *The grey fox* (1982), S. Wilson y el choque cultural de Estados Unidos de América ante el hogar de *My american cousin* (1985) o B. Pacheco y *Traveller* (1989).

---

[725] **Cfr. Piers Handling. ‘‘**Film in English Canada’’. **The Canadian Encyclopedia** *http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=A1SEC820432* (Rev. Miércoles 17 de mayo, 2007).

[726] **ALBERTA, CANADÁ: Talento entre 1975 a 1989: Anne Wheeler**([1],[2],): *Great Grand Mother*, *Augusta, Happily Unmarried, Teach Me to Dance* (1975, 76, 77, 78, cortos*), *A War Story* (81*), *One's a Heifer, Change of Heart* (84*), *To Set Our House in Order* (85*), *Loyalties* (86*), *Cowboys Don't Cry* (88*), *Bye Bye Blues* (89*). **Cfr. G. Bilharinho.** ‘‘Op. Cit.’’ págs. 184-186 ([1]).
Cfr. P. Handling. ‘‘Film in English Canada’’ **The Canadian Encyclopedia** *http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=A1SEC820432* ([1],[2],)
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/nm0923768/* (A. Wheeller) (*) (Rev. Jueves 17 de mayo, 2007).

[727] **COLUMBIA BRITÁNICA, CANADÁ, Talento de entre 1975 a 1989: Sandy Wilson**([1],[2],)*: The Bridal Shower*, *Growing Up in Paradise* (72, 77, cortos*), *My American Cousin* (85,[1],[2],), *American Boyfriends* (89,[1],[2],*). **Phillip Borsos** (Australia)[1]: *Cooperage, Spartree*, *Nails* (76, 77, 79, cortos*),*The grey fox* (82[1]), *The mean Season* (85[1]), *Bethune, The making of a hero* (87[1]). **Bruno** (Lázaro) **Pacheco** (español),[1],[2],*: *The traveller* (89*). **Cfr. G. Bilharinho.** ‘‘Op. Cit.’’ págs. 184-186 ([1]).
Cfr. P. Handling, ‘‘Film in English Canada’’. op. cit., (...*index.cfm?PgNm=TCE&Params=A1SEC820432* ([2])
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/* (*) (*nm0934099/* S. Wilson), (*nm0097491/* Borsos), (*nm0655261/* B. Lázaro Pacheco) (Rev. Viernes 18 de mayo, 2007).

Manitoba[728] ofrece el talento de J. Paizs (*Crime Wave,* 1986, relato de un escritor) o a G. Maddin *Tales of Gimli Hospital* (1988, de fantasía).

En Ontario[729], P. Mettler busca humanismo y hábitat con documental (*Scissere,* 1982), A. Egoyan toca identidad y/o familia (*Family Viewing,* 1987), P. Rozema tañe feminismo (*I've Heard the Mermaids Singing*, 1987) y B. Mcdonald pone música rock entre la violencia de una autopista en *Roadkill* (1989).

Terranova[730] ve a Paul Donovan y su obra lucrativa (*Def-Con,* 1984, ciencia-ficción; *George's Island,* 1989, aventura), a Mike & A. Jones y la cómica *The Adventures of Faustus Bidgood* (1986) o a W.D. MacGillivray y su visión de identidad cultural (*Life Classes*, 1987).

Vancouver expone la labor de P. Grubern y su relato de conducta humana *Low visibility* (1984).[731]

---

[728] **MANITOBA, CANADÁ (1975-1989): DATOS:** Crea la firma *Winnipeg Film Group* en 1974. **Autores: John Paizs** (,2,)(*): *The obsession of Billy Botski, Springtime in Greenland, Oak, Ivy, and other dead elms, The international Style* (80, 81, 82, 83, cortos*), *Crime Wave* (86*). **Guy Maddin** (,2,)(*): *The dead father* (86*), *Tales from the Gimli Hospital* (88*), *Mauve Decade. BBB* (89*).
Cfr. *http://www.winnipegfilmgroup.com/index.aspx?FS=1&CF=1* (W.F. Group).
Cfr. P. Handling, ''Film in English Canada''. **The Canadian Encyclopedia** (.../*index.cfm?PgNm=TCE&Params=A1SEC820432* (,2,).
Cfr. Frank Norman John Paizs's Crime Wave *http://www.angelfire.com/movies/CrimeWave/* .
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0656996/* Paizs), (*nm0534665/* Maddin) (Rev. 18-05-2007).

[729] **ONTARIO, CANADÁ. Generación 1975-1989: Atom Egoyan**[1] (armenio*): *Howard in Particular, After Grad with Dad. Peep Show, Open House* (79, 80, 81, 82, cortos*), *Next of kin* (84[1]), *Men: A Passion Playground* (85*)*, Family viewing* (87[1]), *Speaking parts* (89[1]). **Peter Mettler**(,2,)(*): *Lancalot Freely* (80*), *'Scissere* (82*), *'Eastern Avenue* (85*), *'The Top of His Head* (89*). **Patricia Rozema(**[1]): *Passion: A Letter in 16mm, Urban Menace* (85, 86, cortos*), *I've Heard the Mermaids Singing* (87,[2],*,[1]). **Bruce MacDonald**([2]): *Let Me See...* (82*), *Knock! Knock!* (85*), *Roadkill* (89,[2],*).
Cfr. G. Bilharinho. op. cit., págs. 184-186 ([1]). **Cfr.** P. Handling, ''Film in English Canada''. op. cit., (...*index.cfm?PgNm=TCE&Params=A1SEC820432* (,2,). **Cfr. IMDB,** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0000382/* Egoyan), (*nm0582650/* P. Mettler), (*nm0005390/* P. Rozema), (nm0567680/ B. MacDonald), (*) (Rev. 18 de mayo, 2007). **Cfr. Atom Egoyan Films** *http://www.egofilmarts.com/* (Rev. 20-05-2007)

[730] **TERRANOVA, CANADÁ. Generación 1975-1989: Paul Donovan**(,2,): *South Pacific 1942* (81*), *Self Defense* (83*), *Def-Con 4* (85*), *George's Island*, *Norman's Awesome Experience* (89*). **William D. MacGillivray**(,2,)(*): *Stations* (83*), *Linda Joy* (86*), *Life Classes* (87*), *I Will Make No More Boring Art* (87*), *The Vacant Lot* (89*). **Michael Jones** (,2,) y **Andy Jones** (*): *The Adventures of Faustus Bidgood* (86*). **Cfr.** ''The Cinema of William D. MacGillivray'' Canadian Film Institute *http://www.cfi-icf.ca/macgillivray.html* .
Cfr. P. Handling, ''Film in English Canada''. **The Canadian Encyclopedia** (.../*index.cfm?PgNm=TCE&Params=A1SEC820432*)(,2,)
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/* (*)(*nm0233050/* P. Donovan), (*nm0532269/* W.D. MacGillvray), (*nm0428825/* M. Jones), (*nm0427480/* A. Jones) (Rev. Lunes 21 de mayo de 2007).

[731] **VANCOUVER, CANADÁ. Talento 1975-1989**: **Patricia Gruben** (,2,)(*): *The Central Character* (77*), *Sifted Evidence* (82*), *Low Visibility* (84*), *Deep Sleep* (90*).
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0344226/* P. Grubern).
Cfr. P. Handling, ''Film in English Canada''. **The Canadian Encyclopedia** (.../*index.cfm?PgNm=TCE&Params=A1SEC820432*)(,2,)
Cfr. Kathleen McHugh ''The films of Patricia Gruben, Subjectivity and space'' Jump Cut *http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC35folder/PatriciaGruben.html* (P. Grubern). (Rev. Lunes 21 de mayo de 2007).

2.1.7.10. Cine latinoamericano y del área caribeña (1975-1980).

Las lucha, la reforma y hasta la revolución social persevera en algunas zonas de la región. El cine, dentro de la orbita de los medios de difusión, brilla como un importante instrumento informativo entre el poder del Estado y los grupos disidentes. Las obras van de lo comercial a lo clandestino y del tema pueril conformista al punto de vista analítico de la sociedad. Dentro del esquema de la guerra fría, hablamos de la la lid entre el capitalismo y el socialismo.

Argentina, luego del lapso eficaz de 1973 a 1975 (último gobierno de J. D. Perón; 1700 salas, 1973; obras como *La Patagonia rebelde,* 1974, H. Oliveira) sufre un golpe militar en 1976; la calidad y la cantidad merma por el control oficial, hay acoso y veto de artistas y técnicos (raptos o exilios) y cintas oficiales y prohibidas.[732] Cerca de 1984 (con el presidente R. Alfonsin) la libertad de expresión vuelve; el diestro M. Antín guía al Instituto Nacional de Cinematografía, existe costeo público a proyectos (*Camila,* 1984; M. L. Bemberg), surge la crítica al pasado despótico (ya forjada desde *Tiempo de Revancha,* 1981, A. Aristarain)[733] y el público y los premios cosmopolitas crecen.

---

[732] **ARGENTINA** **Veteranos:** **Jorge Preloran** (documentales)[2]: *Cochengo miranda* (1975). **Lautaro Murúa** (Chile)[2]: *La raulito* (75). *Cuarteles de invierno* (84*). **Leopoldo T. Nilsson**[2]: *Piedra libre* (76). **Leonardo Favio**[2]: *Soñar soñar* (76). **Rodolfo Kuhn**[2]: *La hora de maría y el pajaro de oro* (76), *El señor Galindez* (84). **David José Kohon**[2]: *¿Qué es el otoño?* (77*), *El agujero en la pared* (82*). **Manuel Antín**[2]: *Allà lejos y Nace el tiempo* (77). **Fernando Ayala**[2]: *Plata dulce* (82), *El arreglo* (83), *Pasajeros de una pesadilla* (84). **Fernando Birri**[2]: *Org* (78, con Italia). **Jeanine Meerapfel (**[3]**)** (formación alemana): *La amiga* (88). *Desembarcos* (89, con RFA*) **Generación 1970:** **Sergio Renán** [2]: *La tregua* (74). **Hector Oliveira**[2]: *La Patagonia rebelde* (74, Oso de plata, Berlín), *La muerte blanca* (85), *La noche de los lápices* (86). **Alberto Fischerman (**[3]**)**: *Las sorpresas* (75*), *Los días de Junio* (85,[3],*).*Las puertitas del señor Lopéz* (88*). **Bebé Kamin (**[3]**)**: *El buho* (75*), *Adios sui generis* (76, gráfico músical*), *Los chicos de la guerra* (84,[3],*), *Chechechela* (86*), *Homenaje* (88*). **Oscar B. Finn** ([3]): *Comedia Rota* (78*), *Mas alla de la aventura* (80*), *Contar hasta 10* (85). **Fernando Solanas**[2]: *Los hijos de fierro* (78, concluida en Francia), *Tango, el exilio de Gardel* (85, Francia), *Sur* (88), **Raúl de la Torre**[2]: *Sola* (76), *El infierno tan temido* (80), *Pubis angelical* (82), *Pobre Mariposa* (86), *Color escondida* (88), **Juan José** (J)**Usid**[2]: *Los gauchos judíos* (74), *Esperame mucho* (83), *Made in argentina* (86). **Gerardo Vallejo**[2]: *El camino hacia la muerte del viejo reales* (71), *Les reflexiones de un salvaje* (78), *El rigor del destino'* (85), **Alejandro Doria**[2]: *Los años infames* (75), *Contragolpe* (79), *Los miedos* (80), *la isla* (81), *Darse cuenta* (84), *Esperando la carroza* (85), *Sofia* (87). **Luis Puenzo**[2]([3]): *La historia oficial* (85).
Cfr. Edgardo Pallero, Bebé Kamín, M. Martínez Carril, ''La industria de cine en Argentina Chile y Uruguay'', Memorias del VII Festival Internacional del nuevo cine Latinoamericano, C.G. Morantes. págs. 81-91 **([1]). Cfr. G. Bilharinho.** op. cit.. págs. 188-192 **([2]).**
Cfr. J. Carnevale. op. cit., págs. 177-183 **([3]). Cfr. "Argentina",** Enciclopedia Microsoft(R) Encarta(R) 99.
Cfr. ''Historia del cine argentino'' Sur del sur *http://www.surdelsur.com/cine/cinein/* (*cinin4.htm*)
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com* (*) (Rev. 1º de junio, 2007).

[733] **ARGENTINA**: **Cine de crítica:** **F. Ayala** (Tino 60's): *Pasajeros de una pesadilla* (1984). **J.C. Desanzo** (80's): *En retirada* (84). **A. Doria** (70's): *Darse Cuenta* (84). **B. Kamin** (70's): *Los chicos de la guerra* (84). **L. Murúa** (70's): *Cuarteles de Invierno* (84). **O.B. Finn** (70'): *Contar hasta 10* (85). **A. Fischerman** (70'): *Los días de Junio* (85). **L. Puenzo** (70's): *La historia Oficial* (85). **F. Solanas** (70's): *Tangos-El exilio de gardel* (85). **G. Vallejo** (70'): *El rigor del destino* (85). **H. Olivera** (70's): *La noche de los lápices* (86). Según J. Carnevale, de forma tardía: **J. Coscia y G. Saura** (80's): *Sentimientos* (86). **R. Maiocco** (80's): *Gracias por los servicios* (88). **Jeanine Meerapfel** (60's): *La amiga* (88*).
Cfr. J. Carnevale op. cit., Págs 178-179.
Cfr. E. Pallero, et. al. ''La industria...'', op. cit., C.G. Morantes. pág. 82.
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/name/nm0576197/* (Meerapfel) (Rev. 1º de junio, 2007).

Con la libertad gaucha de la década de 1980 una nueva generación[734] insiste en nuevos temas; así luce A. Ortiz de Zárate con el flirteo homosexual de *Otra historia de amor* (1986), Raúl Tosso con sus indígenas de *Gerónima* (1986), J. Santiso con el espacio teatral de la trama del departamento rentado de *Malayunta* (1988), M. Pereira con su poblado de *La deuda interna* (1988), etc.

En este periodo se puede hablar de una pauta de *cine de autor* con mentes diestras como Fernando Solanas o el tino novel de Eliseo Subiela, Alejandro Agresti, Adolfo Aristarain, etc. Solanas retrata política y/o problemas de su generación (*Sur,* 1988) mientras L. Puenzo, en Estados Unidos de América, cede al esterotipo latinoamericano en *Old gringo* (1989); E. Subiela ampara un influjo surreal y/o poético en las voces y escenarios de sus personajes (*Hombre mirando al sudeste,* 1986); A. Agresti da un cúmulo de planos para turbar el entorno de sus relatos urbanos (*Boda secreta,* 1989); A. Aristarain desde *Tiempo de revancha* (1981) ciñe cierto reparo social actual con técnicas de *Western* o tramas de intrigas; etc.

Hasta el final de este periodo, Argentina intenta sostener una decadente industria en cuanto a foros de exhibición; en el año de 1983 funcionaban 900 salas y para 1993 existe un promedio de entre 117 a 289 activas.[735]

---

[734] **ARGENTINA Directores de 1980-89: María Luisa Bemberg**[2] (1922-1995, con larga carrera de guionista, [3]): *Momentos* (80), *Señora de nadie* (81), *Camila* (83), *Miss Mary* (86). **Juan Bautista**([1]): *El gallo ciego, Ulises* (72, 75; cortos*), *El camino del Sur* (88,[1],*) **Eduardo Mignona**([1]): *Evita, quien quiera oír que oiga* (83,[1],*). **Juan Carlos Desanzo**([1]): *El desquite* (83, sobre pandillas*), *En retirada* (84,[1],*), *La búsqueda* (85, dos hijas desean venganza tras la muerte del padre*). **Gustavo Mosquera R.**,[1], *Arden los juegos* (85, CM.*), *Lo que vendrá* (88,[1],*). **Roberto Maiocco** ([1]): *Quien pelea* (85, CM.*), *Gracias por los servicios* (88). **Americo Ortiz de Zarate**[2]: *Otra historia de amor* (86). **Raúl** (Alberto) **Tosso**([1]): *Gerónima* (86,[1],*). **Jorge Coscia**,[1], y **Guillermo Saura**([1]): *Sentimientos, Mirta de Lineiers a Estambul* (86,[1],*), *Chorros* (87*). **Américo Ortiz de Zárate**([1]): *Otra historia de amor* (86, sobre homosexualidad,[1],*). **Carlos Sorín**([1]): *La era del ñandú* (86,[1]), *La pelicula del rey* (86,[1],*), *Eversmile, Ney Jersey* (89, con Inglaterra*). **Beda Docampo Feijoö**,[1], (origen español*): *Debajo del mundo* (87*), *Los amores de Kafka* (88, con Checoslovaquia,[1],*). Juan Batista Stagnaro[2]: *El gallo ciego, Ulises* (72, 75, cortos*) *El camino del sur* (88[2]*). **José Santiso** [3], (proveniente del grupo ''Teatro abierto'' [3]): *Malayunta* (88[3]). **Jorge Coscia**([1]): *Cipayos* (89*). **Jorge Zanada** ([3]): *Tango, Bayle nuestro* (88, Doc. musical,[3]). **Miguel Pereira** ([1]): *La deuda interna* (88,[1],*). **Cine de Autor** (Según J. Carnevale): **Adolfo Aristarain**([2])([1]): *La Parte del león* (78*), *La Playa del amor* (80*), *Tiempo de revancha* (81,[1]), *Ultimos días de la victima* (82[2]), *The Stranger* (87, con Estados Unidos de América*). **Eliseo Subiela** ([2]): *La conquista del paraíso* (80[2]), *Hombre mirando al sudeste* (86[2]), *Ultimas imágenes de un naufragio* (89[2]). **Alejandro Agresti** ([2]): *El hombre que ganó la razón* (82), *El amor es una mujer gorda* (87), *Boda secreta* (89 con Canadá y Netherlands [1]). **Jorge Polaco** ([1]): *Margotita* (84, CM.*) *Diapasón* (86,[1],*), *En el nombre del hijo* (87*), *Kindergarten* (89*).
Cfr. J. Carnevale, op. cit., págs. 177-183 **([1]).**
Cfr. G. Bilharinho, op. cit. págs. 188-192 **([2]).**
Cfr. Timothy Barnard y Peter Rist, South American Cinema, págs 61, 63-67,72-79. **([3]).**
Cfr. Edgardo Pallero, et al. ''La industria de cine en Argentina Chile y Uruguay'', op. cit., de C.G. Morantes, págs. 81-91. **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com* (*)
Cfr. ''Historia del cine argentino'' Sur del sur http://www.surdelsur.com/cine/cinein/ y http://www.surdelsur.com/cine/cinein/cinin4.htm (Rev. 1º de junio, 2007).

[735] **Cfr. J. Carnevale** op. cit., pág. 183.
Cfr. Edgardo Pallero, et al. ''La industria de cine en Argentina Chile y Uruguay'', op. cit., de C.G. Morantes, pág. 88.

Bolivia (mando militar de H. Banzer, 1971-1978, Junta marcial de 1978-1982; gobierno democrático, 1982) crea su Cinemateca en 1976 (restaurada en 1982) y da un cine de reparos oriundos; A. Eguino (*Pueblo chico,* 1971) ve clases sociales (y aspectos geográficos) en los cuatro relatos de *Chuquiago* (1977, 16mm.) y guerra con Chile (siglo XIX) por el paso marítimo en *Amargo mar*; J. Sanjinés, fascinado por las etnias, da la obra cosmopolita sobre los Quechuas *La nación clandestina* (1989); etc.[736]

En **Brasil**, el ente estatal Embrafilme (productora en 1970) difunde sus cintas en 1975 mientras hay una cuota de cine nativo en salas (el Estado costea 40% de la obra); veteranos del *Cinema Novo* varían temas como erotismo y pareja (*Guerra conjugal,* 1975, J. P. de Andrade), historia (*Xica,* 1976, C. Diegues), novela (*Erendira,* 1982, R. Guerra, de G. G. Marquez) o crónica social como *Memorias de carcere* (1984) de N. P. dos Santos y *Cabra marcado para morir* (1985) de E. Coutinho entre otras.[737]

---

[736] **BOLIVIA: Datos:** En 1980 muere el escritor de cine Luis Espinal por la represión marcial.
Veteranos: J. Sanjinés[2]: *¡Fuera de aquí!* (1977[2]), *Las banderas del amanecer* (83, gráfico de luchas populares[2]), *La nación clandestina* (89, sobre Quechuas[2]; costean *Chanel 4*, Inglaterra, *A2f* Alemania, *Japan Tv* y *Televisión española*[1]). **Tino 1970: Jorge y Hugo Cuellar Urizar***: *La Chaskañawi* (76*). **Alfonso G. Dagron***: *Señores generales, señores coroneles* (76, IDHEC Francia,[,4,]), *El ejercito en villa santa*, *The voice of the mines, Poeta Primo Castillo, Bolivia, Unión Rights* (79, 83, 84, 89, cortos documentales*). **Antonio Eguino**[2]: *Chuquiago* (77[2]), *Amargo mar* (84[2]). **Miguel A. Illanes***: *Los VII juegos deportivos bolivarianos* (78*). **Hugo C. Urizar***: *El celibato* (81). **Generación 1980-1989: Huho B. Rojo***: *El lago sagrado* (81*). **Paolo Agazzi**[2] (italiano*): *Mi socio* (82), *Los hnos. Cartagena* (84*, *Hijo de Opa* de Gaby V. de Bolivar, [,4,]). **Juan Miranda***: *Tinku, el encuentro* (85*).
Cfr. T. Barnard y P. Rist. op. cit., Págs 96-100 **([1])**. **Cfr. G. Bilharinho.** op. cit. págs. 204, 210 **([2]).**
Cfr. Alfonso Gumucio Dagrón, Historia del Cine Boliviano, págs. 261-263, 295-302 (Espinal; Cinemateca) **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com* **(*).**
Cfr. ''Cronología del cine boliviano'' Cinemateca de Bolivia *Frombolivia*
http://www.frombolivia.com/cronologia/ (*decenio7.html* 1970-80) (*decenio8.html* 1980-90) **([,4,]).**
Cfr. "Bolivia", Enciclopedia Microsoft(R) Encarta(R) 99.
Cfr. ''Historia del cine boliviano'' Conacine,
http://www.conacine.net/main/cms/es/code/contents/loadContent?contentUid=50
(Rev. Lunes 4 de junio, 2007).

[737] **BRASIL Veteranos: Joaquim Pedro de Andrade** ([1]): *Guerra Conjugal* (1975[1]), *Contos Eróticos* (77, *Vereda Tropical* *), *O Aleijadinho* (78*), *O Homem do Pau-Brasil* (82*). **Carlos Diegues** ([1]): *Xica* (76[1]), *Bye Bye Brasil* (79[1]), *Quilombo* (84*), *Um Trem para as Estrelas* (87[1]), *Dias Melhores Virão* (89*). **Ruy Guerra** ([1]): *A Queda* (76[1]*), *Eréndira* (83*,[,3,]), *Ópera do Malandro* (86*), *Fábula de la Bella Palomera* (88*), *Kuarup* (89*). **Leon Hirzman** ([1]): *Que País É Este?* (76*) *Carnaval do Povo* (78*), *Eles Não Usam Black-Tie* (81[1]*), *Em Busca do Espaço Cotidiano*, *A Barca do Sol* (87*). **Roberto Santos***: *Contos Eróticos* (77, *Arroz com Feijão, **), *As 3 Mortes de Solano* (78*), *Nasce Uma Mulher* (83*), *Quincas Borba* (87*). **Walter Lima Jr.** ([1]): *Taim* (77*), *A Lira do Delírio* (78[1]), *Inocência* (83*), *Chico Rei* (85*), *Ele, o Boto* (87*). **Nelson Pereira dos Santos** ([1]): *Tenda dos Milagres* (77*), *Insônia* (80*), *A Missa do Galo* (82*), *Memórias do Cárcere* (84,[1],*,[2]), *Jubiabá* (87[1]). **Eduardo Coutinho** ([1]): *Exu, Uma Tragédia Sertaneja* (79*), *Cabra Marcado Para Morrer* (85[1*2]), *Santa Marta* (87*). **Glauber Rocha***: *A Idade da terra* (80*[1]). **Roberto Farias***: *Pra Frente, Brasil* (82*). **Geraldo Sarno**[1]: *Coronel Delmiro Gouveia* (78,*,[1]), *A Terra Queima* (84*), *Deus é um Fogo* (85*).
Cfr. T. Barnard y Peter Rist. op. cit.,. Págs 173-210 **([1]).**
Cfr. José Carlos Avellar, ''Brasil: conversación indiciplinada'' en op. cit., de C.G. Morantes, págs. 117-125 **([2]).**
Cfr. Eduardo Buscombe, Cinema Today, págs 480-483 **([,3,]).**
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com* **(*)** (Rev. 5 de junio de 2007).

El tino carioca de 1970 halla estilo propio cuando brota el cine de tema sexual *pornochanchada*; B. Barreto ata novela y sexualidad con la viuda de *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976, con la actriz S. Braga); Ana C. T. Soares tañe cambio púber en *Mar de rosas* (1977); H. Babenco da reparo urbano en *Pixiote* (1980); etc.[738]

Luego de 1980, la crisis económica, el exceso de *Pornochanchada* y el auge del vídeo y la televisión ocasiona baja de salas y público (1975: 275 millones; 1985: nueve millones); por otro lado, el país da 100 obras y Estados Unidos de América ase a B. Barreto (*Kiss me, good bye,* 1982, guión) y H. Babenco (*Ironweed,* 1987); el nuevo cine consta por tacto mujeril de T. Yamasaki (*Gaijin,* 1980, migrantes y sindicatos de 1908) y S. Amaral (*A Hora da Estrela,* 1985; neorrealismo y *Cinema Novo* con ciudad, analfabetismo y situación mujeril) y visión urbana de R. Guervitz, S. Toledo, W. Barros y Chico Botelho.[739]

Chile, por su mando marcial (1973; A. Pinochet) y la privatización de *Chile Films,* da poca obra nativa (creciente publicidad desde 1978) y filmes de testas en el exilio (176, 1973-1980, en Sudamérica o Europa; 34 mediometrajes, 56 largos y 86 cortos); con ello, salas (150 en 1984) y público (51 millones en 1972, doce en 1983) decrecen y filiales de Estados Unidos de América (*UIP, W.B*. y *20 C. Fox* & *Columbia Pictures*) dominan la distribución.[740]

---

[738] **BRASIL: Talento 1970: Eduardo Escorel** (*): *Lição de Amor* (1975*), *Contos Eróticos* (77, *O Arremate,**), *O Cavalinho Azul* (84*). **Roberto Palmari**, (*): *O predileto* (75*), *Contos Eróticos* (77, *As três virgens**), *Diário da província* (78*). **Bruno Barreto** ([1]): *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (76[1]), *Amor Bandido* (79[1]), *O Beijo No Asfalto* (81*) *Gabriela, Cravo e Canela* (83*) *Além da Paixão* (85*) *Romance da Empregada* (87*) **Ana Carolina Teixeira Soares** ([1]): *Mar de Rosas* (77[1]), *Das Tripas Coração* (82[1]), *Sonho de Valsa* (86[1]). **Hector Babenço** ([1]): *O Rei da Noite* (75*), *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia* (77*), *Pixote: A Lei do Mais Fraco* (81[1]*), *A Terra é Redonda Como uma Laranja* (84*), *Kiss of the Spider Woman* (85, con Estados Unidos de América[1]), *Ironweed* (87, Estados Unidos de América*). **Jorge Bodanzky y Orlando Senna** [1]**:** *Gitirana* (76[1]). **Artur Omar** ([1]), (cortometrajes documentales*): *Serafim Ponte Grande, O Anno de 1798* (75*), *Tesouro da Juventude,* (77*), *Musica Barroca Mineira*, (81*)*Tony Cragg in/no Rio* (84*), *O Som* (84**), ou Tratado de Harmonia, Ressurreição* (87*), *O Nervo de Prata,* (87*), *O Inspetor* (88*). **Vincent Carelli** (vídeos documentales cortos[1]): *Nhambiquara - A Festa da Moça* (87,[1]), *Video nas Aldeias* (89*).
Cfr. T. Barnard y P. Rist. op. cit., págs 170-172, 175-177, 183-184, 187-189, 195-197, 204-207, 210 **([1]).**
Cfr. E. Buscombe op. cit.,. Págs 480-483. **([2]).**
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com* **(*).**(Rev. 5 de junio de 2007).

[739] **BRASIL Tino 1980: Tizuka Yamasaki** ([1]): *Gaijin-Os Caminhos da Liberdade* (80, mención en Cannes[1]), *Parahyba Mulher Macho* (83[1]), *Patriamada* (84, sobre política y romance[1]). **Suzana Amaral** ([1]): *A Hora da Estrela* (85[1]). **Roberto Guervitz** ([3])(*): *Feliz ano Velho* (87*). **Sergio Toledo**([3])(*): *Vera* (87,[3],*). **William Barros** ([3])(*): *Anjos da noite* (87). **Chico Botelho** (*)([3]): *Janete* (83*), *Cidade oculta* (86*,[3])
Cfr. T. Barnard y P. Rist. op. cit.,. Págs 173-210. **([1]).**
Cfr. Octavio Getino. Cine y television en America Latina : produccion y mercados, págs 87-88.
Cfr. ''Algumas informações sobre a Embrafilme'' Política e Cinema (Espaço com estudos e informações sobre o Cinema Brasileiro e Política.)
http://www.estevinho.prof.ufu.br/artigo1.htm (lapso 1980, [3]) **.**
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com* (*) (Rev. 5 de junio de 2007).

[740] **Cfr. E. Pallero, et al.** ''La industria de cine en Argentina Chile y Uruguay''; op. cit., de C.G. Morantes. págs. 96-101. **Cfr. O. Getino. op. cit.,** págs 102-103.

Así, hay obra de chilenos fuera del país; R. Ruiz y V. Sarmiento dan tramas de historia, aventuras marinas (*Les 3 couronnes du matelot,* 1982) y/o documentales en Europa; M. Littin cede arreglos literarios (*La viuda de Montiel,* 1980) o visión socialista desde Cuba, México o Europa; P. Guzmán, del grupo *Tercer año* (varios desaparecidos en Chile) sigue el proyecto *La batalla de chile* (1974-79) hasta la Habana, etc.[741]

El cine nativo dura con pocos recursos, denuncias clandestinas (*Recado en Chile,* 1979, anónimo), gradual ensayo en cortometraje y/o en vídeo. La primera crítica oriunda hacia el régimen llega hasta 1987 en *Imagen latente* (1987, P. Perelman) luego del tenue intento *Los hijos de la guerra fría* del novel G. Justiniano entre otros.[742]

---

[741] **CHILE: *Chilenos fuera de su país* (1974-1988): Raúl Ruiz:** *Diálogo de exiliados* (74, con Francia,[3]). *En Francia: Colloque de chiens* (77, [4]), *Jeux* (79, CM. Doc., [4]), *Musée Dali* (80, CM. Doc., [4]), *Les 3 couronnes du matelot* (83, [3]), *Régime sans pain* (84, [4]), *L'éveillé du pont de l'Alma* (85, [4]), *Derrière le mur* (89, [4]), *En Paises Bajos*: *Het Dak van de Walvis* (82, [3]). *En Portugal: La Ville des pirates* (84, [4]). *En Inglaterra: Treasure Island* (85, con Estados Unidos de América, [4]). *En Suiza: Richard III* (86, [4]) *En Italia: Allegoria* (88, [4]), *Il pozzo dei pazzi* (89, [4]). **Valeria Sarmiento**[2]: *En Bélgica: Gens de nulle part, gen de toutes parts* (79, [4]). *En Francia: El hombre cuando es hombre* (82, Gráfico de Latinoamérica; con RFA*), *Notre mariage* (84, con Portugal*). **Miguel Littin**[2]: *Actas de Marusia* (76, México[2]), *'El recurso del método* (78[3], México, Cuba, Francia), *'La viuda de Montiel* (80,[3], Colombia, Venezuela, Cuba, México), *Alsino y el cóndor* (82, México, Costa Rica, [3]), *Acta general de Chile* (86, hecha en secreto en Chile; Italia, Francia y P. Bajos, [3]) **Patricio Guzmán,** [3]: *La batalla de Chile: La insurrección de la burguesía* (75, sobre disidentes de S. Allende[3]), *La batalla de Chile: El golpe de Estado* (77, ataque al edificio de Estado de S. Allende[3]), *La batalla de Chile: El poder popular* (79[3]). *La rosa de los vientos* (83, Cuba, Venezuela, España[3]) **Pedro Chaskel**, [3]: *Un foto recorre el mundo* (81, Cuba[3]) **Pablo Perelman,**[2]: *Crónica de Tlacotalpan* (76, CM.; M. Littin; México,[3]), *Fragmentos de un diario inacabado* (83, Finlandia[3]). **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/name/nm0765384/* (V. Sarmiento) **(*).**

Cfr. G. Bilharinho. op. cit. págs. 195 **([2]).**

Cfr. T. Barnard, P. Rist. op. cit.,. Págs 224, 228-234, 237-239 **([3])**.

Cfr. Film Database. *http://www.citwf.com* ([4]) (*/person299707.htm* R. Ruiz) (person445343.htm P. Perelman) (person204735.htm M Littin) (Rev. 8 de junio, 2007).

[742] **CHILE: Generación 1970: Cristian Sánchez**[2]: *Vías paralelas* (1975, gráfico urbano, dado con S. Navarro,[4]), *El zapato chino* (79[2], amor de un taxista y la jornalera de un prostibulo,[4]), *Los deseos concebidos* (82[2], sobre jovenes,[4]). **Carlos Flores del Pino**([4]): *Pepe Donoso* (77, especie de biografía,[4]). **Silvio Caiozzi,**[2],[3]: *Julio comienza en Julio* (79[2], histórica,[4]). **Marilu Mallet**,[2]: *Diario inacabado* (82). **Pablo Perelman**[2]: *Imagen Latente* (87[3]). **Generación 1980: Angelina Vasquez**[2]: *Gracias a la vida* (80[2]). **Juan Carlos Bustamante**[2]: *El maule* (82, gráfico de un río), *Historias de Lagartos* (88, loa en la Habana[2]). **Colectivo Cine-Ojo**([4]): *Chile, no invoco tu nombre en vano* (83, queja social) **David Benavente**([4]): *El willy y la miriam* (83, CM. de problemas de pareja,[4]), *Blanca azuzena* (85*). **Jorge López**([4]): *El último grumete* (83, un polizón de barco,[4]) **Gonzalo Justiniano**[2]: *Los hijos de la guerra fría* (85[2] con Francia[3]), *Sissi* (87[2]). **Tatiana Gaviola**[2]: *Angeles* (88). **Testas de Cortometrajes: Ignacio Aliaga**([4]): *La tranquila muerte de Chino Ormeño* (76,[4]). **Carmen Vieira**([4]): *Carmen Sianes* (79, experimental,[4]), *Invernadero* (80, con J. Aulof, B. Galeniri,[4]). **Anónimo(s)**([4]): *Recado de Chile* (79, queja política,[4]). **Cristian Lorca**([4]): *Felipe* (78,[4]). **Ignacio Agüero**([4]): *Animal de costumbre* (78,[4]), *No olvidar* (82,[4]) *El año de los derechos humanos* (79,[4]). **Eduardo Tironi**([4]): *Coplas de la tierra* (78, poesía,[4]), **Joaquín Eyzaguirre** (igual autor en vídeo,[4]): *Pequeña Lationamerica* (82,[4]), *Alto Chile* (83, mediometraje de campesinos,[4]), *Dolores* (83,[4]).

Cfr. FILM DATABASE *http://www.citwf.com/* (*person449206.htm* L. C. Sanchéz) (*person445343.htm* P. Perelman) (*person436747.htm* C. Lorca) (*person424952.htm* T. Gaviola) **([1]).**

Cfr. G. Bilharinho. op. cit. págs. 195 **([2]). Cfr. T. Barnard y P. Rist.** op. cit.,. págs. 235-239. **([3]).**

Cfr. Zuzana Pick ''1974-1984; Una década de cine chileno'' en Hojas de Cine: Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano, vol. 3, págs. 487-497. ([4]).

Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com* (*). (Rev. 8 de junio, 2007).

Colombia, con gabela en pases de cine en 1971 para el auge de cortometrajes, crea el ente bancario estatal FOCINE (Fomento Cinematográfico; 1978) y cede casi 600 cortos de 1970 a 1980 (por 130 testas); en ese lapso, luce el gráfico de críos de la calle *Gamín* (1978, Focine e Instituto Audiovisual de Francia) de C. Durán o los cortos de M. Rodríguez & J. Silva, C. Mayolo & L. Ospina, L. Duque, etc.

Luego de 1980, FOCINE costea factoría propia (1985, a veces con eje cosmopolita, como con el ICAIC de Cuba) hasta su crisis de 1992 (por queja de exhibidores por el aumento de cuotas del 16% en 1985) mientras los textos de Gabriel G. Márquez (Nóbel de literatura) proliferan en el cine oriundo (*Tiempo de morir,* 1986, de Jorge A. Triana; guión desde 1965) y/o mundial.

En cuanto a la crítica social, el narcotráfico y la violencia influyen en los argumentos de algunas cintas (*Rodrigo D., no futuro,* 1989, V. M. Gaviria) entre toda la demás factoría. [743]

Costa Rica da cine documental por I. Niehaus (*Costa Rica: Banana Republic,* 1976) y por ley, el Centro Costarricense de Producción Cinematográfica (1977; hasta 1997 hay 100 cintas entre cortos y mediometrajes). Más tarde, los noveles A. Iglesias (*La segua,* 1984) y O. Castillo (*Eulalia,* 1987) lidian con el creciente cine foráneo.[744]

---

[743] **COLOMBIA Veteranos y tino de 1960: Francisco Norden** (belga*)[2]: *Camilo el cura guerrillero* (Doc., 1974[2]), *Condores no entierran todos los días* (84*). **Lisandro Duque Naranjo** [,1,]: *Lluvia colombiana* (76 [,1,]), *El escarabajo* (82, de cilcismo [,1,]), *Visa Usa,* (86, Focine e ICAIC, Cuba [,1,]), *Milagro en Roma* (88, texto de G.G. Marquez; costea *Tv Española* [,1,]). **José María Arzuaga** (español)[2]: *Pasos en la niebla* (77*) **Julio Luzardo**[2]: *Semana de la pasión, El gallo canto 3 veces* (84, 87, cortos*).
Talento 1970: Sergio Cabrera [,1,]: (instrucción china; *Hong Wie Bing,* 73, Pekín; *I beg your pardon,* 75, Londres; produce publicidad y casi 500 documentales, [,1,]), *Técnicas de duelo* (88, con cuba [,1,]). **Carlos Álvarez** (documentales cortos)[2]: *Hijos del subdesarrollo* (75[2]), *Introducción a Camilo* (78[2]), *Desencuentros* (78[2]). **Marta Rodriguez** y **Jorge Silva** [,1,]: *Campesinos* (76[2]), *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (82[2]), *Amor, mujeres y Flores* (89 [,1,]). **Ciro Duran** (cortos desde 1962*) [,1,]: *Gamin* (78, Con Francia [,1,]), *Niño de dos mundos* (79, con RDA [,1,]), *Las cuatro edades de amor* (80 [,1,], sección: *Tu reinaras*; obra dada con M. Mitrotti, A. G. Castro y J.A. Triana*), *La guerra del centavo* (84 [,1,4,]), *Tropical Snow* (88, en E:U. [,1,]), *How are the kids?* (90, Unicef [,1,]). **Carlos Mayolo**[2] y **Luis Ospina**[2]: *Agarrando pueblo* (77, CM.[2]). **Luis Ospina**[2]: *Pura sangre* (82[2]), *Ojo y vista: peligra la vida del artista* (88, Doc.[2]). **Carlos Mayolo** [,1,]: *Carne de carne* (83 [,1,]), *La mansión de Araucaíma* (86, texto de A. Mutis; costea Focine [,1,]). **Sergio Dow**[2]: *El día que me quieras* (86, con Estados Unidos de América, Colombia, Argentina, Venezuela*)
Talento 1980: Victor Manuel Gaviria [,1,]: (cortos desde 1978*), *Rodrigo D.* (*No futuro*) (89 [,1,]). **Camila Loboguerrero** ([,1,]): *Con su música a otra parte* (83, drama de madre e hija [,1,]), *María Cano* (90, de una luchadora social [,1,]) **Jorge Alí Triana** ([,1,]): *Tiempo de morir* (86 [,1,], texto de G.G. Marquez; coste Focine, Icaic, Cuba [,1,]). **Documentalistas 1980: Gloria Triana** ([,1,]) y **Jorge R. Ardila**([,4,]): *Cerro nariz, La aldea poscrita* (85,[,4,]). **Patricia Castaño** y **Adelaida Trujillo** ([,1,]): *La ley del monte* (89, [,4,]).
Cfr. T. Barnard y P. Rist. op. cit.,. págs. 249-264 **([,1,]). Cfr. G. Bilharinho.** op. cit. págs. 210-211 **([2]).**
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com* (*).
Cfr. Film Database *http://www.citwf.com/* (*person387606.htm* P. Castaño) (*person421163.htm* C Duran) (*person455620.htm* G. Triana) (*person448939.htm* J.R Ardila) **([4,]). Cfr. ''Filmografías'' *La biennale di Venecia*** *http://biennale.tiscali.it/en/cinema/61miac/catalogue/filmographies.pdf* (Cabrera, fechas) (Rev. 10-06- 2007).

[744] **Cfr. G. Bilharinho.** op. cit. págs. 209 (I. Niehaus). **Cfr. Octavio Getino. op. cit.,** págs 158, 162.
Cfr. IMDB, *http://akas.imdb.com* **Cfr. *http://www.citwf.com/*** (*person250726.htm* Ingo Niehaus) (Rev. 10 de junio, 2007).

Cuba deja al ICAIC en manos del nuevo Ministerio de Cultura de 1976; así, pujan los géneros fílmicos (aventura, comedia, drama) con pulso diestro (T. G. Alea: *La última cena,* 1976, tema de esclavitud) y autores emanados de la década de 1970 (P. Vega: *Retrato de Teresa,* 1979) y de 1970 (E. Colina, *El unicornio,* 1989) además de otras mentes del continente (por exilio o alianza extranjera). La labor anual ofrece 40 obras (8 mediometrajes, diez largos, veinte documentales) hasta 1989.

La cinematografía cubana de 1985, con un público de 35 millones anuales, falla con el plan de atar la faena televisiva, radiofónica y del vídeo con el cine (el ICAIC tiene carácter cultural y el Instituto Cubano de Radio y Televisión, control político); en 1990 la obra baja a un 30% y el público a un 60% por la caída del sostén socialista global.[745]

Ecuador da escenario para obra foránea o cosmopolita (*¡Fuera de aquí!,* 1977, J. Sanjinés de Bolivia) cuando hay documental o juicio social en cortometrajes (y luego en vídeo). Hacia 1990, C. Luzuriaga con *La Tigra* (1989) busca la madurez fílmica. [746]

---

[745] **CUBA Veteranos: Tomás Gutiérrez Alea**(2): *La última cena* (1976[2]), *Los sobrevivientes* (78[2]), *Hasta cierto punto* (84[2]), *Cartas del parque* (88[2]).
Talento 1960: Humberto Solás (2): *Cantata de Chile* (75[2]), *Cecilia* (82[2]), *Amada* (83[2]), *Un hombre de éxito* (86[2]). **Santiago Álvarez**(2): *Luanda ya no es de San Pablo*, *Maputo, meridiano Novo, Dragones de Ha Long* (76[2]), *Brascuba* (87[2]), *Historia de una plaza* (89[2]). **Julio García Espinosa**[2]: *La sexta parte del mundo* (77[2]), *La inútil muerte de mi socio manolo* (89[2]). **Manuel Octavio Gómez**[2]: *Una mujer, un hombre, una ciudad* (78), *Patakin* (82, musical[2]), *El señor presidente* (83, texto de Asturias[2]), *Gallego* (87[2]). **Jorge Fraga**[2]; *Leyenda* (82*). **Enrique P. Barnet**[2]: *Tiempo de amar* (83*). **Sara Gómez**[2]: *De cierta manera* (74, con T. G. Alea[2], 77*).
Talento 1970: Juan Padrón[2] (animación): *Elpidio Valdés* (74-83). *Filminutos* (80[2]), *Quinoscopio* (85[2]), *Vampiros en la Habana* (85[2]). **Sergio Giral**[2]: *Rancheador* (76[2]), *Maluala* (77[2]), *Plácido* (86[2]), *Techo de vidrio* (82, censurada en años[2]). **Manuel Pérez**[2]: *Rio Negro* (77). **Pastor Vega**[2]: *Retrato de Teresa* (79), *Habanera* ([2], 84*), *Amor en campo minado* (87[2]). **Jesús Díaz**[2]: *Lejanía* (85*). **Orlando Rojas**[2]: *Una novia para David* (85*). **Fernando Pérez**[2]: *Clandestinos* (87*,[1,]). **Talento 1980: Juan C. Tabío**[2]: *Se permuta* (83[2]), *Plaff* (88[2]). Rolando Díaz[2]: *En 3 y 2* (85*). **Enrique Colina**[2]: *Vecinos* (85[2]), *Chapucerías* (87[2]), *El unicornio* (89[2]). Gerardo Chijona[2]: *Kid chocolate* (87*). **Mario Crespo**[2]: *No es tiempo de cigueñas* (87*)
Talento Foraneo: *CHILE:* **Patricio Guzmán** (exiliado)[,3,]: *La batalla de Chile, 1, 2 y* 3'' (74-79, [,3,]). **Miguel Littin** ([,3,]): *El recurso del método* (78, México, Francia,[,3,]), *Alsino y el condor* (82, México, Costa Rica, [,3,]). *COLOMBIA:* **Jorge Alí Triana** ([,3,]):*Tiempo de morir* (85 [,3,]). **Lisandro D. Naranjo** ([,3,]): *Visa Usa* (86 [,3,]). **Sergio Cabrera** ([,3,]): *Técnicas de duelo* (88 [,3,]).
Cfr. José Agustín Mahieu. Panorama del cine iberoamericano, págs. 119-132 **([,1,]).**
Cfr. G. Bilharinho. op. cit. págs. 197-198. **([2]).**
Cfr. T. Barnard y P. Rist. op. cit., págs. 228-229, 253, 257 y 259 **([,3,]).**

[746] **ECUADOR Cortos: Frente Cultural Ecuador**([,2,]): *Quien mueve las manos* (76,[,2,]), *Asentamiento humano, medio ambiente y petroleo* (76, [,2,]). **Gustavo Guayasamín**: *Primero de mayo,* (74[,3,]). *El cielo para la cumshi arraju* (75-76,[,2,]), *Los hielos del Chimborazo* (80,[1]). **Edgar Cevallos** [1]: *Daquilema* (quizá entre 74-83, [1]). **G. Corral** ([1]): *Mortone* (quizá entre 74-83, [1]). **Raúl Kalifé** ([1]): *Boca de lobo* (quizá entre 74-83, [1]). **Jaime Cuesta** ([1]): *Caminos de piedra* (quizá entre 74-83, [1]). **Carlos Luzuriaga** [,3,]: *Don Eloy* (81[,3,]), *Chacon maravilla* (82[,3,]), *Así pensamos* (83[,3,]), *Mangeles se van* (84[,3,]). **Mónica Vázquez**([1])([,3,]): *Madre Tierra* (quizá entre 74-83, [1]), *Tiempo de mujeres* (88[,3,]).
Cfr. Ulises Estrella ''Reflexiones sobre el cine ecuatoriano'', Hojas..., vol. 1., págs. 397-400 **([1]).**
Cfr. ''1977, la situación del cine de ecuador'', Hojas de Cine..., vol. 1., págs. 393-396 **([,2,]).**
Cfr. T. Barnard y P. Rist. op. cit.,. págs. 265-270 **([,3,]).**
Cfr. Carmen Borja. ''Hieleros del Chimborazo''. Ecuador Tierra incognita (No 29, Ecuador, mayo, 04) en *http://www.terraecuador.net/revista%2029/hieleros%20de%20chimborazo.htm* (G. Guayasamin) (Rev. 12 de junio, 2007).

El Salvador (mando marcial y guerrilla en 1979) forja cine informativo o crítico por el *Instituto Cinematográfico del Salvador Revolucionario* (1980) o el Grupo *Cero a la izquierda* (*La decisión de vencer,* 1981) y con difusión clandestina y por cine móvil.[747]

Guatemala da reportes cortos sobre problemas sociales o situaciones de fiesta en el país (*Navidad guatemalteca,* 1977, L. Argueta).[748]

Guyana cedera una pequeña factoría de breves reportajes (como los de L. Kilkenny o R. David).[749]

Haití (con opresión política) cede crónicas cortas (e insumisas) del contexto social (*¿Puede un Ton-Ton Macoute ser poeta?,* 1980; R. Siso; *Canne amère,* 1983, Jaques Arcelin).[750]

---

[747] **EL SALVADOR: Filmografías Liga Popular LP28** (*Liga popular 28*: también le dicen *Comin*)(,3,): *Violento desalojo* (1978,,3,). **Guillermo Escalón** (,3,) y **Manuel Sorto** (,3,): *Zona interdidal* (80,,3,). **Cero a la Izquierda** (1): *Morazan* (80,,2,,3,), *La desición de vencer* (81,1). **Instituto Cinematográfico del Salvador Revolucionario(4)**: *Mujer salvadoreña en la revolución* (82-83,4), *Nos apoya un continente* (83,4), *El salvador, el pueblo vencera* (80,,2,4, Diego de la Texera,2, de P. Rico*).
Cfr. ''1981 La desición de vencer, Grupo Cero a la izquierda'', Hojas..., vol. 3, págs. 235-236. **(1).**
Cfr. Tomás Perez Turrent ''El salvador, la desición de vencer'', Hojas..., vol. 3, págs. 237-241 **(,2).**
Cfr. ''Entrevista a Yderín Tovar'' en Hojas de Cine..., vol. 3. págs. 223-230 **(,3,).**
Cfr. ''Desmadre sinfónico en diecisiete páginas'', Hojas...V.3., págs. 243-259 **(4).**
Cfr. "El Salvador (república)", Enciclopedia Microsoft(R) Encarta(R) 99. (c).
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com* (*) (Rev. 12 de junio, 2007).

[748] **GUATEMALA: Alfredo Mackenney:** *Erupción volcán de Pacaya* (1975). **Justo chang:** *El tio vivo* (75), *Apartamento* (76,,2,), *Navidad, semana santa* (77), *No se responde por objetos olvidados* (77), *El velo* (78). **Olga Campang**: *Festividad en Chichicastenango* (75). **José Campang**(,2,)*: Huelga de Coca-Cola* (76). **Rafael Lanuza**: *Terremoto en Guatemala, Candelaria* (76). **Amilcar Ordoñes:** *Joyabaj, la reconstrucción* (76), *Joyabaj, el mercado, la fiesta, bailes* (77). **R. Vacaro:** *'Primero de mayo* (78). **Tito Baccaro:** *Autopsias* (76). **R. Falla:** *La marcha de los mineros* (77). **F. Rodas y O. Barrientos:** *Entierro de Robin Garcia* (77) **Haroldo y Herminio M. Robledo**(,2,)*: La princesa Izque* (77). **Adan Guillen**: *La muerte también cabalga* (76). **Luis Argueta**: *Navidad guatemalteca* (77), *Efecto de los pesticidas en el ambiente guatemalteco* (78). **Cinematográfico de Guatemala** (documental)1: *Vamos patria a caminar* (831), *1 de Mayo, Guatemala en lucha* (861).
Cfr. Guy Hennebelle y Alfonso Gumucio ''Guatemala'', Hojas de Cine..., vol. 3, pág. 265.
Cfr. Edgar Varillas, Marisol Guirola, Rafael H. Vacao ''Documentos fílmicos en la historia de Guatemala'', Hojas de Cine..., vol. 3, págs. 273-274 **(,2,).**

[749] **GUYANA: Rudy David:** *Ours to Build* (1976; 58') **Louis KilKenny:** *Where the water mets the sky* (80; 30´) *A tribute to Bob Marley* (81; 5´)
Cfr. Teresa Toledo 10 años del nuevo cine Latinoamericano, págs. 58. 140-141.

[750] **HAITÍ Organización Revolucionaria 18 de Mayo:** *Ayiti, min chimin libeté* (1973, Arnold Antonin). *Los Duvalier condenados* (75), *¿Puede una gente de la CIA ser un mecenas?* (75-79), *¿Puede un Ton-Ton Macoute ser poeta?* (80; R. Siso). **Raphael Stines:** *Lo dire todo* (76). **Bob Lemoine**: *Olivia* (77). **Rassoul Labuchin**: *Anita* (80). **Obra de extranjeros: Manuel Octavio Gomez** (Cuba): *El cielo y la tierra* (77). **Dada en el exilio: Benjamin Dupuy:** *Haitì encadenado* (75). **Lucien Bonet:** *¿a dónde va haití?* (78). **Jaques Arcelin*:** *Canne amère* (83*).
Cfr. Arnorld Antonin ''Panorama de cine en Haití'', Hojas de cine..., vol. 3.. págs. 298-314.
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com* (*) (*name/nm1006462/* Arcelin) (Rev. 20 de junio, 2007).

Honduras (gobierno militar de L. Arellano; brío agrario e industrial) funda un Ministerio de Cultura (1977) con área fílmica en donde salen varios cortometrajes; luego de 1980 hay Cine-clubs (*Opalo*) y obra libre (*Cine Taller*) cuando Sami Kafati (primer autor del país por un corto) inicia el primer largometraje nacional en 1986.[751]

Jamaica da documental (*Sweet sugar Rage,* 1984, H. Fordsmith) o ficción con costeo libre o con el departamento inglés *Jamaica Film Unit* (1951).[752]

Martinica ve la trama de colonialismo *Rue Case Negre* (1983) de Euhzan Palzi (quien irá a Estados Unidos de América).[753]

México, con el apoyo estatal del presidente Luis Echeverría (1970-76), crea las firmas oficiales Conacine (1974) y Conacite I y II (1975) y el Centro de Capacitación Cinematográfica (1975).[754]

---

[751] **HONDURAS Cortometrajes Sami Kafati**(',2,)*: Mi amigo angel* (64,',2,), *Proyecto guanchas*, *Agua, vida y desarrollo* (76), *Bajo agua, Acueducto rural, Salud en Honduras* (78). *No hay tierra sin dueño* (2003*). **René Pauck**: *El mundo garifuna* (77), *José Cecilio del Valle* (78). **Mario López:** *Organización campesina* (78). **Fosi Bendeck**(',2,): *El reyecito o el mero mero* (78-79,',2,). **Grupo Cine Taller** (**Mario López**, **Vilmo Martínez** y el exministro de Cultura **René Pauk**)(',2,)*: Maíz, copal y candela* (84,',2,).
Cfr. Rafael Murillo Sevilla, ''Breve reseña del cine de Honduras'', Hojas de Cine, vol. 3, págs. 315-323.
Cfr. H. Durón ''Situación reciente del cine hondureño'', Hojas de Cine..., vol. 3, pág. 326 (',2,)**.**
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/nm1380478/* (S. Kafaty) (Rev. 12 de junio, 2007).

[752] **JAMAICA Primer filme de largometraje:** *The harder they come* (1972, **Perry Henzell**). **Ficción:** ¿?: *The river-Rio grande* (73-78,',2,)*, Letter from caccon* (73-78,',2,). **Trevor Rhone:** *Smile Orange* (74, ',3,). **Lennie Little-White:** *Children of Babylon* (80,',3,), *Way Back When* (85,',3,). **Maureen Blackwood:** *The passion of remembrance* (80, ',3,) **Barbara Blake Hanna:** *Race Rethoric and Rastafari* (82,',3,). **Dickey Jobson:** *Countryman* (83,',3,). **Hugh King:** *Body Moves* (85,',3,). **Documental**: ¿?: *XI Festival de la Juventud y los estudiantes* (78[1]). **Honor Fordsmith / Harcly de Wallcott**: *Sweet sugar rage* (84, sobre obreras, [1]). **Cfr. Teresa Toledo** op. cit., págs. 58-59, 325 **([1]).**
Cfr. ''1951-1978 Jamaica, Departamento de cine'', Hojas..., vol. 3, págs. 329-332 **(',2,).**
Cfr. ''Un voyage transatlantique: Cinemas noirs d'afrique et des ameriques caraïbes de langue anglaise, jamaïque et antilles.'' Festival des 3 continents. (',3,)
http://www.3continents.com/cinema/infos_diverses/caraibes_jamaique_93.html (Rev. 12-12-2007).

[753] **MARTINICA: Autores: Euhzan Palzi:** *Rue Case Negre* (1983 , loa en Venecia; afín a cintas actuales africanas), luego va a Estados Unidos de América (*A Dry White Season,* 89*).
Cfr. P.S. Vieyra ''Panorama del cine africano'', op. cit., de C.G. Morantes. pág. 29.
Cfr. Amelia Hernandez ''Si los negros se ven azules no es un problemas de técnica sino de sensibilidad'', Hojas de cine..., vol. 3, págs. 343-349.
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/nm0657484/* **(*)** (Rev. 17 de marzo de 2007).

[754] **MÉXICO: Datos:** Rodolfo Echeverría (o Rodolfo Landa*;* Actor y hermano del presidente) guia al Banco Cinematográfico (1971) y se ayuda a varias firmas (*Alpha Centauri, Escorpión, Marte* y *Marcopolo*); por filmes, lucen (en 1973) *Los cachorros* (J. Fons, *M. Polo*), *Mecánica Nacional* (L. Alcoriza, *Escorpion*), *Jardín de tía Isabel* (F. Cazals, *A. Centauri*), *Los meses y los días* (A. Bohorquez, *Cine Films*), *El castillo de la pureza* (A. Ripstein; estatal). Luego, surge el grupo DASA (Directores Asociados S.A.1974) por **R. Araiza, J.H. Hermosillo, A. Isaac, S. Olhovich, J. Pastor, J.M. Torres y G. Ramirez.** La Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas A.C. vuelve a dar premios (1972) luego de catorce años. Surge la Cineteca (1974) por una ley de 1949; Conacine sirve para cintas onerosas; Conacine I afana con el Sindicato de Trabajadores para la Producción Cinematográfica (STPC); Conacite II (*Estudios America,* del Estado, 1975), con el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC). **Cifras:** 1971: 82 cintas; 73 privadas, cinco del Estado y cinco libres. 1974: 71; 49 privadas, 20 estatales y seis independientes. 1976, 61; 20 privadas, 36 del Estado y cinco libes.
Cfr. Emilio Garcia Riera Breve historia del cine mexicano, págs. 278-280.

De esa forma, afanan veteranos como J. Bracho (*Espejismo en la ciudad*, 1975), R, Cardona (*Supervivientes de los Andes,* 1975), E. Fernández (*Zona Roja,* 1975), A. Galindo (*Y la mujer hizo al hombre,* 1975), R. Gavaldon (*El hombre de los hongos,* 1975) o el talento del periodo 1950-1970 (Alcoriza, Bolaños, González, etc.) [755].

Talento iniciado cerca de 1970 da su pauta como J. Fons (*Los albañiles,* 1976, relato urbano), F. Cazals con *Canoa* (1976, drama tipo reportaje de empleados de la Universidad Autónoma de Puebla linchados en un pueblo), J. H. Hermosillo con *Matinée* (1976, sobre dos niños cinéfilos), A. Isaac (*Cuartelazo,* 1977, relato sobre la revolución), A. Ripstein con *El lugar sin límites* (1978, trama sobre la relación entre una hija y su padre entorno a un mismo amante); en otra vía, debutan con el Estado G. Retes (*Nuevo Mundo,* 1976), R. Araiza (*Cascabel,* 1977), H. Ortega, J. Casillas (*Pasajeros en transito,* 1978), C. Toscano (*Ronda Revolucionaria,* 1980; materiales de S. Toscano), etc. [756]

---

[755] **MÉXICO: Decanos: Julio Bracho**([2]): *Espejismo en la ciudad* (75,[1,]). **René Cardona**([1,]): *Supervivientes de los Andes* (76,[1,]).**Emilio Fernández**([2]): *Zona Roja* (75,[1,] Conacine*), *Erótica* (79*). **Alejandro Galindo**[2]: *Y la mujer hizo al hombre* (75,[1,]). **Robert Gavaldón** ([2]): *Cuando tejen las arañas* (79,[1,]). **Tino 1950: Benito Alazraki**([2]): *Balún Canán* (76,[2], Conacine*). **Rafael Baledón**([1,]): *El hombre del puente* (78,[1,] Conacine*), *Chicoasén* (79*). **Tino 1960: Luis Alcoriza** ([1,])([2]): *Presagio* (75,[2]), *Las fuerzas vivas* (75,[2]), *Semana santa en acapulco* (80*), *Lo que importa es vivir* (85,[2]), *Día de difuntos* (87,[2]). **José Bolaños** ([1,]): *Pedro Paramo* (77,[3,]).**Servando González**([1,]): *El elejido* (77,[1,] Conacite II*), *Los de abajo* (77,[1,]). **Alberto Mariscal** ([1,]): *Xoxontla* (78, Conacite I,[1,]). **Cfr. Emilio Garcia Riera, Breve hist...,** págs. 288-290. (talento 1950-60) 290-292 **([1,]). Cfr. G. Bilharinho.** op. cit., págs. 200-203 **([2]). Cfr. Humberto Musacchio Diccionario enciclopedico de México,** págs. 154-156 **([3,]) Cfr. ''Diccionario de directores de México''** Más de cien años de cine mexicano *http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/* (*indio_fernandez.html*), (*gavaldon.html*) **([4]). Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com* **(*)** (Rev. 23 de junio, 2007).

[756] **MÉXICO: Generación 1965-1970: Alfonso Arau** [1] (*El águila descalza,* 1969, debut [,3,]): *Calzonzin inspector* (74, *Cómic* de E. del Rio, Rius[,3,]), luego halla sostén privado. **Felipe Cazals**[2]: *Canoa* (76[1],CI*, de T.P. Turrent[1]), *Las poquianchis* (76[1], *Alpha Centauri,* PP*, T.P. Turrent[1]), *El apando* (76, crítica al sistema penitenciario, texto de J. Revueltas[1], CI*), *Bajo metralla* (83*). **Jaime H. Hermosillo**[2]: *La pasión según Berenice* (76[1],C*), *Matinée* (76[1], CI*), *María de mi corazón* (79[2], texto de G.G. Marquez; *Clasa* PP*), *El corazón de la noche* (83,[4,]), *Doña Herlinda y su hijo* (84[2]; *Clasa* PP*), *Intimidades en un cuarto de baño* (89[2]). **Alberto Isac**[2]: *Cuartelazo* (77[1], C*), Director de Instituto Nacional de Cinematografía (82-85[,3,]). **Arturo Ripstein**[2]: *El lugar sin limites* (77[2], texto de J. E. Pacheco; CII*), *El otro* (84,[4,], de S. Ocampo,[4,]), *El imperio de la fortuna* (85[2]*). **Generación 1970: Raúl Araiza**([1]): *Cascabel* (77[1], C*). **Alberto Bohórquez** ([1]): *Adriana del Río, actriz* (78[,3,], CI*), *Retrato de una mujer casada* (79[,3,], C*). **Jaime Casillas** ([1]): *Chicano* (75[1], CII*). **Rafael Corkidi** ([1]): *Pafnucio Santo* (76[,3,], C*). **Jorge de la Rosa** ([1]): *Fantoche* (77[1], CII*). **José Estrada A.**,([1]): *Los indolentes* (77, loada en URSS[,3,], CII*), *Mexicano ¡Tu puedes!* ([,3,],85, CII*) **Jorge Fons** ([2]): *Los albañiles* (76[2], texto de V. Leñero,[4,] C*), *Así es vietnam* (79, Doc.[2], Conacine[1]), *Rojo amanecer* (89[2], PP*). **Gonzalo Martínez O.** ([1]): *El jardín de los cerezos* (77[,3,], C*), *El hombre de la mandolina* (82[,3,], CII*). **Sergio Olhovich** ([1]): *Coronación* (76, C*). **Hector Ortega** ([1]): *La palomilla, Vacaciones misteriosas* (77, CI*). **Julian Pastor** ([1]): *La casta divina* (76[,3,], C*), *El héroe desconocido* (81[,3,], Televicine, PP*). **Gabriel Retes** ([2]): *Nuevo Mundo* (78[1], C*). **Tony Sbert** ([1]): *La puerta falsa* (76[1], CII*).**Juan Manuel Torres** ([1]): *El mar* (76[,3,], C*). **Rafael Villaseñor Kuri** ([1]): *Mil caminatas tiene la muerte* ([1], 77, CI*). **Marcela F. Violante** ([1]): *Cananea* (77[1], C*). **Siglas: CI,** *Conacite* I; **CII,** Conacite II; **C,** Conacine; **PP,** Producción Privada; **Doc,** Documental. **Cfr. Emilio Garcia Riera, Breve historia...'',** págs. 280 (Ripstein, Cazals, Hermosillo), 283-285 (Isaac, J.M. Torres, Pastor, Estrada, Bohorquez, G. Martínez, Sbert, Arau, Violante), 287 (Retes, Araiza, Casillas, Ortega, Villaseñor Kuri, De la Rosa, Corkidi) y 293-294 (Toscano, Fons) **([1]) G. Bilharinho.** op. cit., págs. 200-203 **([2]).**
Cfr. Humberto Musacchio Diccionario enciclopedico de México, págs. 99 (Arau), 209 (A. Bohorquez), 600 (J.Estrada), 919 (Isac), 1169 (Martínez), 1506 (Pastor), 2052 (Torres) **([3,]).**
Cfr. Emilio García Riera, ''Cine mexicano: situación actual y perspectivas'', Memorias..., de **C.G. Morantes**, págs. 129-134. **([4,]).** **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com* **(*)** (Rev. 18 de junio, 2007).

El régimen de José Lopéz Portillo (1976-1982) deja un cine en crisis[757]. Margarita L. Portillo, hermana del presidente, guía la novel Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (1976), impone temas familiares en filmes y disuelve *Conacite I* y el Banco Cinematográfico (1978). Poco después, acontece un incendio en la Cineteca en 1982 y baja de obra estatal al final del sexenio.[758]

Así, el cine privado olvida la experimentación; muchas testas copian a *Bellas de noche* (1974, M. M. Delgado) con cómicos burdos y más chicas desvestidas (*cine de ficheras*) [759]; la obra norteña[760] (por la cual se hacen famosos los actores hermanos Almada) mezcla cine *Western* con una vistas de pueblos actuales y mafia moderna; el cine músical expone cantores de balada y/o de ritmo ranchero[761]; Televisa (ente de telecomunicación) iniciará labor filmica con Televicine.[762]

---

[757] Ciertas producciones de iniciativa privada obtenían apoyo monetario anticipado por parte del Estado y podían ofrecer obras de baja calidad técnica (y/o temática). Una cifra de 4500 millones de pesos quedo sin justificar y evidenció nexos ilegales de laa administración **Cfr. E. G. Riera,** Breve historia..., pág. 304.

[758] **MÉXICO:** En 1977 hay 90 cintas (45 estatales, 35 privadas, diez independientes); en 1979, 96 (28 estatales, 50 privadas, diecinueve libres); en 1979, 105 (15 estatales, 64 privadas, 26 libres); en 1980, 107 (5 estatales, 88 privadas, catorce libres); en 1981, 97 (7 estatales, 74 privadas, dieciséis libres); en 1982, 87 (7 estatales, 57 privadas, 23 libres). **Cfr. E. Garcia Riera,** Breve historia..., pág. 304.

[759] **MÉXICO: Cine de ficheras:** (afínes a *Bellas de noche,* 1974, Manuel María Delgado): **R. Cardona**: *Las computadoras* (80), *El día del compadre* (81).**Victor M. Castro:** *La pulqueria, Sexo vs sexo* (80), *La pulquería 2* (81). **R. Cardona Jr**: *Escuela de placer* (81). **Icaro Cisneros:** *Las cabareteras* (80), *Vividores de mujeres*, *Los pepenadores de aca* (81). **Fernando Durán:** *Fabulosas de reventon 2* (82). **Javier Duran:** *Hilario Cortes, el rey del talón* (80). **Jaime Fernández**: *Las golfas del talon* (80). **Alejandro Galindo:** *Las del talón* (77). *El sexo de los pobres* (81). **P. Galindo (III):** *Nosotros los pelados* (81). **Rubén Galindo**: *Cuentos colorados* (80), *La golfa del barrio* (81). **J. Luis Gomezbeck**: *4 hembras y un macho menos* (81). **Rogelio A. Gonzalez:** *El sexo sentido* (80) (luego da fantasía y política: *México 2000,* 83). **Rafael Portillo**: *Noches de cabaret* (77), *Muñecas de medianoche*, *Las cariñosas* (78), *Las tentadoras* (80). **Ismael Rodríguez II** (*): *Burdel* (81). **Pepe Romáy:** *41, El hombre perfecto* (81) **Abel Salazar:** *Picardía mexicana* (77). **G. Martínez Solares**: *Los mexicanos caientes* (81). **Sergio Vejar:** *Emanuelo o nacido para pecar* (82). **Rafael Villaseñor:** *Picardia mexicana II* (80). **Cfr. E. Garcia Riera,** Breve historia..., pág. 306. **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com* **(*)** (Rev. 18 de junio, 2007).

[760] **MÉXICO: Cine Fronterizo: Alfredo B. Crevenna**: *Los ilegales* (78). **Federico Curiel:** *Contacto Chicano* (79). **Raúl de Anda Jr**: *Muerte en el Río Grande* (79). **Fernando Duran**: *Las braceras* (79). **Jaime Fernández** ([1]): *La mafia de la frontera* (79, con M. Almada*). **Pedro Galindo([1]):** *Gatilleros de Río Bravo* (81[1]). **Ruben Galindo***: *Pistoleros bajo el sol* (con F. Almada*), *Los desarraigados* (1975, con M. Almada[1]). **Alberto Mariscal:** *Los pobres ilegales* (79). **Arturo Martínez** ([1]): *Mataron a Camelia* ([1]78*). **Rafael Pérez Grovas**: *Terror en la frontera* (79). **Rafael Portillo:** *Se solicitan mojados* (80). **Angel Rodríguez ([1]):** *Pistoleros del Río Bravo* (81[1]), *Pistoleros asesinos* (86*) **Roberto Rodriguez**: *Frontera Brava* (78). **José L. Urquieta ([1]):** *Contrabando humano* (80). *Tijuana caliente* (81*).
Cfr. E. Garcia Riera Breve historia del Cine..., págs. 296, 308. **([1]).**
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com* **(*)** (Rev. 18 de junio, 2007).

[761] **MÉXICO: Cine con cantores de balada: R. Cardona Jr**. *Siempre en domingo* (83. José José y otros*). **G. Martínez:** *Noa Noa* (80, J. Gabriel). **De música ranchera: F Curiel**: *El andariego* (78*, Cornelio Reyna) **R. Galindo:** *La niña de la mochila azul* (81, el crío P. Fernandez). **A. Mariscal:** *El arracadas* (78*, V. Fernandez). **Cfr. E. Garcia Riera** Breve historia..., págs. 296, 308. **([1]).**
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com* **(*)** (Rev. 18 de junio, 2007).

[762] **MÉXICO: Obra de** *Televicine:* **Alejandro. Galindo:** *Milagro en el circo* (78, con R. Gonzalez, payaso Cepillin). **Mauricio De la Serna**: *Nora la rebelde* (79). **Enrique Segobiano:** *El chanfle* (79). **Raúl Araiza:** *Lagunilla mi barrio* (80). **Arturo Ripstein:** *La ilegal* (81). **Tulio Demichelli**: *Renglones torcidos de Dios* (81). **Roberto G. Bolaños**: *El chanfle 2* (82). **Roberto G. Rivera:** *El milusos I y II* (81, 84), *Las glorias del gran puas* (84, texto de Ricardo Garibay). **Cfr. E. Garcia Riera,** Breve historia del cine..., pág. 307-311.

El pulso propio, empírico y/o independiente resiste por A. Joskowicz, G. Alatriste, C. Isacc, F. Weingarsthofer, P. Leduc (*Historias prohibidas de Pulgarcito,* 1979, sobre guerrilla latinoamericana afín a las cintas de B. Navarro o M. Nicoechea), etc.[763]

Muchas testas antes asistidas por el Estado ceden al costeo privado (y a veces mudan su estilo) como A. Arau (*Mojado Power,* 1979), G. Retes (*Bandera Rota,* 1979), F. Cazals (*Rigo es amor,* 1980), etc.[764]

Por otro lado (cuando las salas suman ingreso por las dulcerías), pocos iniciados en la vía lucrativa viran tópica como J. López Moctezuma con su cine de terror (*Alucarda, Hija de las tinieblas,* 1978).[765]

Luego de 1980, la obra varía entre costeo por el Estado (total o parcial), capital privado o cooperativa; testas noveles duran con cortometrajes y cintas de bajo costo.

La gestión Miguel De la Madrid (1982-1988) promueve y ayuda a la industria fílmica con el Instituto Mexicano de Cinematografía (en 1983 rige A Isaac y en 1986, E. Soto; ente controlado por R.T.C.) y el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica.

---

763 **MÉXICO: Cine de autor, experimental y/o independiente: Gustavo Alatriste** ([1]): *México ra ra ra* (76). **Claudio Isaac** ([1]): *Crónica Intima* (79*). **Alfredo Joskowicz** ([1]): *Meridiano 100* (76). **Paul Leduc** ([2]): *Etnocidio, notas sobre el mezquital* (76, gráfico de etnias[2]), *Historias prohibidas de pulgarcito* (80[2], sobre guerrilla de El Salvador), *Frida, Naturaleza viva* (84[2]), *¿Cómo ves?* (85[1]), *Barroco* (89[2]). **Miguel Necoechea**: *El amanecer dejo de ser una tentación* (79). **Bertha Navarro:** *Nicaragua, los que harán la libertad* (79[1]). **Federico Weingarsthofer**: *Bajo el mismo sol y bajo la misma tierra* (79).
Cfr. E. Garcia Riera, Breve historia..., págs. 292-294, 317 ([1]).
Cfr. G. Bilharinho. op. cit. pág. 200-203 ([2]).
Cfr. H. Musacchio op. cit., págs. 348-149 (Cine sonoro) 1018 (Leduc), 2177 (Weingarsthofer).

764 **MÉXICO: Autores con producción privada, antes asistidos por el Estado: Luis Alcoriza** ([1]): *Semana santa en acapulco* (81, Producciones Rey*) **Raúl Araiza**: *Lagunilla mi barrio* (80, Televicine*). **Alfonso Arau** ([2]): *Mojado power* (79[2], comedia de migrantes en Estados Unidos de América; Amx producciones*). **Felipe Cazals:** *Rigo es amor* (80, Filmex S.A.*). A. Ripstein: *La ilegal* (80, Televicine*). **J. Estrada:** *Angel del barrio* (81*). **Alfredo Gurrola** ([1]): *Albur de amor* (80*). **Julián Pastor:** *El heroe desconocido* (81, Televicine*). **Gabriel Retes**: *Bandera Rota* (1979, Cooperativa Río Mizcoac*). **G. Martínez**: *Es mi vida* (82, Azteca*).
Cfr. E. Garcia Riera Breve historia..., págs. 309, 310, 313. ([1]).
Cfr. G. Bilharinho. op. cit. pág. 200-203 **([2]).**
Cfr. Humberto Musacchio, Diccionario..., págs. 99 (A. Arau)
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0017274/* Alcoriza), (*nm0032853/* Araiza), (*nm0000778/* Arau), (*nm0147356/* Cazals), (*nm0348735/* Gurrola), (*nm0665056/* Pastor), (*nm0261826/* Estrada), (*nm0720510/* G. Retes). **(*)** (Rev. 12 de junio, 2007).

765 **MÉXICO: Directores iniciados en el sector privado: Juan López Moctezuma** ([1]): (*). *Alucarda* (78, *Films 75,* cine de terror en Estados Unidos de América, *Yuma* Films*). **Rodolfo De Anda, J. Andres Bueno, Joselito Rodríguez, R. Ramírez, R. Perez Grovas, Fernando Almada, J. Jimenez Pons, Ismael Rodriguez Jr.**
Cfr. E. Garcia Riera Breve historia..., págs. 287 (J.L. Moctezuma), 297 (sector privado), 306. **([1]).**
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0529877/* Moctezuma) **(*)** (Rev. Lunes 18 de junio, 2007).

Al final del sexenio (1988)la producción anual estatal es precaria (5 cintas) cuando se compara con con la particular.[766]

En esa década hay cine de autor (Ripstein[767], Jodorowsky[768]), independiente (*Frida,* 1983, P. Leduc), empírico (*Calacan,* 1986, Luis Kelly)[769], colegial (*Historias de ciudad,* 1988, UNAM[770]) o documental (*Xochimilco,* 1988, E. Maldonado).[771]

---

[766] **MÉXICO: Datos 1982-88:** CUEC y CCC son las escuelas de cine básicas. En 1988 hay 76 filmes (5 del Estado, cinco independientes y 66 privados). **En ese lapso debutan: Luis López Antuñez**,[3]: *Luna de sangre* (83,[3]). **Oscar Blancarte**: *El jinete de la divina providencia* (89). **Hector Bonilla** ([2]) como productor de *Rojo Amanecer* (89, de J. Fons*). **Busi Cortes:** *El secreto de Romelia* (88). **Raúl Busteros**,[3]: *Redondo* (84, produce M. Barbachano,[3]). **J. A. de la Riva**[2]: *Vidas errantes* (84,[3]). **Luis Mandoki**,[3]: *Motel* (83,[3], luego va a Estados Unidos de América*). **D. López** (Cuec,[3])[2], **C. García Agraz** (Cuec),[3], **D. González** (Ccc),[3], **G. Pardo** (Ccc; *De veras me atrapaste*, 83),[3], **Víctor Saca** (Ccc),[3]: *Historias Violentas* (84,[3]). **L. Mandoki, A. Tavera y R. Zermeño**: *El mundo mágico* (80). **Guillermo Murria** (): *Para usted jefa* (80). **Alejandro Pelayo**: *Días difíciles* (88). **Ignacio Retes** (actor veterano): *Viaje al paraiso* (85). **Dana Rotberg**([2]): *Intimidad* (89*). **M. Sistach**: *Los pasos de ana* (88). **F. Vallejo** (colombiano): *En la tormenta* (1980). **Arturo Velasco**: *Un lugar en el sol* (89) **Con cortometraje: Carlos Carrera:** *El hijo pródigo* (84*). **Guillermo del Toro** ([2]): *Geometría* (87*). **M. Novaro**([2]): *Azul celeste* (88*). **Siguen con ayuda estatal los veteranos**: **C.E. Taboada, L. Alcoriza, A. Isaac** y de **la generación 1970: F. Cazals**: *3 de copas* (86). **J.H. Hermosillo**,[3]: *El corazón de la noche* (83,[3]) **A. Joskowicz**: *El caballito volador* (82). **Paul Leduc**: *¿Cómo ves?* (85). **A. Ripstein**,[3]: *El otro* (84,[3]). **A. Zuñiga**,[3]: *El diablo y la dama* (83,[3]) **Otros son S. Olhovich, R. Corkidi, R. Baledón, J. Estrada, J. Pastor** ([3]) o **S. Vejar, S. González. J. Casillas, G. Retes, A Bohorquez, M. Hernández**
Cfr. E. Garcia Riera, Breve historia..., págs. 314 (Mandoki, Zermeño, Tavera, Murray, Vallejo), 315 (Joskowicz), 330 (datos), 331-332 (1980), 333 (1970), 334 (veteranos) y 335 (Cazals, Leduc).
Cfr. G. Bilharinho. op. cit. pág. 200-203 **([2]).**
Cfr. E. García Riera, ''Cine mexicano...'', op. cit., de C.G. Morantes, págs. 129-134. **([3]).**
Cfr IMDB. *http://akas.imdb.com/* **(*) Cfr. Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas A.C.** *http://www.academiamexicana.com/academia/ma8.htm* (C. Carrera) (Rev. 12 de junio, 2007)

[767] **MÉXICO: A. Ripstein:** (En nuestra opinión, su ritmo lento, sus foros fijos y su planos con poco meneo se dan de manera constante en varios filmes). *El otro* (1984, de M Puig,[2]), *El imperio de la fortuna* (86, de J. Rulfo ([1]), hecha ya por R. Gavaldón *El gallo de oro,* 64*),*Mentiras Piadosas* (88, amor trunco de un ocultista y una inspectora de salud [3]). **Cfr. H. Musacchio Diccionario...,** pág. 1731 **([1])**.
Cfr. E. García Riera ''Cine mexicano...'', op. cit., de C.G. Morantes. pág. 130 **([2]). Cfr. IMDB,** *http://akas.imdb.com/name/nm0728149/* . **Cfr. ''Diccionario de Directores de México''** Más de cien años de cine mexicano *http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/ripstein.html* **([3])**. (Rev. 12-06-2007).

[768] **MÉXICO: Alejandro Jodorosky** sale del país (1974) y desea hacer *Dune* (82, dado por D. De Laurentis y D. Lynch, en estudios Churubusco, [1]). Luego realiza *Tusk* (79, Estados Unidos de América *) y *Santa sangre* (88, en México*). **Cfr. E. García Riera ''Cine mexicano...'',** op. cit., de C.G. Morantes. pág. 130. **([1]). Cfr. H. Musacchio Diccionario...,** pág. 926 (*).

[769] **MÉXICO: Cine experimental: Alberto Cortes**: *Amor a la vuelta de la esquina* (1985*). **D. López R.**: *Crónica de familia* (86*). **Arturo Velasco**: *La banda de los Panchitos* (87*). **Luis Kelly** ([1]): *Calacán* (87*). **Cfr. E. Garcia Riera Breve historia...,** pág. 337, 338. **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/name/* (*) (*/nm0181505/* Cortes), (*nm0892363/* Velasco), (*nm0446611/* Kelly). (Rev. 25 de junio, 2007).

[770] **MÉXICO: Producción UNAM: M. Valdéz:** *Los confines* (87). **M.F. Violante:** *Nocturno a marquetera* (87). **R. Cervantes, R. Montero** (*El costo de la vida*), **Gerardo Lara, M. Novaro**: *Historias de ciudad* (88). **Carlos González Morantes**[1]: *El otro crimen* (88). **Cfr. E. Garcia Riera,** Breve historia..., págs. 337.

[771] **MÉXICO: Documentalistas: Rafael Castañeda:** *Jubileo* (79). **Ramón Aupart:**: *Tatlácatl* (79). **Francisco Chavez:** *Vamonos recio* (83*). **Juan C. Colín**: *La mayordomía* (80). **A. Cortes:** *La tierra de los tepehuas* (80). **Francisco Urrusti:** *Cantador y cuándero* (80). **Eduardo Maldonado:** *Laguna de dos tiempos* (82). **Autónomos (1986): R. Montero**: *Casas grandes, una aproximación al gran chichimeca*. **Robert Rochin:** *Ulama* **E. Maldonado:** *Xochimilco*. **Enrique Escalona**: *Tlacuilo* (con animación).
Cfr. E. Garcia Riera Breve historia..., págs. 317, 337.
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/nm0154553/* (F. Chavez) (Rev. Lunes 25 de junio de 2007).

Dicha obra es briosa por un concurso de cine experimental (1985, *Imcine*), un festival en Guadalajara (1986), un banco de guiones (1987) y novel control fílmico por el *Consejo Nacional para la Cultura y las Artes* (1988)[772]; obra vejada por la crisis económica, la burocracia oficial y su censura[773], el cine lucrativo vulgar (con gente de televisión, groserías o violencia; *Lola la trailera,* 1983, R. Fernandez)[774], el uso del vídeo y el cierre de productoras estatales (*Conacite 2, Conacine;* en 1988).[775]

Nicaragua, con el triunfo del *Frente Sandinista de Liberación Nacional*, crea el *Instituto Nicaragüense del Cine* (*INCINE*, 1979) con viejos talleres.[776] Entre 1980 y 1985 se fortalece la producción del Instituto (dieciséis mediometrajes documentales[777] y ciertas cintas de ficción[778] como *Manuel,* 1984, de R. Vargas).

---

[772] **MÉXICO:** Sociedad de Escritores de Mexico da el Banco de guiones (,2,). El CNCA (1988) rige a Imcine (y éste sobre AMACC, Fomento a la Calidad Cinematográfica y Cineteca).
Cfr. **E. G. Riera Breve...,** págs. 357-358. **Cfr. Xavier Robles ''Contra la censura'',** La Jornada, 5 de octubre de 1997; La Jornada Semanal (págs. 8-9) (,2,).

[773] **MÉXICO: Censura:** El filme *Rojo Amanecer* (1988) es prohibido; autores difunden caso hasta su exhibición. Xavier Robles (guionista) indica *enlatamiento* como retención de obras de manera burocrática (una cinta desenlatada es *La sombra del caudillo,* 60, en 1989 de J. Bracho). **Cfr. X. Robles ''Contra la censura'', Suplemento La Jornada Semanal, págs. 8-9. La Jornada**: 5 de octubre de 1997.

[774] **MÉXICO: Cine con palabras vulgares Victor M. Castro:** Fecunda obra (1982-88: 21 filmes) de *Cine de Ficheras*; la cual crece con más imágenes de lujuria o violencia (F. Duran, diecinueve filmes; Raúl V. Kuri, 15; A. Gurrola, 14; R. Cardona, 12) **Con temas de violencia: R. Fernández**,,2,,: *Lola la trailera* (83,,2,) **J. A. Bueno, J. Rodriguez, R.P. Grovas, J. L. Ibañez, etc. Obra de Televicine:** Según E. G. Riera, es un ''*cine blanco''* con estrellas de la firma Televisa para un público familiar. **R. G. Rivera:** *El milusos 2* (83). **R. Cardona Jr.:** *Cachun Cachun Ra Ra* (83) **R. Araiza:** *El rey de la vecindad* (85). **India María** (1) (**M. E. Velasco**): *Ni de aquí ni de alla* (87). **Cfr. E. G. Riera,** Breve historia..., págs. 339, 344 **(1). Cfr. E. García Riera,** ''Cine mexic...,'' op. cit., **C.G. Morantes**, pág. 132. **(,2,).**

[775] **MÉXICO:** La gestión del presidente Carlos Salinas (1988-1994) cierra *Conacine* y *Conacite2.* En cuanto la producción deñ país se da una factoria de seis filmes estatales en 1989 (de 92 totales), sube a catorce en 1991 (de 62 totales) y acaba con 3 en 1994 (de 28). **Cfr. E. García Riera Breve...**, pág. 366.

[776] **NICARAGUA** Los talleres se usaban en producciones extranjeras y en propaganda de Anastasio Somoza (presidente 1967-1972, 1974-1979). De la producción previa de ficción está *Señorita* (1973, historia surrealista) de Rafael Vargas Ruiz. **Cfr. ''1919-1979, Prehistoria del cine ``Nica´´,** Hojas de Cine..., vol. 1., págs. 403-406. **Cfr. "Somoza Debayle, Anastasio" , --- "Nicaragua", Enciclopedia Microsoft(R) Encarta(R) 99. (c)** (historia del país).

[777] **NICARAGUA Algunos mediometrajes documentales (1980-1985): Berta Navarro, J. Denti, V. Ibarra:** *Victoria de un pueblo en armas* (80,1,,2,). **Jorge Denti**,,2,: *La insurrección cultural* (80. 56´, Al.,,2,). **Jackie Reiter** y **Wolf Tirado**(1): *Gracias a dios y a la revolución* (81, 50´,1). **Rafael Vargas**(1): *La otra cara del oro* (,2,,81, Al.,1). **Rosa Marta Martínez** (1): *Nicaragua, semilla de soles* (84,1). **Fernando Somarriba**(,2,)**:** *Managua de Sol a Sol* (82;Tr.,,2,), **Ivan Argüello**(,2,, 1): *Teotecacinte* (83, 35´, Combates hondureños,,2,,1). **Felix Zurita**(1): *Nicaragua, sangre y miel* (86; 40´,1). **Siglas: Rv:** Tema de revolución. **Tr.** Tema turistico **Hst.** Tema histórico. **Al.** Sobre Alfabetización. **Ag.** Tema agrario. **Cfr. Teresa Toledo** op. cit., págs. 66, 107-108, 143-144, 199-200, 264-265, 307, 327, 378, 464**(1). Cfr. ''1980-1985 a cinco años de la creación del Instituto Nicaraguense de cine** (Incine)'', Hojas..., vol. 1., págs. 409-420 **(2).**

[778] **NICARAGUA Mediometrajes de ficción: Mariano Martín** (Marin,1,,3,): *Esbozo de Daniel* (,3,, 85, 45´, Rv,,3,,1). **R. Vargas R.** (1,3,): *Manuel* (84, 30´, Rv,,3,). **F. Somarriba** (,3,)**:** *Nunca nos rendiremos* (*Que se rinda tu madre*,2, 84, 41´, Rv,,3,). **Ramiro Lacayo**(,3,)*: El Centerfield* (85, 25´, texto: S. Ramirez; prisioneros de guerra,,3,). **Siglas: Rv:** Tema de Revolución. **Tr.** Tema Turistico **Hst.** Tema Histórico. **Al.** Sobre Alfabetización. **Ag.** Tema agrario. **Cfr. T. Toledo** op. cit., págs. 66, 107-108, 143-144, 199-200, 264-265, 307, 327, 378, 464 **(1). Cfr. Filmografías de J. Buschbaum** ''The sandinista cinema'', CineNICA *http://www.cinenica.net/2004/filmografia.htm* **(2)** (Rev. 27 de Junio, 2007). **Cfr. ''1980-1985 a cinco años de la creación del Instituto Nicaraguense de cine (**Incine**)''**, Hojas de Cine..., vol. 1, págs. 409-420 **(,3,).**

En esa rúbrica, y luego de 1980, se puede hablar de una labor periodística constante y aplicada en el medio. Así podrían mencionarse diversos autores (Frank Pineda, Mariano Marín, R. Vargas) y su trabajo documental (sobre la defensa del nuevo régimen) así como diveros noticiarios oficiales (50 reportajes cortos) de INCINE.[779]

Respecto a la exhibición, fulgura la difusión por *Cine Movil* (forma nómada de exhibir las obras en las comunidades; en 1985, con 52 equipos, se dieron 546 000 sesiones para un total de 1 500 000 asistentes), una Cinemateca, veinte salas privadas y la distribuidora Enidiec (Empresa Nicaragüense de Distribución y Exhibición de Películas Cinematográficas; realiza pactos cosmopolitas en 1981).

En 1988 sale un largometraje (*El espectro de la guerra,* 1988, R. Lacayo) y, poco después, con la derrota electoral del *F.S.L.N.* (1990), merma la tópica usual revolucionaria.[780]

---

[779] **NICARAGUA Talento del Instituto Nicaragüense de Cine** (En 1979 crea un taller de animación y de vídeo): **Obra documental: Frank Pineda**(,[2],)*: Nacionalización de las minas* (79, 10´; Rv.,[2],), *1979, año de la liberación* (79, 10´; Rv.,[2],). **María José Álvarez**(,[2],)*: La costa atlántica* (80, 10´, Rv.,[2],), *Los trabajadores* (82, 8´, Rv, [2],), *Pan y dignidad* (82[1]). **Mariano Martín** (ó Marín)(,[2],)*: Jornada antintervencionista* (81; 10´, de colonialismo,[2],), *Héroes y martires de Monimbo* (82, 6´, Hst. y Tr.,[2],), *El maestro popular* (82, 16´, Al.,[2],), *Los innovadores* (82, 11´,[2],), *Generosos en la victoria* (83, 12´,[2],), *La ceibe autodefensa* (83, 12´, Rv.,[2],). **A.L. Torres**(,[2],)*: Sendero a Wiwili* (81, 10´, Ag.,[2],). **Fernando Somarriba**(,[2],)*: Los mimados* (81, 10´, sobre niños y música,[2],), *Río San Juan* (83, 16´, Ag.,[2],), *Mas claro no canta un gallo* (82, 18´, Montaje de pelea de gallos con vistas de Estados Unidos de América,[2],). **Alberto Legal**(,[2],)*: La desición* (82, 8´, sobre una conspiración de Estados Unidos de América,[2],). **Ramiro Lacayo**(,[2],)*: Viva León* (82, 10´, Tr,[2],), *Del aguila al dragón* (82, 13´, tema: Vietnam), *Bananeras* (82, trabajadores de las bananeras,[2],). **Rafael Vargas Ruiz** ([1],[2],): *Mas es mía el alba de oro* (82, 11´, tema: Rubén Darío,[2],), *Brigada cultural Iván Dixon* (82, 132´, tema: Cuba,[2],), *Nuestra Reforma agraria* (82, Rv.,[2],). **Emilio Rodríguez**(,[2],): *Historia de un cine comprometido* (83, 15´, del filme *El señor presidente,* 83, del cubano M.O Gómez.,[2],), *Nicaragua, un país que se descubre* (83, 18´, Tr.,[2],). **Ivan Argüello**(,[2],)*: Rompiendo el silencio* (83, 16´, loa en R.D.A.,[2],), *Esta tierra es de honor* (84[1]).
Noticiarios: *Primer Noticiero Incine* (79. R. Lacayo, F. Pineda; sobre un soldado de la guerrilla[1]), *Noticiero Incine 5* (80, M.J. Álvarez; Al.[1]), *N.I. 9* (80, M.J. Álvarez, A. Legal; Al.[1]). *N.I. 10* (80, A. Legal; Tema: Trabajadores de bananeras[1]), *N.I. 11* (M.J. Álvarez; Tema: Música y naturaleza[1]), *N.I. 31* (*Del ejercito de la defensa de la soberania nacional al ejercito popular sandinista,* 82, 17´, Rv.,[2],[1], F. Somarriba[1],[2],), *N.I. 32* (82, M. Marin[1]).
Abreviaturas del pie de página: [Autor: título (año, duración, tema o comentario]: **Rv:** Tema de Revolución. **Tr.** Tema Turistico **Hst.** Tema Histórico. **Al.** Sobre Alfabetización. **Ag.** Tema agrario.
Cfr. Teresa Toledo op. cit., págs. 66, 107-108, 143-144, 199-200, 264-265, 307, 327, 378, 464. **([1]).**
Cfr. ''1980-1985 a cinco años de la creación del Instituto Nicaraguense de cine (Incine)'', Hojas de Cine..., vol. 1., págs. 409-420 (,[2],)**.**
Cfr. IMDB, *http://akas.imdb.com* **(*)** (Rev. 27 de junio de 2007).

[780] **NICARAGUA Largometraje: Ramiro Lacayo**: *El espectro de la guerra* (88).
Cfr. Octavio Getino. op. cit., págs 161.

En **Panamá**, el *Grupo Experimental de Cine Universitario* (1972) decrece su labor por falta de presupuesto (1977)[781]; sus gacetas duran (*Formato 16*) y sus testas laboran en otros medios cuando entes afines merman igual (Grupo *Ariel,* con cortometrajes)[782].

Paraguay (luego del reportaje *El pueblo,* 1971, C. Saguier) da cine de propaganda (*Cerro cora,* 1978, L. González) por el mando de A. Stroessner (1954-89) mientras la obra colegial abre su camino. Después de 1980 (con problemas políticos y económicos) el uso del vídeo suple y/o pausa el auge profesional de varias testas.[783]

---

[781] **PANAMÁ Grupo Experimental de Cine Universitario** (Reportajes): **Pedro Rivera**(,2,)*: Aquí bayano cambio la producción, Maria, Soberanía* (1975, 5´ cada 1, ,2,), *Bayano Ruge* (20´, ,2,), *Conocí a Maceo* (30´, ,2,), *Hombre cara al viento* (30´, ,2,), *Noticiero I, II, III* (15´, ,2,), *Que está haciendo el lobo* (76, 32´, ,2,), *Belice vencera* (79, 1), *¡Aquí hay coraje!* (82, 1). **Toñito Vargas**(,2,)*: Ligar el alfabeto a la tierra* (75, 30´, ,2,). **G. Vallejo**(,2,)*: Unidos o dominados* (75, 15´, ,2,), *Bayano prioridad 1* (76, 60´, ,2,), *Compadre vamos pa´lante* (75, 50´, ,2,). **Anselmo Montoroni**(,2,)*: Una canción a los martires* (76, 2´, ,2,), *El más opresor* (76, 15´, ,2,), *Trapichito* (*Kri ivi hugra,* 76, 30´, ,2,). **L. Franco**(,2,)*: Una bomba a punto de estallar* (77, 30´, ,2,), *La canción de nosotros* (76, 20´, ,2,). E. Holder [1]: *Verdadero protagonista* (79,1) **R. Holder** (*Mi pueblo habla, mi pueblo grita*, 76, 20´, ,2,) y **G. Maloney**[1]: *Nosotros los del Silver Roll* (80, 1). **Público 1976:** 71 735 (556 funciones). (,3,).
Cfr. Teresa Toledo op. cit., págs. 66, 145 y 200 **(**1**).**
Cfr. ''1973-1977 Filmografías de Gecu'', Hojas de Cine..., vol. 1., págs. 439-449 **(**,2,**)**
Cfr. ''1972.1977 Monografía del cine panameño'', Hojas de Cine..., vol. 1., págs. 433-437 **(**,3,**).**
Cfr. J. Agustín Mahieu. op. cit., págs. 141 **(**4**)**.

[782] **PANAMÁ Grupo de Cine Ariel (**15 cortos**): Armando Mora** (,1,)*: La tierra prometida* (¿?,1,), *Cuartos* (¿?,1,). **Carlos Montufar**(,1,)*: El canillita* (¿?,1,),*Undergrouden Panama* (¿?,1,).
Cfr. Pedro Rivera. ''Apuntes para la historia de Panama'' (Formato 16. No. 3. Panama**).** Hojas de Cine..., vol. 1., págs. 423-432 (,1,).

[783] **PARAGUAY: Datos** (,2): Su naciente obra (*Alma paraguaya,* 1925, H.J. Carrón) es afín al documental extranjero hecho en el país y el primer filme largo sonoro es por sostén argentino (*Codicia,* 55). Con el mando político de A. Stroessner, ciertos artistas emigran (A. Roa Bastos: escritor de *El trueno de las hojas,* 57, A. Bo) y los noticiarios oficiales crecen. Luego de 1960 luce el grupo de *Cine Experimental* (C. Saguier, T. Palau, J.R. Nestosa, A. Pecci) cuando nace la División de Ciencias de la Comunicación (1966) en la Universidad Católica *Asunción*. En 1975 nace el *Instituto de Cine para la Infancia y la Juventud* (por la Organización Católica Internacional de Cine) donde saldrán cintas en 8mm hechas por niños (un Cine-club infantil sabatino con duración de 3 años; en 1981 hay un cine-club juvenil). De 1979 a 1983 existe un taller de cine estudiantil (Universidad Católica: *Nuestra señora de la Asunción*).
Tino y Obra desde 1975: Ladislao González (,1,) y **Guillermo Vera** (,2): *La voluntad del pueblo* (77,,2), *Cerro Coda* (78,1,), *Kapanga* (*A Cafetina de Meninas Virgens* (81, con Agenor Alves de Brazil*,,2). **Alberto Lares**,2: *Como se construye la nación* (79,2). **Beatriz Pompa:** *El Beso* (79-80; 20´, 8mm.; cine universitario,2). **Gregorio Lopéz Grenno** (documental en 8mm) ,2: *Imagineros* (80,,2), *De barro y fibra de coco* (81), *Paula Sánchez, ceramista* (82), *Poncho de 60 listas* (83, creación del usual atuendo del marcial F. S. López). **Tino con auge posterior en vídeo: J.C. Maneglia**(,2): *El pueblo te necesita* (76, Super 8,2). **Ray Armele**(,2)(*): *Un día un niño* (79, cinta perdida,2). Hugo Gamarra(,2): *Peregrinación a Caacupé* (83,2). **Manuel Cuenca**(,2): *Experimento psicológico* (85,2, *)
Cfr. T. Barnard y P. Rist. op. cit.,, págs. 272 **(**,1,**)**.
Cfr. "Paraguay (república)'', Enciclopedia Microsoft(R) Encarta(R) 99. (c)
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0191094/* M. Cuenca) (*nm1290934/* R. Armele)
(Rev. Domingo 10 de junio, 2007).
Cfr. Tana Schembori y J. C. Maneglia ''La industria audiovisual en Paraguay'', en Web Site RECAM (Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur): *http://www.oma.recam.org/estudios/paraguay_industria.pdf* (Rev. 28 de Junio, 2007). págs. 2-10, 33-34, 38 y 44. (los autores citan a Alejandro Siscioli: Cine al día. Una monografía del séptimo arte. Fascículos coleccionables del diario El Día. Ed. Multimedia S.A. Asunción, 1999. págs. 129/136). **(**,2**).**

Perú, por ley (1972), impulsa la creación de cortometraje (y su muestra obligada en salas); su nuevo tino (F. García, *Kuntur Wachana,* 1977) da un estilo con reparo aldeano (*Cine testimonial*; indicio en *La muralla verde,* A. R. Godoy*,* 1970). Luego de 1980, la obra da pulso empírico (A. Durant, *Ojos de perro,* 1980) o semi-documental (*Gregorio,* 1985, F. Espinoza; Grupo Chasky) y/o temas de historia (*Tupac Amaru,* 1884*,* F. García), ciudad o guerrilla (*La boca del Lobo,* 1988, F. Lombardi).[784]

Puerto Rico crea al Instituto Puertorriqueño de Artes e Industria Cinematográfica (1974; IPAC-TV, 1978, para igual auge televisivo) mientras reportajes y cortometrajes crecen; los pocos filmes largos atan folklore con pautas de Estados Unidos de América o México (*Angelitos negros,* 1975, M. Cuesta; *Isabel la negra,* 1979, E. L. Neris) entre la parca obra. [785]

---

[784] **PERÚ Datos:** El poder (marcial) de J. V. Alvarado (1968-75) vigila las telecomunicaciones (,4,). Entre 1972 (apoyo fílmico) y 1992 salen 60 filmes largos y 1 200 cortos **(**3). *Isac León Frías* llama *Cine Testimonial* al estilo de tema labriego. (,1,; 283-284). **Talento 1960: Luis Figueroa**, ,1,; *Chiaraje, batalla ritual, Los perros hambrientos, Yawar Fiesta* (75, 76, 86, ,1,). **A. Robles Godoy** (*Ganaras el pan, Muralla verde, Espejismo,* 65, 70, 73) ,1,; *Sonata Soledad* (87, ,1,). **Talento 1970: Francisco Lombardi,** ,1,; *Tiempo de espera, Al otro lado de la luz* (cortos,1,, 76),*Muerte al amanecer, Muerte de un magnate, Maruja en el infierno* (77, 80, 83, ,1,), *La ciudad y los perros* (85, texto de M.V. Llosa, ,1,), *La boca del lobo* (88, ,1,). **Federico García** ,1,; *Kuntur Wachana, Laulico, El caso Huayanay, Melgar el poeta insurgente, Tupac Amaru, 'El socio de dios* (77, 80, 81, 82, 84, 86,,1,). **Pili Flores G.** (,1,); **F. Lombardi** ,1,; **J. Carlos Huayhuaca*, A. Tamayo S. Román*:** *Cuentos inmorales* (78 ,1,, cortos: *Principe* de Pili Flores**; Intriga familiar* de J. C. Huayhuaca**; Amigos*,1,*; Mercadotecnia* de Tamayo S. Román***) **José Carlos Huayhuaca** (*Pasión Detective,* 86)* y **Augusto Tamayo San Román** (*Fuga del chacal,* 87)*: *Aventuras prohibidas* (80*). **Tino 1980: Felipe Degregori,** 2: *Abisa a los compañeros* (80, coodirige Pili Flores-Guerra*). **Grupo Chaski** (,1,): *Miss Universo en el Perú Caminos de liberación, Imágenes para una democracia, Perú: ni leche ni gloria, Juliana* (82, 83, 86, 87, 89,,1,), *Gregorio* (85, de Fernando Espinosa, ,1,). **Alberto Duran** (,1,, 290): *Ojos de perro, Malabrigo* (81, 86, ,1,). **Cfr. T. Barnard y P. Rist.** op. cit.,. págs. 282-291 (285, P. Flores) (287, Grupo Chasky) **(**1**).** **Cfr. G. Bilharinho.** op. cit., págs. 211-212 **(**2**).**
Cfr. O. Getino op. cit., pág. 142-143 **(**3**). Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/name/* **(*)** (*nm0282969/* Flores). (*nm0399102/* Huayhuaca), (*nm0848501/* Román), (*nm0214833/* Degregori), (Rev. 14 de junio, 2007).
Cfr. "Velasco Alvarado, Juan", Enciclopedia Microsoft(R) Encarta(R) 99. (c) 1993-1998. **(**,4,**).**

[785] **PUERTO RICO Tino 1970-1980: Grupo Tirabuzón Rojo**(,2,)*: Puerto Rico* (75. Doc. ,,2,). **Diego de la Texera** (*Sandino Films*,,2,): *Piñones va* (75, Doc.,,2,). **José García Torres**(,2,)*:* (C: *Preludio de una revolución, Patria es valor y sacrificio, La carreta y Julia de Burgos,* 70-75, ,2,), *Festival* (76-81, CM. Doc., ,2,), *Destino manifiesto* (77, Doc. Ht. 56´, Guión: R. Julia*,* ,2,,,1,), *Onceno Festival* (78, Doc, 60´, ,1,). **Mike Cuesta**(,2,)*: Angelitos negros* (76, Fc. Música: W. Colón*,*,2,). **Marcos Zurinaga**(,2,)*: Siempre estuve aquí* (76-80,CM.,,2,), *Alicia Alonso* (79, 88´. Doc.,,1,), *Stepaway* (79; Doc. Co-R. Roberto Ponce,(,2,), *Juan Ramón Jimenez* (81, 24´, Doc.; Co-R. Luis G. Molina, ,1,). *Nosotros el pueblo de Puerto Rico* (82, 22´, Doc. ,1,), *La gran fiesta* (86, 100´, Fc.,1,). **Efraín López Neris**(,2,)*: Isabel la negra* (79, Fc,**,*,2,). **Luis Soto**(,2,)*: Pandilla en apuros* (76*,* ,2,), *Reflection of our past* (79, Fc. Co-R. **Angela Fleming** ,,2,). **Cortos: L. A. Rosario Quiles:** *Filín* (76-81, CM.,,2,), *El arresto* (82, 30´, Fc,1,), *Cimarrón* (86, 32´, Fc.,1,). **Alfonso Beato** (,1,): *Puerto Rico, paraíso invadido* (76,,2,, Doc. 28´, ,1,). **Ignacio Cortéz:** *Los gallos* (76-81*,* ,2,,). **Frank Cabrera** (,2,): *Isla de la mona* (76-81*,* ,2,). **Amilcar Tirado** (,2,): *La vida de cristo y Muñoz Marín* (76-81.,,2,). **Otto Riollano**: *El palacio de Santa Catalina* (76-81.,,2,), *Si no hemos hablado todavía* (76-81, Fc.,,2,). **Luis G. Molina Casanova**, ,1,; *'El deporte como expresión cultural* (79, 32´, Doc. ,1,). *Boleto de ida* (82, 30´, Doc. ,1,), **Siglas: MM.** Mediometraje; **CM.** Corto; **Doc.** Documental; **Fc.** Ficción; **Ht.** Historia. **Co-R.** Igual dirige.
Cfr. Teresa Toledo op. cit.,. págs. 67, 181-182, 202-203, 216 y 448-449 **(**,1,**).**
Cfr. Luis Antonio Rosario Quiles ''1916-1981 ¿Es viable una industria local de cine'' ,--- ''1951-1982: El nuevo cine'', Hojas de Cine..., vol. 1., págs. 465-469 y 477-485 **(**,2,**)**
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name* **(*)** (*nm0529889/* E.L. Neris) (Rev. 2 de julio de 2007).

Hasta 1990, mientras el IPAC-TV cumple un rol burocrático, el tino boricua tiene loa por el autor J. Morales (*Dios los cría,* 1980) o el actor R. Julia entre otros.[786]

República Dominicana da reportajes y cortometrajes de crítica o vista nativa por grupos de cooperativa (*CINEC* de J. Sierra*,* 1970-73; *Cine Militante* de O de la Rosa, 1975); otras testas hallan poco sostén estatal (A. Meléndez, *Pasaje de Ida,* 1988).[787]

Trinidad y Tobago da el documental *A minor steel bands* (1988, D. Verba). [788]

Uruguay, con represión política, firmas privatizadas y trabas a distribuidores y exhibidores independientes, cede filmes con apoyo autónomo, cosmopolita, estatal (*Mataron a Venancio Flores,* 1982, J. C. Rodríguez; Cinemateca Uruguaya), etc. [789]

---

[786] **PUERTO RICO: Datos:** Ipac-Tv provee trámites o locaciones para filmar. ([3]). Cierto tino viene de la televisión (WIPR) o el cine publicitario ([,2,]). **Talento de la década de 1980: Diego Echevarría** ([,1,]): *El legado* (80, 27´, [,1,]). **Jacobo Morales**, [,1,]: *Dios los cría* (80, 120´, Fc[,1,]), *Nicolás y los demás* (85, 102´, Fc., comedia, [,1,]). *Lo que le pasó a Santiago* (89,*). **José A. Torres** ([,1,]): *La fiesta de la cruz en P. Rico* (80, 50´, Doc. [,1,]), *Luchando por la vida* (84, 40´, Doc. del tabaco,[,1,]). **Ana M. García** ([,1,])([,2,]): *La operación* (81, 40´, [,1,]). **Luis Collazo** ([,2,]): *Café* (82, CM., Doc. [,1,]). **Jane Morrison** (*): *Los dos mundos de Angelita* (82, Fc. Migración en Estados Unidos de América*). **Antonio Segarra** ([,1,]): *Villa sin miedo* (82, 25´, Doc. [,1,]), *30 de agosto* (87, Doc, Co-R. E. Rodriguez, [,1,]). **David Ortiz** ([,1,]): *La sombra de una huella* (82, 56´, Doc.[,1,]). **Talento foráneo: Orestes Trucco** (Argentina)*: *Una aventura llamada menudo* ([3], 82*).ç
Siglas: MM. Mediometraje; **CM.** Corto; **Doc.** Documental; **Fc.** Ficción. **Co-R.** También dirige.
Cfr. Teresa Toledo op. cit.,. págs. 93, 202-204, 379-380, 403-404, 146, 542. **([,1,])**
fr. Luis Antonio Rosario Quiles ''1916-1981 ¿Es viable una industria local de cine'' ,--- ''1951-1982: El nuevo cine'', Hojas de cine..., vol. 1., págs. 465-469 y 477-485 **([,2,])**
Cfr. Augusto Font y Ana María García ''1983, Informe sobre la cinematografía en Puerto Rico'', Hojas de Cine..., vol. 1, pags. 487-585 **([3]). Cfr. IMDB,** *http://akas.imdb.com* **(*)**.

[787] **REPÚBLICA DOMINICANA: Tino 1960: Max Pou**([,1,])*: Dueños del sol, Lengua del Sol* (76, Doc.,[,1,]). **Tino 1970: Adelso Cass**,[,1,]*, El niño y la noche* (78, [,1,]). **Onofre de la Rosa**([,1,])*: Crisis* (78, CM.,[,1,]). **Agliberto Jimenez** ([,1,]): *El mundo mágico de Gilberto Hernández Ortega* ([,1,], 81, CM. Doc.; costea Cinemateca Nacional.,[,1,]), *Un pasaje de ida* (88; 92´, [,3,]). **Comité Pro-Instituto Nacional de Estudios Cinematográficos** (*CINEC*, 1973; **Jimmy Sierra**,[,1,]**):** *Via Crucis, ''1 de Mayo, Caen los remos, Soledad e indiferencia* (Co-R. G. Ramírez), *Blanco Quenia* (Co-R. H. Almanza), *Pescadores* (Co-R. Elson Viras) *Mira a los niños* (Co-R. V. Horacio Rodríguez), (hechas entre 73 y 78. CM., [,2]), *Rumbo al poder* (78; CM. Co-R. J. Bujosa, [,3,]), *7 días con el pueblo* (78. Co-R. J. Sierra, [,3,]). **Tino 1980: Pedro Guzmán**([,1,])*: Carnaval y caretas* (81,[,1,]). **Max Rodriguez** y **Martín López**([,1,])*: Lumiantena* (81, [,1,]). **Siglas: MM.** Mediometraje; **CM.** Corto; **Doc.** Documental; **Co-R.** Igual dirige. **Cfr. José Luis Sáenz ''República Dominicana, Cronología del cine de Santo Domingo'',** Hojas de Cine..., vol. 3, págs 351-356 ([,1,]).
Cfr. Romualdo Santos ''1978 La negra y larga noche del trujillismo'', Hojas de Cine..., vol. 3, págs 363-375 **([,2]). Cfr. T. Toledo** op. cit., págs. 109-110, 602. **([,3,]).**

[788] **TRINIDAD Y TOBAGO** De Daniel Verba y Jean-Jaques Mrejen, sobre esclavismo.
Cfr. T. Toledo op. cit.,. pág. 619.

[789] **URUGUAY: Datos:** La Cinemateca del Tercer Mundo de Uruguay se crea en 1967 para obra crítica y desaparece en 1971 ([,3,]) **Tino 1960: M. Handler** ([,3,]): va a Venezuela. **Obra de 1979-84: Jorge Denti** ([,1,]): *Pais verde y Herido* (79, C. con M Benedetti, [,1,]). **Eva Landeck**[2] (gaucha): *El lugar del humo* (79[2]). *¿?: Sábado disco* (81, [,3,]). **Eduardo Darino**[2]: *Guri* (80[2], con Estados Unidos de América,[,2,]). **J. Carlos Rodriguez Castro**[2]: *Mataron a Venancio Flores* (82, por la Cinemateca creada en 1952, [,3,]). **Juan E. Garcia**[2]*: Pedro y el capitan* (84[2]). **Cfr. T. Toledo** op. cit., págs. 68 **([,1,])**.
Cfr. G. Bilharinho. op. cit., págs. 207, 212 **([2]).**
Cfr. T. Barnard y P. Rist. op. cit.,. págs. 295-301 **([,3,]).**
Cfr E. Pallero, et al. ''La indust...''; en op. cit., de **C.G. Morantes**, págs. 91-96.

Venezuela da cintas con gasto estatal (y difusión obligatoria) hasta 1980 cuando los extranjeros aíslan su obra. Más tarde, el sostén oficial vuelve con Foncine (Fondo de Fomento Cinematográfico, 1981); el cine de autor y el tema social crecen y la factoria gira alrededor de doce largometrajes anuales.[790] En ese lapso, la Universidad de los Andes costea filmes largos, cortos y/o de reportaje, los diestros C. de la Cerda (*Soy un delincuente*) y R. Chalbaud (*El pez que fuma,* 1977) ciñen tópica del hampa, L. A. Roche habla del *Cine Móvil* en *Yo soy el cine* (1978) y D. Risquez (*Amerika, tierra incógnita,* 1988) ejemplifica al cine independiente dentro de la duradera industria. [791]

---

[790] **VENEZUELA:** Cuarto productor del área, con el brío petrolero de 1973 el Estado aumenta producción; años antes había un cine afín a la nueva ola por C. de la Cerda, R. Chalbaud, C. Rebolledo o M Benacerraf. El apoyo estatal, previo a 1980, incluye gasto en laboratorios de revelado ([1]). En 1981, 88 autores beneficiados por Foncine; en 1984 hay 30 filmes largos y 30 cortos ([4]); en 1985, quince filmes y en 1989, catorce ([2]).
J. Agustín Mahieu. op. cit., pág 135-137 **([1]).** **Cfr. O. Getino,** op. cit., págs. 150-157 **([2]).**
Cfr. Eduardo Buscombe, Cinema Today, pág. 487 **([3]).**
Cfr. Edmundo Aray ''Balance del desarrollo de la cinematografía en Venezuela'', en op. cit., de C.G. Morantes, págs. 105-109 ([4]).

[791] **VENEZUELA: Generación 1959-1969: Román Chalbaud** (**[3]**)**:** *Sagrado y Obseno* (75[2]), *El pez que fuma* (76, sobre un burdel,[2], [6]), *Carmen* (78[2]), *Manon* (86[2]), *La oveja negra* (87[2]). **Clemente De la Cerda** (1944-84)([6]): *Soy un delincuente* (76[2]). **Manuel De Pedro** (**[3]**)**:** *El extranjero que danza* (76, 40´. Doc. [1]). **Luis Armando Roche,** [6]: *El cine soy yo* (78, Sobre el cine móvil; Cp. Francia[6]), *El secreto* (88, 100´, Fc.[1]) **Tino 1970-1979: Azpúrua, Carlos** ([5])*: La propia gente* (81, 80´, ULA,[5]), *Caño manamo* (83, M. ULA,[5]). **Cesar Bolivar** (**[3]**)**:** *Juan topocho* (78, Fc. 90´, [1]). **María de Lourdes Carbonell**. (**[3]**)**:** *300 mil héroes* (76,[3]). **Luis Correa**(**[3]**): *Ledezma, el caso mamera* (82, censurada, [6]). **César Cortez**(**[3]**)**:** *Puros Hombres* (82, 90´, ULA,[5]). **Arturo Eichler,** ([5])*: El agua es un recurso vital* (77, 20´, CM. ULA,[5]). **Iván Feo,** [3] *País portatil* (77, 103´, Co-R. Antonio Llerandi, [1], [3]), *Ifigenia* (86, Fc.,[1]). **Fernando Gavidia**,([5])*: La bandola y el rey* (78, 43', M. ULA,[5]). **Solveig Hoogelsteijn,** [2]: *Puerto Colombia* (75, Alemania, [6]), *El mar del tiempo perdido* (77[6]), *Manoa* (80, *Road Movie*, [6]), *Macu, la mujer del policia* (87[2]). **Peggy Nash** ([5]): *Tránsito* (76, 16´, CM. ULA, Co-R. Leutén Rojas,[5]). **Michael New**, ([5])*: La rosa de los vientos* (78, 72´, ULA,[5]), *Cubagua* (83; 100´; ULA,[5]). **Daniel Oropeza,** (**[3]**)**:** *El cabito* (77,[3]). **Jacobo Penzo,** [4]: *Afinque de Marin* (78, ULA; [4]). **Diego Risquez,** (**[3]**)**:** *Bolívar, Sinfonía* (80[6]), *Orinoko, Nuevo Mundo* (84[6], 103´; ULA,[5]), *Amerika, Terra incógnita* (88[6]). **Roberto Siso** ([5])*: Historia de los hospitales en mérida* (75, 25´; CM. ULA ,[5]) *El compromiso* (88, 85´, Fc.,[1]). **Freddy Siso,** ([5])*: Los nevados* (79, 70´, ULA,[5]). **Thaelman Urgelles,** [2]: *Alias el rey del Joropo* (77, Co-R. Carlos Rebolledo[2]), *La boda* (82[2], ULA[4])..**Mauricio Wallerstein,** (México)[2]: *La empresa perdona un momento de Locura* (78[2]), *La máxima felicidad* (82[2]). **Marilda Vera,** [2], [1]: *Por los caminos verdes* (84[2]). **Tino 1980-1989: Olegario Barrera**[2] (español*): *Pequeña revancha* (85[2]). **Bernardo Cequera,** ([5])*: Tala y quema* (84; 10´; CM.; ULA,[5]). **Chamorro, Román**([5])*: Nuevas voces* (85; 70´; ULA,[5]). **Oscar Garbisu,** [4]: *El patio se está hundiendo* (83; ULA[4]). **Guzmán, Patricio** ([5])*: La rosa de los vientos* (83, 90´, ULA,[5]). **Fina Torres,** [2]: *Oriana* (85, loa en Cannes[2], ULA[4]). **Rojas, Abraham**,[4]: *El chichero* (83[4]). **María A. Villasana,** ([5])*: Los que vivieron del mar* (80, 20´, CM. ULA,[5]). **Talento extranjero: G. Carrer** (Italia)(**[3]**)**:** *Canción mansa para un pueblo bravo* (76, Fc. 90´, [1]) **Mario. Handler** (Uruguay) (**[3]**)**:** *Tiempo colonial* (76,[3]). **Jorge Sanjines**,[5], (Bolivia)[6]: *¡Fuera de aquí!* (77, Cp. Ecuador, Bolivia; ULA,[5]). **F. Birri** (Argentina): *Rafael Alberti* (83, ULA,[5]). **Siglas: M.** Mediometraje; **CM.** Corto; **Doc.** Documental; **Fc.** Ficción; **Ht.** Historia. **Co-R.** Igual dirige. **Cp.** Cooproducción. **ULA:** Departamento de Cine de la Universidad de los Andes.
Cfr. T. Toledo op. cit., págs. 41-44, 70, 446, 603**([1]). Cfr. G. Bilharinho.** op. cit., págs. 208-9, 212-213 **([2]). Cfr. Rodolfo Izaguirre. ''Cineastas venezolanos de largometraje en los años setenta'',** Hojas de Cine..., vol. 3, pags. 441-450**([3]). Cfr. Tarik Souki ''1969-1986: El departamento de cine de la Universidad de los Andes'',** Hojas de Cine..., vol. 3, pags. 461-466 **([4]). Cfr. Edmundo Aray y Vicencio Pereira: ''Producción cinematografica de Cine de la ULA'',** Hojas de Cine..., vol. 3, pags. 467-473 **([5]). Cfr. T. Barnard y P. Rist.** op. cit.,. págs. 256, 312-328 **([6]).**
Cfr. IMDB, *http://akas.imdb.com* **(*)** (Rev. 10 de julio de 2007).

La política de Estados Unidos de América truncó parte del oficio latinoamericano por miedo al socialismo. En contrapeso, el latino y su cultura crece en Norteamérica. Por temas o costeo forja el **cine hispano** y/o **chicano**. Según Chon Noriega, vive tres lapsos; de 1968 a 1977, cuando la gente pide apertura tópica y laboral en medios de difusión; de 1974 a 1984, cuando cierto talento (Treviño, Valdez, *El teatro campesino*) abre camino en el cine y en otros medios; y uno después de 1981 cuando la industria fija su autonomía[792]. Entre 1980 y 1990, importan cintas y testas foráneas latinas a varias zonas del país[793]; el cine chicano comienza a ahondar en su propia cultura.[794]

En breve, este cuadro global de 1975-1990 deja variadas industrias; con las nuevas tecnologías, inicia un viraje de la noción de cine como veremos a continuación.

---

[792] Según Ch. Noriega, la voz *Chicano* es un tema de estudio cultural; los esterotipos y el uso de talento latino en Hollywood lían la dimensión fílmica del vocablo. **Cfr. Chon Noriega ''Un nuevo acercamiento histórico al cine chicano'',** en Horizontes del segundo siglo de Julian Burton C. *et al.*, págs 82-93.

[793] Estados Unidos de América ase mercados por cada grupo migrante (Cubanos en Florida, mexicanos en California, etc.). El público baja por la busqueda de indocumentados en las salas.
Cfr. O. Getino. op. cit., págs. 159.

[794] **CINE CHICANO: Generación anterior a 1970: Luis Valdéz** (1): *Yo soy Joaquín* (1967, 20´, Doc. Dsc. ,1), *Los vendidos* (72, Fc. ,3,). *Zoot suit* (81, Fc. ,3, , *), *La bamba* (87, Fc. ,4,) **Tino 1970: García, David**,7,: *Requiem-29* (71, Doc. ,6, ,7,). **Efraín Gutierrez,** 1: *No me entierren vivo* (77, Fc. Exsoldado latino de vietnam, ,2,) **Ralph Madariaga,** 1: *Incident Downville* (79, 9´, Fc.,1). **Esparza Moctezuma,** (,3,)*: La raza* (75, Doc, Serie,2,; Cp. E. Moctezuma ,6,). **Sylvia Morales,** 1: *Chicana* (79, 20´, Doc. Dsc.,1). **Gregory, Nava(,4,): ***El norte* (83, Fc. ,4,). **hnos. Penichet,** (,3,)*: Bilingualism: Right or privilege?* (77, Doc. Al. ,3,). **Luis Perez,** 1: *L´esprit* (78, 4´, Fc.,1). **Lourdes Portillo,** 1: *Las madres de plaza de Mayo* (84-85, 65´, Doc. Sobre desaparecidos de Argentina, 1). **José Luis Ruiz,** 1: *Cinco vidas* (,2, 72, Doc., Co-R. Moctezuma Esparza. Gana un Emmy, ,3,), *The unwanted* (75, 54´, Doc. Mgr. 1), *Guadalupe* (vista en 1980, 30´, Doc. Teatro, 1). **Nina Serrano,** 1: *Después del terremoto* (79, Fc. 20´, Co-R. Lourdes Portillo). **Richard Soto,** (,3,): *A la brava: Prision and Beyond* (73, Doc. Salud. ,3, , ,6,), *Cosecha* (75, Doc. Agr.,3,) **Rick Tejeda-Flores,** (,3,)*: Si se puede* (73, Doc. Agr. ,3,). **Jesus Salvador Treviño,** 1: *América tropical* (70, Doc. ,2, , ,6,), *Soledad* (71, Doc.,2,, Dsc.,3,), *La raza unida* (72, Doc. ,2,, CM.,5,) *Yo soy chicano* (72, 60´, Doc. Ht.,1), *Raíces de sangre* (76, 100´, Fc. Sobre maquiladoras 1), *Otro trago, ese?* (78, ,5, Doc. Salud.,3,), *Seguin* (80, 70´, Fc. Ht. de la soberanía de Texas, 1), *Neighbors, The USA and Mexico* (85, 58´, Doc.,1). **Adolfo Vargas,** (,3,)*: Una nación biingüe, Bilingualism: Promise for tomorrow, Consuelo: quiénes somos?* (77, 78, 78; Doc.; ,3,), *Por vida* (¿?, Doc. Salud,3,), *Barrio nuevo* (79, Doc.,3,). **Esperanza Vazquez,** 1: *Agueda Martínez* (78, 16´. Doc. Vejez). **Robert Young,** 1: *Alambrista* (77, Fc. , 1), *The ballad of Gregorio Cortez* (82, Fc., ,4,) **Tino 1980: Isaac Arstensten,** 1: *Breack of Down* (88, 105´, Doc. 1). **Frank Christopher,** 1: *The Lenon Grove incident* (85, 56´, Fc. Hst. Dsc. Texto de R. Álvarez,1). **Cheech Marin**,1: *Born in east L.A.* (88, 87´, Fc. Comedia, Mgr.,1). **Ramón Menéndez,** ,4,: *Stand and Deliver* (88, Fc. Al.,4,) **Raymond Telles,** 1: *Joey* (81, 27´, Fc.,1). **Francisco Torres,** 1: *Chuco* (81, 8´, Doc. Pachucos,1). **Siglas: Agr.** Sobre trabajadores del campo; **Al.** Sobre alfabetismo y educación.; **CM.** Cortometraje; **Co-R.** Coodirección; **Cp.** Cooproducción. **Doc.** Documental; **Dsc.** Sobre discriminación; **Fc.** Ficción; **Ht.** Sobre historia; **M.** Mediometraje; **Mgr.** Sobre la migrantes.
Cfr. T. Toledo op. cit., págs. 30-32, 54, 101, **(1).**
Cfr. Jesús Treviño ''1968-1978, El desarrollo del cine chicano'', (*Formato 16, núm. 5. Panamá, 1978*), Hojas de Cine..., vol. 1. págs. 277-284 **(,2,).**
Cfr. Jasón C. Johansen ''1983, El cine chicano'', Hojas de Cine..., vol. 1, págs. 285-299 **(,3,).**
Cfr. E. Buscombe. op. cit., pág. 244. **(,4,).**
Cfr. IMDB, *http://akas.imdb.com* **(*).**
Cfr. *http://www.citwf.com/* (*person48464.htm* J.S. Treviño) **(,5,).**
Cfr. ''Chicano Studies Research Center Collection'' UCLA Instructional Media Library *http://media2.oid.ucla.edu/* (*214/cat/mdg787.pdf*), (*cat/wwmdgr.htx*) **(,6,).**
Cfr. Chon A. Noriega The Aztlan Film Institute´s Top 100 List.
chicano.ucla.edu/press/media/documents/AztlanFilmListbyChon_000.pdf **(,7,).**

2.1.8. El cine entre la tecnología del cómputo (1990-2000).

El invento clásico del cine y su noción[795] vira a finales del siglo XX por su fusión con el computo. La creación y la exhibición incorporan al chip electrónico para la captura de luz (registro) o la factible proyección lumínica; el espectáculo incita al uso de técnicas de animación o al diseño por ordenador para invertir menos en foros, trucajes e incluso, actores; la difusión (aparte de salas, televisión, cintas magnéticas o video disco láser[796]) suma a la Internet[797] como medio de exhibición de *trailers* (publicidad del filme) y posible exposición de la obra. Por todo lo anterior, la industria se contradice; por un lado, un autor alternativo accede al medio tecnología a bajo costo[798] y, por otro, la factoría del espectáculo, fortalecida por el avance, ensancha su cantidad en taquilla.

En esa vía, el lenguaje narrativo y/o los temas fílmicos convergen e intercambian temas, formas e ideas con los de otros medios de información (televisión, videojuegos, vídeo, Internet, además de los ya existentes como la radio, la literatura y los cómics). Algunos directores alegarán un nuevo existencialismo (*The baby of Mâcon,* 1993, P. Greenaway, inicia con un pensamiento sobre el acabado deseo de la vida) y un ataúd para el cine.

---

[795] Referido aquí, (en breve), como invento para proyección en movimiento de imágenes fotográficas antes impresionadas por un tomavistas en pelicula de celuloide con una emulsión de bromuro de plata sensible a la luz. **Cfr. Antonio Santillana** El Cine., pág 17.

[796] **Laser:** (*Light amplification by stimulated emission of radiation*): Amplificación de luz estimulada por una emisión de radiación (viene de los ensayos de física de finales del siglo XIX sobre penetración de ondas en cuerpos hechos por *W. Conrad Röntgen,* 1895 o *J.J. Thomson,* [2]); desde 1960 se usan rubys para el control lumínico y se usa en la industria, la medicina o el soporte informático (en discos) (*). **Video Disco Laser:** Según la enciclopedia Webster´s Concise, el video disco surge en 1928 con John Logie Baird y es comercial hasta 1978 (diametro próximo a los 30 cm.) (*). El video disco comprende el registro de imágenes en vídeo grabados o leidos por algún medio; en 1981, 3 sistemas aparecen: *Magnavisión-Laser Disc* (registro y lectura laser), *VHD* (registro laser y lectura por aguja) y *Selecta Vision* (registro por rayo de electrones y lectura por aguja de diamante) ([1]). La firma Phillips (Holanda) crea en 1976 el disco compacto para registro de música y sonido y lo vende luego de 1984. Después de 1990 con el auge del computo e internet brotan formatos para compresión de archivos de fotografias (Jpeg) y vídeo (Mpeg); su puesta en disco forja al *Digital Video Disc*, el cúal cambia más tarde por *Digital Versatil Disc* por la posibilidad de registros posibles. ([3]). **Cfr. El libro del año 1982,** págs. 112-115 ([1]).
Cfr. "Spectroscopy", ''Laser'', Encyclopedia Britannica, Inc. Copyright © 1994-2002 **([2])**
Cfr. ''Laser'' , ''video disc''. Webster´s Concise Encyclopedia, Attica Cybernetics Ltd. 1994 (*).
Cfr. Cuauhtemoc Valdiosera R. ''La evolución del almacenamiento digital'', La Jornada, abril 13, 2006. pág. 30 **([3]).**

[797] Sistema de comunicación informática a distancia entre computadoras. En 1969, unas universidades de Estados Unidos de América enlazan sus máquinas por teléfono; en 1973, el departamento de defensa de Estados Unidos de América (y el Arpa; Agencia de Programas Avanzados de Investigación) pide un sistema afín a Robert Kahn y a Vint Cerf (Protocolo de Internet, IP, y Protocolo de Control de Transmisión, TCP). Hacia 1990, Tim Berners-Lee (inglés) diseña el sistema de colección de archivos World Wide Web para un mejor acceso a los mismos (en el Consejo Europeo de Investigación Nuclear; CERN, siglas en francés); con ello, el intercambio y publicación de textos, imágenes visuales, sonidos y datos de vídeo proliferán desde su comercialización después de 1995.
Cfr. ''Internet'', Enciclopedia Microsoft(R) Encarta(R) 99. (c) 1993-1998 Microsoft Corporation.
Cfr. Manuel Durán: "De Diderot a internet", La Jornada 18 de marzo, 2001. Suplemento: La Jornada Semanal, págs. 4-7.

[798] El uso del vídeo ayuda a la formación académica del personal de dirección; asimismo se puede lograr un registro para una conversión a celuloide, 35 mm. o formato digital afín.

En este sentido, un grupo de daneses crean el movimiento *Dogma 95* (1995) bajo un método de creación rudimentaria (cámara en mano, relatos en presente, crédito omitido del autor, fotografía en color y en 35 mm., luces y sonidos naturales, etc.) e indicado en su manifiesto como *Voto de castidad.*[799] La primer obra de la pauta es *Festen* (1998) de Thomas Vinterberg y trata sobre la reunión familiar de un padre pederasta; le siguen *Idioterne* (1998, Lars Von Trier), *Mifunes Sidste Sang* (1999, S. Kragh-Jacobsen) y *The King Is Alive* (2000, Kristian Levring). El estilo influye en el mundo; varios directores del globo aplican el método con filmes titulados como *Dogma* más una ntación respectiva (Dogma 1, Dogma 2...) [800]

2.1.8.1. Datos del cine europeo desde 1990 hasta el fin de milenio.

Europa sigue con sus festivales de Cannes, Berlin y Venecia como señal de su imagen intelectual; algunos cineastas de la zona llegarán a retratar un contexto social, económico o histórico (el viejo comunismo o la duda de la globalización). La mayor parte de países tienen una industria sustentable; de **Liechtenstein** o **Monaco** hay datos dudosos u omitidos en bases de datos.[801]

Albania (demócrata en 1992) ve a los veteranos A. Minga (*Porta Eva,* 1999, romance), K. Çashku y su vista del comunismo *Colonel Bunker* (1999) afín a *Vdjeka e Kalit* (1992; S. Kumbaro), etc.[802]

---

[799] **Lars Von Trier** y **Thomas Vinterberg** firman un documento (13 de marzo, 1995) con diez reglas:
1. Todo debe rodarse en locación natural. 2. Audio y/o música provendrá del sitio filmado.
3. La cámara estará en mano y en meneo constante. 4. La fotografia será a color; la luz debe ser natural.
5. Trucos y/o filtros ópticos están vedados. 6. Armas y crímenes en escena están excluidos.
7. Cambios de tiempo y/o espacio están vetados. 8. Películas de "género" son inacceptables.
9. El formato del filme será de 35 mm. 10. Crédito del director omitido
Cfr. Web Site Dogma 95: *http://www.dogme95.dk/the_vow/vow.html*
Cfr. Web Site Dogma 95: *http://www.dogme95.dk/menu/menuset.htm* (Rev. 22 de sgosto, 2007).

[800] El sitio web: **Dogma 95** muestra cerca de 202 títulos; son producciones de Francia (*Lovers,* D.5), Estados Unidos (*Julien Donkey-Boy* D.6), Korea (*Interview,* D.7), Argentina (*Fuckland,* D.8), Suecia (*Babylon,* D.9), Italia (*Diapason,* D.11), Dinamarca (*Italiensk For Begyndere,* D.12), Suiza (*Joy-Ride,* D.14), Noruega (*Når Nettene Blir Lange*, D.19; *October Woman,* D.126), Bélgica (*Strass,* D.20), España (*Era outra vez,* D.22), Chile (*Residencia,* D.33), Reino Unido (*Gypo,* D.37), México (*EL último lector ,* D.39), Cánada (*Lonely Child,* D.41) y/o Quebec (*Colère,* D.169), Surafrica (*Godinne van die Grondpad,* D.47), Luxemburgo (*Gilles sucks,* D.48), Turquía (*Autobahne,* D. 50), Australia (*To be anounced,* D.56), Alemania (*Bugbusters,* D.57), Hungría (*Premier,* D.67), Macedonia (*The first balkan Dogma,* D.73), Colombia (*R.U.M.B.A.* D.78), Escocia (*One of this mornings,* D.79), Nueva Zelanda (*Despair,* D.85), Singapur (*Tales from the void Deck,* D.128), Estonia (*Mr&Mrs McNally,* D134), Brasil (*Vespera de natal,* D.135), Israel (*strangers,* D.143), Grecia (*Walking,* 150), Tailandia (*Slurpy Boy,* D.155).
Cfr. Sitio Web Dogma 95: *http://www.dogme95.dk/dogme-films/filmlist.asp* (Rev. 22 de agosto, 2007).

[801] Según IMDB: *http://akas.imdb.com , Little Buda* (1993; B. Bertolucci) es de Liechtenstein, Francia y Gran Bretaña. **Cfr. IMDB,** *http://akas.imdb.com* (Rev. 01-11-07).

[802] **Previos debutantes**: **Vladimir Prifti** *Dasma e Sakos* (1999,*). **Noveles: Fatmir Koçi:** *Nekrologi* (194), *Tirana* (2001*). **Gjergj Xhuvani**: *Funeral Bussines* (99, 30 min,*.), *Slogans* (2001).
Cfr. E. Buscombe op. cit., págs. 355. **Cfr. IMDB,** *http://akas.imdb.com* **(*)** (Rev. 1º noviembre, 2007).

Alemania (unificada) ve identidad cultural y europea; por diestros, J. Vilsmaier (praxis televisiva) critica vieja guerra en *Stalingrad* (1993), H. W. Geissendörfer da el triller *Justiz* (1996, de Dürrenmatt), W. Wenders ve al orbe actual desde *Bis ans Ende der Welt* (1991) a *Buena Vista Social Club* (1999); son testas noveles W. Becker (*Das Leben Ist Eine Baustelle,* 1998, sobre proletarios) y T. Tyckwer (*Lola rent,* 1998), etc.[803]

Andorra, viejo foro de obra franco-española (*Perversa caricia de satán,* 1975, J. Gigó), da el corto *No pronunciarás el nombre de dios en vano* (1997, Joseph Guirao).[804]

En **Austria**, M. Haneke critica la sociedad actual en *Funny Games* (1998; sobre los medios informativos), N. List da visión turística en *Helden in tirol,* etc.[805]

En **Bélgica** son neófitos J. V. Dormael (*Toto,* 1991, el sueño de ser espía) o D. Guerrier (*Le nez au vent,* 1997, un muerto revive); ya son ágiles S. Coninx (*Daens,* 1993, un cura y líder político), G. Corbiau (*Farinelli,* 1995, un castrado cantor), el neocelandés J. Stelling (*De Vliegende Hollander,* 1996), etc.[806]

Bielorrusia[807] ve cuadros de vida diaria por Turov (*Chyornyy aist,* 1993, *Cigüeña negra*) o Ptashuk (*Igra voobrazheniya,* 1995, Romance) mientras Chashchevatsky critica la política en *Obyknovennyj prezident* (1995, *Presidente ordinario,* documental).

---

[803] **ALEMANIA. Tino decano: W. Wenders:** *Bis ans Ende der Welt* (1991, alusión a Ozu y Lang), *In weiter Ferne, so nah!* (94, secuela de *Der Himmel über Berlin*), *Buena Vista Social Club* (99; Doc., cine digital; música cubana). **J. M. Straub y D. Huillet** *Antigone* (92, de Sófocles y Brecht). **P. Handke**: *Die awesendheit* (93, obra poliglota). **S. Wortman:** *Der Bewegte Mann* (95, de los *cómics* de R. Köning). **J. Vilsmaier**: *Comedian Harmonists* (97). **V. Schlöndorf:** *Der Unhold* (97, de M. Tournier). **Extranjeros: B. August** (danés): *Smilla's Sense of Snow* (97, triller de P. Hoeg). **Debutan: W. Becker:** *Good Bye Lenin!* (2003, sobre el fin socialista). **L. Segura** (español): ''*Go For Gold* (98, sobre la actualidad). **Cfr. Carlos G. Arroyo y A.C. Ávila** op. cit., p. 352-404. **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com* **(*)** (Rev. 10 de diciembre, 2007)

[804] Filme de ciencia-ficción. **Cfr.** ''VIII Semana Internacional de Cine Fantástico'', Festival de Cine Fantástico Universidad de Málaga *http://www.fantastico.uma.es/ediciones/1998.html* (Rev. 10-12-2007).

[805] **AUSTRIA Pavlos Manker**: *Das auge de Taifun* (93). **Andreas Gruber:** *Hasejagd* (94). **M. Haneke** (alemán): *Code inconnu* (2000). **Cfr. E. Buscombe,** op. cit., p. 275. **Cfr. G. Bilharinho.** op. cit., pág. 134.

[806] **BÉLGICA Generación 1976-89: R. Belvaux, A. Bonzel y Benoît Poelvoorde**: *C'est arrivé près de chez vous* (1992, sobre un asesino). **M. Hänsel** *Between the devil and the Deep blue Sea Li* (96, sobre la amistad de un adulto; música de W. Mertens). **L. y J. P. Dardenne** *La promesse* (97, el hijo de un explotador de inmigrantes). **Neófitos: J. Van Dormael:** *Le huitième Jour* (96, amistad de un chico con sindrome de Down y un ejecutivo de ventas). **Frank Van Passel**: *Mannaken Pis* (95, opera prima; sobre un flirteo). **Cfr. Carlos G. Arroyo y A.C. Ávila,** op. cit.,. págs. 352-404.

[807] **BIELORRUSIA Decanos: V. Rubinchik** (debut 1968): *Peyzazh s tremya kupalshchitsami* (95*). **Viktor Turov*:** *Chyornyy aist* (93*), *Shlyaktich zavalna* (94*) **Mikhail Ptashuk** (debut 1973*): *Kooperativ Politbyuro ili budet dolgim proshchanie* (92*), *Igra voobrazheniya* (95, *Game of Imagination**). **Exsovieticos: Yevgeni Matveyev** (Ucrania*): *Lyubit po-russki 3r* (99*). **M. Kasymova** (Tajikistan*), **B. Shadursky** (debut 1981), **B. Stepanov** (Kazakhastan*): *...Az vozdam* (93,*). **A. Brench** (letonés*): *Roman 'alla russa'* (94). **F. Falk** (Ucrania*): *Lato milosci* (95*). **Extranjeros: Y. Zauberman** (galo): *Moi Ivan, toi Abraham* (93*). **Debutan: D. Astrakhan*:** *From Hell to hell* (96, con Alemania*). **V. Deryugin*:** *Beg ot smerti* (96*). **Yuri Chashchevatsky**: *Russkoye stchastye* (92) *Obyknovennyj prezident'* (*Presidente ordinario,* 96). **Y. Rybchenok*:** *Chyortovy kukly* (93, *The devil's puppets**). **G. Volchek*:** *Med osy* (91*). **Dmitri Zajtsev*:** *Gladiator po naymu* (93; *Gladiator for Rent*), *Tsvety provincyi* (94*). **Cfr. Embajada de Bielorrusia en Reino Unido** *http://www.belembassy.org/uk/Belarus%20Facts/99.html* **Cfr. IMDB,** *http://akas.imdb.com* (*) **Cfr. ''Belarusian cinematography'' Virtual Guide to Belarus** *http://www.belarusguide.com/culture1/performing_arts/Cinematography.html* (Rev. 10-12-2007).

Bosnia-Herzegovina detalla su coyuntura con el diestro G. Paskaljevic (*Bure baruta,* 1998), el novel D. Tanovic (*No man's Land,* 2000) o el viajero E. Kusturika.[808]

Bulgaria acorta su producción. Siguen R. Valchanov (*Nemirnata ptitza lyubov,* 1990, amor y pasado infiel) o G. Dulgerov (*Lagerat,* 1990).[809]

Croacia otea comedia y crítica social de Vinko Bressán (*Kako je poceo rat na mom otoku,* 1996; *Marsal,* 1999).[810]

Chipre ve la crisis Yugoslava en *Vukobar* (1994; B. Drascovic) y un arreglo de A. Chejov en *The Cherry Orchard* (1999; M. Cacoyannis)[811]

Dinamarca ve por diestros a B. August (*Den Goda viljan,* 1992, lucha de clases de Suecia de 1909), a G. Axel (*Prince of Jutland,* 1995, afín a *Hamlet* de Shakespeare) y a L. V. Trier (*Breaking the Waves*; 1996, flirteo de un peón de refinería y una aldeana); por nuevo tino queda Susane Bier (*Det blir' i familien,* 1994) entre otros. [812]

Eslovaquia otea la labor de checos entre oriundos (Vojnár, Sulik, etc.) [813]

Eslovenia deja una crónica de viaje en *Ekspres, Ekspres* (1996, I. Sterk).[814]

España luce con veteranos como J. Camino (*El largo Invierno,* 1992), C. Saura (y sus retratos de usanza *Flamenco,* 1995, y *Tango,* 1998), etc.[815]

---

[808] **BOSNIA-HERZEGOVINA: Ademir Kenovic:** *Savrseni krug* (*Circulo Perfecto,* 97,) **E. Kusturika:** *Crna macka, beli macor* (98, con la Rep. Federal de Yugoslavia). **Cfr. E. Buscombe.** op. cit.**,** pág. 362-363.

[809] **BULGARIA: G. Dulgerov:** *Lagerat* (1990, *Campamento*)*, Chernata lyastovitza* (97, *Golondrina negra*). **Cfr. E. Buscombe op. cit.,** Pág 357. **Cfr. G. Bilharinho.** op. cit., págs. 127.

[810] **CROACIA**: **V. Bressán**: *Kako je poceo rat na mom otoku* (*Como comenzo la guerra en mi isla,* 96), *Marsal* (*Espíritu del Marshal Tito,* 99). **Cfr.** IMDB *http://akas.imdb.com/name/nm0107655/* (Rev. 3-11-07).

[811] **CHIPRE Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com* (*name/nm0237209/* Boro Dracovic) (*name/nm0128050/* Michael Cacoyannis) (Rev. 2 de diciembre, 2007).

[812] **DINAMARCA Veteranos**: **Lars V. Trier** *Europa* (1991, una Alemania decadente)*, Idioterne* (98, *Dogma*), **S. K. Jacobsen:** *Drengene Fra Sanki Petri* (95, ocupación nazi en un colegio). **U. Hultberg:** *Pumaens Datter* (95, sobre la premio novel R. Menchu). **H. Carlsen:** *Pan, 2 green feathers* (95,[1]) **Cfr. Carlos G. Arroyo y A. C. Ávila** op. cit.., págs. 352-404. **Cfr. G. Bilharinho** op. cit., pág. 136 ([1]).

[813] **ESLOVAQUIA Debutan: Martin Sulik**: *Vsetko co mam rad* (1992*), *Zarahde* (95). **Matej Minac:** *Vsichni moji blízcí* (99, del holocausto*). **Cfr. E. Buscombe** op. cit., Pág 354. **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0838499/* M, Sulik), (*nm0590882/* M. Minaj) (Rev . Nov. 4, 2007).

[814] **ESLOVENIA: Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com* (*/title/tt0122471/* Sterk) (Rev. 25 de noviembre, 2007).

[815] **ESPAÑA: Veteranos: C. Saura:** *¡Ay Carmela!* (1990). **V. Aranda:** *La huella del crimen* (91, dos mujeres lidian por un hombre), *El amante bilingüe* (93, idiomas en Cataluña), *Libertarias* (96, de unas anarquistas en la guerra civil). **G. Suárez:** *Don Juan en los Infiernos* (91, obra de Molière). **J. Camino:** *El largo Invierno* (92, de la guerra civil; escribe R. Gubern), **P. Olea**: *El maestro de esgrima* (92, novela de Arturo-Perez Reverte), *Más allá del jardín* (96, texto de Antonio Gala). **L. G. Berlanga:** *Todos a la carcel* (93, de unos viejos antifranquistas). **V. Erice**: *El sol del membrillo* (93, sobre el pintor Antonio López y su creatividad). **F. Regueiro**: *Madre Gilda* (93, del régimen franquista). **M. Camus:** *Sombras en una Batalla* (93, de terrorismo), *Amor Propio* (94; una ama de casa estafada), *Adosados* (96, novela de Felix Bayón). *El color de las nubes* (97, cuatro relatos de pueblo). **J. de Armiñan:** *Al otro Lado del Túnel* (94; dos escritores enamorados de una chica). **Cfr Carlos Gustavo Arroyo y A. C. Ávila** op. cit., págs. 352-404.

El talento reciente ibérico (1970-1990) sigue indefinible en cuanto género o pauta como P. Almodovar y sus temas de sexualidad (*Todo sobre mi madre,* 1999), J. J. Bigas Luna y su forma de ver al erotismo (*Jamón Jamón,* 1992), etc.[816]

Por extranjeros están Alan Tanner (*Ginebrino: L' Homme qui a perdu son ombre,* 1991, franco-suiza; *El diario de Lady M,* 1993, sobre un pintor y una cantante) o R. Scott con el hallazgo de América *1942, The conquest of paradise* (1992).

Algunos autores nuevos (unos con experiencia televisiva) manifiestan cierta preocupación por la sociedad actual o la familia como J. B. Ulloa (*Alas de Mariposa,* 1991), Achero Mañas (*El bola,* 2000) o F. L. de Aranoa (*Barrio,* 1998) entre otros.[817]

---

[816] **ESPAÑA: Generación 1970-89 Fernando Trueba:** *El sueño del mono Loco* (1990, suspenso), *Belle Èpoque* (92; sobre un soldado desertor de 1930), *Two Much* (95, en Estados Unidos de América), *La niña de tus ojos* (98, de rodaje en época nazi). **M. Armedáriz**: *Las cartas de Alou* (90, migración africana), *Historias del Kronen* (95, de juventud, films violentos y drogadicción), *Secretos de corazón* (97, el cambio adolecente de un niño). **José Luis Guerín**: *Inisfree* (91, inspirada en foros de *The Quiet man* de J. Ford), *Tren de Sombras* (98, hecha en Normandía con actores novatos). **Pilar Miró:** *Beltenebros* (91, sobre comunistas de 1962), *El pájaro de la felicidad* (93, del strees usual), *El perro del Hortelano* (96, último film; relación de una condesa y su secretario). **Imanol Uribe:** *El Rey Pasmado* (91, sobre Felipe IV), *Días contados* (94, sobre un miembro de la ETA), *Bwana* (96 sobre racismo) **Pedro Almodovar:** *¡Átame!* (90, sobre el complejo de *Estocolmo*), *Tacones Lejanos,* (91), *Kika* (93, como *Mujeres al borde de un ataque*) *La flor de mi secreto* (95, desdén de una escritora), *Carne Trémula* (97, texto de R. Rendell), *Todo sobre mi madre,* (99, una madre busca al padre travestí de su hijo muerto). **Emilio M. Lazaro:** *Amo tu cama Rica* (92, comedia de chicos de 20 años) *Carretera secundaria* (97, relación de un viudo y su hijo). **Juan José Bigas Luna:** *Las edades de Lulú,* (1990, con M. Barranco y texto de A. Grandes), *Jamón Jamón* (92, crítica al contexto rural costumbrista), *Huevos de oro* (93, cohecha con C. Canals; sobre un joven avaricioso), *La camarera del Titanic* (97, amor entre un minero y una sirvienta). **José L. Garci:** *Canción de Cuna* (94, una niña abandonada en un convento), *La Herida Luminosa* (97, obra teatral de Josep Maria de Sagarra), *El abuelo* (98, novela de P. Galdós, sobre fe y amistad). **Fernando Colomo:** *Alegre ma no Troppo* (94, de la sexualidad de un músico), *El efecto Mariposa* (95, de un niño estudiante de maestria en Londres). **Javier Elorrieta:** *Cautivos de la sombra* (94, sobre drogadicción). **Ricardo Franco:** *Después de tantos años* (95, sobre hijos del poeta Leopoldo Panero), *La Buena Estrella* (97, relación de un carnicero, una pordiosera y un amante delincuente). **Enrique Urbizu:** *Cómo ser infeliz y disfrutarlo* (94, una mujer ante la perdida de su pareja). **Gonzalo Suárez:** *El detective y la muerte* (94, sobre un detective). **Isabel Coixet:** *Things I never told you* (96, producción de Estados Unidos de América), *A los que aman* (98, drama y flirteo de la época del siglo XVIII). **Adolfo Aristarain:** *Martín Hache* (97, hispano-argentina, sobre un cineasta y su hijo). **Miguel Hermoso:** *Como un relampago* (97, sobre relaciones padre e hijo) **Manuel G. de Aragón:** *Cosas que dejé en la Habana* (98; migrantes de Cuba). **Cfr Carlos Gustavo Arroyo y A. Carlos Ávila** op. cit., págs. 352-404.
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com* (para ahondar en las filmografías) (Rev. 3 de noviembre, 2007).

[817] **ESPAÑA: Nuevo talento: Mariano Barroso:** *Mi hermano del alma* (94; flirteo de un hombre y la novia de su hermano), *Éxtasis* (96; de 3 chicos ladrones). **Juanma Bajo Ulloa:** *Alas de Mariposa* (1991; una hija culpable de la muerte de su hermano), *La madre muerta* (94, relación de una chica y el asesino de su madre), *Airbag* (97; una aventura, road-movie, tras la perdida de un anillo de bodas). **Agustin D. Yañez** (antes guionista): *Nadie hablará de nosotros cuando hayamos muerto* (95; de andanzas de una española en México, narcotraficantes y corrupción). **Iciar Bollaín:** *Hola, ¿Estás sola?* (96, de dos mujeres mendigas). **Fernando León de Aranoa** (antes guionista): *Familia* (97; actores fingen ser familiares de un hombre), *Barrio* (98; sobre tres chicos de ciudad). **Salvador Ruiz García:** *Mensaka* (98, sobre juventud).
Cfr Carlos Gustavo Arroyo y Alberto Carlos Ávila op. cit., págs. 352-404.

Otros directores noveles van guíados por el experimento, la fantasía, la comedia, etc. Julio Medem ensaya narrativa en *Vacas* (1992), A. de la Iglesia trata ciencia-ficción en *Acción mutante* (1993), A. Amenábar expone las dudas sobre percepción en *Abre los ojos* (1996), etc.[818]

Respecto **Estonia** sigue con labor del reciente Hardi Volmer con un cuadro de Finlandia, 1920, en *Tulivesi* (1994).[819]

Finlandia lucirá por Aki Kaurismäki (*I Hired a contract Killer,* 1990, sobre un suicidio; *La vie de Boheme,* 1992, obra de Henri Murger) además de otros autores.[820]

Francia ve trillers, dramas históricos, biografías o temas existenciales por veteranos, neófitos o foráneos. Diestros son É. Rohmer (*Les Rendez-Vous de Paris,* 1995 cuentos pasionales), C. Berri (*Lucie Aubrac,* 1998, la ocupación nazi), J. Becker (*Les enfants du marais,* 1999, un grupo de amigos de 1930), etc.[821]

---

[818] **ESPAÑA: Debutan: Enrique G. Lipchutz** (argentino): *Krapatchouck* (92; dos labradores del campo sin patria europea). **Julio Medem** (pericia en CM.): *Vacas* (92, ejercicio narrativo de cuatro generaciones familiares conflictivas), *La ardilla roja* (93, flirteo de un músico), *Los amantes del círculo polar* (98; sobre un romance trunco). **Alex de la Iglesia**: *Acción mutante* (93, Ciencia Ficción), *El día de la Bestia* (95; sobre un posible anticristo), *Perdita Durango* (97, un santero mexicano y una chicana, truhanes de la frontera). **Manuel G. Pereira** (pericia televisiva): *Todos los hombre son iguales* (94). *Boca a boca* (95; de una línea erótica telefónica), *El amor perjudica seriamente la salud* (97, comedia de pareja). **María Miró** (Islas canarias): *Los baúles del retorno* (95, de un pueblo saharahui). **Luis Guridi y Santiago Aguilar** (La Cuadrilla): *Justino, un asesino de la tercera edad* (95, de un asesino serial anciano), *Matías* (96, de un arbitro de futbol). **Alejandro Amenábar:** *Tesis* (96, psicotriller), *Abre los ojos* (97, Ciencia Ficción). **David Trueba:** *La Buena Vida* (96, de un chico huérfano) **Javier de la Fuente** y **José Martínez***: Megasonikoak* (97, animación). **Javier Feser:** *El Milagro de P. Tino* (98; surrealista y con referencias fílmicas). **Santiago Segura:** *Torrente, el Brazo Tonto de la Ley* (98, thriller y comedia). **José Luis Javier López Linares** y **Javier Rioyo:** *Asaltar los cielos* (96, Doc. del asesino de L. Trotski, R. Mercader) **Cfr Carlos Gustavo Arroyo y Alberto Carlos Ávila** op. cit., págs. 352-404.

[819] **ESTONIA Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/title/tt0111514/* (Tulivesi) (Rev. 4 de noviembre, 2007).

[820] **FINLANDIA Tupio Suominem:** (neofito de 1970): *Porttikielto taivaaseen* (1990). **Matti Kassila**: *Kaikki pelissä* (94). **R. Mollberg** (debut de 1973): *Paratiisin Lapset* (94).
Cfr. G. Bilharinho. op. cit., págs. 136-139.

[821] **FRANCIA Veteranos: M. Deville:** *Nuit d'été en ville* (1990; diálogo de pareja). **R. Depardon:** *La captive du Désert* (90, una dama blanca en África), **J.L. Bertucelli**: *Aujourd'hui peut-être...* (90, asuntos familiares). **Eric Rohmer:** *Conte du printemps* (90*), *C. d'hiver* (92*), *C. d'été* (96*), *C. d'automne* (98*), *L'arbre, le marie et le médiatheque* (93, denuncia del sistema educativo). *Les Rendez-Vous de Paris* (95, tres relatos de argucias pasionales). **J-P. Rappeneau:** *Cyrano de Bergerac* (90, de Rostand). **Jaques Rivette:** *La Belle Noiseuse* (91; relato de un pintor, versión corta: *Divertimento*). *Haut, bas, fragil* (97, cuentos de auge mujeril). **Alain Corneau:** *Tout les matins du monde* (91, de P. Quignard; de un tutor de música). **Maurice Pialat**:*Van gogh* (91, sobre el pintor). **Bertrand Blier:** *Merci la Vie* (91*) *Un, deux, trois, soleil* (94, surrealista), **Pierre Schoendoerffer**: *Dién Bièn Phu* (92, bélica). **Roman Polansky:** *Bitter moon* (92, de perversión sexual), **Bertrand Tavernier:** *L. 627* (92, de un policia antidrogas), *L'Appat* (95, fraudes de una chica seductora). *Captáin Conan* (97*), *Ça commence aujourd'hui* (99). **Claude Sautet**: *Un coeur en Hiver* (93, triángulo amoroso), *Nelly et Monsieur Arnaud* (96; noviazgo de disímil edad). **C. Berri:** *Germinal* (94, de E. Zola). **Claude Chabrol:** *L'enfer* (95, de un hombre celoso), *La ceremonie* (96, de Ruth Rendell sobre una misteriosa una sirvienta), *Rien Ne va plus* (97, sobre unos estafadores). **Cfr**. **C.G. Arroyo** y **A.C. Ávila** op. cit., p. 352-404. **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/name/* **(*)** (*nm0006445/* Rohmer), (*nm0851724/* Tavernier) (Rev. 5 de noviembre, 2007).

Entre los debutantes de 1970 a 1989 permanecen L. Besson (*Nikita,* 1990, de una espía), R. Wargnier (*Indochine,* 1992, choque cultural de Indochina, 1930), J.J. Annaud (*L'amant,* 1992, texto erótico de M. Duras), P. Chéreau (*La Reine Margot,* 1995, de A. Dumas), G. Pires (*Taxi,* 1998, policiaca), etc.[822]

Por extranjeros[823] en Francia, K. Kieslowky ofrece la trilogía *Trois coleurs, Bleu* (1993, de una viuda), *Blanc* (1994, de un matrimonio), *Rouge* (1994, de un juez) y E. Kusturica retrata la coyuntura de los Balcanes en *Undergroud* (1996).

Por galos noveles lucen J.-P. Jeunet y M. Caro y la surreal *Delicatessen* (1991), Jean-Marie Poiret y los dos viajeros de antaño *Les visiteurs* (1993), C. Nurisdan y M. Pérennou con el documental *Microcosmos, Le peuple de l'herbe* (1996), Erick Zonca y la amistad de dos chicas distintas de *La Vie rêvée des anges,* etc.[824]

Grecia persevera con el veterano T. Angelopoulos y su visión de emigrantes *Le pas suspendu de la cigogne* (1991, franco-griega) o su arreglo de Hómero *To Vlema Tou Odyssea, Le regard d'Ulysse* (1996).

---

[822] **FRANCIA: Generación 1970-1990: J. Doillon:** *Le petit criminal* (1990; sobre un joven en busca de su hermana). *Ponette* (96, sobre la perdida de una madre). **Christian Vincent**: *La discréte* (90 flirteo falso de un escritor con una desconocida). **Leos Caráx**: *Les amants du Pont-Neuf* (91, romance). **J-C. Brisseau:** *Celine* (92, sobre cambios espirituales). **Claire Devers:** *Max et Jeremy* (93, la amistad de un perito en bombas y un asesino a sueldo). **Patrice Leconte**: *Le mari de la coifeusse* (90), *Tango* (93) *Ridicule* (96, los deseos de un ingeniero hidraulico para mejorar las tierras).*Les grans ducs* (98, sobre el mundo del espectáculo), **Coline Serreau:** *La crise* (94, un padre y dos hijos tras la partida de su esposa). **Andre Techine:** *J'embrasse pas* (94, carrera trunca de un actor), *Les roseaux* (95, vida de tres jovenes gauchos de 1962), *Les voleurs* (96, cine negro). **Luc Besson:** *Leon* (95, un asesino profesional vuelto cariñoso). **Eduard Molinaro**: *Beaumarchais, L'insolent* (97, biografia de Pierre-Augustin Caron, profesionista diverso e informador de Luis XV y Luis XVI). **Francis Veber** *Le jaguar* (96, *). **Pierre Boutron:** *Fiesta* (98; eventos de la guerra civil española y biografía de J. L. Vilallonga). **Cfr**. **C. G. Arroyo...,** op. cit., págs. 352-404 **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/name/nm0891554/* (F. Veber) (Rev. 1º de noviembre, 2007)

[823] **FRANCIA: Cineastas foráneos: K. Kieslowky:** *La double vie de Veronique* (1991, sobre dos huerfanas), **N. Mihalkov** (ruso): *Urga* (91, sobre un campesino y un obrero; actores novicios); **Gerard Corbiau** (belga): *L'anne de l'eveil* (93, de un niño pugilista). **Goran Paskaljevic** (servio): *Some Else's America* (96, coproducción Europea, sobre una migración a Brooklyn). **W. Wenders**: *Par-delà les nouages* (95; cuatro cuentos de M. Antonioni), *The end of violence* (98, coproduce Estados Unidos de América; crítica al cine violento). **P. Greenaway**: *The Pillow Book* (97, coproducida con Japon, Hong Kong y Luxemburgo, sobre un relato del siglo X) **Zbiniew Preisner** (polaco)*:, Van der Budenmayer* (*Concierto en Mi menor,* 91, musical). **Otar Ioseliani** (Georgia)*: La chasse aux Papillons* (92, historia de unos nipones con deseos de comprar un celebre castillo). **Cfr**. **C. Gustavo Arroyo y A. C. Ávila** op. cit.,. págs. 352-404.

[824] **FRANCIA Directores nuevos: Jean Pierre Jeunet y M. Caro**: *Delicatessen* (91). *La cité des enfants perdus* (95, ciencia ficción; un viejo busca sueños infantiles). **Françoi Ozon:** *Action vérité* (94, *), *La petite mort* (96), *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes* (2000*). **Cyril Collar**: (CM. en los 80'): *Les nuites fauves* (92, temas del sida). **Jean-Jaques Zilberman**: *Tout le monde n'a pas eu la chance d'avoir des parents communistes* (94, burla al comunismo francés de mitad de siglo). **Mathieu Kassovitz:** *La Haine* (96, situación de barrios limitrofes de París). **Robert Lepage** (Québec): *Le confessional* (96, relato estilo Hitchcook). **Gilles Mimouni:** *Flashback* (97, debut; sobre la juventud parisina) **Cédric Kapisch**: *Un air de famille* (97, comedia negra de relaciones familiares) **Jaques Audiard:** *Un héros très discrets* (97, sobre un falso veterano de guerra) **Cfr**. **Carlos Gustavo Arroyo y Alberto Carlos Ávila** op. cit., págs. 352-404. **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com* (*) (*name/nm0654830*/ Ozon) (Rev. 01-11-07).

Hungría ve una industria débil (3% de su obra en salas); la poca obra es por diestros como Károly Makk (*Magyar Rekviem,* 1990), István Szabó (*Édes Emma, drága Böbe-váslatok, aktok* 1992) o Béla Tarr con su visión política (*Satantango,* 1995).[825]

Gran Bretaña (**Inglaterra**) exhibe temáticas locales sobre la incierta integración europea y/o mundial; asimismo, hay adaptaciones de literatura, directores ya diestros o noveles (algunos con pericia televisiva previa). Gran parte del éxito igual radica en la sutileza de sus relatos hasta el uso de su música actual en las bandas sonoras. Por nuevo talento inglés están Sally Potter con su inmortal *Orlando* (1994, de V. Wolf), Ian Softely y el quinto miembro del grupo *The Beatles Backbeat* (1994), Christopher Hampton y el flirteo de una pintora y un escritor *Carrington* (1995), Danny Boyle con el existencialismo y las drogas de *Trainspotting* (1996), Neil Jordan con sus reparos de Irlanda *The crying game* (1993) y *Michael Collins* (1997), Nicholas Hytner y la locura de un rey *The madness of King George* (1995), Richard Loncraine y el foro nazi de *Richard III* (1996, de Shakespeare), Peter Cattaneo y su comedia de desempleados strippers *The Full Monty* (1997), Stephen Daldry y el chico bailarín de *Billy Elliot* (2000), etc. [826]

Por principiantes de 1970 a 1989, P. Greenaway sigue con ideas teatrales en *Prospero's Book* (1991), M. Newell con comedia de maridaje en *4 weddings and a funeral* (1994), S. Frears con cuadro de clase media irlandesa *The Snappers* (1994), K. Branagh toca obras de Shakespeare en *Much ado about Nothing* y *Hamlet* (1997), etc.[827]

---

[825] **HUNGRÍA Cfr. E. Buscombe,** op. cit., págs. 354. **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/name* (*) (nm0538652/ K. Makk), (*nm0843640/* István Szabó) (nm0850601/ Tarr) (Rev. 01-11-07).

[826] **INGLATERRA. Debutan: Mike Ogrent**: *Dancin' thru the Dark* (1991, sobre *Rock and Roll*). **Michael Caton-Jones**: *Memphis Belle* (91, bélica, año de 1943). **Charles Sturridge:** *Where angels fear to tread* (93, novela de E.M. Forster). **Louis Malle:** *Damage* (93, sobre un hombre enamorado de la chica de su hijo). **Ch. Brandstrom:** *A busines affair* (94, enredos amorosos). **Antonia Bird:** *Priest* (94; sobre un cura gay) **Kryustof Zanussi:** *The silent touch* (94, sobre amor y composición musical). **Mike Leigh:** *Naked* (94), *Secret and Lies* (96, sobre diferencia de clases de Londres), *Career Girls* (97, sobre dos amigas universitarias). **Philip Has:** *Angels and Insects* (95, sobre lujuria y clases altas del siglo XIX). **Mandie Flecher:** *Deadly Advice* (95, una historia de asesinos) **Terry George:** *Some mother's Son* (96, un drama de política), **Phillip Davis:** *I.D.* (*Undercover,* 96, drama sobre policias y fanáticos de futbol). **Christopher Monger**: *The englisman who went up a hill but came down a mountain* (96, sobre un cartógrafo ingles). **Danny Boyle:** *Trainspotting* (96), *A Life Less Ordinary* (97, romance y secuestro de la hija de un empresario). **Michael Winterbottom:** *Go Now!* (97, sobre un futbolista enfermo), *Jude* (97, sobre preocupaciones espirituales). **Mark Herman:** *Brassed Off* (97, sobre el cierre de una mina de carbón). **Alan Rickman** (antes actor): *The winter Guest* (98, el cambio de vida de una fotográfa viuda). **Iain Sofetly:** *The Wings of the Dove* (98, de la novela de Henry James). **Mike Leigh** *Naked* (1994), *Secret and Lies* (1996, sobre diferencia de clases de Londres), *Career Girls* (1997, sobre dos amigas universitarias). **Guy Ritchie:** *Lock, Stock and Two Smoking Berrels* (98, [1]).
Cfr. E. Buscombe Op. cit., pág. 313 ([1]). **Cfr. Carlos G. Arroyo y A. C. Ávila** op. cit., págs. 352-404.

[827] **INGLATERRA: Talento 1970-1989: P. Greenaway**: *Prospero's Book* (1991, franco-holandesa; arreglo de *Tempest* de Shakespeare), *The baby of Macon* (93*), 8 ½ Woman* (99). **Derek Jarman**: *Edward Second* (93, sobre intimidades del monarca). **Mike Newell:** *Enchanted April* (93, cuatro mujeres en un baluarte italiano). **Kenneth Branagh:** *Peter's Friends* (93, puesta teatral de unos amigos encontrados años después), *Much ado about Nothing* (94, adaptación de Shakespeare), *Frankenstein* (96), *In the Black Midwinter* (96; un actor con su montaje de Hamlet.), *Hamlet* (97). **S. Frears:** *The Van* (96, comedia social). **Cfr**. **Carlos Gustavo Arroyo y A. C. Ávila** op. cit., págs. 352-404.

Por testas más veteranas, Ken Loach deja su crítica social en *Hidden Agenda* (1991, policíaca) o *My name is Joe* (1998, sobre un barrio de Glasgow), John Boorman habla de un hecho en Birmania, 1989, en *Beyond Rangoon* (1995), etc.[828]

Por extranjeros en Inglaterra, J. Ivory tañe época victoriana en *Howards End* (1993) afín al melodrama familiar *Sense and Sensibility* (1996; Ang Lee, Taiwan) y B. Bertolucci (italiano) relata posible reencarnación de Buda en *Little Buda* (1994, con Francia), etc.[829]

Irlanda fija cierta ansia local y cultural; M. Newell (inglés) ciñe el efecto social de un mito en *Into the West* (1993) y M. Lindsay (Estados Unidos de América) expone a un enano amante de los astros en *Franki Starlight* (1997); testas del lapso previo son J. Sheridan y su tópica de la IRA de *In the name of the father* (1994, un arresto ilícito y biográfico) o *The boxer* (1998, de un exconvicto) o P. O'Connor con *Circle of friends* (1995, sobre tres universitarias de 1950); el nuevo cine luce por Dagnur Hirtz y *Moondance* (1993; de tres críos enamorados) o Paddy Brethnach con *I went Down* (1998; de rateros novatos).[830]

Islandia ve el debut de Baltasar Kromákur con *101 Reykjavik* (2000) donde expone una idea de los intereses de la vida actual y las nuevas nociones de sexualidad.

Italia busca tramas sencillas, críticas tenues, vistas cotidianas y/o locales sobre biografías, historia o actualidad; la loa cosmopolita es para pocas cintas. Por diestros, F. Fellini, antes de morir, cita a su propia obra en *La voce della luna* (1990), E. Scola trata a un maestro de literatura y a su madre en *Romanzo di un giovane povero* (1995), C. Lizzani relata la labor del filme *Roma, citta aperta* (Rossellini) en *Celuloide* (1997), etc.[831]

---

[828] **INGLATERRA. Veteranos Ingleses: Ken Loach** *Hidden Agenda* (91, policiaca), *Riff-Raff* (91, comedia de un exconvicto con deseos de progreso), *Raining Stones* (93, sobre un obrero de Manchester), *Ladybird, ladybird* (94, acerca de una madre y la patria potestad de cuatro hijos), *Land and freedom* (95, sobre las brigadas internacionales), *Carla's Song* (96, hispano-britanica), *My name is Joe* (98, un barrio de Glasgow). **Terence Davies:** *The Long day closes* (92, sobre un infante de Liverpool de medio siglo). **Richard Attenborough:** *Shadowlands* (94, del amor de C.S. Lewis y Helen Joy Gresham). **Nicolas Roeg**: *2 deaths* (97; cena de un doctor y su esposa cuando la caida de Ceaucescu de Rumania). **Cfr**. **Carlos Gustavo Arroyo y A. C. Ávila** op. cit., págs. 352-404.

[829] **INGLATERRA Extranjeros: Franco Zefirelli:** (Italia) *Jane Eyre* (1996; flirteo de una intitutriz y el señor de la casa). **Ang Lee** (Taiwan) destaca con las familia de *Sense and Sensibility* (96, novela de Jane Austen, sobre las hijas de una familia del siglo XIX ante la posición social), **Bernardo Bertolucci** *Stealin Beauty* (96, una chica busca su identidad ante amigos de su difunta madre). **Marleen Gorris** (holandesa) *Mrs Dalloway* (98, obra de V. Wolf). **Cfr**. **C. G. Arroyo y A. C. Ávila** op. cit., págs. 352-404.

[830] **IRLANDA Otros Veteranos Bob Quinn** (cinesta con el primer filme en gaélico, *Caoineadh Airt Ui Laoire*, 1975): *The bishop Story* (94, [1]),**Joe Comeford**: *High Boot Benny* (94, [1]).
Cfr. E. Buscombe op. cit., pág. 317 ([1]) **Cfr. Carlos G. Arroyo y A. C. Ávila** op. cit., págs. 352-404.

[831] **ITALIA: Talento veterano: Giano Amelio:** *Porte aperte*, 1990, policiaca), *Il ladro di bambini* (93; una hija prostituta presionada por su madre), *Lamerica* (95; de jovenes de Albania de 1991). **Giussepe Ferrara** *Il caso moro* (94, sobre el político desaparecido), **Nanni Moretti**: *Caro Diario* (94, cierta autobiografía), *Aprile* (98, comedia), **Paolo y Vittorio Taviani** *Le affinità elettive* (96, novela de J.W. Goethe), *Tu ridi* (98, 3 cuentos sobre la ironía de la vida). **Cfr**. **Carlos Gustavo Arroyo y A. C. Ávila** op. cit., págs. 352-404.

En ese lapso, el inglés M. Radford reconstruye la visita al mediterráneo del chileno P. Neruda en *Il postino* (1995).

De los representantes del lapso 1970-1989, C. Mazzacuratti da el reparo sociopolítico *Un'Altra vita* (1992), G. Tornatore ve labriegos ante la modernidad en *L'uomo delle stelle* (1995) o *Malena* (2000), R. Benigni ciñe tragicomedia con foro fascista de 1940 en *Vita è bella* (1997), etc.[832]

Debutantes actuales son Rossalia Polizzi (*Anni ribeli,* 1996, de una chica gaucha de 1956), M. Calopresti *Seconda Volta* (1996, nexos entre una terrorista y su víctima), etc. [833]

Letonia, tierra de Eisenstein, baja su obra (doce largometrajes en 1991 y cuatro en 1992) por la ruina soviética; el ente *Nacionālais kino centrs* (1991, *Centro nacional filmico*) apoya y/o difunde su escuela documental (Riga) y la obra de ficción (con tema existencial) de decanos (J. Streis, *Cilveka berns,* 1991, de un niño de 1940) y debutantes.[834]

---

[832] **ITALIA**: **Debutantes de 1970-1989: G. Salvatores:** *Mediterraneo* (1991, *) **Ricky Tognazzi** *Ultrá* (93, sobre fanáticos de futbol). **Marco Tullio Giordana** *Pasolini un delitto italiano* (95). **R. Faenza**: *Sostiene Pereira, una testimonianza* (96, sobre Portugal, 1936). **Pupi Avati:** *Il testimone dello sposo* (98; flirteo entre un matrimonio por conveniencia). **Cfr**. **Carlos Gustavo Arroyo y A. C. Ávila** op. cit., págs. 352-404; **Cfr.IMDB** *http://akas.imdb.com* (*) (Rev. 01-11-07).

[833] **ITALIA: Nuevo talento: A. Capuano**: *Vito e Gli altri'* (1991, sobre un dura vida infantil), **Sergio Rubini:** (antes actor) *La stazione* (93, relato de una estación de tren), **Carlo Carlei** *La corsa dell'inocente* (96, querellas de mafiosos). **Gabriele Salvatore**: *Nirvana* (97, sobre la tecnología informática). **Alberto Simone:** *Colpo di Luna* (97, sobre tratamiento de chicos con retraso mental).
Cfr. **Carlos G. Arroyo y A. C. Ávila** op. cit., págs. 352-404..

[834] **LETONIA Veteranos década 1960: Erik Lacis**: *Simts judzes pa upi* (1990, *100 millas bajo el río,* el segundo amor de un hombre ya engañado). **Janis Streis:** *Cilveka berns* (91, drama de un niño 1940), *Liktendzirnas* (97, obra surrealista sobre problemas existenciales del país). **Aivars Freimanis**: *Ligzda* (96, *The nest,* Una familia va a vivir al bosque). **Aloiz Brench**: *Anna* (96, sobre una monja del siglo XVI). **Generación 1970: Ansis Epners:** *Buris* (93, *Mi jaula,* Un hombre enjaulado recuerda su pasado). **Varis Brasla:** *Ziemassvetku jampadracis* (93, *Christmas Huddle,* Un maestro de música pobre en navidad antes de la Segunda Guerra Mundial) **Debutantes: Vasilij Mass** (antes productor): *Zirneklis* (91, *Araña,* relación entre una ninfomana y un artista; erótica y de horror). **Janis Putnis:** *Varmacibas meditacija* (93, *Investigation of related events;* surrealista; la muerte de un amigo incrimina a un artista). **Talivaldis Margévics** (antes escritor): *Dragon's Egg* (95, Sobre el viejo amor de unos grajeros). **Laila Pakalnina:** *Kurpe* (98, *El zapato,* presentada en Cannes, sobre una investigación del régimen sovietico por un zapato hallado en la frontera). **Una Celma:** *Svar med foto* (99, *Follow-me,* Relación entre dos hermanas, una de Letonia y otra de Suecia). **Documental: Andros Rozenberg** *Tingeltangel* (92). **Romualds Pipars:** *This is Latvia* (93). **Ansis Epners** *Hello, Dziga* (99) **Ivars Seleckis:** *Jaunie laiki skérsielá* (99, continuación de *Skersiela*, 1989, sobre las calles de Riga diez años después; ayudado por Talivaldis Margévics, director de *Don't Forget Karl*', 1994 gráfico sobre un ciudadano de la era socialista).
Cfr. NATIONAL FILM CENTER OF LATVIA
http://www.latfilma.lv/latfilma.html
http://www.latfilma.lv/nfc/HistSurvay1.pdf (Relación de producciones anuales 1991-2000)
http://www.latfilma.lv/00doc/doc2000.html (Relación de documentales de 1991-2000)
http://www.latfilma.lv/00fic/2000.html (Relación de filmes de ficción, y sus sinópsis, 1991-2000)
(Rev. 1º de noviembre de 2007).

En **Lituania** (soberana en 1990), V. Navasaitis da drama de vecinos en *Kievas* (1999) entre otras.[835]

Luxemburgo asiste a producción foránea como *A house in the Hills* (1993, trama de asesinatos; Estados Unidos de América) de K. Wiederhorn o *Une liaison pornographique* (1999) del belga Frédéric Fonteyne.[836]

En **Macedonia** M. Manchevski toca el conflicto Bosnio en *Pred dozhot* (1994, *Antes de la lluvia*) entre otros.[837]

Malta dará algunos filmes en cortometraje.[838].

Moldavia verá el debut del ruso S. Davidoff con el corto *Sweet Dreams* (2000) mientras algunos otros autores de la antigua unión laboran en el país.[839]

---

[835] **LITUANIA (Filmografías de IMDB). Tino debutante de la década de 1980: Sharunas Bartas** (debut 1986): *Praejusios dienos atminimui* (*Im Memory of the Day Passed By,* 90, aún URSS; Doc., Premio Amsterdam International Documentary Film Festival), *Trys dienos* (91, URSS) *Koridorius* (94, Germano-lituana; Premios: Thessaloniki Film Festival, Torino International Festival of Young Cinema; C.I.C.A.E. Award., Viennale *FIPRESCI*), *Few of Us* (96, con Francia, Portugal y Alemania), *A Casa* (97, con Francia y Portugal), *Freedom* (2000, Con Francia y Portugal). **Raimondas Banionis** (debut 1984): *Vaikai is America viesbucio* (90), *Jazz* (92). **Nuevos talentos: Valdas Navasaitis**: *Pavasaris* (97) **Anatolijus Siusa:** *Ir Jis Pasake Jums Sudie* (1993, Gana premio de Lübeck Nordic Film Days). **Audrius Stonys**: *Neregiu zeme* (92), *Skrajojimai melynam lauke* (96, *Volando en campos azules*), *Uostas* (98).
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/*name/ (nm0623059/ Navasaitis) (*nm0052024/* Banionis), (*nm0832336/* A. Stonys) (Rev. 10 de octubre de 2007).
Cfr. Film Festival Server *http://www.filmfestivals.com/cannes99/html/quinzaine23.htm* (Valdas Navasaitis y diversos autores) (Rev. 10 de octubre de 2007).

[836] **LUXEMBURGO. Cfr**. **Carlos G. Arroyo y A. C. Ávila** op. cit., págs. 383.
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/* (nm0927296/ Ken Wiederhorn), (nm0285090/ Fontaine) (Lectura 1º de noviembre de 2007).

[837] **MACEDONIA: Veteranos: Branko Dapo*:** *Makedonska saga* (93*). **Goran Paskaljevic (**(1)**):** *Bure Baruta* (98; de Francia, Bosnia, Grecia y Turquía). **Dimitri Osmanli*:** *Angeli na otpad* (95, *Angels of the dumps**). **Neofitos del lapso previo: Mitko Panov*:** (Palma de oro por cortometraje *Z podniesionymi rekami,* 86*), *Livada* (98*). **Stole Popov:** *Totoviranje* (91*), *Gypsi Magic* (97, comedia*). **Debutantes: Ivan Mitevsky** (labor previa televisiva*): *Vreme, Zibot* (92*). **Darko Mitrevski* , Aleksandar Popovski*:** *Zbogum na dvaesetiot vek* (98, *Adios siglo 20,* Fantasia y terror*). **S. Janicijevic*, D. Mitrevski*, A. Popovski*:** *Svetlo sivo* (93; 3 cortos: *"Wonderful World", "Djavol vo srceto", "Pticata Urubu i Devica"*). **Ertil Altanaj*:** *Samounistuvanje* (96, *Guia de suicidio*, Comedia,*)
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name* (*nm0664607/* Paskaljevic), (*nm0304752*/ Dapo), (*nm0652082/* Osmanli), (*nm0659711*/ Panov), (*nm0691354/* Popov), (*nm1371493/* Mitevsky), (*nm0593986/* Mitrevski), (*nm1729128/* Janicevic), (*nm0691497/* Popovsky), (*nm1370007/* Altanaj) (*)
(Rev. Viernes 9 de noviembre de 2007).
Cfr. E. Buscombe op. cit., Pág 362-363. ((1)) **Cfr. G. Bilharinho. op. cit.,** pág. 124-126 ((2)).

[838] **MALTA**: **Kenneth Scicluna y P.J. Vasallo**: *One fine Day* (1997, CM.) **Malcom Scerri-Ferranti**: *Laat me maar* (97*). **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/* (*name/nm0890765/*) *Scerri Ferranti*) (*nm0778450/* Scicluna), (*nm0890765/* P.J. Vasallo),(*).
(Lectura 1º de noviembre de 2007).

[839] **MOLDAVIA Debutantes: Sergei Davidoff** (ruso*): *Chuchelo* (1992,*), *Dolina schastya* (93, *Valle de felicidad**). **Yuri Muzyka*:** *Dezertir* (97*). **Igor Talpa*:** *Ricoshet* (97*). **Veteranos: Nikolai Gibu** (Ucrania, autor en 1974)*: *Vinovata li ya* (92, *Soy culpable**). **Oleg Tulayev** (Tajikistan, autor en 1982*): *Vodovorot* (92,*). **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/name* **(*)** (nm0007050/ Davidoff), (nm0848291/f Talpa), (*nm0616266/* Muzyka), (*nm0876313/* Tulayev)(*) (Lectura 01 de noviembre de 2007).

Noruega persiste en ciertas críticas sociales como *Budbrigera* (1997, Pâl Sletaune) o *Insomnia* (1997, Erick Skoldbjaerk); igual queda el debut en dirección de Liv Ullmann (actriz de I. Bergman) con sus tramas de moral y vínculo extramarital *Sofie* (1992) o *Trolösa* (2000) entre otros autores.[840]

Los **Países Bajos** obtienen loa cosmpolita por sus autores o sus tópicas de casta y usanza; testas del lapso previo son D. Bergman con vista de su linaje en *Söndagsbarn* (1993), Marleen Gorris y el hogar feminista de *Antonia's Line* (1996) o Alex Van Warmerdam y su segundo film *De Noorderlingen* (1993); testa novel es M. Van Diem y *Karakter* (1998, ganador del oscar; trama del un hijo rechazado por su padre) entre otros.[841]

Polonia, con régimen liberal, rebaja su obra por carencia de fondos estatales; entre tanto afanan A. Wajda (*korczak,* 1990), Mariusz Trelinsky (*Posegnanie Jesien,* 1990) o Janusz Kjowki (*Wazawanne 5703* 1992); otros siguen o están dispersos en otras comarcas como K. Kieslowsky o A. Holland (en Estados Unidos de América: *Total eclipse,* 1995).[842]

Portugal da doce filmes anuales y sigue el tino experto de M. de Oliveira con temas de historia (*Nâo ou vâ Gloria de Mandar,* 1990, caída del imperio portugués) o R. Ruiz (*Dark at noon,* 1992, un parisino del siglo XIX en Portugal) entre otros.[843]

---

[840] **NORUEGA Decanos: A. Breien** (lapso 1970): *Smykktyven* (90), *Hustruer* (*Esposas,* 95). **E. Gustavson:** *Herman* (90), *Telegrafisten* (92). **Eva Isaksen** (lapso 1980): *Døden på Oslo S* (*Homo falsus*, 90, *[2]). **Debut: Emil Stang Lund:** *Flaggermusvinger* (*Asa de Morcego**92,[2]). **Knut Erik Jensen*:** *Stella Polaris* (93*). **E. Skoldbjaerk ([3]):** *'Insomnia* (97,[3]). **Pål. Sletaune ([3]):** *Budbringeren* (97) **Cfr. G. Bilharinho.** op. cit., págs. 141-142 ([2]). **Cfr. E. Buscombe** op. cit., pág. 328 **([3]).**
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com* (*) (*nm0526159/* E. S. Lund), (*nm0410673/* Isaksen), (*nm0421567/* Jensen), (*nm0805760/* P. Sletaune) (Rev. 1º de noviembre, 2007).

[841] **PAÍSES BAJOS Documental: Johan Van Der Keuken**[2] (Década 1960): *Face value* (1991), *Bewogen Kope* (93). **Veteranos: Georg Sluizer** se va a Alemania y luego a Estados Unidos de América **Jos Stelling**[2]: *No Trains No Planes* (99*). **Debutantes lapso 1980: Annete Apon**[2]: *Krokokiller in Amsterdam* (90), *De Man met de hond* (99*, Un hombre y su perro). **Danniel Danniel**[2] (De Israel): *Mykosch* (95*) **Paul Ruven**[2]: *De trenen van Maria Machita* (91, *Lagrimas de María Machita*) *How to survive to heart* (91), *Ivanhood* (92) *The best thing in life* (93). **Debutantes: M. Van Diem**: *Karakter* (98,[3]). **Extranjeros: Pim de la Parra**[2] (Surinam): *Fear and Desire* (92*). **Cfr. C. G. Arroyo y A. C. Ávila** op. cit., págs. 352-404 **([3])** **Cfr. G. Bilharinho.** op. cit., págs. 131, 140-141 ([2]). **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com* (*)(Rev. 01-11-2007).

[842] **POLONIA, Cfr. E. Buscombe,** op. cit., pág. 328. **Cfr. G. Bilharinho.** op. cit., págs. 119-120.

[843] **PORTUGAL: Veteranos: M. de Oliveira:** *O dia do Desespero* (1992; sobre el escritor nativo M. Castelo Branco), *Vale abrao* (94, sobre Madame Bovary de Flaubert). **R. Ruiz:** *Party* (97, un aniversario de pareja), *Viagem ao principio do mundo* (97, viaje en carretera de un viejo y una mujer en Portugal), *Inquietude* (98, deceso de una dama de compañía). **F. Lopes**[2] (lapso 1960): *A Fio do Horizonte* (93[2]). **José Fonseca** ([2]): *5 Dias, 5 Noites* (96*). **Tino 1970-79: J. C. Monteiro[2]:** *A comédie de deus* (95[2]). **Joâo Botelho** ([2]) *O dia dos meus anhos* (92[2]), *A qui na terra* (93[2]), *3 palmeiras* (94[2]). **Tino 1980-89: Pedro Costa** ([2]): *A casa de Lava* (94[2]). **Joaquim Leitâo**[2]: *Adâo e Eva* (95[2], sobre una conductora de televisión). **Debut: Teresa Villaverde**[2]: *3 Irmâos* (94[2]). **Extranjeros: W. Wenders:** *Lisbon Story* (94, un sonidista busca un realizador en Lisboa) **Alain Tanner** *Réquiem* (98, relación de un hombre y un fantasma).
Cfr. C. G. Arroyo y A. C. Ávila op. cit., págs. 352-404. **Cfr. G. Bilharinho.** op. cit., págs. 143-144 ([2]). **Cfr. E. Buscombe,** op. cit., pág. 299. **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com* (*) (Rev. 01-11-2007).

República Checa tiene aún fuerza por la escuela checoslovaca; J. Menzel o V. Chytilová aún continúan; por temas perdura la semblanza sobre el viejo comunismo (*Kolya.* 1996, Jan Sverák) ó los vínculos humanos (*Pelísky,* 1999, Jan Hrebejk, sobre una familia; *Indiánské léto,* 1995, S. Gedeon, sobre Romance) entre la diversa obra.[844]

República Federal de Yugoslavia (**Servia y Montenegro**; 1992) asiente tenues temas de crítica social (*Virdzina,* 1991, sobre patriarcado; Srdjan Karanovic), dramas del conflicto étnico (*Lepa sela lepo gore,* 1996; del debutante Srdjan Dragojevic), pautas propias (Émir Kusturica, *Crna macka, beli macor,* 1998), etc.[845]

Rumania, con pocos recursos, razona su pasado en su poca obra; M. Danieluc (neófito de 1970) satiriza la política en *Senatorul melcilor* (1995, Palma de oro en Cannes) o el diestro L. Pintilie (igual ministro de cultura) crea el cuadro post-comunista *Terminus Paradis* (1998) entre otros.[846]

Suecia, con gobierno liberal, retira el apoyo para el *Swedish Film Institute*; ciertos autores salen al extranjero (L. Hallström va a Estados Unidos de América: *Chocolat,* 2000) o veteranos como Á. Sandgren (*The Slingshot,* 1995, biografía de R. Schüt con crítica marxista) meditan la sociedad; I. Bergman habla de un hombre viudo en *Larmar Och gór sig till* (1998) mientras el nuevo tino trata los vínculos de la juventud actual como *Fuching Åmal* (1998) de Luka Modysson entre la diversa obra. [847]

---

[844] **REPÚBLICA CHECA Veteranos: Jiri Svoda**[2] *Jen o Rodinnych Zalezitosfech* (90[2]). **K. Kachyna** (Década 1950)[2] *Kráva* (93[2]). **Jiri Menzel**[2]: *Ivana Conkina* (93[2]). **Vera Chytilová:** *Pasti, pasti, pasticky* (98*). **Generación 1980-89: Jan Sverák ([3]):** *Kolya* (96). **Sasa Gedeon ([3]):** *Indiánské léto* (95). **Debutantes: Alice Nellis** ([3]): *Ene bene* (2000). **Petr Zelenka ([3]):** *Knoflíkári* (97*).
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com* (*)(Lectura 01-11-2007) **Cfr. G. Bilharinho.** op. cit., págs. 122-124 **([2]).**
Cfr. E. Buscombe, op. cit., pág. 355. **([3]).**

[845] **SERVIA Y MONTENEGRO**: **Veteranos: Mladomir 'Purisa' Djordjevic**[2]: *Skerco* (1994[2]). **Zivojon Pavlovic**[2]: *Deserter* (94[2]). **G. Boskov***: *Budjenje proleca* (97, *Recuerdo**). **Zelimir Zilnik**: *Kud plovi ovaj brod* (99*) **Decada 1970**: **Bozidar 'Bota' Nikolic***: *The Dark Side of the Sun* (97, *Lado oscuro del sol,* Con Estados Unidos de América*) **Década 1980: Darko Bajic*:** *Balkanska pravila* (97, *Balcan Rules**). **Miroslav Lekiv*:** *Noz* (99,*). **Emir Kusturica*:** *Crna macka, beli macor* (98,*). **Debutantes: Dejan Zecevic*:** *Decak iz Junkovca* (95*). **Slobodan Skerlic**: *Do koske* (96*). **Srdjan Dragojevic*:** *Lepa sela lepo gore* (96*). **Ljubisa Samardzic*:** *Nebeska udica* (99*). **Gorcin Stojanovic*** *Strsljen* (98, romance entre el conflicto de los bacanes*) **Djordje Milosavljevic***: *Mehanizam* (2000).
Cfr. G. Bilharinho. op. cit., págs. 124-126 **([2]).**

[846] **RUMANIA Veteranos: Sergiu Nicolaescu** ([3]): *Oglinda* (1993*), *Punctul zero* (96*). **Lucian Pintillie([3]):** *Balanta* (92,[3]), *Un été inoubliable* (94*) *Prea târziu* (96*), *Prea târziu* (96*), *Terminus Paradis* (98*). **Generación 1970-1989: Mircea Danieluc** ([2]): *Adam si Eva* (90*), *A unsprezecea porunca* (91*), *Tusea si junghiul* (*The Toothless War,* 92*), *Patul conjugal* (*The Conjugal Bed,* 93*), *Soapte de amor* (94, *Whispers of Love**), *Senatorul melcilor* (*The Snails' Senator,* 95, [2]).
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com* **(*)** (Lectura 01-11-2007).
Cfr. *The Film Festivals Server* *http://www.filmfestivals.com/cannes/cfilm3.htm* **([2])** (Rev. 12-11-2007).
Cfr. E. Buscombe op. cit.., pág. 356. **([3]).**

[847] **SUECIA Veteranos: Vilgöt Sjöman*:** *Alfred* (1995, sobrel creador del premio nobel) **Bo Wildeberg([2])***: Lunch och Fägring Stor* (97, relación entre un alumno y su profesora). **Kjell–Ake Anderson([2]):** *Jularatoriet* (97, varias generaciones desde 1930, [2]).
Debutantes: Anderson Sånge: *Fran-Andra Vaningen* (91) **Suzanne Osta**[1]**:** *Skyddsängeln* (1990[1]).
Cfr. E. Buscombe op. cit., pág. 322-323. ([1]).
Cfr. Carlos G. Arroyo y A. C. Ávila op. cit., págs. 352-404 ([2]).
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com* (*) (Rev. 1º de noviembre de 2007).

Suiza, además de apoyar su escuela documental, cede el film de migración turca *Reise der Hoffnung* (1991; ganadora del Oscar, Estados Unidos de América) del ya diestro Xavier Koller entre otros.[848]

Ucrania merma su sostén fílmico y ciertos cineastas optan por el mundo televisivo o la publicidad; otros viajan a países vecinos (del C.E.I.) o de Europa (A. Zulawski en Francia: *La Fidélité,* 2000) mientras pocos laboran en Kiev como Vyacheslav Krishtofovich y su reflexión sobre el contexto oriundo actual en *Priyatel pokoynika* (1997, vista en Cannes) entre otros.[849]

2.1.8.2. Cine de países asiáticos antes miembros de la URSS

Asia amanece con más países tras el quiebre de la U.R.S.S.; en las zonas europeas del viejo Estado bolchevique (Bielorrusia, Estonia, Letonia, Lituania, Ukrania) dura un intercambio de trabajadores; la autosuficiencia llega a finales del milenio.

Armenia refleja su husmeo de identidad entre cintas mixtas de ficción y documental como el drama de refugiados armenios *Veradardz avetyats yerkir* (1991) del georgiano H. Kchatryan, entre otros.[850]

---

[848] **SUIZA Extranjeros: E. Leiser** (alemán)[2] *Gt John* (95, *Otto John: Eine deutsche Geschichte**). **Veteranos: A. Tanner :** *Le journal de Lady M.* (93[2]), *Les hommes du port* (95[2]). **F. M. Murer** (lapso 1960)[2]: *Jaques et Françoise* (91[2]). **Testas 1970-79: D. Schmidt**[2]: *Tzwichensaison* (93[2]), *Das Gschrichen Gsicht* (95[2]). **Xavier Koller** [2]: *Reise de Hofnung* (90[2]). **Rolf Lyssy**[2]: *Leo Sonnyboy* (90[2]). *Ein Klavelfall* (95, sobre justicia[2]). **Del lapso 1980: M. Imhot**[2]: *Der Berg* (91[2]), *Flammen im Paradies* (97*). **Documental: Richard Dindo** (generación 1970)[2]: *Arthur Rimbaud* (91[2]), *Ernesto Che Guevara* (94[2]). **Nicolas Humbert**: *Step acros the border* (90*). **Andreas Hoessli** (debut)**:** *Devils Don't Dream!* (95).
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com* (*) (Rev. 1º de noviembre de 2007).
Cfr. G. Bilharinho. op. cit., págs. 144-146([2]).

[849] **UCRANIA: Veteranos: Y. Illienko*:** *Lebedyne ozero-zona* (90, URSS*), *Molitva za getmana Mazepu* (2002*). **K. Muratova**([1,]): *Chuvstvitelnyy militsioner* (92*). **Testas 1980-89: Sergei Maslobojshchikov**,[1,], **(88)*:** *Spivachka Zhosefina i myshachyj narod* (*Josephine, the Singer and the Mice People,* 94*;* texto de Kafka*) **Vyacheslav Krishtofovich**([1,]): *Priyatel pokoynika* (*Amigo del difunto,* 97*) **Debut: Oles Yanchuk*:** *Golod 33* (91,*), *Neskorenyj* (*Undefeated,* 2000: bélica, sobre la Segund Guerra Mundial y R. Shukhevych). **Oles Sanin**([1,]): *Grikh* (99, Doc.*), *Mamay* (2003*)
Cfr. Ukrainian Film Club of Columbia University 2007.
http://www.columbia.edu/cu/ufc/events/2005_2_10.html ([1,]).
Cfr. '"'The Undefeated" Art Ukraine. *http://www.artukraine.com/filmart/undefeated1.htm*
Cfr. Embajada de Ucrania (Emiratos Arabes) *http://www.mfa.gov.ua/oae/en/publication/content/303.htm* (copia: *http://myukraine.info/en/culture/art/Films/*). **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com* (*) (Rev. 11-11-2007).

[850] **ARMENIA: Decanos: A. Manaryan** (iraní)[2]: *Enker Panjuni* (*Comrade Panjuni,* 1992; pueblo caotico por socialismo). **M. Vartanov** (ruso)*: *Parajanov: The Last Spring* (92, reseña sobre Paranajov). **Tino 1970-79: S. Babayan**[2]: *Aryun* (90[2]), *P.S.* (93, sobre cumunismo,[1,]). **V. Chaldranyan**[2]: *Dzayn barbaro...* (91[2]), *Ter voghormya* (*Kyrie Eleison,* 97,[2]). **A. Mkrtchyan**[2]: *Prikosnoveniye* (*Contact* 94,). **G. Melkonyan**[2]: *Prison Art* (97. Doc.). **Tino 1980-89: H. Khachatryan**[2]: *Qamin unaynutyan* (*Wind of Emptiness,* 90, *), *Veradardz avetyats yerkir* (*Return to the Promised Land* 91,), *Verjin kayan* (*Last Station* 94*;* Matrimonio busca sus raíces). **Debut:** Edgar Baghdasaryan[2]**:** *Khagher* (90), *Hosq* (97, *Black Wall*).
Cfr. IMDB, *http://akas.imdb.com* **(*).**
Cfr. Asociacion Armenia de criticos de cine. *http://www.arm-cinema.am/Films/Features/1990.htm* ([1,]).
Cfr. Festival Internacional de cine Independiente. B.A. Argentina Septima edición
http://www.bafici.gov.ar/castellano/programacion_cine_armenia.php ([2]).
(Rev. 1º de noviembre de 2007).

Azerbaiján otea capital privado (Firmas: *"Odjag"* de R. Odjagov; *"Gaya Film",* E. Guliyev; *"Yaddash",* Z. Maherramov; etc.) en sus filmes por su desdén estatal; de 1991 a 1995 hay 165 cintas (125 documentales), el tema usual es política y sociedad (*"Bakht Uzuyu,* 1991, Comedia de R. Azizbeyli) mientras la loa cosmopolita es para A. Salayev (*"Yarasa,* 1995, *Murcielago;* una mujer amante del cine) entre otros.[851]

Georgia ve autores fuera del país (O. Osseliani) o pactos cosmopolitas (N. Dzhordzhadze con Alemania *"Shekvarebuli kulinaris ataserti retsepti,* 1996, *Chef enamorado*); otros forjan la nueva y libre factoría como A. Zavatze (*"Gamis tsekvatze,* 1991), D. Tsintsadze (*Zavarge,* 1993), etc.[852]

Kazajstán, desde la *Perestroika*, comenzó a desarrollar una segunda nueva ola mediante temas de la vida cotidiana.[853]

---

[851] **AZERBAIJAN: Testas del lapso 1970-79: A. Mahmudov**(,1,)*: Gecə qatarında qətl* (1990, *Murder in the night train**). **Generación 1980-89: H. Mechtiev** (Hüseyn Mehdiyev*) *Şahid qız* (90*), *Ösge vacht* (96, *Fremde Zeit**). **Y. Rzayev**(,1,)*: Fovgaldunya"* (91, Doc.), *Sari gelin* (2000, *Puente amarillo*) A. Salayev(,1,)*: Yarasa* (94, *Murcielago*). **Vagif Mustafayev**(,1,)*: Nakes* (1991, *Misfit*), *Franciz* (96), *Hər şey yaxşılığa doğru"* (98*). **Debutan: Ramiz Azizbeyli**(,1,)*: "Bakht Uzuyu* (*91, *Ring of Happines,*,1,). **Shamil Y. Aliyev*:** *Etiraf* (92, *Confession,**).
Cfr. Azerbaijan Film Commision. *http://www.afc.az/eng/az_films/tarix.shtml* **(,1,)**
Cfr.''Azerbaijan Culture'' Heydar Aliyev Foundation *www.azerbaijan.az/_Culture/_Cinema/_cinema_e.html*
Cfr. The Union of filmmakers of Azerbaijan *http://cinema.aznet.org/directors_az.html* **(*)** (Rev. 01-11-07).

[852] **GEORGIA: Tino de 1970-1979: N. Dzhordzhadze:** *Shekvarebuli kulinaris ataserti retsepti* (96, *Chef enamorado;* Alemania), *27 Missing Kisses* (2000, Francia) **Debutan: Aleko Zavatze** ,1, (telefilme en 1985*): *Gamis tsekvatze* (91, *Dance in the night*), *Martoobis ordenis kavaleri* (99). **Dito Tsintsadze**,1,: *Dakhatuli tsre* (88*) *Stumrebi* (90, *Guest**) *Sakhli* (91, *Dom*) *Zgvarze* (93, *On the Borderline**).
Cfr. Festival Internacional de Cortometrajes y Cine Alternativo de Benalmádena (Edición 2007) *http://www.ficcab.com/* (,1,). Cfr. IMDB, *http://akas.imdb.com* (*) (Rev. 2 de noviembre de 2007).

[853] **KAZAJSTÁN: Veteranos: D. Omirbaev**(,1,)*: Kairat* (91, flirteo de un joven,23,), *Kardiogramma* (95, Un niño con mal cardiaco,95,), *Killer* (98, ,98,) **Testas 1980-89: Ermek Chinarbaiev** (Y. Shirnaiev*, *Sestra moya, Lyusya,* 85, base de la nueva ola) **(**[3]**):** *Alciz Shurek* (94*). **R. Nugmanov,**[3] (*Igla,* 88,4,) *Diki vostok* (93**,**[3]) **S. Aprymov,**[3] (*Qijan,* 89)(,1,)*: Aksuat* (98, Sobre un pueblo, ,99,). *Tri bata* (*3 hermanos,* 2000, ,20,). **Debutan: A. Aitouarov** (,90,)*: Prikosnovenie* (90. ,90,). **Y. Bosylbaiev**,4,*: Oultougan* (90, una dama aburrida en un pueblo,4,) **A. Amirkoulov** (,91,)*: Ghibel otrara* (91,,91,). **T. Temenov**,4,*: Keuzgeuch Kous* (*La cible mouvante* 91,; cuestiones colegiales de 1986,4,). **B. Kalymbetov**,4,*: Ainalayin* (91; Un aldeano ante la modernización y la contaminación,4,). **T. Suleimenov**(,94,)*: Strejndzer* (94, un americano en Kazakhstan,94,). **A. Karakoulov**(,1,)*: Golubinyj Zvonar* (*Le sonneur aux colombes* 94; de flirteo trunco,,94,). *Poslednie Kanikuli* (*Last Hollydays,* 96, sobre el viejo régimen, ,96,). **Datos**(,1,)*:* Cine desde 1920; cerca de 1950 filman los maestros Ch. Aimanov, M. Begalin o A. Karpov. En 1985 Aprymov, E. Shinarbaev, D. Omirbaev y Karpykov forjan la Primera nueva Ola.
Cfr. Gulnara Abikeeva, ''kazakh old and nouvelle vague", Festival des 3 continents (2001) *http://www.3continents.com/cinema/infos_diverses/eng_kazakhstan.html* **(,1,).**
Cfr. Gulnara Abikeeva ''ancienne et nouvelle vague kazakhe; Les cinéastes du kazakhstan et du kirghizsta'' Festival des 3 continents (2001) *http://www.3continents.com/pdf/Kazakh_kirghiz.pdf* **(,2,).**
Cfr. E. Buscombe op. cit., . pág. 340 **(**[3]**)**.
Cfr. Philippe Jalladeau ''Films récents des républiques asiatiques de la c.e.i.'' Festival des 3 cont...1992 *http://www.3continents.com/cinema/infos_diverses/republiques_asiatiques.html* **(,4,).**
Cfr. Festival des 3 continents *http://www.3continents.com/3continents/fiche_dir.jsp?directorid=241* **(,5,).**
Cfr. **Festival des 3 continents:** *http://www.3continents.com/festival/* (*1990.html* ,90,) (*1991.html* ,91,) (*1994.html* ,94,) (*1995.html* ,95,) (*1996.html* ,96,) (*1998.html* ,98,) (*1999.html* ,99,) (*2000.html* ,20,) (*2003.html* ,23,)
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com* **(*)** (Rev. 1º de noviembre de 2007).

Kirguizistán, con pocos recursos, atiende temas de identidad con su nueva ola; por testas, brillan A. Abdukhalikov, B. Aitkulouiev, etc.[854]

Rusia divisa obra creciente de productos comerciales de baja calidad; ante ello apartan el viejo N. Mihalkov (*Utomlyonnye solntsem,* 1994, Premio Oscar), el reciente A. Balavanov (*Brat,* 1998 vuelta de un soldado al hogar), la debutante L. Bovrova (*V toy Strane,* 1997, Premio de Berlin), etc.[855]

Tayikistán detalla su contexto actual con la novel generación; B. Khudoynazarov deja trama surrealista de una chica preñada en *Luna Papa* (1998) entre otros.[856]

Turkmenistán presenta la historia de anhelos lujuriosos de un soldado en *Iashlygymyn destany* (1992, M. Biolbioul).[857]

Uzbekistán, ante el cierre de salas y su frágil ayuda estatal, tañe tópica existencial, penuria o remembranza por R. Malikov (*kirk kulok siri,* 1992, *Le mystère des fougères*), D. Fayziyev (*Cammi*), etc.[858]

---

[854] **KIRGUIZISTÁN Debutan: A. Abdukhalikov**(,[1],)*: Gdie Tvoi Dom Ilitka?* (92, *Where is your home, snail?*; un amor estudiantil) **B. Aitkulouiev** (,[1],): *Kvartirantka* (90, *The tenant,* critica social). **B. Surulu** (,[1],): *Altyn Kyrghol* (2001). **Datos:** Luego de 1950 se dio cierto neorrealismo (Okeev, Chamchiev y Ouboukeev) **Cfr. E. Abdyjaparov, La vision du monde à travers le cinéma kirghiz''** Les cinéastes du kazakhstan et du kirghizsta; **Festival des 3 continents 2001:** *http://www.3continents.com/pdf/Kazakh_kirghiz.pdf* (,[1],) **Cfr.** Ernest Abdyjaparov. ''Kirghize cinema'' **Festival des 3 continents** (2001): *http://www.3continents.com/cinema/infos_diverses/eng_kirghiz.html* (Rev. 1º de noviembre, 2007).

[855] **RUSIA Veteranos: Kira Muratova**(,[1],)*: Chuvstvitelnyy militsioner* (1992, *The Sentimental Policeman*), *Uvlecheniya* (94, *Enthusiasms*). **Nikita Mikhalkov:** *Utomlyonnye solntsem* (94, Burn by the sun) *Sibirskiy tsiryulnik* (98, *The Barber of Siberia*). **Tino 1970: Vadim Abdrashitov**(,[1],)*: Vremya tantsora* (98,[1],). **Sergei Bodrov**(,[1],)*: Kavkazskiy plennik* (96*, Prisoner of the Caucasus,*[1],*), Running Free* (*Amigos inseparables,* 99*). **Aleksandr Sokurov**(,[1],)*: Mat i syn* (97, Madre e hijo,[1],). **Lapso 1980: Aleksei Balabanov**(,[1],)*: Brat* (97), *Pro urodov i lyudey* (98*), *Brat 2* (2000*). **Pavel Chukrai**(,[1],)*: Vor* (97*) **Aleksandr Rogozhkin**(,[1],)*: Blockpost* (98, Sobre guerra de Cechenia,[1],). **Debutan: Lidiya Bobrova**(,[1],)*: Oy, vy, gusi...* (91, *Hey, You Wild Geese,*[*]*), V toy strane...* (97, *In That Land...*). **Cfr. E. Buscombe.** op. cit... págs. 340, 342, 344. (,[1],) **Cfr. IMDB,** *http://akas.imdb.com* (*) (Rev. 1º de noviembre de 2007).

[856] **TAYIKISTÁN Mayram Youssupova:** *Mavsimi Alafkhoi zar* (1991; un muerto en un pueblo revela la forma de pensar de los colonos) **Bakhtiar Khudoynazarov**[91,]: *Bratan* (*Hermano,* 91, sobre el viaje de dos hermanos[91,]), *Luna Papa* (99; una chica encinta busca al padre de su hijo, [94,]). **Jamshed Usmanow, Min Boung-hun** *Le vol de l'abeille* (98; dos vecinos peleados,[98,]). **Cfr. Festival des 3 continents:** *http://www.3continents.com/festival/* (*1991.html* [91,]), (*1992.html* ,[92,]), (*1998.html* ,[98,]), (*1999.html* [94,]), (*3continents/fiche_films.jsp?filmid=946* ; M. Yousupova). (Rev. 1º de noviembre, 2007).

[857] **TURKMENISTÁN Mamedov Bioulbioul***: iashlygymyn destany* (*Les chameaux d'argile,* 92; Un soldado del ejercito rojo, 1930, anhela la dama del enemigo y colega) **Cfr. Festival des 3 continents, (Edición 1992):** *http://www.3continents.com/3continents/fiche_films.jsp?filmid=947* (Rev. 01-11-2007)

[858] **UZBEQUISTAN: Djakhonguir Fayziyev** (,[92,])*: Cammi* (91, una nieta judía desea emigrar). **Zoulfikar Moussakov**(*)*: Soldatskaja Skazka* (89, *Histoire de soldat*). **Anatoli Gaziev**(*)*: Denguiz Tchiganougui* (91, *Le coquillage,* una pareja acosada por sovieticos). **Rachid Malikov**(*)*: kirk kulok siri* (92, *Le mystère des fougères,* un hombre al final de su vida) **Kamara Kamalova**(,[96,])*: Atrof Qorga Burkandi* (95, *All around was covered by snow,* sobre un adolecente ante la duda de la muerte de su madre). **Cfr. Philippe Jalladeau. ''Cineastes de l'ouzbekistan''** (19ème Festival des 3 Continents, Nov, 1997) Festival des 3 Continents, *http://www.3continents.com/cinema/infos_diverses/cineastes_de_l_ouzbekistan.html* **(*)**
Cfr. Festival des 3 continents (1992) *http://www.3continents.com/festival/* (*1992.html* , ,[92,]), (*1996.html* ,[96,]) (Rev. 12 de noviembre de 2007).

2.1.8.3. Datos del cine del Lejano Oriente (1990-2000).

Extremo oriente ciñe dos características: La afinidad de ciertas industrias ubicadas en cierto bloque mercantil implícito (Japón, Corea del Sur, Hong Kong, China abierta al capitalismo cosmopolita, etc.) por su número de cintas. La segunda es la reducción conceptual de sus temas en un existencialismo (a veces por la globalización) ceñido con espiritualidad, penuria, costumbres[859] y/o historia reciente. Quizá es factoría dubitativa entre la resistencia y la aceptación del choque formativo de occidente.

Cambodia da vista del régimen de Pol Pot y la sociedad en obras de N. Sihanouk (*Peasants in distress,* 1994) o R. Panh (*Neak sre, La gente del arrozal,* 1994).[860]

China, con discreta censura ante el sexo o la política y el crecimiento de copias ilegales en vídeo, sigue con el toque de la cría de 1980 (Z. Yimou: *Yi ge dou bu neng shao, Ni uno menos,* 1999) y cede cierta pauta neorrealista (cámara o sonido directo; tópica social) por nuevas testas como la mujer Ning Jing (*zhao le,* 1992), Z Yuan (*Dong gong xi gon,* sobre homosexualidad), W. Xiashuai o X. Feng (comedias) entre otros. [861]

En el caso de **Corea del Norte** hay poca obra fílmica o poco constatable.[862]

---

[859] Varios de sus generos (*jedai-geku, samuráis, kaigu-eiga, mounstros; Kaidan Eiga,* fantasmas; etc.,[1]) evidencian dos cosas: Su indosincracia o un adoctrinamiento para occidente con sus mitos o usanzas (la animación nipona, artes marciales) ante el paradójico avance del mundo de oeste en sus tierras.
Cfr. Roberto Cueto ''Claves para una estética geopolítica del nuevo cine japonés'', en El principio del fin; tendencias y efectos del novísimo cine japonés'' de Rubén Lardin *et al.* págs. 22, 23. **([1]).**

[860] **Debutan: Norodom Sihanouk:** *My Village at Sunset* (1992*) *See Angkor and Die* (93*) *Peasants in Distress* (94*), *An Ambition Reduced to Ashes* (95*). **Rithy Panh:** *Neak sre* (*Rice people,* 94*); cooproduce Francia, *Bophana* (96*), *Un soir après la guerre* (98*). **Cfr. IMDB,** *http://akas.imdb.com/* (*name/nm0797625/* Sihanouk) (*name/nm0659454/* Panh) **(*)**. (Rev. 14 de noviembre, 2007).

[861] **CHINA Quinta generación (1975-89, ([1]): Ch. Kaige:** *Bian zou bian chang* (*Vie sur un fil,* 1991, [91]), *Ba wang bie ji* (*Adios a mi concubina,* 93*). **T. Zhuangzhuang**: *Lan feng zheng* (93, *Blue Kite**) **Zhang Yimou:** *Wo de fu qin mu qin* (99, *Camino a casa,**). **Li Shaohong** [92]: *Xuese qingchen* ([92], 90, *Bloody Morning**). **Hu Mei**, **Liu Miaomiao, Wu Ziniu, Zhang Zeming, Huan Jianxín**, **Peng Xialian. Debutan: Zhang Yuan** [1]: *Mama* (Mama, 91, [91]), *Dong gong xi gong* (96, *Palacio oeste, Palacio este*,[2]), *Guo nian hui jia* (*17 años*, 99,[2]). **Ning ying**[2]: *zhao le* (92, *Por diversión,* [93]), *Minjing Gushi* (*En la Pelea,* 95, [95]). **Wang Xiashuai** [1]: *Dong chun de rezi* (93, *Les jours,* [93]), *So Close to Paradise* (99, [99]). **Jiang Wen**[2]: *Yangguang Canlan de Rizi* (94*) *Guizi lai le* (*Demonios en el umbral,* 2000).**He Yi** (He Jianjun [1]) (Zhao Jisong:[99]): *Youchai* (*The postman,* 94), *Fengjing* (*Vues,* 99, [99]). **Lu Wei**([97]): *Xia lu tiao tiao* (*Le voyage pour l'empire Xia,* 97,[97]). **Jia Zhang-Ke:** *Xiao Wu* (97, [98]), *Zhantai* (*Le Quai*, 2000, [20]). **Wang Guangli**[2]: *Chünu zuo* (97*). **Joan Chen:** *Xiu xiu* (97, [98]). **Xiaogang Feng** (comedias),([2]): *Mai wang mei lao* (*Lo siento nena, 99*[2]). **Yang Zhang**[2]: *Xixao* (*La ducha,* 99*).
Cfr. M. Müler ''El devenir...'' en Historia general... Vol. XI, J. Enrique Monteverde,. págs. 313. ([1]).
Cfr. Festival des 3 continents: *http://www.3continents.com/festival/* (*1990.html* [90]), (*1991.html* [91]) (*1992.html* [92]) (*1993.html* [93]), (*1995.html* , [95]), (*1997.html* , [97]), (*1998.html* , [98]), (*1999.html* , [99]) (*2000.html* [20]) (Rev. 13 de noviembre, 2007).
Cfr. Michel Primont ''Cine Chino Moderno'', La Jornada: 10 de marzo de 2002, Suplemento *La Jornada Semanal*, pág. 8-9. ([2]**). Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com* (*).(Rev. 15 de octubre. 2007).

[862] **COREA DEL NORTE. In Hak Jang:** *Mun hoot nal eui nah eui moe soop* (*My Self in the Distant Future.* 1997) de. **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/name/nm0417531/* (Rev. 14 de noviembre de 2007).

Corea del Sur, con fijada libertad de expresión, ve labor de testas de la reciente nueva ola (1980-89; con el diestro Im Won Taek) y nuevas de brote colegial; la ficción ata idea intelectual o política (*Motel sonnjang,* Park Ki-Jong, 1997); tras 1995, el toque propio (como Kim-Ki Duk) o el lucro de géneros (Trillers: *Swiri,* 1999, de Kang-Je Gyu con tema de las dos Coreas) fluctuan en su obra.[863]

Filipinas da temas de idiosincrasia o de escándalo informativo (algunos censurados; fracaso cosmopolita) y cintas pretenciosas con indefinida loa oriunda; I. Bernal o M. De Leon siguen con éxito como el Festival de Manila. [864]

---

[863] **COREA DEL SUR: Datos:** De 1990 a 1998 da casi 70 cintas por año; luego 43. Nuevas firmas en la industria son: *Microvision, Corea Service, Myun Films, etc.* **Veteranos: Im Kwon-Taek**(,1,)*: Seopyeonje* (*La cantante de Pansori,* 93,,1,), *Zhunhyang-jeo* (2000,,1,). **Talento de 1980-89: Lee Myung-taek**(,1,)*: Injeong Sajeong Bol geot eobtda* (*Sin escape,* 99,,1,). **Jang Sun Woo**(,1,)*: Gojitmal* (*Mentiras,* 99,,1,). **Kim Ulseok**(,1,)*: Gyeolhon Iyagi* (*Historia de un matrimonio,* 92,,1,). **Park chul-Suet**(,1,)*: Bongjia* (2000*). **Park Kwang-Su**(,1,)*: Guedeuldo Ulicheolim* (*La república negra,* 90,,1,). **Kim Yu-Jin**(,1,)*: Yagsog* (*Promesa,* 98). **Kang Woo Suk**(,1,)*: Gonggongeui* (2002,,1,). **Debutantes:** *TÓPICA SOCIAL-POLÍTICA:* **Colectivo Changsan Gonmae**(,1,)*: Paop Chonya* (90, Film de Chang Tong-Hong), *Ah! Kum-ui Nora* (98, de Ch. Tong-hong; sobre masacre en Gwagju, 1980,,1,). **Park ki-Jong**(,1,)*: Motel soninjang* (97,,1,). *EXITOS DE TAQUILLA:* **Hong Sang Soo**(,1,)*: Doejiga umuil-e Ppajin Nal* (*Día en que un cerdo se cayó en un pozo,* 96,,1,). **Ang-Je Gyu**(,1,)*: Eunhaengnamu Chindae* (96, aventuras,,1,), *Swiri* (99, triller,,1,). **Jang Yun-Hyeon**(,1,)*: Jeobsog* (*Contacto,* 97, amor a una ciega,,1,). **Lee Jeung-Kuk**(,1,)*: Pyeonji* (*La carta,* 97,,1,). **Le Chang don**(,1,)*: Cholog Mulgogi* (*El pez verde,* 97,,1,). **Song Neung-han**(,1,)*: Number 3* (97,,1,). **Park ki-hyeong**(,1,)*: Yeogo-goedam* (98, terror,,1,). **Hur Jin-ho***: Pal wol-ui Christmas* (*Navidad en Agosto,* 98), *Bomnaleum ganda* (*Bello día de Primavera,* 2001, amor trunco). **E.J. Yong**(,1,)*: Jeongsa* (98, aventura). **Lee Kwan hoon**(,1,)*: Jagwimo* (99, un fantasma enamorado,,1,). **Shim hyung-rae**(,1,)*: Yonggaty* (99, kaigu eiga). **Kim Dong bil**(,1,)*: Ring virus* (99, terrorr cono *Ringu,* de Japón,,1,). **Park Chan Wook**: *Gong dong Gyeonby guyeok Jsa* (*Zona de seguridad,* 2000,,1,). **Ultimos realizadores: Kim-Ki Duk**(,1,)*: ag-o* (*Cocodrilo,* 96*) *Seom* (*La isla,* 2000*). **Lee Kwang-mo**(,1,)*: Aleun da-un Sijeol* (*Primavera es mi ciudad*; 98; sociedad ante la guerra,,1,). **Lee Jung hyang**(,1,)*: Misuñ gwan-yeb Dong-mul-won* (98,,1,). *jibeuro* (2002, tema relativo a la infancia,,1,). **Song il-Gon**(,1,)*: So poong* (*Pic-nic,* 99,,1,). **Song Hae-Song**(,1,)*: Calla* (,1,,99). **Kim Jee Won**(,1,)*: Jayonghan Gajok* (*Callada familia,* 98,,1,). **Yang Tun-ho**(,1,)*: White valentine* (99,,1,). **Park Daer-yong**(,1,)*: Yeonpung yeonga* (99,,1,) **2000 en adelante: Kim Jung Kwan**(,1,)*: DongGam* (2000, C. Ficción.,,1,). **Oh ki hwan**(,1,)*: Seonmul* (2001, sobre un enfermo terminal,,1,). **Park He-Joon**(,1,)*: Cheonsamong*(2001,,1,, Kaigu eiga o cine de mounstros). **Jeong Jae-eun**(,1,)*: Goyanjirul buthake* (2001, feminista,,1,). **Park cheol Kwang**(,1,)*: Dalmaja Nolja* (2001). **Ah Byeng-gi**(,1,)*: Phone* (2002, terror) **Kim in sik**(,1,)*: Road movie* (2002, sobre gays). **Lee Hong-Lyuk**(,1,)*: H* (2002, psicotriller,,1,). **Jo Kyung-Jung**(,1,)*: Dong Seung* (2002, relativo a la infancia). **Mo Ji-eun**(,1,)*: Jeheun saram insseumyeon sogae sikojou* (2002,,1,, feminismo).

Cfr. Alberto Elena (Editor) *et al* La renovación del cine coreano; Seul Express; 97-04, págs. 14, 18-23, 30-35, 45. (,1,)**.**

Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com* (Rev. 12 noviembre, 2007)

[864] **FILIPINAS. Datos**(,1,)*:* 120 filmes al año; de 1991 a 1995, 60. Tiene 173 salas (Manila); *Star system* atado a la política (el actor J. Estrada (loa en desde 1960) es viceprecidente). El género de escandalo es llamado por A. Sotto *Subjudice* (voz francesa) **Talento veterano: Lino Brocka**,,1,, (1939-91*)*: Gumapang Ka sa Lusak* (*Sale affaire,* 90,,1,), *Sa Kabila ng Lahat* (*Dans tous les cas*, 91,,1,). **Generación: 1970: Carlo J. Caparas**,,1,, (debut 1970*)*: *Vizconde massacre* (93, *Género de escándalo:* sobre la muerte de señora e hijos.,,1,). **Ishmael Bernal:** *Wating* (94,,1,). **Mike de León**(,1,)*: Bayaning, third world* (2000,*).

Cfr. Agustin Sotto ''Oeuvres marquantes et inédites du cinéma philippin'' Festival Des 3 Continents (Nov-1994): *http://www.3continents.com/cinema/infos_diverses/* (*philippines.html* , *philippines_suite.html*) **(,1,) .**

Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com* (*) (Rev. Lunes 12 de noviembre, 2007).

Hong Kong (zona China en 1997) cuida el lucro (artes marciales) con tino del lapso de 1970 (T. Hark; J. Chan o J. Woo van a Estados Unidos de América) y de 1980 (C. Law, E. Fong, J. Law, S. Kwan; W. Kar Wei: *Ah fei zheng zhuan, Nuestros años salvajes,* 1990); el nuevo talento usa tema social (F. Chan: *Xianggang zhizao*, *Hecho en Hong-Kong,* 1997).[865]

Indonesia, ante la ventaja de Hong Kong, Estados Unidos de América o la televisión, da pocos filmes; hay tópica de identidad, amor (G. Nugroho: *Bulan tersuko Ilalang,* 1995), etc.[866]

Japón cede más obra autónoma (156 filmes de 230 en 1991; el promedio anual del lapso oscila de 230 a 250 cintas) en su plétora de géneros;[867] con ello, hay desde algo de *Jeidai-geki* (Samurais: como *Edejo* de T. Masuda)[868] hasta dibujos animados.

---

[865] **HONG-KONG: Veteranos: King Hu** (Chino)(,92,): *Hua pi zhi yinyang fawang* (*Peau-peinte, le roi de la loi Yinyang*, 92,(,92,)). **Testas 1970-80: Tsui Hark** (de Vietnam; Xu Ke): *Huang Feihong, H. Feihong Zhi er, H. F. Zhi San* (*Erase una vez rn China, 1,2,3,;* 91, 92, 93. (1)). *The blade* (96(,21,)). **John Woo**(1): *Hard Boiled* (92.(1)). **An Hui** (Xu Anhua) ((1)): *shangai Jiaqi* (*Meu neto norte-americano,* 91(1)), *Nurem sishi* (*Neve de Verâo,* 95,(1)). **Década 1980-1989: Stanley Kwan** (*Yanzhi kou,* 86, *Rouge*(,98,)): *Yue kuai le, Yue duo luo* (*Hold you Tight,* 98, Hong-Kong/Chine, sobre un hombre viudo,(,98,)). **Wong Kar Wai**(1): *ah fei zheng zhuan* (*Days of being wild*, 90,(1)), *Chongquing Senlin* (*Amores expressos,* 93,(1)) *Dongxie xidu* (*Ashes of time,* 96,(1),(,96,)). **Jacob Cheung** (Zhang Zhiliang)(1): *Long Min* (*Cagemen,* 92, (1)). **Clara Law** (de *Macau,* Lou Zhuoyao)(1): *Qiuyue* (*Lune d'automne*, 92(,92,), (1)), *You seng* (*A Tentaçao do Monge,* 93, (1)). **Jeff Law***: *A Chinese Odyssey* (*I, II*) (95, Romance y comedia*). **Allen Fong** (Fang Yuping)(1): *Wu Niu* (*Dancing Bull,* 90,(1)). **Nuevos talentos: Ching Siu-Tung**(2): *Ren jian dao* (*Une histoire chinoise de fantômes-2ème partie*, 90,(,90,)). **Fruit Chan**(,98,): *Xianggang zhizao* (*Made in Hong-Kong,* 97, drama de unos jovenes y la busqueda de identidad (,97,)). **Wu Tian Ming**(,98,): *Bian Lian* (*Le roi des masques*, 96, (,97,)). **Yuen Kwai** (,**93,**): *Fong Sai-yuk* (fang shiyu, 93, Romance, (,**93,**)). **Extranjeros: Zhang Yuan** (,**93,** (China): *Beijing zazhong* (*Bâtards de Pékin*, 93, (,**93,**)). **Cfr. G. Bilharinho,** op. cit., págs. 244-245 ((1))
Cfr. Festival Des 3 Continents *http://www.3continents.com/festival/* (*1990.html* (,90,), (*1991.html* (,91,) (*1992.html* (,92,) (*1993.html* (,**93,**),(*1995.html* , (,95,), (*1996.html* , (,96,) (*1997.html* , (,97,), (*1998.html* , (,98,) (*2001.html* , (,21,) **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com* (*) (Rev. 9 de noviembre, 2007)
Cfr. Agustín Garcélls Suárez: ''Los Noventa y la Segunda Ola de Cine Hongkonés''. **Revista Miradas:** *http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=353&Itemid=53*

[866] **INDONESIA: Veteranos: Wim Umboh** (1): *Pengantin* (90*) **Tino de 1980-89: Slamet Rahardjo** ((1)): *Langitku rumahku* (*Le ciel est mon toit,* 90, (2), (1); un niño trabajador anhela ir al escuela, (,95,)). **Garin Nugroho** ((1))((,**93,**)): *Cinta dalam sepotong roti* (*Love in a Slice of Bread*, 91, un hombre ama a la esposa de su amigo (,95,)) *Surat untuk bidadari* (*Une lettre pour un ange*, 93, (,**93,**)). *Bulan Tertusuk Ilalang* (*And the Moon Dances*, 95, un hombre y una mujar buscan su identidad por la amistad de un tercero. (,95,)). **Ismael Soebardjo**((1)): *Tacksi 2* (*taxi 2,* 90,*) **Debutan: Riri Riza(*)** *Kuldesak* (99*).
Cfr. G. Bilharinho op. cit., págs. 245 ((1)).
Cfr. Festival des 3 continents *http://www.3continents.com/festival/* (*1990.html* (,90,), (*1993.html* (,**93,**),(*1995.html* , 1995 (,95,)). **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com* (*) (Rev. 12 de noviembre, 2007).

[867] *Yakuza eiga*: *Gangsters. Pinku eiga:* Erótico. *Jidai-Geki:* Samurais. *Merodroama:* Melodrama. *Roman-Poruno:* Porno ligero. *Kaigu-Eiga:* Mounstros. *Kaidan-eiga,* Fantasmas.
Cfr. Roberto Cueto ''Claves para una estetica...'' en el El principio del fin; tendencias y efectos del novísimo cine japonés, (Ruben Lardín *et al*.) págs. 22-25.

[868] **JAPÓN:** Otras obras *Jidai Geki* por: **Toshio Masuda**((,1,)): *Edejo* (1991,(,1,)). **Akira Tomono**((,1,)): *Rayuko* (92, (,1,)). **Jon'ya Soto**((,1,)): *Oroshoya koku Suimulan* (91, (,1,)). **Kon Ichikawa**((,1,)): *Shijushichinin* (*47 Ronin*, 94,(,1,)). **Kinji Fukasaku**((,1,)): *Chushingura GaidenYotsya Kaidan* (94,(,1,)). **Cfr. Roberto Cueto. ''Claves para una estetica...'' en** El principio del fin..., **Ruben Lardín *et al*** págs. 22-25. ((,1,)).
Cfr. Ruben Lardín *et al.* op. cit., págs. 249-262.

Por nipones veteranos, A. Kurosawa da su póstuma *Madadayo* (1993), K. Ichikawa cede el *Jidai Geki* (cine de artes marciales) *Shijushichinin* (*47 Ronin,* 1994), S. Imamura (con el iraní A. Kiarostami) gana en Cannes por *Unagi* (*The Eel*, 1997), etc.; por generación reciente Kiroshi Kurosawa tiene buen renombre entre otros; por debutantes, H. Koreda da toque semi-documental (*Maboroshi no hikari, Ilusión,* 1995), Takeshi Kitano suma reflexión postmoderna en cine de *Gangsters* (*Yakuza eiga*: *Kids Return,* 1996) como Miike Takashi con prolifica filmografía (*Hanzaisha, Dead or Alive,* 1999), H. Nakata ciñe toque de terror (*Ringu,* 1997), etc. De los antes citados, quizá sobresalen más los últimos talentos por su visión de la sociedad actual o por un reparo existencial; la filmografía japonesa mantiene un papel predominante en cifras y autores.[869]

Laos carece de filmografía o su difusión es nula.

---

[869] **JAPÓN: Veteranos: A. Kurosawa*:** *Yume* (1990*), *Hachi-gatsu no kyôshikyoku* (*Rhapsody in August*, 91*), *Madadayo* (*Not yet,* 93*). **Kon Ichikawa** (,[1],): *Tenkawa densetsu satsujin jiken* (91)*, Fusa* (*), *Kaettekite Kogarashi Monjiro* (93*), *Shijushichinin no shikaku* (94,[1],), *Yatsu haka-mura* (*The 8-Tomb Village,* 96*). **Kaneto Shindo** ,[98,]: *Gogo no yuigonjo* (*Le testament du soir*, 95, ,[97,]) **Yoichi Higasi (**,[96,]**):** *E no naka no boku no mura* (*Le village de mes rêves,* 96, ,[96,]). **Shohei Imamura**(,[91,])*: Unagi* (*The Eeel,* 97*), *Kanzo sensei* (*Dr. Akagi,* 98*). **Tino del lapso 1970-79: Mitsuo Yanagimachi** (,[91,])*: Ai ni tsuite, Tokyo* (*A propos de l'amour, Tokyo*, 92, ,[92,]). **Tatsumi Kumashiro**(,[94,]): *Bo No Kanashimi* (*Comme une pierre qui roule,* 94, ,[94,]). **Tino 1980-89: Fumiki Watanabe** (,[91,])*: Zazambo* (91,,[91,]). **Kiyoshi Kurosawa** (,[1,]) *Jigoku ne keibiin* (*The Guard from the underground,* 92, ,[1,]), *Fukushu - Unmei no homonsha* (*La venganza,* 97,,[1,]), *F. - Kienai Kizuato* (*La venganza 2*, 98, ,[1,]), *Ningen gokaku* (*License to live,* 98, ,[1,]), *Karisuma* (*Carisma,* 99.,[1,]),*Kaïro* (*Pulse,* 2001,[1,]). **Rokuro Mochizuki (**pericia en pornografía, ,[1,]): *Skinless night* (92, ,[1,]). **Yoichi Sai** ,[93,]: *Tsuki wa docchi ni deteiru* (*De quel côté, la lune*, 93, ,[93,]). **Jun Ichikawa** (,[1,]):*Tokyo Kyodai* (95, ,[1,]), *Osaka monogatari* (98, ,[1,]). **Sabu** ,[98,] (***Hiroyuki Tanaka****): *Posutoman buruso* (*Postan Blues,* 98,,[98,]). **Macoto Tezka** (,[21,]): *Hakuchi* (*L'idiote*, 2000, ,[21,]). **Junji Sakamoto** (,[1,])(,[20,]): *Kao* (Visage, 2000,,[1,],[20,]). **Debutan (89-2000): Takeshi Kitano** (debut 1989, ,[1,]): *3-4 Jugatsu* (*Boiling point,* 90,,[1,]), *Sonachine* (93,*), *Minna yatteruka* (*Getting Any,* 94,,[1,]), *Kidsu ritan* (*Kids Return,* 96, ,[1,]), *Hana-bi* (*Fireworks,* 97,,[1,])*, Kikujiro no natsu* (*El verano de kukijiro,* 99,,[1,]). **Naoto Takenaka**(,[91,]): *Muno no hito* (*homme incapable*, 91, ,[91,]). *Tokyo Biyori* (97, ,[97,]). **Takashi Ishi** (,[1,]): *Shinde mo li* (92,,[1,])*, Gonin* (*The five,* 95,,[1,]), *Freeze me* (2000, ,[1,]). **Takayoshi Yanaguchi** (,[1,]): *Koi no tasogare* (93,,[1,]). **Sion Sono(**,[93,]**):** *Heya* (*La chambre*, 93, ,[93,]).**Ryosuke Hashiguchi** (Debut 1989,,[1,]): *Hatachi no Binetsu* (94,,[1,]), *Nagisa no sindbad* (*Grains de sable*, 96, ,[96,]). **Miike Takashi (**,[1,]**):** *Shinjuku kuroshakai* (*Shinjuku Triad Society,* 95,,[1,]), *Gokudô sengokushi: Fudô* (*Fudoh: The New Generation*, 96,,[1,]), *Gokudô kuroshakai* (*Rainy Dog,* 97,,[1,])*, Chûgoku no chôjin* (*Bird People in China,* 98, ,[1,]), *Kishiwada shônen gurentai* (*Blues Harp,* 98, ,[1,])*, Sarariiman Kintarô* (*Salaryman Kintaro,* 99,,[1,])*, Dead or Alive: Hanzaisha* (*99,*,[1,]), *Ôdishon* (*Audition,* 2000,,[1,]), *Nihon kuroshakai* (*Japan Underworld,* 2000, ,[1,]), *'Hyôryû-gai* (*City of Last Souls, 2000,*,[1,]*), *Dead or Alive 2: Tôbôsha* (*2000,* ,[1,]). **Shunji Iwai** (,[1,]): *Letters of love* (95, ,[1,]), *Picnic* (96, ,[1,]), *The boys wanted to see the fireworks* (99, sobre el filme *Fireworks,* ,[1,])*.* **Makoto Shinozaki** ,[95,]: *Okaeri* (95, ,[95,]), *Wasurerarenu hitobito* (*Pas oublié*, 2000,[20,]). **Genjiro Arato** (antes productor)(,[95,]): *Fatherfucker* (*A Silent Girl,* 95,,[95,]). Hirokazu Kore-da (,[1,]): *Maborosi no hikari* (95,,[1,],[95,]). *Wandafuru raifu* (*Wonderful Life,* 98, ,[1,] ,[98,]) **Shinji Aoyama(**,[1,]**)**: *Helpless* (96,,[1,]), *Dokomademo-ikou* (*Vamos, Vamos aún,* 99,,[99,]), *Eureka* (2000,,[20,]). **Hideo Nakata** (,[1,]): *Ringu I, II* (97, 99, terror,,[1,]), *kaosu* (*Chaos,* 99,,[1,]). **Naomi Kawase**(,[1,]): *Moeno Susaku* (97,,[1,]).
Cfr. Ruben Lardín y Ricardo Reparaz El principio del fin; tendencias y efectos del novísimo cine japonés'' págs. 13-37 (artículo de Roberto Cueto) 252, 254-256, 257, 260. **(**,[1,]**) .**
Cfr. Festival des 3 continents *http://www.3continents.com/festival/* (*1991.html* ,[91,]) (*1992.html* ,[92,]) (*1993.html*,[93,]), (*1994.html* , ,[94,]), (*1995.html* , ,[95,]), (*1996.html*, ,[96,]) (*1997.html* , ,[97,]), (*1998.html* , ,[98,]) (*1999.html* , ,[99,]), (*2000.html* ,[20,]), (*2001.html* , ,[21,]) (Rev. 10 de noviembre, 2007).

Malasia (5 cintas anuales desde 1990) cede temas de penuria o marginación por testas como U-wei Hajisaari (antes autor de filmes de televisión) con *Kaki Bakar* (*El incendiario*, 1995) o el colegiado Osman Ali (ó Mali) con *Bukak Api* (*Open Fire,* 1998, sobre prostitutas), etc.[870]

Mongolia, con influjo demócrata de 1989, revela inversión libre; B. Baljinnyam da trama histórica en *Genghis Khan* (1992, con Japón), Ch Jumdaan coteja usanzas en *Tengeriin Sahil"* (*Selon la volonté du ciel*, 1991), la debutante N. Vranchimeg otea infancia vejada en *Argamjaa* (1990), etc.[871]

Singapur asiente primera obra oriunda en 1991 con el psico-triller *Medium Rare* (A. Smith); luego ve el relato de amor de Eric Khoo *Me pok man* (1995) y la visión social de trasvestis en *Bugis Street* de Yon Fan, etc.[872]

---

[870] **MALASIA: Debutan: U-Wei Bin HajiSaari**(,1,)*: Perempuan, Isteri et Jalang* (93,,1,). **Aziz M. Osman (Ali)**(,1,)*: Bukak Api* (*Open Fire,* 98, ,2,). **Yuslof Hasnan** ,3,**:** *Pemburu bayang* (93*).
Cfr. E. Buscombe op. cit., pág. 451. **(,1,).**
Cfr. Alain Jalladeau ''Deux Auteurs malais''; Festival des 3 continents (noviembre, 2001), *http://www.3continents.com/pdf/malaisie.pdf* (,2,).
Cfr. Festival des 3 continents, ''Discovering malaysian cinema'' (noviembre, 2001); *http://www.3continents.com/f3c2001/cinema_malais.html* (,3,). **Cfr. IMDB:** *http://akas.imdb.com* (*) (Rev. 10 de noviembre de 2007).

[871] **MONGOLIA: Veteranos: Jamyanguyn Buntar:** *Tod magnai* (1990) *Bulingar* (92), *Khalaasnii eree* (94). **Del lapso 1980-89: Naidangin Nyamdavaa (**[3]**):** *Buyani Niguud* (*An Unfortunate Fortune*, 93, [3]),*Boi* (*Struggle*, 95, ,95,). **Begziin Baljinnyam (,1,): ;** *Genghis Khan* (92, con Japón). **B. Nagnaidorj:** *Nutsgen uuliin beld* (92), *Ev* (93). **Choymbolyn Jumdaan** ,1,**:** *Tengeriin Sahil"* (*Selon la volonté du ciel*, 91), *Aldas* (94, ,94,). **Debutan: Nansaliin Vranchimeg (mujer):** *Argamjaa* (*La corde* 1991; de un niño ladron, ,**1,** ,94,). **Jigjidiin Binder**,94,**:** *Khuin kholboo* (*Madre,* 92, ,94,). **D. Turmunkh**: *Nokhoi Oron* (*State of Dogs*, 98*). **Cfr. Film Database.** *http://www.citwf.com/person60103.htm* (N. Nyamdavaa **,**[3])
Cfr. Dashtseren Tsolmon ''Retrospective du cinema mongol'' (16ème **Festival des 3 Continents**, Novembre 1994): *http://www.3continents.com/cinema/infos_diverses/retrospective_mongol.html* (,**1,**)
Cfr. Festival des 3 continents: *http://www.3continents.com/festival/* (*1991.html* ,91,), (*1994.html* , ,94,), (*1995.html* , ,95,) **; Festival des 3 continents:** *http://www.3continents.com/3continents/* (*result1_dir.jsp?MnuCountry=MN* Filmografias Mongolia) (*fiche_dir.jsp?MnuCountry=MN&directorid=129* J, Buntar) (*fiche_dir.jsp?MnuCountry=MN&directorid=125* B. Nagnaidorj).
Cfr. I.M.D.B. *http://akas.imdb.com/name/nm0877285/* (D. Turmunkh) (Rev. 10 de noviembre, 2007).

[872] **SINGAPUR: Arthur Smith**(,2,)*: Medium Rare* (91, ,2,). **Eric Khoo**(,2,)*: Mee Pok Man* (95, ,2,), *12 Storeys* (97,,2,). **1996**: **Yon Fan**(,2,)*: Bugis Street* (,2,). **Ong Keng Sen**(,2,)*: Army Daze* (,2,). **1997: Hugo Ng**(,2,)*: God or Dog* (,2,). **Lim Suat Yen**(,2,)*: A road less travelled* (,2,). **1998: Philip Lim**(,2,)*: Teenage Textbook* (,2,). **Victor Khoo**(,2,)*: Tiger's Whip* (,2,). **Glen Goei**(,2,)*: Forever Fever* (,2,). **Tay Teck Lock**(,2,)*: Money no Enough* (,2,). **1999: Lam Po Ko**(,2,)*: Lucky Number* (Ene-99,,2,). **Teng Bee Leng**(,2,)*: Liang Po po . The Movie* (Feb-99,,2,). J.P. Tan(,2,)*: Where got poblem* (May-99,,2,). **Jack Neo**(,2,)*: That one not enough* (May-99,,2,). **Derek Yee**(,2,)*: The truth abouth Jane and Sam* (Jul-99,,2,). **Agan (China)**(,2,)*: The Mirror* (Sep-99,,2,). **David Lam**(,2,)*: Street Angels* (Sep-99,,2,). **Kelving Tong y Jasmine Ng**(,2,)*: Eating Air* (Dic-99,,2,). **2000: Gordon Chan**(,2,)*: 2000 Ad* (,2,). **Ling Ting**(,2,)*: Crazy people* (,2,). **Manoharam Rarnakrishnan**(,2,)*: Starnford Hall* (,2,). **Cheek, Nizam y James Toh**(,2,)*: Stories about Love* (,2,). **Cheek**(,2,)*: Chicken Rice War*(,2,). **Cfr. ''Singapore's first full-length English film'' National Library Board of Singapure** (Enciclopedia): *http://infopedia.nlb.gov.sg/articles/SIP_476_2005-01-07.html* **(**[1]**).** (Rev. 10-11-2007).
Cfr. List of Singapore Movies (1991-2006) en Singapore Film Comission *http://www.sfc.org.sg/docs/1991to2006.pdf* **(,2,)** (Rev. 10 de noviembre, 2007).
Cfr. Reel life in Singapore: It's renaissance time for the island's film industry. (1995, June 16). **Asiaweek.com**. *http://www.asiaweek.com/asiaweek/95/0616/cinema.html* (Rev. 10 de noviembre, 2007).

Tailandia (10 filmes por año) es frágil ante la crisis económica asiática (1997). Existe cierta renovación con talento venido de la publicidad (P.E. Ratanaruang, N. Nimibutr W. Sasanatieng) o algunos veteranos (Chatrichalerm Yukol).[873]

Taiwán contribuye con diversa factoría a veces ayudada por el Estado; luce Hou-Hsiao-Hsien con el artista de *Ximeng renshing* (*Maestro de las marionetas,* 1993), Ang Lee y el drama de un viudo con hijas *Yin Shi* (*Comer, beber y amar,* 1994) o su vista mágica de *Samuráis* de *Wo hu cang long* (*El tigre y el dragón,* 2000), etc.[874]

---

[873] **TAILANDIA: Talento 1970-79**: **Chatrichalerm Yukol** (,[1],**):** *Nawng mia* (*Song for Chao Phraya*, 1990*), *Salween* (*Gunman II*, 95*), *Sia dai* (*Daughter*, 96*), *Sia dai 2* (*Daughter 2,* 97*). **Talento 1980-89: Manop Udomej** (,[1],**):** *kalok bang tai cha, kalok na tai kohn* (*Méfiez-vous des mous*, 91, sobre las aventuras de dos ladrones ,[92,]). **Debutan: Nonzee Nimibutr**(,[97,]*): 2499 : Antapan krong muang* (*Dang Bireley et les jeunes Gangsters,* 97, problemas de un gángster inexperto[97,]), *Nang Nak* (99,*) **Pen-Ek Ratanaruang**[97,]**:** *Fan Ba Karaoke* (*Fun Bar Karaoke,* 96, una chica encuentra amistad diversa en un bar[97,]). **Wisit Sasanatieng**(,[2,]): *Fah talai jone* (*Tears of the Black Tiger, 2000**). **Cfr. G. Bilharinho** op. cit., pág. 242. **(**,[1,]**)** **Cfr. Anchalee Chaiworaporn ''New Thai Cinema''; International federation of film critics © FIPRESCI 2006. (Oct- 21, 2007)**
http://www.fipresci.org/world_cinema/south/south_english_asian_cinema_thailand.htm **(**,[2,]**).**
Cfr. Festival des 3 continents *en* *http://www.3continents.com/festival/* (*1992.html* ,[92,]) (*1997.html* , ,[97,]),
Cfr. IMDB, *http://akas.imdb.com/name/* **(*)** (*nm0950841/* Ch. Yukol) (*nm0879868/* M. Udomej) (*nm0632354/* N. Nimibutr) nm0765685/ W. Sasanatieng).
Cfr. Robert Williamson ''Thai cinema: sustainable development or imminent decline?'' (03/11/05); Thai Film Fundation: *http://www.thaifilm.com/articleDetail_en.asp?id=69* (Rev. 10 de noviembre, 2007).

[874] **TAIWAN Veteranos: Tino 1970-79: Ann Hui:** ,[91,]*, Ke tu chu chen* (*Chant d'exil*, 90, una chica rencuentra su pasado en Hong Kong, ,[91,]). **Tino 1980-89: Yeh Hung-Wei**(,[91,]*): Qu jia un* (*Cinq filles et une corde,* 91; cinco jovencitas ante el amor; ,[91,]). **Edward Yang (china)**, ,[91,], [2]**:** *Guling jie shaonian sha ren shijian* (*Une belle journée d'été*, 91; un chico de 1960 con ideas comunistas; ,[91,] [2]), *Duli Shidai* (*Confusion chez Confucius*, 94; sobre espiritualidad actual; ,[94,][2]), *Mahjong* (96; relaciones pasionales de adultos; ,[96,]). **Hou Hsiao Hsien**[2], ,[93,], : *Ximong rensheng* (*Le maître de marionnettes*, 93; Premio Cannes,[2], ,[93,][1]), *Haonan Haonu* (*Good Men, Good Women*, 94; una actriz entre el trabajo y el amor;[2],[95,][1]), *Nanguo Zajjian, nanguo* (*Au* revoir le Sud, au revoir, 96, ,[96,]), *Hai Sang-hua* (*Flowers of shanghai,* 98[1]). **Wan Jen:** *Chau ji da Kuo min* (*Super citizen ko,* 95[2]). **Chen Guofo (Kuo-fu)**,[93,]**:** *Zhiyao wei ni huo yitian* (*Il me suffirait de vivre un jour pour toi*, 93; Romance; ,[93,]). **Wu Nien-Jen** ,[94,]**:** *Duo-sang* (*Une vie empruntée*, 94; sobre la muerte de un viejo; ,[94,]), *Taiping tienkuo* (*Que Bouddha bénisse l'Amérique*, 96; una villa de 1960 ante la cultura americana; ,[96,]). **Ho Ping:** *Guodao Fengbi* (*Les loups hurlent à la lune*, 97, ,[24,]). **Debutan: Ang Lee (Li An)**[2]**:** *Tui Show* (*Pushing Hands,* 91, [2]). *Hsi Yen* (*Banquete de bodas,* 93, con Estados Unidos de América [2]), *Yin Shi* (*Comer, Beber, amar,* 94,[2]), *Wo hu cang long* (*El tigre y el dragón,* 2000).**Tsai Ming-Liang (Cai Mingliang**[2]**)**,[93,]**:** *Ching shao nien na cha* (*Les rebelles du Dieu Néon,* 92; sobre Problemas juveniles; [2], ,[93,], [1]), *Aiqing wansui* (*Vive l'amour*, 94; 3 amigos se rencuentran; [2], ,[94,]), *Last dance* (98, ,[98,]). **Hou Hsiao Ming (Xu Xiaoming),** [2], ,[93,]**:** *Dust of angels* (92; sobre dos jovenes violentos; [2],[93,)], *Qu Nian Dong Tian* (*Heartbreak Island,* 95; sobre amor entre ideas de política; [2], ,[95,]). **Stan Lai**[92,]**:** *Anlian taohua yuan* (*Le pays aux fleurs de pêcher;* 92; sobre una tropa en Taipei, ,[**92,**]). **Steve Wang**[2]**:** *Abade qingren* (*A nora, The Daughter in Law.* 95, [2], *). **Chang Tso-chi**,[96,]**:** *Ah-Chung* (96; sobre una familia disfuncional; ,[96,]). **Lin Cheng-Sheng**,[97,]**:** *Meili zai chang ge* (*Murmure de la jeunesse*; 97; dos chicas con disimil grupo social; ,[97,]), *Xing fu jin xing qu* (*La marche du bonheur*, 99,[**99,**]). *Heian zhi Guang* (*Ténèbre et lumière*, 99; una chica anhela la resurrección del novio y del padre , ,[**99,**]). **Hung Hung**,[**99,**]**:** *San ju chi lian* (*L'amour des trois oranges*, 98, un chico y su exnovia lesbiana ,[**99,**]).
Cfr. E. Buscombe op. cit., Págs 438-439 **(**[1]**).** **Cfr. G. Bilharinho** op. cit., págs 247-248 **(**[2]**).**
Cfr. Festival des 3 continents *en* *http://www.3continents.com/festival/* (*1991.html* ,[91,]) (*1992.html* ,[**92,**]) (*1993.html* ,[93,)], (*1994.html* , ,[94,]), (*1995.html* , ,[95,]), (*1996.html* , ,[96,]) (*1997.html* , ,[97,]), (*1998.html* ,[98,]) (*1999.html* , ,[**99,**]), (2004.html ,[24,]) (Rev. 10 de noviembre, 2007).

Vietnam (a veces foro europeo; *L'amant,* 1992, J.J. Anaud) resiste ante el auge del video o la televisión con mentes recientes como Tran Hang Nung (*Mui du du xan, El olor de la papaya verde,* 1992; una niña criada y su práctica culinario) entre otros.[875]

2.1.8.4. Datos del cine de Asia meridional (1990- 2000).

Bangladesh (más de 40 filmes al año) ve al hindú G. Ghose con su arreglo literario *Padna Nadir Majni* (1993, de M. Bandophyay) o T Mokammel con el relato de guerra Pakistaní *Nadhir Modhumati* (1994) .[876]

Birmania (**Myanmar**), con economía libre, abre paso a firmas autónomas de producción y exhibición (Mingalar Ltd, Thamada, Myo Ma theaters, etc.) y loa al filme *Thu Kyun Ma Khan Byi* (*Never Shall We Be Enslaved,* 1996) de Dr. Nay Myo Thant.[877]

Bhután, con ayuda de Australia, ciñe fútbol soccer con budistas *Phörpa* (1999) por el debutante Khyentse Norbu.[878]

---

[875] **VIETNAM. Talento de 1960-69: Hai Ninh: *kiep phu du*** (*Destin éphémère*, 90; sobre la dinastia Trinh Sam;). **Tino Lapso 1980-89: Viet Linh: *Dau an cua quy*** (*La marque du démon,* 92; una mujer marginada por brujería;), *Chung Cu* (*L'immeuble*, 99; el cambio de un hotel tras la liberación de 1975,). **Dang Nhat Minh ( ): *Tro ve*** (*El retorno,* 94; una maestra y problemas de pareja; , ,), *Thong nho dong que* (*Nostalgie de la campagne*, 96; un chico con rol de padre en la familia se enamora;). **Ho Quanng Minh: *Gate, gate, paragate*** (*Parti, parti, parti pour toujours,* 96; relaciones fraternas bajo el contexto de 1945 a 1985,). **Debutan: Luu Trong Ninh ( ): *Canh Bac*** (*Juego de azar,* 91; una estudiante trabaja para conseguir medicinas; se enamora de un traficante y pierde su ahorro en un juego de azar; , ,), *Hay tha thu cho em* (*Pardonne-moi*, 93; una actriz se enamora en el rodaje e un film:). **Pham Van Loc**: *Cam bây tinh* (*Piège d'amour*, 92,). **Tran Anh Hung** (CM. en 1989) **( ): *Mui Du Du xanh*** (*El sabor de la papaya verde,* 93, Premio en Cannes,)., *Cyclo* (*Ciclista,* 94,). **Le Hoang: *Ai xuoi van Ly*** (*Retour à Van-Ly,* 96; un veterano de guerra exhuma los restos de un amigo;). **Vuong Duc: *Nhung nguoi tho xe*** (*Les coupeurs de bois de Longï,* 98). **Tran My Ha: *Hai Nguyet*** (98; una chica ante los deseos migrantes de su familia,). **Datos:** En 1991 crea 92 filmes (22 para cine, 72 para video) e importa 423 (189 de cine, 243 para vídeo); cuenta con 20 casas de producción ( ). **Cfr. G. Bilharinho op. cit., págs. 249 ( ).**
Cfr. Nguyen Ngoc Giao ''Rétrospective du cinéma vietnamien'' (14ème Festival des 3 Continents, Novembre 1992). *http://www.3continents.com/cinema/infos_diverses/cinema_vietnamien_suite.html* ( )
Cfr. Festival des 3 continents *en* *http://www.3continents.com/festival/* (*1992.html*) (*1993.html*), (*1994.html* ,), (*1996.html* ,) (*1997.html* ,), (*1998.html* ,) (*1999.html* ,).
(Rev. 10 de noviembre, 2007).

[876] **BANGLADESH Talento 1970-79: Gotham Ghose ( ):** *Padna Nadir Majni* (1993, texto de M. Bandophyay). **Debutan: Tanvir Mokammell: *Nadir nam Modhumati*** (*La rivière Modhumati*, 94,). **Cfr. E. Buscombe** op. cit., pág. 406. **( ).**
Cfr. Festival des 3 continents *http://www.3continents.com/festival/* (*1996.html* ,).
(Rev. 10 de noviembre, 2007).

[877] **BIRMANIA (Myanmar) Cfr. The new light of myanmar; 01/01/1999/**
http://www.myanmars.net/myanmar-news-1999/myanmar-news-n990101.htm
Cfr. Aung Zaw ''Celluloid Disillusions'', The Irrawaddy Vol 12, No. 3: marzo/1/2004:
http://www.irrawaddy.org/article.php?art_id=924 (Rev. 10 de noviembre, 2007).

[878] **BHUTÁN Khyentse Norbu:** *Phörpa* (1999, vista en Cannes)
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/nm0634897/* (K. Norbu) **Cfr. Festival des 3 continents** *http://www.3continents.com/festival/* (*1999.html,*). (Rev. 11 de noviembre, 2007).

India con 900 cintas al año (1990), tópica local (idiosincrasia, mitos, baile), *star system* (Shah R. Khan; K. Kapoor), etc., sigue por su plétora lingüística y paisana; el cine bengalí da última obra de S. Ray (*Agantuk,* 1991); Karnataka otea tino de G. Karnad y su fantástica *Cheluvi* (1992); Kerala con critica de A Gopalakrishnan (*Kathapurushnan,* 1995) y debút de Jayarai (*Karunam,* 1999); en idioma Tamil, M. Rthnam tañe flirteo de un trabajador de radio y una sediciosa en *Dil Se* (1998); el hindi ve flirteo por el novel A. Chopra (*Dilwale Dulhania,* 1995) o crítica social del independiente D. Benegal (*Splitwide open,* 1999); etc.[879]

Nepal fija en 1990 el *Film Development Board of Nepal* para promoción y difusión fílmica.[880]

---

[879] **INDIA: Datos ([1]):** Lenguas y lugares: Bengali en Calcutta; Kanneda en Karnataka, Malayan en Kerala; Marithi e Hindi en Bombay. **Talento 1950-59** (Idiomas en mayusculas)**: Satyajit Ray** (BENGALI) [90]: *Shaka proshakha* (*Les branches de l'arbre*, 90; el desafortunado reencuentro de un padre y sus hijos. [90]), *Agantuk* (*Le visiteur,* 91, rencuentro familiar,[91]). **Talento 1960-69: Adoor Gopalakrishnan** (KERALA)[90]: *Mathilukal* (*Les murs,* 90; sobre un preso político, [90]), *Vidheyan* (*L'homme servile,* 93, un campesino nuevo en un pueblo, [94]), *Kathapurushan* (*L'homme de l'histoire,* 95; sobre convicciones comunistas en un hombre, MALAYALAM [**96**]). **Mani Kaul** [90]**:** *Nazar* (*Le regard*, 90, problemas de un matrimonio, [90]), *Naukar Ki Kameez* (*La chemise du serviteur,* 99, problemas de clases sociales, [99]). **Buddhadeb Dasgupta** ([20]): *Uttara* (*Les lutteurs*, 2000, BENGALI, [20]). **Talento 1970-79: Goutam Ghose**[93]: *Patang* (*Le cerf-volant,* 93, problemas de burocracia en una estación de tren[93]), *Padma nadir majhi* (*Le batelier de Padma*, 92, sobre un barquero de Padma ante un río salvaje, [93]). **Girish Karnad** (KARNATAKA)[93]: *Cheluvi* (*Cheluvi, L'arbre fleurissant*, 92, cuento mágico del crecimiento de un árbol, [93]). **Jahnu Barua** [95]: *Hkhagoroloi bohu door* (*It's a Long Way to the Sea,* 94; un transportista de río amenado económicamente por la construcción de un puente, [95]). **Ketan Mehta**[93]: *Maya memsaab* (*Maya ou l'illusion enchanteresse,* 93; de cuestiones de adulterio, HINDI, [93]). **Talento 1980-89: Mukul Anand** (HINDI) ([1]): *Hun* (1991, [1], policiaca). **Mani Rthnam** [1]**:** *Dilse* (*From the heart,* 98; Hindi, sobre un reportero de Radio, [1]). **Sivaprasad**([91])*: Vembanad* (90,[91]). **Aribam Syam Sharma**([91])*: Ishanou* (91, lengua MANIPURI, [91]). **Sudhir Mishra**[**92**]**:** *Dharavi* (*Dharavi, la cité des rêves*, 91, HINDI, [**92**]). **Rajan Khosa**[97]**:** *Wara mendel* (*La danse du vent*, 97, la sobrevivencia de una danza ritual, HINDI, [97]). **Amol Palekar** [99]**:** *Kairee* (*La mangue verte,* 99; sobra la visión familiar de una niña con su tía, HINDI, [99]). **Debutan: Aditya Chopra ([1]):** *Dilwale Dulhania* (95, HINDI, [1]). **Sanjay Leela Bhansali ([1]):** *Hum Dil De Chuke sonam* (99, *HINDI,* [1]). **Santosh Sivan ([1]):***The terrorist* (99*) *Asoka* (2001, [1]). **Ashutosh Gowariker**[1]**:** *Bazi* (95, *), *Lagaan* (2001, *HINDI,*[1]). **Jayarai Rajaskharan Nair** (KERALA) ([1]): *Karunam* (99, [1]). **Dev Benegal** (cine independiente) ([1]): *English, August* (*Auguste l'Anglais,* 94; sobre un amante de la cultura inglesa, [94]), *Splitwide open* (99, sobre corrupción en Bombay, [1]). **Kaiza Ustad ([1]).** *Bombay Boys* (98, HINDI; [1]). **Shaji N.Karun** (KERALA)*: *Swaham* (94; vista en Cannes; *). **K.P. Sasi** [94]**:** *Ilayum Mullum* (*Feuilles et épines*, 93; cuatro amigos trabajadores loados y envidiados por el pueblo, MALAYALAM, [94]). **Santwana Bardoloi**[97]**:** *Adajya* (*L'envol*, 96, 3 vidas en la década de 1940, ASSAMESSE, [97]). **Murali Nair**[99]**:** *Marana Simhasanam* (*Le trône de la mort,* 99, sobre un campesino culpado por la ley, HINDI, [99]).
Cfr. E. Buscombe op. cit., págs. 388, 391-392, 404 **([1]).**
Cfr. Festival des 3 continents *en* *http://www.3continents.com/festival/* (*1990.htm* [90]) (*1991.html* [91]) (*1992.html* [**92**]) (*1993.html* [93]), (*1994.html* , [94]), (*1995.html* , [95]), (*1996.html*, [**96**]) (*1997.html* , [97]), (*1998.html* , [98]) (*1999.html* , [99]), (*2000.html* [20]), (Rev. 10 de noviembre, 2007).

[880] **NEPAL** El director **Eric Valli** de Francia realiza *Hymalaya - l'enfance d'un chef* en 1999 con Reino Unido y Suiza. Queda como debutante de Nepal **Yadav Kharel*:** *Prem Pinda* (*Token of Love*, 95*), *Aadi Kabi Bhanubhakta,* Bhanubhakta: First Poet, 99*).
Cfr. Film Development Board of Nepal, *http://www.film.gov.np/history.php* .
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/title/tt0210727/* (*Hymalaya - l'enfance d'un chef*).
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/nm0451437/* (*) (Rev. 11 de noviembre, 2007).

En **Pakistán** aparece la sátira del libro de S. Rushdie (*Los Versos Satánicos*) en *International Gorillay* (1990, Jan Muhammad).[881]

Sri Lanka (ayuda estatal hasta 2000 por *National Film Corporation*) luce por el diestro J. L. Peries (*Awaragira,* 1991) y su esposa Sumitra (*Loku Duwa,* 1993); igual está el novel S. Dissanyake (*Saroja,* 2000) entre otros.[882]

2.1.8.5. Datos del cine de Oriente Próximo (1990-2000).

El auge se ve limitado por la infraestructura, difusión o la cultura islámica (la cual puede prohibir la imagen visual humana). **Kuwait** como **Qatar**, **Yemen** u **Omán** parecen desapercibidos en este periodo.[883] **Arabia Saudita** soslayara el instrumento hasta después del 2005.[884] **Afganistán**, con el gobierno Taliban reduce su producción y permite muy pocos trabajos.[885]

---

[881] **Cfr. LiveVision Entertainment.** *Lollywood, portal Estados Unidos de América* *http://www.livevisionusa.com/aboutlollywoodfilms.htm*
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/title/tt0251144/* **(***International Gorillay***)** (Rev. 10 noviembre-2007).

[882] **SRI LANKA Veteranos: James Lester Peries (,2,): ***Awaragira* (1991, ,2,). **Debutantes: Somaratne Dissanyake**(,1,): *Saroja* (2000. loada en Londres,1,). **Sumitra Peries** ,94,: *Loku Duwa* (La soeur aînée, 93,,94,) **Prasanna Vithanage**,**96,**: *Anantha Rathriya* (*Nuit obscure de l'âme*, 96, ,**96,**). **Hasoka Andagama**,21,: *Me Mage Sandai* (*Voici ma lune,* 2000 ,21,). **Cfr. E. Buscombe** op. cit., pág. 406 **(**,1,**) Cfr. G. Bilharinho.** op. cit., pág. 241 **(**,2,**) Cfr. Festival des 3 continents** *http://www.3continents.com/festival/* (*1994.html*,,94,), (*1996.html*, ,**96,**) (*2001.html* , ,21,) (Rev. 10 de noviembre, 2007).

[883] **Cfr. M. Rouda Mohammed Rouda: *Les cineastes arabes du moyen-orient liban;*** Festival 3 Continents (1999): op. cit., *http://www.3continents.com/cinema/infos_diverses/pays_du_golfe.html*

[884] Según Imdb, **Caterina Borelli** (Italiana) filma *The Architecture of Mud* (1999).
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/* (*title/tt0321279/ Architecture of Mud*) (*name/nm1188719* C. Borelli)..
Cfr. Mohammed Rouda ''Les cineastes arabes du moyen-orient; les pays du golfe''; Festival 3 continents (1999): *http://www.3continents.com/cinema/infos_diverses/pays_du_golfe.html* .
Cfr. Festival 3 continents (2006) *http://www.3continents.com/f3c2006/07%20Focus%20Arabie.pdf* (Rev. 10 de noviembre, 2007).

[885] **AFGANISTÁN: Cortometrajes: Nacir Al'Qas (**,24,): *Sâya* (*L'ombre*; 1990, ,24,). **Homayoun Paeez** (,24,): *Qorbani* (*Le sacrifice*; 2002, ,24,). **Mirveis Rekab (**,24,) *Kabul nendari* (*Kaboul cinéma*, 2002,,24,), **Moosa Zakizade** (,24,): *Alam Nashresh* (*Premiers écrits*, 2003, (,24,). **Razi Mohabi** (,24,): *Godiparan* (*Le cerf-volant*, 2003 (,24,). **Zanemgira(**,24,): *Destha Sabz* (*Les mains vertes*, 2003,,24,). **Mohamed Heydari (**,24,): *Shabnam* (*La rosée,* 2003, ,24,).
Largometrajes: Noor Hashem Abir (,24,): *Ouruj* (*L'ascension*, 90, ,24,). **Ahad Zhowand** (,24,): *De Kouso Sargardan* (*Le vagabond*, 96, ,24,). Atiq Rahimi, ,24,: *Khak wa khakester* (*Terre et cendres*, 2004, ,24,).
Datos: Testas siglo XX: Reshid Latifi (*Ishq wa Dost, Amour et amitié*; 46) Khalek A'lil (*Talabgar, La demande*; 69) . Collectif Toryalai Shafaq, Khalek A'lil, Abbas Shaban (*Rabia e Balkhi, Rabia de Balkh,* 74). Toryalai Shafaq (*Mujasema ha Mekhandan; Les statues rient*; 76). Latif Ahmadi (*Akhter Maskaneh, Akhter le bouffon,* 81; *Hamaseh Ishq, Epopée de l'amour*; 86). Wahed Nazari (*Lahzaha, Moments*; 83) Saeed Orokzai (*Mard ha Ra Qaul Ast, Les hommes de bonne volonté*; 84) (,24,). **Siddik Barmak** (,**1,**) es un director de cortometrajes de la década de 1980 (*Diwar, Le mur*, 83 ,24,; *Daira*, *Le cercle*, 85 ,24,; *Beiganah, L'étranger*, 87 ,24,); a principios de la década de 1990 es director de cinematografía del Estado hasta la entrada de los talibanes en la política; su regreso al país se da hasta 2003 para dar el filme *Osama* (2003,24,). **Según Imdb** hay un corto documental del africano y realizador en Inglaterra Richard Stanley sobre la invasión sovietica llamado *Voice of the Moon* (1990,*).
Cfr. S. Barmak - DVD OSAMA; Notas de producción. DVD-5483 (RTC) Ed. Zima; México. 2004 (,**1,**).
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/name/nm0822582/* (R. Stanley; *) **Cfr. Festival des 3 continents**: *http://www.3continents.com/festival/* (*2004.html* ,,24,) (Rev. 10 de noviembre, 2007).

Bahrein asiente primicia con el drama existencialista *Al Hajiz* (*The Barrier,* 1990) de Bassam Al-Zeidi (o Al-Tawadi; estudios en el Cairo).[886]

Emiratos Árabes Unidos[887] ciñe pequeña factoría de cortometrajes mientras **Irak**[888] (99 cintas en 1992) decrece su obra (5 documentales loados) a causa del embargo y la situación social del reciente conflicto bélico.

Irán cede cierto neorrealismo por tramas de penuria o choque de la modernidad; así asiste el veterano A Kiarostiami (*Zire Darakhtané Zeyton,* 1994) o el reciente J. Panahi (*Badkonake sefid, Globo blanco,* 1995); por talento novel queda P. Shahbazi y su intriga de *Mosafer-e Junoubi* (1997) entre la vasta obra.[889]

---

[886] **BAHREIN. Cfr. Mohammed Rouda:** ''*Les cineastes arabes du moyen-orient liban";* **Festival 3 Continents:** *http://www.3continents.com/cinema/infos_diverses/pays_du_golfe.html* .
Cfr. Film Annex *www.filmannex.com/movie/film/395/the_barrier_al_hajiz* (Trailer del filme).
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/name/nm1504595/* **(**Bassam Al-Tawadi). (Rev. 1º de noviembre, 2007).

[887] **EMIRATOS ÁRABES UNIDOS Cortometrajes: Masoud Amralla Al Ali** *Al-Rumram* (94*)
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com/name/nm2458369/* (M A. Al Ali).
Cfr. M. Rouda, ''Les cineastes arabes du moyen-orient'', Festival 3 Continents: *http://www.3continents.com/cinema/infos_diverses/pays_du_golfe.html* (Rev. 15 de noviembre, 2007).

[888] **IRÁK Cfr. Philippe Jalladeau. ''Les cineastes arabes du moyen-orient'' Festival 3 continents: (Programme du 21ème Festival des 3 Continents, Novembre 1999)**
http://www.3continents.com/cinema/infos_diverses/pays_du_golfe.html .
Cfr. ''Irak Les cineastes arabes du moyen-orient'' (*21ème* Festival des 3 Continents: *Novembre 1999*) *http://www.3continents.com/cinema/infos_diverses/irak.html* (Rev. 15 de noviembre de 2007).

[889] **IRÁN: Testas 1960-1969: Dariush Mehrjui (**[1]**)**: *Hamon* (1990.,[1]), *Banoo* (92,[1]), *Sara* (93, basado en *Casa de Muñecas de* Ibsen,[1],[93],[20]), **Masud Kimiai (**[1]**): *Dandane Mar* (*Dientes de serpiente,* 90, [1]), *Goruhban* (*Le sergent*, 91[20]) *Rode Paye Gorg* (*Pista de lobos,* 94, [1]), *Tejarat* (*Comercio,* 95, [1]). **Nasser Taghvai (**[1]**): *Iran* (90, [1], [20]). **Bahram Beyzai (**[1]**): *Mosaferan* (*Os viajantes,* 92.,[1]). **Testas 1970-1979: Abbas Kiarostami (**[1]**)**: *Mashgh e Shab* (*Lições de Casa,* 90, [1]), *Nema ye Nazdik* (*Close Up,* 90, [1]), *Zendegi Edamé Darad* (*E a vida continua,* 92,[1]), *Zire Darakhtané Zeyton* (*A traves das Oliveiras,* 94,[1],[94]), *Bâd Mara Khâhad Bord* (*The wind will carry us,* 99, unos forasteros en un pueblo, [99],[20]). **Ali-Reza Davudnezhad**[92]: *Niaz* (*La nécessité*, 91,[92]). **Ali Hatami (**[1]**): *Madar* (*Madre,* 91, [1]), *Delshodegan* (*L'amoureux*, 92 [20]). **Bahman Farmanara**[20]: *Booye Kafoor, Atre Yas* (*Odeur de camphre, parfum de jasmin*, 2000[20]). **Talento 1980-1989: Mohsen Makhmalbaf (**[1]**): *Nobat e Asheghi* (*Tiempos de amor,* 90, censurada, [1], [95]), *Shabhaye Zayendeh-Rood* (*A noite do Rio Zaradeh*, 91.,[1]), *Nassereddin Shah, Actor-e Cinema* (*Nasseredin Shah, Ator de Cinema; Erase una vez el cine,* 92, [1],[92]), *Honarpisheh* (*El Actor*, 93,[1]), *Salaam Cinema* (*Salve cinema,* 95, [1], [95]), *GabbeH* (*Gabbe,* 96[20]). **Jafar Panahi (**[1]**): *Kish* (91*), *Doust* (*The Friend*, 92,*), *Akharin emtehan* (92*) *Badkonake sefid* (*El globo blanco,* 95, Cannes,[1]). **Ebrahim Forousesh (**[1]**):** *Khomreh* (*The Jar*, 92, [1]). **Rakhstan Bani Etemad (**[1]**): *Nargess* (92,[1]), *Rusari Abi* (*The Blue-Veiled,* 95, Premio Leopardo de Locarno,[1], [95]). **Kiyanush Ayyari (**[1]**): *Abadani-Ha* (*The Abadanis*, 93, [1], [94]). **Ebrahim Hatamikia**[20]**:** *Az Karkheh ta Rhein* (*De Karkeh au Rhin,* 93 [20]). **Massoud Jafari Jozani (**[1]**): *Yek mard, yek khers* (*A Man, a Bear,* 94,*) *Del va deshne* (*The Heart and the Dagger,* 94,*), *Bolugh* (*Maturity,* 2000,*). **Abolfazl Jalili,** (filme en 1989) [95]: *Det, yani dokhtar* (*Det Means Girl*, 94, [95]), *Yek dastan-e vaghe'i* (*Une histoire vraie,* 96, [96]), *Raghs-e khak* (*La danse de la poussière*, 98, [98]). **Ahmad Ramezan Zadeh**[97]: *Bashir* (97,[97]). **Mahmoud kalari**[20]: *Abr-va-Aftab* (*Nuage et soleil*, 99[20]). **Debutan: Ali Reza Raissian**[20]: *Reyhaneh* (*Reyhaneh,* 90[20]). **Parviz Shahbazi**[97]: *Mosafer-e Junoubi* (*Le voyageur venu du sud*, 97, sobre el encuentro entre un viajero y una sopechosa en un tren; [97]). **Seyyed Reza Mir Karimi**[20]: *Koudak Va Sarbaz* (*Le garçon et le soldat*, 2000,[20]).
Cfr. Guido Bilharinho. op. cit., págs. 246-247 ([1]**).**
Cfr. Festival des 3 continents *en* *http://www.3continents.com/festival/* (*1992.html* [92]) (*1993.html* [93]), (*1994.html* , [94]), (*1995.html* , [95]), (*1996.html* , [96]), (*1997.html* , [97]), (*1998.html* , [98]), (*1999.html* , [99]), (*2000.html* [20]). **Cfr. Festival des 3 continents;** (*Mosafher- Jonoubi*) .
http://www.3continents.com/3continents/fiche_films_eng.jsp?filmid=105 (Rev. 1º de noviembre, 2007).

Israel ve respectivo contexto socio-cultural (*Ha'Hayim Lefi Agfa, Vida según Agfa,* 1992; sobre la reciente intifada del debutante Assi Dayan) entre varias obras.[890]

Jordania, a veces escenario para el cine turco, ve logro autónomo con el relato surrealista de un periodista con deseos heroicos de *Hikâya Sharqiyya* (*Historia Oriental,* 1991; Najdat Ismael anzour).[891]

Líbano apenas da dos cintas al año desde 1992 por la falta de financiamiento; entre lo destacado, el novel Z. Doueiri (antes camarógrafo) trata la guerra civil de 1975 en *West Beyrouth* (1998).[892]

Siria, con poca factoría y apoyo del Estado, ostenta cierto cine de autor por sus temas variados; el diestro M. Malas reflexiona sobre Palestina en (*Al Leil; La noche;* 1992); por tino novel esta R. Boutros con relatos de desdicha como R. Chaya (*Al Laja, Tierra de Laja;* 1995) entre otros.[893]

---

[890] **ISRAEL: Talento 1970-79: Avraham Heffner** (,1,): *Ahapata Ha' Acharona Shel Laura Adler* (*Ultimo amor de Laura Adler,* 90**,** ,1,). **Talento 1980-89: Elie Cohen** (,1,): *Etz Hadomin Tufus* (*Sob a Árvore de Domin* 90**,** ,1,). **Amos Gitai** (,1,): *Hawadi* (91, Doc.)*, Yom, Yom* (*Yom Yom, jour après jour;* 98, ,98,). **Michal Bat Adam** (,1,): *Aya, autobiografianDiominit* (*Aya, una autobiografía imaginada,* 94**,** ,1,). **Debutan: Assi Dayan,** ,1,: *Ha'Hayim Lefi Agfa* (*La vida según Agfa,* 92; sobre la intifada de la decada de 1980, ,1,).
Cfr. Guido Bilharinho, op. cit., págs. 256-257 (,1,). Cfr. Festival des 3 continents *en* http://www.3continents.com/festival/1998.html (,98,). (Rev. 2 de noviembre, 2007).

[891] **JORDANIA: Najdat ismael anzour**,92,: *Hikâya Sharqiyya* (*Histoire orientale,* 91,,92, ,99,)
Cfr. Festival des 3 continents http://www.3continents.com/festival/ (*1992.html* ,92,), (*1999.html* , ,99,).
Cfr. Adnan madanat ''Jordania; Les cineastes arabes du moyen-orient'' Festival 3 continents 1999: *http://www.3continents.com/cinema/infos_diverses/jordanie.html* (Rev. 2 de noviembre, 2007).

[892] **LIBANO. Talento 1980-89: Jean Chamoun**,20,: *Taif Al-Madina* (*L'ombre de la Ville,* 2000, ,20,, *)
Debutan: Samir Habchi,92,: *Aliyfar* (1992, ,92,). **Christine Dabague**,97,: *Zeinab wa'l nahr* (*Zeinab et le fleuve*, 97,97,) **Ghassan Salhab**,98, (senegalés*): *Ashbah Beyrouth* (*Beyrouth fantôme*, 98, ,98,). **Ziad Doueiri** (,2,): *West Beirut* (98,*). **Labor de libaneses en el extranjero: Maroun Baghdad** en Francia **(,1,):** *La fille de l'air* (93**,**,1,), *Beirut, ya Beirut* (*Beyrouth, ô Beyrouth*, 94, ,94,). **Michel Khleifi** (labor en Bélgica): *Cantique des pierres* (90, tópica de la Intifada**,** ,1,), *Le conte de trois diamants* (95, sobre la actualidad de Gaza, ,1,). **Cfr. G. Bilharinho. op. cit., págs.** 266, 271 **(,1,).**
Cfr. Mohammed Rouda: *Les cineastes arabes du moyen-orient liban;* Festival 3 Continents (1999): *http://www.3continents.com/cinema/infos_diverses/liban.html* **(,2,).**
Cfr. Festival des 3 continents *en* http://www.3continents.com/festival/ (*1992.html* ,92,), (*1994.html* ,94,) (*1997.html* , ,97,), (*1998.html* , ,98,), (*2000.html* ,20,). **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0150574/* J Chamoun), (*nm0758242/* G. Salhab), (*nm0234780/* Z. Doueri) **(*)** (Rev. 10 de noviembre, 2007).

[893] **SIRIA. Talento 1970-79: Nabil Maleh** ,94,: *Al kompars* (*Les figurants*, 93 ,94,). **Talento 1980-89: Mohamed Malas** (,92,): *Al Leil* (*La nuit*, 92,,92,). **Debutan: Raymond Boutros**(,91,)*: Al-tahaleb* (*Les gourmands*, 91*,* ,91,). Mustafa Al-Rached,99,: *Oshak Khat Al-Mattar* (*Les amoureux de la ligne de pluie*, 92, sobre migración vista por una chica de 1961; ,99,). **Maher Kaddo** ,94,: *Sahil al-jihat* (*Le périple*, 93; una mujer busca vengar a su padre; ,94,). Ryad Chaïa (,95,): *Al Laja* (*The land of Leja*, 95; un amor trunco y fuera del matrimonio; ,95,).
Cfr. Amar Alexan. ''Le cinéma syrien, 70 ans. :Toujours une naissance par césarienne''; Les cineastes arabes du moyen-orient Syrie; Festival 3 Continents (noviembre de 1999).
http://www.3continents.com/cinema/infos_diverses/syrie.html
Cfr. Festival des 3 continents; http://www.3continents.com/festival/ (*1991.html*),91, (*1992.html* ,92,) (*1994.html* , ,94,), (*1995.html* , ,95,), (*1999.html* , ,99,) (Rev. 10 de noviembre, 2007).

Turquía refulga con una heterogénea producción donde los estilos fílmicos contrastan por personalidad; así quedan las vistas de sensualidad de Ferzan Oztepec (*Hanam, Baño turco*, 1997) o la tópica familiar o nostálgica de Nuri Bilge Ceylan (*Mayis sikintisi, Nubes de mayo,* 1999) entre otros.[894]

Palestina es fuente de temas de idiosincrasia, cultura y vista su contexto actual para cineastas oriundos; la pasada intifada se ve en *Hikayat al-jawaher al-thalatha* (*Cuento de tres diamantes*, 1994) del nazareno M. Khleifi mientras R. Masharawi describe una aldea en *Haifa* (1995) como el debutante E. Suleiman *Segell ikhtifà* (1996) entre otros.[895]

---

[894] **TURQUIA: Veteranos 1950-59: Atif Yilmaz ([3]):** *Berdel* (91, [3]), *Dus Gezginleri* (*Vagabundos de Sonhos,* 92, [3]), *Gece melek ve Bizim Cocuklar* (*A noite , O anjo e Nossos rapazes,* 93, [3]), *Nihavend Mucize* (97, [4]), *Eylül firtinasi* (*After the Fall*, 99[4]). **Tino 1970-79: Serif Goren ([3]):** *Abuk Sabuk i Film* (*Un filme raro,* 90, [3]). *Amerikali* (*El americano,* 93, [3]) *Mavi Surgum* (*Exilio Azul,* 93, [3]). **Erden Kiral,**[3] *Mavi surgun* (*El rostro secreto*, 91, [3]). **Omer Kavur ([3]):** *Gizli Yuz* (*Le visage secret*, *O rostro Secreto,* 91, [3], [91]), *Akrebin Yolculugu* (*La tour de l'horloge,* 97,[97]). **Ali Ozgentruk ([3]):** *Çiplak* (*Nú,* 93, [3]), *Balalayka* (2000,[4],*). **Orhan Ogüz**([4]): *Cumhuriyet* (98,[4]), *Kara Kentin Cocuklari* (2000[4]). **Yavuz Turgul**([4]): *Eskiya* (*Bandido,* 96[4]). **Tino 1980-89: Basar Sabuncu ([3]):** *Yolcu* (*O passageiro, el pasajero*; 93, [3]). **Yesim Ustaoglu**[99]: *Günese Yolculuk* (*Aller vers le soleil*, 99[99]). **Debutantes: Kutlug Ataman ([3]):** *Karanlik sular* (*O conto da Serpente,* 95,[2]). **Tomris Giritlioglu**[**92**]: *suyun ote yani* (*L'autre côté de la mer,* 91,[**92**]). **Ersin Pertan**([4]): *Kurt Kanunu* (91*) *Aci Gönül* (*Crescent Heart.* 2000[4]), *Sarkici* (2000[4]). **Tayfun Pirselimoglu**([4]): *Iz* (94*), *Hiç bir yerde* (2002[4]). **Dervis Zaim** ([4]): *Tabutta Rovasata* (*Somersault in a Coffin*, 96[4]), *Filler ve Çimen* (*Elephants and grass*, 2000[4]). **Yilmaz Arslan** ([99]): *Yara* (98[99]). **Nuri Bilge Ceylan** ([98]): *Kasaba* (*La petite ville,* 98, [98], [2]), *Mayis skintis* (*Nubes de mayo,* 99, [2], [4]), *Uzak* (2002, un pueblerino busca éxito en la ciudad; [4]). Erdal Murat Aktas[4]: *Mumya Firarda* (*Runaway Mummy,* 2002[4]). **Mustafa Altioklar ([4])**: *Istanbul kanatlarimin altinda* (*En busca del cielo,* 97,[4]). **Ferzan Oztepek** ([1]): *Hamam* (*Baño Turco,* 97, [1]), *Harem Suaré* (99, [1]).

Cfr. Carlos Bonfil ''Las hadas ignorantes'' La Jornada. (16, junio, 2002). pág. 15A. (F. Oztepek) **([1]).**
Cfr. Carlos Bonfil ''Distante'', La Jornada. Domingo 22 de febrero 2004, Sección cultura. pág. 4A: (*http://www.jornada.unam.mx/2004/02/22/04aa1cul.php?origen=opinion.php&fly=2*) (N. Bilge Ceylan)**([2]).**
Cfr. Guido Bilharinho. op. cit. págs. 259-261 **([3]).**
Cfr. Juan Miguel Perea Gassís ''La recepción del cine turco en España'' Revista del Instituto Cervantes de Estambul n.º 7*:*
http://internet.cervantes.es/internetcentros/pdf/Revista52/ReEstambul7/CineTurco.pdf **([4]).** Copia en **Dossier CINE TURCO. 1. Donostilandia** *http://www.donostilandia.com/se_cine/version_imprimir-id-240.html* ([4]). o la **Revista muhak:** *http://revista.mugak.eu/articulos/show/304* **([4]).**
Cfr. Festival des 3 continents: *http://www.3continents.com/festival/* (*1991.html* [91]), (*1992.html* [**92**]), (*1997.html* [97]), (*1998.html* [98]). (*1999.html* [99]).
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com* (*; corroboración de fechas y nombres) (*)..
Cfr. Embajada de Turquía en Inglaterra: *http://www.turkishembassylondon.org/canon/cinema.htm* (Rev. 20 de noviembre, 2007).

[895] **PALESTINA: Talento 1980-89: Rashid Masharawi** [94], *Hatta ishaar akhar* (*Couvre-feu*, 94 [94]), *Haifa* (95[99]). **Michel Khleifi,** [95]: *Hikayat Al-jawaher al-Thalatha* (*Tale of the Three Diamonds*, 94 [95]). **Debutan: Elia Suleiman** [**96**], *Segell ikhtifà* (*Chronique d'une disparition*, 96[**96**], [98], [99]). **Ali Nassar ([1]) (Galileo*): *Ha-Miyaneket* (*The Babysitter*, 93,*), *Shvil Hahalav* (*The Milky Way,* 97*) *In the 9th Month* (2002*)
Cfr. Georges Khleifi ''L'histoire du cinéma palestinien''; les cineastes arabes du moyen-orient; Festival des 3 Continents *http://www.3continents.com/cinema/infos_diverses/palestine.html* ([1]).
Festival 3 Continents (Programme du 21ème Festival des 3 Continents, Novembre 1999)
Cfr. Festival des 3 continents *en* *http://www.3continents.com/festival/* (*1994.html* , [94]), (*1995.html* , [95]), (*1996.html* [**96**]), (*1998.html* , [98]) (*1999.html* , [99])
Cfr. IMDB: *http://akas.imdb.com/name/nm0621956/* (Ali Nasser) (Rev. 10 de noviembre, 2007).

2.1.8.6. Cine africano del norte y/o de influencia árabe (1990-2000).

La zona tenaz del Magreb (Argelia, Túnez, Marruecos), ciñe en cifras un éxito afín al de Egipto.

De **Djibouti**, **Eritrea**, **Libia**, **Somalia** o **Sudan**[896] hay datos dudosos o nimios.

Argelia esboza identidad ante la orbe global moderna; el reciente M. R. Benhadj evoca la historia insurgente por la mujer de *Touchia* (1993), M. Allouache, con ayuda gala, ve dos paisanos en Paris en *Salut coisin!* (1996, comedia), B. Hadjadj alude un moralista suegro en *Machacho* (1995), etc.[897]

Egipto diversifica su faena y es difícil ubicar una tendencia. Por un lado, la labor veterana[898] (Y. Chahine) trata de asegurar cierta audiencia con fórmulas y géneros básicos. Muy pocas películas serán reconocimidas en el extranjero.

---

[896] **SUDÁN** Según IMDB, **Ray muller** (alemán) da el documental *Leni Riefenstal en Sudan* (2000).
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/* (*name/nm0618284/* R. Muller) (title/tt0319739/ *Leni Rief...*).
(Rev. 1º de noviembre de 2007).

[897] **ARGELIA Tino 1960-69: Abderrahmane Bouguermouh** ,*, ,2,: *La Colline oubliée* (1997; idioma amazig, *). **Tino 1970-79: M. Allouache**,1,. *Bab El-Oued city* (94**,**1,), *Salut coisin!* (96, ,2,). **Tino 1980-89: M. Chouikh** (telefimes de 1972) **(**,1,**):** *Youcef* (93**,** ,1,). **Mohamed R. Benhadj**:**,**1, *Touchia* (93; **,**1, ,93,). **Debutan: Belkacem Hadjadj,** ,95,: *Machaho* (*Once upon A Time,* 95; sobre un desconocido de pueblo, luego yerno de un moralista hombre; en lengua amazig; ,95, ,2,). **Azzeddine Meddour** (,2,),(*): *La montagne de Baya* (97, lengua Amazig, ,2,*).
Cfr. G. Bilharinho op. cit., pág. 267 (,1,**).**
Cfr. Festival des 3 continents: *http://www.3continents.com/festival/* (*1993.html* ,93,), (*1995.html* , ,95,).
Cfr. IMDB: *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0099310/* Bouguermouh), (*nm1137268/* Meddour) (*).
Cfr. Mohamed Barkin ''Cine norafricano: tendencias y perspectivas'';
Miradas, Revista del audiovisual: **(**,2,**)**
http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=602&Itemid=92&lang=es
(Rev. 10 de noviembre, 2007).

[898] **EGIPTO: Talento 1950-59: Y. Chahine (**,1,**):** *Iskanderija, kaman oue kaman* (*Alexandría, New York;* 90; con la actriz Yousra; **,**1, ,95,), *Al Mohager* (*O emigrante,* 94; un visionario de 3 mil años atras; **,**1, ,94, ,24,), *Biya el Khawa tin* (*Le vendeur de bagues*, 96, ,**96,**).
Autores debutantes entre 1970-79 A. Badrakhan, (,1,),(,91,)*: Al rai wal nessaa* (*Le berger et les femmes,* 91; un hombre entre 3 campiranas; ,91,).
Autores debutantes entre 1980-89: Yousry Nasrallah,93,: *Marcides* (*Mercédès*, 93; enfoques de vida de un chico entre el amor y el consumismo; ,93, ,95,).
Cfr. Guido Bilharinho. op. cit. págs. 263, 264 268, 269 **(**,1,**) .**
Cfr. Festival des 3 continents: *http://www.3continents.com/festival/* (*1991.html* ,91,), (*1993.html* ,93,), (*1994.html* , ,94,), (*1995.html* , ,95,), (*1996.html* , ,**96,**), (*1998.html* , ,98,), (*1999.html* , ,99,), (*2001.html* , ,21,), (*2004.html* ,24,). , *http://www.3continents.com/3continents/fiche_dir.jsp?directorid=824* (*Y. Francis*).
Cfr. Samir Farid - NOUR EL CHERIF - 23ème Festival des 3 Continents, Novembre 2001 -
http://www.3continents.com/cinema/actors/nour_el_cherif.html (Rev. 10 de noviembre, 2007).

Por otro lado, el novel talento egipcio a veces comienza a tratar la ética actual (adulterio en *Afarit el-asphalt,* 1996, O. Fawzi; ultraje infantil en *Al-abwab al-moghlaka,* 1999, A. Hetata) entre otros temas.[899]

Etiopia[900] otea al nuevo Yemane I. Demisie y su rebelde etiope aristócrata e instruido en Estados Unidos de América de la ficción *Gir-Gir* (*Tumulte,* 1996) mientras H. Guerima acepta inversión de Ghana y B. Faso para *Sankofa* (1993).

En **Marruecos** (12 obras anuales), algunos veteranos[901] mantendran la crítica social (M. Derkahui, J. Ferhati) o la comedia (Mohamed Abdel Rahman Tazi).

---

[899] **EGIPTO: Debutan: Asma El-Bakri** [24]**:** *Chahatoun wa Nobalae* (*Mendiants et orgueilleux*, 90; en el contexto de 1945, un maestro metido en drogas y un policia; [24]). **Radwan El-Kashef**[98], [24]: *Leh Ya Banafsieg* (*Pourquoi le violet ?*. 90; amor imposible de un criado de palacio; [24]), *Arak el-balah* (*La sueur des palmiers*, 98; un niño madura cuando los aldeanos buscan afuera el éxito; [98]). **Medhat El Sebai** [95]**:** *Emraa ayla lel sekout* (*The Fall of a Woman,* 92; una dama de cabaret es culpada de un crimen y su novio desea probar su inocencia; [95]). **Cherif Arafa** [95]**:** *Al Erhab wal kebab* (*Terrorism and Kebab,* 93; un tipo visto como terrorista al hallar un gas explosivo; [95]),*El Mansi* (*The Forgotten One*, 94; contraste de un obrero y un ejecutivo; [95]). **Oussama Fawzi,[96]:** *Afarit el-asphalt* (*Les roi de l'Asphalte*, 96; Sayed, taxista, flirtea la esposa del peluquero; su madre busca al peluquero, su hermana al amigo, etc; [**96**]), *Gannat Al-Shayateen* (*Le paradis des anges déchus*, 99; relato surrealista y existencial de un hombre muerto entre cambios de tiempo;[99]). **Youssef Francis** (Muere en 2001) [24]: *El-bahth an tut ankh amon* (*A la recherche de Toutankhamon,* 97; marino amante de una huérfana cuando una aldea es visitada por arquelogos tras el viejo faraón; [24]). **Asma El Bakri**[98]: *Concerto fi darb saada Concert* (*Dans la ruelle du bonheur*, 98, Un administrador de ópera ama a una violinista; [98]). **Atef Hetata**[99]: *Al-abwab al-moghlaka* (*Les portes fermées*, 99; un niño entre violencia, abuso sexual, etc. en época de la guerra del golfo. [99]). **Nour El Sheriff** (Antes actor) [21]: *Al Achekane* (*Les amants,* 2000, Romance [21])
Cfr. Guido Bilharinho. op. cit. págs. 263, 264 268, 269. **([3]).**
Cfr. Festival des 3 continents: *http://www.3continents.com/festival/* (*1991.html* [91]), (*1993.html* [93]), (*1994.html* [94]), (*1995.html* [95]), (*1996.html* [**96**]), (*1998.html* [98]), (*1999.html* [99]), (*2001.html* [21]), (*2004.html* [24]). *http://www.3continents.com/3continents/fiche_dir.jsp?directorid=824* (*Y. Francis*).
Cfr. Samir Farid – ''Nour El Cherif'' 23ème **Festival des 3 Continents,** Novembre 2001 *http://www.3continents.com/cinema/actors/nour_el_cherif.html* (Rev. 10 de noviembre, 2007).

[900] **ETIOPIA: Veteranos: Haile Guerima ([1]):** *Nunu* (91[3]), *Sankofa* (93, [2]), *Adwa* (*Adwa, an african victory,* 99,[3]). **Debutantes: Yemane I. Demissie**[**96**]: *Gir gir* (*Tumulte*, 96[**96**]).
Cfr. G. Bilharinho op. cit., pág. 278 **([1]) Cfr. A. Elena,** Los cines periféricos, pág. 173 **([2]).**
Cfr. Film Database *http://www.citwf.com* ([3]) (*person425112.htm* Haile Gerima).
Cfr. Festival des 3 continents *en* *http://www.3continents.com/festival/* (*1996.html* [**96**]) (Rev. 10 de noviembre, 2007).

[901] **MARRUECOS. Tino 1970-79: Jilialli Farhati, ([1],[91],[3]):** *chateh al aftal ad-dai'ne* (*Playa de niños perdidos,* 91; una chica encinta sin pareja y el abucheo social; selección, *Festival de Venezuela,*[1]). **Moustapha Derkaoui ([1]):** *Harb el khalij... Wa baad ? Fi al bahthi'an shaima* (*Guerra del Golfo.... y luego?,* 91, obra con Libano, Tunez, Israel;[94]). **Tino 1980-89: Hakim Noury** ([3]): *The Hammer and the anvil* (90,[4]), *L'Enfance volee* (95,[4]), *Sarek el-ahlam* (96,[4]), *5 films pour 100 ans* (96,[4]). **Mohamed Abdel Rahman Tazi ([1])([93]):** *Abkhath ghan jawh imraathi* (*A la recherche du mari de ma femme,* 93; comedia;[1],[93]). **Moumen Smihi ([2]),([3]):** *La Dame du Caire* (92*), *Avec Matisse à Tanger* (93*), *Waqa'i maghribia* (*Chroniques marocaines,* 99*). **Cfr. G. Bilharinho** op. cit., pág. 269-270 **([1]).**
Cfr. A. Elena ''La emergencia de los cines africanos''; op. cit., de J. E. Monteverde *et al*., p. 348-349 **([2]).**
Cfr. Ahmed Hijazi, ''El cine marroquí'' 20/03/2005: *http://www.cinearabe.es/cine_arabe_hoy.htm* **([3]).**
Cfr. Film Database *http://www.citwf.com/* (*person453063.htm* Smihi) (*person442091.htm* Noury) **([4]).**
Cfr. IMDB: *http://akas.imdb.com/name/nm0806923/* **(*).**
Cfr. Festival des 3 continents en *http://www.3continents.com/festival/* (*1991.html* [91]), (*1993.html* [93]), (*1994.html* [94]) (*1998.html* [98]), (*2001.html* [21]) (Rev. 1º de noviembre de 2007).

En la misma vía surge una nueva ola de autores (A. Syad, A. Lagtaa, etc.).[902]

Mauritania depende de ciertas alianza productivas extranjeras como con Francia (Med Hondo) o Rusia; entre los temas destacado está el reencuentro cultural como en *La vie sur terre* (1998, A. Sissako) entre otros.[903]

En **Túnez** se mantiene la labor de varios de sus veteranos.[904]

---

[902] **MARRUECOS.** (*Fonds d'aide à la production cinématographique nationale,* como apoyo estatal; ,4,)**:** **Debutan: Hassan Benjelloun** (,,1,,): *A festa dos outros* (90**,** ,,1,,). **Abdelkader Lagtaa** (,,1,,)(,3,)**:** *Un amor em Casablanca* (91**,** ,,1,,; tema sociopsicológico, ,4,). **Nabyl Lachou** (,3,)(,,5,,)**:** *Mektoub* (97, ,,5,,), *Ali Zaoua, prince de la rue* (99, ,,5,,). **Daoud Aoulad-syad:** *Bye-Bye Souirty* (*Adieu forain,* 98; un vendedor andarín;,98,). **Cortometrajes: Faouzi Ben Saidi** (,21,)**:** *La falaise* (92, ,21,), . **M. Ulad Mohand** (,21,)**:** *Le café de la plage* (98, ,21,). **Hassan Legzouli** (,21,)**:** *Quand le soleil fait tomber les moineaux* (99, ,21,). **Laïla Marrakchi**,21,**:** *200 dirhams* (2002, ,21,). **Otros**: **Saâd Chraïbi** (,3,)**:** *Jarawa* (¿?, ,4,) **Ch. Tijani** (,3,):¿? **N. Gounajjar** (,3,): *¿?.* **Cfr. G. Bilharinho** op. cit., pág. 269-270 **(**,1,**).**
Cfr. A. Elena ''La emergencia de los cines africanos''; op. cit., de J. E. Monteverde *et al*., p. 348-349 **(**,2,**).**
Cfr. Ahmed Hijazi, ''El cine marroquí'' 20/03/2005: *http://www.cinearabe.es/cine_arabe_hoy.htm* **(**,3,**)**
Cfr. IMDB: *http://akas.imdb.com/name/*nm0806923/ **(*).**
Cfr. Mohamed Barkin ''Cine norafricano: tendencias y perspectivas''; en ''op cit'': *http:// www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=602&Itemid=92&lang=es* **(**,4,**)**
Cfr. Hamadi Goeroum ''Une histoire du cinéma marocain'' (programme du 24ème Festival des 3 continents, novembre 2002: *http://www.3continents.com/f3c2002/cinema_marocain.html* **(,,5,,)**
Cfr. Festival des 3 continents en *http://www.3continents.com/festival/* (*1991.html* ,,91,,), (*1993.html* ,93,), (*1998.html* , ,98,), (*2001.html* , ,21,) (Rev. 1º de noviembre de 2007).

[903] **MAURITANIA: Talento 1960-69: Med Hondo** (,1,)**:** *Lumière noire* (*Luz Negra*, 1994, con Francia[1]), *Watani, un monde sans mal* (98, con Francia*), *Fatima, l'algerienne de dakar* (2004, Comedia). **Debutantes 1989-99: Abderrahmane Sissako,** ,2,' *Oktyabr'* (*Octubre;* 93; con Francia y Rusia; sobre la revolución bolchevique, ,85,), *Sabriya* (97, CM.*, ,85,), *Rostov-luanda* (98, Doc.,* ,85,), *La vie sur la terre* (98; dos mujeres desempladas de diferentes contextos se conocen,98,), *Heremakono* (2002*).
Cfr. G. Bilharinho op. cit., pág. 280 **(**,1,**) Cfr. A. Elena,** Los cines periféricos, pág. 183 **(**,2,**) Cfr. Festival des 3 continents en** *http://www.3continents.com/festival/* (*1998.html* ,98,).
Cfr. Diccionario de cineastas africanos *http://www.ikuska.com/Africa/Historia/biografias/cine5.htm* (,85,)
Cfr. IMDB: *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0393124/* M. Hondo) (*nm0803066/* A. Sissako) **(*).**
(Rev. 1º de noviembre, 2007).

[904] **TUNEZ:** Su plétora de mentes, según F. boughedir crea *''el cine de autor de masa''*. **Decanos 1960-69: R. Behi** (,1,)**:** *Waqai al Layali al Mushmisa* (*cronica das noites ensolaradas*, 90**,** ,1,) *Les Hirondelles ne meurent pas à Jerusalem* (94**,** ,1,).. **Tino 1970-79: N. Ktari*:** *Halou u mer* (*Sois mon amie,* 2000*). **A. Benn Amar** (,1,)**:** *Le Chant de la Noria* (2002, con Francia,*). **Tino 1980-89: N. Khemir (Pintor y poeta,** ,1,**):** *Tawk al hamama al mafkoud* (*Le collier perdu de la colombe,* 90; investigador en Andalucia, siglo XIX, por la cultura Arabe; ,1, ,91,). **Mahmoud Ben Mahmoud** (,1,)**:** *Chich Khan* (*Poussière de diamant,* 91; hecha con Fadhel Jaibi; ,1, ,91,). **Nouri Bouzid** (,1,)**:** *Bezness* (92; sobre turismo sexual; ,1, ,94, ,3,), *Sekatat Sheherazade'an el Kalam el Mobah* (*C'est Sheherazade qu'on assassine*, ¿?, ,94,), *Bent familia* (*Une fille de bonne famille*; 96, ,97,). **Nouri Bouzid , *Nehja b. Mabrouk*** ,94,**:** *Harb el khalij... Wa baad ? Fi al bahthi'an shaima* (*La guerra del Golfo.... y después?,* 91, obra conjunta: Borhane Alaouie*, Libano; Mustapha darkaoui, Marruecos; Elia suleiman,* Israel; ,94,). **Mohamed Zran**,**96,:** *Essaïda* (96,**96,**).
Cfr. G. Bilharinho op. cit., pág. 270 **(**,1,**).**
Cfr. **Férid Boughedir** ''Le cinema tunisien : du triomphe aux interrogations...'', Festival 3 continents 2005 *http://www.3continents.com/f3c2005/tunisie.html* **(**,2,**).**
Cfr. Mohamed Barkin ''Cine norafricano: tendencias y perspectivas''; en Miradas..., *http:// www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=602&Itemid=92&lang=es* **(**,3,**).**
Cfr. Festival des 3 continents *http://www.3continents.com/festival/* (*1991.html* ,91,), (*1994.html* ,94,), (*1996.html*,**96,**), (*1997.html* ,97,), (*1998.html* ,98,), (*2001.html* ,21,), (*2005.html* ,25,)**.**
Cfr. IMDB: *http://akas.imdb.com/* (*) (Rev. 10 de noviembre, 2007).

En cuanto contenidos, los temas marchan desde la guerra del golfo (*Harb el khalij... Wa baad ?,* 1991; obra conjunta), la sexualidad (*Bezznes,* 1992, N. Bouzid, de prostitución), la penuria (*Essaïda,* 1996, M. Zran), etc. Ciertos autores nuevos[905] serán reconocidos en el extranjero.

2.1.8.7. Cine africano de países de voz oficial francófona (1990-2000).

Luego de un rápido despertar, Africa ve nuevas generaciones entre temas sobre la cultura oriunda y el regionalismo; los tópicos sobre la ciudad ya logran aparecer en más películas.

En **Benin** aun labora F. Okkio (*Les tresseurs de corde,* 1991) mientras los temas sobre la idiosincrasia comienzan a abundar entre las nuevas generaciones, entre estos últimos se hallan Jean Odoutan, Sanvi Panou, Monique P. Mbeka, etc.[906]

---

[905] **TUNEZ.**
Debutan: **Farid Boughedir,**[,1,] *Halfaouine, Asfour Stah; Halfaouine, l'enfant des terrasses*; 90,[,1,],[,94,]). **Moncef Dhouib**[,93,]: *Soltane el medina* (*Sultan de la Médina,* 92[,93,]). **Moufida Tlatli** (**[,1,]): *Samt el koussour* (*os silensos do palacio,* 94, francotunez, premio critica Toronto, Canadá, [,1,], [,94,]). *Maussim al-riyal* (*La saison des hommes,* 2000 [,20,]).
Cfr. G. Bilharinho op. cit., pág. 270 **([,1,]).**
Cfr. **Férid Boughedir ''Le cinema tunisien : du triomphe aux interrogations...''**, Festival 3 continents 2005 *http://www.3continents.com/f3c2005/tunisie.html* **([,2,]).**
Cfr. Mohamed Barkin ''Cine norafricano: tendencias y perspectivas''; en Miradas *http:// www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=602&Itemid=92&lang=es* **([,3,])** . (Rev. 10 de noviembre, 2007).
Cfr. Festival des 3 continents *http://www.3continents.com/festival/* (*1991.html* ,[,91,]), (*1993.html* [,93,]), (*1994.html* , [,94,]), (*1997.html* , [,97,]), (*1998.html* , [,98,]) , (*2000.html* [,20,]), (*2001.html* , [,21,]) (*2005.html* [,25,]) (Rev. 10 de noviembre, 2007).
Cfr. IMDB: *http://akas.imdb.com/* (*) (Rev. 10 de noviembre, 2007).

[906] **BENIN: Testas 1980-89: Francois sourou okioh ([,2,]):** *Les tresseurs de corde* (1991, [,2,]). *Crânes épais...lèvres fausses* (2006, [,1,]).
Debutan: **Idrissou Mora-Kpai,** ([,84,]: Universidad de Potsdam): *Model , Auslander, Fugace and Fake soldiers* (98, [,84,]). **Jean Odoutan,** ([,84,], primero actor y ayudante de P. Schoendorffer): *Kalamazo, La passion du foot* (92, [,84,]), *Tanti-Cotonou – Mama-Benz* (93, [,84,]), *Méli-mélo au squatt-place* (93, [,84,]), *Palabre d'antilopes incommensurables et de zébus katangais au pied du HLM* (93, [,84,]), *Le nègre distingué* (94, [,84,]), *Le réalisateur nègre* (97, [,84,]), *Barbecue-Pejo* (99, [,84,] *). **Sanvi Panou ([,84,]; ya actor):** *Pressions* (99, [,84,]). **Monique Phoba Mbeka ([,84,]):** *Un rêve d'Indépendance* (98, [,84,]).
Cfr. Foulératou A. Yacoubou Projection du film « Crânes épais...lèvres fausses »: Un pamphlet de François Sourou Okioh (Le Matinal 28/11/2006) *http://www.africatime.com/benin/nouvelle.asp?no_nouvelle=294262&no_categorie=4* **([,1,]).**
Cfr. FILM DATABASE *http://www.citwf.com/* (*person443017.htm* F.S. Okioh **([,2,]).**
Cfr. IMDB: *http://akas.imdb.com/name/* (nm0644147 J. Odoutan) (nm1280495 I. Mora-Pai) **(*)**
Cfr. Directores de cine africano. AFRICA, Ikuska libros 1997-2007. Sitio Web *http://www.ikuska.com/Africa/Historia/biografias/* (*cine4.htm* **([,84,]).**
(Rev. 10 de noviembre, 2007).

Burkina Faso[907] sigue con el *Festival panafricano* (por ejemplo, en 1995); entre sus obras se mantienen las tramas sobre la ciudad (*Laafi,* 1991, P Yameogo 1991) o sobre la tradición como en *Tilai* (1991, I. Ouedraogo), *Haramuya* (1994, D. Touré), *Keita* (1995, D. Kouyate), etc.

Burundi[908] arranca su carrera fílmica con *Gito l'ingrat* (1991 L. N.Gabo).

Camerún sigue con la labor del veterana[909] de D. Kamwa (*Totor,* 1994) y el nexo con académico y productivo con el país galo.

---

[907] **BURKINA FASO. Generación de 1979-79: Abdoulaye D. Sow,** (¿?-1996; ,85,): *Yelbeedo* (90, ,85,). **M. D. Kola (**,82,**):** *Kognini et Toungan, étrangers* (92, ,82,).
Generación de 1980-89: Idrisse Ouedraogo (,1,**)(**,84,**):** *Tilal* (90,,1,,2,), *Karim et Sala* (91,,1,), *Obi* (91, CM.,1,,84,), *Samba traoré* (92,,1,; reparo del mundo occidental,,2,), *Le cri du coeur* (94;,2,), *Afrique mon Afrique* (94, ,84,)*, Kini et Adams* (,84,)*, Parias du cinéma* (97,,84,). **Dani kouyate** (,95,)(*Institut Africain d'Etudes Cinématographiques*; *Inafec* antropólogo, cuentista y músico,84,): *Gamidon* (90, ,83,), *Tobere Kosam* (91,,83,)*, Keita* (95; viejo explica su nombre,,1,,95,,2,). *Les larmes sacrées du crocodile* (95,,83,). **Drisa Toure(**,1,**)**: *Laada* (*Tradición,* 90,,1,,91,,), *Haramuya* (94; musulmán moralista ante sus críos modernos,,1,,95,). **Mustapha Dao** (*Inafec*) ,82,: *L'enfant et le caïman* (91,,82,), *L'oeuf* (95,,82,). **S. Pierre Yameogo (**,1,**)(**,2,**):** *Laafi* (*Esta bien,* 91,,2,) *Wendemi* (93,,85,), *M'abiiga* (94,,1,), *Silmandé* (98,,85,). **G. Kabore (**,1,**):** *Rabi* (92,**92,**), *Buud Yam* (97, [3]). **Nissi J. Traore** (Traoré), (estudia en el Inca de Paris, ,85,): *Sababu* (92, ,85,). **Sanou Kollo*:** *Jigi-L'espoir* (92*), *Sababu* (*The cause*, 93,*). **Sekou Traore** (Traoré) **(**,85,**):** *Un espoir dans le désert* (93,,85,)*, Agriculteur français pour le développement international* (93,,85,), *Une femme femme, des éleveurs* (97, ,85,)*, Ismael, un exemple de courage* (97, ,85,). **Issiaka Konate,** (*Inafec*) ,83,: *Enfants du soleil* (95,,83,)*, Energie solaire* (95, ,83,), *Were were liking, utopie mise en scène* (96, ,83,), *Souko, cinématographe en carton* (98, ,83,). **I. Traore** (Traoré) **Brahima**(,85,): *Gombel* (*Fondation Jean-Paul II pour le Sahel,* 95, ,85,), *Programme pour développement municipal au service des collectivités locales* (97, ,85,), *De l'hevea aux condoms* (97 ,85,), *Ko Songo* (98, ,85,), *Boubou l'intrus* (98, ,85,), *Siraba la Grande Voie* (2000,,85,). **Debutan: Christian Boglo** (,81,; *Inafec*): *Sida ya sida* (93, ,81,). **Fanta Régina Nacro,** (*Inafec*; ,84,): *Un certain matin* (92, ,84,), *Puk Nini* (*Abre los ojos,* 95; cuestiones de pareja, ,84,), *Le truc de Konaté* (98; cuestiones de pareja, ,84,). **Adama Ruamba**, (,85,): *Garba* (98, ,85,). ***Inafec:*** *Institut Africain d'Etudes Cinématographiques* **Cfr. G. Bilharinho.** op. cit., págs. 276-277. **(**,1,**).**
Cfr. A. Elena, Los cines..., págs. 170, 180, 183. **(**,2,**).**
Cfr. Clement Tapsoba ''Panorama actual del cine africano occidental: una renovación constante''
Revista Miradas *http://*
www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=666&Itemid=93&lang=es **([3]).**
Cfr. Directores de cine africano; AFRICA, Ikuska libros 1997-2007. Sitio Web
http://www.ikuska.com/Africa/Historia/biografias/ (*cine.htm* ,,81,), (*cine2.htm* ,,82,), (*cine3.htm* ,,83,), (*cine4.htm* ,,84,) (*cine5.htm* ,,85,)**.**
Cfr. Festival des 3 continents: *http://www.3continents.com/festival/* (*1991.html* ,,91,), (*1992.html* ,**92,**), (*1995.html* ,,95,), (*1998.html* ,,98,)**.**
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0762993* Kollo) (*nm0434095* Kabore) **(*)**
(Rev. 20 de noviembre de 2007.)
[908] **BURUNDI: Léonce Ngabo** (1951-; Director de Escuela de Telecomunicaciones, Bujumbura; cantante, poeta y periodista: 3 cortos para la Televisión y la Unicef.) (,84,): *Gito l'ingrat* (1991, [3]).
Cfr. G. Bilharinho. op. cit., Pag 277 **([3]).**
Cfr. Directores de cine africano op. cit., *http://www.ikuska.com/Africa/Historia/biografias/cine4.htm* (,84,)
(Rev. 20 de noviembre, 2007).
[909] **CAMERUN: Talento 1970-79: D. Kamwa** ([3])(*)(,83,): *Vidéo –Lire* (91, ,83,), *Totor* (94,[3]), *Circle of Powers* (*Circulo de los poderes,* 98, con francia*). **Cfr. G. Bilharinho** op. cit., pág. 277. **([3]). Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0436999* D. Kamwa) **(*).**
Cfr. Directores de cine africano *http://www.ikuska.com/Africa/Historia/biografias/cine3.htm* ,83,)
(Rev. 10 de noviembre, 2007).

En ese sentido, parte del nuevo talento de **Camerún**[910] es instruido en Francia. Entretanto, **Chad,** ve iniciales filmes cortos y el largometraje *Fátime, l'oiseau blue* (1999; M. S. Haroun).[911]

En **Costa de Marfil**, F.L. Kramoco ciñe mito cotidiano como el afán de riqueza en *Wariko le gros lot* (1994).[912]

Gabón asiste cierta obra cosmopolita.[913]

En **Guinea Conakry**[914] aparece el filme sobre un niño futbolista *Le ballon d'or* (1994) y la trama de homofobia *Dakan* (1997).

---

[910] **CAMERÚN: Talento 1980-89: Jean-Marie Teno** (estudia en París ,85,): *Le dernier voyage* (90, ,85,), *Mister Foot* (91, ,85,), *Afrique je te plumerai* (92, ,85,), *La tête dans les nuages* (94, ,85,), *Clando* (96, ,85,), *Chef !* (99, ,85,). **Bassek Ba Kobhio** (1957-; sociologo, filosofo y escritor), ,81,: *Sango Malo* (91, ,81,), *Le el gran blanc de Lambaréné* (95, ,81,), *La femme et le secret, La poule aux œufs d'or, La reine blanche* (¿?,,81,). **Jean-Pierre Bekolo,** (Yaoundé, 1966-; estudia en el INA de París; pericia televisiva) ,81,: *Boyo* (88, ,81,), *Un pauvre blanc* (89), *Mohawk people* (90, ,81,), *Quartier Mozart* (92, ,81,), *Le complot d'Aristote* (96, ,81,), *Grammaire de La de gran-mère* (96, ,81,). **Debutan: Jean-Roké Patoudem** (1964-; estudia teatro en París; en Duala; dueño de la firma *Patou*), ,84,: *Le général* (90, ,84,), *Père inconnu* (93, ,84,), *Malik* (96,,84,). **François Woukoache** (estudia en París y en Bruselas ,85,: *Melina* (91-92, ,85,), *Une nuit et des jours dans les villes* (92, ,85,), *Mortes de Feuilles* (93, ,85,), *Asientos* (95, ,85,), *Fragments de vies* (98, ,85,), *La fumée dans les yeux* (98, ,85,), *Nous ne sommes plus morts* (99, ,85,). **Olivier Bile** (1967-...; estudia en Francia),81,: *Othéo l'africain* (98, ,81,). **Cfr. Directores de cine africano op. cit.,** *http://www.ikuska.com/Africa/Historia/biografias/* (*cine.htm* ;,81,), (*cine3.htm* ;,83,), (*cine4.htm* ;,84,), (*cine5.htm* ; ,85,). (Rev. 10 de noviembre, 2007).

[911] **CHAD. Debutan: Mohamat Saleh Haroun** ,1, (estudia en París y Burdeos, ,83,): *Maral Tanie* (94, ,83,), *Goï-Goï, le nain* (,83,), *Bord Africa* (95, ,83,), *Fatimé, l'oiseau blue* (99,,1,). **Sotigui Kouyate,** *un griot modern* (96, ,83,), *B 400* (97, ,83,), *Un thé au Sahel* (98, ,83,), *Bye Bye Africa* (99, ,83,).
Cfr. A. Elena Los cines p..., pág 170 (,1,) **Cfr. Directores de cine africano** *http://www.ikuska.com/Africa/Historia/biografias/cine3.htm* (,83,) (Rev. 10 de noviembre de 2007).

[912] **COSTA DE MARFIL. Talento de 1960-69: H. Duparc** (G. Conakry,)**(**[3]**)**: *Le sixiéme doigt* (90,[3]), *Joli coeur* (92, ,82,), *Rue Princesse* (94, ,82,), *Une couleur café* (97; de migración,,82,). **Tino 1970-79: Gnoan M' Bala,**([3]) (estudia en Paris y Suecia, ,84,): *Au Nom du Christ* (93,[3], aspecto religioso, ,1,) **Talento 1980-89: Fadika L. Kramoco,** [3]: *Wariko, le gros lot* (*Loteria*, 94, ,94,). **Debutan: Idrissa Diabaté (**,82,**):** *N'gonifola* (94, ,82,), *Abidjan des enfants* (97, ,82,), *Doso n´goni* (97,,82,). **Owell A. Brown,** ,81,**:** *Embrouille de cités* (96, CM., ,81,), *Lunettes noires* (97, ,81,), *Confidences sourdes* (98, ,81,), *Le droit chemin* (98, ,81,), *Adanggaman* (2000, ,20,). **Lancine Diaby** (,82,): *La Jumelle* (98,,82,). **Cfr. A. Elena:** Los cines..., pág. 170 **(,1,).**
Cfr. C. Tapsoba, ''Panorama actual del cine africano occidental: una renovación constante'' **Miradas** *http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=666&Itemid=93&lang=es*
Cfr. Festival des 3 continents *http://www.3continents.com/festival/* (*1994.html* ,,94,), (*2000.html* ,20,).
Cfr. Directores de cine africano op. cit., *http://www.ikuska.com/Africa/Historia/biografias/* (*cine.htm* ;,81,) (*cine2.htm* ;,82,), (*cine3.htm* ;,83,), (*cine4.htm* ;,84,) (*cine5.htm* ; ,85,) (Rev. 10 de noviembre de 2007).

[913] **GABÓN. Bassek Ba Kobhio** (Camerún) *Le Grand blanc de Lambaréné* (95, con Camerún y Francia;). **Balufu Bakupa-Kanyinda** (Zaire) *Le Damier* (96, CM. con Francia y Zaire).
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/* (*title/tt0109927/ , Le G...*) (*title/tt0162922/ Le Dam..*) (*name/nm0044611/* B.B. Kobhio) (*name/nm0049274/* B.B. Kanyida) **(*)** (Rev. 20 de noviembre de 2007).

[914] **GUINEA CONAKRY: Tino 1960-69: M. K. Diakite*:** (*Laada,* 91, B. Faso,*). **Tino 1980-89: Cheik Doukoure**, ,91,, (1943-; ,82,): *Baro, le lac sacré* (88), *Blanc d'ébène* (89, ,91,, 91, ,82,), *Le ballon d'or* (93, ,82,).
Debutan: Mohamed Camara (,1,**):** *Denko* (92, ,82,), *Minka* (95,,1,), *Dakan* (97, ,82,, vista en Cannes).
Cfr. G. Bilharinho. op. cit., Pág 279. (,1,). **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/name/nm0224471* (*Diakité, **)
Cfr. Festival des 3... *http://www.3continents.com/festival/1991.html* (,91,).
Cfr. Directores de cine africano op. cit., *http://www.ikuska.com/Africa/Historia/biografias/* (*cine2.htm* ;,82,) (Rev. 10 de noviembre , 2007).

Malí[915] asesta los males modernos como la cuestión ecológica (*Ta dona,* 1991, A. Dramo), el vicio político (*Guimba,* 1994, Ch. O. Sissoko), etc.

En **Níger**,[916] J. Dubuisson, con alianza gala, relata la estancia en África de un niño parisino en *''Imûhar', une légende* (1997).

La **Republica del Congo** ve el documental sobre Sony Labou Tansi (dramaturgo y actor) *Diogène à Brazaville* (1998) de Léandre-Alain Baker entre otras obras.[917]

La Republica Centroafricana y **Ruanda** están omitidos en bases de datos.

---

[915] **MALÍ. Talento 1960-69: Souleyman Cisse** ,[1,]**:** *Waati* (*Tiempo*, 95, ,[1,]).
Testas 1980-88: Mustapha Diop ,[2,]: *Mamy Wata* (90, Con B. Faso y Niger*). **Issa F. Traoré** ,[91,],(1928-2003, ,[82,]): *Bamunan* (*Le Pagne sacré*, 90, ,[91,]). *Sida so* (*Casa del sida, 97,* ,[82,]*), Le contrat social* (99, ,[82,]). **Cheick O. Sissoko (**,[1,]**)** (Sociologo e hitoriador; cineasta de Escuela N. L. Lumière, ,[82,]): *Finzan* (90, cuestiones femeninas,[1,]), *Etre jeune à Bamako* (92, ,[82,]*), L'Afrique bouge* (92, ,[82,]), *Problématique de la malnutrition* (93, ,[82,]*), Guimba*, (95, *Un tyran, une époque;* premio fespaco,[1,],[20,], ,[2,]), *La Genèse* (*Genesis*, 99, biblica, ,[99,],[20,]) *Bàttu* (2000,[20,]). **Abdoulaye Ascofare** (colegial VGIK; maestro, Bamako; pericia en Radio ,[81,]): *Sonatam, un quart de siècle* (90, ,[81,]), *Faraw ! Une mère des sables* (97, ,[81,]).
Debutan 1988-1999: Adamo (Amada) Drabo, ,[1,] ,[91,], (ex-asistente de Ch. O. Sissoko), ,[82,]: *Ta dona* (*Au feu,* 91,[1,], ,[91,], ,[82,]; sobre ecología, ,[2,]*), Fate Fango* (95,[1,], ,[82,]). **Mahamadou Cissé** ,[93,]: *Falato* (89, ,[82,]), *Yelema* (*Mutación,* 93; ,[93,]). *Sanu Kunko* (93, ,[82,]*), Massa de Diallabougou* (94, ,[82,]), *Joro de Laban* (95, ,[82,]), *Le fils du roi* (96, ,[82,]*), Yelema II* (97, ,[82,]).
Cfr. G. Bilharinho op. cit., págs. 279-280 **(**,[1,]**).**
Cfr. A. Elena Los cines periféricos págs. 180-183 **(**,[2,]**).**
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0228029/* Diop) (*nm0803084/* Sissoko) **(*).**
Cfr. Festival des 3 continents *http://www.3continents.com/festival/* (*1991.html* ,[91,]), (*1993.html* ,[93,]), (*1999.html* ,[99,]), (*2000.html* ,[20,])**.**
Cfr. Directores de cine africano op. cit., *http://www.ikuska.com/Africa/Historia/biografias/* (*cine.htm* ,[81,]), (*cine2.htm* ,[82,]), (*cine3.htm* ,[83,]) (*cine4.htm* ,[84,]) (*cine5.htm* ,[85,])**.**
(Rev. 10 de noviembre, 2007).

[916] **NIGER.**
Talento emanado entre 1980 y 1988: Mustapha Diop ,[1,]: *Mamy Wata* (90, Con B. Faso y Niger*). **Jacques Dubuisson*:** *Imûhar', une légende* (97,*).
Cfr. A. Elena Los cines periféricos, págs. 180-183 **(**,[1,]**).**
Cfr. ''Reseña Imühar'', MTV: *http://www.mtv.com/movies/movie/130286/moviemain.jhtml*
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/* (*title/tt0116618/* , Imûhar...; *name/nm0239643/* J. Dubuisson) (*title/tt0125906/ Mamy Wata*; *name/nm0228029/* M. Diop) (Rev. 20 de noviembre, 2007).

[917] **REPUBLICA DEL CONGO.**
Debutantes: Léandre-Alain Baker, ,[81,]: *Un pygmée dans la baignoire* (93, ,[81,]), *La couture de Paris* (95,[81,]), *Diogène à Brazaville* (98, ,[81,]), *Au bout du couloir* (99, ,[81,]). **Imunga Ivanga (igual literato,** ,[81,]): *Le départ* (93, ,[81,]), *N'gwa... musicien !* (*La grenouille qui veut se faire plus grosse que le boeuf,* 95, ,[81,]), *Les tirailleurs d'ailleurs* (96, ,[81,]), *Go Zamb'Olowi* (*Au bout du fleuve*, 97, ,[81,]), *Les flots de Libreville* (99, ,[81,]), *Dôlé* (99, ,[81,]). **Camille Mouyeke,** ,[84,]: *La violence policiére* (93, ,[84,]) *L'épreuve du jeu* (95, ,[84,]). *Les Mavericks* (98, ,[84,]), *Viaje a Uaga* (2001, ,[84,]).
Cfr. Directores de cine africano op. cit., *http://www.ikuska.com/Africa/Historia/biografias/* (*cine.htm* ,[81,]), (*cine2.htm* ,[82,]), (*cine4.htm* ,[84,]) (*cine5.htm* ,[85,]).
Cfr. ''Diogene in Brazzaville, A documentary film by Léandre-Alain Baker & Ferdinand Batsimba' 52''. LA HUIT
http://www.lahuit.com/catalogue/UK/ART_ET_CULTURE/012/display_film/
(Rev. 10 de noviembre, 2007).

Senegal analiza al mundo occidental por los veteranos D. D. Mambety (*Hyènes,* 1992) y O. Sembene (*Guelwaar,* 1992). [918]

Togo brilla por la pauta feminista y documental de Anne Laurie Folly.[919]

Zaire,[920] con afán de libre expresión entre el mutis político de Mabuto, ve nuevas firmas en medios de comunicación cuando M. Ngangura gana en Fespaco por su ficción de un rey en busca de su hija en Bruselas *Pièces d'identités* (1998).

---

[918] **SENEGAL. Talento 1960-69: O. Sembene,(,2,), (1923-?)**,85,: (Autodidacta; a los quince años, pescador, albañil, plomero, aprendiz de mecánico, obrero de ferrocarril, etc. Militar en la gran guerra, luego mozo de estación ferrea, activista sindical; miembro del Partido Comunista galo hasta la independencia ,85,), *Guelwaar* (91**,**,2, ,1, ,85,). **Djibril Diop Mambety,(,2,), ,82,: *Hyènes*** (90**,**,2,,**92,**; critica al capitalismo; ,1,), *Le Franc* (95**,** ,2,,4, ,82,), *La Petite vendeuse de soleil* (99,,4,, ,82,).
Talento 1970-79: Samba Félix N´Diay, ,84,: *Dakar Bamako* (92, ,84,), *Amadou Diallo, un peintre sous verre* (92, ,84,), *Ngor, l'esprit des lieux* (94, ,84,), *Lettre à Senghor* (98, ,84,), *Un fleuve dans la tête* (98, ,84,). **Ben Diogaye Beye (,2,): *Latricia's dream*** (91, ,81,). **Mansour Sora Wade, ,85,: *Taal Peex*** (90, ,85,), *Aïda Souka* (92, ,85,), *Picc mi* (92, ,85,), *Iso Lo* (94, ,85,). **Safi Faye, ,82,: *Mossane*** (96, ,82,).
Testas 1980-89: Moussa Sene Absa, (1958-.; Estudia en Paris,,81,): *Ken Bugul* (91, ,81,), *Jaaraama* (92,,81,), *Set Setal* (92, ,81,), *Entre nos mains* (92, ,81,), *Offrande à Mame Njare* (93, ,81,), *Molaan* (93, ,81,), *Ca Twiste à Poponguine* (93, ,81,), *Yalla Yaana* (94, ,81,), *Tableau ferraille* (96, ,81,). **Amet Diallo, ,82,**: *Boxulmaleen* (91, ,82,). **Moussa Toure, ,91, ,85,: *Toubab bi*** (91, ,91,), *TGV* (97, ,85,). **Joseph Gaye Ramaka,**,85,: *Ainsi soit-il* (97, ,85,).
Debutan: Clarence Thomas Delgado, ,2, (pericia telivisiva, ,82,): *Niiwan* (89; proyección entre 91-92, ,2, ,91, ,82,). **Cheick N´Duaye,** (Antes médico, ,84,): *Nara ; Toumouranke* (94, ,84,), *Mousso* (96, ,84,).
Cfr. A. Elena Los cines periféricos, pág 179, 180 **(,1,).**
Cfr. G. Bilharinho. op. cit., págs. 282-283 **(,2,).**
Cfr. Festival des 3 continents *http://www.3continents.com/festival/* (*1992.html* ,**92,**)(*1991.html* ,,91,), (*1999.html* ,4,), (Rev. 10 de noviembre, 2007).
Cfr. Directores de cine africano op. cit., *http://www.ikuska.com/Africa/Historia/biografias/* (*cine.htm* ;,81,), (*cine2.htm* ;,82,), (*cine4.htm* ;,84,) (*cine5.htm* ;,85,). (Rev. 10 de noviembre, 2007)

[919] **TOGO. Tino 1970-79: Kilizou Blaise Abalo** (estudios en Ougadougo, ,81,): *Kawilasi* (92, ,81,), *Directeur d'école* (98, ,81,). **Debutan: Anne Laure Folly,** (abogada y periodista),82,: Documentales de carácter sociopolítico: *Femmes aux Yeux Ouverts* (95,,82,), *Les Oubliées* (96; de la guerra civil de Angola; feminista;,82,). **Cfr. Directores de cine africano** op. cit., *http://www.ikuska.com/Africa/Historia/biografias/* (*cine.htm* ,,81,), (*cine2.htm* ;,82,) (Rev. 10 de noviembre, 2007).

[920] **ZAIRE (R. Democrática del Congo). Testas 1970-79: Mwézé Dieudonné Ngangura,** (1950-..; colegial de Bruselas, ,1, ,84,): *Changa-Changa, Rythmes en noirs et blancs* (92, ,84,), *Le Roi, la vache et le bananier* (94*)*, Chronique d'un retour au royaume de Ngweshe* (94, ,84,), *Lettre à Makura : les derniers Bruxellois* (95, ,84,), *Le général Tombeur* (97, ,84,), *Pièces d'Identités* (98, ,84,*). **Debutan: B. Bakupa Kanynda,** (Estudia en Holanda, Inglaterra y Estados Unidos de América,83,): *Dix mille ans de cinéma* (91,,83,), *Thomas Sankara, Le baobab de Dagnoen* (91, ,83,), *Balangwa Nzembo* (93, ,83,), *Le Damier* (96, ,83,), *Bongo libre* (99, ,83,). **Joseph Kumbela,** (Diseñador y praxis televisiva en Francia, artista en Estados Unidos de América; actor loado en Fespaco, 1993; ,83,): *Perle Noire* (94, CM., ,83,), *Taxcarte* (96, CM., ,83,), *Colis postal* (96, CM.), *L'étranger venu d'Afrique* (98, ,83,). **José Laplaine,96,: *Macadam tribu*** (96**,96,**). Kibushi Ndjate Wooto, ,85,: *Kinshasa septembre noir* (92, ,85,), *Le crapaud chez ses beaux-parents* (92, ,85,), *Muana Mboka* (2000, ,85,). **Cfr. A. Elena** Los cines periféricos, pág. 170 **(,1,).**
Cfr. Festival des 3 continents *http://www.3continents.com/festival/* (*1990.html* ,90,) (*1996.html* , ,**96,**) (*1997.html* , ,97,**)**.
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0628890/* M. Ngangura) (*title/tt0169128/ Pieces d'identite*) **(*).**
Cfr. Sandra del Valle. ''Cine congolés: nacimiento y renacimiento'', Redacción de Miradas, *http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=683&Itemid=92&lang=es*
Cfr. Directores de cine africano op. cit., *http://www.ikuska.com/Africa/Historia/biografias/* (*cine.htm* ;,81,), (*cine2.htm* ;,82,), (*cine3.htm* ;,83,), (*cine4.htm* ;,84,) (*cine5.htm* ;,85,). (Rev. 10 de noviembre de 2007**).**

2.1.8.8. Cine africano del área de voz lusófona e hispana (1990-2000).

Angola da pauta semi-documental por nuevo talento (*O sol ainda brilla,* 1995 Bartolomeu).[921] **Cabo Verde** luce su ecosistema desde su primicia *Ilheu da contenda* (1995, L. Lopes).[922] **Guinea Bissau** ahonda en cultura o historia oriunda como *Udju azul di Yonta* (1992 F. Gomes).[923] **Mozambique**, con un incendiado *Instituto Nacional Fílmico* (1991), sigue como base de forasteros lusófonos como F. Vendrell, portugués, (*Fintar o Destino* (1998).[924] **Guinea Ecuatorial** (voz hispana) aparenta una industria fílmica vaga; quizá su ubicación geopolítica hace dificultosa su obtención de datos.[925]

2.1.8.9. Cine africano de la región de voz oficial anglófona (1990-2000).

Botswana oservirá de espacio para obra del National Geographic.[926] **Gambia, Lesotho** y **Malawi** carecen de factoría.

---

[921] **ANGOLA. Tino: 1988-89: Jorge Antonio Correia** (portugues) (,22,)**:** *O miradouro da lua* (89, ,22,, 93*), *O portugal* (93*). **Debutan: Mariano Bartolomeu,** (estuda pedagogia, cine y televisión; diploma en Cuba, ,81,)**:** *Caribeando* (90, ,81,), *Un lugar limpio y bien iluminado* (91, CM., ,81,), *Quem fas correr Quim ?* (92 ,81,), *O sol ainda brilla* (95, ,81,) **Cfr. Festival des 3 continents...** *http://www.3continents.com/festival/* (*2002.html* ,22,). **Cfr. IMDB** *http://www.imdb.com/* (*title/tt0117683/ O sol...*) **Cfr. Directores de cine afric..., Op. cit.,** *http://www.ikuska.com/Africa/Historia/biografias/* (*cine.htm* ;,81,). (Rev. 10 de noviembre, 2007)

[922] **CABO VERDE: Leao Lopes (**,2,, **,22,**): *Ilheu de contenda* (,2,)(**,22,**)(*Isla de contienda;* con ayuda de productoras de Paris, Bruselas y Lisboa;[1]).(95**,22,**). **Fransisco Manso** (,**22,**): *O testamento do sr Nepomuceno* (97; tras la muerte de un hombre de negocios, se descubre su verdadera vida, ,**22,**). **Cfr. Film Database** *http://www.citwf.com* (/film232696.htm [1]). **Cfr. A. Elena** Los cines per..., pág 169 (,2,) **Cfr. Festival des 3 continents *en*** *http://www.3continents.com/festival/* (*2002.html* ,**22,**) **Cfr. Alain Jalladeau** ''Cinema from angola, cape verde, guinea bissau, mozambique'' **Festival of the 3 Continents, November 2002:** *http://www.3continents.com/f3c2002/afrique_lusophone.html* (Rev. 10-11-2007)

[923] **G. BISSAU: Testas 1970-79: Flora Gomes (**,**1,**)**:** *Udju azul di yonta* (*Ojos azules de Yonta,* 92, ,**1,**, ,**92,**), *A Mascara* (95,*) *Po di sanga* (96, ,**1,**). **Sana Na N'Hada** ,94,, (estudia en Cuba, ,84,): *Xime* (94, ,94,, ,84,). **Cfr. A. Elena** Los cines..., pág 169 (,**1,**)**. Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0326884/* López) **(*). Cfr. Festival des 3 continents** *http://www.3continents.com/festival/* (*1992.html* ,**92,**), (*1994.html* ,,94,)**. Cfr. Directores de cine africano op. cit.,** *http://www.ikuska.com/Africa/Historia/biografias/* (*cine4.htm* ;,84,) (Rev. 10 de noviembre de 2007).

[924] **MOZAMBIQUE: Debutan: Fernando Vendrell** ,22,: *Fintar o destino* (98,*), *O gotejar da luz* (2001 ,22,). Fernando d'Almeida ,22,: *A tempestad de terra* (96, ,22,). **Cfr. A. Elena.** Los cines periféricos, pág.168. **Cfr IMDB** *http://www.imdb.com/name/nm0892968/* **(*). Cfr. Festival des 3 continents** *http://www.3continents.com/festival/* (*2002.html* ,22,)**. Cfr. Alain Jalladeau** ''Cinema from angola, cape verde, guinea bissau, mozambique'' **Festival of the 3 Continents; Nov. 2002:** *http://www.3continents.com/f3c2002/afrique_lusophone.html* (Rev. 20 de noviembre, 2007),

[925] En la *Gaceta de Guinea Ecuatorial* se indica la película de corte religioso *Jesús* (2006, S. Ndong Ncogo Mifum) (,1,). Otro artículo menciona una película llamada *El limpiabotas* (¿? ,3,); otro texto reseña las actividades de un cineclub (2007). Con todo lo anterior, suponemos la existencia de una industria precedente, pequeña o ignota para el mundo (,2,). **Cfr. Samuel Ndong Ncogo Mifum** ''Acerca de la película de Jesús en Fang''; **La gaceta de Guinea Ecuatorial** No. 99 Año X. enero 2006, pág. 53. Sitio Web: *http://www.lagacetadeguinea.com/103/10.html* **(**,**1,)**. **Cfr. Roberto M. Prieto** ''Reunión de ex-residentes y amigos de Guinea Ecuatorial en Torremolinos (España)''. **La gaceta de Guinea Ecuatorial**: No. 109 - Año X – Nov. 2006. Web site: *http://www.lagacetadeguinea.com/109/16.html* **(**,2,**).**
Cfr. ''Actividad en el centro cultural español de Malabo'', **La gaceta de Guinea Ecuatorial**: No. 121 - Año 11 - Noviembre 2007: *http://www.lagacetadeguinea.com/121/14.htm* **(**,3,**).** (Rev. 1º de diciembre, 2007).

[926] Quizá como teleserie. **Derek Joubert*:** *National Geographic Specials, Eternal Enemies: Lions and Hyenas* (1992). **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/title/tt0955705/* (Rev. 20 de noviembre, 2007).

Ghana, luego de ofrecer algunos temas sociales (Ansah, Ampaw), luce en el extranjero por el reportaje de danza africana *Of one blood: returning home to africa* (1999, S. Douglas, B. Berg-morrow).[927] **Kenia** otorga la trama de superación femenil *Saikati I & II* (1992-98. A. Mungai).[928] En la ruta documental, **Liberia** da gráfico de su reciente guerra civil en *A Journey to West Africa* (1995, M. Keegan).[929] **Namibia**, con previa praxis en vídeo (C. Moller), da pauta afín al documental (*Uno's world,* 2001, B. Pickering; *Diamond and Rust,* 2001, A. Barash).[930] **Nigeria**[931] sube su plétora industrial y tópica mientras S. Balewa mezcla escenarios rurales y cultura islámica en el relato *Kasamur ce* (1991). **Sierra Leona**[932] ve obra del debutante H. Fyle (*Nightmare in paradise,* 1993). **Swazilandia**[933] es foro de obra extranjera.

---

927 **GHANA: Testas 1970-1979: Haile Guerima*:** *Sankofa* (93*, coproducción, B Faso, Alemania, Estados Unidos de América) **King Ampaw*:** *The Last Respect* (*2006, con Alemania). **Debutan: Kwesi Owuso, Kwate Ne-Owoo*:** *Ama* (90*). **Tobias Wendl*:** *Future Remembrance* (98*). **Nanahemaa Kosua Brenda Berg-Morrow* y Nana Kwasi Scott Douglas Morrow*:** *Of One Blood: Returning Home to Africa* (99*, ,1,). **Cfr. Brooklin International Film Festival:** *http://wbff.org/films/detail.asp?fid=216* (,1,).
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/* (*title/tt0101315/* ;*Ama*) (*title/tt0108041/* Sankofa)(*name/nm0624076/ K.N Owoo*) (*name/nm0654535/* K. Owuso) (*name/nm0920869/ T. Wendl*) (*name/nm0607530/ N.K. S. Douglas Morrow*) (*name/nm0073928/ N.K.B..Berg-Morrow*) (*) (Rev. 1º de diciembre, 2007).

928 **KENIA. Tino 1980-89: Anna G. Mungai ,84,: :** *Productive Farmlands* (90, ,84,), *Faith* (91, ,84,), *Pongezi*(,84,), *Saikati* (93, ,1,), *Usilie mtoto west africa, Roots 1, Tough choices, Saikati the Enkabaaani* (98, chica estudia enfermería; ,84,; ,3,). **Debutan: Wanjiru Kinyanjui:** ,83,: *The battle of the sacred tree* (95,,83,,2,).
Cfr. A. Elena, Los cines p..., pág 170 **(,1,).**
Cfr. Directores de cine africano op. cit., *http://www.ikuska.com/Africa/Historia/biografias/* (*cine3.htm;*,83,), (*cine4.htm ;*,84,) **Cfr. Film Database.** *http://www.citwf.com/person502011.htm* **(,2,).**
Cfr. Olivier Bartlet ''Saïkati the Enkabaani''. **Africultures** *http://www.africultures.com/index.asp?menu=affiche_article&no=849* (,3,). (Rev. 11 de noviembre, 2007)**.**

929 **LIBERIA: Mark Keegan:** *The Word Universe: A Journey to West Africa* (95) **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/* (*title/tt0114980/ The W...*) (*name/nm0444446/* M. Keegan) (Rev. 01-12-2007)

930 **NAMIBIA: Adi Barash***: *Diamonds and rust* (2001, con R. Shatz, Israel, Doc. visto en Festival San Francisco,*). **Vickson Hangula** (Materiales derivado del vídeo[2]): *Kauna's way* (99,[2]), *Okapana* (2000, Doc. [2]),*Picture This* (2000, Ficción[2]) *The Worrier* (2000, [2]). **Cecil Mollar[2]**: *The Naming* (98, Quizá vídeo[2]). **S. Kangwa y S. Wilkie*.** ''*Imiti kula** (2001*, CM. Doc. con Zambia*). **Bridget pickering***: *Uno's world* (2001, con Nigeria y Surafrica*). **Cfr. Africa Film & Tv** 05-11-2005: *www.africafilmtv.com/pages/profiles.htm* *http://www.africafilmtv.com/pages/profiles/Namibia.htm* **([2]).**
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name* (*nm1188572* Barash), (*nm2375178/* Kangwa) (*nm0994589/* Wilkie) (*...imdb.com/title/tt0855839/ Imiti kula*) (title/tt0326333/ *Uno's world*) **(*).** (Rev. 10 de noviembre de 2007).

931 **NIGERIA: Talento 1970-79: Brendan Shehu,** (estudios en Londres ,85,): *Kulba na barna* (92, ,85,) **Talento 1980-89: Lola Fani-Kayode**,90,**:** *Iwa* (89,,90,). **Debutan: Branden Okpako,** (estudios en Inglaterra y Berlín,84,): *Probe* (92, ,84,), *Frida film* (93, ,84,), ''*Vorspiel* (94, ,84,), *Landing* (95, ,84,), *Market Forces* (96,,84,), *Searching for Taid* (97, ,84,), *LoveLoveLiebe* (99, ,84,) **Saddik Balewa**(,91,)*: kasamur ce* (*Cette terre est la nôtre*, 91, ,91,). **Cfr. Clement Tapsoba op. cit., Revista Miradas** *http:// www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=666&Itemid=93&lang=es*
Cfr. Festival des 3 continents *en* *http://www.3continents.com/festival/* (*1990.html* ,90,) (*1991.html* ,91,)
Cfr. Directores de cine africano op. cit., *http://www.ikuska.com/Africa/Historia/biografias/* (*cine.htm ;*,81,), (*cine2.htm ;*,82,), (*cine4.htm ;*,84,) (*cine5.htm ;* ,85,). (Rev. 10 de noviembre, 2007).

932 **SIERRA LEONA: Hilton Fyle**: *Nightmare in Paradise* (93). **2000: T. Carrier** *Family Across the Sea* (con Estados Unidos de América). **A. Toepke, A. Serrano** *The Language You Cry In* (Con España).
Cfr. Cascade Festival of African Film. (Filmography) *http://spot.pcc.edu/~mdembrow/filmography.htm* (Rev. 30 de noviembre, 2007).

933 **SWAZILANDIA:** Se toma como foro de pocos filmes foráneos. **Cfr. Africa Film & Tv** (Reajuste: 05-11-05, *www.africafilmtv.com/pages/profiles.htm*) *http://www.africafilmtv.com/pages/profiles/Swaziland.htm* **([2])** (Rev. 11 de diciembre, 2007).

En **Tanzania**,[934] Mulvihil & Mhando (extranjeros) filman *Maangamizi* (1996). **Uganda** presta foro y gente para la cinta foránea *Missisipi Massala* (1991, M. Nair).[935] **Zambia** vera la creación de la firma *Ambush Productions Ltd*. (1999); en 2001 tendrá un primer documental (*"Choka!", Pierdeté,* 2001).[936] **Zimbabwe** da su primer largometraje de ficción *Jit* (1990, del diestro sueco M. Raeburn); su obra posterior ciñe temas de duda juvenil (*More Time*, 1992; Mabhikwa) y su festival *Sothern African Film* (1993) es el segundo mejor del continente (tras Fespaco). [937]

2.1.8.10. Cine de las islas africanas y Sudáfrica.

Comores es recóndita al cine mientras **La isla Mauricio** sigue con faena relativa al reportaje.[938] **Santo Tomé y Príncipe** está rezagado mientras **Seychelles** dispensa sus paisajes para obra cosmopolita.[939]

---

[934] **TANZANIA:** Posee la firma *Tanzania Film Corporation,* la cual realiza pocos documentales. **Talento 1980-89: R. Mulvihill** (estadounidense) */* **M. Mhando** (sudafricano)[1]: *Maangamizi* (96; vista en Fespaco[1]). **¿?:** *Neema* (2000, Premio del público, Festival de Zanzibar; sobre dos niños en la ciudad).
Cfr. Africa Film & Tv (Reajuste: 05-11-05) *http://www.africafilmtv.com/pages/profiles/Tanzania.htm* **(**[1]**)** (Rev. 20 de noviembre, 2007).

[935] **UGANDA: Lovinca Kavouma**[1]**:** *Kintu* (2000, docudrama de artesanías de la corteza del árbol).
Cfr. Africa Film & Tv (Base de datos; Reajuste: 05-11-05) *http://www.africafilmtv.com/pages/profiles/Uganda.htm* **(**[1]**).**
Cfr.David Kaiza ''Uganda Film Fest Captures Realities of Life in Africa'', The Eastafrican *http://www.nationaudio.com/News/EastAfrican/081199/Features/PA5.html*
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/title/tt0102456/locations* (Rev. 10 de noviembre de 2007).

[936] **ZAMBIA. Kaasper Bisgaard (Danés)**[1]**:** *Choka!* (2001).
Cfr. Africa Film & Tv (Reajuste: 05-11-05) *http://www.africafilmtv.com/pages/profiles/ Uganda.htm* **(**[1]**)**
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/* (*title/tt0321672/ Chocka!*) (/name/nm0083954/ K. Bisgaard)
(Rev. 1º de diciembre, 2007).

[937] **ZIMBABWE: Testas 1960-69: Michael Raeburn** [1]**:** *Jit* (90, [1]) **Testas 1980-89:** Godwin Mawuru, [84]: *Facilitation* (92, [84]), *Neria* (92, [84], [1]), *Lions den* (92, [84]). **Ingrid Sinclair, (Inglesa; documentalista** [85]**):** *The Sanctions Debate* (90, [85]), *Bird from another world* (92, [85]), *More seeds for better trees* (95, [85]), *Flame* (96, [85], cierta idea feminista ante el reparo del colonialismo; [1]). **Debutan: Isaac Meli Mabhikwa,**[84]**:** *More time* (93, [84], [1]). **Farai Sevenzo,** [85]**:** *Rwendo* (93, [85]), *The red dress* ([85]), *Thieves and Angles* (96, [85]), *Places in the world* ([85]), *La dernière Image* (*The Last picture,* [85]), *Pagomo* (*On the hill*, 97, [85]), *CCTV* (98, [85]). **Cfr. A. Elena,** Los cines periféricos, pág. 170 ([1]).
Cfr. Directores de cine africano..., *http://www.ikuska.com/Africa/Historia/biografias/* (*cine.htm ;*[81]), (*cine2.htm ;*[82]), (*cine4.htm ;*[84]) (*cine5.htm ;* [85]). (Rev. 10 de noviembre, 2007).

[938] **ISLA MAURICIO: Tino 1970-79: Ramesh Tekoit ([1]):** *Invitation au voyage* (90[1]),*Le cavadee a l'ile maurice* (90[1]), *Le sega a l'ile maurice* (90[1]). **Debutan: Shree A. Latchayya*:** *Documentary on MGI* (90, CM,*), *Film on Stress* (90*).
Cfr. Film Database *http://www.citwf.com/* (*person453997.htm* Tekoit)([1]).
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/* (*name/nm1672016/* S. A. Latchaya) (*) (Rev. 27-04-2007).

[939] **SEYCHELLES. Escenario para obra de la India: Rajiv Mehra**([1])*: Ram Jaane* (95; con Shahrukh Khan; Remake de *Angels whit Dirty Faces,* 38; lengua Hindi; película de *Gangsters,*[1]). **Mashesh Bat** [3]**:** *Dastak* (96; Una mujer con deseos de entrar a un concurso de belleza; idioma Hindi; [3]) **Anees Bazmee**[2]**:** *Pyar To Hona Hi Tha* (98; una mujer enamorada de un amigo pronto a casarse; idioma Hindi[2]).
Para obra francesa: Michel Blanc*: *Grosse Fatigue* (*Mala Fama;* 94; sobre el mundo de la farandula de directores y actores famosos en Francia como C. Clavier, C. Bouquet, P. Noiret, C. Gainsbourg, T. Lhermitte, R. Polanski).
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/title* (*tt0114231/* [1]), (*tt0114231/locations*) (*tt0173081/* [2]), (*tt0173081/locations*), (*tt0109942/*)*, (*tt0109942/locations*), (*tt0116035/* [3]), (*tt0116035/locations*).
(Rev. 10 de diciembre, 2007).

Madagascar ve cierre de salas, baja de público, auge del video, labor en ocho o 16 milímetros, pauta documental y eje extranjero (*Quand les étoiles rencontrent la mer,* 1996, R. Rajaonarivelo, sostén galo; *Makibefo,* 1999, por el inglés A. Abela). [940]

Sudáfrica[941] afianza una *nueva ola* donde plasma el contexto racial (*Mapantsula,* 1987: O. Schmitz, T. Mogotlane) desde la comedia (*Taxi to Soweto,* 1991) al análisis social como el colectivo *Direct Cinema Workshop* (*My vote is my secret,* 1995; sobre comicios de 1994) o el primer crítico bruno Ramadan Suleman (*Fools,* 1997).

En breve, el cine africano ajeno al norte (y arabe) tiene dos vertientes: el regionalismo documentado o ficción cargada de mito y por otro, una nueva postura de identidad local ante la globalización con temas del cambio del mundo rural al citadino.

---

[940] **MADAGASCAR: Tino 1970-79: Raymond Rajaonarivelo (**[1])([85]): *Kapila* (90, [85]), *Le Jardin des corps* (94, [1]), *Quand les étoiles rencontrent la mer* (96, [85]). **Ramesh Tekoit*:** *Le Séga à l'île Maurice* (90, Doc. *;), *Invitation au voyage* (90; Doc. *), *Le Cavadée à l'île Maurice* (90;*; Doc.). **Tino 1980-89: César Paes (*):** *Le Bouillon d'awara* (95; de Francia y Bélgica,*), *Saudade do Futuro* (2000, Doc. de Brazil, Francia y Bélgica sobre migración, *). **Debutan: Alexander Abela** (inglés)*: *Makibefo* (99; versión de Macbeth en; lengua malgache*) **Barlen Pyamoto*:** *Benares* (2004; *). **Radha Jaganathen*:** *A Lucy* (94,*). **Ben Horowitz*:** *The Comrade King* (94,*), *Skins and Needles* (99,*) . **Datos ([1]): Cine en video**: I. Randrassama (veterano) (*Liza,* 95). F. Rakotonanahary (*Le prix de la paix,* 95; *Adim-Piainana,* 96).
Cfr. Directores de cine af..., *http://www.ikuska.com/Africa/Historia/biografias/* (*cine5.htm* ;[85]).
Cfr. F. Defossemont ''Comment et dans quelle mesure l'émergence du cinéma à Madagascar peut-elle se réaliser ?'', ***Slunk.Net*** *http://www.sklunk.net/IMG/article_PDF/FLORE-DEFOSSEMONT.pdf* págs.10-11, 158-159. **([1]).** (Rev. 26 abril, 2007). **Cfr. IMDB:** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0707355/* Rajaonarivelo) (*nm0655941* Paes) (*nm0008499/* Abela) (*nm0854266/* Tekoit) (*nm1494000/* Pyamoto) (nm0415542/ Janagathen) **(*).** (Rev. 26 de abril, 2007).

[941] **SUDAFRICA: Talento 1980-89: Martin Mhando y Ron Mulvihill** (americano) [84]**:** *SADCC: The first decade* (90, [84]), *Positive living* (91, [84]), *Maangamizi : The ancient one* (98, [84]). **Darrell James Roodt,(**[85])([1]): *Sarafina !* (92, [85], [1]), *Fatherhood* (93, [85]), *To the death* (93, [85]), *Dangerous ground* (97,[85]), *Cry the beloved country* (99, [85]). **Ramadan Suleman** *The Devil Children* (90, [85]), *Fools* (97, [85]). **Colectivo Direct Cinema Worckshop, [1]:** *My vote is my secret* (95; hecha por Julie Henderson,Thulani Mokoena, Donne Rundle, [1]). **Elaine Proctor**[96]**:** *On the Wire* (90, [96]). **Richard Stanley,** [2]**-*:** *Dust Devil* (91, [96]). **Katinka Heyns*** *Paljas* (*El secreto de la magia,* 98*). **Debutan: Bernard Joffa,** [83]**:** *Senzeni Na* (*What Have I Done?*, 90, [83]), *Letting Go* (97, [83]). **Manie Van Ranseburg** [1]**:** *Taxi to Soweto* (91, comedia,[1]) **Ntshaveni Wa Luruli,** [83]**:** *Chikin Biznis* (98, [83]) **Zola Maseko,** (*Dola Bill Production* [84]): *Dear Sunshine* (92, [84]), *Scènes d'exil* (93, [84]), *Oupa, Pitso, Lenny and me* (94, [84]), *L'étranger* (97, [84]), *The life and times of Sara Baartman* (98, [84]). **Jean Debelke**[96]**:** *The School Master* (93, [96])
Cfr. A. Elena Los cine periféricos, págs. 172 ([1])
Cfr. Philippe Jalladeau ''A la recherche d'un cinéma sud-africain'' Regards sur le cinéma sud-africain (Programme du 18ème Festival des 3 Continents, Novembre 1996) ([2]).
http://www.3continents.com/cinema/infos_diverses/cinema_sud_africain.html
Cfr. Festival des 3 continents *en* *http://www.3continents.com/festival/* (*1996.html* [96])
(Rev. 10 de noviembre, 2007).
Cfr. Trevor Steele Taylor ''Le cinéma des antipodes africains'' Festival des 3 Continents, Nov-1996
http://www.3continents.com/cinema/infos_diverses/cinema_sud_africain_2.html
Cfr. Dr Martin Botha ''Histoire du cinéma sud-africain'' Festival des 3 Continents, Nov-1996
http://www.3continents.com/cinema/infos_diverses/ (*cinema_sud_africain_3.html*)
(*cinema_sud_africain_4.html*) **.**
Cfr. Directores de cine africano op. cit., *http://www.ikuska.com/Africa/Historia/biografias/* (*cine.htm* ;[81]), (*cine2.htm* ;[82]), (*cine3.htm* ;[83]), (*cine4.htm* ;[84]) (*cine5.htm* ; [85])**.**
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/* (*name/nm0382340/* Katinka Heyns) **(*)** (Rev. 10 de noviembre, 2007).

2.1.8.11. Datos del cine de Oceanía (1990-2000).

Australia[942] se mezcla con la industria de Reino Unido o Estados Unidos de América por el tráfico artístico y el obvio idioma. El país fija su identidad; el problema local (*The castle,* 1997, R. Stitch) otea el auge neoliberal mientras la vista del racismo (*Romper Stomper,* G. Wright), el travestismo (*The adventures of Priscilla,* 1993; S. Elliot), el desubicado rito nupcial (*Muriel's Wedding,* 1994, P.J. Hogan) o el reparo del padre obsesivo (*Shine,* 1996, S. Hicks) rodean el cambio ético o moral del mundo. Asimismo, el éxito se da entre obras de fantasía (*Babe,* 1996, C. Nonan; *Babe II*, 1998, G Miller; *The Phantom,* 1996, S. Wincer), triller (*Kiss or Kill,* 1997, B. Bennet), drama (*Amy,* 1998, N. Tass) además de un *Star System* (R. Crow, G. Rush, E. Bana), faena revuelta con televisión (M. Jenkins; G. Hambley), eje cosmopolita (*The piano,* 1993; J. Campion) y la exportación de autores (Baz Lurhman; J. Moorhouse, etc.).

En **Fidji,** el australiano F. Howson da la cinta biográfica *Flynn* (1996; sobre el actor Errol Flynn).[943]

---

[942] **AUSTRALIA: Talento 1970-79: Paul Cox (**,1,**):** (Holanda): *Golden Braid* (90**,**,1,), *Exile* (93**,**,1,). **Scott Hicks*:** (Igual con labor en telefilmes) *Call Me Mr. Brown* (90,*), *Submarines: Sharks of Steel* (93, semi-documental,*), *Shine* (*Clarooscuro,* 96; la vida de un pianista atormentado por la imagen de su padre,*). Luego va a Estados Unidos de América (*Snow Falling on Cedars*, 99; Hearts in Atlantis, 2001). **John Duigan,**,1, **(Inglaterra):** *Sereias* (94**,** ,1,). **Simon Wincer*:** *The* Phantom'' (96,*), *Crocodile Dundee in Los Angeles* (2001*). **Ken Cameron (**,1,**):** (Se dedica a realizar telefilmes como *Miracle at Midnight*, 98,*). **Chris Nonan*:** *Babe* (95*) **Tino 1980-89: Jane Campion (Nueva Zelanda),** ,1,**, *:** *An angel at my table* (90, premio en Vencia**,**,1,), *The piano* (93; con Nueva Zelanda y Francia; Premio en Cannes**,**,1,). *The portrait of a lady* (96, en Estados Unidos de América*), *Holy Smoke* (Con Estados Unidos de América). **Nadia Tass (**,1,**):** *The Big Steal* (90,*), *Pure Luck* (91; en Estados Unidos de América*), *Stark* (telefilme; 93*), *Mr. Reliable* (96), *Amy* (98*). En Estados Unidos de América da el telefilme *Miracle Worker* sobre el guión de W. Gibson y el caso de Hellen Keller (ya visto por Arthur Penn en 1962 con el mismo título). **Geofrey Wright (**,1,**):** *Romper Stomper* (92; sobre unas cabezas rapadas ante nuevos vecinos de raza diferentes;*), *Metal Skin* (94*), *Cherry Falls* (2000, en Estados Unidos de América). **Michael Jenkins (**,1,**):** *Sweet Talker* (91,*), *The Heartbreak Kid* (93,*). Luego da telefilmes o series para T.V. (*Blue Murder,* 95; *Wildside,* 97). **Bob Ellis (**,1,**):** *The Nostradamus Kid* (93; sobre la crisis de los misiles de Cuba). **Yahoo Serious*:** *Reckless Kelly* (93*) **Bil Bennet,** ,1,**:** *Spider and Rose* (94*), *Two If by Sea* (96; en Estados Unidos de América,*), *Kiss or Kill* (97; psicotriller*) *In a Savage Land* (99*), *Tempted* (2001*). **Paul J. Hogan,** ,2,**,*:** *Muriel's Wedding* (94; bajo el tema de *4 weddings and a funeral* con una óptica femenina; ,2,). Luego va a Estados Unidos de América (*My Best Friend's Wedding,* 97,*).**Glenda Hambley (**,1,**):** (Telefilme: *Waiting at the Royal*, 2000*). **Ray Lawrence,*:** *Lantana* (2001,*). **Debutan: Jocelyn Moorhouse,**,1, (cierto filme en 1981, *Pavane**): *The proof* (*La prueba,* 91**,**,1,), Luego va a Estados Unidos de América (*How to Make an American Quilt*, 95; *A Thousand Acres,* 97). **Baz Lurhman*:** *Strictly Ballroom* (92*) **Stephan Elliott,** ,1,**, *:** *Frauds* (93,*), *The Adventures of Priscilla* (93**,**,1,). *Welcome to Woop Woop* (97*), *Eye of the Beholder* (99; psicotriller; con Canadá y Reino Unido *). **Rob Stitch *:** *The castle* (97; comedia; una familia niega ser reubicada por un aeropuerto), *The Dish* (2000*).
Cfr. G. Bilharinho op. cit., pags. 252 **(**,1,**).** **Cfr. Silvia Llopis** op. cit., pág. 63-65. **(**,2,**).**
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0071611/* Bennet) (*nm0106431/* Brealey) (*nm0131643/* Camerón) (*nm0357425/* Hambley) (*nm0420924/* Jenkins) (*nm0850958/* Tass), (*nm0254727/* Ellis) (*nm0942408/* Wright) (*nm0602104/* Moorhouse), (nm0254632/ Elliot) (*nm0389591/* P.J. Hogan) (nm0492979/ Lawrence) (*nm0001005/* Campion) (*nm0934578/* S. Wincer) (*nm0003088/* Nonan). (*nm0525303/* Lurhman) (tt0107930/ Y. Serious) (*). **Cfr.** ''Australian Government; culture and recreation'' **Film In Australia** *http://www.cultureandrecreation.gov.au/articles/film/* (Rev. 1º de diciembre, 2007).

[943] **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/title/tt0116330/* **y** *http://akas.imdb.com/name/nm0398271/* (Rev. 1º de diciembre, 2007).

Kiribati[944], las **Islas Marshall, Salomón, Micronesia, Nauru, Tahití, Tuvalu** carecen aun de Industria mientras **Nueva Caledonia**[945], **Palau**[946], **Samoa**[947], **Tonga**[948] o **Vanuatu** [949] funcionan como escenario de diversas obras de Australia o Estados Unidos de América.

Papua-Nueva Guinea luce por P. Nengo y *Tinpis Run* (1990, trama de un viejo taxista y un joven, el cual, luego de salvarlo, labora con él y choca con sus tradiciones).[950]

Nueva Zelanda cede una obra rentable con géneros varios como el terror (*Braindead,* 1992; P. Jackson; *The ugly,* 1997, S. Reynolds), el romance (*Map of the human heart,* 1994, V. Ward) la comedia (*Scarfies,* 1997, R. Sarkies), etc.; asimismo hay óptica psicosocial como el reparo de familia disfuncional de *Once we warriors* (1994, L. Tamahori) o el adulterio de *The piano* (1993; de J. Campion, con ayuda de Australia); ante este éxito brota nuevamente un exodo a Estados Unidos de América o el mundo (Tamahori, Ward; actores como Cliff Curtis; P. Jackson buscará la alianza productiva).[951]

---

[944] **KIRIBATI** En estas fechas hay auge del cine visto en vídeo por la carencia del sistema televisivo. Su primer sala de cine fue el *María Cinema,* (en Betio, Diciembre 1951) operado por Henry Schutz y Phillip Wilder . **Cfr. Kiribati communications,** Kiribati Origins And Culture (*www.janeresture.com/index.htm*) *http://www.janeresture.com/ki33/communications.htm* (Rev. 1º de diciembre, 2007).

[945] **NUEVA CALEDONIA** Marie-France Pisier filma *Le Bal du gouverneur* (1990, Francia) de con Kristin Scott Thomas. **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/title/tt0099098/* (*locations*) (Rev. 12-12-2007).

[946] **PALAU.** Por Estados Unidos de América Greg MacGillivray filma parte del gráfico *The Living Sea* (95, CM., formato IMAX; narrado por M. Streep). **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/title/tt0113676/* (*locations*) (Rev. 11 de diciembre de 2007).

[947] **SAMOA.** Por Australia, Heather Croall filma el reportaje *Paradise Bent: Boys Will Be Girls in Samoa* (99: sobre tema de género. **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/title/tt0250643/* (*locations*) (Rev. 11-12-2007)

[948] **TONGA.** Por producción norteamericana, Melinda Ostraff realiza el documental *Kau Faito'o: Traditional Healers of Tonga* (1999),[,1,],. Filmografia ([,2,]): En 2006 sale el filme *Tuvake* (coproducción de Estados Unidos de América) de Paul Stoll sobre una relacón padre e hijo. **Cfr IMDB.** *http://akas.imdb.com/title/tt0466042/* **([,1,]),** *http://akas.imdb.com/title/tt0816261/* **([,2,])** (Rev. 12 de diciembre, 2007).

[949] **VANATU.** Por Estados Unidos de América y Australia, John Seale realiza algunas partes de su filme *Till There Was You* (1990). **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/title/tt0100786/* (*locations*) (Rev. 12 de diciembre, 2007).

[950] **NUEVA GUINEA: Pengau Nengo**, [,91,], ***:** *Tinpis run* (1990, [,91,],; Con Francia, Bélgica, e Inglaterra*). **Robin Anderson, Bob Connolly*:** *Black Harvest* (92; Doc. de un castillo de N. Guinea; con Francia, Inglaterra y Australia*). **Chris Owen** *Bridewealth for a Goddess* (2000*).
Cfr. Festival des 3 continents *en* *http://www.3continents.com/festival/* (*1991.html* [,91,])
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/title/* (*tt0103092/ Tinpis Run*) (tt0326526/ *Bridewealt...*), (*tt0103817/ Black...*) (Rev. 10 de noviembre, 2007).

[951] **NUEVA ZELANDA: Testas 1980-89: Jane Campion**,[,1,], ***:** *The piano* (93,[,1,]). **Vincent Ward** ([3]): *Map of the human heart* (*Mapa del corazón,* 94; sobre un amor imposible; *, [3]) (Luego va a Estados Unidos de América) **Peter Jackson** ([3]): *Braindead* (92,[3]), *Heavenly Creatures* (94,[3]), *The Frighteners* (96, con Estados Unidos de América), *Lord of the rings, The fellowship of the ring* (2001). **Debutan: Lee Tamahori** (un filme en 1989) *: *Once Were Warriors* (94,*) (Luego va a Estados Unidos de América) **Robert Sarkies*:** *Scarfies* (99; sobre la posesión de mariguana de unos jovenes,*). Scott Reynolds*: *The Ugly* (97; terror,*) **Cfr. G. Bilharinho op. cit.,** pag 252 ,[,1,], 253 ([3]) **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0848414/* L. Tamahori) (*nm0911910/ V. Ward*) (*nm0001392/* P. Jackson) (*nm0765291/* R. Sarkies) (*nm0721944/* S. Reynolds) (*) (Rev. 1º de diciembre, 2007).

2.1.8.12. Datos del cine de Sudamérica y Centroamérica (1990-2000).

Con el fin comunista o el auge neoliberal, el gasto público disminuye para el cine y gran parte de la industria busca apoyo externo a la espera de una mejoría.

Antigua y Barbuda ve su primer filme hasta 2001 (*The Sweetest mango*) [952] mientras **Aruba** carece de obra.

Argentina[953] (crisis monetaria, 1989) inicia con baja de salas y factoría o salida de testas (A. Aristarain, *Un lugar en el mundo,* 1992); su lento rescate es por el cine de autor (*El lado oscuro del corazon,* 1998, Subiela), el reparo social del contexto (*Después de la Tormenta,* 1991, Bauer; *Perdido por perdido,* 1993, Lecchi) o personajes de dudosa ética por debutantes (*La ciudad de Dios,* 1996, V. González; *9 reinas,* 2000, F. Biellinsky) entre una clase de nueva ola y una serie de actores reconocidos como R. Darín o D. Grandinnetti.

---

[952] **ANTIGUA Y BARBUDA: Howard Allen:** *Sweetest Mango* (2001, comedia).
Cfr. IMDB. *http://www.imdb.com/title/tt0489568/* (Rev. 12-12-2007).

[953] **ARGENTINA. Datos,(**[3]): El ente INC cambia por INCAA (Instituto Nacional de Cinematografía y Audiovisual, 1994) para agrupar igual los proyectos de vídeo. **Testas 1960-69: Juan José Usid** ([1])**:** *¿Dónde estás amor de mi vida que no te puedo encontrar?* (92,[1]). **F. E. Solanas** ([1])**:** *El viaje* (92,[1]). **Héctor Oliveira** ([1])**:** *Una sombra ya pronto serás* (93, [1]). **A. Fischerman** ([1])**:** *Ya no hay hombres* (91*). **Leonardo Favio** [3]**:** *Gatica el mono* (94, [3]). **Tino 1970-79: Bebe Kamin,**[1] *vivir mata* (91, [1]). **Raúl de la Torre,**[1] *Funes, un gran amor* (92,[1]). **Gerardo Vallejo** ([1])**:** *Con el alma* (94,[1]). **Adolfo Aristain** ([1])**:** *Un lugar en el mundo* (92, Festival de Gramado, [1], [92]), *La ley de la frontera* (95, [3]). **Tino 1980-89: Guillermo Saura*:** *La casa de Tourner** (2001*). **Carlos Sorin*** *Historias minimas* (2001*). **Gustavo Mosquera**[97]**:** *Moebius* (96,[97]) **Juan Batista Stagnaro**[20]**:** *Casas de fogo* (95, basado en la vida de Salvador Mazza). **María L. Bemberg,**[1] (1922-1995), *Yo la peor de todas* (91, [1]), *De eso no se habla* (93,[1]). **Eliseo Subiela** ([1])**:** *El lado oscuro del corazón* (92, [1], [3]), *No te mueras sin decirme donde vas* (95,[3]). *Pequeños milagros,* (97, [3]), *Las aventuras de dios* (2000, cine digital*) **Jorge Polaco**[92] *Siempre es dificil volver a casa* (92[92]). **Miguel Pereira** ([1])**:** *La Última siembra* (91*), *Sin palabras... Jujuy* (94*) *Che... Ernesto* (98*). **Javier Torre** ([1])**:** *Las Tumbas* (91*), *El Camino de los sueños* (93*), *Lola Mora* (96*), ''*El Juguete rabioso* (98*). **Alberto Lecchi** ([1])**:** *Perdido por perdido* (93, [3],*), *El Dedo en la llaga* (96*), ''*Secretos compartidos* (98*), *Operación Fangio* (99*). **Tristán Bauer** ([1])**:** *Después de la tormenta* (90, [2]), *Cortázar* (94 [2]), *Evita, una tumba sin paz* (97), *Los Libros y la noche* (99*). **Debutan: Marcelo Piñeyro**([1])**:** *Tango Feroz* (93,[1]), *Caballos Salvajes* (95,[1]). **Raúl Tosso** ([1])**:** *3 veranos* (99*), *1420, laventura de educar* (2004, Doc.*). **Marco Bechis**[92]**:** *Alambrado* (91[92]). **Eduardo Mignona** ([1])**:** *Flop* (90*) *Sol de otoño* (96*) *El Faro* (98*). **Victor Gonzalez**[97]**:** *Ciudad de dios* (96[97]). **Gregorio Cramer**[97]**:** *Invierno, mala vida* (97[97]). **Daniel Burman**[97]**:** *Un crisantemo estalla en Cinco Esquinas* (96[97]). **Mercedes G. Guevara**[99]**:** *Río Escondido* (99[99]). **Martin Rejtman**[99]**:** *Silvia Prieto* (98[99]). **Cristina Fasulino**[20]**:** *Traición* (90*) *Al sur de una pasion* (2000[20]). **Fabián Biellinsky**: *9 Reinas* (2000).
Cfr. G. Bilharinho. op. cit. págs. 190-192 **([1]).**
Cfr. T. Barnard, P. Rist op. cit., págs. 80-81. **([2]).**
Cfr. "Cine Argentino", Enciclopedia Microsoft(R) Encarta(R) 99. (c) 1993-1998 Microsoft Corp. **([3]).**
Cfr. Festival des 3 continents en *http://www.3continents.com/festival/* (*1992.html* [92]), (*1997.html* [97]), (*1999.html* [99]), (*2000.html* [20]).
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/*name/ (nm0061944/ Bauer), (*nm0268801/* Fasulino), (*nm0279181/* Fisherman), (*nm0496029/* Lecchi), (*nm0586002/* Mignona), (*nm0673180/* Pereira), (*nm1051476/* Saura) (*nm0868378/* Torre) **(*).** (Rev. 10 de noviembre, 2007).

Bahamas es foro para obra extranjera; hasta 2001 hay dato de un corto en cine digital.[954]

Barbados debuta por *Gutaperc* (1998) de A. Millington.[955]

Belice sigue ajeno a una autonomía de la industria mientras otorga su foro y participación en filmes extranjeros .[956]

Bolivia, por apoyo estatal (Conacine y el F.F.C. 1992), otea industria creciente desde 1995 (idea política con J. Sanjinés, poesía por D. Torres, fútbol con C. Mérida o ciencia-ficción con M. Calderón).[957]

---

[954] **BAHAMAS. Phil Turner** (inglés): *Bahama Mama* (2001, ‘1’). Por Estados Unidos de América A. Shapiro roda en ese sitio *Flipper* (1996).
Cfr. IMDB. *http://www.imdb.com/* (*/title/tt0116322/locations Flipper*) (*title/tt0384824/awards Bahama...*)
Cfr. No Man's Land Wins Raindance October 31, 2001, Film Festivals.com
http://www.filmfestivals.com/cgi-bin/shownews.pl?obj=ShowNews&CfgPath=ffs/filinfo&Cfg=news.cfg&news=general&text_id=20691 (‘1’) (Rev. 12-12-2007).

[955] **BARBADOS. Andrew Millington:** *Gutaperc* (1998; sobre un niño de diez años ante la posibilidad del desplazo de la aldea por un proyecto turístico).
Cfr. Director’s bio: A. Millington; Shango Films: *http://www.shangofilms.com/director.html*
Cfr. IMDB *http://www.imdb.com/name/nm0589763/*
Cfr. Films and filmmakers, A. Millington, Barbados, Guttaperc, The Barbados Festival of African and Caribbean Film *http://humanities.uwichill.edu.bb/FilmFestival/films/andrewmillington.htm*
(Rev. 12 de diciembre de 2007).

[956] **BELICE.** Según IMDB. En 1991, Jeannice Adriaansens, en cooproducción belga, realiza el corto *Tussen wind en water* .
Cfr. IMDB. *http://www.imdb.com/title/tt0496865/* (Rev. 12-12-2007).

[957] **BOLIVIA. Datos:** El conacine organiza un cogreso iberoamericano en 1996. F.F.C. significa Fondo de Fomento Cinematográfico. (‘2’).
Talento 1960-69: Jorge Sanjinés (‘1’): *Para recibir el canto de los pájaros* (94, ‘1’, ‘2’).
Talento 1970-79: Diego Torres, ‘2’: *La calle de los poetas* (99, ‘2’).
Talento 1980-89: Juan Miranda ‘2’: *Los igualitarios* (91, Sobre el caudillo cruceño Juan Ibañez, ‘2’).
Debutan: Juan Carlos Valdivia (‘1’): *Jonas y la ballena rosada* (94, ‘1’, 95, ‘2’). **Marcos Loayza (‘1’):** *Cuestión de Fe* (95). **Mela Márquez (‘1’):** *Sayari* (95, ‘1’, ‘2’). **Marisol Barragan** (animación, ‘2’): *Paulina* (95, ‘2’). **Carlos Merida, ‘2’:** *Viva Bolivia toda la vida* (95, con relación a la euforia del mundial de fútbol, USA-94, ‘2’). **Hugo Ara, ‘2’:** *Oscuridad radiante* (96, ‘2’). **Francisco Ormachea, ‘2’**: *Ayajú* (96, CM. sobre usanzas *aymaras,* ‘2’). **Alvaro Zavaleta, ‘2’:** *Skorpio* (96, CM. sobre relación violenta de dos hermanos,‘2’). **David Sordella, ‘2’**: *Yawar* (*Sangre,* 98, CM., ‘2’). **Mauricio Calderón, ‘2’**: *El triangulo del lago* (99, Ciencia Ficción, ‘2’).
Cfr. G. Bilharinho. op. cit. págs. 204, 210 **(‘1’).**
Cfr. Cronología del cine Boliviano 1991-2000, ‘‘Frombolivia’’:
http://www.frombolivia.com/cronologia/decenio9.html **(‘2’)**
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/* (nm1378714/ J. Miranda)..
(Rev. 12-12-2007).

Brasil, con obra parada por el neoliberalismo (C. de Mello), ve aliento en 1994 por leyes para el sostén productivo y la exigencia del producto nacional en salas; las firmas televisivas ayudarán a la difusión cosmopolita mientras las obra busca una nueva renovación del reparo social del contexto (W. Salles, *Central do Brasil,* 1998).[958]

Chile revive expresión por fortuita obra y asertos del contexto; la alusión al viejo régimen es poca (*Amnesia,* 1994; Justiniano) y la tópica va desde tenue cuestión citadina (*Hay algo allá afuera,* Maldonado; 1990) al juicio antropologico (*Historias de futbol,* 1997, Wood; *El chacotero sentimental*, 1999, Galáz).[959]

Colombia descuida su cine (prescribe Focine, 1992) hasta 1997 por cierta ley; nuevo talento buscará el reparo social (*La deuda,* 1997, Alvarez & B. Vidal).[960]

Costa Rica da cierta labor de cortometraje entre ficciones en vídeo.[961]

---

[958] **BRASIL Tino 1940-59: N. P. Dos Santos** ,94, *La troisième rive du fleuve* (94, ,94,), *Cinema de Lagrimas* (97, ,95,). **Tino 1960-69: J. Bressane** ,97,: *Miramar* (97 ,97,). **Tino 1980-89: Mirella Marinetti,** ,2,: *O Opressao* (93, ,2,). **J. Furtado,** ,1,**,*:** *Beja bem* (94, CM.*). **Carla Camurati*** *Carlota Joaquina - Princesa do Brazil* (95, histórica*). **Claudio Asiss*:** *Texas Hotel* (99, CM.,*) **César y M. Clémence Paes** ,20,**:** *Saudade do Futuro* (2000 ,20,). **L. F. Carvalho (CM. en 1986)*:** *Lavoura Arcaica* (*La izquierda del padre,* 2001, ,1,) **Debutan: Rosemberg Cariry** ,93,**:** *A saga do guerreiro alumioso* (93, ,93,), *Corisco e Dadà* (96 ,96,). **D. Thomas** y **W. Salles** ,95,**:** *Terra estrangeira* (95 ,95,), *Meia notte* (97, ,98,). **Walter Salles** ,98,**:** *Central do Brasil* (97, ,98,). **F. Mireilles*:** *Menhino Maluquino 2* (98,*). **A. Waddington** ,20,**:** *Eu Tu Eles* (*Yo, tu, ellos:* 2000 ,20,). **Cfr. Carlos Bonfil ''Presencia del cine brasileño'' La Jornada,** (Domingo 18 de julio 2004) pág. 13 A *http://www.jornada.unam.mx/2004/07/18/13aa1esp.php?origen=opinion.php&fly=1* **(,1,).**
Cfr. T. Barnard op. cit., pag. 211 **(,2,). Cfr. Festival des 3 continents** *http://www.3continents.com/festival/* (*1993.html* ,93,), (*1994.html* ,94,), (*1995.html* ,95,), (*1996.html* ,96,), (*1997.html* ,97,), (*1998.html* ,98,), (*2000.html* ,20,). **Cfr IMDB.** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0576987/ Mireilles*) (*nm0142461/* Carvalho) (*nm0299134/* Furtado) (*nm1095011/* Assis) (*nm0133408/* Camurati) **(*).** (Rev. 9 de diciembre, 2007).

[959] **CHILE. Tino 1960-69: Miguel Littin (,1,): *Los naufragos* (94, ,1,). Tino 1970-79: V. Sarmiento (,1,): *Amelia Lopes O'Neill* (90, ,1,). Tino 1980-89: G. Justiniano (,1,): *Caluga o menta* (90, ,1,, ,90,), *Amnesia* (94, ,1,, ,94,). Pablo Perelman (,1,): *Archipielago* (92, ,1,). Silvio Caiozzi (,1,): *La luna en el espejo* (90, ,1,), *Coronación* (2000 ,20,). Debutan: Ricardo Larraín (,1,): *La frontera* (91, ,1,). Gustavo Graef Marino (,1,): *Johnny 100 pesos* (94, ,1,). Pepe maldonado: *hay algo alla afuera* (90, ,90,). Andrés Wood*: *Historias de fútbol* (97; 3 relatos con el tema del fútbol soccer*), *El desquite* (99*). Cristián Galaz*: *El chacotero sentimental* (99; 3 relatos de un show de radio.*). Cfr. G. Bilharinho.** op. cit., págs. 194-195 **(,1,).**
Cfr. Festival des 3 continents *http://www.3continents.com/festival/* (*1990.html* ,90,), (*1994.html* , ,94,), (*2000.html* ,20,). **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0301735/* Galaz) (*nm0939540/* Wood). (*) (Rev. 11 de diciembre, 2007).

[960] **COLOMBIA. Talento 1980-89: Camila Loboguerrero, ,1,:** *María Cano* (90, ; un cuadro de 1920, colombia; ,1,). **Luis Spina (,2,):** *Al pie, Al pelo, A la carrera* (93, trlogía documental, ,2,), *Nuestra pelicula* (93, ,2,). **V. Gaviria*:** *La vendedora de rosas* (98*). **J. Alí Triana:** *Edipo alcalde* (*96*).
Debutan: Manuel J. Álvarez / Nicolás B. Vidal ,97,**:** *La deuda* (97; indiferencia de la muerte de un usurero; ,97,). **Cfr. T. Barnard....** op. cit., Pág 262-263 **(,1,). Cfr. G. Bilharino** op. cit., págs 210-211(,2,)**.**
Cfr. Festival des 3 continents *http://www.3continents.com/festival/* (*1997.html* , ,97,).
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/name/* (nm0310597/ Gaviria) (*).
Cfr. Un gran supermercado audiovisual, en F.P.F.C.
http://www.patrimoniofilmico.org.co/docs/accion_cine_en_colombia-cap6.pdf (Rev. 11-11-2007).

[961] **COSTA RICA. Ishtar.Yacine** ,23,**:** *Florencia de los rios hondos* (99). otras testas son **F. Cordero, H. Hidalgo, R. Chinchilla. Cfr.** Festival des 3 continents *http://www.3continents.com/festival/2003.html* (,23,)
Cfr. Emmanuelle Hascoët, Costa Rica, Le Cinema d'amérique centrale (F. des 3 Continents, Nov-2003) *http://www.3continents.com/cinema/infos_diverses/costa_rica.html* (Rev. 11-11-2007).

Cuba resiste la caída soviética con otros ejes cosmopolitas (*Adorables mentiras,* 1992, Chijona con España); la tópica irá desde la historia (*El siglo de las luces,* 1992, Solás) a la filiación ideológica o el existencialismo (*Fresa y Chocolate,* 1993, J.C. Tabío; *La vida es silbar,* 1998, F. Perez). [962]

Dominica carece de industria mientras **Granada**, [963] **Guadalupe**,[964] **Guyana**[965] o **Martinica**,[966] sirven de escenario para filmes forasteros.

Ecuador divisa evolución de lucha crítica y la supervivencia industrial; C. Luzariaga reafirma su ojo analítico (*Entre Marx y una mujer desnuda,* 1995) y el debutante S. Cordero ciñe contexto de delincuencia y pobreza en *Ratas, ratones y rateros* (1998).[967]

---

[962] **CUBA. Talento aparecido entre 1950-59: Tomás G. Alea (,1,): ***Fresa y Chocolate* (93, con J.C. Tabio,,1,). **J. G. Espinosa (,1,): ***El plano* (93,,1,), *Reina y Rey* (94,,1,). **Talento aparecido entre 1960-69: H. Solás**,1,**: ***El siglo de las luces* (92,,1,). **Enrique P. Barnet (,1,): ***Angelito mio* (98*) **Talento aparecido entre 1970-79: Orlando Rojas (,1,): ***Inspiration* (90,*), *Las Noches de Constantinopla* (2001*). **Sergio Giral (,1,): ***María Antonia* (90,,1,,,91,). **Mario Crespo (,1,): ***Mujer transparente* (91; segmento de *Zoe*, *). **Daniel D. Torres**,98,**: ***Tropicanita* (97,,98,). **Tomás Piard (,1,): ***Dies Irae* (98*). **Fernando Pérez,** ,1,**,** ,99,**: ***Madagascar* (94*)*, La vida es silbar* (98,99,). **Rolando Díaz (,1,): ***El Largo viaje de Rústico* (93*), *El Melodrama* (95,*), *Si me comprendieras* (98,*). **Talento aparecido entre 1980-89: Juan C. Tabío (,1,): ***Fresa y Chocolate* (93,,1,), *El elefante y la Bicicleta* (94,,1,), *Guantanamera* (95, coodirige Gutierrez Alea,,1,). **Enrique Colina(,1,): ***El rey de la selva* (91,,1,). **Jorge L. Sánchez (,1,): ***Los hijos de Ochon* (99*). **Gerardo Chijona(,1,): ***Adorables mentiras* (92*), *Un Paraíso bajo las estrellas* (2000*). **Debutan: Ricardo Vega** ,93,**: ***Te quiero y te llevo al cine* (93, ,93,). **Enrique Alavarez,** ,95,**: ***La ola* (95 ,95,).
Cfr. G. Bilharinho op. cit., págs. 197-198 **(,1,).**
Cfr. Festival des 3 continents *http://www.3continents.com/festival/* (*1991.html* , ,91,), (*1993.html* ,93,), (*1995.html* , ,95,), (*1998.html* ,,98,) (*1999.html* ,,99,).
Cfr. IMDB: *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0684006/* Barnett), (*nm0844987/* Sanchez) (*nm0246737/* R Diaz) (*nm1802292/* Piard) (*nm0157387/* Chijona) (*nm0187523/* Crespo) (*nm0737852/* Rojas) (nm0702148/ Perez) **(*). (**Rev. 10 de noviembre, 2007).

[963] **GRANADA:** Es locación del filme americano *White Squall* (96, Ridley Sccott) y el francés *Alice et Martin* (98, André Téchiné;*). **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/title/* (*tt0176422/* ,*tt0176422/locations* *Alice et Martin*) (*tt0118158/* *tt0118158/locations* *White Squall*). (Rev. 20 de noviembre, 2007).

[964] **GUADALUPE.** Poco se sabe después del éxito de Christan Lara (*Chapila,* 1977, *Mamito,* 1980, *Vivre libre ou mourir,* 1980) o Gabriel Glissant (*Le pion,* ¿?). **Cfr. Festival des 3 continents, Un voyage transatlantique : cinemas noirs d'afrique et des ameriques caraïbes de langue francaise: haïti, guadeloupe et martinique.** *http://www.3continents.com/cinema/infos_diverses/caraibes_haiti_93.html* (Rev. 20 de noviembre de 2007).

[965] **GUYANA.** Se desconoce de la obra posterior de los documentalistas L. Kilkenny o S. David. (lapso 1980.89). En estas fechas el país sirve escenario para el filme canadiense *Mustard Bath* (1993, D. Wassyk). **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/title/tt0107624/locations* (Rev. 20 de noviembre de 2007)

[966] **MARTINICA.** Poco se sabe luego del fime en la década de 1980 *La vieille quimboiseuse et le Majordome* (Julius Amédé Laou). **Cfr. Festival des 3 continents, Un voyage transatlantique... ...haïti, guadeloupe et martinique.** *http://www.3continents.com/cinema/infos_diverses/caraibes_haiti_93.html* (Rev. 20 de noviembre de 2007).

[967] **ECUADOR: Tino 1980-89: Camilo Luzuriaga,** ,1,**:** *la tigra* (1990, ,1,), *Entre marx y una mujer desnuda* (95*). **Debutan: Hans-Helmut Grotjahn / Antje Starost*:** *Chaupi Mundi* (92*, con Alemania). **Sebastián Cordero*:** *Ratas, ratones y rateros* (98*).
Cfr. T Barnard y P. Rist. op. cit., Pág 268-270. (,1,).
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0527804/* *Luzariaga*) (*nm0179542/* *S. Cordero*) (*nm0343004/* H.H. Grotjahn) **(*)** (Rev. 12 de diciembre de 2007).

Guatemala[968] ve la madurez de un chico y el contexto de 1950 en la ficción *El silencio de Neto* (L. Argueta).

Haití sigue con el análisis social dado por exiliados (R. Peck, *L'homme sur les quais,* 1992).[969]

En **Honduras**, S. Kafaty termina el primer largometraje oriundo, planeado desde 1986, *No hay tierra sin dueño* (2001).[970]

Jamaica logra dar la ficción *Lunatic* (1991, Lol Creme).[971]

En **Nicaragua** el ente gremial ANCI y la O.N.G. Hivos (Holanda) apoyan la faena de cortometraje (*Cinema Alcazar,* 1998, F. Jaugey), el reportaje y el vídeo con cierta pauta crítica.[972]

---

[968] **GUATEMALA. Talento 1970-79: Luis Argueta** *El silencio del neto* (94, ,23,). **Debutan. Ana Carlos et Guillermo Escalon (salvadoreño)** ,23,**:** *Uraga* (2002, ,23,).
Cfr. Festival des 3 continents *en* *http://www.3continents.com/festival/* (*2003.html* , ,23,).
Cfr. Emmanuelle Hascoët ''Le cinema d'Amérique Centrale''. Festival des 3 continents (Nov-2003). *http://www.3continents.com/cinema/infos_diverses/eng_films_central_america.html*
Cfr. Festival des 3 Continents. ''Le cinema d'amérique centrale'' Guatemala. (Nov.- 2003) *http://www.3continents.com/cinema/infos_diverses/guatemala.html*
(Rev. 17 de diciembre, 2007).

[969] **HAÏTI: Raoul Peck,** ,93,**:** *Lumumba, la mort d'un prophète* (91, ,93,), *L'homme sur les quais* (92, ,93,).
Cfr. Festival des 3 continents *en* *http://www.3continents.com/festival/1993.html* (,93,).
Cfr. Festival des 3 continents, Un voyage transatlantique.... haïti, guadeloupe et martinique. *http://www.3continents.com/cinema/infos_diverses/caraibes_haiti_93.html*
(Rev. 10 de noviembre, 2007).

[970] **HONDURAS. Veteranos 1960-69: Sami Kafati**(,22)**:** *No hay tierra sin dueño* (2001, Relato de un cacique, ,22,). **Debutan. Hispano Duron** ,22,**:** *Anita la cazadora de insectos* (1999, video. ,22,)
Cfr. Festival des 3 continents *en* *http://www.3continents.com/festival/* (*2002.html* ,22,).
(Rev. 10 de noviembre, 2007).

[971] **JAMAICA. Cfr.** ''Cinemas noirs d'afrique et des ameriques caraïbes de langue anglaise, jamaïque et antilles''. **Festival des 3 continents, 1993).**
http://www.3continents.com/cinema/infos_diverses/caraibes_jamaique_93.html
(Rev. 8 de diciembre, 2007).

[972] **NICARAGUA. Talento. 1980-89: F. Somarriba**(,3,)*: Invierno en el caribe 'El Atlantico Norte',* (92, Reportaje,,3,). *Nicaragua Tierra de oportunidades* (98, Doc; CM..,,3,). *Mosquitia* (2000, Doc., CM.,,3,). **Debutan. Florence Jaugey**(,3,)*: Cinema Alcazar* (98*,* CM.; Plata en Berlín). **Martha C. Hernández y María J. Álvarez de Luna**(,3,)*: Blanco Organdí* (*¿?*, CM., ficción,,3,). **Video:** *F. Jaugey*(,3,)*: El día que me quieras* (99, Doc.,,3,), *La Isla de los niños perdidos* (2002, Doc. ,,3,,; sobre las carceles. ,2,). **M. J. A. de Luna**(,3,)*: Del barro al sur* (*Desde lo bajo al sur,* 2002, ,3,,; Doc.; sobre demografía y migración, ,2,). ***Hivos:*** Instituto Humanísta de Cooperación al Desarrollo; Organización holandesa no gubernamental (1968) dada por la Alianza Humanística, la asociación "Weezenkas" y la fundación Humanitas.
Cfr. ''Hivos en breve'', Fundación Hivos *http://www.hivos.nl/espanol/espanol/sobre_hivos/hivos_en_breve* **. Cfr. Emmanuelle Hascoët. ''Films in Central America'', ''Nicaragua'': Festival of the 3 Continents;** Nov-2003) *http://www.3continents.com/cinema/infos_diverses/cinema_d_amerique_centrale.html*
y *http://www.3continents.com/cinema/infos_diverses/nicaragua.html* **(,2,). Cfr. Producciones apoyadas por ANCI con fondos de HIVOS. ANCI.** *http://www.anci.org.ni/producciones.html* **(,3,).**
Cfr. Asociación Nicaragüense de Cinematografía: *http://www.anci.org.ni/index.html.*
(Rev. 10 de noviembre, 2007).

En El **Salvador** la cinta *Alejandro* (1994, G. Escalón) homenajea a su decano A. Cotto (*El rostro,* 1962).[973]

Panamá, tras desolada producción de veinte años, da el cortometraje *El mandado* (1997, Pituka Ortega).[974]

Paraguay, con extensión rentable de obra hecha en vídeo, asiente la cooproducción sueca *Miss Amerigua* (1994, L. R. Vera) de suave crítica política.[975]

Perú, con praxis critica, ve mundo urbano desde los relatos de *Caidos del cielo* (1991, Lombardi) al narcotráfico de *El mundo de M* (2000 F. Degregori); igual se da la idea del Estado frágil con el prófugo de *Alias la gringa* (1991, A Duran) o el barrio de *Anda, corre y vuela* (1995, A. Román).[976]

Puerto Rico,[977] crea el *Puerto Rico Internatonal Film Festival* desde 1990.

---

[973] **EL SALVADOR. Guillermo Escalon(**[,1,]**):** *Alejandro* (94; Doc., poyado por el Centro Nacional de Cinematografía, Francia; y *Filmoteca UNAM*, México;[,22,]). **Cfr. O. Getino** op. cit., p. 162 **([,1,]). Cfr. Festival des 3 continents** *http://www.3continents.com/festival/2002.html* ([,22,]) (Rev. 10 de noviembre, 2007).

[974] **PANAMÁ. Debutan: Pituka Ortega Hellbron,** [,1,]**:** *El mandado* (97, Cortometraje [,1,]). **Héctor Herrera** *One dollar, el precio de la vida,* (2003). **Datos:** El Gecu (1972) sigue labor en varios cortometrajes y audiovisuales. ([,2,]).CIMAS es una asociación para difusión de cine y vídeo. ([,1,]).
Cfr. O. Getino op. cit., pág. 163. ([,1,]). **Cfr. Festival des 3 continents ''Le cinema d'amérique centrale, panama'' (Nov-2003).** *http://www.3continents.com/cinema/infos_diverses/eng_panama.html* ([,2,]) (Rev. 8 de diciembre, 2007)

[975] **PARAGUAY. Luis R. Vera,** [,1,]**:** *Miss Amerigua* (94, [,1,]).
Cfr. T. Barnard y P. Rist. op. cit., Págs 272-274 **([,1,]).**
Cfr. Tana Schembori y J.C. Maneglia ''La industria audiovisual en Paraguay'', en Web Site RECAM (Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur): *http://www.oma.recam.org/estudios/paraguay_industria.pdf* págs. 50-52**.** (Rev. 10 de junio, 2007)**.**

[976] **PERÚ. Tino 1970-79: Federico García,** [,1,]**:** *La manzanita del diablo* (90, [,1,]), *La lengua de los zorros* (92,*). **Francisco Lombardi,** [,1,]**:** *Caídos del cielo* (90, [,1,]; 3 relatos simultáneos, [,90,]), *Sin compasión* (94**,** [3,],[,94,]), *Bajo la piel* (*Sous la peau* , 96[,96,]), *Pantaleón y las visitadoras* (2000; texto de Vargas Llosa*). **Augusto Tamayo S. Román*:** *Anda corre y vuela* (95*). **Tino 1980: Alberto Duran**, [,1,]: *Alias La gringa* (91, España, G. Bretaña, Cuba; [,1,], [,91,]). **Felipe Degregori ([3]):** *Todos somos estrellas* (94**,** [3]), *La ciudad de M* (2000*). **Tino 1990: Marianne Eyde ([3]):** *La vida es una sola* (92, [3]). **Danny Gavidia ([3]):** *Reportaje a la muerte* (93, [3]). **Cfr. T. Barnard y P. Rist.** op. cit.**,** págs. 282-291 **([,1,]).**
Cfr. Guido Bilharinho. op. cit., págs. 211-212 **([3]).**
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/* (*name/nm0214833/ Degregori*) (*/name/nm0305704/* F. García), (*title/tt0197240/ Anda,corre, vuela*) (*) **Cfr. Festival des 3 continents** *http://www.3continents.com/festival/* (*1990.html* [,90,]) (*1991.html* [,91,]) (*1994.html* , [,94,]), (*1996.html* [,96,]), (Rev. 10 de noviembre de 2007).

[977] **PUERTO RICO. Tino 1970-79: L. G. Molina:** *La guagua aerea* (93,*). **Jacobo Morales*:** *Linda Sara* (94, *Romance, comedia; cuatro hermanos en bancarrota venden sus pertenencias**). **Marcos Zuriñaga*:** *The Disappearance of Garcia Lorca* (97, con España, Francia, Estados Unidos de América). **Debutan: Joseph B. Vazquez**[,1,]**:** *Rice, beans and Ketchup* (94, [,1,]). **Extranjeros: E. P. Barnet (Cuba)*:** *Angelito mío* (98*). **Gerardo Herrero (Español)** [,1,]**:** *Sortcut to paradise* (94, [,1,]). **Datos:** Surge el fondo de financiamiento *Puerto Rico Investor's Tax Credit Ebhanced Film Fund* (*Pritceff*) ([,2,]).
Cfr. Leonardo Garcia Tsao ''Festivales- Puerto Rico 1994''. Cine Premiere (Año 1-No6), marzo 1995. pág. 49. **([,1,]).** **Cfr. O. Getino op. cit.,** Pág 163. **([,2,]).**
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com*/title*/* (tt0110356/ *Linda...*) (*tt0179080/ Angelito...*) (*tt0117106/ The disapp...*) ***y*** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0596624/* Molina) (*nm0602630/* Morales) (*nm0958778/* Zuriñaga) (*) (Rev. 9 de diciembre de 2007).

República Dominicana crea la Oficina de Apoyo a la Industria Cinematográfica cuando A. Muñiz da la comedia *Nueva Yol* (1995) o L. Ichaso ataca al sistema cubano en *Azúcar Amarga* (1996).[978]

Surinam falta de filmografía mientras **Trinidad y Tobago**[979] acepta el drama *What my mother told me* (1995) de F.A. Salomon.

Uruguay[980] (entre tópica y loa regional) tolera registro con vídeo (*La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera*), costeo autónomo o ejes cosmopolitas (con España, *El viñedo,* 2000, E. Schroeder).

Venezuela cambia a Focine por el *Centro Nacional Autónomo de Cinematografía* (1994); sus temas toca recreación historica (*Jerico,* 1991, L.A. Lamata), feminismo (*Mecanicas celestes,* 1995 F. Torres), crítica social (*Sicario,* 1995, J. Novoa) o drama político (*Amaneció de golpe,* 1999, C. Azpúrua).[981]

---

[978] **REPÚBLICA DOMINICANA. Debutan Angel Muñiz,** [1]: *Nueva Yol,* (95-96. [1]), **Pericles Mejía*:** *Cuatro hombres y un ataúd* ([1], 96*). **Extranjeros**: **Leon Ichaso** (cubano con carrera en Estados Unidos de América)*: *Azúcar amarga* (96,*). **Pepe Romay** (México) *Para Vivir o morir* ([1], 96*).
Cfr. Octavio Getino op. cit., pág. 162. ([1]).
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/* (*title/tt0115600/* Azucar Amarga) (*name/nm0406687/* L. Ichaso) (*name/nm0577244/* P. Mejía). (*name/nm0739127/* P. Romay) (Rev. 20 de noviembre, 2007) (*).

[979] **TRINIDAD Y TOBAGO. Talento: Anthony Maharaj*:** *Innocent adultery,* (94,*) **Ric Moxley (Estados Unidos de América)*:** *Men of Gray* (90,*), *Flight of the Ibis* (96*) (Obra estilo Hollywood). **Frances-Anne Solomon*** ''*What My Mother Told Me* (95; drama con Inglaterra,*) **Kamalo Deen*:** *The Panman* (97, drama*).
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/* (*title/tt0322755/ Innocent...*), (*title/tt0903638/ The Panman*), (*title/tt0114913/ What my mother...*). (*name/nm0610314/ R. Moxley*) (*name/nm0813331/ Solomon*) (*) (Rev. 9 de diciembre de 2007).
[980] **URUGUAY. Tino 1980-89: Beatriz F. Silva ([1]):** *La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera* ([1], 95; vídeo). **J. Porley y Ricardo Islas** *La Trampa* (92; *).
Debutan: Alvaro Buela, [1]**:** *Una forma de bailar* (97*). **Marcelo Bertamío,**[1]**:** *Los días con Ana* (2000, *). **E. Schroeder,** [1]**:** *El viñedo* (2000, con España, [1]). **Pablo Stoll y Juan P. Rebella,** [1]**:** *25 Watts* ([1], *2001*). **Cfr. Manuel Martínez Carril y Guillermo Zapiola, ''Uruguay: Historical Reminder'', Festival des 3 Continents**, Nov-2002. *http://www.3continents.com/cinema/infos_diverses/eng_uruguay.html* ([1]).
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0411290/* R. Islas) (*nm0282738/* F. Islas) (*nm1028116/* Bertamío)(*) (Rev. Domingo 9 de diciembre, 2007).
[981] **VENEZUELA.**
Tino 1970-79: S. Hoogelsteijn [2]**,** *Santera* (94 [2]). **Phillippe Toledan ([3]):** *Besame mucho* (95,[3]). **C. Aspúrua:** *Amaneció de golpe* (99, sobre el intento de golpe de Estado 1992).
Tino 1980-89: Luis Alberto Lamata [2]: *Jerico* (91, sobre la conquista, [2]). **Fina Torres,**[3] *Mecánicas celestes* (95,[3]). **José Novoa ([3]):** *Sicario* (95, [3]).
Debutan: Alejandro Saderman (argentino) ([3]): *Golpes a mi puerta* (92,[3]).
Cfr. G. Bilharinho. op. cit., págs. 209-209, 212-213 ([1]).
Cfr. T. Barnard y P. Rist. op. cit., págs. 326-328 **([2]).**
Cfr. Introducción al CNAC: CNAC. *http://www.cnac.gob.ve/cnac/* **([3]).**
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/* (title/tt0107537/ *Mecanicas celestes*), (*title/tt0111181/* Sicario)(*).
(Rev. 10 de diciembre de 2007).

2.1.8.13. Datos del cine canadiense y mexicano (1990-2000).

Canadá es mejor descrita por una división geopolítica o lingüística. El cine anglófono otea reducción en costos (con Téléfilm), faena en la televisión de versada mano (A. King) y producción autónoma escasa.

El triunfo angloparlante es por aurora tópica o variedad cultural y étnica asida por el país en últimos años; el tema gay se da por J. Greyson y el independiente B. LaBruce (*Hustler White* 1996); la alusión racial (cómo la india en *Masala,* 1991, Krishna; *Fire,* 1996, Mehta o Vietnam en *Lulu,* 1996, Krishna) dura con loa como la obra de testas de disímil raza (*Small Pleasures,* 1993, K. Locke; *Rude,* 1995, C. Virgo; *Survivor soul,* 1995, Williams).

Asimismo, la manufactura del *Canadian Film Centre* (1992, antes CCAFS, 1986) logra buena aceptación (*Cube,* 1998, ciencia-ficción, V. Natali) mientras los duchos A. Egoyan (*The sweet hereafter,* 1997) o D. Cronemberg (*eXistenz,* 1999) continúan.[982]

---

[982] **CANADÁ Angloparlante. Tino 1950-59: M. Snow (Toronto, Ontario) (**[1]**):** *See You Later* (90, CM.,*), *To Lavoisier, Who Died in the Reign of Terror* (91, CM.*), *Prelude, The Living Room* (2000*). **A. King (Columbia Britanica) (**[1]**):** Labor en teleseries o telefilmes *The Dragon egg* (98*). **Tino 1960-69: D. Cronemberg (Toronto) (**[1]**):** *Naked Lunch* (91, con Estados Unidos de América), *Crash* (96, con Reino Unido, *), *eXistenZ* (99, con Reino Unido*), *Camera* (2000, CM., *).**Tino 1970-79: Carl Schultz (Hungaro con carrera en Australia) (**[1]**):** *To Walk with Lions* (99, con Reino Unido y Kenya*). **Phillip Borsos (Australiano) (**[1]**):** *Bethune: The Making of a Hero* (*90, con China y Francia*, 87*,* [1]*), Far from Home: The Adventures of Yellow Dog* (95, de Estados Unidos de América*). **Francis Mankiewicz** (chino)([1])**:** deja una obra postuma en la t.v.(*Conspiracy of Silence,* 91*) **Atom Egoyan,**[1] **(origen egipcio, primer filme en 79*):** *The adjuster* (91*,* [1]), *Montréal vu par...* (91 *En passant*; ,*) *The calendar* (93*,* [1]), *Exotica* (94*,* [1]), *A Portrait of Arshile* (95*) *The Sweet Hereafter* (97*), *Bach Cello Suite #4: Sarabande* (97*), *Felicia's Journey* (99*), *The Line* (2000*). **Deepa Mehta (India, un filme en en 1975*)(**[2]**):** *Sam and Me* (91, [2]) *Camilla* (94*), *Fire* (96, [2]), *Earth* (98*). **Laurie Lynd (del CFC, [2]):** *The Fairy Who Didn't Want to Be a Fairy* (*92*), *Boys' Shorts: The New Queer Cinema* (93*), *House* (96*) **Holly Dale, (Toronto**[2]**) (costeo por CFC) :** *Dead Meat,* (89,*) *Blood and Donuts* (95*) **Tino 1980-89: Patricia Rozema (**[1]**):** *The white room* (90*,* [1]), *Montréal vu par...* (91, *Desperanto*,*) *When the night is falling* (94*,*[1]), *Bach Cello Suite #6: Six Gestures* (97,*), *Mansfield Park* (99,*), *This Might Be Good* (2000*). **David Wellington**[2]**;** *I Love a Man in Uniform* (93, [2]). **Bruce LaBruce (Ontario)** [2]**:** *No Skin off My Ass* (90, [2]), *Super 8½* (94, [2]), *Hustler White* (96, [2]). **John Greyson (Toronto) (del CFC,**[2]**):** *The Making of Monsters* (91, [2]), *Zero Patience* (93, [2]), *Lilies* (96, [2]). **Debutan: Srinivas Krishna (India),** [2]**:** *Masala* (91, [2]). **Clement Virgo (Jamaica*)** [2]**:** *Rude* (95, [2]), *The planet of Junior Brown* (97, [2]). **Keith Locke (origen chino)** [2]: *Small Pleasures* (93, [2]). Stephen Williams[2]: *Soul survivor* (95, [2]). **Vincenzo Natali (Estados Unidos de América) (del CFC),*** [2]: *Elevated* (97; CM.*), *Cube* (97; Ciencia ficción*).
CFC: Canadian Film Centre, Antes, *Canadian Centre for Advanced Film Studies* (*1986, por N. Jewison*).
Cfr. G. Bilharinho op. cit., pág 185-186, 252, **([1]).**
Cfr. Piers Handling. Film in English Canada. The Canadian Enciclopedia
http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=A1SEC820432 **([2])**.
(Rev. 11 de mayo, 2007).
Cfr. IMDB: *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0000343/ Cronemberg*) (*nm0197700/* Dale) (*nm0097491/ Borsos*) (*nm0000382/* Egoyan) (*nm0340742/* Greyson) (*nm0454437/* King) (*nm0471449/* Krischna) (*nm0478418/* La Bruce)(*nm0528508/* Lynd) (*nm0542532/* Mankiewics) (*nm0576548/* Mehta) (*nm0622112/ Natali*) (*nm0005390/ Rozema*) (*nm0776209/* Schultz) (*nm0811296/* Snow) (*nm0899364/* Virgo) (*nm0931724/* Williams) **y** *http://akas.imdb.com/title/tt0132563/* (*To walk wiht..*), **(*).**
(Rev. 10 de diciembre de 2007)

Québec[983], ante igual reducción de presupuesto (en O.N.F.) y el auge de labor televisiva, cede una filmografía distinguida por la plenitud de cineastas ya decanos (Arcand, Poirier; Simoneau filma en Estados Unidos de América) y el equilibrio de posturas analíticas de la sociedad como la migración, la sexualidad, la disfunción familiar (*Leolo,* 1992, Lauzon), el feminismo (*Movements du desir* (1994, Pool), etc.

La escuela de animación y el documental (H. Doyle) perseveran mientras se dan algunas comedias localistas (*Elvis Gratton 2,* 1998, Falardeau; *Louis 19, roi de las ondes,* 1994. M. Poulette; crítica a la televisión). Por loa internacional está *Le violin rouge* (1998, F. Girard) y sus tres relatos contiguos a un violín hecho en el siglo XIII.

---

983 **QUEBEC. Tino 1950-59: Michel Brault (,1,): ***Les noces de papier* (90**,** ,1,), *Montréal vu par...* (91, *La Dernière partie* *) *Mon amie max* (94**,** ,1,). *Ozias Leduc, comme l'espace et le temps* (96*), *Quand je serai parti... vous vivrez encore* (99*). **Tino1960-69: Arthur Lamothe (francés) (,1,): ***La Conquête de l'Amérique I, II* (*90, 92,**), *Le Silence des fusils* (96*). **Gilles Carle (,1,): ***La Postière* (92**,**,1,), *Pudding chômeur* (96*), *Moi, j'me fais mon cinéma* (99*). **Bernard Gosselin (,1,): ***L' Arche de verre* (94*). **Denys Arcand (,1,): ***Montréal vu par...* (91, *Vue d'ailleurs* *), *Love and human remains* (93**,** ,1,), *Joyeux Calvaire* (96*), *Stardom* (2000). **Jean Pierre Lefevre (,1,): *Le*** *Fabuleux voyage de l'ange* (91*), *Aujourd'hui ou jamais* (*98**) *See You in Toronto* (2000; CM., en ingles*). **Jaques Godbout (,1,): ***L'Affaire Norman William* (91*), *Le Mouton noir* (92*), *Le Sort de l'Amérique* (96*), *L' Invention du stress* (98*), *Traître ou patriote, Anne Hébert* (*2000**). **Jaques Leduc*:** *Montréal vu par...* (91; *LeToile du temps*, *), *La Vie fantôme* (92,*), *L'Âge de braise* (98*). **Pierre Falardeau,**,2,**:** *Le Party* (90,*), *Le Steak* (92,*), *Octobre* (94,*), *Elvis Gratton II: Miracle à Memphis* (99,*). **Anne Claire Poirier,**,2,***:*** *Tu as crié: Let me go* (97*). **Tino 1970-79: Léa Pool (Suiza) (,1,): ***Hotel Chronicles* (90,*), *Montréal vu par...* (91, *Rispondetemi*,*) *La demoiselle sauvage* (91, con suiza**,** ,1,), *Rispondetemi* (92, CM.,*), *Mouvements du desir* (94, con suiza**,**,1,), *Gabrielle Roy* (98*), *Emporte-moi* (99, con Francia y Suiza). **Yves Simoneau,** ,2,**:** *Perfectly Normal* (90, *), *Mother's Boys* (94, *), *Free Money* (98, *) (cierta labor en televisión). **François Bouvier,**,2,***:*** *Les Pots cassés* (93,*), *Histoires d'hiver* (99*). **André Forcier,** ,2,**:** *Une histoire inventée* (90,*), *Le Vent du Wyoming* (94*), *La Comtesse de Bâton Rouge* (98**,*). Jean Chabot*:** *Sans raison apparente* (95*), *Notre-Dame des chevaux* (97, ,2,). **Jean-Guy Noël*** labora en Tv. (*Embrasse-moi, c'est pour la vie*, 93). **Tino 1980-89: Jean-Claude Lauzon*:** *Léolo* (92*). **Jean Baudry,**,2,**:** *Pas de répit pour Mélanie* (90,*) *Tirelire Combines and Cie* (92*), *Le Cri de la nuit* (96*) **Helen Doyle** ,2,***:*** *J't'aime gros, gros, gros,* (93, Doc., ,2,). **Sophie Bissonette**,2,**:** *Des lumières dans la grande noirceur* (91*), *Le Plafond de verre* (92*), *'49, un souffle de colère* (96*). **Paule Baillargeon**,2,***:*** *Le Sexe des étoiles* (93, ,2,). **Jeanne Crépeau,** ,2,***:*** *La Tranchée* (91,*), *Revoir Julie* (98*). **Debutan: François Girard (,1,): ***Cargo* (90*), *32 films about Glenn Gould* (93**,**,1,), *Bach Cello Suite #2: The Sound of Carceri* (97,*), *Le Violon rouge* (98; con italia y Reino Unido*). **Mishka Saal**,2,***:*** *Loin d'où* (91*), *La Position de l'escargot* (99*). Charles Binamé,,2,**:** *Un autre homme* (90,*, ,2,), *El dorado* (95,*, ,2,), *Le Coeur au poing* (98,*), *La Beauté de Pandore* (2000*). **Manon Briand,**,2,**:** *Les Sauf-conduits* (91*), *Croix de bois* (92*), *Picoti Picota* (95*), *2 secondes* (98*).

Cfr. G. Bilharinho op. cit., pág 185-186, 252, (,1,).

Cfr. Pierre Véronneau, P. Morris, P. Handling. ''Film in Quebec'' The canadian Encyclopedia *http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=A1SEC820433* **(,2,).**
(Rev. 15 de mayo de 2007).

Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0000780/ Arcand*), (*nm0064452/ Baudry*), (*nm0105693 Brault*), (*nm0100433/ Bouvier*), (*nm0108447/ Briand*) (*nm0137345/ Carle*), (*nm0149307/* Chabot), (*nm0265853/ Falardeau*), (*nm0285471/ Forcier*), (*nm0320660/ Girad*), (*nm0323744/ Godbout*), (*nm0331618/ Gosselin*), (*nm0483751/ Lamothe*), (*nm0491682/. Lauzon*), (*nm0496673/ Leduc*), (*nm0498877/ Lefevre*), (*nm0637644/* Nöel), (*nm0690794/ Pool*), (*nm0688503/* A.C. Poirier), (*nm0754293/* Saal), (*nm0800533/* Simoneau) (*nm0084392/* Bissonette), (*)
(Rev. 1º de diciembre de 2007).

México, con mando neoliberal[984] de C. Salinas (1988-1994), baja en industria[985] mientras la poca obra autónoma o asistida por el Estado (por IMCINE) alterna pauta o tópica ante la sobria factoría de Televicine o el auge del vídeo o Hollywood.

Con la crisis económica (1994 en el lapso de E. Zedillo, 1994-2000), el cine contrasta con premios en el extranjero. El lapso, a veces titulado como *Nuevo cine mexicano,* ase sus altibajos desde la perenne existencia de géneros menores como la comedia erótica (*El camotero del barrio* 1995; V.M. Castro), el cine fronterizo (y artistas del contexto como *Los Tigres del norte* en *Amor a la medida,* 1992; Araiza) y la loa de estrellas de Televisión (G. Trevi en *Zapatos Viejos,* 1992, S. Andrade; o los filmes de J.A. De la Riva); aunado a ello, poco tracienden los longevos I. Rodríguez (*Reclusorio,* 1997), G. M. Solares, M. Landeta, etc.[986].

Televicine o R. Cardona Jr (con émulo de *Candid Camera, La risa en vacaciones 8*)[987] buscan el éxito fácil mientras la escuela del *cine autor* (mitad de la década de 1960) es un oasis tópico por A. Ripstein (*El evangelio de las maravillas,* 1997), J. H. Hermosillo (*La tarea*, 1991), F. Cazals entre otros.[988]

---

[984] **MÉXICO.** El Estado liquida Conacine y a Conacite II (1990); la operadora de teatros *Cotsa* (más de 100 salas) es vendida (como la televisora Imevisión, ahora Televisión Azteca de R. Salinas Pliego) y los estudios America se vuelven foro de Televisión Azteca. Los estudios Churubusco son reducidos por la creación del Centro Nacional Para la Cultura y la Artes (1994). **Cfr. E. G. Riera** Breve historia..., pág. 357-358.

[985] **MÉXICO.** En 1989 salen 92 filmes; seis estatales, cinco de Televicine. En 1990, 75; seis estatales, ocho de televicine. En 1991, 62; catorce estatales, ocho de Televicine. En 1992, 58; ocho estatales, trece de Televicine. En 1993, 49; nueve estatales, 26 de televicine. En 1994, 28; 3 estatales, diecinueve de televicine. **Cfr. Emilio G. Riera** op. cit., Pág 356.

[986] **MÉXICO. Testas de 1940-49: Ismael Rodríguez,** [1]**:** *Reclusiorio, I, II, III* (97,[2], 98, 99.Tc.). **Alfredo B. Crevenna,** [1]**:** *Una luz en la escalera* (93, Tc. [1]). **Gilberto Martínez Solares,** [1]**:** *Mujeres infieles* (94; 3 relatos eroticos; [1]). **De 1950-59: Matilde Landeta,** [1]**:** *Rosario* (91, Ce. ;sobre el poeta M. Acuña,[1]).
AL: Adaptación Literaria. **TC:** Televicine. **Th.** Trama histórica. **Ce.** Por apoyo directo o indirecto del Estado. **Pp.** Producción privada. **Doc.** Documental. *Clasa: Producciones Barbachano Ponce*
Cfr. E. G. Riera, Breve historia..., pág 359-376 **([1]),** 395 ([2])**.**
Cfr. G. Bilharinho op. cit., pág 201-203 **([3]).**

[987] **MÉXICO. Tino 1960-69: R. Cardona Jr.:** *La risa en vacaciones 1-8* (89,90,91,92,94,94,96,96; Camaras escondidas), *¿Dónde quedo la bolita* (92) (Todas son producidas por Televicine.)
Cfr. Emilio G. Riera op. cit., pág 375, 394.

[988] **MÉXICO. Tino 1960-69: Alberto Isac,** [1]**:** *Maten al Chinto* (89, Ce, [1]), *Mujeres insumisas* (94, Tc. y U. De Guadalajara; [1]) (92, [1]). **Jaime H. Hermosillo ([3]):** *La tarea* (90, [3], Pp. *Clasa*,[1]), *Encuentro inesperado* (92, Pp. *Clasa.*, [1]), *La tarea prohibida* (92, [1],[3]). **Felipe Cazals,**[1]**:** *Burbujas de Amor* (90, Pp,[1]), *Desvestidas y alborotadas* ([1], 90), *Kino* (93, Ce; Th; sobre un jesuita en California del siglo XVII; [1]). **Alejandro Jodorowsky ([3]):** *The rainbow thief* (91, [3]). **Rubén Gámez,**[1]**:** *Tequila* (92; Pp. *Clasa.*[1]). **Arturo Ripstein,** [3,1]**:** *La mujer del puerto* (91, Ce; Remake; un marino, su hermana prostituta y la madre de los dos; [1],[3]), *Principio y Fin* (93, novela de N. Mahfouz,[3])([1]), *La reina de la noche* (94;; biografía de una cantante de ranchero, Lucha reyes; ,[3] [1]). *Profundo carmesí* (97, [2]), *El evangelio de las maravillas* (97, [2]). **Siglas: AL:** Adaptación Literaria. **TC:** Televicine. **Th.** Trama histórica. **Ce.** Por apoyo directo o indirecto del Estado. **Pp.** Producción privada. **Doc.** Documental. *Clasa: Producciones Barbachano Ponce.*
Cfr. E. G. Riera op. cit., Pág 359-376 **([1]),** 390-395 **([2]).**
Cfr. G. Bilharinho op. cit., pág 201-203, **([3]).**

Principiantes de la década de 1970[989] ciñen ahora sutiles cuadros sociales desde el mundo urbano (*El callejón de los milagros,* 1994, Fons; *Ya la hicimos,* 1992, Montero), la actualidad (*El bulto,* 1991, G. Retes) hasta el desubicado mestizaje (*Bartolomé de las Casas* Olhovich, 1990; *Santo Luzbel,* 1997, M. Sabido) mientras A. Arau (*Como agua para chocolate,* 1992) va a Estados Unidos de América.

Por otro lado, cuando el sistema de Televicine sigue en la monotonía con J. L. Garcia Agraz o J. A. de la Riva, cierto tino novel del lapso 1980-1989[990] define ideas de cambio como el feminismo en *Danzón* (1991, M. Novaro), la política en *La ley de Herodes* (1999, L. Estrada) o la reducto histórico como el cine y la revolución de *El cometa* (1999, Jose Buil).

---

[989] **MÉXICO. Talento 1970-79: Paul Leduc** (**[3]**): *Latino Bar* (91**,** [3]; Pp.inspirada en el texto de *Santa* de F. Gamboa; sobre un burdel; [1]).*Dollar mambo* (93; Pp.sobre un cabaret en el contexto de Panama 1990; **,** [3]), *La flauta de bartolo* (97, animación*). **Gabriel Retes,**[1]**:** *El bulto* (91, Pp. [1]), *Bienvenido-Welcome* (97, Pp.,[2]). **Alberto Bohorquez,** [1]**:** *Los años de greta* (91; sobre una anciana; [1]). **Alfonso Arau** (**[3]**)**:** *Como agua para chocolate* (92, Ce. [1], [3]), *A walk in the clouds* (94**,**[3]). **Jorge Fons,** [1]**:** *El callejón de los milagros* (94 Ce; cuadro urbano; AL de N. Mahfouz**,**[3], [1]). **Alberto Cortéz,** [1]**:** *Ciudad de ciegos* (90, Ce; [1]). **Busi Cortéz,** [1]**:** *Serpientes y escaleras* (91;Ce; aspectos de provinica, [1]). **Alfonso Rosas Priego II,** [1]**:** *Vagabunda* (93, Ce, [1]). **Rafael Montero,**[1]**:** *Ya la hicimos* (92; un niño pobre gana unn auto; Tc.[1]). *Una buena forma de morir* (93; Tc.tema urbano; [1]), *Embrujo de rock* (95, [2]) *Cilantro y perejil* (96, [2]). **Mitl Valdez,** [1]**:** *Los vuelcos del corazón* (93, Ce.[1]). **Eduardo Maldonado** (**[1]**)**:** *Resplandores del alba* (90, Pp. Doc.; [1]). **Sergio Olhovich,** [1]**:** *Bartolomé de las casas* (90, Pp.Th, [1]). **Marcel F. Violante,** [1]**:** *Golpe de suerte* (91, Pp.[1]). **Alfredo Joskowicz,** [1]**:** *Playa azul* (91, Ce; un político acusado de fraude se suicida, [1]). **Julian Pastor,** [1]**:** *Comodas mensualidades* (90, Ce; comedia sobre un embarazo y matrimonio fortuitos; [1]), *Las delicias del matrimonio* (93, Tc. [1]), *El tesoro de clotilde* (93, Tc [1]). **Raúl Araiza,** [1]**:** *Modelo antiguo* (91, Ce;[1]), *Amor a la medida* (92, Tc; melodrama actuado por los *Tigres del norte;* [1]), *Yo, tú, el, y el otro* (92, Tc. Comedia; [1]), *Guerrero Negro* (93, Tc; un matón profesional seducido por la esposa de su víctima, [1]). **Miguel Sabido**([2])*: Santo Luzbel* (96; sobre unos indigenas católicos y su entusiasmo por una danza en el templo*,* [2]). **AL:** Adaptación Literaria. **TC:** Televicine. **Th.** Trama histórica. **Ce.** Por apoyo directo o indirecto del Estado. **Pp.** Producción privada. **Doc.** Documental. *Clasa: Producciones Barbachano Ponce.* **Cfr. E. G. Riera** op. cit., Pág 359-376 **([1])**, 390-395 **([2]).**
Cfr. G. Bilharinho op. cit., pág 201-203 **([3]).**

[990] **MÉXICO. Tino 1980-89: J. Buil, (Guanajuato)**[1]**:** *La leyenda de la mascara* (89; , [1]), *El cometa* (99). **María Novaro,** [1]**:** *Lola* (90; los anhelos de independencia de una mujer; [1]), *Danzón* (91; una mujer en busca de su pareja de baile;[1]), *El jardín del edén* (93; sobre varias historias en Tijuana, [1]). **Dana Rothberg,** [1]**:** *Intimidad* (89, Pp.; amores de un maestro y su vecina, [1]), *Angel de fuego* (91, Ce; una chica embarazada por su padre payaso;[1]). **Juan Garrido,** [1]**:** *Noche de pánico* (89, Pp, [1]). **Carlos García Agraz ,**[1]**:** *Mi querido Tom Mix* (91; Ce; una cinefila y un forastero, [1]), *Algunas nubes* (93; Tc, Al, Ce.; [1]), *Amorosos fantasmas* (93, Tc. Al, [1]), *Días de combate* (94, Tc. AL. [1]), *Última llamada* (96; sobre un actor; [2]). **José Luis García Agraz,** [1]**:** *Desiertos mares* (94, Ce; cierta autobiografía; [1]), *Salón México* (94, Pp, Tc; remake de la obra de E. Fernández). **María Sistach**[1]**:** *Anoche soñe contigo* (91, [1]), *Justicia de nadie* (92, sobre un rapto, [1]). **Alejandro Pelayo,** [1]**:** *Miroslava* (92, [1]). **Luis Estrada,** [1]**:** *Bandidos* (90, Ce; fotografía de E. Lubezki; *western*; [1]). *La ley de Herodes* (99) **Juan A. de la Riva,** [1]**:** *Pueblo de madera* (90, Tc,[1]), *Mas que alcanzar una estrella* (92; Tc, [1]), *La última batalla* (93, Tc, [1]), *Ha muerto un angel* (93, Tc, [1]), *La chilindrina en apuros* (94, Tc,[1]). *Elisa antes del fin del mundo* (96, Tc.,[2]). **Pedro Galindo III,**[1]**:** *Pelo Suelto* (*91,* [1]). **María E. Velasco (India María)**[1]**:** *Se equivoco la cigüeña* (92, [1]). **Victor Manuel Castro*:** *El camotero del barrio* (1995*) **AL:** Adaptación Literaria. **TC:** Televicine. **Th.** Trama histórica. **Ce.** Por apoyo directo o indirecto del Estado. **Pp.** Producción privada. **Doc.** Documental.
Cfr. IMDB V. M. Castro *http://akas.imdb.com/name/nm0145713/* (Rev. 12 d diciembre de 2007)
Cfr. E. G. Riera op. cit., Pág 359-376 ([1]) 390-395 ([2])**.**
Cfr. G. Bilharinho op. cit., pág 201-203, **([3]).**

Prolíficos, los nuevos directores; la tópica varía desde la historia (*Cabeza de Vaca,* 1991, N. Echevarría), la intimidad (*Sólo con tu pareja,* 1991; A. Cuarón), el terror o lo fantástico (*La invención de Cronos,* 1992; del antes autor de cortos G. del Toro; *Sobrenatural,*1997; D. Gruener), la juventud actual (*Lolo,* 1991; Athie; *¿Quién diablos es Juliette?,* 1996, Marcovich), etc.

Otros debutan con auspicio de televicine y/o con fórmulas repetitivas (J. O. de Pinedo) y trivializan toda propuesta previa bajo la ruta comercial y portentos superficiales (*La primera noche,* 1997. A. Gamboa). En cuanto a la moda del cuadro violento afín a Tarantino (*Reservoir Dogs,* 1993), luce en Cannes la narrativa *Amores Perros* (2000, A. G. Iñarritú) para la plétora del nuevo talento 1990-2000.[991]

---

[991] **MÉXICO: Tino 1990-2000: Bosco Arosi (1):** *Lucrecia, crónica de un secuestro* (90, P.p. con España;'1,) **Nicolas Echevarría (3):** *Cabeza de vaca* (91, Th. Ce. '1,3). **Juan Mora Catlet, '1,: ** *Retorno a Aztlán* (91, Ce.por Imcine y Unam, '1,). **Alfonso Cuarón,'1,:** *Solo con tu pareja* (91; Ce. '1,).. **Carlos Carrera,'1,:** *La mujer de Benjamín* (91, Ce.; CCC. '1,), *La vida conyugal* (92, Ce.; U. De Guadalajara; '1,), *Sin remitente* (93; Tc; un viejo cartero apasionado por una fotógrafa, '1,). **Francisco Athié,'1,:** *Lolo* (91; Ce.; arreglo de *Crimen y Castigo*, Dostoievsky, en la actualidad, '1,), *Fibra óptica* (96; Ce, '2,). **Ernesto Medina, '1,:** *Gertrudis* (91, Ce.;Th, '1,). **Eva Lopéz Sanchez, '1,:** *Objetos perdidos* (91, CM., '1,). *Dama de Noche* (92, AL; intriga de amor,'1,). **Juan M. González Domínguez, '1,**: *Marea Suave* (91, Pp.; aventura;'1,). **Ernesto Rimoch,'1,:** *La línea* (92, Doc, Pp.'1,). **Guillermo de Toro, '1,**: *La invención de cronos* (92, Ce; terror '1,). **Gerardo Lara,'1,:** *Un año perdido* (92, Ce. '1,). **Juan Carlos Llaca,** (antes con cortometrajes)'1,: *En el aire* (92, sobre un locutor '1,). **Hugo Rodríguez (argentino), '1,:** *En medio de la nada* (92, triller, '1,). **Fernando Sariñana, '1,:** *Hasta morir* (93, Ce.; sobre un cholo fronterizo '1,). **Guita Schyfter (**costarriqueño,'1,**):** *Novia que te vea* (93, Ce.'1,), *Sucesos distantes* (94, '1,). **Roberto Sneider,'1,:** *Dos crimenes* (93; Al; un profugo de ciudad con sus familiares de pueblo,'1,). **Ignacio Ortiz (**'1,**):** *La orilla de la tierra* (94; mitos de Oaxaca, '1,). **Daniel Goldberg (Universidad B.C.**'1,**):** *Un beso a esta tierra* (94; Doc.sobre migrantes judíos; Pp.,'1,). **Leticia Venzor (CCC**'1,**)**: *El amor de tu vida* (94; amores alrededor del fenómeno de la computadora; Pp,Tc, '1,). **Pablo Gomez Sáenz (CCC,**'1,) *3 minutos en la oscuridad* (94, Pp, Tc, '1,). **Carlos Bolado**('2,)*: Baja california, límite del tiempo* (95, Ce.,'2,). **Sergio Muñoz Güemes,**('2,)*: Luces de la noche* (95, Ce.,'2,). **Ernesto Rimoch**('2,)*: El anzuelo* (95;crítica social; Pp; independiente;'2,). **Marco Julio Linares**('2,)*: Juego Limpio* (95;Pp.,'2,). **Reyes Bercini**('2,)*: Reencuentros* (95, Pp.,'2,). **Sabina Bemin y Isabelle Tardán:** *Entre pancho villa y una mujer desnuda* (95, Pp. Tc.,'2,). **Manuel Sisniegas**('2,)*: Libre de culpas* (96, Ce, '2,). **Erwin Neumaier**('2,)*: Un hilito de sangre* (96,Ce.,'2,). **Juan P. Villaseñor**('2,)*: Por si no te vuelvo a ver* (96; Ce.sobre unos ancianos con ganas seguir como músicos, '2,). **Carlos Marcovich**('2,)*: ¿Quién diablos es Juliete?*" (96,Ce; Narrativa experimental,'2,). **Juan C. Perez Rulfo**('2,)*: Los caminos de Don Juan* (96, Doc. Ce.,'2,). **Victor Saca**'1,**:** *En el país no existe el dolor* (97, '1,). **Alejandro Springall**('2,)*: Santitos* (97; Ce; ,'2,). **Daniel Gruener,** ('2,)*: Sobrenatural* (97, Tc.,'2,). **A. González Iñarritú:** *Amores Perros* (2000,Pp). **Otros: Francisco Sánchez,'1,: ** *Oficio: golfa* (90, Pp. erótica, '1,). **Jorge O. de Pinedo** (*Cándido Pérez, especialista de señoras, Cándido de día, candido de noche,* 90, Tc,'1,.), **Sergio Andrade** (*Zapatos viejos* ; 92, Tc.'1,), **Jorge Manrique** (*Soy hombre ¿y qué? 93, Tc*; '1,), **Alejandro Gamboa** (*La primera noche, 97* Tc, '2,), **Joaquín Bissner** (*El baúl lleno de miedo, 96,* Tc, '2,), **Rafael V Trujillo** ('1, Pp), **Glen Hebhard** ('1, Pp), **Rodolfo López Real** (Pp'1,), **Antonio de Anda** (Pp'1,), **Oscar Fentanes** (Pp.'1,), **Juan Nepomuceno López** (Pp.'1,), **Abraham Cherem** (Pp.'1,), **Ramón Hernández Corona** ('1Pp), **Eduardo Martínez** ('1Pp), **Andrés García** (Igual actor, Pp'1,), Hugo Stiglitz (Pp'1,), **Sergio Goyri** (Igual actor, Tc, '1,), **Manolo García** (Español, pericia televisiva, Tc'1,), **Jorge Ramirez Suarez** (*Morena, 94;* Tc,'1,) **Alberto Vidaurri** (Tc,'1,).

Siglas: AL: Adaptación Literaria. **TC:** Televicine. **Th.** Trama histórica. **Ce.** Por apoyo directo o indirecto del Estado. **Pp.** Producción privada. **Doc.** Documental. **CCC:** Egresado del Centro de Capacitación Cinematografica.

Cfr. E. G. Riera op. cit., Pág 359-376 **('1,)** 390-395 ('2,)**.**

Cfr. G. Bilharinho op. cit., pág 201-203 **(3).**

Ante esta ola, México ve renovadas salas de exhibición por capital foráneo[992] cuando varios artistas yacen en el extranjero (G. Del Toro en España, C. Cuarón, A. Arau o el fotógrafo E. Lubezky en Estados Unidos de América); sintoma de la globalización o evidencia de la poca infraestructura en tiempos de lenta transición democrática (2000, 2006).[993]

[992] En 1994 operan las cadenas Cinemark (capital estadounidense) y Cinemex (capital estadounidense y mexicano). **María Antonieta Barragán. ''La exhibición cinematográfica''. Cine Premiere. julio 95, No.10, págs.** 48-53.

[993] ***De Rojo Amanecer a Calderón, o ¿Cómo llegan los personajes de Y tu mamá también a críticos sociales?***

En el supuesto de una casual crítica social latinoamericana, México tuvo ejemplos como el documental *El grito, Canoa* (76, F. Cazals), *Bajo metralla* (83, Cazals) o la pretensiosa *Rojo Amanecer* (89, de Fons; cinta extraña por sus militares eximidos de culpa a cambio de unos sicarios policíacos); igual hay análisis urbano con *Las poquianchis, Fe, esperanza y caridad, ¿Cómo ves?* (86, Paul Leduc), etc. Ahora bien, si desde 1990, aparece una simulada libertad de expresión por la inercia internacional (caída del muro de Berlín o la integración económica del TLC) y la ocultación de los eventos de 1988 (dudosa elección presidencial), la étapa del *Nuevo Cine Mexicano* logra dar en varios filmes, cuadros del mundo social, detalle psicologico de personajes (*La mujer de* Benjamín) y, a veces, apego al usual realismo mágico cuando la rudeza del relato ata elementos sarcásticos o irónicos (diálogo del juego de dominó en *El callejón de los milagros;* el profugo de la justicia con una familia ambiciosa de *Dos crimenes;* el hombre salido de coma desde hace dos décadas del *El bulto, etc*).

El éxito conseguido por esta nueva ola, ya lucrativa, merma por con idea fatua del mundo actual como *La primera noche* (97; A. Gamboa) o *Elisa, antes del fin del mundo* (96, J. A. De la Riva); el artista se institucionaliza, se da el efecto rápido con un público credulo y su falaz *Nuevo Cine Mexicano.* Brotan personajes de clase media alta con aspiraciones aristocratas (idea de ciertas obras de Molière); el estudiante frustrado o el artista regresado de Europa (*Sexo, pudor y lagrimas*) hasta pubertos del estrato social ventajoso (*Por la libre, 2000,* J.C de Llaca*; Y tu mamá también, 2001,* A. Cuarón). Si bien estos filmes eran parte de la plétora fílmica, algunas otras manufacturas próximas a otra reflexión (*Baja California, Limite del tiempo, 97,* C. Bolado; *Perfume de violetas, 2001,* M . Sistach) decrecían en número.

El caso de *Amores perros* (2000, A. G. Iñarritú) ofrece otro factor. Si gran éxito tienen en el mundo la alteración narrativa (el principio por el final y viceversa; *Reservoir Dogs,* 1992, Q. Tarantino), espacios alternos en un mismo tiempo vistos en orden consecutivo (*Night on Earth,* 1991, J. Jarmush) o aspectos crudos y sangrientos (*Pulp Fiction,* 1994, Q. Tarantino) y el *Nuevo cine Mexicano* luce por el equilibrio entre el detalle del personaje y cierto cuadro social; A. G. Iñarritú apuesta por el aspecto rentable (como antes publicista) y opta por el realismo y el detalle psicológico (usencia del padre); la pobreza ya es vista de manera ajena (como un extensionismo en términos de Freyre; *Extensión y comunicación*) y llega a su fin cierta ironía afín a la tradición literaria (*El coronel no tiene quien le escriba*).

Sumado el contexto electoral del año 2000 y la posible derrota del PRI (partido politico hegemonico) ante el derechista Vicente Fox (PAN), el filme *La ley de Herodes* (1999. L. Estrada) deja por inercia la cereza del pastel del supuesto cambio demócrata. El nuevo régimen (PAN) coptaría como propia, la lucha ante el autoritarismo y el acceso a la información (IFAL: Instituto Federal de Acceso a la Información). Surge el gran dilema ¿Quién opina ahora, por quién opina y para qué fin?

Si por crítica social estamos atrás de un vidrio y en un coche en movimiento cómo jovenes pubertos (*Y tu mamá tambien*) afianzamos la frialdad del entorno. ¿Será la única opcion de análisis, L. Mandoky con *Voces Inocentes*? Si el caligarismo mutó y sirvió para los intereses del nacional socialismo (tesis de S. Krakauer), quizá, *El nuevo cine mexicano* (con la supuesta lucha de libertad de expresión dada por *Rojo Amanecer*) se transformó en la mirada simple del sintoma social (*Todo el poder; El crimen del padre Amaro*), el desdén de alernativas pacificas para el cambio (*Un mundo marvilloso,* 2006, L. Estrada) o en un trono para un líder de opinión ajeno a la crítica del neoliberalismo (Adal Ramones en *Los santos peregrinos,* 2005); quizá así, y entre otras teorías de la conspiración, Felipe Calderón Hinojosa puede hallar un público creyente de su propuesta política.

2.1.8.14. Datos del cine estadounidense entre 1990 y 2000.

Ante el orden de Hollywood (cine digital o registro de luz vía chip electrónico, fotografía manipulada por ordenador o pauta lucrativa ajena al cambio tópico o formal) el cine independiente vive por un público selecto o el Festival Sundance (1980, de Robert Redford); el respeto obtenido por los directores se extiende hasta sus diversos histriones (H. Keitel, W. Raider, J. Deep, M. Damon, etc.) y por otro lado, grandes o medianas firmas (20 Century Fox, Fox SearchLight o Miramax Films) llegan con planes de inversión o distribución.

Por tino veterano, M. Rappaport da documental en *Rock Hudson's Home movies* (1992), R. Altman satiriza farándula en *Pret à porter* (1994) o P. Shrader ofrece algunas tramas de crimen (*Affliction,* 1997) entre otros.[994]

---

[994] **ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA Veteranos del Cine Independiente: Tino 1950-59: J. Cassavetes*** muere en 1989, **Sh. Clarke*** está retirada y muere en 1999. **William Greaves,**[1]**:** *That's Black Entertainment* (90*) *Ralph Bunche: An American Odyssey* (2001*). **Robert Frank**[1]**:** *Last Supper* (92*), *Sanyu* (*2000, CM., **). **James Ivory,**[1]**,*:** A veces labora en la gran industria con temas de historia como *Jefferson in Paris* (95, *) o *Surviving Picasso* (96*). **R. Altman*:** *Vincent and Theo* (90*)*, The Player* (92*), *Short Cuts* (93*), *Prêt-à-Porter* (94*), *Jazz '34* (96*), *Kansas City* (96*), *The Gingerbread Man* (98*), *Cookie's Fortune* (99*), *Dr T and the Women* (2000). **Tino 1960-69: Charles Burnett,**[1]**:** *To Sleep with Anger* (90*), *America Becoming* (91*), *The Glass Shield* (94*), *When It Rains* (95*), *Dr. Endesha Ida Mae Holland* (98*), *The Annihilation of Fish* (99*), *Olivia's Story* (2000*). (igual labor con telefilmes). **Elaine May*** sólo queda con crédito por *Screenplay* (puesta en escena) de *Primary Colors* (98, de . **Paul Morrisey*:** está inactivo hasta ir a Alemania en 2005 con Bernd Bôm*Veruschka - Die Inszenierung* (*m*)*eines Körpers* (2005*) **Michael Roemer,**[1]**:** *Children of Fate: Life and Death in a Sicilian Family* (93*) **Jim McBride,**[1]**:** *Uncovered* (94*), *The Informant* (97*) (ciertos capítulos de *The Wonder years, Los años maravillosos*) **Milton Moses Ginsberg,**[1]**:** *The City Below the Line* (99; CM.*) **Joseph Strick,**[1]**:** *Criminals* (96*). **John Korty,**[1]**,*:** Se dedica a hacer telefilmes. **Tino 1970-79: Mark Rappaport,**[1]**:** *Postcards* (90,*), *Rock Hudson's Home Movies* (*Secretos de Rock Hudson*, 92; Doc.), *Exterior Night* (93*), *From the Journals of Jean Seberg* (95*), *The Silver Screen: Color Me Lavender* (97*). **Robert Kramer,**[1]**: Labor en Francia y Europa*:** *Contre l'oubli* (91*), *Starting Place/Point de départ* (94*), *Le Manteau* (96*), *Walk the Walk* (96*), *The Ghosts of Electricity* (97*), *Cités de la plaine* (2001*). **J. Micklin Silver**[1]**:** *Big Girls Don't Cry... They Get Even* (92*), *A Fish in the Bathtub* (99*) (Cierta faena en en Televisión). **Claudia Weill,**[1]**:** Se dedica a realizar teleseries. **Henry Jaglom,**[1]**:** *Eating* (90*), *Venice/Venice* (92*), *Lucky Ducks* (93*), *Babyfever* (94*), *Last Summer in the Hamptons* (95*), *Déjà Vu* (97*), *Festival in Cannes* (2001*). **Alan Rudolph**[2]*: Love at Large* (90*), *Equinox* (92*), *Mrs. Parker and the Vicious Circle* (94,*, [2]), *Afterglow* (97,*, [2]), *Breakfast of Champions* (99*), *Trixie* (2000*). **Paul Schrader (guionista de *Taxi Driver*)**[2]*: The Comfort of Strangers* (90*), *Light Sleeper* (92*), *Touch* (97*), *Affliction* (97*), *Forever Mine* (99*). **Sheldon Renan (*Killing in america*, 1982*):** Deja de Filmar.
Cfr. Ray Carney ''Nuevos cines (60)'' en Historia General del cine, vol. XI, Coordinado por J. E. Monteverde y E. Rimbau, págs. 235-260 **([1]).**
Cfr. Larousse,El cine., pág. 72 ([2])**.**
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0000265/* R. Altman) (*nm0122344/* Burnett) (*nm0164999/* Clarke) (*nm0291071/* R Frank) (*nm0320113/* M.M. Ginsberg) (nm0337348/ Greaves) (*nm0412465/* Ivory) (*nm0415617/* Jaglom) (*nm0466793/* Korty) (*nm0469650/* Kramer) (*nm0561938/* E. May) (*nm0564319/* J. McBride) (*nm0607407/* Morrisey) (*nm0710900/* Rappaport) (*nm0719131/* Renan)(*nm0736394/* M. Roemer) (*nm0748928/* Rudolph) (*nm0798717/* J. M. Silver) (*nm0001707/* P. Shrader) (nm0834334/ Strick) (*nm0918041/* Weill) (*) (Rev. 1º de diciembre, 2007)..

Del lapso previo siguen los igual guionistas J. Sayles, D. Mamet o L. Shrader (*Naked Tango*, 1992) además de J. Jarmush (*Night on Earth,* 1991, relatos de taxis en el mundo) o G. Araki (*Splendor,* 1999); otros coetáneos nublan la tipificación *independiente* por su eje con las grandes sociedades como Columbia con R. Linklater (*Before Sunrise,* 1995), Universal con el antiracista Spike Lee (*Crooklyn,* 1996), Miramax con G. Van Sant (*Good will hunting,* 1997) o *20 Century Fox* o *Universal* con la promoción de los hermanos Cohen (*O brother,* 2000).

Por nuevo talento, K. Smith gana en Cannes por los jóvenes tenderos de *Clercks* (1994, antes de trivializar sus personajes en Miramax); el fotografo L. Clark causa controversia por su visión semi-documental de la moral infantil y juvenil en *Kids* (1995); P. T. Anderson atisba *era dorada porno* de la década de 1970 en *Boogie Nights* (1997); el matemático D. Aronofsky luce en *Sundance* por sus números trágicos de *Pi* (1998) y luego trata la drogadicción con ensayistica narrativa en *Requiem for a dream* (2000); N. Gómez, J. Spencer, C. Zahedi también son ajenos al circuito popular.[995]

[995] **ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA** **Tino 1980-89:** **Spike Lee*:** *Mo' Better Blues* (90*), *Jungle Fever* (91*), *Malcolm X* (92*), *Crooklyn* (94*), *Clockers* (95*), *Lumière et compagnie* (95*), *Girl 6* (96*), *Get on the Bus* (96*), *4 Little Girls* (97*), *He Got Game* (98*), *Summer of Sam* (99*), *The Original Kings of Comedy, Bamboozled* (2000*). **Joel y Ethan Cohen** (,2,): *Miller's Crossing* (90*), *Barton Fink* (91), *The Hudsucker Proxy* (94*), *Fargo* (96, ,2,,*), *The Big Lebowski* (98, ,2,, *), *O Brother, Where Art Thou?* (2000,,2,, *). **Leonard Shrader*:** *Naked Tango* (91*). **Jim Jarmush,**,1,**:** *Night on Earth* (91,*), *Coffee and Cigarettes III* (93*), *Dead Man* (95*), *Year of the Horse* (97*), *Ghost Dog: The Way of the Samurai* (99*). **John Sayles (igual guionista)**(,2,)*: City of Hope* (91,*), *Passion Fish* (92*), *The Secret of Roan Inish* (94*), *Lone Star* (96*), *Men with Guns* (97*), *Limbo* (99*). **David Mamet (igual guionista)**(,2,)*: Homicide* (91*), *Oleanna* (94*), *The Spanish Prisoner* (97*), *The Winslow Boy* (99*), *Catastrophe, State and Main* (2000*). **Richard Linklater*:** *Slacker,* (91,*), *Before sunrise* (95*). **Gus V. Sant:** *Thanksgiving Prayer* (91*), *My Own Private Idaho* (91*), *Even Cowgirls Get the Blues* (93*), *To Die For* (95*), *4 Boys in a Volvo* (96*), *Ballad of the Skeletons* (97*), *Good Will Hunting* (97; un chico genio*), *Psycho* (98*), *Finding Forrester* (2000*). **Greg araki,** ,1,**:** *The Living End* (92*), *Totally Focked Up* (93*), *The Doom Generation* (95*), *Nowhere* (97*), *Splendor* (99*). **Alexander Rockwell*** (,2,)*: In the soup* (92,*), *4 Rooms* (95*). **John Dahl (independiente en 1989; luego en Miramax)*:** *Rounders* (98; sobre apostadores*).
Debutan: **Caveh Zahedi,** ,1,**:** *A Little Stiff* (91*), *I Don't Hate Las Vegas Anymore* (94*). **Kevin Smith,**(,2,)*: Clerks* (94*), *Mallrats* (95*). **Jane Spencer,**,1,**:** *Little noises* (92,*). **Nick Gómez,**,1,**:** *Laws of Gravity* (92*), *New Jersey Drive* (95*), *Illtown* (96*). **Larry Clark (ya fotográfo)**(,2,)*: Kids* (95*, ,2,), *Another Day in Paradise* (97, ,2, *), *Bully* (2001*) **Paul T. Anderson (CM. en 1988)**(,2,)*: Sydney* (96,,2,), *Boogie Nights* (97,,2,), *Magnolia* (99,,2,). **Darren Aronofsky**(,2,)*: Pi* (98, ,2,), *Requiem for a Dream* (2000*,,2,).
Cfr. Ray Carney ''nuevos cines (60)'' en Historia General del cine, vol. XI, Coordinado por J. E. Monteverde y E. Rimbau, págs. 235-260 **(,1,).**
Cfr. Larousse, El cine., pág 72, 73 (,2,). **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0000759/* P.T. Anderson) (*nm0000777/* Araki) (*nm0004716/* Aronofsfky) (*nm0164187/* L Clark) (*nm0001054/* J Cohen) (*nm0001053/* E. Cohen) (*nm0001093/* Dahl) (*nm0327064/* Gómez) (*nm0337348/* Greaves) (*nm0000464/* Jarmush) (*nm0000490/* S. Lee) (*nm0000500/* R. Linklater) (*nm0000519/* D. Mamet) (*nm0734319/* A. Rockwell) (*nm0000626/* J. Sayles) (*nm0798717/* J. M. Silver) (*nm0775055/* L. Shrader) (*nm0003620/* Smith) (*nm0817974/* Spencer) (*nm0004354/* Zahedi) (*) (Rev. 1º de diciembre, 2007)**.**

Por un lado la clasificación del cine independiente merma cuando hay cineastas coptados desde su debut por empresas como Columbia (*El mariachi,* 1992, R. Rodríguez; esquema *Western* con rápidos meneos de cámara similares a la televisión;).

Quentin Tarantino es raro si se incluye en estas listas, pues según él, poco importa el éxito comercial si el proyecto es realizado.[996] Éste director y guionista (*True Romance,* 1993, T. Scott; *Natural Born Killers,* 1994, O. Stone) ve loa en *Sundance* por el complot de *Gangsters* y narrativa aleatoria de *Reservoir Dogs* (1992) y con maña análoga y dinero de L. Bender y Miramax, acoge oscar (por libreto) y la palma de Cannes por *Pulp Fiction* (1994); tras cierto eje con R. Rodriguez (*Four Roms, From Dusk Till Down,* 1995-96) y cisma con su colega R. Avary, fija novela policiaca en *Jackie Brown* (1997).

Gran parte del trabajo de Tarantino alista elementos de sangre y criminales, música *Surf* y/o diálogos irónicos. Críticos sitúan erróneamente a Tarantino en el *Film noir*, pues, en comparación con los héroes detectivescos actuados por H. Bogart, los personajes de Quentin son antihéroes y cooperan con hampones; su cine está más cercano al *cine de gangsters*.[997] Por otro lado, nace una moda casi mundial; las grandes firmas distribuyen relatos unidos similarmente (*The Usual Suspects,* 1997, Brian Singer), la vista de la sangre o el Gore, crece y se elogia (*Doberman,* 1997, J. Kounen; Francia), brotan émulos o sátiras (*Plump Fiction,* 1997, B. Koher), etc. En síntesis, gran parte de la manufactura de Quentin agarra la cultura pop como las criticas de A. Warhol; hamburguesas, armas, Maddona, artes marciales (importación de Bruce Lee, S. Chiva, Jackye Chan, etc.), fundamentalismos inconcientes (*Ezequiel 25:17,* La ciudad de los Angeles), música, etc. definen un *Topos* actual de Estados Unidos de América (como el cuadro de latas *Campbells*; entendible o cuestionable); Tarantino será fiel a su pauta mientras más de un crítico se siente defraudado por *Kill Bill I, II* (2003-2004).

[996] **Cfr. Oscar Uriel. ''Quentin no mata, nomás Tarantino; entrevista con el más sensible autor violento''.** Cine Premiere. Año 1-No.6-1995, págs. 24-26.

[997] Con el filme *Reservoir Dogs*, crea su productora *A Band Apart*; cosa curiosa, un filme de Jean Luc Godard lleva ese nombre (1964). Un ejemplo del apodo *Film Noir* en la obra de Q. Tarantino se halla en **Stephen Farber ''Pulp Fiction'',** Cine Premiere (Año 1-No.6-1995) págs. 20-22.

Por cine de autor, varios veteranos[998] perseveran en un público definido por la estela de su nombre. El decano Stanley Kubrick ofrece su póstuma *Eyes Wide Shut* (1999; reparo de una doble moral).

Woody Allen honra a la escuela expresionista en *Shadows & Fog* (1992), señala un matón más apto para la dramaturgia sobre uno colegiado en *Bulllets Over Broadway* (1994) y forja sátira de su vejez y vida en *Mighty Aphrodite* (1995) y *Deconstructing Harry* (1997).

Martín Scorsese describe mafia en *Goodfellas* (1990), costumbres en *The age of Innocence* (1993) y un cuadro del lejano oriente en *Kundun* (1997).

F. Ford Coppola, luego de *The godfather III* (1991), crea un decaído vampiro en *Dracula* (1992) y un experimento cómico en *Jack* (1996).

Clint Eastwood, entre glosas de moral, ética y el romance de *The bridges of Madison County* (1995), busca la resurrección del *western* por la crítica social (*Unforgiven,* 1992) o foros diversos (*Space cowboys,* 2000).

David Lynch parodia al *Mago de oz* en *Wild at Heart* (1990) y, entre delirios de persecución (*Lost Highway,* 1997) y narrativa onírica (*Mulholland Dr.* 2001), ofrece el *Road Movie The Straight Story* (1999).

O. Stone evoca la década de 1960 y 1970 (*JFK, Nixon;* 1991, 95) y aflora su crítica ante la mercadotecnia (*Any given sunday,* 1999).

---

998 **ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA: Cine de Autor; Tino 1950-59: Stanley Kubrick*:** *Eyes Wide Shut* (99*). **Tino 1960-69: Peter Bogdanovich** (una vez independiente)*: *Texasville* (90*), *Noises Off...* (92*), *The Thing Called Love* (93*). **Woody Allen*:** (elementos de comedia, New York, intelectualidad): *Alice* (90*), *Shadows and Fog* (92*), *Husbands and Wives* (92*), *Manhattan Murder Mystery* (93*), *Bullets Over Broadway* (94*), *Mighty Aphrodite* (95*), *Everyone Says I Love You* (96*), *Deconstructing Harry* (97*), *Celebrity* (98*), *Sweet and Lowdown* (99*), *Small Time Crooks* (2000*). **Martin Scorsese:** (duran sus ideas de mafia, crimen o ritos) *Made in Milan* (90*), *Goodfellas* (90*), *Cape Fear* (91; remake de 1970 de J. Lee Tomphson*), *The Age of Innocence* (93*), *Casino* (95*), *Kundun* (97*), *Il Mio viaggio in Italia* (99*), *Bringing Out the Dead* (99; fantasía suicida de un paramedico). **Francis Ford Coppola*:** *The Godfather: Part III* (90*), *Dracula* (92*), *Jack* (96*), *The Rainmaker* (97). **Tino 1970-79: Clint Eastwood*:** (Luego de faenas comercial, logra ya un estilo en 1992)*: *White Hunter Black Heart* (90*), *The Rookie* (90*), *Unforgiven* (*92*), A Perfect World* (93*), *The Bridges of Madison County* (95*), *Absolute Power* (97*), *Midnight in the Garden of Good and Evil* (97*), *True Crime* (99*), *Space Cowboys* (2000*). **David Linch*:** *Wild at Heart* (90*), *Twin Peaks: Fire Walk with Me* (92*), *Lumière et compagnie* (95, segmento: *Lumière*, *), *Lost Highway* (97*), *The Straight Story* (99; un viejo atraviesa el territorio americano para encontrar a su hermano enfermo; su actor alguna vez fue doble de peliculas; *), *Mulholland Dr.* (2001*). **Oliver Stone*:** *The Doors* (91*), *JFK* (91*), *Heaven and Earth* (93*), *Natural Born Killers* (94*), *Nixon* (95*), *U Turn* (97*), *Any Given Sunday* (99*). (98*), *The Legend of Bagger Vance* (2000*). **Warren Beatty*:** *Dick Tracy* (90; adaptación del *cómic*;*), *Bulworth* (98*). **Alan Parker:** *Come See the Paradise* (90), *The Commitments* (91), *The Road to Wellville* (94), *Evita* (96), *Angela's Ashes* (99). **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0000095/* W. Allen) (*nm0000886/* W. Beatty) (*nm0000953/* Bogdanovich) (*nm0000142/ Eastwood*) (*nm0000040/* Kubrick) (*nm0000186/* Lynch) (*nm0000217/* Scorsese) (*nm0000231/* Stone) (*nm0000570* A. Parker) (*)
(Rev. 1 de diciembre de 2007).

Quizá R. Redford, por su *Festival Sundance*, ya es bien visto para el intelectual, además de ceder una crítica al mundo televisivo en *Quiz Show* (1994).[999]

Extranjeros con su pauta son E. Kusturica (*Arizona Dream,* 1993, forasteros alojados por una madre y su hija), T. Gilliam (*The fisher king,* 1991), D. Cronenberg (*Crash,* 1996; de perversión sexual), W. Wenders (*The end of violence;* 1997), C. Gavras. etc.[1000]

En la línea de cine de crítica o cine de autor[1001] hay carreras promisorias. C. Franklin (ya independientes en *Nowhere to run,* 1989) retoca triller y aspecto étnico en *Devil in blue dress* (1995).

J. Singleton (apoyado por Columbia) da reparos de comunidad negra en *Boyz n the Hood* (1991) o *Rosewood* (1998).

B. Yakin, afín al tema racial, trata aun crío ajedrecista de barrio en *Fresh* (1994).

M. Figgis muestra un borrachín quijotesco en *Leaving las Vegas* (1995).

El oriundo de casta hindú, M. N. Shyamalan ofrece su fórmula de silencios vitales para el relato (además actuar en alguna escena) y constante tópica de animismo humano (*The sixth sense,* 1999, asiente el deseo trunco de los muertos).

Spike Jonze describe el mundo mental de un actor en la surreal y cómica *Being John Malkovich* (1999; previa a su ficción de guionismo *Adaptation,* 2002).

T. Kaye tacha el fascismo del país en *American history X* (1998).

---

[999] **ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA: Tino 1980-89: Robert Redford:** *A River Runs Through It* (92), *Quiz Show* (94), *The Horse Whisperer* (98). **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0000602/* Redford) (Rev. 12 de diciembre, 2007).

[1000] **ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA: Extranjeros. Tino 1960-69: Costa Gavras (griego):** *Mad city* (97). **W. Wenders (alemán):** *The End of Violence* (97; critica al cine violento). **Tino 1970-79: Terry Gilliam*:** *The Fisher King* (91), *Twelve Monkeys* (95), *Fear and Loathing in Las Vegas* (98). **D. Cronemberg (canadiense):** *Naked Lunch* (91), *M. Butterfly* (93), *Crash* (96). **Tino 1980-89: E. Kusturica (bosnio):** *Arizona Dream* (93). **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/name/* (nm0000343/ Cronemberg) (*nm0002020/* C. Gavras) (nm0001437/ E. Kusturica) (*nm0000694/* Wenders) (Rev. 1 de diciembre de 2007).

[1001] **ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA: Talento 1980-89. Carl Franklin:** *Full Fathom Five* (90), *One False Move* (92), *Devil in a Blue Dress* (95), *One True Thing* (98). **Mike Figgis (inglés):*** *Leaving Las Vegas* (95) **Debutan: M. Night Shyamalan** (origen hindú): *Praying with Anger* (92), *Wide Awake* (98), ''*The Sixth Sense* (99), *Unbreakable* (2000, el afán creer en los héroes), *Signs* (2002), *The Village* (2004). **Boaz Yakin*:** *Fresh* (94), *A Price Above Rubies* (98), *Remember the Titans* (2000) **S. Coppola:** *The virgin suicides* (98). **John Singleton:** *Boyz n the Hood* (91), *Poetic Justice* (93), *Higher Learning* (95), *Rosewood* (97), *Shaft* (2000). **Tony Kaye (inglés):** *American History X* (98). **Spike Jonze:** *Being John Malkovich* (99). **Sam Mendes:** *American Beauty* (99). **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0001068/* S. Coppola) (nm0001214/ Figgis) (*nm0002083/* Franklin) (*nm0005069/* Jonze) (nm0443411/ T. Kaye) (*nm0005222/* S. Mendes) (nm0796117/ Shyamalan) (*nm0005436/* J. Singleton) (*nm0945026/* B. Yakin) (Rev. 1 de diciembre de 2007).

Sam Mendes crítica a la doble moral familiar en *American Beauty* (1999).

En cuanto cine documental, ciertos reparos de la lucha social o crítica hacia el sistema de Estados Unidos de América aparecen.

Barbara Kopple con *American Dream* (1990) ciñe vistas de trabajadores; Mark Kitchell con *Berkeley in the sixties* (1990) recupera recuerdos del activismo social; Chris Hegedus con *Forever activist* (1990) implica ideas antimilitares; Michael Moore (*Roger & Me,* 1989) con *The big one* (1997) tilda al corporativismo avaricioso del país. En algunos otros casos, las biografías de los escritores o la gente del mundo de cine aparecen en *Waldo Salt: A Screenwriter's Journey* (1990, C. Field) o *Music for the Movies: Bernard Herrmann* (1992, J. Waletzky).

Un diferente tópica tañe a la revaloración del hebreo en Hollywood; afloran juicios sobre el holocausto como en *Anne Frank Remembered* (1995, Jon Blair) o *The Last Days* (1998, James Moll); asimismo, el sufrimiento contemporaneo judío tiene lugar en *The Long Way Home* (1997; M. J. Harris) y *One Day in September* (1999; K, MacDonald, sobre los hechos de Munich, 1976).[1002]

[1002] **ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA: Documental: Tino 1970-79: Barbara Kopple*:** *American Dream* (90, con Inglaterra; sobre una huelga; *,* '[1,]), *Beyond 'JFK': The Question of Conspiracy* (92). **Mark Kitchell*:** *Berkeley in the Sixties* (90; sobre la militancia política de estudiantes). **Chris Hegedus*:** *The War Room* (93; sobre la campaña presidencial de B. Clinton). **1980-89: Connie Field*:** *Forever Activists: Stories from the Veterans of the Abraham Lincoln Brigade* (90; antimilitarista) **Eugene Corr*:** *Waldo Salt: A Screenwriter's Journey* (90; sobre el escritor de cine) **Allie Light:** *In the Shadow of the Stars* (91; sobre música). **Barbara Trent*:** *The Panama Deception* (92, Sobre la invasión a Panama*,* '[1,]). **David Douglas:** *Fires of Kuwait* (92; sobre el derrame petrolero; hecho en Imax). **Joshua Waletzky:** *Music for the Movies: Bernard Herrmann* (92; con Inglaterra y Francia; sobre el compositor de música de filmes). **Freida Lee:** *MockMaya Lin: A Strong Clear Vision* (94; biografía de un artista; '[1,]). **Spike Lee*:** *4 Little Girls* (97). **Michael Moore*:** Debuta en 1989 con *Roger and me* (sobre los cambios económicos tras la salida de General Motors en Michigan), en 1995 cambia el final de su ficción *Canadian Bacon,* por la muerte de su actor John Candy (el filme daba una hipótetica guerra contra Canadá como después lo haría el filme *South Park,* 1999, de T. Parker y M. Stonne): *The Big One* (97; con Inglaterra). **Debutan: Alan Raymond*:** *Doing Time: Life Inside the Big House* (91; con Canadá; sobre el sistema penitenciario). **Susan Raymond*:** (previa labor en Tv) *I Am a Promise: The Children of Stanton Elementary School* (93). **Jon Blair*:** *Anne Frank Remembered* (95*,* '[1,]). **Mark Jonathan Harris*:** *The Long Way Home* (97; sobre el proceso de establecimiento del Estado de Israel desde el fin de la gran guerra; *,* '[1,]). **James Moll*:** *The Last Days* (98; cinco judíos hungaros relatan hechos de la invasión nazi; '[1,]). **Kevin Macdonald:** *One Day in September* (99; sobre la matanza de judíos en Munich; *,* '[1,]). **Leon Gast:** *When We Were Kings* (96*,* '[1,]) **Ganadoras de Oscar: ('[1,]).**
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0180644/ E. Corr*) (*nm0275908/* C. Field) (*nm0373698/* Ch. Hegedus) (*nm0457627/* M. Kitchell) (nm0465932/ B Kopple) (*nm0086282/* F. Lee) (*nm0365069/* M J Harris) (*nm0531817/* K. MacDonald) (*nm0002224/* J. Moll) (*nm0601619/* M Moore) (*nm0713203/* A. Raymond) (*nm0713371/* S. Raymond) (*nm0872134/* B. Trent) **(*).**
y *http://akas.imdb.com/title/* (*tt0099028/ American Dream...*) (*tt0112373/ Anne F...*) (*tt0099121/ Berkeley...*) (*tt0104275/ Fires...*) (*tt0099598/ Forever...*) (*tt0107177/ I am...*) (*tt0102114/ In the...*) (*tt0101749/ In the shadow...*) (*tt0110480/ Mockmaya...*) (*tt0104946/ Music for...*) (*tt0230591/ One day...*) (*tt0105089/ The Panama Des...*) (*tt0108515/ The war...*) (*tt0174852/ The last...*) (*tt0124295/ The big...*) (*tt0119561/ The long...*) (*tt0100900/ Waldo...*) (Rev. 12-12-2007).

Respecto a la tecnología, el mundo del vídeo y el ordenador fija varias vicisitudes. El primer cambio radica en eliminar al celuloide por el cine digital. Con las transferencias de vídeo a celuloide hechas durante la década de 1980 (M. Antonioni, *Il Mistero di Oberwald,* 1981) la industria busca mejoras en líneas de resolución en vídeo para reducir costos. Ahora bien, con la existencia del *D.V.D.* y las cámaras de vídeo renovadas, las empresas subrayan el uso de dichos inventos.[1003]

El segundo cambio considera a la computadora como fuente de recursos para la generación de gráficos o la manipulación fotográfica. Así, el arte de la animación es revalorado cuando los detalles y las sombras de las figuras computarizadas (*Toy Story,* 1995, J. Lasseter; *Pixar* & *Disney*) son afines a la iluminación de un set de filmación.

En esa vía, varias cintas, con respectivas empresas de efectos especiales (*Industrial Light & Magic* de George Lucas) inciden en la generación o manipulación de elementos importantes para la trama como la existencia de los dinosaurios en *Jurassic Park* (1993, S. Spielberg), la desaparición de las piernas de uno de los actores en *Forrest Gump* (1994) o el filme totalmente construido por ordenador *Final Fantasy: The Spirits Within* (2001; bajo una trama ciencia ficción y alejada del estereotipado dibujo animado para público infantil). Por lo anterior, las cintas pueden mostrar elementos verosímiles creados con píxeles[1004] (*Terminator II: Judgment Day,* 1991, *Titanic,* 1997*,* J. Cameron; *The mummy,* 1999, S. Sommers; *The perfect storm,* 2000, W. Petersen).

El tercer cambio se enlaza con la mercadotecnia y la exhibición audiovisual a través de la *Internet.* Ello comienza a finales de la década con el desarrollo de gráficos, la compresión de datos por ordenador y la transferencia de materiales audiovisuales por la red. Asó, la gran industria (además del uso de otros medios[1005]) anuncia sus filmes por medio de *Trailers* (extractos de cintas) o publicaciones electrónicas relativas al tema. Por ende, cuando el espectador cree tener un mayor acceso a la información de cine, la industria ya lo ubica dentro de un grupo de análisis de consumo (por ejemplo, la *Internet Movie Database* y sus encuestas). La antitesis de dicho cambio concierne a la propia exhibición audiovisual (aun ilegal en su mayoría); ésta puede permitir durante un tiempo un foro provisional para cineastas excluidos de otros circuitos de exhibición.

Un ejemplo de lo anterior es cuando los independientes E. Sánchez y D. Myrick crean un pretencioso vídeo documental de terror con una campaña publicitara generada desde la Internet (*The Blair Witch Project,* 1999); su manufactura austera en vídeo transferida a un formato de cine se torna redituable.

[1003] Pensabamos: 1- Grabación de vídeo, se tranfiere a celuloide y posteriormente, se lucra con el vídeo el cual se resguarda en DVD. (Vídeo->Celuloide->DVD).
Ahora se busca: 2- Grabación en vídeo, se resguarda en *Video digital* y se poyecta desde una fuente *DVD* con calidad similar al celuloide. (Vídeo digital-> DVD).

[1004] En algunos filmes, los elementos antropomórficos se distinguen por su meneo ajeno de una *kinésica* humana.

[1005] Igual sirven los videojuegos, las teleseries o los juguetes derivados de símbolos de un filme.

Ante temas y tecnología, grandes firmas (Buenavista, W.B., etc.) rigen la industria con un fuerte mercado (150 estrenos al año; 1995)[1006] y un *Director System* para el usufructo. Por mano decana,[1007] J. Frankenheimer da trama policíaca (*Ronin,* 1998) como R. Donner (*Lethal Weapon 4,* 1998) mientras B. De Palma crea intrigas (*Snake eyes,* 1996).

Por autores incipientes de 1970 a 1980[1008], R. Scott cede feminismo (*Thelma & Louise,* 1991) o historia (*1492: Conquest of Paradise,* 1992); M. Campbell revive (o sepulta) a Jams Bond en *Goldeneye* (1995); S. Spielberg realiza filmes con truco visual (*The lost world,* 1997) o con tema de la gran guerra (*Schindler's List,* 1993); R. Howard repasa la aventura fallida de la conquista lunar en *Apollo 13* (1995); G. Lucas (LucasFilm) cuenta los hechos previos a su saga de 1977 en *Star Wars, The Phantom Menace* (1999); R. Zemeckis alumbra por el uso de trucajes (*Death becomes her,* 1993) o por sus temas de esperanza humana (*Cast away,* 2000),

---

[1006] **ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA: Datos:** 143 estrenos en 1995; 159 en 1996. Buenavista luce por factoria y capital (1990-1996). (Datos de 1996 Según *Variety en* C. Premiere:: Buenavista da 38 cintas y gana 1,292.0 millones de dls.; W.B., 31, 902.0; Paramount, 24, 725.5; Fox, 14, 718.2; Sony, 51, 598.0; Universal, 19, 485.0; MGM/UA, 19, 296.4; New Line, 23, 285.5; Miramax, 40, 250.3; Gramerey, 16, 84.4; Orion, 12, 48.4; Otras firmas, 13, 119.6) (Se omite si son obras producidas o distribuidas).
Cfr. Marisol Lopes Diestra. Taquilla, Peliculas y video con mayor número de espectadores. Cine Premiere Año 3-No.307. 1997. pág. 73.

[1007] **ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA: Tino 1950-59: J. Frankenheimer:** *The Fourth War* (90), *Year of the Gun* (91), *The Island of Dr. Moreau* (96), *Ronin* (98). **Tino 1960-69: B. De Palma:** *The Bonfire of the Vanities* (90), *Raising Cain* (92), *Carlito's Way* (93), *Mission: Impossible* (96), *Snake Eyes* (98), *Mission to Mars* (2000). **R. Donner*:** *Radio Flyer* (92*), *Maverick* (94*), *Assassins* (95*), *Conspiracy Theory* (97*), *Lethal Weapon III, IV* (92, 98). **J Boorman*:** *Where the Heart Is* (90), *Dreamt I Woke Up* (91), *Two Nudes Bathing* (95), *Beyond Rangoon* (95), *L. et compagnie* (95), *The General* (98), *The Tailor of Panama* (2000). **A. J. Pakula:** *Presumed Innocent* (90*), *Consenting Adults* (92*), *The Pelican Brief* (93*), *The Devil's Own* (97)
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0000958/* Boorman) (*nm0000361/* De Palma) (*nm0001239/* J Frankenheimer) (*nm0001587/* A. J. Pakula). (Rev. 1 de diciembre de 2007).

[1008] **ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA: Tino 1970-79: R. Scott:** *Thelma and Louise* (91), *1492: Conquest of Paradise* (92), *White Squall* (96), *G.I. Jane* (97; una mujer soldado), *Gladiator* (2000; sobre la Roma imperial), *Hannibal* (2001; sigue de *The silents of the lambs*). **S. Spielberg:** (Productora: *Dreamworks*). Cierta óptica da la paternidad (o ausencia como el arqueologo y los niños de *Jurassic Park*; *Schindler* como patriarca; etc.) *Hook* (91), *Jurassic Park* (93), *Schindler's List* (93), *The Lost World: Jurassic Park* (97), *Amistad* (97), *Saving Private Ryan* (98; bélica), *The Unfinished Journey* (99), *A.I.* (2001*). **George Lucas*:** *Star Wars: Episode I - The Phantom Menace* (99*). **Ron Howard*:** *Backdraft* (91; sobre bombreros;*), *Far and Away* (92*), *The Paper* (94*), *Apollo 13* (95; un viaje de la NASA*), *Ransom* (96; un secuestro*), *Edtv* (99; afín a *Truman Show*, o *Luis 19, roi de las ondes**). **Walter Hill*:** (ciertos *westerns* en 93, 95 y 96), *Trespass* (92*), *Geronimo: An American Legend* (93*), *Wild Bill* (95*), *Last Man Standing* (96*). **R. Zemeckis*:** *Back to the Future Part III* (90), *Death Becomes Her* (92), *Forrest Gump* (94), *Contact* (97), *What Lies Beneath*, *Cast Away* (2000*). **J. Badham*:** *Bird on a Wire* (90*), *The Hard Way* (91*), *Point of No Return* (93*), *Another Stakeout* (93*), *Drop Zone* (94*), *Nick of Time* (95*), *Incognito* (97). **M. Campbell:** *Defenseless* (91), *No Escape* (94), *GoldenEye* (95), *The Mask of Zorro* (98), *Vertical Limit* (2000).
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0000824/* Badham) (*nm0001353/* Hill) (*nm0000165/* Howard) (*nm0000184/* Lucas), (*nm0000631/* Scott) (*nm0000229/* Spielberg) (*nm0000709/* Zemeckis).
(Rev. 1º de diciembre, 2007).

Por talento reciente (1980-89)[1009], T. Burton lucra con la cultura *Dark* (*Edward Scissorhands,* 1991; su visión de W. Irving *Sleepy Hollow,* 1999); J. Cameron (autor de obras con trucajes por ordenador, *Terminator II,* 1991) rehace la tragedia del *Titanic* (1997); M. Man usa gran foro para su histórica *The last of the mohicans* (1992) o en su policiaca *Heat* (1995); el germano R. Emerich da ciencia-ficción, fantasía y trucaje en *Independence Day* (1996) y moralismo (con errada historia) en *The patriot* (2000); T. Scott da tramas de acción con irónicos parlamentos (*The Last boy scout,* 1991).

Talento nuevo con gran producción es variado.[1010] Explosión y aventura corren a cargo de J. De Bont (*Speed,* 1994), A. y L Wachowski (*Assassins,* 1995) o M. Bay (*Bad Boys,* 1995); fantasía o ciencia-ficción por Joe Johnston (*Jumanji,* 1995), P. W. Anderson (*Event Horizon,* 1998) o B. Sonnenfeld (*Men in Black,* 1997). Más moderado, D. Fincher une triller o misterio (homenaje a Dreyer, *Joan d'Arc,* en *Alien 3,* 1991; su secta de *The fight club,* 1999) como igual promete C. Nolan (*Memento,* 2000).

El talento extranjero soporta gran parte de la oferta. Por toque veterano, el chino J Woo cede explosiones tipo animación nipona (*Broken Arrow,* 1996); B. Schroeder queda con intrigas menores (*Single white female,* 1992); el alemán W. Petersen filma aventuras nacionalistas (*Air Force one,* 1997); el holandés P. Verhoeven da triller en *Basic Instinct* (1992) y ciencia-ficción (*Starship troopers,* 1997); etc.[1011]

[1009] **ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA** **Tino 1980-89:** **Lawrence Kasdan:** *I Love You to Death* (90), *Grand Canyon* (91), *Wyatt Earp* (94), *French Kiss* (95), *Mumford* (99). **John McTiernan:** *The Hunt for Red October* (90), *Medicine Man* (92), *Last Action Hero* (93), *Die Hard: With a Vengeance* (95), *The 13th Warrior* (99), *The Thomas Crown Affair* (99). **Tony Scott:** *Days of Thunder* (90), *The Last Boy Scout* (91), *True Romance* (93), *Crimson Tide* (95), *The Fan* (96), *Enemy of the State* (98), *Spy Game* (2001). **Roland Emerich:** *Moon 44* (90), *Universal Soldier* (92), *Stargate* (94), *Independence Day* (96), *Godzilla* (98), *The Patriot* (2000). **Tim Burton:** *Edward Scissorhands* (90), *Batman Returns* (92), *Ed Wood* (94), *Mars Attacks!* (96), *Sleepy Hollow* (99), *The World of Stainboy* (2000), *Planet of the Apes* (2001). **James Cameron:** *Terminator II: Judgment Day* (91), *True Lies* (94), *T2 3-D: Battle Across Time* (96; en parques de diversiones), *Titanic* (97). **Michael Man:** *The Last of the Mohicans* (92), *Heat* (95; un policia tras unos asaltantes), *The Insider* (99; sobre la información de las tabacaleras). **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0000318/* Burton) (*nm0000116/* Cameron) (*nm0000386/* Emerich) (*nm0001410/* Kasdan) (*nm0001532/* J. Mctiernan) (*nm0000520/* Mann) (Rev. 1º de diciembre, 2007).

[1010] **Debutan:** **Joe Johnston:** *Honey, I Shrunk the Kids* (89), *The Rocketeer* (91), *The Pagemaster* (94), *Jumanji* (95), *October Sky* (99), *Jurassic Park III* (2001). **Barry Sonnenfeld*:** *The Addams Family* (91), *For Love or Money* (93), *Addams Family Values* (93), ''*Get Shorty* (95), *Men in Black* (97), *Wild Wild West* (99). **Jan de Bont:** *Speed* (94), *Twister* (96), *Speed 2* (97), *The Haunting* (99). **Paul W.S. Anderson*** *Mortal Kombat* (95), *Event Horizon* (97), *Soldier* (98). **Michael Bay:** *Bad Boys* (95), *The Rock* (96), *Armageddon* (98), *Pearl Harbor* (2001). **David Fincher:** *Alien*[4] (92), *Se7en* (95), *The Game* (97), *Fight Club* (99). **Andy y Larry Wachowsky*:** *Assassins* (95), *Bound* (96), *The Matrix* (99) **Christopher Nolan:** *Memento* (2000) **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/name/* (nm0027271/ Anderson) (nm0000957/ J. De Bont) (nm0000881/ M. Bay) (*nm0000399/* Fincher) (nm0001756/ B. Sonnenfeld). (Rev. 01-11-2007).

[1011] **Extranjeros: Tino 1960-69:** **Barbet Schroeder (Iraní;** debut en Alemania Oeste, 1969)*: *Barfly* (87), *Reversal of Fortune* (90), *Single White Female* (92), *Kiss of Death* (95) *Before and After* (96), *Desperate Measures* (98), *La Virgen de los sicarios* (2000). **Wolfgang Petersen (alemán):** *Shattered* (91), *In the Line of Fire* (93) *Outbreak* (95), *Air Force One* (97). **John Woo (Chino):** *Hard Target* (93), *Broken Arrow* (96), ''*Face/Off* (97), *Mission: Impossible II* (2000). **Paul Verhoeven (holandés):** *Total Recall* (90), *Basic Instinct* (92), *Showgirls* (95*), *Starship Troopers* (97; cierta crítica al fascismo militar), *Hollow Man* (2000). **Milos Forman (checo):** *The People vs. Larry Flynt* (96), *Man on the Moon* (99). **Costa Gavras (griego):** *Mad city* (97). **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0001232/* Forman) (*nm0002020/* Gavras) (*nm0000583/* W. Petersen) (*nm0000682/* P. Verhoeven) (*nm0000247/* J. Woo) (Rev. 14-12-2007).

De los estrenados en la década de 1970[1012], el mexicano A. Arau estereotipa al latino en *A walk in the clouds* (1995), la polaca A. Holland habla de asombro pío en *The third miracle* (1999), el sueco L. Hällstrom ata erotismo y comida en *Chocolat* (2000), el australiano P. Weir habla de la vida y la muerte en *Fearless* (1995), el checo M. Forman tilda la doble moral de Estados Unidos de América en *The People vs. Larry Flynt* (1996). Por neófitos de 1980 a 1989[1013], L. Llosa crea aventura iterativa (*Sniper,* 1994) como el finlandés R. Harlin (*Clifhanger,* 1995).

El flamante talento foráneo llega rápido a Hollywood; el mexicano G. Del Toro cede al terror en *Mimic* (1998), el inglés A. Minghella gana oscar por su relato de la gran guerra *The English Patient* (1996), el taiwanés Ang Lee loa al confederado en *Ride with The devil* (1998) antes de su fantasía de artes marciales *Wo hu cang long* (2000), la hindú M. Nair ve inmigración cubana en *The perez family* (1995), etc.[1014]

[1012] **ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA Talento 1970-79: Alfonso Arau (Mexico)*:** *A Walk in the Clouds* (95; *Quattro passi fra le nuvole* de A. Blasseti y C. Zavattini;*), *Picking Up the Pieces* (2000*). **Agnieszka Holland (polaca):** *Total Eclipse* (95*), *Washington Square* (97*), *The Third Miracle* (99*). **Llasse Hälstrom (Suecia)*:** *Once Around* (91*), *What's Eating Gilbert Grape* (93*), *Something to Talk About* (95*), *Lumière et compagnie* (95*), *The Cider House Rules* (99*), *Chocolat* (2000*). **Yves Simoneau (Canadá, Quebec)*:** *Amelia earthhart: the mistery endures* (94; sobre la aviadora*) *Free Money* (98, comedia sobre un asalto, *). **Euzhan Palcy (Martinica)*:** Para la televisión *Ruby Bridges* (98*). **Phillip Noyce (Australia)*:** *Patriot Games* (92*), *Sliver* (93*), *Clear and Present Danger* (94*), *The Saint* (97*) *The Bone Collector* (99*). **Bruce Beresford (Australia) *:** *Mister Johnson* (90*), *Rich in Love* (93*), *A Good Man in Africa* (94*),*Silent Fall* (94; con Surafrica*), *Last Dance* (96*), *Paradise Road* (97; con Australia*), *Double Jeopardy* (99*). **Michael Apted:** *Nell* (94). **Peter Weir (Australia):** *Green Card* (90), *Fearless* (93), *The Truman Show* (98). **George Miller (Australia):** *Lorenzo's Oil* (92). **Mike Leigh (Inglés):** *Naked* (93), *Secrets and Lies* (96), *Career Girls* (97), *Topsy-Turvy* (99).
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0000778/* Arau) (*nm0000776/* Apted) (*nm0000915/* Beresford) (*nm0002120/* Hälstrom) (*nm0002140*/ Holland) (*nm0005139/* Leigh) (*nm0637518/* Noyce) (*nm0004306/* Miller) (*nm0657484/* Palzy) (*nm0800533/* Simoneau) (*nm0001837/* Weir)
(Rev. 14 de diciembre, 2007)**.**

[1013] **ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA Talento extranjero 1980-89: Luis Mandoky** (México): *White Palace* (90*), *Born Yesterday* (93*), *When a Man Loves a Woman* (94*). **Luis Llosa (peruano):** *Sniper* (94), *The Specialist* (94) *Anaconda* (98). **Jane Campion (N. Zelanda):** *The Portrait of a Lady* (96). *Holy Smoke* (99). **Renny Harlin (Finlandia):** *Die Hard 2* (90), *The Adventures of Ford Fairlane* (90), *Cliffhanger* (93*), *Cutthroat Island* (95*), *The Long Kiss Goodnight* (96*), *Deep Blue Sea* (99*).
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0001005/* Campion), (*nm0001317/ Harlin*), (nm0515891/ Llosa) (*nm0001502/* Mandoky) (Rev. 12 de diciembre, 2007).

[1014] **ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA Talento extranjero 1990-2000: Nicholas Hytner** (Inglaterra): *The crucible* (*Las brujas de Salem,* 93; adaptación del libro de Arthur Miller). **Ang Lee*:** *Sense and Sensibility* (95, con Inglaterra), *The Ice Storm* (97), *Ride with the Devil* (99). **Baz Lhurman** (Australia): *Romeo and Juliet* (96), *Moulin Rouge!* (2001). **G. Del Toro** (México, con cortos en 1980): *Mimic* (97*). **Lee Tamahori** (Nueva Zelanda)*: *Mulholland Falls* (96), *The Edge* (97). **Mira Nair:** *The Perez Family* (95). Anthony Minghella: *The English Patient* (96), *The Talented Mr. Ripley* (99*). **Alfonso Cuarón** (México)*: *A Little Princess* (95; adaptación literaria y remake), *Great Expectations* (98; adaptación literaria) **Jean P. Jeunet** (et Marc Caro) (Francia): *Alien, resurrection* (97). **Alejandro Amenáber (**chileno formado en España): *The Others* (2001). **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/* (*nm0024622/* Amenábar) (*nm0190859/* Cuaron) (*nm0405336/* Hytner) (*nm0000466/* J.P. Jeunet) (*nm0000487/* A. Lee) (nm0005237/ A. Minghella) (*nm0619762/* M. Nair) (*nm0848414/* L. Tamahori) (*nm0868219/* G. Del Toro) (*nm0525303/* B. Lhurman) (Rev. 14 de diciembre, 2007).

Por otro lado, la labor femenina ya es mencionable para ciertos éxitos en pantalla (además de tener roles importantes de la industria como K. Kennedy, productora y colega de Spielberg). K. Bigelow dirige tramas con balas y policías (*Point Break,* 1991) como M. Leder (*The Pace maker,* 1995); en comedia, A. Heckerling se apoya en la farsa (*Look Who's Talking Too,* 1990) mientras P. Marshall es más reflexiva (*Renaissance Man,* 1994).

Las igual actrices B. Streisand (*The prince of tides,* 1991), J. Foster (*Little Man Tate,* 1991 sobre un chico genio) o D. Keaton (*Unstrung Heroes,* 1995) mantendrán el drama con problemas de entorno familiar. El misterio tendrá el debut de Sofia Coppola con *The Virgin Suicides* (1999) entre otras. [1015]

Con afán lucrativo, mutan géneros fílmicos por público Tal como el slogan *Generation Next* (*Próxima cría*) de la soda *Pepsi,* las cintas se lanzan al auditorio imberbe. Si ya desde *Animal House* (1977, J. Landis) había tema púber, ahora la sexualidad es de ignaros (*American Pie,* 1999; P. Weitz), el consumismo (*Clueles,* 1995; A. Heckerling) o la loa al cuerpo femenino (*Coyote Ugly,* 2000) son usuales entre relatos reajustados (*10 Things I Hate About You,* G. Junger; *Cruel Intentions,* R. Kumble, 1999).[1016] Así, el cine de horror reconsidera la pauta de 1970-1980 (*Halloween,* 1978, J. Carpenter) de ver muertes de jóvenes; Wes Craven auto refiere su obra en *Scream* (1996) mientras estrenan D. Cannon, J. Gillespie, J. Blanks (*Urban Legend*, 1998), R. Rodríguez (*The Faculty,* 1998), etc.[1017]

[1015] **ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA: Directoras reconocidas (1980-89): Kathryn Bigelow** (CM. en 1978)*: *Blue Steel* (90*), *Point Break* (91*), *Strange Days* (95*), *The Weight of Water* (2000*). **Mimi Leder** (pericia en televisión): *The Peacemaker* (97*), *Deep Impact* (98*). **Amy Heckerling*:** *Look Who's Talking Too* (90, una especulación del pensamiento de los bebes;*), *Clueless* (95*). **Penny Marshall**(¨[1]¨)*: Awakenings* (90; drama sobre unos pacientes catatonicos;*), *A League of Their Own* (92*), *Renaissance Man* (94*), *The Preacher's Wife* (96*). **Barbara Streisand*:** *The Prince of Tides* (91*), *The Mirror Has 2 Faces* (96*). **Diane Keaton*:** *Unstrung Heroes* (95*), *Mother's Helper* (99*), *Hanging Up* (2000*) **Debutan: Nora Ephron**(¨[1]¨)*: This Is My Life* (92), *Sleepless in Seattle* (93*), *Mixed Nuts* (94*), *Michael* (96*), *You've Got Mail* (98*), *Lucky Numbers* (2000*). **Jodie Foster*:** *Little Man Tate* (91*), *Home for the Holidays* (95*). **Sofia Coppola**(¨[1]¨)*:* (hija del Francis Ford C.) *The virgin Suicides*(99*). **Cfr. Larousse,** El cine., pág 72, 73 (¨[1]¨). **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0000941/* Bigelow) (*nm0001068/* Coppola) (*nm0001460/* Leder) (nm0002132/ Heckerling) (*nm0001188/* Ephron) (*nm0001508/* Marshall) (*nm0000659/* Streisand) (*nm0000149/* Foster) (*nm0000473/ Keaton*) (*) (Rev. 14 de diciembre, 2007)

[1016] **Obra con elementos púber. Tino 1980-89: Amy Heckerling:** *Clueless* (95). **Debutan: Paul Weitz:** *American Pie* (99*). **Gil Junger:** *10 Things I Hate About You* (99, obra de Shakespeare). **David McNally:** *Coyote Ugly* (2000). **Roger Kumble:** *Creles intentions* (99; remake de *Dangereus liasons*). **Tony Goldwyn:** *Someone Like You...* (2001). **Cfr. Larousse,** El cine., pág 70. **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0002132/* Heckerling) (*nm0001282/* Goldwyn) (*nm0432627/* Junger) (*nm0573589/* McNally) (*nm0919369/* Weitz) (Rev. 13 de diciembre, 2007).

[1017] **Terror y elementos de jovenes: Tino 1970-79: Wes Craven:** *The People Under the Stairs* (91; secretos de una mansión), *New Nightmare* (94), *Vampire in Brooklyn* (95), *Scream* (96), *Scream 2* (97), *Scream 3* (2000). **Tino 1980-89: David Nutter** *Disturbing Behavior* (*Comportamiento perturbado,* 98). **Tino 1990-2000: Danny Cannon:** *Judge Dredd* (95), *Phoenix* (98), *I Still Know What You Did Last Summer* (98). Jim Gillespie *I Know What You Did Last Summer* (97) **Robert Rodriguez**: *The faculty* (98). Jamie Blanks: *Urban Legend* (98). **Davis Guggenheim**: *Gossip* (*Rumores que matan;* 2000). **J. Wong:** *Final Destination* (2000). **Cfr. Larousse,** El cine., pág 70. **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0134176/* Cannnon) (*nm0000127/* Craven) (*nm0318947/* Gillespie) (*nm0346550/* Guggenheim) (*nm0638354/* Nutter) (*nm0001675/* Rodriguez) (*nm0939128/* Wong) (Rev. 14 de diciembre, 2007).

Respecto a los géneros casi clásicos (pues la mayoría son híbridos), el drama ciñe personajes aislados de la sociedad como el tipo catatónico de *Awakenings* (1990, P. Marshall), el niño de *Lorenzo's oil* (1992, G. Miller), el ciego de *Scent of a Woman* (1992, M. Brest), el tutor de *The Man Without a Face* (1993, M Gibson), el gay de *Philadelphia* (1993; J. Demme), la chica del bosque *Nell* (1994, M. Apted), *Forrest Gump* (1994, R. Zemeckis; hechos clave del siglo XX en Estados Unidos de América), la lesbiana de *Boy don't cry* (1999, K. Peirce) o el preso de *The Green Mile* (1999. F. Darabont); algunas como *A Few Good Men* (1992, R. Reiner) realzan el honor.[1018]

Por romance hay copias de cenicienta (*Pretty Woman,* 1990; G. Marshall) o amores del más allá (*Ghost,* 1990, J. Zucker), flirteo oculto (*'Shakespeare in Love,* 1998, J. Madden; *'Noting Hill,* 1999, R. Michell), quimérico (*My Best Friend's Wedding,* 1997, P.J. Hogan) y maduro en *The Bridges of Madison County* (1995; C. Eastwood). Por cine musical esta *Romeo & Juliet* (1996 B. Lhurman), *Evita* (1996), *That Thing You Do!* (1996, T. Hanks), etc.

En comedia J. Lynne apunta un abogado novato en *My cusin vinny* (1992), N. Ephron ata amor al estilo clasico en *Sleepless in Seattle* (1993), J. L Brooks aparta un personaje obsesivo (J. Nicholson) en *As Good as It Gets* (1997), etc.

Respecto a la farsa o la plétora de histriones; Jim Carrey (*Man on the Moon,* 1999, M. Forman) luce con muecas, Chris Rock revive el humor de los bares, R. Williams sale en tramas familiares (*Mrs. Doubtfire,* 1993; C. Columbus); etc.[1019] Por dirección, M. Brooks cede tenue reparo de penuria en *Life Stinks* (1990), C. Columbus ata familia y aventura (*Stepmom,* 1998), los hermanos Farrelly debutan con personajes con defectos mentales o físicos (*Kingpin,* 1996), T. Parker y M. Stone ensayan con música, pornografía (*Orgazmo,* 1997) y suave crítica (*South Park,* 1999), etc. [1020]

[1018] **ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA: Tino 1980-89: Rob Reiner:** *Misery* (90), *A Few Good Men* (92), *North,* (94), *The American President* (95), *Ghosts of Mississippi* (96), *Spinal Tap: The Final Tour* (98), *The Story of Us* (99). **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0001661/* Reiner), (*nm0001508/* P. Marshall) (*nm0000976/ M. Brest*) (*nm0001104/ F. Darabont*) (*nm0004306/* G. Miller) (*nm0000154/* M. Gibson) (*nm0001129/* J. Demme) (Revi. 14 de dicembre, 2007).

[1019] E. Murphy sale en obras fantasticas (*The Nutty Professor* 1996; *Doctor Dolittle.* 1998); el foro televisivo *Saturday night live,* sigue como plataforma de nuevos cómicos como M. Mayers (*Austin Powers* 1999) o Will Ferrell. Los actores B Crystal (*Mr Saturday night,* 1992) o D. Devitto ya dirigen (*Matilda,* 1996). El viejo dúo J. Lemmon y W. Matheau reviven por *Two groumpy old men,* 1996);

[1020] **ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA: Tino 1950-59: Blake Edwards**: *Son of the Pink Panther* (93, con el italiano R. Benigni; fracaso en taquilla). **1960-69: Mel Brooks:** *Life Stinks* (91), *Robin Hood: Men in Tights* (93), *Dracula: Dead and Loving It* (95). **Tino 1970-79: Ivan Reitman:** (entre farsa, comedia y aventuras) *Kindergarten Cop* (90), *Dave* (93), *Junior* (94), *Fathers' Day* (97), *Six Days Seven Nights* (98), **Tino 1980-69: Chris Columbus:** *Home Alone* (90), *Only the Lonely* (91), *Home Alone 2* (92), *Mrs. Doubtfire* (93), *9 Months* (95, remake de filme francés), *Stepmom* (98), *Bicentennial Man* (99). *Frank Oz: What About Bob?* (91), *In and Out* (97). **Debutan: Bobby y Peter Farrelly:** *Dumb and Dumber* (94), *Kingpin* (96), *There's Something About Mary* (98), *Me, Myself and Irene* (2000), *Osmosis Jones* (2001). **Trey Parker / Matt Stone:** *For Goodness Sake II* (96), *Alferd Packer: The Musical* (96), *Orgazmo* (97), *South Park: Bigger Longer and Uncut* (99).Billy Cristal: *Mr. Saturday Night* (92), *Forget Paris* (98).
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0000316/* Brooks) (*nm0001060/* Columbus) (*nm0000345/* Crystal) (nm0000362/ D. Devito) (nm0268370/ B. Farrelly) (*nm0268380/* P. Farrelly) (*nm0005295/* T. Parker) (*nm0718645/* Reitman) (Rev. 1 de diciembre de 2007).

En cuanto la inspiración de la obra, la adaptación de libros es perenne[1021], las series de televisión se transcriben[1022] y las cintas exitosas extranjeras son copiadas.[1023] Los relatos conspiración con el Estado son buena franquicia como *Conspiracy Theory* (1997, R. Donner)[1024] Por otro lado, tal como en la década de 1970, las catástrofes físicas toman partido en las tramas[1025] mientras continúan los héroes musculosos y las armas como la parodia de *The Last Action Hero* (1993, J. Mctiernan).[1026]

Por crítica, hechos y portentos del siglo salen (*Malcom X,* 1992, S. Lee)[1027]. El juicio del sistema otea abusos corporativos (*The Insider,* 1999; M. Mann; *Erin Brockovich,* 2000, S. Soderberg), racismo (*American history X,* 1998, T. Kaye), televisión (*The Truman Show,* 1998, P. Weir), etc.[1028] El *western* juzga la baja ética de los pioneros como (*Geronimo,* 1993, W. Hill).[1029] La evocación histórica global analiza dócilmente al poder como la realiza en *Brave Heart* (1995; M. Gibson; épica)[1030]. Por visión étnica, la gente de color se ve en *Boyz n the Hood* (1991, J. Singleton), *Bopha* (1995, del ya actor M. Freeman) o la factoría de Spike Lee mientras el reparo chicano se da en *American Me* (1992; del ya actor E.J. Olmos), *My Family* (1995) o la biografía *Selena* (1997) de G. Nava.

Por cine bélico, la *Segunda Guerra Mundial* aun aparece como en *The thin Red Line* (1998, T. Malick) o *Saving Private Ryan* (1998, S. Spielberg)

[1021] Como en *The crucible* de A. Miller (1996, **N. Hytner**), *Hamlet* de Shakespeare (1996; **K. Brannagh**) o *Sleepy Hollow* de W. Irving (1999; **T. Burton**), etc.

[1022] Como *The fugitive* (1993, **Andrew Davis**) o *Mission Impossible* (1996, **B. De Palma**).

[1023] Tal como *Point of no return* (1993, **J. Badham**) calco de *Nikita* (**L. Besson**).

[1024] Igual están *The pelican brief* (93, **A. J. Pakula**), *Nick of Time* (95, **J. Badham**), *L.A. Confidential* (97, **C. Hanson**), *Enemy of the State* (98, **T. Scott**), o *Arlington Road* (99, **M. Pellington**).

[1025] Hay mal clima en *Twister* (1996; **J. De Bont**), ataques extraterrestres en *Independence Day* (96, **R. Emerich**) o en la cómica *Mars attacks!* (1996, **T. Burton**); explosiones de magma en *Volcano* (1997, **M. Jackson**) o en *Dante's Peak* (1997; **R. Donaldson**); meteoros en *Armaggedon* (1998, **M. Bay**) y *Deep Impact* (1998, **M. Leder**).

[1026] *Star System* con S. Stallone (*Assasins,* 1995, **A- y L. Wachowsky**), A. Schwarzenegger (*Eraser,* 1996; **Ch. Russell**), B. Willis (roles ya mortales; *The jackal,* 1997; **M.C Jones**), J. C. Van Dame (famosas tomas de sus nalgas como en *Time cop,* 1994, **P. Hyams**), S. Seagal (peleas con cuchillos como en *Under siege,* 1992, **A. Davis**); actores menos estereotipados como N. Cage (*The Rock,* 1996, **M. Bay**), el afroamericano W. Snipes, T. Cruise, etc.

[1027] También en *Hoffa* (1992; **D. DeVito**), *JFK* (1992), *Nixon* (1996, **O. Stone**), etc.

[1028] Crítica a la televisión *Natural Born Killers* (1994, **O. Stone**), *Quiz Show* (94, **R. Redford**) *Mad city* (97, C. Gavras), *Wag the Dog* (97, **B. Levinson**). Sobre instituciones del Estado *Sleepers* (96, B**. Levinson**).

[1029] *Dance With Wolves* (1990, **K. Kostner**), *The last of the Mohicans* (1992; **M. Mann**), *Unforgiven,* (1992, **C. Eastwood**), o *Wyatt Earp* (1994; **L. Kasdan**).

[1030] Igual la monarquía en *Rob Roy* (1995; **M.C. Jones**) el sistema de castas de *Rapa Nui* (1994; **K. Reynolds**) o la Roma imperial en *Gladiator* (2000; **R. Scott**).

El terror clásico muestra mounstros lastimeros como en *Dracula* (1992, F.F. Coppola), *Frankenstein* (1994, K. Branagh) o *Wolf* (1994, M. Nichols) mientras las cintas de asesinos seriales remozan como en *The silence of the lambs* (1991; J. Demme), *Kalifornia* (1993*,* D. Sena), *Seven* (1995, D. Ficher), etc. [1031]

Entorno a reparos de fantasía, héroes, ciencia-ficción, etc., se atisba el lujo del truco visual. La ciencia-ficción es heterogenea; *12 monkeys* (1995, T. Gilliam) trata el viaje en el tiempo (o la realidad); *Gatacca* (1997, Andrew Nicol) calca *Brave New World* de Huxley; *Men in Black* (1997, B. Sonnenfeld) mezcla la comedia; *The Matrix* (1999; A. & L. Wachowsky) aviva planteamiento existencialista con ideas legibles para el devoto de videojuegos y el ordenador; etc. [1032] En cuanto al arreglo de cómics hay obras desdibujadas (*The addams Family values,* 1993, B. Sonnenfield; *The Mask,* 1994, Ch. Russell; *Batman Forever,* 1995, J. Schumacher; *The Phantom,* 1996, S. Wincer) y otras bien logradas (*The crow* 1994, A. Proyas; *X-men,* 2000, B. Singer).

En un sentido afín, la adaptación de videojuegos carece de dramaturgia como en *Super Mario Bros,* 1993, A. Jankel; ciberpunk a la fuerza, los fantasticos castillos se omiten), *Double Dragon* (1994, J. Yukish; risible), *Street Fighter* (1994; S. De Souza; error póstumo para el actor R. Julia) y *Mortal Kombat* (1995; P. W.S. Anderson; la mejor lograda por la clara identificación de los personajes).

[1031] **ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA: Cine de Asesinos seriales: Mick Garris:** *Psycho 4* (90). **R. Mulcahy:** *Ricochet* (91). **James Dearden:** *A kiss Before dying* (*Besame antes de morir*, 91). **Bernard Rose**: *Candyman* (92; Relato de Clive Barker). **James Keach**: *Praying Mantis* (*Mantis Religiosa,* 93). **William Lustig**: *Maniac Cop 3* (93; remake parodico de La novia de frankenstein) **Douglas Jackson:** *The Paperboy* (*Muerte tiene cara de angel*, 94). **Richard Rush:** *Color of nigth* (*El color de la noche,* 94). **Bill Condon:** *Candyman 2* (*Farewell to the flesh*, 94). **John Amiel**: *Copycat* (95). **Brett Leonard**: *Hideway* (*Asesino del más allá,* 95). **Michael Haneke:** *Funny Games* (97). **Roberth Zemeckis**: *What lies beneath* (2000).

Cfr. Francisco Plaza, Asesinos de cine, págs. 14, 18, 22, 26, 41, 76, 81, 55, 56, 62.

Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0000709/* Zemeckis) (Revisado 12-12-2007).

[1032] **ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA: Ciencia Ficción. Tino 1960-69: Paul Verhoeven**: *Total Recall* (90), *Starship troopers* (97). **Tino 1970-79: Terry Gilliam**: *12 monkeys* (95). **R. Zemeckis**: *Contact* (97). **George Lucas:** *S.W. Episode I, The phantom menace* (98) **Tino 1980-89: Kathryn Bigelow:** *Strange Days* (95; como *Brainstorm*). **Barry Levinson:** *Sphere* (98).**Roland Emerich**: *Star gate* (94). *Independence day* (97). **Peter Hyams:** *Time cop* (94; viaje en el tiempo; igual de un *cómic*) **Debutan: Andrew Nicol** *Gattaca* (97). **Jean P. Jeunet (y Marc Caro):** *Alien, resurrection* (97). **P.W. S. Andersson:** *Event horizon* (97). Kevin Costner: *Waterworld* (95; al estilo *Mad Max* en mar abierto).

Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0000941/* K Bigelow) (*nm0000386/* R. Emerich) (*nm0001469/* B. Levinson) (nm0000682/ P. Verhoeven) (*nm0000416/* T. Gilliam) (*nm0027271/* P.W. S. Andersson) (*nm0000466/* J.P. Jeunet) (*nm0000709/* Zemeckis), (*nm0000184/* Lucas), (Rev. 12-12-2007).

Con respecto a los premios *Oscar*, resalta la reflexión sobre el holocausto (*Schlinder List,* 1994, S. Spielberg; el documental *The Last Days,* 1998, J. Moll), la *Segunda Guerra Mundial* (*The english patient,* 1998, A. Minghella) o el sueño americano (*Forrest Gump,* 1994, R Zemeckis). Si bien gana *The silence of the lambs* (1991) como alusión al problema de los asesinos seriales en el país, son opacadas *JFK* (1991, O. Stone) o *Malcom X* (1994, sobre el problema racial) como autocrítica de la nación; a finales de la decada, *American Beauty* (1999, S. Mendes), quizá, representa las dudas sobre los estilos de vida actuales. En otra vía, se olvidan exitosas cintas foráneas (*Trois couleurs: Rouge,* 1994. K. Kieslowsky).[1033]

Con lo anterior, el periodo de 1990-2000 ciñe una plétora de voces en un embudo de mercados cosmopolitas; las cinematografías menores resisten en su localidad cuando la competencia de Hollywood o los nuevos medios de comunicación lo permiten. Esas cinematografías periféricas se hallan entre la dicotomía del regionalismo o la integración global; arraigo oriundo o perennidad de formas y narrativas tipo occidente para neófitos o aficionados al vídeo; quizá, aún hay tiempo para conocer elementos de tantos lugares recónditos del planeta.

Si nos avocamos al invento cinematográfico como artesanía (*la película de celuloide*) y nos basamos en el mito de su muerte por los chips electrónicos, el vídeo, la televisión, la internet, etc. ahora su comprensión es omnipresente, como una resurrección, dentro de esos nuevos medios y entre neófitos apostatas del lucro, neutros ingenieros del vídeo, o discípulos experimentales.

[1033] El filme de Kieslowsky es una producción Francesa, polaca y suiza; qude relegada por la supuesta dificultad de tipificar su origen. (Las reglas del Oscar da 3 criterios: 1. Si entre Director, Productor o guionista, dos son conacionales. 2. Si la mayor parte del equipo de filmación pertenece a una nacionalidad. 3. Si un elemento del reparto es vital, se toma en cuenta el origen del mismo) **Cfr. Paul F. Young ''El lado oscuro de los oscares''.** Cine Premiere, marzo 1995 (Año 1, No.6), págs. 45-48.

2.1.9. Evolución del cine de animación.
2.1.9.1. Pioneros y experimentos de animación (1896-1920).

La animación tiene, entre sus antecedentes, al Phenakistiscope (1833, Plateau), al Praxinoscopio (1877), al teatro óptico de Ch. E. Reynaud (1892)[1034], al paso de manivela (G. Melíes, *L'escamotage d'une dame,* 1896)[1035], a la labor británica de A. Melburne Cooper (*Matches: An Appeal,* 1899)[1036], a las letras movidas de E. S. Porter *How Jones Lost His Roll* (1905)[1037] y a las pruebas de S. Blackton (*Humorous Phases of Funny Faces,* 1906, Vitagraph) o S. de Chomón (*El hotel eléctrico,* 1909).

La inicial y total impresión fílmica es *Fantasmagorie* (1908)[1038] del parisino Émil Cohl (o Courtet; autor de *Les joyeaux microbes, La lampe qui file, Le cauchemar de Fantoche, etc.;* 1908-1909).

Estados Unidos de América coge diseños parecidos al cómic; Windsor M'Cay crea *Little Nemo* (1909) y *Gertie the Dinosaur* (1914); É. Cohl afana con los *Snokums* de Mc. Manus (*He Poses for His Portrait,* 1913),[1039] John R. Bray (*Colonel Heeza Liar in Africa,* 1913), Earl Hurd (*Bobby Bumps,* 1913) ó Bud Fisher (*Mut & Jeff,* 1913) usan un fondo fijo entre cuadro y cuadro con la patente de Charles Barré[1040]; G. La Cava dirige *Happy Hooligan* (1916, de F. Opper) o *The Limburger Blows* (1917, *Katzenjammer Kids,* R. Dirks).[1041] Igual queda el talento de P. Terry (*Farmer Al Falfa's Catastrophe,* 1916) u O. Mesmer (*Felix The Cat* de *Feline follies,* 1919; costeo del australiano P. Sullivan).[1042]

En esas fechas Willis H. O'Brien destaca por efectos especiales o sus modelos de animales prehistóricos de maquetas (*The Dinosaur and the Missing Link: A Prehistoric Tragedy,* 1915; *R.F.D. 10,000 B.C.* 1916)[1043]

[1034] **Cfr. René Jeanne...,** op. cit., vol 1., pág. 327-328.
[1035] **Cfr. A. Santillana,** op. cit., pág 28**.**
[1036] **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/name/nm0177862/bio* (Arthur M. Cooper) (Rev. 12-12-2007).
[1037] **E. S. Porter** también realiza *The Whole Dam Family and the Dam Dog* (1905)
Cfr. "Dibujos animados", Enciclopedia Microsoft(R) Encarta(R) 99. (c) 1993-1998 Microsoft Corporation.
[1038] 2000 diseños tomados cuadro por cuadro con un novel artefacto de Gaumont. El dispositivo usado era la vuelta de manivela (**Cfr. René Jeanne...,** op. cit., Vol 1, pág. 40.) La misma se indica como *truca* por Debrie, y en inglaterra ''*optical prinring machine*. (**Cfr. George Sadoul,** Las maravillas..., pág 144.) Su primer ejercicio fue un trucaje en *La course aux potirons* (1907) (**Cfr. Georges Sadoul,** Hist..., pág. 453.)
[1039] *He Poses for His Portrait* (1913; En inglaterrra llamada *Snookums' Portrait*). De una serie basada en las tiras cómicas *Snookums of Zozor* de MacManus **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., págs. 454, 631.
Cfr. IMDB. *http://us.imdb.com/name/* (*nm0169871/* E.Cohl) (Rev. 09 de agosto, 2006).
[1040] Los papeles con agujeros en los extremos para mantener la estabilidad del cuadro. **Cfr. "Dibujos animados",** Enciclopedia Microsoft(R) Encarta(R) 99. (c) 1993-1998 Microsoft Corporation.
[1041] **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0478441/* G. La Cava) (*nm0228216/* Rudolph Dirks) (*nm1112850/* Frederick Opper) (Rev. 12 de diciembre, 2007).
[1042] **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., págs. 454. **Cfr. Larousse,** El cine, pág. 192. **Cfr. R. Jeanne...,** op. cit., vol. 1, pág. 311. **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0582250/* O. Mesmer) (nm0838273/ P. Sullivan) (*nm0856056/* P. Terry) (Rev. 12 de diciembre, 2007).
[1043] **Cfr IMDB** *http://akas.imdb.com/name/nm0639891/* (Rev. 12 de diciembre, 2007).

En **Alemania**, Eugen Schuftan ensaya con trucajes (1919).[1044] En **España** sale *El toro fenómeno* (1917, Fernando Marco).[1045] En **Francia**, É. Cohl vuelve para *Pied nickelés* (1917) y aviva interés de dibujantes de humor (B. Rabier; *Caramel,* 1919; M. O' Galop, *Becassette,* 1919; J. Hémard, Lortac & Cheval con papel recortado, *Le canard,* 1920).[1046]

En **Rusia**, Wladyslaw Starewicz anima muñecos o insectos (*Strezoka i murajev,* 1913; *Cigarra y Hormiga;* Premio del zar).[1047] De **Japón**, el artista de *Manga* (o cómic nipón) Hekoten Shinokawa da *Imokawa Ryozo: Genkan-ban No Maka* (1917) y Seitaro Kitayama, *kani-gassen* (1917; para *Nikkatsu*). [1048]

En **Argentina** aparece un ejercicio de animación llamado *El apóstol* (1917) por el italiano Quirino Cristiani.[1049]

2.1.9.2. Vanguardias, experimentos y lucro estadounidense (1920-1930).

Las vanguardias florecen en la década de 1920 por sus efigies inclasificables. En **Alemania** el sueco V. Eggeling experimenta con pintura abstracta en *Symphonies* (*horizontal, vertical, diagonal*) (1920,21,24);[1050] H. Richter pone a bailar cuadros y rectángulos en *Rythme 21* (1921); W. Ruttman (luego pionero del contrapunto) usa formas geometricas en *Opus I* (1921) y tiene discípulos como O. Fischinger (*Studie Nr. 1,* 1929) [1051]. **Francia** es algo disímil por sus objetos captados o la reacción risible del público; *Le retour à la raison* (1923; M. Ray), *5 minutes de cinéma pur* (1924; H. Choumete), *Ballet mécanique* (1924; F. Leger; elementos de fería), etc.[1052]

[1044] Luego afana para los efectos visuales de *Die Nibelungen: Siegfried* (1924) y *Metropolis* de Fritz Lang. **Cfr. Georges Sadoul,** Las maravillas..., pág 263.
Cfr IMDB *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0005867/* E. Schuftan) (Rev. 20 de diciembre, 2007)

[1045] **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/title/tt0008691/* **Cfr. María del Pilar Yébenes Cortés.** La cultura de la animación española frente a los modelos japonés y americano. Universidad Europea de Madrid, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Departamento de Periodismo Especializado *http://www.uem.es/binaria/anteriores/n1/columnaabierta/yebenes.html* (Rev. 25 de diciembre de 2007).

[1046] **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., pág. 454. **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0704878/* Rabier) (*nm0641049/* O'Galop) (*nm1729125/* Hemard) (*nm0521170/* Lortac)
(Rev. 20 de diciembre de 2007).

[1047] **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., pág. 454. **Cfr. René Jeanne...,** op. cit., vol. 1, págs. 53, 54.
Cfr. "Dibujos animados", Enciclopedia Microsoft(R) Encarta(R) 99. (c) 1993-1998

[1048] **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/name/nm1802202/* (Seitaro Kitayama) (*nm1802346/* H. Shinokawa) **y** *http://akas.imdb.com/title/* (*tt0438392/ Kani...*) (*tt0438100/ Imokawa...*) (Rev. 25 de diciembre de 2007)

[1049] **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/name/nm0188105/* (Rev. 25 de diciembre de 2007)

[1050] Según Sadoul, Debuta con *Masse verticale-horizontale* (1919). **Cfr. R. Jeanne....** op. cit., vol. 1, págs. 180. **Cfr. G. Sadoul, Hist...,** pág. 177. **Cfr. Film Database** *http://www.citwf.com/person491127.htm*

[1051] **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., pág. 177 y 183.
Cfr. IMDB *http://us.imdb.com/name/nm0279202/* (Rev. 20 de diciembre, 2007).

[1052] **Cfr. René Jeanne.... op. cit., Vol 1, págs.** 112-113. **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., pág. 177. **Cfr. IMDB** *http://us.imdb.com/name/* (*nm0712915/* M. Ray) (*nm0158986/* Choumette) (*nm0529568/* F. Leger) (Rev. 20 de diciembre de 2007).

Fuera de la Vanguardia, **Alemania** recupera las sombras chinescas en su primer largometraje *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1928) de L. Reiniger.[1053] En Francia, el ruso W. Starevitch crea fábulas con sus muñecos entre saturados adornos (*Le voix Rossignol, Le Rat de ville et le rat des champs*; 1923, 1927).[1054]

En Asia, la **U.R.S.S.** da el dibujo animado *mezhplanetnaya revolyuciya* (*Viaje interplanetario,* 1924, parodia de *Aelita* de Y. Protazanov) por Youry Merkulov, Nikolai Khodataev, Zenon Komissarenko.[1055] Respecto a Japón, Kichiro Kanai, Zenjairo Yamamoto, Yasuhiro Murata o Noburo Ofuji (*Kujira, Ballena,* 1927, hecha con *Chiyogami*, papel coloreado y transparente; otra versión con celofán en 1952) ensayan con animaciones neófitas desde 1925. En las mismas fechas y otras condiciones, Shangai, **China** otea faéna para fines publicitarios.

En **Estados Unidos de América**, Max y Dave Fleisher mezclan dibujos y fotografías en la serie *Out of the Inkwell* (1918) y siguen con el cómico payaso *Koko* (*Koko the Hot Shot,* 1925). Por otro lado, Bert Green, antes animador de obras de G. La Cava, debuta como director de *Around the World in 28 Days* (1926)[1056] y Hugh Harman & Rudolf Ising dan vida al parlanchin niño Bosko (*Bosko the Talk-Ink Kid,* 1929, costea L. Schlesinger).[1057] Entre tanto las características animales se hallan en diversos personajes como *Krazy the kat* (*Topsy Turvy,* 1927; Ben Harrison; su personaje es similar a Felix[1058]), la rana *Flip,* el ratón Mickey (1926-28; Ub Iwerks) y el conejo Oswald de Walt Disney.

Walter Elias Disney (casta germana e irlandesa) une dibujo y cuento de hadas (*Little Red Riding Hood,* 1922, *Alice's Wonderland;* 1923), prosigue con el conejo Oswald y, tras poca loa, ayuda a Ub Iwerks con el ratón Mortimer, luego Mickey (*Steamboat Willie,* 1928). Así, Walt pende del sonido o la música como en *Silly Symphonies, Skeleton Dance* (1929) donde bailan osamentas al ritmo de Saint Saëns.

2.1.9.3. Las primeras escuelas y el sonido en la animación (1930-1940).

En Europa sigue la vanguardia con cierto soporte de la musical (*Clásica*). En **Francia**, Alexandre (Serge) Alexeiv usa a *Mussogorsky* con placas de alfileres (*Une nuit sur le mont chauve,* 1933); Hoppin & Gross crean *La joie de vivre* (1934); B. Bartosh con partitura de A. Honegger y grabados de F. Masereel da *L'idée* (1934); J. Painlevé y R. Bartrand usan plastilina y música de M. Jaubert (*Barbe-Bleu,* 1937).

[1053] **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., pág. 455. **Cfr. G Sadoul.** Las maravillas..., págs. 262. **Cfr. "Dibujos animados",** Enciclopedia Microsoft(R) Encarta(R) 99. (c) 1993-1998 Microsoft Corporation.

[1054] **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., pág. 454. **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/name/nm0823088/*
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/title/tt0230521/* (Rev. 20 de diciembre de 2007).

[1055] **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., pág. 455. **Cfr. Russian animation in letters and figures** *http://www.animator.ru/db/?ver=eng&p=show_film&fid=2319* (Rev. 25 de diciembre de 2007).

[1056] **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/name* (*nm1359660/* B. Green) (*nm0478441/* G. La Cava) (Rev. 20 de diciembre de 2007).

[1057] **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., pág. 459.
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/title/tt0019714/* (Bosko...) (Rev. 20 de diciembre, 2007).

[1058] **Cfr. IMDB** *http://us.imdb.com/title/* (*tt0147617/* T. Turvy) (Rev. 20 de diciembre, 2007).

En **Inglaterra** L. Lye (en G.P.O.) soslaya la captura de dibujos y realiza diseños coloridos o abstractos sobre película en*Colour Box* (1936) y *Rainbow Dance* (1939)[1059]; en aquel tiempo comienza a experimentar el escoces N. Mclaren en la Escuela de Bellas Artes de Glassgow (*Hell Unlimited,* 1936; documental y dibujo animado antibélico).[1060]

En **Alemania** L. Reiniger sigue con vistas de sombras (*Carmen,* 1933; *Papageno,* 1935).

En **Checoslovaquia** K. Dodal (pintor) y su esposa H. Tyrilova dan la empírica *Hra Bublinek* (*Juego de burbujas,* 1936).[1061]

En **Italia**, Minda Indelli ciñe historia en los diseños de *La Découverte de l'Amérique* (*Cristóbal Colón,* 1934).[1062]

En Los **Países Bajos**, George Pal (húngaro) imita las técnica del ruso Starewics con filmes de muñecos (*Ship of the Ether,* 1934).[1063]

En la **U.R.S.S.** surge el sonido sintético con el grabado manual sobre el carrete con Yevgeny Cholpo con *La sinfonía del mundo* (1933)[1064] o el *Grupo Ivoston* (Ivanov, Voinov & Sasonov) con *El preludio de Rachmaninov* (1934); también crece el público infantil con *Skazka o pope i rabotnike ego baldeel* (*El párroco y su asistente Balda,* 1931, M. Tsekhanovsky), *Skazka o care durundae* (*Pequeño zar Durandai,* 1934; I. Ivanov-Vano, Z. & V. Brumberg) o *Novyy Gulliver* (1935; con muñecos; del ukraniano A. Ptuschko)[1065] .

En **Japón**, llega una nueva generación con las prácticas ya anteriores (papel, sombras) con Iwao Achida (*Kaeru kenpô,* 1933), W. Arai, K. Masaoka, etc.[1066]

[1059] **Cfr. R. Jeanne...,** op. cit., vol. 2, pág. 212. **Cfr. Georges Sadoul,** Las maravillas..., pág. **258.**

[1060] **Cfr. G. Sadoul** Hist..., pág. 657.
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/title/tt0204373/* (Rev. 20 de diciembre, 2007).

[1061] **Cfr. G. Sadoul,** Historia..., pag. 458.
Cfr. Avant-garde Film and Video in the Czech Republic. KINOEYE: Vol 0, No 25 Oct, 1998 *http://www.ce-review.org/kinoeye/kinoeye2old.html* (Rev. 20 de diciembre, 2007).

[1062] **Cfr. G. Sadoul Hist...,** pág. 458. **Cfr. Archives Françaises du Film** *http://www.cnc-aff.fr/internet_cnc/Internet/ARemplir/Image/imagesProgrammation/programme_retrospective.pdf*
Cfr. Andrea Fajkusová. ''Hermína Týrlová, pionera del cine animado checo'' [14-05-2003] *http://www.radio.cz/es/articulo/40655* (Rev. 20 de diciembre, 2007).

[1063] **Cfr. R. Jeanne...,** op. cit., vol. 2, pág. 243.
Cfr IMDB. *http://us.imdb.com/name/nm0657162/bio* (Rev. 20 de diciembre, 2007).

[1064] **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., pág. 458.
Cfr. Hédy Sellami, Éclairages: *http://www.eclairages.com.fr/index.php?action=article&numero=27* (Rev. 20 de diciembre de 2007).

[1065] **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., pág. 458. **Cfr. Russian animation in letters and figures:** *http://www.animator.ru/db/* (*?ver=eng&p=show_film&fid=2443* (*Skazka o care durundae*), (*?ver=eng&p=show_person&pid=1015&sp=2* M Tsekhanovsky) (Rev. 20 de diciembre, 2007).

[1066] **Cfr. Georges Sadoul,** Hist..., pág. 468.
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/nm1671944/* (I. Ashida). (Rev. 20 de diciembre, 2007).

En **Estados Unidos de América** Walt Disney sujeta éxito con Mickey Mouse (*Mickey The Band Concert,* 1935) y produce nuevos personajes con rasgos animales (Donald, Pluto, Goofy, la vaca Clarabella) bajo una comedia estilo M. Sennett (*Goofy and Wilbur,* 1936, D. Huemer), ambientes con música vocal y/o instrumental o diseños afines a vieja estampa europea y/o fábula clásica (*Silly Simphonies: The Tortoise and the Hare,* 1934; *Who Killed Cock Robin?,* 1935). Entre su factoría loa al *New Deal*[1067] en *The three Little Pigs* (1933, de B. Gillet.; el cerdo afanoso sobrevive)[1068] y después crea el largometraje *Snowwhite and the 7 dwarfs* (1937; costo próximo al medio millón de dólares por RKO & Banca Morgan) cuando vive un lucro sus diseños en relojes, muñecos, juguetes, etc.

En ese lapso, otras firmas crean otros portentos animales como *Porky* (*I Haven't Got a Hat,* 1935, F. Freleng; *Porky's Pet,* 1936, J. King; *Porky's Badtime Story,* 1937, R. Clampet; costeo de L. Schlesinger y Warner Bros) o fabulas como las producidas por el diestro P. Terry (*TerryToons: The 3 Bears,* 1934, M Davis). [1069] En cuanto a Max y Dave Fleisher (largometraje *Gulliver's Travels,* 1939[1070]) dan vida a *Betty Boop* (vedette, voz ligera afín a Helene Kane; impropia para el código Hays; *Betty Boop's Life Guard,* 1934) y a *Popeye the sailor* (1933, de E.C. Segar; marino devorador de espinacas en conserva y luego utensilio de propaganda marcial.[1071]

2.1.9.4. La industrialización de los estilos (1940-1950).

Las cinematografías del mundo a veces ya tienen un taller especializado; varios estilos imitan a Disney o usan fábula, figuras animales o literatura como por ejemplo, el dibujo de *Garbancito de la Mancha* (1946; J. María Blay & A. Moreno) [1072] de **España.**

Bélgica otea la adaptación de las *Bandes Dessines* (historietas) del chico aventurero *TinTin* (Hergé) en *Le Crabe aux pinces d'or* (1947, Claude Misonne).[1073]

[1067] Nuevo trato, Política para reactivar la economía promovida por el democrata D. Roosevelt, luego de la crisis de 1929, aplicando asistencia social con la intervencion del Estado.

[1068] La melodía toma un lugar especial (*¿Who's Afraid of the Big Bad Wolf?,* Frank Churchill and Ted Sears), luego remedada como estribillos de *Obyknovennyy fashizm* (65) de M. Room. Los personajes también aparecen en el filme mexicano *Cri-Cri, el grillito cantor* (63, Tito Davison).

[1069] **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/title/* (*tt0028126/ Porki's*..) (*tt0153034/ The 3 bears*) (*tt0026510/ I have a hat*) **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0163332/ Robert Clampet*) (Rev. 20 de diciembre, 2007).

[1070] Realmente dirigida en equipo: Dave Fleischer, Willard Bowsky, Orestes Calpini, Roland Crandall, William Henning, Winfield Hoskins, Thomas Johnson, Frank Kelling, Seymour Kneitel, Robert G. Leffingwell (Robert Leffingwell), Myron Natwick (Grim Natwick), Tom Palmer. **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/title/tt0031397/fullcredits* (FullCredits) (Rev. 25 de diciembre, 2007)

[1071] **Cfr. Georges Sadoul,** Las Maravillas del cine, pág 253 y 254.

[1072] **José María Blay y Arturo Moreno:** *Garbancito de la Mancha* (1946).
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/title/tt0037731/* (El garbancito...) (Rev. 20 de diciembre de 2007)

[1073] **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/title/tt0260830/* (Rev. 21 de diciembre de 2007)

Checoslovaquia, con apoyo estatal (*Statny Film*), cede una escuela por la conformación de grupos artísticos. El gremio *Bratri v triku* (*Hermanos punto;* 1945; Jiri Tranka, E. Hofman, J. Brdecka. Josef Kabrt, Vaclav Bedritch) fotografía muñecos con mañas de iluminación y meneos de cámara al compás de la música (V. Trojan); lucen los ensayos de títeres y fábulas de J. Trnka *Bratv Triku, Zasadil dedek repu* (*Abuelo plantó remolacha,* 1945), *Spacilek* (*El año checo,* 1948, largometraje), *Arie prerie* (*Canto de la pradera,* 1949; corto; burla de Western) o *Román s basou* (*Historia de un contrabajo,* 1949).[1074]

Otro grupo es *Gottwaldov* con maña publicitaria trunca por la guerra; de allí, Hermina Tirlova usa títeres para público infantil (*Ukolébavka, Rebelión de juguetes,* 1947)[1075] y Karel Zeman (dibujos) trata tema pío en *Vánocní sen* (*Sueño de Navidad,* 1946), pedagogía y héroes en *Prokuk* (1946) antes del experimento con cristal *inspirace* (*Inspiración,* 1949). [1076]

En **Francia**, Paul Grimault detiene su largometraje *Les passager de la Grande Ourse* (1943) a causa de la beligerancia y sigue con cortos de arista literaria (*Le marchand de notes,* 1943) o de crítica bélica (*Le petit soldat,* 1947) previos a su proyecto de cinco años (*La bergère et le ramoneur,* 1947-52; terminado por otros).[1077]

Holanda forja escuela con Jop Geesink (igual publicista; firma *Dollywood;* pericia con muñecos de madera y cortometrajes, *Kermesse fantastique,* 1948 de J. Misik).[1078]

En **Inglaterra** Len Lye une documental en su crítica al fascismo *Swinging the Lambeth Walk* (1940)[1079]; otro talento proviene, en mayor parte, de labores publicitarias (25 firmas); Joy Bachelor y John Halas usan dibujos estilo *cómic* (*Train Trouble,* 1940).[1080]

[1074] **Grupo *Brati v triku:* Otros Autores**: **Jirí Brdecka**: *Vzducholod a laska* (*El dirigible y el amor,* 47). **Cenek Duba y Lohtak:** *Atom na rozcesti* (*Átomo en la encrucijada,* 47). **Zdnek Miller** *O milionári, který ukradl slunce* (*Millonario que robo al sol,* 48). **Cfr. Georges Sadoul, Historia...,** pág. 464, 672.
Cfr. Film Database. *http://www.citwf.com/* (*film22812.htm Atom....*) (*film376957.htm Vzducholod...*) (*film248744.htm O milionári...*) (*film171178.htm Jak...*). (Rev. 20 de diciembre de 2007),
[1075] **Cfr. Georges Sadoul, Historia..., pág. 464. Cfr. IMDB:** *http://akas.imdb.com/name/nm0879624/*
Cfr. Andrea Fajkusová. ''Hermína Týrlová, pionera del cine animado checo'' [14-05-2003] *http://www.radio.cz/es/articulo/40655* (Rev. 20 de diciembre de 2007),
[1076] **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., págs. 464, 677. **Cfr. Georges Sadoul,** Las maravillas..., pág. 266.
Cfr. IMDB: *http://akas.imdb.com/name/nm0954724/* (Rev. 20 de diciembre de 2007),
[1077] **Cfr. G. Sadoul,** Historia..., págs. 465 y 645,
Cfr. IMDB. *http://us.imdb.com/title/tt0354806/* (Rev. 28 de julio, 2006),
[1078] **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., pág. 467. **Cfr IMDB** *http://www.imdb.com/name/* (*nm0311670/* J. Geesnick) (*nm1818088/ J. Misik*) (Rev. 24 de diciembre de 2007),
[1079] **Cfr. Georges Sadoul,** Las maravillas..., pág. 154, 258.
Cfr. IMDB. *http://us.imdb.com/name/nm0528012/* (Rev. 20 de diciembre de 2007),
[1080] **Cfr. The Halas y Batchelor collection.** *http://www.halasandbatchelor.co.uk/Films.asp* (Rev. 20 de diciembre de 2007),

En **Italia** ya hay largometrajes (primicias a color: *Fratelli Dinamita,* Tony & Nino Pagot*; La rosi di Bagdad,* 1949, Anton Gino Domenighini).[1081]

En la **U.R.S.S.** funciona el dibujo dirigido a la infancia (animales o fábulas como Disney; *Bambi,* 1942, es loada); Michael Tsekhanovsky adapta cuentos (*Cvetik-semicvetik, La flor de siete pétalos,* 1948, texto de V. Kataev)[1082] y Zinaida and V. Brumberg describen un niño y un dibujo vivo en *Fedya Zaitsev* (1948).[1083]

De **Japón**, bajo cierta influencia propagandista, otorga dibujos animados sobre personajes (a veces animalizados) vistos como héroes; así quedan el submarino de guerra de *Fuku-chan no sensuikan* (1944, Ryuichi Yokoyama, Isoji Sekiya, Tadahito Mochinaga)[1084] o las aventuras del simio de *Momotarô: Umi no shinpei* (*Los gerreros Divinos,* 1945, Mitsuyo Seo).[1085] En el año de 1948, surgen los cimientos de la empresa *Toei Doga* (1956) con la incipiente *Nihon Doga Co., Ltd* en 1948; algunos cortos se realizan en la misma (*Tora-chan to hanayome, Tora Chan y la novia, 1948*)[1086]

Respecto a **China**, labor publicitaria de 1925, forja la base técnica de ciertos filmes desde la aventura de un mono y un cerdo en el primer largometraje *Tie shan gong zhu* (*La princesa del abanico de hierro,* 1940; Wan LaiMing & Wan Guchan: *adaptación del viaje del oeste*); gran parte del desarrollo se comparte con los estudios *Maquis*.[1087]

[1081] Otro animador es Paolo Campani (*Alí califfo di Bagdad e dintorni, L'Asino e la pelle del leone,* 1948). **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., pág 467. **Cfr. IMDB** *http://www.imdb.com/name/* (*nm0132124/* Paolo Campani), (*nm0656554/* N. Pagot), (*nm0656555/* T. Pagot), (*nm0231401/* A.G. Domenighini), *http://akas.imdb.com/title/* (*tt0050410/* I Fratelli d...). (Rev. 24 de diciembre de 2007)

[1082] **Cfr. G. Sadoul** Historia..., pág. 466. **Cfr. Russian animation in letters and figures:** *http://www.animator.ru/db/?ver=eng&p=show_person&pid=1015&sp=2* (M Tsekhanovsky) (Rev. 20 de diciembre de 2007).

[1083] **Cfr. G. Sadoul** Historia..., pág. 466. **Cfr. Russian animation in letters and figures:** *http://www.animator.ru/db/?ver=eng&p=show_film&fid=2977* (M Tsekhanovsky), (Rev. 20 de diciembre de 2007)..

[1084] Según K. Ono es el primer filme de Tadahito Mochinaga.. **Cfr. Kosei Ono ''Tadahito Mochinaga: The Japanese Animator Who Lived In Two Worlds''. Animation World Magazine (diciembre 1999)** *http://www.awn.com/mag/issue4.09/4.09pages/onomochinaga.php3*
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0595086/* T Mochinaga) (*nm1688780/* I. Sekiya) (*nm1699773/* Ryuichi Yokoyama). **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/title/tt0422291/* (Fuku-chan no sensuikan) (Rev. 25 de diciembre de 2007).

[1085] **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/name/nm0784577/* (Mitsuyo Seo). *http://akas.imdb.com/title/tt0142666/* (*Momotarô: Umi no shinpei,* 1945) (Rev. 25 de diciembre de 2007).
Cfr. Fred Patten ''Momotaro's Gods-Blessed Sea Warriors: Japan's Unknown Wartime Feature, Fred Patten takes a look at Japan's first animated feature, a propaganda tract made at the behest of the country's military government'', Animation World Magazine, October 01, 1996
http://mag.awn.com/?ltype=search&sval=Fred&article_no=948 (Rev. 25 de diciembre de 2007).

[1086] **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/title/tt0419208/* (*Tora-chan..*). **Cfr. ''Historia de Toei'' Toei Animation (Web Site Europa)** *http://www.toei-animation.com/en/company/toei_animation_co_ltd/history* **Cfr. Little Anime,** *http://www.littlesanime.ru/reviews/anime/Tora-chan_to_Hanayome.html* (Rev. 25 de diciembre de 2007).

[1087] **Cfr. G. Sadoul,** Historia..., pág. 410, 468.

En América, **Canadá** forja su cinematografía a la par del cine de animación. El escocés Norman Mclaren llega (por la G.P.O.) a la N.F.B (O.N.F; dirigida por Grierson) e instala el departamento de animación (1941); McLaren esperimenta y juega aun con el diseño sobre el carrete (*V for Victory,* 1941; *Dollar Dance,* 1943), prosigue con diversas disolvencias de imágenes fijas (*Alouette, C'est l'aviron,* 1944) o vistas de pinturas al pastel (*La Poulette grise,* 1948).[1088]

Entre tanto, neófitos oriundos engordan la naciente escuela como G. Dunning con dibujo (*Grim Pastures,* 1944; *Family Tree,* 1950) o J. MacKay con recortes de papel (*Stitch and Save,* 1943).[1089]

Respecto a **Estados Unidos de América** W. Disney prefiere labor como productor sobre la dirección; *Pinocchio* (1940, H. Luske, cuento de Carlo Collodi) mejora el arreglo literario mientras *Bambi* (1942, David Hand) da melodrama con personajes animales; *Fantasia* (1940, J Algar, S Amstrong *et al*) imita las viejas vanguardias o burla con animales la música clásica. Asimismo existen otros cortos para mercado infantil (*Chip an' Dale,* 1947; Jack Hannah), exaltaciones musicales oriundas (*Melody Time,* 1948; C. Geronimi), el intento de dominación de plaza latinoamericana con estetreotipos culturales (*Saludos Amigos,* 1943; *The 3 Caballeros,* 1944; N. Ferguson) o los experimentos de dibujos con acción viva (*Song of the South,* 1946; H. Foster) o documental (*Victory Through Air Power,* 1943, J. Algar; obra casi de propaganda nacionalista).[1090]

Por otro lado, los hermanos Fleischer aun ceden largometraje (*Mr bug goes to town,* 1941; Dibujos animados)[1091] cuando varios creadores obtienen éxito con más personajes, a veces ampliados con humor fársico.

[1088] George Sadoul señala su técnica del pastel como ''El dibujo que se hace sólo''. **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., pág. 463. 657.

[1089] **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., pág. 463. **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0242945/* G. Dunning) (nm0533172/ J Mackay) (Rev. 24 de diciembre de 2007).

[1090] **Obras de la productora Disney:** *Pinocchio* (1940, **Hamilton Luske**). *Fantasia* (1940. **James Algar**: *The Sorcerer's Apprentice; Paul Dukas*. **Samuel Armstrong:** *Toccata and Fugue in D Minor; Bach*, *The Nutcracker Suite; Tchaikovsky* . **Ford Beebe, Jim Handley, Hamilton Luske**: *The Pastoral Symphony;* Bethoveen. **Norman Ferguson *y* T. Hee**: *Dance of the Hours; Ponchielli.* **Wilfred Jackson**: *Night on Bald Mountain; Mussorsky Ave Maria; Shubert.* **Bill Roberts y Paul Satterfield**: *Rite of Spring; Igor Stravinsky*). *Dumbo* (1941; **Ben Sharpsten).** *Bambi* (1942; **David Hand**). *Saludos Amigos* (1943), *The 3 Caballeros* (1944; **Norman Ferguson);** *Melody Time* (1948; **Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Jack Kinney, Hamilton Luske**). *The Adventures of Ichabod* (1949, **James Algar, Clyde Geronimi, Jack Kinney**). **Opinión.** Quizá *Fantasia* (1940) institucionaliza la práctica de la realización del videoclip musical (como la teoría del contrapunto). En el caso de *The 3 Caballeros* (1944, N. Ferguson), el gallo Pancho parece una caricatura de los personajes del actor mexicano J. Negrete (*¡Ay Jalisco, no te rajes!,* 1941, J. Rodriguez). **Cfr. G. Sadoul,** Historia..., pág. 459. 635. **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/title/* (*tt0032910/ Pinocchio*), (*tt0032455/fullcredits Fantasia*), (*tt0034492/* Bambi), (*tt0033563/ Dumbo*) (*tt0038969/* Song of south) (*tt0039263/ Chip n' Dale*) (*tt0036497/fullcredits Victory through...*) (*tt0040580/ Melody Time*), (*tt0041094/fullcredits The Adventures...*). **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0272568/* N. Ferguson) (*nm0287836/* H. Foster), (*nm0414144/* W. Jackson) (*nm0789313/* B. Sharpsten). (Rev. 25 de diciembre de 2007)

[1091] **Cfr, Georges Sadoul,** Las maravillas del cine, págs. 253, 254.

Walter Lantz (iniciado desde 1918 y ahora en firma Universal) crea al oso Andy (*Crazy house,* 1940) y al pájaro carpintero Woody (*Woody Woodpecker,* 1941) antes de producir (*Wild and Woody!,* 1948).[1092]

William Hanna & Joseph Barbera diseñan a la pareja del gato Tom y el ratón Jerry con el costeo de Fred Quimby o la M.G.M (*Fraidy Cat,* 1942; *Polka-Dot Puss,* 1949).[1093]

El productor Paul Terry (*TerryToons; 20 Century Fox*) elabora los cuervos *Heckle & Jeckle* (*The Talking Magpies,* 1946; M. Davis) y le da forma al super ratón (*Mighty Mouse,* de Isadore Klein) de *All Out for 'V'* (1942, M. Davis; *The Sultan's Birthday,* 1944, Bill Tytla).[1094]

Por otro lado Warner Bros con Leon Schlesinger afianza las series *Looney Toones* y *Merry Melodies* con variedad de gags, personajes (*Porky, Silvester, Tweety...*), directores (F. Freleng, Chuck Jones, Robert Makimson, etc.) y lucidas voces (Mel Blanc).[1095]

Tex Avery (Warner Bros; M.G.M.) diseña varios seres como *Daffy Duck* (*Gold Diggers of '49 ,* 1935), *Elmer Fud* (*Egghead Rides Again,* 1937), *Droopy* (*Dumb-Hounded,* 1943, M.G.M.) o aspectos del Bugs Bunny (frase *What's up doc; A Wild Hare* 1940); igual cambia el sentido de las fabulas infantiles (una caperucita roja *Femme Fatal* de *Red Hot Riding Hood,* 1943).[1096]

John Hubley (de United Producers of America, 1945) da la parodia *Robin Hoodlum* (1948) y, con Millard Kaufman, da vida al personaje ciego Mr. Magoo (*Ragtime Bear,* 1949)[1097]

[1092] Otros como Shamus Culhane, Dick Lundy, Alex Lovy dirigiran cortos sobre el mismo personaje. **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., pág. 462. **Cfr IMDB.** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0487237/* W. Lantz) (*nm0526645/ D. Lundy*) (*nm0191386/* S. Culhane) (Rev. 25 de diciembre de 2007).

[1093] **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., pág. 462. **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0360253/* W. Hanna) (*nm0703642/* F. Quimby) (*nm0053484/* J. Barbera). **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/title/* (*tt0034753/companycredits Fraidy Cat*) (*tt0041757/companycredits* Polka-Dot Puss) (Rev. 25 de diciembre de 2007).

[1094] **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., pág. 462. **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0205074/* Mannie Davis) y **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/title/* (*tt0034448/ All Out for 'V'*) (*tt0152640/ The sultan's birthday*). **Cfr. Don Markstein, Toonopedia:** *http://www.toonopedia.com/* (*hekljekl.htm*) (*mightym.htm*) (Rev. 25 de diciembre de 2007).

[1095] **Cfr. Georges Sadoul,** Hist... pág. 462. **Cfr IMDB.** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0000305/* M. Blanc) (Rev. 25 de diciembre de 2007).

[1096] **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., pág. 462.
Cfr. D. Markstein Toonopedia: *http://www.toonopedia.com/* (*avery.htm*) (*droopy.htm*) (*egghead.htm*) (*bugs.htm*) (Rev. 25 de diciembre de 2007).
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/name/nm0000813/* (T. Avery) (Rev. 25 de diciembre de 2007).

[1097] Pete Burness sigue la serie. **Cfr. G. Sadoul** Hist..., pág. 462. **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0399524/* J. Hubley), (*nm0442228/* M. Kaufman) (Rev. 25 de diciembre de 2007).

2.1.9.5. La consolidación de las escuelas (1950-1970).

Por cambios, hay pruebas con sonido esterofónico o tercera dimensión. Con el auge televisivo, Estados Unidos de América difunde viejos cortos y otea una escuela paralela por dicho medio.

Bélgica cede los dibujos y el óptica antropológico de Raoul Servais; (*Chromophobia,* 1965)[1098] y los personajes azules (Pitufos) del dibujante Peyo (*Les Aventures des Schtroumpfs,* 1965, Eddy Ryssack).[1099] En ese lapso, todavía aparecen filmes sobre el personaje aventurero (de cómics) de Hergé *Tintin et le temple du soleil* (1969, Eddie Lateste).[1100]

En **Checoslovaquia**, el taller *Bratri v triku* (*Hermanos punto*) continúa; Trnka da los cortos muy adornados *Cisaruv slavík* (1950) y *Bajaja* (1950), la melódica *Staré povesti ceské* (1952), su mixtura de fotografía, ilustración (Josef Lada) y monigotes *Dobrý voják Svejk* (1955) y su arreglo de Shakespeare *Sen noci svatojanske* (1959)[1101]; Hoffman, con arcilla, da la serie de un perro y un gato *Jak pejsek s kocickou delali dort* (1951)[1102]; B. Pojar (escolar de Trnka) une bozetos, recortes y muñecos con humor (*Lev a písnicka, León y canción,* 1959).[1103]

Por otro lado, K. Zeman crea con dibujos *Král Lávra* (*Rey Lavra,* 1951), con maquetas *Poklad Ptacího ostrova* (1953), *Cesta do praveku* (1955) y con fotografía y grabado en madera *Vynález zkázy* (1957).[1104]

[1098] **Cfr. J Wiedemann (Ed.). Animation Now!,** págs. 254-256.

[1099] **Cfr. Larousse,** El cine, pág. 192 **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0753459/* E. Ryssack) (*nm0678963/* Peyo) (Rev. 20 de diciembre de 2007).

[1100] **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/title/tt0065106/* (Rev. 20 de diciembre de 2007).

[1101] Según G. Sadoul (Las maravillas..., pág.153.) trabaja con papel recortado en el cortometraje *El circo* (1951); de esa fecha aparece en IMDB *O zlaté rybce* (*El pez dorado,* 1951). Otros títulos y traducciones: *Cisaruv slavík, Ruiseñor del Emperador,* 1950, texto de Andersen, *Bajaja* (*Principe Bayaya,* 1950, cuento medieval), *Staré povesti ceské* (*Viejas leyendas checas,* 1952), *Dobrý voják Svejk* (*Aventuras del soldado Schweik,* 1955, cuento de J. Hasek hablada en dialecto), *Sen noci svatojanske* (*Sueño de noche de verano,* 1959). **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., págs. 464, 673. **Cfr. R. Gubern,** Historia..., vol.2. pág. 177. **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0873240/* J. Trnka). (Rev. 20-diciembre, 2007).

[1102] **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., págs. 464. **Cfr. Film Database.** *http://www.citwf.com/* (*film171178.htm Jak pejsek s kocickou delali dort*). (Rev. 20 de diciembre de 2007).

[1103] **B. Pojar:** *Romance, el orador* (¿?, Según Sadoul). Según IMDB: *Josef Mánes* (51), *Veselý kolotoc* (53), *O sklenicku víc* (*Una copa más,* 54), *Spejbl na stope* (56), *Paraplícko* (57), *Jak si zarídit byt* (*How to Furnish an Apartment*), *Sláva* (*Glory*), *Lev a písnicka* (*Leon y canción*), *Bombománie* (59), *Pulnocní príhoda* (*Midnight Adventure*), *Malování pro kocku* (*Painting Is for the Cats*), *Kocicí slovo* (*On a Cat's Word,* 60), *Attenzione: guerra!* (61), *Kocicí skola* (*School for Cats*, 61), *Biliár* (62), *Úvodní slovo pronese* (*A Few Words of Introduction,* 62), *Romance* (63), *Ideál* (64), *Jak jeli k vode* (65), *Jak jedli vtipnou kasi* (66), *Jak sli spát* (67), *Fanfarón, malý klaun* (*Fanfaron, the Little Clown,* 68), *Darwin Antidarwin aneb co zízala netusila*, *Ilusologie* (69), *To See or Not to See* (*Psychocratie*, 69). **Cfr. Georges Sadoul,** Hist..., pág. 465. **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0688653/* B Pojar) (Rev. 20 de diciembre de 2007).

[1104] *Král Lávra* (*Rey lavra,* 1951m historia del Rey Midas), *Poklad Ptacího ostrova* (*Tesoro de la isla de las aves,* 1953), *Cesta do praveku* (*Viaje a la prehistoria,* 1955), *Vynález zkázy* (*Invención diabólica,* 1957; texto de J. Verne) **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., pág. 465. **Cfr. Georges Sadoul,** Las maravillas..., pág. 266. **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/name/nm0954724/* (Rev. 20 de diciembre de 2007).

Luego debuta el checoslovaco Jan Svankmajer con maquetas (*Poslední trik pana Schwarcewalldea a pana Edgara* 1964).[1105]

España ve cuentos de H. C. Andersen en *El mago de los sueños* (1966, Francisco Macián).[1106]

Francia se diversifica mientras, en film publicitario, Grimault (1953-65), Alexeif o Étienne Raik destacan; otros como Arcady, André Martín (*Demain Paris,* 1960), J. Image (dibujos), H. Gruel (disolvencias, *Joconde: Histoire d'une obsession,* 1958), etc.[1107] siguen con respectiva labor. Cerca de 1965, Jean-France Laguionie (ayudado por Grimault) debuta con el corto *Le demoiselle et le violoncelliste* (1965; hecho con papel recortado) y gana el premio de Annecy.[1108] En otra vía, René Goscinny adapta su *bande dessinée* (historieta) de *Asterix* (igual creación de Uderzo) en *Asterix et Cleopatre* (1968).

En **Hungría** tiene a *Pannonia FilmStudio* (1956) con labor de dibujo; József Nepp da fábula en *Mese a bogárról* (1963)[1109]; Marcell Jankovics entre cómics y cortos (*Hídavatás, Inauguración,* 1969) crea al narigón *Gusztáv, a társas lény* (*Gustav, el amigo,* 1965); [1110]

En **Inglaterra** el novel húngaro Peter Földes cede antibelicismo en *A Short vision* (*Una breve visión,* 1956) mientras el australiano Bob Godfrey experimenta con siluetas (*Watch the Birdie,* 1953; *The Do-It-Yourself Cartoon Kit,* 1961) o el canadiense Richard (Dick) Williams alude al mundo actual en *The Little Island* (1958)[1111]; por tino diestro, J. Halas & J. Batchelor adaptan a G. Orwell en su crítica social *Animal Farm* (1954) mientras G. Dunning (canadiense) afana con cortos (*The apple, The flying man,* 1959,62) antes de su obra musical con los Beatles *Yellow Submarine* (1968).[1112]

[1105] **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/title/tt0058486/* (Rev. 8 de enero, 2008)

[1106] **Cfr. Larousse,** El cine., pág. 192. **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/title/tt0060651/* (Rev. 25-12-2007)

[1107] **Francia. Talento 1940-49**: **Omer Boucquey:** *Dessins s'animent* (1952). **Debutan: Jean Image:** *Jeannot l'intrépide* (50; sobre un niño hecho diminuto) **Jean Mutschler.** *¿?.*
Cfr. Georges Sadoul, Historia..., pág. 466. **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0344382/* G. Gruel) (*nm0408008/* J. Image). **y** *http://akas.imdb.com/title/* (*tt0145853/ Jeannot...*).
Cfr. Film Database: *http://www.citwf.com/* (*person483573.htm* O. Boucquey) (*person506729.htm A. Martín*) (Rev. 25 de diciembre de 2007).

[1108] **Cfr. Anima Mundi, Julius Weidemann (Ed.),** Animation Now!, págs. 132-135.

[1109] **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/name/nm0626134/* (J. Nepp). **Cfr. Film Directors of Pannonia Filmstudio** *http://www.mediaguide.hu/pannoniafilm/story.html* (Rev. 26 de diciembre de 2007).

[1110] **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/name/nm0417757/* (M. Jankoviks) **Cfr. Lambiek Comiclopedia** *http://lambiek.net/artists/j/jankovics_marcell.htm* (Rev. 25 de diciembre, 2007).
Cfr. Film Directors of Pannonia Filmstudio *http://www.mediaguide.hu/pannoniafilm/jankovicsm.html http://www.mediaguide.hu/pannoniafilm/story.html* (Rev. 26 de diciembre de 2007).

[1111] **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., pág. 466. **Cfr. IMDB:** *http://akas.imdb.com/title/* (*tt0145744/ The Do-It-Yourself Cartoon...*). **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0323962/ Bob Godfrey*) (*nm0931530/ R. Williams*). **Cfr. Film Database.** *http://www.citwf.com/person492723.htm* (Peter Földes).
Cfr. Film Reference *http://www.filmreference.com/Writers-and-Production-Artists-Vi-Win/Williams-Richard.html* (Rev. 25 de diciembre, 2007).

[1112] **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., pág. 466. **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0242945/* G. Dunning) (*nm0060742/* Joy Batchelor) (*nm0354691/* J. Halas) (Rev. 25 de diciembre, 2007).

En **Italia** Bruno Bozzeto debuta a sus veinte años (*Tapum!, La storia delle armi,* 1958) y con toque cómico da el personaje existencialista Rossi (*Un oscar per il Signor Rossi,* 1960) o los vaqueros de *West and Soda* (1965)[1113]; por otro lado aparece Federico Caldura y su ratón de *Le Avventure di topo Gigio* (1965).[1114] Por un toque infantil Emanuel Luzzati & Giulio Giannini llevan a la pantalla ciertos cuentos en dibujos animados (*La La Gazza ladra, The Thieving Magpie,* 1964).[1115]

En **Noruega**, Ivo Caprino es afamado titiritero (*Karius & Baktus,* 1956).[1116]

En Los **Países Bajos** Marten Toonder usa sus cómics de aventura y fantasía (*De Gouden Vis, Pez dorado,* 1951; *Moonglow,* 1955). [1117]

En **Polonia** Jean Lenica & W. Borowczyk atan vanguardia en *Byl sobie raz* (*Había una vez,* 1957), *Nagrodzone uczucia* (*Sentimiento recompensado,* 1957; sobre un pintor) y *Dom* (*Casa,* 1958); Lenica (*Nowy Janko muzykant, Yanko el músico,* 1961) luego afana con H. Gruel (*Monsieur Tête,* 1959) y Borowcyk va a París (*Reinassance,* 1963; *Jeu des anges,* 1964).[1118] Witold Giersz (recortes y marionetas) es otro talento renombrado (*Przygody marynarza, Aventuras de un marino,* 1958).[1119] Daniel Szczechura, luego de diplomarse por *Konflikty* (1960), basa sus dibujos próximos en un estilo satírico como *Fotel* (*La Silla*, 1964) o *Hobby* (1968).[1120]

En **Rumania,** Ion Popesco-Gopo es presto al dibujo humorístico (*Scurta istorie, Historia corta,* 1954; *Sapte arte, siete artes,* 1958)[1121]

En **Suecia** Per Ahlin & T. Danielson mezclan dibujos con la trama de un viejo en sanatorio y sus evocaciones pretéritas.

[1113] **Cfr. G. Sadoul** Historia..., pág. 467. **Cfr, Julius Weidemann (Ed.),** Animation Now!, pág. 46-49.

[1114] **Cfr. Larousse,** El cine., pág. 192. **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/name/nm0129658/* (Rev. 26 de diciembre de 2007)

[1115] **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0316286/ G Giannini*) (*nm0527810/* E. Luzzati). **Cfr. Italica, Rai International Online** *http://www.italica.rai.it/eng/principal/topics/bio/luzzati.htm* (E. Luzzati) (Rev. 26 de diciembre de 2007).

[1116] Según IMDB, roban sus muñecos en Cannes, luego aparecen y el filme es famoso. **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., pág. 467. **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/name/nm0135653/* (Rev. 25 de diciembre de 2007).

[1117] Igual *The conquered planet,* 1952, con Han Van Gelder. **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., pág. 467. **Cfr IMDB** *http://www.imdb.com/name/* (*nm0867554/* M Toonder). **Cfr. Film Database.** *http://www.citwf.com/person49483.htm* (Toonder) (Rev. 24 de diciembre de 2007).

[1118] **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., pág. 467. **Cfr. IMDB.** *http://www.imdb.com/name/* (*nm0097259/* Borowcyk) (*nm0501905/* Lenica). **Cfr. Film Reference** *http://www.filmreference.com/Writers-and-Production-Artists-Ch-De/Colpi-Henri.html* (Rev. 24 de diciembre de 2007).

[1119] *Tagemnica starego zamku* (*Secreto del gran castillo,* 1956). **Cfr. Larousse,** El cine., pág 192. **Cfr. Film Database** *http://www.citwf.com/person494427.htm* (Witold Wiersz) (Rev. 25 de diciembre de 2007).

[1120] **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/name/nm0843826/* **Cfr. ''Daniel Szczechura'', Polish Culture.** *http://www.culture.pl/en/culture/artykuly/os_szczechura_daniel* (Rev. 25 de diciembre de 2007).

[1121] **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., pág. 467. **Cfr. IMDB.** *http://www.imdb.com/name/* (*nm0691255/* Ion Popesco-Gopo) (Rev. 25 de diciembre de 2007).

Yugoslavia acepta influencias del dibujo occidental; así afana su escuela de Zagreb por Vatroslav Mimica (*Strasilo, Espantapájaros solitario,* 1957; *Happy end,* 1958; *Kod fotografa,* 1959;), Nikola Kostelac (*Premijera, Noche de apertura*), Dusan Vukotic (*Abra Kadabra,* 1957; *Surogat ó Ersatz,* 1962, de un hombre en la playa), Borivoj Dovnikovic (*Slucaj opakog misa,* 1961), Nedeljko Dragic (*Striptiz,* 1967).[1122]

En la **U.R.S.S.** el público infantil es vital; Michael M Tsekhanovsky arregla texto de Pushkin en *Skazka o rybake i rybke* (*Cuento del pescador y el pez,* 1950) y de Chejov en *Kashtanka* (1952) entre otras;[1123] al estilo de fábula igual I. Ivanov-Vano (*Moydadyr,* 1954), L. Atamanov (*Snow Queen*, 1957; H. C. Andersen), Dimitri Babichenko (*Priklyucheniya Buratino, Pinocho,* 1960), V. Gromov, Nosov & Jodataeve, Pachtchenko, etc.;[1124] otros con personajes con animales (Alexandre Ivanov, Aksentchuk, Amalrik & Polkonov, Bredis, Dejkine-Filipov, etc.).[1125] Con el periodo de Krushev, otros autores diversifican temas; S. Yutkevitch & Karanovitch aplican varias técnicas en *Banya* (*Baños,* 1961; de Maiakovsky); Fyodor Khitruk con dibujos realiza una comedia de un hombre iracundo por sus vecinos ruidosos en *Istoriya odnogo prestupleniya* (*Historia de un crimen,* 1962), una crítica a la burocracia en *Chelovek v ramke* (*Hombre en el cuadro,* 1965) y el aventurero oso de *Vinni-puh* (*Winnie the pooh,* 1969)[1126]; Yuriy Norshteyn debuta con el corto sobre la revolución *25-e - pervyi den* (*25, el primer día;* 1968) antes de su pedagógica *Deti i spichki* (*Niños y fósforos,* 1969).[1127] Por otro lado, nace el estudio de Estonia *NukuFilm* (*Película de muñecos*) por Elbert Tuganov (Azerbaiján).[1128]

China valora sus artes plásticas con el estudio de Shangai (1950; títeres o sombras transparentes); dibujos de Wan Lai Ming *¿Por qué es negro el cuervo* (1956) o *Sun WungKong* (*Rey Mono,* 1964) forjan respectiva escuela.[1129]

[1122] **Cfr. G. Sadoul** Historia..., págs. 467. 484, 543. **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0590791/* V. Mimica) (*nm0904370/* D. Vucotik), (*nm0236695/* N Dragic), (*nm0235587/* B. Dovnikovic-Bordo)
Cf. IMDB *http://akas.imdb.com/title/* (*tt0054854/ Surogat*).
Cfr. Film Database: *http://www.citwf.com/* (*person503120.htm* N. Kostelac) (*person45855.htm* Vukotik) (Rev. Web 20 de diciembre de 2007).

[1123] **M Tsekhanovsky:** *Lisa, bobyor i drugie* (*The fox, the beaver and others,* 61), *Dikie lebedi* (*Wild Swans,* 63). **Cfr. G. Sadoul Historia..., pág. 466. Cfr. Russian animation in letters and figures:** *http://www.animator.ru/db/?ver=eng&p=show_person&pid=1015&sp=2* (M Tsekhanovsky)
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/nm0874893/* (Rev. 20 de diciembre de 2007).

[1124] **Cfr. Georges Sadoul, Historia..., pág 466. Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0044944/* D. Babichenko) (Rev. 20 de diciembre de 2007).

[1125] **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., pág 466.

[1126] **Cfr. Russian animation in letters and figures:**
http://www.animator.ru/db/?ver=eng&p=show_film&fid= (*3128 Feodor Khitruk*)
(*2101 Istoriya odnogo prestupleniya*) (*2205 Chelovek v ramke*) (*2279 Vinni-puh*)
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/name/nm0451658/* (*Fyodor Khitruk*) (Rev. 20 de diciembre de 2007).

[1127] **Cfr. Russian animation in letters and figures:**
http://www.animator.ru/db/?ver=eng&p=show_person&pid=71&sp=2 (*Full Filmography* Y. Norshteyn)
http://www.animator.ru/db/?ver=eng&p=show_film&fid= (*6718 Deti i spichki*) (*2241 25-e - pervyi den*)
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/name/nm0635956/bio* (Rev. 26 de diciembre de 2007).

[1128] *Little Pater's Dream* (57), *Little Motor's Scooter* (62).
Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.), op. cit., pág. 90.

[1129] Según Sadoul *¿Porqué es negro el cuervo?* es de Kia-Kiun y Li Ke Jao. **Cfr. Georges Sadoul,** Hist..., pág 468. **Cfr. Film Database.** *http://www.citwf.com/film337499.htm* (Rev. 26 de diciembre de 2007).

En **Japón** la novel sociedad Toei Doga (*Animación Toei*; nombre fijado en 1956) crea el primer largometraje del país *Kakuja den* (1958; Taiji Yashubita) con afín estilo a Disney; ya cerca de 1970, Kimio Yabuki adapta cuentos de occidente en *Andesen monogatari* (*Fabulas de Andersen,* 1968) y *Nagagutsu o haita neko* (*El gato con botas,* 1969, cohecha con el americano Fred Ladd compañero de K. Zeman en 1955), y de ésta última da base del logo oficial de la tenaz compañía.[1130]

En otra vía, Osamu Tezuka (venido del *Manga*) ensaya con cortos (*Hsi Yu Chi,* 1960) hasta laborar en televisión con el robot de *Atom boy* (1963) con muestra de símbolos derivados de la bomba nuclear de Hiroshima[1131]; Kon Ichikawa emplea el personaje de Caldura en *Toppo Jijo no botan senso* (1967)[1132]. Por otro lado, queda la faena inspirada en las marionetas *Bunraku*; Tadahito Mochinaga es pionero en ésta pauta y *Chibikuro Sambo no tora taiji* (*Pequeño Sambo Negro y su gemelo,* 1956) [1133]; Kihachiro Kawamoto, luego de ir a Checoslovaquia da *Hanaori* (1968).[1134]

Corea del Sur debuta por *Hong Gil-dong* (*Aventurero suertudo,* 1967, Shin Dong-heon; el filme da pie a una serie.).[1135]

Respecto África, surgen primeras animaciones; en Nigeria están los dibujos de *La Mort de Gandji* (1965) y *Bon Voyage, Sim* (1966) del autodidacta M Alssane.[1136]

Canadá es lucida por el O.N.F. y N. McLaren quien ata dibujo, sonido estereofónico y tercera dimensión en *A round is a Round* (1951) aparte de su toque habitual (trucos en *Chairy Tale,* 1957; abstracto en *Canon,* 1964). [1137]

[1130] En 1948 se llama *NIHON DOGA CO., LTD.* (*Shinjuku-ku, Tokyo*), luego *NICHIDO EIGA* (*FILM*) *CO*. En 1952. **Cfr. Toei Animation History (Web site Europa).**
http://www.toei-animation.com/en/company/toei_animation_co_ltd/history
Cfr. Corporativo Toei Japón. *http://corp.toei-anim.co.jp/english/outline/*
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0944760/ Kimio Yabuki*) (*nm0480456/* F. Ladd) (*nm0944763/* T. Yashubita). (Rev. 10 de enero 2008).
[1131] **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., pág. 468.
Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.), op. cit., pág. 300 (Tezuka).
[1132] **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/name/nm0406728/* (Rev. 26 de diciembre de 2007).
[1133] **Cfr. Kosei Ono ''Tadahito Mochinaga: The Japanese Animator Who Lived In Two Worlds''.** Animation World Magazine (diciembre 1999)
http://www.awn.com/mag/issue4.09/4.09pages/onomochinaga3.php3
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/nm0595086/* (Rev. 26 de diciembre de 2007).
[1134] Antes va a Checoslovaquia. **Cfr. Danielle Chou ''Kihachiro kawamoto: poupees reveuses et secrets d'alcove'' Film De Culte** *http://archive.filmdeculte.com/coupdeprojo/kihachirokawamoto.php*
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/name/nm1680531/* (Rev. 26 de diciembre de 2007).
[1135] **Cfr. What is Korea's first feature-length animation film? Korea Film Archive:**
http://www.koreafilm.org/feature/ans_9.asp .
Cfr. Milt Vallas, The Korean Animation Explosion. Animation World Magazine.
http://www.awn.com/mag/issue2.6/2.6pages/2.6vallaskorea.html (Rev. 25 de diciembre de 2007).
[1136] Cfr. P.S. Vieyra ''Panorama del cine africano'', op. cit., de C.G. Morantes, págs. 22.
Cfr. Directores de cine africano op. cit., *http://www.ikuska.com/Africa/Historia/biografias/* (*cine.htm*).
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/nm0016087/* (Rev. 25 de diciembre de 2007).
[1137] **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., págs. 457, 463.
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/nm0572235/* (Rev. 20 de diciembre de 2007).

Por novel talento, Colin Low mezcla fotografías en *City of Gold* (*Capital de oro,* 1957), Grant Munro usa muñecos (*2 Bagatelles,* 1953) o Gerald Potterton, dibujos (*Huff and Puff,* 1955).[1138] Ahora bien, con su división lingüística, otea en 1966 un departamento especial para la faena relativa de Québec (o francófona) en el O.N.F. a cargo René Jodoin. Ya cerca de 1970, debuta el holandés estudiado en Checoslovaquia, Co Hoedeman con el uso de maquetas (*Continental Drift,* 1968).[1139]

En América Latina, algunos países afanan con objetivos publicitarios. En Brasil hay dibujos relativos al folklore o al reino animal por Anelio Latini Filho (*Sinfonía del amazonas,* 1953)[1140]; luego de 1960 nace la sociedad *Start Desenhos Animados* (1966; Walbercy Albas) con faena aplicada a la publicidad o la educación.[1141]

En **Estados Unidos de América,** la firma Disney (ya con parque de diversiones) sigue con acostumbrada faena de largometrajes animados; luce en gran parte Clyde Geronimi, Wilfred Jackson & Hamilton Luske (*Lady and the tramp,* 1955) o el novel W. Reitherman (germano) (*101 dalmatians,* 1960; *The Sword in the Stone,* 1963; *Jungle Book,*1966; busqueda de los éxitos de antaño).[1142]

Por otro lado, Disney costea o compra documentales (*Beaver Valley,* 1950; J. Algar), filmes ordinarios (*Robin Hood,* 1952, K. Annakin) y apuesta por mejora en efectos visuales (dibujos y acción viva en *Mary Popins,* 1964, R. Stevenson).

Entretanto, John Hubley (U.P.A.) continúa con cortos (*Roty Toot Tooot, Tender Games, Haarlem Wednesday,* 1951,56, 58)[1143] cuando su diseño *Mr. Quinzy Magoo* (*Trouble Indemnity,* 1950) es retomado por Pete Burness (*Magoo Goes Skiing,* 1954).

[1138] **Cfr. Georges Sadoul,** Historia..., págs. 457. **Cfr. IMDB** *http://www.imdb.com/name/* (*nm0522800/* C. Low) (*nm0613120/* G. Munro) (*nm0693376/* G. Potterton) (Rev. 20 de diciembre de 2007).

[1139] **Cfr. J Wiedemann (ed).** op. cit., pág. 196-197.

[1140] **Cfr. G Sadoul.** Historia..., pág. 468.

[1141] **Cfr. J Wiedemann (ed).** op. cit., pág. 281-283.

[1142] **Largometrajes animados:** *Cinderella* (1950, Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, H. Luske). *Alice in Wonderland* (1951, Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, H. Luske; novela de Lewis Carrol; ayuda sin crédito para el guión Aldous Huxley), *Peter Pan* (1953; Clyde Geronimi, Wilfred Jackson), *One Hundred and One Dalmatians* (1961, Clyde Geronimi, H. Luske) *The Sword in the Stone* (1963, Wolfgang Reitherman; historia de Arturo, un niño cuyo futuro es ser rey), *The Jungle Book,* 1967, W. Reitherman). **Documentales:** *The Living Desert* (1953, J. Algar). **Ficción sin animación:** *The Story of Robin Hood and His Merrie Men* (1952; Ken Annakin). **Cfr. R. Gubern,** Historia..., vol. 2, pág. 230 **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/title/* (*tt0045197/ The Story of...*) (*tt0058331/ Mary Poppins*) (*tt0057546/ The sword..*) (*tt0055254/* 101 Dalmatians..) (*tt0046183/ Peter Pan*) (*tt0042332/* Cinderella) (*tt0043274/fullcredits/ Alice in Won..*) (tt0048280/fullcredits#directors *Lady and the..*). **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0019282/* J. Algar) (*nm0002175/ K. Annakin*) (*nm0718627/* Reitherman)
(Rev. 25 de diciembre de 2007).

[1143] En *Roty Toot Tooot* colabora Art Babbit (veterano asistente de *3 Little Pig* (33) y en estas fechas debutante con cortos (*Giddyap,* 50; *Job Evaluation and Merit Rating,* 53).
Cfr. Georges Sadoul, Historia..., pág.647.
Cfr IMDB. *http://akas.imdb.com/name/nm0044805/* (Rev. 25 de diciembre de 2007).

Walter Lantz (*Universal*), tras pocos cortos hechos (*Scalp Treatment,* 1952), realiza compendio de su labor en la televisión (*"The Woody Woodpecker Show",* 1957) y costea obra de nuevos personajes como el pingüino *Chilly Willy* (1953, a veces dirigido por Alex Lovy) de T. Avery (*I'm Cold,* 1954).[1144] Friz Freleng, extrabajador de *Looney Tones*, crea la sección animada del filme *The pink panther* (1963, B. Edwards) y de allí surge una serie sobre un felino rosa con música de Henry Mancini (*The pink pink,* 1964, gana oscar).[1145] Jules Bass & Arthur Rankin Jr. (ambos con faena televisiva y un circuito fílmico independiente) adaptan cuentos de Andersen con maquetas o marionetas y acción viva en *The Daydreamer* (1966).[1146] Igual queda mencionar la mezcla de acción viva con efectos visuales dados por maquetas de Ray Harryhausen (*Jason & the argonauts,* 1963, Don Chaffey).[1147]

En los tiempos del Happening y el performance, Caroline Leaf fotografía arena modificada cuadro por cuadro en *Sand or Peter and the Wolf* (1969, técnica llamada *one of performance*).[1148]

2.1.9.6. Fin de estereotipos y cinematografías menores (1970-1990).

En éstas fechas la participación es activa; por un lado el auge televisivo a veces desprestigia la seriedad del fenómeno por el supuesto público infantil, y por otro lado, la cinematografía perenne se torna más vivaz o crítica de la sociedad moderna.

En **Bélgica** Raoul Servais desarrolla una técnica llama *Servaisgraphy*, la cual consiste en trasladar las siluetas de un filme de acción viva a acetatos e iluminarlos como nuevos diseños (*Harpya,* 1979).[1149]

En **Checoslovaquia** Jan Svankmajer depura su maña y da su renacentista *Leonarduv denik* (*Diario de Leonardo,* 1972), su arreglo de Allan Poe *Zánik domu Usheru* (1981) o su visión de relaciones sociales como comida *Meat Love* (1989) entre otras.[1150] Pavel Koutsky debuta con sinfín de elementos captados (carne, juguetes, periódicos, etc.) y un humor negro e intelectual (*Laterna Magica,* 1985; *Portrét,* 1988); con Michaela Pavlátova da el concepto de *Animación Total* por su saturación de movimientos.[1151]

[1144] **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0487237/ Walter Lantz*)(*nm0000813/ T. Avery*).
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/title/* (*tt0140895/ Ch. Willy*) (Rev. 25 de diciembre de 2007).
[1145] **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/name/nm0293989/* (*Friz Freleng*) (Rev. 25 de diciembre 2007).
[1146] **Arthur Rankin Jr:** *Willie McBean and His Magic Machine* (1965). **Jules Bass:** *The Daydreamer* (1966, A. Rankin Jr. en el guión), *Wacky World of Mother Goose* (67)*, Mad Monster Party?* (69, Produce A. Rankin. Jr.). **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/name/* (nm0710230/ A. Rankin Jr.) (*nm0060072/* J. Bass) **;** *http://akas.imdb.com/title/tt0060283/fullcredits* (*The Daydreamer*) (Rev. 25 de diciembre de 2007).
[1147] *One Million Years B.C.* (66, D. Chaffey)
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0366063/ R. Harryhausen*) (*nm0149548/ D. Chaffey*)
(Rev. 25 de diciembre de 2007).
[1148] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 54.
[1149] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 254.
[1150] **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/title/* (*tt0068844/ Leonarduv*) (*tt0082357/ Zánik domu Usheru*) (*tt0170232/* Meat Love). (Rev. 26 de diciembre de 2007).
[1151] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 228-229.

En **Francia** las *Bandes Dessines* (historietas) y la fantasía sirven para ciertas obras; René Goscinny sigue con arreglos de historietas cómo Asterix (*Le 12 travaux d'Astérix,* 1976) o el vaquero Lucky Luke (*La balade des Dalton,* 1978; con Henry Gruel); René Laloux, con eje checoslovaco, relata dos historias de ciencia ficción, *La Planète sauvage* (1972, humanos dominados por gigantes azules) y *Les maîtres du temps* (1982, un niño perdido en un planeta, texto de Jean Giraud, alias *Moebius*).

Respecto a J. France Laguionie (debutante en 1965) obtiene palma en Cannes (*La traversée de l'Atlantique à la rame,* 1978) y forja camino en la producción autónoma en largometrajes (*Gwen ou le livre des sables,* 1984).[1152] En 1980 surge *Folimage* (1980) de Jaques-Rémy Girerd, Pascal le Notre Y Serge Besset con vistas de maquetas (arcilla) o dibujos.[1153]

En **Hungría**, *Pannonia FilmStudio* ase el relevo de Attila Dargay (diseñador de cómics) y su aventura *Lúdas Matyi* (1979).[1154] Por otro lado nace la nacional *Kecsemét-Film* (1971) con logros como *Visipók-Csodapók, Agua-Araña;* 1985) y autores como Maria Horvát, Lajos Nagy, Péter Szoboszlay, Zoltán Szilágyi Varga, Árpád Miklos, Gizella Neuberger, etc.[1155] Ferenc Cakó trabaja con plastilina, recortes (*A Szék, La silla,* 1978) o arena (*Ab Ovo* (1987; premio en Cannes).[1156]

En **Inglaterra**, Peter Lord y David Sproxton, con maquetas, crean al personaje *Aardman* (1972, para la televisión, BBC); en años venideros dan otros cortos con personajes dirigidos a un público familiar (personaje *Morph*; *Conversation pieces,* 1982); hacia 1986 Nick Park se une al equipo da vida al dúo cómico de Wallace & Gromit (*A Grand Day out,* 1989).[1157] Geoff Dunbar luego de su debut *Lautrec* (1974), crea a un oso cantante en *Rupert and the Frog Song* (1984) con la música y voz de Paul McCartney.[1158] En esos tiempos, *The Monthy Python* adorna sus filmes cómicos de acción viva con la animación de Terry Gilliam. Durante la década de 1980, la Neocelandesa Erica Russell crea el estudio EyeWorks y Ginco (1982) donde se permite la labor publicitaria; su obra fílmica tañe elementos de danza o África (*Fest of Song*) en dibujos, papel recortado o sistema digital.[1159]

Asimismo la colegiala Joanna Quinn (crea *Beryl Productions,* 1987, con Lee Mills) intenta retratar meneos humanos en sus dibujos (*Girls Nigh Out,* 1986).[1160] Jonathan Hodgson (miembro de *Bermuda Shorts*) realiza diseños simples (*Night club,* 1983) y luego hace *collages* de sus propios dibujos.[1161]

[1152] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 133.
[1153] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 90.
[1154] **Cfr. Comiclopedia** (Atila Argay) *http://lambiek.net/artists/d/dargay_attila.htm*
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/nm0201187/* (A. Dargay) ; *http://akas.imdb.com/title/tt0142632/* (Lúdas Matyi) (Rev. 26 de diciembre de 2007).
[1155] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 164-165.
[1156] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 78.
[1157] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 10.
[1158] **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/name/nm0241837/* (Rev. 26 de diciembre de 2007).
[1159] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 70.
[1160] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 146.
[1161] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 152.

Daniel Greaves y Nigel Pay fundan *Tandem Films* en 1986 y agrupan dibujantes como Adam Larkum, Richard Jack, David Daniels o Ignacio Ferrara.[1162] Igualmente se halla el gremio marginal *The Bolex Brothers* (1984) de Dave BorthWith (*Nursery Crimes, Tom Thumb Pilot,* 1989).[1163]

En **Italia**, Bruno Bozzeto se burla de *Fantasia* en *Allegro non troppo* (1976) [1164]. Por novel tino están Maurizio Nichetti, Guido Manuli o Giuseppe Laganà. Manfredo Manfredi logra nominación al oscar por su dibujo de *Dedalo* (*Laberinto,* 1976).[1165]

En Los **Países Bajos** afana el dibujante Michael Dudoc de Wit (*The interview,* 1978) antes de ser acogido en el reparto del filme americano *Heavy Metal* (1981).[1166]

En **Polonia,** Jerzy Kucia (*Powrot, Regreso*, 1972) prueba, con dibujo y pintura, una gama de expresiones humanas (*Wiosna,* 1980).[1167] En ese lapso sale el filme largo *Wielka podróz Bolka i Lolka* (*Vuelta al mundo de Bolek y Lolek,* 1977, Wladyslaw Nehrebecki & Stanislaw Dülz) de dos niños de una serie de televisiva (1964) bajo relato de J. Verne.[1168] Hacia 1980, Piotr Dumala capta placas de yeso rayadas y da diseños lugubres de terror o sentido Kafkiano (*Likantropia,* 1981; *Sciany,* 1987).[1169]

En **Portugal** hay un festival en 1977 (Cinanima); Abi Feijo (labor en Canadá) funda *Filmografo* (1985) para auge de varias testas (M Bacelar, Daniela Duarte, Graça Gomes, Clídio Nóbio, etc).[1170]

En **Suecia** brota la firma de dibujos *Film-Tecknarna* (1984; L. Ohlson, Jonas Odell y Stig Bergquit antiguo trabajadors del Swedish Film Institute, 1981-1984).[1171]

En **Suiza** Georges Schwizgebel, entre pauta comercial y propia, usa pintura a base de acrílico, lápiz, guache, crayón o pastel (loa en festivales por *Vol d'Icare,* 1974; *''78 Tours,* 1985; *Sujet du tableau,* 1989).[1172]

[1162] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 296.
[1163] **Cfr. The Bolex Studio.** *http://www.bolexbrothers.co.uk/who%20we%20are.html*
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/nm0097529/* (Rev. 25 de diciembre de 2007).
Cfr. The Bolex Studio. *http://www.bolexbrothers.co.uk/who%20we%20are.html*
[1164] **Cfr. Georges Sadoul, Hist...,** pág. 467.
Cfr. Anima Mundi, Julius Wiedemann (Ed.), Animation Now!. pág. 46-49.
[1165] **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/name/nm0542061/* **y** *http://akas.imdb.com/title/tt0074386/awards* (Rev. 25 de diciembre de 2007).
[1166] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 187.
Cfr IMDB *http://akas.imdb.com/name/nm0240196/* (Rev. 26 de diciembre de 2007).
[1167] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 136-140.
[1168] Igual está *Bolek i Lolek na dzikim Zachodzie* (*Bolek y Lolek en el lejano Oeste,* 1986, Stanislaw Dülz).**Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0246929/* Stanislaw Dülz) (*nm0624576/* Wladyslaw Nehrebecki) **y** *http://akas.imdb.com/title/* (*tt0076922/ Wielka podróz Bolka i Lolka*) (*tt0090760/ Bolek i Lolek na dzikim Zachodzie*) (Rev. 25 de diciembre de 2007).
[1169] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 240-243.
[1170] Otras testas André Marques, Pedro Serrazina, Regina Pessoa, José Miguel Ribeiro
Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.), op. cit., pág. 82.
[1171] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 86.
[1172] Algunos dice, usa una cámara de Chaplin **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 105.

Por otro lado, Otmar Guttmann, con uso de maquetas, da vida a la familia de un pingüino en *Pingu* (1987).[1173]

La **U.R.S.S.** da sus nacientes obras en tercera dimensión (H. Pars y E. Tuganov; *Souvenir,* 1977, de muñecos).[1174] Por tino novel están Rao Heidmets, Kalju Kivi, Riho Un o Hardy Volmer (*Imeline nääriöö,* 1984).[1175] Yuriy Norshteyn, tras cierta fábula (*Ezhik v tumane, Puercoespín en la niebla,* 1975), usa música clásica en las memorias bélicas del poeta de *Skazka skazok* (*Cuento de cuentos,* 1979).[1176] En Estonia, Rein Raamat fija la sección de animación en *TallinFilm* (1971) y obra infantil como el cuento popular de un gigante *Suur Tõll* (1980);[1177] Avo Paistik[1178] es igual loado mientras Pritt Pärn (*Kas Maakera on Ümmargune?,* 1977) crítica al sistema en sus dibujos (*Kolmnurk, Triángulo,* 1982; *Eine Murul, Desayuno,* 1987).[1179]

En **China**, la animación en cortometraje sirve de propaganda para el gobierno socialista. En la década de 1980 decrece la obra ante el crecimiento de Japón.[1180]

Japón crece con dibujo animado bifurcado en largometraje y series televisivas, personajes de ojos grandes y elementos de occidente traducidos a su cultura. Osamu Tezuka (*Tezuka Productions;* fallece en 1989), con sentido espiritúal o intelectual, cede dos filmes loados por sus referencias al propio fenómeno fílmico (*Jumping,* 1984 y el ''western'' *Broken Down Film,* 1985).[1181] A la mitad de la década de 1970 nace el *Studio Ghibli* por Hayao Miyazaki y Takahata; lucen sus coloridos y detallados dibujos, historias fantásticas y de aventuras; *Rupan sansei: Kariosutoro no shiro* (*Lupin y el castillo Caligiostro,* 1979) trata de un agente en busca de una dama, *Kaze no tani no Naushika* (1984) exhibe una guerrera redentora de su aldea, *Tenkû no shiro Rapyuta* (1986) figura dos niños en busca de un castillo volador, *Tonari no Totoro* (1988) revela un animal protector de natura y dos niñas separadas de su madre enferma, *Hotaru no haka* (1988) otea vida de dos niños tras el desastre de Hiroshima y *Majo no takkyûbin* (1989) incide en la madurez de una niña bruja.[1182]

[1173] **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/title/tt0100366/* (Pingu) (Rev. 25 de diciembre de 2007).
[1174] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 220.
[1175] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 220. **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0901640/* H. Volmer) (Rev. 25 de diciembre de 2007).
[1176] **Cfr. Russian animation in letters and figures:**
http://www.animator.ru/db/?ver=eng&p=show_film&fid=2684 (*Ezhik v tumane*).
http://www.animator.ru/db/?ver=eng&p=show_film&fid=2842 (*Skazka skazok*) .
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/name/nm0635956/bio* (Rev. 26 de diciembre de 2007).
[1177] **Cfr. Heikki Jokinen ''Estonian Animation X-rayed'' en Animation World Magazine: January 21, 2004** *http://mag.awn.com/index.php?ltype=cat&category1=Reviews&article_no=1978*
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/title/tt0475747/* (Suur Tõll) (Rev. 26 de diciembre de 2007).
[1178] **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/name/nm2572106/* (Rev. 26 de diciembre de 2007).
[1179] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 248-253.
[1180] **Cfr. Lowell Bennett, ''China Reanimates an Industry To Capture the Cartoon Cash''** Lowell Bennett, Beijing-based Writer, Editor, Photographer
http://www.wordstoweb.com/Animation.pdf (Rev. 26 de diciembre de 2007).
[1181] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 300-307.
[1182] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 290-295.

Después de 1980, la animación japonesa es incontrolable, gran parte del mundo reconoce cierta escuela (en gran medida por la televisión). Por otro lado, varios filmes alejados del tema infantil insertan tramas más adultas, violentas y menos pudorosas; ciertos diseños son afines al escenario de *Blade Runner* (1981, R. Scott, novela de P. K. Dick, literatura Ciberpunk) como en *Akira* de Katsujiro Otomo.[1183] Por otro lado, se puede mencionar como independiente y alejado de la gran tendencia Renzo Kinoshita con su loado *Made in Japan* (1972) y su reparo de la bomba de Hiroshima *Picadon* (1978).[1184]

Respecto a **Australia**, Kathy Smith (luego con faena en Estados Unidos de América) logra trabajar con pinturas al óleo y mezclas con animación tradicional (*Power & Passion,* 1983).[1185]

En **Sudáfrica** se halla el novel y crítico talento de William Kentridge bajo una técnica de gráficos al carbón (*Johannesburg, 2nd Greatest City After París,* 1989) además de la creación de *Free Filmmakers Cooperative* (1988).[1186]

Canadá es gran bastión de animación por el N.F.B. (O.N.F.), de allí siempre experimentan nuevos talentos. Paul Driessen (Holanda), con faena en diversos países y ramas como la publicidad, coloca fábula, humor, historia bíblica a través del dibujo animado.[1187] Ishu Patel extiende con sus dibujos o pinturas en vidrio toda una boga de símbolos o elementos del mundo cultural de la India (*How Death Came to earth,* 1972; *Paradise,* 1985).[1188] Richard Condie, sociólogo, es loado desde *Getting Started* (1979) a su trama de ajedrez e imaginaría política mundial de *The Big Snit* (1985).[1189] Jaques Drouin esgrime la maña de los cuadros y fondos con alfileres (como Alexeif y C. Parker) y destaca desde *Mindscape* (1976) a *Nightangel* (1986).[1190] Janet Perlman, con dibujos, revela un bagaje de figuras animales o cuentos de hadas (pingüinos en *The tender tale of Cinderella penguin,* 1982).[1191] John Weldon, con gráficos, manifiesta sátiras (*Spinollo,* 1977, portento de pinocho), cierto humor negro (*Special delivery,* 1978) o yuxtaposición con acción viva (*Real inside,* 1984).[1192]

[1183] **Cfr. Jordi Sánchez Navarro ''Nuevas formas de imaginar los mounstros del capitalismo globalizado: La animación japonesa de los noventa''. En** El principio del fin; tendencias y efectos del novísimo cine japonés'' de Rubén Lardin *et al., págs.* 236-239**.**

[1184] **Cfr. Film Database.** *http://www.citwf.com/person502079.htm* **. Cfr. Harvey Deneroff. ''Renzo Kinoshita: A Talk With Miyasan Sadao Miyamoto''.** Animation World Magazine (11, febrero, 1997). *http://www.awn.com/mag/issue1.11/articles/deneroff-kinoshita1.11.html* (Rev. 26 de diciembre de 2007).

[1185] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 160-163.

[1186] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 342.

[1187] **Paul Driessen:** *The lost blue* (72), *Cat's Cradle* (74), *David* (77), *The killing of an egg* (77), *On Land, at sea and in the air* (80), *Oh what a Knight* (82), *Uncles anf aunts* (89). También participa con G. Dunnig en *The yellow submarine.* **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 210-211.

[1188] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 122-127.

[1189] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 213.

[1190] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 202.

[1191] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 205.

[1192] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 207.

Asimismo, Michèle Cournoyer representa cierta nueva ola a veces lindante con temas morales o feministas.[1193] Francine Desbiens busca cierto público familiar.[1194] Co Hoedeman, entre experimentos técnicos, aplica desde vistas de arena (*Le château de sable,* 1977) a tomas títeres (*La boite,* 1989).[1195] David Fine & Alison Snowden (inglesa) atisban el mundo de un matrimonio en *George and Rosemary* (1984).[1196] Cordek Baker relata los problemas de un viejo para evadir un gato en *The cat came back* (1988).[1197] Por últimas debutantes en dibujo se menciona a Wendy Tilby (*Tables of content,* 1986) y a Amanda Forbis (*The man of the moon,* 1988).[1198] Otros talentos son Peter Foldes (*Metadata,* 1971, *Hunger,* 1973)[1199], Andre Melançon (*La guerre des tuques,* 1984), Roman Kroitor o el diestro C. Low. Hacia 1986, El N.F.B. comienza a experimentar con sistemas de computo.[1200]

Fuera del O.N.F., el alemán Fréderick Back, dibujante tradicional y artista plástico, genera sus animaciones (*Abracadabra,* 1970) por la *Societe Radio-Canada*; *Crac* (1981) describe una mecedora de un supuesto museo de arte y *L'homme qui plantair des arbres* (1987; gana Oscar) un bosque surge en un desierto.[1201] Por otro lado, Marv Newland, luego de su debut de humor negro *Bambi Meets Godzilla* (1969. Estados Unidos de América), crea la firma *Rocketship* (1975); sus logros son obras colectivas como *Jam Session* (1984) bajo técnica mezclada de dibujos y marionetas.[1202] Por parte de *Corus Entertainment Inc.* surge la empresa de dibujos animados y programación infantil televisiva *Nelvana* (1971); de allí, aparte de teleseries, salen largometrajes como la fantástica y musical *Rock & Rule* (1983, *Clive A. Smith*), la familiar *The Care Bears Movie* (*Los osos cariñosos,* 1985, Arna Selznick) o la aventura del rey elefante *Babar* (1989, Alan Bunce; basado en los libros infantiles).[1203]

[1193] Obras: *Toccata* (78), *Old Orchard Beach., P.Q.* (81), *Dolorosa* (88).
Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.), op. cit., pág. 208-209.

[1194] *Le Corbeau et le renard* (1969), *Les Bibites de Chromagnon* (1971), *Du coq à l'âne* (1973), *Dernier envol* (1977), *Variations on Ah! Vous dirai-je, maman* (1985).
Cfr. National Film Board *http://www.nfb.ca/animation/objanim/en/history/first-team.php*
(Rev. 26-12-2007)

[1195] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 197.

[1196] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 201.

[1197] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 199.

[1198] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 214.

[1199] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 195.
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/nm0284077/* (Peter Foldes).(Rev. 25 de diciembre de 2007)

[1200] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 195.

[1201] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 94.

[1202] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 264-267.
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/nm0045610/* (Rev. 26 de diciembre de 2007)

[1203] *Rock and Rule* (1983, Un hechizero secuestra una cantante para dominar el mundo con su canto), *The Care Bears* (*Los osos cariñositos,* 1985, Arna Selznick; costeo de *Samuel Goldwyn Company*), *The Care Bears II, The New Generation* (1986, Dale Schott, coproducción por *LBS Communications*) **Cfr. © 2008 Corus Entertainment Inc** *http://www.corusent.com/nelvana/index.asp*
Cfr. *Animated Feature Films; Nelvana,*
http://www.nelvana.com/company/awards_animated_feature_films.asp
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/title/* (*tt0096869/ Babar*) (*tt0088885/companycredits The Care Bears*) (*tt0090799/companycredits The Care Bears II, The new Generation*) (*tt0086203/ Rock and Rule*) **y** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0120327/* Alan Bunce) (*nm0783676/ Arna Selznick*) (*nm0774927/ Dale Schott*) (*nm0807749/ Clive O. Smith*) (Rev. 6 de enero, 2008).

Respecto a Sudamérica, **Argentina** da el filme sobre las historietas de Quino *Mafalda* (1982, Carlos Marquez).[1204]

Cuba luce por Juan Padrón y su hermano (Ernesto) o el argentino Quino; aparece así un Chapaiev en *Una Aventura de Elpidio Valdés* (1971), la serie cómica de cortos *Filminutos* (1980-83), los mounstros de *¡Vampiros en la Habana!* (1985) y el folletín *Quinoscopio* (1986-88).

En **Brasil** Mauricio de Souza ofrece el largometraje *Turma da Mónica* (1980); Otto Guerra, aparte de publicista, realiza una labor marginal (o *Underground*) desde la cración de su empresa en 1978 (*Otto D.A.*) y sus temas infantiles o fantásticos (*O Natal do Burrinho,* 1984; *O reino azul,* 1989)[1205]; la empresa *Start Desenhos Animados* consigue realizar otros filmes[1206]; aparecen artistas de origen colegial (Aida Queiroz: *Noturno,* 1986, *Alex,* 1986; César Coelho: *Informística,* 1986) mientras Marcos Megalhäes (*Meow!,* 1982, premio en Cannes, *Tem boi no trilho,* 1988) coordina un proyecto de 30 animadores (*Paneta Terra,* 1987).[1207]

En **México** aparece el primer largometraje de dibujos *Los reyes magos* (1976; Fernando Ruiz, A. Torres Portillo); Anuar Badín sigue con *Los supersabios* (1977m estudio Kinemma); Guillermo Escalón intenta unir documental en la historia prehispanica *Tlacuilo* (1984).

En **Uruguay** Walter Tournier, con pocos recursos, saca el corto *En la selva hay mucho por hacer* (1972; diecisiete minutos) y sigue con maquetas (alambre, cartón, latex, etc.) y tópica de derechos humanos, ecología, etc.[1208]

En **Estados Unidos de América** se rompe el estereotipo infantil; varias obras cargan con contracultura, crítica o experimental. Así, aparece la cinta existencialista *Fritz the Cat* (1972, Ralph Bakshi & Robert Crumb; dibujos). En tono afín, la reciente Caroline Leaf trabaja con su técnica de arena en *The metamorphoses of Mr. Samsa* (1977) o pintura sobre el lente de la cámara en *Interview,* (1979) además de otras con eje con el N.F.B. de Canadá.[1209]

[1204] **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/title/tt0309827/* (Rev. 25 de diciembre de 2007).
[1205] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 224-227.
[1206] *Star Desenhos Animados: O rinoceronte* (1980), *O vidrio* (86), *The other wiseman* (1989).
Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.), op. cit., pág. 282-283.
[1207] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 282-283.
[1208] *El clavel desobediente* (81), *Nuestro pequeño paraiso* (83), *Los cuentos de Don Verídico* (85), *Los escondites del sol* (90).
Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.), op. cit., pág. 282-283.
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/name/nm0009887/* (Walter Achuga) (Rev. 25 de diciembre de 2007).
[1209] **Caroloine Leaf:** *A Dog's Tale,* (1986).
Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.), op. cit., pág. 54-57.

Luego de 1980, sale la atrevida y fantástica *Heavy Metal* (1981, Gerald Potterton) con un despliegue de trabajo de diversos dibujantes (B. Nelson y Bob Yuile: *B-17,* John Bruno, *Tarna;* J. Halas; H. Whitaker; etc.) y cuentos de la revista del mismo nombre.[1210]

Mas tarde Bill Plympton causa cierta inquietud en el público por sus dibujos a veces críticos de la sociedad; queda nominado al oscar por *Your face* (1988).[1211] Stephen & Timothy Quay imitarán el estilo de Trnka o Snvankmajer en sus irreverentes y claustrofóbicas obras (*Street of Crocodiles,* 1986).[1212] Robert Zemeckis, con trama de cine negro y mezcla de acción viva, recupera una plétora de iconos y personajes del Hollywood de dibujos animados en *Who Framed Roger Rabbit* (1988).

Por otro lado, se halla la idea filosófica del perro Snoopy y su dueño Charlie Brown de las tiras cómicas de Charles M. Schulz (*A Boy Named Charlie Brown,* 1969-70, *Snoopy Come Home,* 1972; Bill Melendez).[1213] Will Vinton crea su estudio (*Vinton Studios,* 1976) y patenta la técnica *Claymation* (1978; obra del mismo nombre con Bob Gardiner) a partir de figuras de arcilla (maquetas) igual aplicada en el corto *Closed Monday* (1977) o el largometraje *The adventures of Mark Twain* (1985) entre otras.[1214] El corporativo Disney, luego de las excepciones de W. Reitherman, *Robin Hood* (1973) o *Winnie the Pooh* (1977), entra a una monotonía bastante repetitiva (*The Fox and the Hound,* 1981; *The Black Cauldron,* 1985; T. Berman, R. Rich).[1215]

Durante la década de 1980, Warner Brothers compila varios episodios viejos de *Looney Toones* bajo supuesta seriación narrativa (*The Looney, Looney, Looney Bugs Bunny Movie,* 1981; F. Freleng, Gerry Chiniquy). Arthur Rankin y Jules Bass cambian las maquetas por el dibujo y son prestos a figuras mitológicas o fantasía con buen colorido como en *The Last Unicorn* (1982).[1216] Don Bluth semeja el estilo Disney (labor previa en *Pete's Dragon,* 1977, de D. Chaffey) bajo temas cargados de moral familiar (*The Secret of NIMH,* 1982; *The Land Before Time,* 1988, éste últim relato se repite en *Dinosaur,* 2000) o afán patriótico (*An amercan Tail,* 1986). También puede rescatarse la labor de Jim Henson y Frank Oz (periciosos en el manejo de las marionetas en acción viva como *The Great Muppet Caper,* 1981) con sus trucos de *The Dark Crystal* (1982). Michael Sporn realiza la músical *Lyle, Lyle Crocodile: The Musical: The House on East 88th Street* (1987) sobre garabatos de libros infantiles.[1217]

[1210] **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/title/tt0082509/* (Heavy Metal) ; *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0625166/* B Nelson) (Rev. 26 de diciembre de 2007).

[1211] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 38-39.

[1212] **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0703028/ S. Quay*) (*nm0703029/* T.Quay).
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/title/tt0092020/* (Rev. 26 de diciembre de 2007).

[1213] **Cfr. R. Gubern,** Historia...,vol. 2, pág. 231.

[1214] *Rip Van Winkle* (1978), *The creation* (78), *The Great Cognito* (82).
Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.), op. cit., pág. 320-321.

[1215] **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0718627/ W. Reitherman*) (nm0075859/ T. Berman) (nm0723704/ R. Rich) (Rev. 25 de diciembre de 2007).

[1216] **Jules Bass y Arthur Rankin Jr:** *Arabian Nights* (1972) *20,000 Leagues Under the Sea* (1973) *The Flight of Dragons* (1982). Para la televisión ceden adaptaciñon del texto de J.R. Tolkien en *The Hobbit,* 1977, o *The Return of the King* (1980).**Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/name/* (nm0710230/ A. Rankin Jr.) (*nm0060072/* J. Bass) (Rev. 25 de diciembre de 2007).

[1217] **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/title/tt0239572/* (Rev. 25 de diciembre de 2007).

En ese tiempo, varios de los personajes y argumentos de las series televisivas de animación tienen poco éxito en su versión de largometraje.[1218]

Por otro lado, vale mencionar los experimentos computarizados de la empresa Pixar (J. Lasseter extrabajador de Disney; Steve Jacobs de Apple) con el corto de lámparas *Luxo Jr.* (1986, Lasseter).[1219]

2.1.9.7. El uso del ordenador y las diversas firmas del globo (1990-2000).

En esta parte, dudamos ya del concepto clásico de la animación fílmica por la dependencia del ordenador y la síntesis digital de imagen visual. Asimismo, las empresas ya van por delante del autor; el trabajo de equipo se torna imprescindible.

En **Estados Unidos de América**, la primera empresa afianzada en la tecnología digital es PIXAR (1986), cuyo eje con Disney, coge alabanza por *Toy Story* (1995, John Lasseter; Estados Unidos de América) y otras cintas (*A bug's Life,* 1998).[1220] Disney, luego de cierto ocaso revivido por *Beauty & the beast* (1991, Gary Trousdale, Kirk Wise) ó *Aladdin* (1992, Ron Clements, John Musker), integra ya computo en el dibujo de *The Lion King* (1994; Roger Allers, Rob Minkoff, remedo de *Kimba* de Tezuka) o la enteramente digital *Dinosaur* (2000, E. Leighton) además de los proyectos con PIXAR.[1221] *Dreamworks* (de Spielberg, Geffen y Katzenberg) es oasis para obras mayormente hechas con ordenador (*Antz,* 1998; *Shrek,* 2001) aparte de la animación tradicional al estilo Disney (*The prince of Egypt,* 1998) o las maquetas (*Chicken Run,* 2000; de N. Park); ciertamente asiente nexos con PDI o Aardman.[1222] *Rhythm & Hues* (1987, John Huges) desempeña un papel dirigido a los efectos especiales (*Terminator 2,* 1991, J. Cameroon) y la mezcla animada con la acción viva (*Babe,* 1995).[1223] *Blue Sky* (creada en 1987 por Chris Wedge) obtiene loa con el corto de humor negro *Bunny* (1998) previa a su largometraje *Ice age* (2002).[1224]

[1218] *DIC ENTERPRISES: Rainbow Brite and the Star Stealer* (1985, Bernard Deyriès, Kimio Yabuki*; Estados Unidos de América y Japón;* Personajes basados en juguetes, los cuales tienen una serie en televisión hecha por el francés, Jean Chalopin, creador de otraspopulares series como el *Inspector Gadget,* 1983, con la voz de Don Adams de *Get Smart*). *DE FILMATION*: *The Secret of the Sword* (1985, E. Friedman), *Bravestarr: The Legend* (1988, T. Taranowics). *Sunbow,/ Toei, y Marvel: The transformers* (N. Shin; última actuación de Orson Wells por su voz).
Cfr. IMDB. *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0295209/* Friedman) (*nm0793802/* N. Shin), (*nm0851073/* T. Taranowics) (*nm0223403/* B. Deyriès) (*nm0944760/* Kimio Yabuky) (*nm0150058/* J. Chalopin).
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/title/* (*tt0089877/* Rainbow Brite...) (Rev. 25 de diciembre de 2007).
[1219] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 244.
[1220] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 244-247.
[1221] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 325.
[1222] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., págs. 55-63.
[1223] En 1999 copta una pequeña firma de efectosespeciales llamada VFIX.
Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.), op. cit., págs. 258.
[1224] Labor incluída en el film *Joe Appatment* (1997) donde anima unas ccucarachas.
Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.), op. cit., págs. 42-45.

Algo pequeña es *Little Fluffy Clouds* (1994; del holandés Jerry Van de Beek y la inglesa Betsy Fries) con ciertos cortos (*Zepelin,* 1996) y labor de publicidad, sitios webs, cd-rom's, etc.[1225] *Wild Brain* (1994, Phil Robinson) provee de servicios a grandes corporaciones (Fox, Disney, Dreamworks, etc.); ejemplo de su faena es el videofilme *Ferngully 2* (1998).[1226]

El ordenador sirve a algunos animadores tradicionales. *Buzzco Associates* (1981; B. Potemkin), con talentos como Vincent Cafarelli, Marilyn Kraemer o Candy Kugel, da el experimento *A Warm Reception in L.A.* (1987) o *KnitWits* (1997).[1227] *Acme Filmworks* (igual faena de publicidad) labora con animación artesanal, collage de fotos y computador entre el tino de P. Driessen, J. Quinn, K. Yammammura, Aleksandra Korejwo, C. Leaf, M. Dudok de Wit, P. Dumala, B. Purves, Wendy Tilbym, A. Forbis, P. Chung, Chris Hilton.[1228] *J.J. Sedelmaien Productions* luce con la serie televisiva *Beavis & Butthead* y su filme *Beavis and Butt-Head Do America* (1996, Mike Judge & Yvette Kaplan).[1229] *Vinton Studios* añade computo en sus vistas de arcilla o producciones mayores[1230]. Warner Bros costea el dibujo del robot alienigena *The Iron Giant* (1999, Brad Bird).[1231] Kathy Smith (australiana), luego de cierta tópica psicológica (*Delirium,* 1987; *Living in comet,* 1993), aplica retoque digital en *Indefinable Moods* (2001).[1232]

Por otro lado Bill Plymton difunde su obra por el canal televisivo Mtv (*Plymptoons,* 1990) previa a su largometraje *I married a Strange Person* (1997).[1233] Joan C. Gratz (debut en 1988 *Candyjam*; labor en videoclip de Peter Gabriel, *Digging in Dirt*), anima pinturas clásicas en *Mona Lisa Descending a Staircase* (1992, gana Oscar).[1234] C. Leaf sigue con grabado sobre filme de 70 mm. (*Two Sisters,* 1990)[1235] El autónomo Richard Williams coge cuento árabe en los dibujos en *The Princess and the Cobbler* (1993).[1236] Art Clokey anima con maquetas su rectangular personaje de televisión en *Gumby: The Movie* (1995).[1237]

[1225] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., págs. 178, 42-45.
[1226] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., págs. 338.
[1227] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., págs. 50-53.
[1228] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., págs. 14.
[1229] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., págs. 128.
Cfr IMDB. *http://akas.imdb.com/title/tt0115641/* (Rev. 26 de diciembre de 2007).
[1230] Produce el filmes de Joan Gratz*: Mona Lisa Descending a Staircase* (92) o interviene en la manufactura *The corpse bride* (2005, Tim Burton).
Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.), op. cit., págs. 320-323.
[1231] **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/title/tt0129167/* (Rev. 26 de diciembre de 2007).
[1232] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., págs. 160-161.
[1233] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., págs. 38-41.
[1234] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 140.
[1235] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 54-57.
[1236] **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/* (*title/tt0112389/*) (*name/nm0931530/*)
(Rev. 26 de diciembre de 2007).
[1237] **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/name/nm0167029/* (Rev. 26 de diciembre de 2007).

De más renombre y publicidad se incluyen ciertos éxitos como *Nightmare before christmas* (1993) y *James and the Giant Peach* (1996, texto de Roal Dahl) de Henry Selick (producidas por T. Burton). Don Bluth sigue con pretenciosa fantasía *Thumbelina* (1994) o críiticas a sistemas ajenos al capitalismo (*Anastasia,* 1997).

El sueco Stig Bergquist (*Fil-Tecknarna*) lleva a la gran pantalla a los bebés de una serie televisiva (*Rugrats in Paris,* 2001).[1238] Los cómicos Trey Parker & Matt Stone critícan la moral estadounidense con su papel recortado de *South Park* (1999).

En **Alemania** hay faena de dibujo animado a vece ya mezclado con los gráficos de computadora. Gil Alkabetz (israelí), con debut en 1984, realiza gráficos sencillos desde Jerusalén hasta su estancia estudiantil en Stuttgart (*Ecstazoo,* 1996) para luego lograr reconocimiento con la animación inserta del filme de acción viva *Lola Rent* (1998, Tim Tykwer) o sus cortos de humor negro (*Rubicon,* 1997).[1239] Andreas Hykade reflexiona sobre el papel institucional del padre (*The king is dead,* 1990) a la cuestión de género (*Ring of fire,* 1995, cierto tipo de Western).[1240]

En **España** J. de la Fuente y J. Martínez experimentan en *Megasonikoak* (1997).

En **Estonia** sobrevive aun el estilo de la firma NukuFilm (*Cobahehead,* 1995).[1241]

En **Francia** aparecen ciertos dibujos animados con notable éxito internacional. Por el estudio Folimage (y su adquisición de tino cosmopolita) sale *Le moine et le poisson* (1993, Michael Dudok) o *Au bout du monde* (1999; Konstantin Bronzit).[1242] La firma de Jean-France Laguionie[1243] comienza a adoptar ciertos recursos del ordenador mientras la novel *Sparx* (1995, Jean Christophe Bernard, Guillaume Helloui) es totalmente fuente de productos digitales (*Rolie Polie Olie,* 1998).[1244] Por adaptaciones de *Bandes Dessines* está el perro y el gato de *Les Mille et une farces de Pif et Hercule* (1993, Charles de Latour, Bruno Desraisses)[1245]

En **Hungría** F. Cakó continua con sus animaciones con mezclas de materiales y pauta de cine de autor (*Labirintus,* 1999).[1246] Respecto a la *Kecskemét-Film* otea su privatización a manos de veinte empleados fijos; en dicho lapso pueden citarse la experimental *Arcra Arc* (1994) y la aventura de dibujos *Voyage au centre de la terre* (2000; con Francia).[1247]

[1238] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., págs. 86-87.
[1239] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., págs. 108-111.
[1240] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., págs. 24-29.
[1241] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., págs. 220.
[1242] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., págs. 90.
[1243] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., págs. 132-133.
[1244] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., págs. 278-281.
[1245] **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/title/tt0476308/* (Rev. 26 de diciembre de 2007).
[1246] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., págs. 78.
[1247] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., págs. 164-167.

Inglaterra otea un auge del sistema de computo por compañías. La casa *Illuminated Films* (de Ian Harvey; animaciñon tradicional y digital) adapta ciertos textos literarios (*The Very hungry caterpillar & Other stories,* 1993, Andrew Goff) o ensayos sobre arte (*T.R.A.N.S.I.T.,* 1997; Piet Kroon).[1248]

El grupo Beryl (Joanna Quinn), entre labores de publicidad (Osos del papel sanitario *Charmin*) logra ciertos cortometrajes con nominación al oscar (*Famous Fred,* obra músical sobre un gato; *Carterbury Tales*; 1996, 98).[1249]

La casa *Loose Moose* (1994) de Ken Lidster (*Balloon,* 1991), Glen Hoberton y Ange Palethorpe desarrollan proyectos con variada técnica (dibujo, títeres, arcilla, computadora, etc.) como la opera de *I pagliacci, altered ego* (1994), la comedia del dinosaurio. *Interrogating Ernie* (2000) además de variada publicidad.[1250]

Nexus (1997; Chris O'Reilly & Ch. Bavasso), con técnica disímil, anima fragmentos de ciertos filmes de acción viva.[1251]

Studio Aka (199?; M. Craste, M. Graves, P. Hunt, G. Orchard, S. Mal; eje con Studio Sol de Alemania) con mayúscula labor televisiva y publicitaria, da ciertos cortos de autor (*The Knight Tale,* 1999).[1252]

Por autores tradicionales o alternativos, Ruth LingFord, pintora y psicóloga, combina fotos, dibujos y, a veces, edición digital en sus temas relativos al tótem y tabú (*Death & Mother,* 1997).[1253] La diestra E. Russel afianza sus respectivos tópicos con pericia digital (*Triangle,* 1994; *Experimental Dance,* 1994).[1254] Barry Purves logra, con materiales varios (comida, muñecos, etc.), unir opera (*Rigoletto,* 1993) o teatro (*Achilles,* 1995) antes de colaborar con Tim Burton (*Mars Attacks!*) o Peter Jackson.[1255] Jonathan Hodgson (*Menagerie,* 1984) y su compañía *Sherbet* (con Jonathan Bairstow) aplica pautas de collage y temas psicológicos como *Feeling my way* (1997).[1256] Phil Mullhoy, será un director alternativo con dibujo tradicional lleno de sarcasmo y crítico de la moral contemporánea (*The sex life of chai,* 1998); algunos de sus cortos han sido vistos en el canal de MTV.[1257]

[1248] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 116.
[1249] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 146.
[1250] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 183.
[1251] *Natwest, Escape,* (1999). Intro del filme *Catch me if you can,* (2003; S. Spielberg).
Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.), op. cit., pág. 216-218.
[1252] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 286-289.
[1253] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 268.
[1254] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 79.
[1255] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 34.
[1256] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 152.
[1257] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 232-235.

Tandem Films aun mezcla técnicas habituales como su corto de dibujos con acción viva *Manipulation* (1991, D. Greaves; un dibujo toma vida cuando es dibujado; gana Oscar) o la mezcla de maqueta, papel recortado y dibujo de *Flatworld* (1997).[1258] El grupo *The Bolex Brothers* mezcla acción viva con bizarras figuras de arcilla en *The Secret Adventures of Tom Thumb* (1993, Dave BorthWick). [1259]

En **Italia** Guido Manuli y Maurizio Nichetti desarrollan una comedia con acción viva sobre un sonidista de dibujos animados en *Volere, volare* (1991).[1260]

Luxemburgo con Francia y Bélgica otea al niño mítico africano de *Kirikou et la sorcière* (1998) por Michel Ocelot.

En Los **Países Bajos** Michael De Witt adquiere prestigio en Estados Unidos de América y el mundo por su corto *Le moine et le poisson* (1994, sobre un monje) o *Father and Daughter* (2000) con dibujos y coloridos sencillos, a veces hechos con acuarela.[1261]

En **Polonia**, el ya diestro Jerzy Kucia (y su esposa Ewa) luce con arduos trabajos artesanales como *Przez Pole* (1992; cinco años; 16.000 dibujos; dieciocho minutos).[1262]

En **Portugal**, José Miguel Ribeiro (debut: 1988) presenta *A suspedita* (1999) con figuras en plastilina y trama de suspenso sobre un posible asesino en un tren.[1263]

De la **República Checa** Michaela Pavlátová (iniciada en 1987, *Etuda z Alba; Estudio del album*) con dibujos o pintura sobre la lente de la cámara y otros métodos (*Animación total*) detalla la conversación en un café *Reci, reci, reci* (*Palabras, palabras, palabras;* 1991), la pareja de *Repete* (1995) y un experimento en *On Grandma* (2000).[1264] Jan Svankmajer da tema sexual en *Spiklenci slasti* (*Conspiradores de placer,* 1996).[1265]

En **Suecia** continúan ciertos logros del Film-Tecknarna con la inclusión de técnicas con el ordenador (*Revolver,* 1993; *Otto,* 1998).[1266]

[1258] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 296-299.

[1259] Por Cortos lucen **Mike Booth**: *The Saint Inspector* (96). **Martin Davies:** *Keep in a Dry Place and Away From Children* (98). **Paul Davies:** *How Do You Feel* (2000).
Cfr. IMDB *http://akas.imdb.com/name/* (*nm0097529/ Dave Borthwick*)**. Cfr. The Bolex Studio.** *http://www.bolexbrothers.co.uk/who%20we%20are.html* **. Cfr. 2001 Ottawa international student animation festival. retrospectives and tribute screenings, Animated World Magazine:** *http://www.awn.com/ottawa/safo01/retrospectives.html* (Rev. 25 de diciembre de 2007).

[1260] **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/title/tt0103223/plotsummary* (Rev. 25 de diciembre de 2007).

[1261] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., págs. 187.

[1262] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 136.

[1263] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 156.

[1264] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., págs. 190-193.

[1265] **Cfr. IMDB** *http://akas.imdb.com/name/nm0840905/* (Jan Svankmajer) (Rev. 26 de diciembre de 2007)

[1266] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., págs. 86-87.

Ucrania posee el talento de Igor Kovaliov a través sus únicos diseños de *Yago Zhena Kuritrea* (1989) previos a su incursión comercial en Estados Unidos de América con el húngaro Gabor Csupo y los personajes televisivos de *The Rugrats movie* (1998).[1267]

En **Rusia** nace la primera firma privada *Pilot Moscow* (1988; Alexander Tatarsky & Igor Kovaliyov) y su faena va desde la publicidad al cortometraje casi de autor; algunos talentos son Kovalyov, Petrov, A. Kharitidi (*Gagarin,* 1994), Bronzit, M. Aldashin, etc. Konstantin Bronzit ejerce comedia o parodia a través de sus dibujos animados, a veces retocados con ordenador, como *Karusel* (1988) o *Die hard* (1999).

Asimismo, Alexander Petrov, (1981), realiza una serie de animaciones con pinturas en vidrio bajo argumentos literarios (de Dostoievsky, *The Dreams od a Ridiculos man,* 1992; de Hemmingway *The old man and the sea,* 1999). [1268]

En **Japón** prolifera el lucro de la animación por vídeo (OVA; cierta parte de su fruto es pornografía o *Hentai*) y televisión; por largometrajes, el estudio Ghibli ostenta un prestigio afín a Disney bajo toda una cultura distinta; *Kurenai no buta* (*Porco Rosso,* 1992) aún presenta personajes comunes a occidente, *Mononoke-hime* (1997) refleja más clara las influencias espirituales niponas y *Sen to Chihiro no kamikakushi* (2001) es netamente un relato fantástico con símbolos intraducibles a occidente.[1269] Otras cintas siguen la corriente de la Ciencia Ficción *Ciberpunk* al estilo *Blade Runner* y cada vez más centradas en un público adulto; sí están *Rôjin Z* (1991, Hiroyuki Kitakubo, escrita po K. Ôtomo), *Ghost in Shell* (1995, Mamoru Oshii), *Perfect Blue* (1997) y *Sennen Joyu* (*Millenium Actress,* 2001, Satoshi Kon).[1270] En cuanto a un dibujo alejado del estereotipo del anime (ojos grandes), Koji Yamamura (*Yamamura Animation*) logra, con dibujos, fotos y computadora, apartar sus temas de fábula con cierto tratamiento de humor (*Sandoichi,* 1993).[1271]

Sudáfrica sigue con el tino de William Kentridge y sus técnicas de dibujo al carbón o al pastel.[1272]

En **Australia**, Sara Watt, con fotografías y dibujos, escinde su punto de vista antropológico desde las noticias inesperadas de *The candle* (1993) a los problemas femeninos adolescentes de *Local Dive* (1999).[1273] En ese tiempo sale la ecológica *FernGully: The Last Rainforest* (1992, Bill Koyer).[1274]

[1267] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 112.
[1268] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 19-23 (A. Petrov).174-177 (K. Bronzit), 236 (*Pilot Moscow*)**.**
[1269] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 230-295.
[1270] **Cfr. Jordi Sánchez ''Nuevas formas...''. en** El principio del fin... de Rubén Lardin *et al.,* págs. 242, 246.
[1271] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 168-173.
[1272] *Monument* (90), *Mine* (91), *Sobriety. Obesity and Growning Old* (91), *Felix in Exile* (94), *History of the Main complaint* (97), *Stereoscope* (99). *Journey to the moon, Tide Tabel* (2003).
Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.), op. cit., pág. 242-245.
[1273] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 272.
[1274] **Cfr. IMDB.** *http://akas.imdb.com/title/tt0104254/* (Rev. 26 de diciembre de 2007).

En **Canadá** Frédéric Back logra nominación al oscar americano por sus dibujos de *Le fleuve aux grandes eaux* (1993).[1275] Richard Condie aplica ya instrumentos de computo en su corto de opera *La salle* (1996); otros diestros mantienen su estilo.[1276]

Por Latinoamérica se otean autores diversos y largometrajes de dibujos.

En **Brasil** aparecen diversas voces, con pericia en la publicidad entre animación tradicional y diseños por ordenador; Arnaldo Galvâo (maña en publicidad, técnicas con computadora) aplica sátira en ciertos cortometrajes ya loados (*Uma saida politica,* 1990; *Almas em chamas,* 2000)[1277]. La firma *Start Desenhos Animados* (1966) adopta ciertas técnicas derivadas de la computadora; queda loado el largometrajo *O grillo Feliz* (2001).[1278] Otras nuevas empresas son *Trattoria di Frame* (1991; Guto Carvalho, Guilherme Ramalho)[1279] o *Vetor Zero*[1280] con pesquisa en la animación por ordenador. Resta menciona el nacimiento del festival *Anima Mundi* (1994) por los cineastas de animación Aida Queiroz, Cesar Coelho, Léa Zagury (*Karaiba,* 1994) y M. Magalhäes.[1281]

Bolivia ofrece el filme *Paulina* de Marisol Barragán en 1995.

En **Chile** Erich Breuer da dos filmes (*Adán sin Eva,* 1994; *Ciro norte,* 1998).

Respecto a **México** se halla loado en Cannes, el corto *El héroe* (1991) de C. Carrera. A finales de la década, Paul Leduc experimenta con la técnica digital en el mediometraje *La flauta de bartolo* (1999).

En **Uruguay,** Walter Tournier ofrece el trabajo como *El jefe y el carpintero* (1999) y *Navidad Caribeña* (2001).[1282]

[1275] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 94.

[1276] **Talento 1970-1980. Jaques Drouin:** *Ex-enfant* (1994), *Une leçon de chasse* (2001). **Janet Perlman:** *3 man in a kitchen* (1994), *My favorite things that i love* (1994), *Dinner for two* (1996). *Bully dance* (2000). **John Weldon:** *To be* (90), *The lump* (91), *Scant Sanity* (96), *Frank the wabbit* (98). **Michèle Cournoyer:** (aplica ya técnicas digitales) *La basse cour* (92), *Une artiste* (94), *Le chapeau* (99; sobre incestos), *Accordeon* (2004). **Wendy Tilby y Amanda Forbis:** *When the day breaks* (1999; un accidente citadino visto por una marranita).
Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.), op. cit., pág. 202-203, 205, 206, 208-209, 214-215.

[1277] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann,** op. cit., pág. 30-33.

[1278] Otros títulos son: *Safe Motherhood* (1991), *The 10 years* (94), *The ride* (95), *Condor Crux* (98). **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 282-285.

[1279] Obras: *Tortuguitas-Stupid* (96), *Kaiser, Mario de Blond* (98), *Kama Stra* (1999-2000).
Autores: Fábio Yamaji, Fábio Mendoça, Laurent Cardon, Fernando Coster, Guilherme Alvernaz, César Cabral, Leo Cadaval y Ageo Simões. La mayor parte de labor empresarial se dirige al campo del Cd-Rom, DVd, videoclips, etc.
Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.), op. cit., pág. 312-315.

[1280] Empresa de Alberto Lopes, Alceu Baptistäo y Sergio Salles. La mayor parte de labor es para publicidad. Obras: *Tartaruga-Brahma* (2001).
Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.), op. cit., pág. 316-319.

[1281] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 346.

[1282] **Cfr. Anima Mundi, J. Wiedemann (Ed.),** op. cit., pág. 334-337.

Si bien hasta aquí, quedan omitidos cineastas, actores, musicalizadores, tinos disímiles, filmografías de ignotos países o más información sobre el cine de animación[1283], podemos cerrar el bosquejo de la historia general del cine. Subrayamos en toda la anterior base de datos una idea de expresión artística por la intención comunicativa de un director y su equipo de trabajo, los cuales se tornan representativos de una época, de un país o por la serie de elementos audiovisuales para la narrativa.

Asimismo, manifestamos una última inquietud. El cine parece tener tres caras: cine de ficción, cine documental o cine de animación; por metodología de elaboración o público parecen ser distintos a simple vista. Si pensamos en la forma y estructura audiovisual (además de misma base instrumental) reconocerémos a un mismo sistema de expresión. Cualquier separación puede ser un problema interpretativo.

Por ejemplo, si tenemos un docudrama con uso de disolvencias (cuadros difuminados entre cuadro y cuadro; evidencia de una técnica mínima de animación) habremos de vislumbrar tres personas en un mismo prodigio y entramos a un problema de paráfrasis del discurso audiovisual más alla de los datos relativos a la producción del filme; por ende, iniciamos un ciclo de explicaciones sobre el mensaje cuando el espectador puede creer algo, todo o nada del objeto y tema referido en la cinta.

Lo anterior infiere, en un fenómeno de expresión humana, la necesidad de una comunión de significados con un entorno determinado. Allí, persevera una lucha constante por valorar la creatividad del ser humano respecto a la construcción de símbolos y el sistema de significados a partir de ciertas reglas previas.

Ante ello, terminamos con la idea del deseo creativo humano... Durante siglos ocuparon lugares importantes las pinturas en piedra, la voz, la escritura, los grabados, el teatro, los cómics, la literatura, la fotografía, la pintura etc. bajo un anhelo de plasmar, comunicar y atravesar fuera de nuestras cabezas una representación de cualquier experiencia; con el tiempo solamente cambiamos los artilugios de toda una búsqueda aún inacabada.

[1283] Quizá algunos críticos de cine e historiadores, con la omisión del tema, soslayan su forma efectiva de narración o instrumento para dramatizar una acción. El gran contraste es el perenne mercado de Japón cuando, a partir del fenómeno animado, se ha construido una industria a la par de Hollywood y el desarrollo de los propios géneros usados en la cinematografía tradicional.

ANEXO 2: INDICE ANALÍTICO:

Acontecimiento del discurso: 39.
Ciclo ad-infinitum (semiosis): 57.
Cinematógrafo: 72.
Connotación: 48.
Comunicación: 34.
Cultura: 2.
Denotación: 48.
Diégesis: 102.
Doblaje: 70.
Estética: 45.
Expresión: 11, 19, 51, 60.
Expresión-lenguaje:11.
Facultad: 19.
Faneroscopía: 28.
Fundamento: 25.
Gramática: 17, 25.
Habla: 11.
Icono: 30.
Ideoscopia: 28.
Imagen: 42, 58.
Imagen mnemica: 46.
Imagen simbólica: 49.
Imaginario: 45.
Industria cultural: 2.
Innatismo: 15.
Interpretante: 5, 25.
Interpretante diracto: 28.
Interpretante dinal: 28.
Interpretante inmediato: 28.
Intertextualidad: 33.
Institución del signo: 32.
Institución cinematográfica: 78.
Lengua: 10, 11.
Lengua-lenguaje: 11, 12, 32.
Lenguaje Innato: 51.
Lenguaje articulado: 59.
Lectura latente: 36.
Lectura manifiesta: 36.
Lenguaje-Sistema:15, 51.
Leguaje-expresión:60
Lógica: 25.
Lingüística diacrónica: 10.
Logocentrismo: 57, 79.
Mensaje informativo: 50.
Mensaje simbólico: 50.
Mensaje obtuso: 50.
Monstruo: 18.
Montaje: 100, 104.
Objeto: 25.
Objetivismo abstracto: 11.
Pancronía: 52, 105.
Paradigma: 23.
Paralingüistico (a): 11, 58.
Pensamiento: 13, 14.
Pensamiento-lenguaje: 18.
Percepcion: 46.
Plano del contenido: 22.
Plano de la expresión: 22.
Pragmática: 26.
Pre-pensamiento: 35.
Primeridad: 28.
Representación: 42.
Retórica: 25.
Secundidad: 28.
Semántica: 26.
Semiología: 21.
Semiótica: 25.
Semiosis: 25.
Sentido: 37.
Sentido común: 37, 40..
Sentido polisémico:37.
Signo: 21.
Sintáctica: 26.
Sintagma: 23.
Sistema: 10, 19.
Sistema-lenguaje: 11, 14.
Símbolo: 31.
Sincronía: 11.
Sincronismo: 11.
Star System: 65.
Terceridad: 28.
Topos: 20.
Utopicronía: 105.
Western: 137.

Todo esto, o bien forma parte de la isla
o son otros mapas que aparecen a través de ella
y que se confunden completamente porque,
además, nada de esto se está quieto.
J.M. Barrie. ‘‘Peter Pan & Wendy’’

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DE INFORMACIÓN.

BIBLIOGRAFÍA TEÓRICA

ANDREW, James Dudley. Las principales teorías cinematográficas. Barcelona: G. Gili. 1978. 274 p.

BACHELARD, Gastón. La llama de una vela. Caracas: Monte Avila. 1975. 109. p.

BAJTÍN, Mijail. Estética de la creación verbal. México. D.F.: Siglo XXI. 1982. 397 p.

BARBIERI, Danielle. Los lenguajes del cómic. Barcelona: Paidos 1993. 285. p.

BARTHES, Roland. Lo obvio a lo Obtuso: Imágenes, gestos y voces. Barcelona: Paidos. 1992

BEUCHOT, Mauricio. Elementos de Semiótica. Veracruz: Universidad Veracruzana. 1993. 303 p.

---. Hermenéutica, Psicoanálisis y Literatura. México D.F.: UNAM. Instituto de Investigaciones Filológicas. 1990. 180 p.

---. Tópicos de Filosofia y lenguaje. México. D.F.: UNAM. 1991. 247 p.

BENVENISTE, Emile. Problemas de lingüística General. México. D.F.: Siglo XXI, 1977.

CASETTI, Francesco. Teorias del cine. Medrid. Catedra, 2000. Col Signo e Imagen. 364 pp.

CALABRESSE, Omar. Lenguaje del Arte. España: Paidos. 1987.

CAMACHO, Lidia. La imagen radiofónica. México D.F.: McGraw Hill. 1998. 132 p.

CASSIRER, Ernest. Filosofía de las formas simbólicas Tomo II. México D.F.: Fondo de Cultura Económica. 1971. 279 p.

COHEN, Jozef. Sensación y percepción visual. México D.F.: Trillas. 1989. 100 p.

CHOMSKY, Noam. ¿Chomsky o Skinner?; La genesis del lenguaje. Barcelona: Fontanella. 1977. 233 p.

DARLEY, Andrew. Cultura Visual Digital. Barcelona: Paidos. 2002. 333 p.

DONDIS, D. A. La sintaxis de la imagen. Barcelona: Gustavo Gili. 1992. 211 p.

ECO, Umberto. ‘‘Semiología de los mensajes visuales’’ Análisis de las imágenes. Barcelona: Buenos Aires. 1970. 23-80 p.

---. La Estructura Ausente. España: Lumen. 1998.

---. Lector in Fabula. Barcelona: Lumen. 330 p.

ELIADE, Mircea. Imágenes y Símbolos. Madrid: Taurus. 1979. 198 p.

EISENSTEIN, Sergei. El sentido del cine. México D.F.: Siglo XX. 1986. 208. p.

FREUD, Sigmund. ‘‘Estudios sobre la histeria’’. Obras completas. Tomo II. Buenos Aires: Amorrortu. 1986.

---. ‘‘El soñador diurno y el fantaseo.’’ Obras completas. Tomo IX. Buenos Aires: Amorrortu. 1986.

---. ‘‘Formulaciones sobre el acaecer psíquico’’. Obras completas. Tomo XII. Buenos Aires: Amorrortu. 1986.

---. Tótem y tabu; traductor Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid : Alianza, 1999, 2003. 206 p.

FOUCAULT, Michel. Esta no es una pipa. Barcelona: Anagrama. 1999. 90 p.

GIL OLIVO, Ramón. Televisión y Cultura. Guadalajara, Jalisco, México: Universidad de Guadalajara. Centro de Estudios de la Información y la Comunicación.1993 327 p.

GONZÁLEZ OCHOA, César. Apuntes acerca de la representación. México D.F.: IIFL UNAM. 2001. 92. p.

GORSKI, D.P. / KOPNIN, R.V., et al. Pensamiento y lenguaje. México D.F.: Grijalbo. 1991. 366 p.

GREEN, Andre. El lenguaje en el psicoanálisis. Buenos Aires: Amorrortu. 1995. 238 p.

GUIRAUD, Pierre. La semiología. México D.F.: Siglo XXI. 1989. 133. Pp.

HAUG, Wolfgang Fritz. Publicidad y consumo. México. D.F.: F.C.E. 1993. 271 p.

HJEMSLEV, Louis. Ensayos lingüisticos. Madrid: Gredos. 1972. 358 p.

LOTMAN, Yuri Mikhailovich. Estética y Semiótica del Cine. Barcelona: Gustavo Gili. 1979. 153. p.

MANDOKI, Katya. Prosaica: introducción a la estética de lo cotidiano. México. 1994. 285. pp

METZ, Christian *et al.* ‘‘Mas allá de la analogía, la imagen’’ Análisis de los Mensajes visuales. Barcelona: Buenos Aires. 1970.

---. Ensayos sobre la significación en el cine Vol. 1. Barcelona: Paidos. 2002. 265. p.

---. El significante imaginario. Madrid: Ed. Gustavo Gili. 1979. 256 p.

MITRY, Jean. Estetica y psicología del cine. México. D.F: Siglo XX. 1978.

---. La semiología en tela de juicio, Cine y Lenguaje. Madrid: Akal. 1990. 166 p.

PEIRCE, Charles Sanders. Un hombre, un signo; el pragmatismo de Peirce. Barcelona: Critica. 1998. 392 p.

---. La ciencia de la Semiótica. Buenos Aires: Nueva Visión. 1974. 116 p.

REYES, Virginia. Teoría de la publicidad. México. D.F.: UNAM. Sistema de Universidad Abierta, Facultad de Ciencias Politicas y Sociales. 1997. 201. Pp

RAITER, Alejandro. Lenguaje y Sentido Común. Buenos Aires: Biblos 2003. 189 p.

RICCI BITTI, Pio E. & ZANNI Bruna. La comunicación como próceso social. México. D.F: Grijalbo. 1990. 290 p.

RICOEUR, Paul. Teoría de la Interpretación. México D.F.: Universidad Iberoamericana & Siglo XXI. 1995. 112 p.

SARTRE, Jean Paul. Lo imaginario. Buenos Aires: Losada. 1997. 251 p.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. Invitación a la estética. México. D.F.: Grijalbo. 1996. 275 p.

SAUSSURE, Ferdinand. Curso de lingüística General. México. D.F.: Fontamara. 1997. 317 p.

SILVESTRI Adriana & BLANCK, Guillermo. Bajtín y Vigotski: la organización semiótica de la conciencia. Barcelona: Anthropos 1993.286 p.

TINBERGEN, Niko. El estudio del instinto. México D.F.: Siglo XXI. 1969. 243. p.

THENON, Jorge. La imagen y el lenguaje. Cuenos Aires: La pleyade. 1971. 173 p.

TURNER, Johanna. Desarrollo Cognitivo. Barcelona: Ceac. 1981.

VILCHES, Lorenzo. La lectura de la imagen. Barcelona: Paidos. 1991. 246 p.

VILLAFAÑE, Justo. Introducción a la teoría de la Imagen. Madrid: Piramide. 1987. Colección Medios. 230 p.

VOLOSHINOV, Valentin Nikolaievich. El signo ideológico y la filosofía del lenguaje. Buenos Aires: Nueva Visión. 1976. Págs. 244

YULE, George. El lenguaje. Cambridge : University of Cambridge, 1998. 354 p.

BIBLIOGRAFÍA HISTÓRICA

ARROYO, Carlos Gustavo , Carlos ÁVILA. Historia cinematográfica de la unión europea. Madrid: Edigener. 1999. 560 p.

AVIÑA, Rafael. Asesinos seriales: grandes crimenes : de la nota roja a la pantalla grande. México. D.F.: Nueva Imagen. 1995. 156. p.

BARNARD, Timothy & RIST Peter. South American Cinema, A critical Filmography 1915-1994. Texas USA: University Of Texas Press, Austin. 1992. 405 p.

BILHARINHO, Guido. Cem anos de cinema. Uberaba, Brasil. Instituto Triangulino de Cultura, 1996. 320 p.

BELLUSCIO, Marta. Comida y Cine: placeres unidos. Valencia: La Mascara. 1997. 224 p.

BUSCOMBE, Edward. Cinema today. London : Phaidon, 2003 512 p.

CESARE CASTELLO, Giulio. El cine neorrealista. Buenos Aires: Eudeba. 1962. 59 p.

ELENA, Alberto. Los cines periféricos; África, Oriente Medio, India. Barcelona: Paidos, Iberica. 1999. 317 p.

EYLES, Allen. Todas las películas de los hermanos Marx. Barcelona: Odin. 1994. 224 p.

FOFI, Goffredo, Petazzi Paolo, Piero Santi. La cultura del 900. Vol 6. Cine-Música. México, D.F.: Siglo XXI. 1985. 306 p.

GARCÍA RIERA, Emilio. Breve historia del cine mexicano : primer siglo 1897-1997. Zapopan, Jal.: Mapa, Coedicion con: CONACULTA, IMCINE, Canal 22 y Universidad de Guadalajara. 1998.

GARCÍA TSAO, Leonardo. Orson Welles. Guadalajara, Jalisco: Universidad de Guadalajara. Centro de Capacitación Cinematográfica. 1987. 144 p.

GETINO TASCON, Octavio. Cine y television en America Latina : produccion y mercados. Buenos Aires: CICCUS 1999. 281 p.

GOMEZJARA Francisco, SELENE DE DIOS Delia. Sociología del cine. México. D.F.: Secretaría de Educación Pública. 1973. 181 p.

GUBERN, Román. Historia del cine. Barcelona: Lumen. 1979. Edición de bolsillo, 2 volumenes

---. La caza de brujas en Hollywood. Barcelona: Anagrama 1991. 162. p.

---. La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas. Madrid: Akal. 1989. 131 p.

---.Del Bisonte a la Realidad virtual. Barcelona: Anagrama. 1996. 190 p.

GUMUCIO DAGRON, Alfonso. Historia del cine Boliviano. México. D.F.: Filmoteca UNAM. 1983. 327 p.

JEANCOLAS, Jean Pierre. Historia del cine francés. Madrid: Acento Editorial. 1997. 95 p.

JEANNE, Renne & CHARLES Ford. Historia ilustrada del cine. Madrid: Alianza Editorial. 1981. 2 volumenes (344 y 344 págs.)

LEPROHON, Pierre. El cine Italiano. México D.F.: Era. 1971. 427 p.

LO DUCA, Giuseppe. Historia del cine. Buenos Aires: Eudeba. 1960. 69 p. Serie Cuadernos: 21

MAHIEU, José Agustín. Panorama del cine iberoamericano. Madrid : Cultura Hispanica, 1990. 216 p.

MARTÍNEZ PARDO, Hernando. Historia del cine colombiano. Colombia: America Latina. 1978. 472. p.

MENDEZ LEITE, Fernando. Historia del cine español. Madrid: Rialp. 1965. 2 volumenes (584 y 880 págs).

SADOUL, Georges. Historia Mundial del Cine. 19ava ed. México. D.F.: Siglo XXI. 2004. 828 p.

---. Las maravillas del cine. México. D.F.: Fondo de Cultura Económica. 1985. 274 p.

SANCHEZ Noriega, José Luis. Historia del cine. teoria y generos cinematograficos, fotografia y televisión. Madrid : Alianza, 2002. 735 p.

SKLAR, Robert. Film an International history of the medium. New York : H.N. Abrams. 1993. 560 p

SANTILLANA, Antonio. El cine. Barcelona: Bruguera. 1962. 282 p.

PLAZA, Francisco. Asesinos de cine. Valencia: MIDONS. 1998. 128 p.

Compilaciones de artículos sobre historia del cine:

Animation now! ***:*** Anima Mundi / [Rida Queiroz ... et al.] ; ed., Julius Wiedemann China: Taschen. 2007. 352 p.

El principio del fin : tendencias y efectivos del novísimo cine japonés / Jordi Costa ... [et al.]. Barcelona: Paidos. 2003. 281 p.

Historia General del cine Vol XI; Nuevos Cines. Monteverde, José Enrique Rimbaud (Cordinadores). Madrid: Catedra. 1995. 434 p. Colección Signo e Imagen.

Historia General del cine Vol XII, El cine en la era audiovisual. Palacio, Manuel y Zunzunegui Santos (Cordinadores). Madrid: Catedra. 1995. 342 p. Col. Signo e Imagen.

Hojas de cine: Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano. México D.F.: SEP, UAM y Fundacion Mexicana de Cineastas. 1988. 3 volumenes.

Horizontes del segundo siglo: investigacion y pedagogia del cine mexicano, latinoamericano y chicano / Julianne Burton-Carbajal, Patricia Torres, Angel Miquel (comps.) Guadalajara, Jalisco: Universidad de Guadalajara; Mexico, D. F.: Instituto Mexicano de Cinematografia, 1998. 239 p. Colección Ensayos

Memorias del VII festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano / González Morantes Carlos, compilador. México D.F.: UNAM, Coordinación de difusión cultural; dirección de cinematografía, 1986. 156 p. Serie: Cuadernos De Cine No 30

Seúl Express, 1997-2004, La renovación del cine coreano E. Alberto (Editor). Madrid: T&B Editores. 2004. 106 p.

BIBLIOGRAFÍA METODOLÓGICA

BAENA, Guillermina. Instrumentos de Investigación. México: Editores Mexicanos Unidos. 2002. 134 p.

DIETERICH, Heinz Nueva guía para la investigación científica. México: Ariel. 1996. 229 p.

SORIANO ROJAS, Raúl. Guía para realizar investigaciones sociales. México D.F.: UNAM. 1985.

WALKER, Melissa. Como escribir trabajos de investigación. Barcelona, España: Gedisa 1997. 473 Pp.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA.

ALBERT, Pierre y TUDESQU, Andre-Jean. Historia de la radio y la televisión. México D.F.: Fondo de Cultura Económica. 1982. 176 p.

AMÉZQUITA CASTAÑEDA, Irma y Moreno Ramos, Manuel Tonatiuh. La odisea liberadora de los juegos de rol. México. D.F.: Consejo Nacional para la Enseñanza y la Investigación & Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO). 2001. 303 p. Cuadernos del Coneicc.

DE QUEVEDO, Orozco. La radio y los creadores del arte vanguardista. México. D.F.: Universidad Pedagógica Nacional, 2002. 65. p. Serie Educarte..

GAJA JAUMEANDREU, Raimon. Videojuegos ¿Alienación o desarrollo?. Barcelona: Grijalbo. 1993.192 p.

HOMS, Ricardo. Rock'n Roll, La revolución cultural más importante del siglo XX. México. D.F.: Edamex. 1996. 206 p.

LINARES, Marco Julio. El Guión, Elementos, Formatos, Estructuras. México D.F.: Alhambra 1998. 297 p.

MARTIN AVEDILLO, Fabriciano Canto Gregoriano. Valladolid: Fama. 1983. 39 p.

MEYER, Lorenzo. Liberalismo autoritario, las contradicciones del sistema político mexicano. México D.F: Océano. 1995. 282. p.

MEYERS, William. Los creadores de Imagen. Barcelona: Ariel. 1994. 270 p.

MILLER, Arthur. Las brujas de Salem. Buenos Aires: Compañía General Fabril Financiera. S.A. 1958 (Reproducción con fines didácticos México. D.F.: Colegio de Ciencias y Humanidades, Plantel Vallejo. UNAM, 199?, Sin fecha ni paginación)

ROBLES, Xavier; ORTEGA Guadalupe. Rojo amanecer; Bengalas en el cielo. Introducción de Francisco Sánchez. México. D.F.: El milagro. Instituto Mexicano de Cinematografía. 1995. 111 Pp.

TOSTADO SPAN, Verónica. Manual de producción de video. México D.F.: Alhambra Mexicana. 1999. 288 p.

DICCIONARIOS Y ENCICLOPEDIAS

BAWDEN, Liz Anne (Editora). The Oxford Companion to film. London: Oxford University Press. 1976.

BLANQUEZ, Fraile Agustín. Diccionario Latino-Español. Barcelona: Sopena. España. 1985. 3. V.

MUSACCHIO, Humberto Diccionario enciclopedico de México. Mexico, D.F. Sector de orientacion pedagogica, 1997, 2 tomos.

Diccionario Enciclopédico VOX/Lexis 22. Barcelona: VOX. 1976. 22 Tomos.

El Cine. Barcelona: Larousse; Spes Editorial. 2004.

Historia del Cine. Biblioteca Temática Uteha, Volumen VII (2 Tomos). México. D.F.: Uteha. 1980. (Tomo 1, 190 pp.; Tomo 2, 192. pp)

Libro del año; 1982. México. D.F.: Cumbre; Grolier. 1982. 384 p.

GRANDES TEMAS SALVAT. - Teoría de la Imagen. Salvat Manuel (director) – Barcelona: Salvat. 1974. 144. p.

Enciclopedias digitales o de internet.

Enciclopedia Microsoft(R) Encarta(R) 99. (c) USA: *Microsoft Corporation.*1993-1998.

Websters Concise Encyclopedia Ver. 1.23. USA: *Attica Cybernetics.* 1994-1995.

Enciclopedia Brittannica ® 2002- Deluxe Edition. .

Enciclopedia Britannica Online
http://www.britannica.com/

The Canadian encyclopedia;
http://www.thecanadianencyclopedia.com/

HEMEROGRAFÍA.

***Periódicos:* (*Algunos con copia en internet*).**

La jornada., Directora: Carmen Lira Saade. México. D.F.

--- Domingo 5 de Octubre de 1997, Año 14. Número 4700
(Robles, Xavier. ‘‘Contra la censura’’; en Suplemento: La Jornada Semanal, págs. 8-9)

--- Miércoles 13 de Enero 1999, Año 15. Número 5157
(Barbachano Ponce, Miguel ‘‘Acercamiento al cine nazi’’, en Sección de Cultura; pág. 50) (*http://www.jornada.unam/1999/01/13/barbachano.html* vista el 19-Julio-2006)

--- Domingo 18 de Marzo de 2001. Año 17. Número 5943.
(Durán, Manuel: "De Diderot a internet" en Suplemento: La Jornada Semanal, págs. 4-7) (*http://www.jornada.unam.mx/2001/03/18/sem-diderot.html* vista el 19-Dic-2007)

--- Domingo10 de Marzo 2002. Año 18. Número: 6296.
(Primont, Michel. ‘‘Cine Chino Moderno’’ en Suplemento: La Jornada Semanal, págs. 8-9) (*http://www.jornada.unam.mx/2002/03/10/sem-michel.html* vista el 19-Dic-2007)

--- Domingo 16 de Junio 2002. Año 18. Número: 6393
(Bonfil, Carlos ‘‘Las hadas ignorantes’’ en Sección de cultura, pág. 15A)
(*http://www.jornada.unam.mx/2002/06/16/15aa1cul.php?origen=opinion.html* vista el 19-Dic-2007)

--- Domingo 22 de Febrero, 2004. Año 20. Número 7000
(Bonfil, Carlos. ‘‘Distante’’, en sección de cultura, pág. 4A)
(*http://www.jornada.unam.mx/2004/02/22/04aa1cul.php?origen=opinion.php&fly=2* vista el 19-Dic-2007)

---Domingo 18 de Julio 2004. Año 20. Número 7145
(Bonfil, Carlos ‘‘Presencia del cine brasileño’’ en sección de cartelera, pág. 13A)
http://www.jornada.unam.mx/2004/07/18/13aa1esp.php?origen=opinion.php&fly=1 vista el 19-Dic-2007)

---13 de Abril de 2006. Año 22. Número 7771
(Valdiosera R. Cuauhtemoc ‘‘La evolución del almacenamiento digital’’, sección de economía, pág. 30) (*http://www.jornada.unam.mx/2006/04/13/030n1tec.php*)

Revistas:

CINE PREMIERE. Año 1/ No 6/ Marzo 1995. Publicación Mensual. México D.F.
---.Año 1/ No 10/ Julio 1995. Publicación mensual. México D.F.
---.Año 3/ No 30/ Marzo 1997. Publicación mensual. México D.F.
- Dir. Leonides Guadarrama.

Periódicos consultados por Internet:

El Universal, Director: Lic. Juan Francisco Ealy Ortiz. México. D.F.
http://www.eluniversal.com.mx/
--- Miércoles 10 de octubre de 2007
http://www.eluniversal.com.mx/notas/454207.html

The New York Times, Director: Janet L. Robinson, New York
http://query.nytimes.com/
--- Miércoles 18 de Junio, 2008
http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9F0DE5DD153AF93BA35750C0A963948260)

The village voice, Director: Nueva York
http://www.villagevoice.com/
---Enero 20 2004
http://www.villagevoice.com/film/0404,stein,50576,20.html
(Jerzi kawalerowics)

The Wall Street Journal, Editor: Paul A. Gigot, New York
http://online.wsj.com/public/us
----Martes 2 de Marzo de 2004
http://www.opinionjournal.com/la/?id=110004761

Revistas consultadas por Internet

La gaceta de Guinea Ecuatorial, Director: D. Roberto Martín Prieto, Malabo.
http://www.lagacetadeguinea.com/
--- Enero 2006 (No. 99 Año X)
http://www.lagacetadeguinea.com/103/10.html
--- Noviembre 2006 (No. 109 - Año X)
http://www.lagacetadeguinea.com/109/16.html
--- Noviembre 2007 No. 121 - Año 11
http://www.lagacetadeguinea.com/121/14.htm

La gaceta de Marruecos, Director: Kamal Lahlou, Casablanca, Maroc.
http://www.lagazettedumaroc.com/index.php)
---18 de Octobre 2004
http://www.lagazettedumaroc.com/articles.php?r=7&n=390&n_2=390

The Irrawady (*Covering Burma and Southest Asia*).
Copyright © 2008 Irrawaddy Publishing Group. Tailandia.
(PO Box 242, Chiang Mai University Post Office, Chiang Mai 50202)
Publicación mensual.
http://www.irrawaddy.org/index.php
---Marzo/1/2004 (Vol. 12 No.3)
http://www.irrawaddy.org/article.php?art_id=924

Le matinal (Quotidien, Le Matinal). (Dato omitido sobre director). Benin
http://www.actubenin.com/
http://www.quotidienlematinal.com/
---28 de Noviembre 2006.
http://www.africatime.com/benin/nouvelle.asp?no_nouvelle=294262&no_categorie=4

Tierra Incognita, Director: Andrés Vallejo Ecuador
http://www.terraecuador.net

--- Mayo-Junio, 2004
http://www.terraecuador.net/revista%2029/hieleros%20de%20chimborazo.htm

FUENTES COMPLEMENTARIAS.

DVD (s)

The Little Tramp: The Charlie Chaplin Collection. USA: Passport International Entertainment. 2006 (DVD-5880)

Barmak, Siddiq. OSAMA. México: Zima. 2004 (DVD-5483, RTC)

WEB SITES

Bases de datos básicas de Internet para la historia del cine:

Internet Movie Data Base (Base de Datos, reseñas, filmografías, países o biografías)
http://akas.imdb.com (con apelativos foráneos de los filmes).
http://us.imdb.com (plataforma informática desde Estados Unidos de América)
http://uk.imdb.com (plataforma informática desde Reino Unido)

Film Database – Movie Database (Base de datos de cintas y autores; tiene el inconveniente de cambiar la numeración de sus páginas al cabo de unos días)
http://www.citwf.com

Revistas, festivales y otras bases de datos de cine

Academia de la pipa (por Alfredo Domingo Coloso) (Además de temas de filosofía existen reseñas sobre cine ruso o nipón)
http://www.academiadelapipa.org.ar/

Adult Film Database (*Base de datos de cine porno*)
http://www.iafd.com/

Africa Film & Tv (Sobre la industria audiovisual de África)
http://www.africafilmtv.com/

Africultures (Revista sobre la cultura africana)
http://www.africultures.com/index.asp

Allocine.com (Base de datos en francés)
http://www.allocine.fr/

America Online –Movies (Base de datos)
http://movies.aol.com/

Animated World Magazine (Revista sobre temas de animación)
http://www.awn.com/

Archives Françaises du Film
http://www.cnc-aff.fr/

Australian & New Zealand Cinema (Guía de páginas sobre la industria de cine en Oceanía)
http://www.ibiblio.org/erika/ukaas/

Brooklin International Film Festival
http://wbff.org/

Cine Europa (Bases de datos de cine)
http://www.cineuropa.org/films.aspx?lang=es&treeID=1101

Cinefil, Cityvox (Reseñas de películas; idioma francés)
http://www.cinefil.com/

Cascade Festival of African Film. (por Michael Dembrow del Departmento de Inglés de *Portland Community* College, *Cascade.* Estados Unidos de América; estudios y filmografías de cine africano)
http://spot.pcc.edu/~mdembrow/filmography.htm

Cinemasie (*Página francesa sobre cine de Asia*)
http://www.cinemasie.com/fr/

Cine sur Voila: toute l actu cinéma (página de carteleras, datos de filmes y sinopsis; en francés) *http://www.cine.voila.fr/*

CinéManageria (de Hamid Nala). (Página de temas, cine por países, conceptos)
http://cinemanageria.ifrance.com/

Comité du Film Ethnographique (*Festival de cine documental, incluye artículos diversos*)
http://www.comite-film-ethno.net/
http://www.comite-film-ethno.net/Bilan/bilan2006/bilan2006-john-marshall-en.htm

DvdToile (Base de datos de filmes; en su mayoría franceses).
http://dvdtoile.com/

Directores de cine africano. AFRICA, Ikuska libros 1997-2007.
http://www.ikuska.com/Africa/Historia/biografias/cine.htm

Dogma 95 (Web Site Oficial del último movimiento de cine del siglo XX)
http://www.dogme95.dk/

Don Markstein, Toonopedia: (Base de datos sobre dibujos animados)
http://www.toonopedia.com/

Festival de Cannes (Reseñas) The Film Festival Server:
http://www.filmfestivals.com/cannes/cfilm3.htm

Festival de Cine Fantástico Universidad de Málaga (España)
http://www.fantastico.uma.es/

Festival du cinema Nordique (Sinopsis, bases de datos, etc.)
http://www.festival-cinema-nordique.asso.fr/
---- *www.festival-cinema-nordique.asso.fr/info_personne.php?id=5293*
(sobre el director Bern Haanstra):

Festival Des 3 Continents (Cine de Africa, Sudamérica y Asia)
http://www.3continents.com/

Festival Internacional de Cine Independiente. Buenos Aires, Argentina
http://www.bafici.gov.ar/

Festival Internacional de Cortometrajes y Cine Alternativo de Benalmádena (2007)
http://www.ficcab.com

Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou (*Fespaco*)
(Festival más importante del cine africano; contiene artículos, datos, historia, etc.)
http://www.fespaco.bf

Film Annex (Datos y avances sobre filmes)
http://www.filmannex.com

Film de Culte (Artículos sobre autores o temas específicos de cine)
http://archive.filmdeculte.com/

Film Festivals Server (Índice de festivales, premios, sinopsis de filmes, artículos)
http://www.filmfestivals.com/

Greek Film Festival (sitio australiano dedicado a subrayar el cine griego)
http://greekfilmfestival.com.au/filmfestival07/
--- *greekfilmfestival.com.au/filmfestival05/sydney/films/film_coin.htm*
(Yorgos Yavellas)

Global-art.com: agenda de buenos aires, lanzamientos, entrevistas y actualidad musical. (Página argentina sobre eventos y temas de entretenimiento; cuenta con carteleras, sinopsis y datos de filmes)
http://www.global-art.com/
http://www.global-art.com/art/agenda/2004/07_july/cine_turco.htm

iFilm Connections: Asia & Pacific (Dir: Jeannette Paulson Hereniko; Estados Unidos)
(Página sobre cierto cine de Asia; Korea, Japón, Hong-Kong, China, Taiwán. Incluye artículos y reseñas de filmes)
http://www.asianfilms.org/

Il était une fois le cinema (Base de datos, sinopsis, artículos, reseñas)
http://www.iletaitunefoislecinema.com/

International federation of film critics © FIPRESCI
http://www.fipresci.org/

La Huit (Productora de discos de música, filmes y documentales)
http://www.lahuit.com/home/homeflash_html

Jane Resture's Oceania Page! (Página con diversa información de la cultura de las islas de Oceanía y el océano Pacífico).
http://www.janeresture.com/index.htm

Julio Bracho y el cine mexicano (*Página de* Jesús Ibarra, sobre cine mexicano)
http://www.geocities.com/jesus_373/juliobracho.html

Jump Cut, A Review Of Contemporary Media (Revista sobre temas de cine y medios audiovisuales; hecha por diversos autores; edita John Hess)
http://www.ejumpcut.org/home.html
http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC35folder/PatriciaGruben.html
(Biografía de Patricia Gubern)

MTV (Base de datos de filmes)
http://www.mtv.com/movies/

MSN Movies (Base de datos)
http://movies.msn.com/

Mymovies- Il cinema dalla parte del pubblico (Base de datos en italiano)
http://www.mymovies.it/
---... *http://www.mymovies.it/dizionario/recensione.asp?id=25573* (Helmut Kautner, La Traversata del Terrore (Epilog - Das Geheimnis der ''Orplid'')
---... *http://www.mymovies.it/dizionario/biblio.asp?r=2445* (Hideo Sekigawa)

Oz Cinema (de Joshua Smith; reseñas, artículos y temas de historia)
http://www.ozcinema.com/

Red Mundo Árabe. (Madrid, España) (Escritos sobre la cultura y el cine árabe)
http://www.cinearabe.es/cine_arabe_hoy.htm

Revista Eclairges
http://www.eclairages.com.fr/
http://www.eclairages.com.fr/index.php?action=article&numero=27 (Artículo sobre cine ruso)

RECAM (*Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur*)
http://www.oma.recam.org/

Revista del Instituto Cervantes de Estambul; (*institución pública de España, 1991; para la promoción y la enseñanza de la lengua española y difusión de cultura española e hispanoamericana; sedes: Madrid, Alcalá de Henares.*
http://www.cervantes.es/
http://www.cervantes.es/portada_b.htm
http://estambul.cervantes.es/Portada_52_1.htm

Revista Miradas (Artículos diversos sobre industria, temas, estilos)
http:www.eictv.co.cu

Sense of Cinema (Directeres: Rolando Caputo y Scott Murria)
(Diversos artículos sobre cine)
http://www.sensesofcinema.com/
--- *http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/03/ghatak.html*
(sobre Ritwick Ghatak)

SLUNK.NET (Página de artículos medios audiovisuales).
http://www.sklunk.net/

The Film Reference (Base de datos, sinopsis y artículos)
http://www.filmreference.com/
http://www.filmreference.com/Directors-Jo-Ku/Kawalerowicz-Jerzy.html
(Sobre Jerzi kawalerowics)

The Icarus Films (Distribuidor de cine documental, Dvd y videos; cuentan con 900 titulos y muchos de ellos, producciones independientes)
http://www.frif.com/
http://www.frif.com/cat97/p-s/south_af.html

The International federation of film critics © FIPRESCI 2006
http://www.fipresci.org/default.htm

Villa Rica Cultural (Sitio chileno dedicado al cine)
http://cinevillarrica.zoomblog.com/
---*http://cinevillarrica.zoomblog.com/archivo/2006/02/15/play-gano-en-cuatro-categorias- en-prim.html* (Sergio Bravo)

Artículos, noticias o estudios específicos.

ASIAWEEK.COM 1995, June 16 ‘‘Reel life in Singapore: It's renaissance time for the island's film industry’’. (actualmente página fuera de servicio; el sitio es una filial de Time) *http://www.asiaweek.com/asiaweek/95/0616/cinema.html*

CINEMASIE.COM ‘‘Japon: Les années 50, explosion mondiale, âge d'or (*Source: le Cinéma Japonais par Sato Tadao*)
http://www.cinemasie.com/fr/fiche/dossier/205/

DEJAN, Kosanovic: ‘‘Film And Cinematography (1896-1993)’’ Serbian Unit Congress (*http://www.suc.org/*)
http://www.suc.org/culture/history/Hist_Serb_Culture/chw/Cinematography.html

DEFOSSEMONT, Flore ‘‘Comment et dans quelle mesure l’émergence du cinéma à Madagascar peut-elle se réaliser ?’’ DEA 130. Université Paris IX- Dauphine. en SLUNK.NET
http://www.sklunk.net/FLORE-DEFFOSSEMONT
http://www.sklunk.net/IMG/article_PDF/FLORE-DEFOSSEMONT.pdf

FAJKUSOVÁ, Andrea ‘‘Hermína Týrlová, pionera del cine animado checo’’ [14-05-2003]. Radio Praha.
http://www.radio.cz/es/articulo/40655

GARCÉLLS SUÁREZ, Agustín, ‘‘Los Noventa y la Segunda Ola de Cine en Hong-Kong’’ Revista Miradas
http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=353&Itemid=53

KAIZA, David. ‘‘Uganda Film Fest Captures Realities of Life in Africa’’, The Eastafrican (miembro de Nation Group ó Nation Media; Kenia)
http://www.nationaudio.com/News/EastAfrican/081199/Features/PA5.html

LE HIR, Mael "Afrique 50 de René Vautier" Mael Le Hir Web Site:
http://mael.le.hir.free.fr/cinema/vautier-afrique-50.php
http://mael.le.hir.free.fr/

LASEUR, Carol ‘‘The Field of Genre and Australian Filmic Texts: Transforming Cultural Narratives’’ Communication Studies, School of Humanities, 1989, Murdoch University Home Page,
http://wwwmcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/film/laseur/genre.html
wwwmcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/film/laseur/chap2.html

NORIEGA Chon A. ‘‘The Aztlan Film Institute´s Top 100 List’’. UCLA
http://chicano.ucla.edu/press/media/documents/AztlanFilmListbyChon_000.pdf

PARSONS, Neil. ‘‘Botswana Cinema & Film Studies’’, 2004,
University of Botswana History Department
http://www.thuto.org/ubh/cinema/bots-cinema-studies.htm

RIPOLL, Xavier. ‘‘Las guerras de Corea y Vietnam en el cine’’, Xarxa Telemática Educativa de Catalunya.
http://www.xtec.es/
http://www.xtec.es/~xripoll/corea.htm

SCHEMBORI Tana y J.C. Maneglia ‘‘La industria audiovisual en Paraguay’’, RECAM (Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur): *http://www.oma.recam.org/estudios/paraguay_industria.pdf*

SMITH, Joshua. ‘‘History of Australian Film’’, Film.org.au
http://www.film.org.au/article_history.htm
copia en Oz Cinema *www.ozcinema.com/articles/1998/april/history2.html*

TAPSOBA, Clement. ‘‘Panorama actual del cine africano occidental: una renovación constante’’ Revista Miradas
http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=666&Itemid=93&lang=es

VIDEAU, André, [17/10/2005] ‘‘Festival Résonances. Rencontres du cinéma citoyen jusqu'au 19 octobre à Bobigny’’ Altérités
http://www.alterites.com/center_actualite.php?id=1134

YACOUBOU, A. Foulératou ‘‘Projection du film « Crânes épais...lèvres fausses »: Un pamphlet de François Sourou Okioh’’ (Le Matinal 28/11/2006)
http://www.africatime.com/benin/nouvelle.asp?no_nouvelle=294262&no_categorie=4

YÉBENES CORTÉS, María del Pilar: La cultura de la animación española frente a los modelos japonés y americano. Universidad Europea de Madrid, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Departamento de Periodismo Especializado
http://www.uem.es/binaria/anteriores/n1/columnaabierta/yebenes.html

ZUPANC, Miodrag ‘‘In memoriam Vladimir Pogacic (1919–1999)’’ Republika
http://www.yurope.com/zines/republika/arhiva/99/222/222_33.html

Sitios específicos entorno al cine de un país.

ANDORRA
Emprendedores (*Nuestro hangar de ideas y proyectos*) (Sobre proyectos multimedia)
http://papafrita.com/blog/
http://papafrita.com/blog/?page_id=7
(Quien es Josep Guirao ? Mayo 28, 2006)
http://papafrita.com/blog/?p=3
(corto: *No pronunciaras el nombre de dios en vano*)

ARMENIA
Asociación armenia de críticos y periodistas de cine
http://www.arm-cinema.am/

AZERBAIJÁN
Azerbaijan Film Commision
http://www.afc.az/eng/az_films/tarix.shtml

Heydar Aliyev Foundation (En cine dentro de la cultura de Azerbaiján)
www.azerbaijan.az/_Culture/_Cinema/_cinema_e.html

The Union of filmmakers of Azerbaijan
http://cinema.aznet.org/directors_az.html

ALBANIA
Albanian Film Database (Base de datos)
http://amdb.logoreci.com/

ARGENTINA
Sur del sur (© 1996-2002 Mario E. Farber, Irene N. Raizboim) (Sobre identidad cultural y cine argentino)
http://www.surdelsur.com/cine/cinein/

Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente
http://www.bafici.gov.ar/

AUSTRALIA
Australian Film Comision
http://www.afc.gov.au/profile/about_us/default.aspx
Australian Government; culture and recreation (*Sitio oficial sobre la cultura del país*)
http://www.cultureandrecreation.gov.au/
http://www.cultureandrecreation.gov.au/articles/film/ (*artículo de cine*)

Embajada de Australia en España
http://www.embaustralia.es/
---*http://www.embaustralia.es/madrcastellano/Nosotros_a_travAxs_d.html*
(Sección de cultura)

Film.Org.Au (*Organización oficial de cine*)
http://www.film.org.au/article_history.htm

BARBADOS
Shango Films (Productora Independiente; Biografía del director A. Millington)
http://www.shangofilms.com/director.html

The Barbados Festival of African and Caribbean Film
University of the West Indies Cave Hill Campus
http://humanities.uwichill.edu.bb/filmfestival/index2002.htm
http://humanities.uwichill.edu.bb/FilmFestival/films/andrewmillington.htm
(Films and filmmakers, A. Millington, Barbados, Guttaperc)

BIELORRUSIA
Virtual Guide to Belarus (Página sobre la cultura de Bielorrusia, hecha por diversos voluntarios fuera del país)
http://www.belarusguide.com/
http://www.belarusguide.com/culture1/performing_arts/Cinematography.html
(apartado de historia de cine)

Embajada de Bielorrusia en Inglaterra.
http://www.belembassy.org/uk/
http://www.belembassy.org/uk/Belarus%20Facts/99.html
(apartado de historia de cine)

BIRMANIA
Myanmar, The Choice to travel Asia (*Página de información turística*)
http://www.myanmars.net/
The new light of myanmar; 01/01/1999/ (*Artículo sobre cine*)
http://www.myanmars.net/myanmar-news-1999/myanmar-news-n990101.htm

BOLIVIA
Cinemateca de Bolivia Frombolivia
http://www.frombolivia.com
---*http://www.frombolivia.com/leyes/cinemat.html* (cinemateca)
--- *http://www.frombolivia.com/directores/jorgeruiz.html* (Jorge Ruiz)

Conacine (*Consejo nacional de cine*)
http://www.conacine.net/

BRASIL
Cinemateca Brasileira
http://www.cinemateca.com.br/

Política e Cinema
Espaço com estudos e informações sobre o Cinema Brasileiro e Política.
(Página sobre el cine brasileño con tema social; incluye artículos sobre la industria)
http://www.estevinho.prof.ufu.br/index.htm

CANADÁ
2008 Corus Entertainment (Empresa de medios audiovisuales armonizada con la industria *Nelvana*)
http://www.corusent.com/nelvana/index.asp

Atom Egoyan Films
http://www.egofilmarts.com/

Canadian Film Institute
http://www.cfi-icf.ca/macgillivray.html

Canadian Film.Com (Página con diversos datos históricos)
http://www.canadianfilm.com/home.html

Feature Films; Nelvana (Página sobre los trabajos de animación de la empresa Nelvana).
http://www.nelvana.com/company/awards_animated_feature_films.asp

John Paizs's Crime Wave
(Página de Frank Norman sobre el autor canadiense y su obra)
http://www.angelfire.com/movies/CrimeWave/

National Film Board - Office National du Film (*La ONF en Direct*)
(*Página oficial del instituto de cine con una base de datos y artículos diversos*)
http://www.nfb.ca/
http://onf.ca/

Winnipeg Film Group (Productora del estado de Manitoba)
http://www.winnipegfilmgroup.com/index.aspx?FS=1&CF=1

COREA DEL SUR
Korea Film Archive (*Página oficial sobre el cine del país*)
http://www.koreafilm.org/

COLOMBIA
F.P.F.C.; Fundación, Patrimonio Fímico Colombiano
http://www.patrimoniofilmico.org.co/
---''Un gran supermercado audiovisual''
http://www.patrimoniofilmico.org.co/docs/accion_cine_en_colombia-cap6.pdf

CUBA
Revista Cine Cubano Online
http://www.cubacine.cu/filmo/index.htm

CHINA
Lowell Bennett,Beijing-based Writer, Editor, Photographer. (Página de diversos temas de la cultura de China)
http://www.wordstoweb.com/
---*http://www.wordstoweb.com/Animation.pdf* (Artículo sobre animación)

CHILE
Cinemateca virtual de Chile
http://www.cinechileno.org/

HUNGRÍA
Pannonia Filmstudio: Estudio de Animación
http://www.mediaguide.hu/pannoniafilm/
http://www.mediaguide.hu/pannoniafilm/jankovicsm.html
http://www.mediaguide.hu/pannoniafilm/story.html

INGLATERRA
The Bolex Studio; estudio de Animación
http://www.bolexbrothers.co.uk/

The Halas & Batchelor collection (página oficial sobre el equipo de animación)
http://www.halasandbatchelor.co.uk/Films.asp

ITALIA
Cine socio-político italiano. Antología.
Moderadores: Ivanjoe, Colin Smith, Nueve Maletas
http://www.nodo50.org/rebeldemule/foro/viewtopic.php?t=510&postdays=0&postorder=asc&start=0
Rai International Online. (*Página de la empresa de comunicación*)
http://www.italica.rai.it/
http://www.italica.rai.it/eng/principal/topics/bio/luzzati.htm (Artículo sobre un cineasta)

JAPÓN
Empresa Toei (Sobre animación Japonesa) (Sitio oficial en Europa)
http://www.toei-animation.com/en/company/toei_animation_co_ltd/history
Toei (Sitio oficial en Japón).
http://corp.toei-anim.co.jp/english/outline/

Little Anime.
http://www.littlesanime.ru/
http://www.littlesanime.ru/reviews/anime/Tora-chan_to_Hanayome.html (*artículo sobre Tora-Chan*)

KIRIBATI
Kiribati Origins And Culture (jane@janeresture.com; Página con información diversa de la isla; varios datos del sitio refieren a la fuente de: Kiribati - A Changing Atoll Culture, the Institute of Pacific Studies, University of the South Pacific, 1985
http://www.janeresture.com/ki33/index.htm
www.janeresture.com/index.htm

LETONIA
National Film Center Of Latvia (Instituto oficial de cine del país)
http://www.latfilma.lv/

MÉXICO
Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas A.C
http://www.academiamexicana.com/academia/ma8.htm

Mas de cien años de cine mexicano (sitio del Instituto Tecnológico de Monterrey historia del cine mexicano)
http://cinemexicano.mty.itesm.mx/

MONGOLIA
Mongolian Cinema: Mongol Kino (de John Wells, john@kisetsuga.com; una de las pocas páginas respecto a la historia de dicho cine)
http://www.kisetsuga.com/mongolkino/

NEPAL
Film Development Board of Nepal
http://www.film.gov.np/history.php

NICARAGUA
Asociación Nicaragüense de Cinematografía ANCI:
http://www.anci.org.ni/index.html.

CineNICA (*Página por un gremio de cineastas sobre la producción nacional*)
http://www.cinenica.net/2004/filmografia.htm

NUEVA ZELANDA
New Zealand Film Comission
http://www.nzfilm.co.nz/

New Zealand Film Archive
http://www.filmarchive.org.nz

LOS PAISES BAJOS (HOLANDA)
De nederlandse SpeelFilm (*in de Twintigste eeuw*)*;* (*Base de datos*)
http://www.geocities.com/Hollywood/Studio/9761/

Holland Doc (*Sobre la escuela documental del país; en idioma neerlandés*)
http://www.vpro.nl/programma/hollanddoc/
--- *http://www.vpro.nl/programma/hollanddoc/artikelen/24676144/*
(*Documentales del periodo 1945 - 1965*)

Nederlandse Film Database
http://nfdb.akris.nl/

Rialto (presentación de ciclos y temas del cine de Hollanda, cuenta con base de datos; idioma neerlandes)
http://www.rialtofilm.nl/

PAQUISTÁN
LiveVision Entertainment. *Lollywood* (*productora del país; portal en Estados Unidos de América*)
http://www.livevisionusa.com/aboutlollywoodfilms.htm

POLONIA
Polish Culture (*Página de la cultura en general del país*)
http://www.culture.pl/
http://www.culture.pl/en/culture/artykuly/os_szczechura_daniel (Artículo sobre cine)

REPÚBLICA CHECA:
Kinoeye (Revista sobre temas de cine)
http://www.ce-review.org/kinoeye/kinoeye2old.html
(actualmente descontinuada y manda al link de:
Transitions Online
http://www.tol.cz/look/TOL/home.tpl?IdLanguage=1&IdPublication=4&NrIssue=276

RUSIA
Página oficial sobre la animación en Rusia y la antigua Unión Soviética.
http://www.animator.ru/

SINGAPUR.
Singapore Film Comission (Página oficial con datos de las cintas producidas en el país)
http://www.sfc.org.sg/main.html

National Library Board of Singapure (Enciclopedia sobre el país de Singapure)
http://infopedia.nlb.gov.sg/

SUIZA
Cinemateca Suiza
http://www.cinematheque.ch/

SwissWorls (*Cultura en general de Suiza*)
http://www.swissworld.org/
http://www.swissworld.org/fr/culture/cinema/print.html

SwissFilms (*Diversos aspectos de la industria.*)
http://www.swissfilms.ch/index.asp

TURQUÍA
Embajada de Turquía en Inglaterra
http://www.turkishembassylondon.org/canon/cinema.htm

TAILANDIA
Thai Film Fundation
http://www.thaifilm.com/links_en.asp

UCRANIA
Art Ukraine (Sitio de difusión de la cultura en general del país)
http://www.artukraine.com/index.htm

Club de cine ucraniano en la Universidad de Columbia, Chicago. Estados Unidos de América
http://www.columbia.edu/cu/ufc/about.html

Embajada de Ukrania en Emiratos Árabes
http://www.mfa.gov.ua/oae/en/publication/content/303.htm

My Ukrayne (Sitio de información general del país; tiene copias de algunos documentos publicados en otras páginas)
http://myukraine.info/en/culture/art/Films/

URUGUAY:
La Red Académica Uruguaya (*RAU*)*; emprendimiento de la Universidad de la República, administrado por el Servicio Central de Informática Universitario* (*SeCIU*)*; desde el año 1988.* (*sitio de búsqueda de temas*)
http://www.rau.edu.uy/
http://www.rau.edu.uy/uruguay/cultura/Uy.crono-cine.htm (*sobre historia de cine*)

VENEZUELA
Centro Nacional Autónomo de Cinematografía
http://www.cnac.gob.ve/cnac/

Páginas Web complementarias

Amazon (sitio de ventas por internet, funciona como base de datos)
http://www.amazon.com

Afriquechos. Magazine Intercultural (Revista de temas de África)
http://www.afriquechos.ch/spip.php?article1827

Altérités (Revista francesa de temas de arte)
http://www.alterites.com/

Arcade History (Base de datos para videojuegos)
http:www.arcade-history.com/

CdJapan.co.jp (sitio de ventas por internet, funciona como base de datos)
http://www.cdjapan.co.jp/
http://www.cdjapan.co.jp/(mint,simple)/detailview.html?KEY=ADE-460
(Kumo Nagaruru Hateni, 1953 de Miyoji Ieki)
Info plus Gabon (Agencia de Noticias)
http://www.infosplusgabon.com/quisommesnous.php3

Comiclopedia (Sobre *cómics* y diseños usados en filme de animación)
http://lambiek.net/artists/d/dargay_attila.htm

Donostilandia (*Revista española de varios temas de arte*)
http://www.donostilandia.com/se_cine/version_imprimir-id-240.html

Revista muhak (*Revista en español sobre migración, cultura árabe y plítica*)
http://revista.mugak.eu/

El mundo viajes (*Página de información turística*)
http://www.elmundoviajes.com
http://www.elmundoviajes.com/elmundoviajes/fichas.html?valor=150&zona=pais&ver+continente.x=38&ver+continente.y=6 (*artículo sobre Sri Lanka*)

Embajada de Francia en Benin
http://www.ambafrance-bj.org/

Fondation de la resistance (para el tema del cine de Francia, durante la ocupación)
http://www.fondationresistance.com/

Fundación Hivos (*Fundación de Los Países Bajos para ayuda humanitaria; en algunos casos ha ayudado a producir filmes*)
http://www.hivos.nl/espanol/espanol/sobre_hivos/hivos_en_breve

La biennale di Venecia (Institución cultural de Italia para la promoción de diversas expresiones artísticas, incluye artículos y datos referentes al cine)
http://biennale.tiscali.it/en/

Learn about Movie Poster
http://www.learnaboutmovieposters.com/

Lesbian Lips: Todo el mundo lesbico (página con biografías y datos de mujeres simpatizantes con el mundo lesbico)
http://www.lesbianlips.es/
http://www.lesbianlips.es/nombres/patricia-rozema/168.html
(Biografía de Patricia Rozema)

Murdoch University Home Page (*Australia*)
http://wwwmcc.murdoch.edu.au/

Medicina e Filosofia Cinese, Qigong ed altro (Páginas de Giulia Boschi sobre cultura china; incluye un apartado de filmes importantes por año)
http://www.giuliaboschi.com/index.html
http://www.giuliaboschi.com/pubblicazioni/cinema_cinese.html

Programa de Educación de la Prefectura de Pichincha (*Página de pedagogía*)
http://www.edufuturo.com/entrada.php?c=43
http://www.edufuturo.com/educacion.php?c=1886 (*artículo de cine*)

Radio Praha (*Revista checa de diversos temas*)
http://www.radio.cz/es/articulo/40655

Republika (Revista de exyugoslavos sobre el tema de la democracia)
http://www.yurope.com/zines/republika/index.html

Serbian Unit Congress (Temas del país y de la antigua Yugoslavia)
http://www.suc.org/

UCLA Instructional Media Library (Catálogo de la mediateca de la U.C:L.A.)
http://media2.oid.ucla.edu/

Visas Express (*Empresa dedicada a la tramitación de visas de turista; incluye información general de diversos países*)
http://www.visasexpress.com.mx/sys/index.asp
http://www.visasexpress.com.mx/sys/nacion3.asp?nombre=Sri%20Lanka