



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES CUAUTITLÁN

**ANÁLISIS DE LA IMAGEN EN EL CARTEL DE LA ÉPOCA DE
ORO DEL CINE EN MÉXICO DE 1936 A 1958**

T E S I S

que para obtener el título de
Licenciada en Diseño y Comunicación Visual

Presenta:

Mónica Parra Ortiz

Asesora: LDCG. Verónica Piña Morales



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Para mis padres.

Agradecimientos a:

L.D.C.G. Verónica Piña Morales

L.R.I. Marina Pérez Vázquez

**A mis padres y a todos los que de alguna
manera contribuyeron.**

Índice

RESUMEN	I
INTRODUCCIÓN	II
CAPITULO 1.El cartel y su lenguaje	9
1.1 Definición del cartel	11
1.2 Breves antecedentes históricos del cartel	13
1.3 Clasificación: El cartel cinematográfico	14
1.4 Signo y lenguaje	17
1.4.1 Signo	18
1.4.2 Lenguaje	19
1.4.2.1 Código icónico	22
1.4.2.2 Código cromático	25
1.4.2.3 Código tipográfico	27
1.4.2.4 La tipografía en el cartel	33
1.5 La iconicidad	34
1.5.1 Grados de iconicidad	35
1.6 Imagen	39
1.6.1 Concepto de imagen	40
1.6.2 La imagen en el cartel	41
1.7 Elementos morfológicos de la imagen	43
1.7.1 El punto	44
1.7.2 La línea	45
1.7.3 El plano	46
1.7.4 La forma	47
1.7.5 La textura	48
1.8 Elementos temporales o dinámicos	49
1.8.1 Ritmo	50
1.8.2 Tensión	50
1.9 Elementos escalares	51
1.9.1 El tamaño	52
1.9.2 La Escala	53
1.9.3 La Proporción	53
1.9.4 El formato	54
 CAPÍTULO 2. Contexto cultural y social de México y su cinematografía de 1936 a 1958.	 57
2.1 Economía y sociedad	58
2.2 Política	62
2.3 Religión y Estado	71
2.4 El cine en México	73

2.4.1 Concepto de cine	74
2.4.2 Breves antecedentes históricos del cine	75 79
2.4.3 La llegada del cine a México	80
2.4.4 La época de oro del cine mexicano	85
2.4.4.1 La industria	87
2.4.4.2 Los géneros	91
2.4.4.3 Los estereotipos	94
2.5. Intertextualidad	99
2.6. Relación entre el texto y el contexto	101
CAPÍTULO 3. Análisis de la imagen del cartel de la época de oro del cine en México de 1936 a 1958	105
3.1. Esquema del proceso de análisis de la imagen del cartel de la época de oro del cine en México de 1936 a 1958.	108
3.2. Análisis de la imagen en el cartel de la película "Los gavilanes" (1954).	109
3.3. Análisis de la imagen en el cartel de la película "Miércoles de ceniza" (1958).	119
3.4. Análisis de la imagen en el cartel de la película "Tania la bella salvaje" (1948).	129
3.5. Cuadros comparativos del lenguaje, texto y contexto de los carteles analizados	138
3.5. 1. Cuadro comparativo de los carteles analizados sobre el lenguaje del cartel de la época de oro del cine en México que muestra parte del aspecto textual del cartel	140
3.5. 2 Cuadro comparativo de los carteles analizados sobre el contexto cultural y social de México y su cinematografía de 1936 a 1958	141
CONCLUSIONES	142
BIBLIOGRAFÍA	III
REFERENCIAS DE IMÁGENES	IV

Resumen

El cartel es un medio de comunicación visual que resulta muy familiar para el espectador en general y también es un medio de expresión estética y cultural que posee su propio lenguaje, es por ello que el primer capítulo del trabajo presente se enfoca a desmembrar y conocer las partes que constituyen este lenguaje, no sin antes conocer los inicios de este medio de comunicación y de expresión estética que resulta ser el cartel. Los antecedentes históricos y la definición del cartel son necesarios como referentes para ahondar en el tema del lenguaje del cartel, en el que es necesario considerar conceptos como el signo y el lenguaje en sí mismo, así como los códigos que lo constituyen a nivel visual como el código tipográfico, cromático e icónico que sientan las bases para el posterior análisis del cartel. Otro aspecto importante dentro del marco teórico a tratar son los elementos morfológicos, dinámicos y escalares que intervienen y estructuran a la imagen que a su vez constituye la estructura formal de la composición gráfica del cartel.

Un punto importante a considerar para el análisis del cartel es el marco referencial del cual trata el segundo capítulo de este trabajo; el cartel ha sido un medio de expresión gráfica a lo largo de la historia que ha fungido como reflejo cultural y social dentro de un espacio y tiempo determinado; en específico el cartel cinematográfico dentro de la historia del cine nacional ha jugado un papel importante para la difusión de conceptos e ideas sobre la cultura y el folklore mexicano por lo que es importante conocer los referentes económicos, sociales, políticos y religiosos que influyeron directamente sobre la industria cinematográfica de la época de oro del cine mexicano (1936- 1938) que dieron lugar a los géneros y estereotipos que no sólo se construyeron en la pantalla sino que se reflejaron en el cartel como testigo de la época y su visión cinematográfica, todo lo anterior concierne al análisis del contexto.

El análisis del cartel de la época de oro del cine en México deriva tanto del marco referencial (contexto cultural y social de México y su cinematografía de 1936 a 1958) así como del marco teórico (el cartel y su lenguaje) que sirven de apoyo para el análisis metodológico del cartel de la época de oro del cine mexicano, que permite vislumbrar

la importancia del cartel como medio de comunicación gráfica.

Lo ya mencionado queda sintetizado en la estructuración de un cuadro que permite el análisis del cartel en el trabajo presente mediante la esquematización de los elementos del texto (estructura formal del cartel) y contexto (lugar, tiempo, espacio cultural del cartel) así como la relación entre ambos.

Introducción

En el trabajo presente se desarrolla un análisis (que involucra aspectos formales y connotativos) de la imagen en el cartel de la época de oro del cine en México de 1936 a 1958 con el objetivo general de analizar el cartel cinematográfico de esta época desde una perspectiva visual, desarticulando el lenguaje del cartel en sus respectivas partes para el posterior análisis con el objetivo particular de identificar los elementos gráficos y compositivos del cartel, conocer la estructura formal, conocer el contexto de la industria cinematográfica en México de 1936 a 1958, y analizar la imagen dentro del cartel de la época de oro de cine nacional para a partir de ello conocer el lenguaje del cartel cinematográfico de aquel período en específico.

La industria cinematográfica de 1936 a 1958 no sólo reflejó la visión cultural de México a través de las películas, sino también lo hizo a través del cartel como producto gráfico e icónico, por lo que es importante realizar un análisis que permita reflejar la importancia que posee el cartel gráfica y culturalmente; en base a este problema citado se buscaran las respuestas a ¿Cómo se reflejó la visión de la industria cinematográfica de la sociedad mexicana a través del cartel? y ¿Cómo se estructuró el cartel de cine de oro en México a nivel gráfico, lingüístico (lenguaje visual), social, cultural y de imagen?

El cartel siempre ha sido un medio de expresión social y cultural que al mismo tiempo constituye un producto gráfico, es por ello que se analizará el cartel de la época de cine de oro en México para conocer los elementos gráficos y contextuales que lo estructuran en base al método textual/contextual de Jordi Llovet, con la intención de ampliar el conocimiento general del cartel como medio de comunicación gráfica dentro del diseño y la sociedad, destacando la importancia que posee el contexto social y el marco teórico dentro de la estructuración del cartel, lo que será de utilidad para aquellos involucrados en la disciplina del diseño. Lo anterior atendiendo a la hipótesis de que el análisis realizado permitirá conocer la estructura del cartel, en este caso del cartel de la época de oro de cine en México.



Capítulo 1

El cartel y su lenguaje

Objetivos:

- Conocer los antecedentes del cartel como medio de comunicación visual para identificar la importancia del cartel dentro de la misma.
- Conocer la estructura formal del lenguaje del cartel para establecer las particularidades del mismo.
- Identificar los elementos gráficos y compositivos que estructuran al cartel para conocer la morfología del mismo.

1. El cartel y su lenguaje

El cartel es un medio de comunicación cuya estructura gráfica y estética posee su propio lenguaje, este lenguaje se encuentra constituido como pudiera estarlo el lenguaje verbal, la única diferencia es que en este sentido el lenguaje del cartel implica códigos visuales que en conjunto articulan el lenguaje y estructura del cartel para la transmisión de su mensaje; dentro de estos códigos visuales que constituyen el lenguaje del cartel están el código tipográfico, indispensable en el cartel pues no solamente es un medio formado por imágenes sino también por tipografía que a su vez constituye texto; también se encuentra el código cromático que es importante para la comprensión de la imagen ya que este también denota significados específicos a través del color, otro código a considerar dentro del lenguaje del cartel es el código icónico que permite tener la noción de los signos implicados dentro del sistema de significación a través de la imagen, en este caso la representada en el cartel. No sólo los elementos que conllevan al contenido del cartel son importantes, también es importante considerar los elementos que lo estructuran a nivel físico como los elementos morfológicos, dinámicos y escalares (Villafañe y Mínguez).

Acerca del cartel también puede decirse que:

El cartel es expresión y comunicación gráfica. Diseño y arte en nuestra sociedad industrial. Retórica y testimonio de acontecimientos, económicos, políticos y culturales. Se produce y reproduce con objetivos precisos a la vez que expresa plásticamente su contexto social y su momento histórico. En el cartel confluyen ideología, arte y tecnología en un sistema de señales y símbolos que obedecen a un sistema de diseño. Contiene informaciones verbales e icónicas, como imágenes visuales que expresan, difunden y preservan un mensaje [...] El cartel invita, promueve, informa, vende, persuade, denuncia o agita al público al que va dirigido. Tiene como propósito principal ser medio de comunicación.¹

1 Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo, A. C. El cartel político en América, Instituto de investigaciones estéticas UNAM. México 1981. p. 89

Como ya se mencionó, el cartel es un medio de comunicación gráfica que se encuentra inmerso en un contexto social e histórico, expresando y comunicando un mensaje específico, de manera que se vale de un lenguaje propio para hacerlo. En relación con esto el autor Françoise Enel en su libro "El cartel, lenguaje, Funciones, retórica" habla acerca de la lectura (inconsciente) que le da el individuo a un cartel, partiendo de un contenido tanto perceptivo como ideológico, de manera que es posible tratar acerca de un lenguaje específico del cartel partiendo de los elementos que lo conforman tales como el texto, la imagen, el color y el signo.

1.1 Definición del cartel

Entre los diversos impresos que constituyen la industria gráfica hay algunos cuya orientación es publicitaria y artística al mismo tiempo, entre ellos está el cartel, que es un impreso a gran formato con finalidades comerciales que involucra aspectos estéticos.

A lo largo de la historia del desarrollo del cartel ha habido varias definiciones de este medio de comunicación gráfica dependiendo del contexto histórico en las que se han dado, una de ellas la planteó Gian Carlo Argan en Londres Inglaterra a mediados de 1974: "El cartel es una obra gráfica de tirada ilimitada y de función gratuita que caracteriza hoy el rostro efímero de la ciudad"².

A el cartel se le han dado otros nombres a raíz de su desarrollo comercial dentro de diversas culturas, entre estos otros nombres es posible encontrar en muchas ocasiones el término de poster para referirse al cartel:

El cartel entendido, definido y denominado como poster por una población fundamentalmente joven, se correspondería con una invención publicitaria de orígenes poco claros. En Francia se darían los primeros casos del cartel/arte y, en cierta medida, también los del cartel publicidad en su sentido más moderno. Pero su desarrollo tendría lugar sobre todo, en E. U. A³.

2 Gian Carlo Argan en Satué, Enric. *El diseño gráfico desde los orígenes hasta nuestros días*. Alianza editorial. España, 1997, p. 238

3 Sánchez López, Roberto. *El cartel de cine, arte y publicidad*. Prensas Universitarias de Zaragoza, España, 1997, p. 15 de 232.

La palabra cartel proviene del:

Término italiano cartello, que significa literalmente “papel que se fija en un paraje público para hacer saber una cosa” [...] Para Abraham Moles, el cartel sólo constituye una imagen fija, acompañada de un texto leader que excede rara vez las veinte palabras y esgrime un único argumento, además, está hecho para ser pegado y expuesto a la vista del transeúnte. A lo que cabría agregar que es un medio de comunicación con doble soporte: el papel y la pared. [...] mientras el anuncio público informa u ordena algo, el cartel persuade, educa y convence.⁴

“Por la repetición de un estímulo entre verbal e icónico, no exento de un efecto de sorpresa, el cartel va a provocar en el individuo ciertos automatismos que influirán en la modificación de su comportamiento o en su refuerzo inicial.”⁵

El cartel como medio de comunicación posee un sentido particular de expresión que conjuga un potencial de la representación visual; Respecto al juego y sentido del cartel contemporáneo el autor Diego Lizarazo Arias dice:

El cartel se proyecta en la encrucijada: comunicación y expresión, singularidad y colectividad, efectividad y especulación. Obligado a mediar entre la eficacia comunicativa y el proyecto artístico, parece llevar al extremo el problema que toda imagen estética encara: mostrar su sustancia, pero a la vez hacerla comunicable. Suturar entre la innovación del sentido, el adelantamiento plástico, y la comunicabilidad establecida por la lógica de producción visual del campo publicitario y mediático, e incluso, por la mirada social educada en dicha tradición iconográfica.⁶

4 Bermúdez, Jorge R. *La imagen constante, el cartel cubano del siglo XX*. Editorial letras cubanas. La habana Cuba, 2000. p. 7 de 311

5 Enel Francisco. *El cartel: lenguaje, funciones, retórica*, Valencia, 1977. en Bermúdez, Jorge R. *La imagen constante, el cartel cubano del siglo XX*. Editorial letras cubanas. La habana Cuba, 2000. p.8

6 Andión, Eduardo, Lizarazo, Diego, et al. *Interpretaciones icónicas: Estética de las imágenes*, Ed. Siglo XXI, México, 2007, p. 39

1.2 Breves antecedentes del cartel

El cartel siempre ha sido un medio de expresión para el hombre a lo largo de su historia al igual que el arte, pero a diferencia de esta última, el cartel jugó una función diferente desde su origen, la cual fue atraer consumidores con fines comerciales y publicitarios, lo anterior ocurrió en 1870, época de la revolución industrial y fecha del nacimiento del cartel.

Un personaje imprescindible para el surgimiento del cartel fue Jules Chéret (1836- 1933) quien en su imprenta, abierta en 1866, comenzó a emplear la nueva técnica de la litografía en colores aplicada a grandes formatos, que había aprendido en Londres y que le permitió hacer grandes tirajes de anuncios en gran formato y colores vistosos. "La litografía no era un procedimiento nuevo; lo había inventado Alois Senefelder en Austria el año 1798, aunque su método se perfeccionó después. Hacia 1848 era posible ya imprimir hojas a razón de 10.000 por hora"⁷.

La litografía se había utilizado como medio para reproducir algunas expresiones artísticas como en el caso del pintor y grabador Francisco de Goya y otros personajes artísticos de comienzos del siglo XX, pero no fue hasta que Chéret, a su llegada a París después de una estancia en Londres de siete años, empezó a usar este medio de reproducción gráfica directa para el cartel a través de una máquina nueva inglesa.

Por otra parte podría trazarse la evolución del cartel a través de la evolución de las páginas ilustradas de los libros, siendo estos los primeros en utilizar la técnica litográfica aplicada en la ilustración; en cuanto a ilustradores que hicieron posible el desarrollo de ilustración publicitaria están Guillaume Chevalier (1804- 1866) quien era ilustrador de la publicación periódica *Chavarivari*, otro de estos personajes es Denis Auguste Raffet (1804- 1860) quien había diseñado dos anuncios para la *History of Napoleon*. Sin embargo el formato pequeño con el que



Fig.1. Divan japonais Henri de Toulouse Lautrec, 1893.

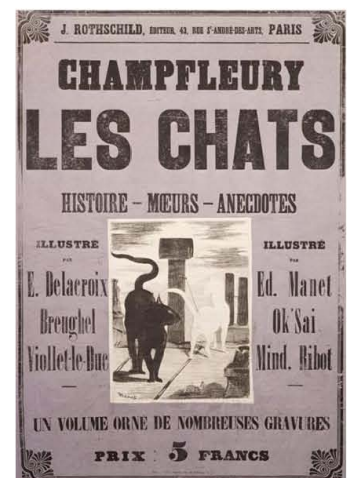


Fig.2. Champfleury-Les Chats de Edouard Manet, 1896.

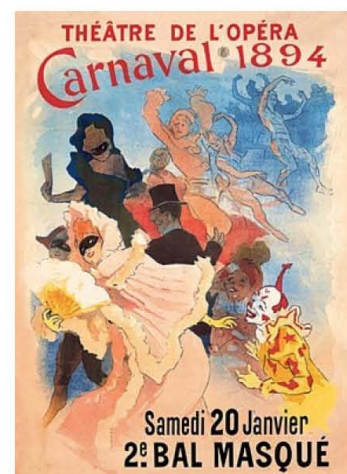


Fig.3. Carnaval de Jules Chéret, 1894.

7 Barnicoat, Jhon. Los carteles, su historia y su lenguaje. 3ª ed. Ed. Gustavo Gilli, Barcelona, 1995, p.7

contaban dificultaba su localización en lugares públicos, aspecto que el cartel resolvió.

Es hasta 1869 el cartel empieza a adquirir características propias y distintivas, ejemplo de esto es Champfleury-Les Chats, un cartel de Manet cuya composición está basada en figuras planas y tipografías alargadas. Una de las razones principales por las que Jules Chéret es considerado como uno de los personajes primordiales dentro de la historia del cartel es porque llevó su obra artística visualmente basada en la pintura mural tradicional europea a la vista de todos a través del cartel como medio de comunicación, haciendo uso del lenguaje popular.

Otro personaje importante dentro del desarrollo del cartel fue Henri de Toulouse-Lautrec (1864- 1901) quien aporta al cartel su carácter directo como forma artística; utilizó el cartel para expresar su propia experiencia personal y aportó elementos caricaturescos y satíricos así como figuras sencillas (fig. 1). Otras figuras importantes fueron Edouard Manet (fig. 2) y Jules Cheret (fig. 3).

1.3 Clasificación: El cartel cinematográfico

Los carteles son uno de los medios de comunicación que pueden clasificarse por muchos criterios, por ejemplo por tamaño, material, función, época histórica o contenido, el cual depende del tipo de mensaje que el cartel quiere comunicar; aunque por lo general la finalidad del cartel es comercial (ya que pretende promocionar o vender ideas y productos) también puede ser artística; en cuanto al mensaje que transmite, éste puede ser diverso y dirigirse a ciertos sectores con una finalidad específica.

Otra forma posible de clasificar el cartel puede ser en función de la tipología de la imagen que este maneje, de acuerdo a esto, la autora María Eugenia Regalado Baeza habla en su libro "Lectura de imágenes, elementos para la alfabetización visual" acerca de la tipología de la imagen, y, dada la relación directa que mantiene la imagen con el cartel resulta apropiado considerar una clasificación del cartel en base a esto; la tipología de la imagen que maneja María Eugenia Regalado establece cinco tipos de imagen básica: Informativa, publicitaria,

propagandística, lúdica y artística; por lo anterior es propio relacionar dicha clasificación con la del cartel, de manera que puede concluirse que en base a esto también pueden existir cinco tipos de carteles (Informativos: Tiene la finalidad de transmitir información acerca de lo que el otro ignora, publicitarios: tiene la finalidad de persuadir para consumir algo, propagandísticos: “Uso deliberado de métodos de persuasión u otras técnicas simbólicas a fin de crear o modificar opiniones, mitos o leyendas e influir sobre nuestras actitudes o ideas”⁸, lúdicos: tiene la intención de lograr en el perceptor diversión y recreación mediante un conjunto discursivo; y artísticos: tienen finalidad relacionadas con las artes visuales).

De acuerdo con el autor Françoise Enel en su libro “El cartel, lenguaje, funciones, retórica” establece tres tipos principales del cartel: El cartel comercial, el político y el cultural.

Según Françoise Enel el cartel comercial es el tipo de cartel con el que más se tiene contacto frecuentemente y “su función es la de acelerar el proceso socioeconómico de la venta. Debilita la resistencia a la compra del consumidor potencial [...]”⁹

El segundo tipo de cartel del que nos habla el autor Françoise Enel es el propagandístico o político, que se refiere al cartel como medio de transmisión de un mensaje entre un organismo (ya sea el Estado, un partido político u otros organismos) y la masa para vender y promover ideas.

Dentro de la categoría que establece Enel como propagandística no sólo comprende todos los carteles políticos sino también aquellos de interés público como los que promueven acciones de protección y bienestar al individuo como campañas en contra del alcohol, la degradación del ambiente natural, entre otras.

⁸ Regalado Baeza, María Eugenia. *Lectura de imágenes, Elementos para la alfabetización visual, Curso básico*. Plaza y Valdéz Editores. México 2006. p. 82.

⁹ Enel, Françoise. *El cartel, lenguaje, funciones, retórica*. Fernando Torres Editor. Valencia, 1977. p. 139

La tercer categoria o tipo de cartel del que nos habla Françoise Enel es el cartel cultural que se orienta a promover y difundir actividades intelectuales y artísticas por lo que el cartel cultural se dirige a un grupo específico de individuos aficionados a las ciencias y a las artes como el teatro y la música culta, por lo que la manera en como se encuentran estructurados los mensajes de este tipo de cartel en ocasiones no es tan explicita, de manera que se espera que un público específico comprenda el mensaje.

Enel dice: "Finalmente el cartel cultural sería un cartel generalmente de micro-medio en el que la función de información aventajaría la función económica pura, y en el que la dimensión estética superaría las otras consideraciones, sin eliminarlas"¹⁰

Por lo anterior puede concluirse que existen diversos criterios para la clasificación del cartel; por lo que respecta al trabajo presente se abordara al cartel cinematográfico como base de análisis, que entraría en la clasificación (según Françoise Enel) del cartel cultural .

Los carteles cinematográficos en específico comunican la esencia de una película, en ocasiones el cartel y la película poseen el mismo lenguaje y constituyen una unidad, sin embargo hay ocasiones en las que sucede lo contrario.

Los carteles cinematográficos no sólo reflejan el contenido de una película sino la evolución histórica del cine y la visión cultural de las sociedades por lo que proyectan el cambio natural de la audiencia, son principalmente anuncios y su propósito está muy conectado con la gente en la calle y no tanto con las imágenes que en la pantalla se presentan.

"La historia del cartel cinematográfico es la trayectoria histórica de la conexión entre el cine y la sociedad"¹¹. El cartel cinematográfico representa la intersección de un número de diferentes historias.

10 *Ibidem.* p. 151

11 King, Emily. *Movie Poster "... aglittering mix of lush art work and insightful text"*, *Total film*. Octopus Publishing Group, Great Britain, 2003, p. 6

1.4 Signo y lenguaje

La base de la comunicación humana es el lenguaje y todos los lenguajes están estructurados a partir de signos, el lenguaje no sólo se limita a lo verbal, existen otros tipos de lenguajes con los que cuenta la comunicación humana, tales como el lenguaje de señas o el visual (concerniente a este trabajo).

Para poder percibir al signo, los sentidos juegan un papel fundamental, a través de los órganos sensoriales percibimos al signo y a la realidad, lo que nos permite comunicarnos entre sí. Pierre Guiraud define al "signo como la marca de una intención de comunicar un sentido"¹²

La base de cualquier estudio de comunicación son los signos y las formas en que estos se organizan en códigos y lenguajes. Dos figuras importantes que abordan el tema del signo son Ferdinand de Saussure quien divide al signo en "significante (forma física como la percibimos con los sentidos) y en significado (el concepto mental de aquello a lo que el signo se refiere); por su parte Pierce estima que hay tres tipos de signos: los íconos, los índices y los símbolos"¹³. Respecto a esta clasificación, es importante decir que un ícono se parece a su objeto como en el caso de la fotografía, por su parte el índice es un signo que tiene una conexión existencial directa con su objeto como en el caso del humo que indica fuego; el símbolo es un signo cuya conexión con su objeto es resultado de una convención como en el caso de las palabras o la cruz roja.

En sí el lenguaje es un sistema de signos coordinados para hacer posible la comunicación en el caso de la comunicación el signo adquiere un carácter polisémico (con varios significados), por lo que resulta ser uno de los más interesantes.

12 Guiraud, Pierre. *La semiología*. Siglo XXI editores. México, 2006, p. 34

13 Tim O' Sullivan, et. al. *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*. Amourrurtu editores, Buenos Aires, 1995, p. 329

1.4.1 Signo

Al hablar de un objeto o medio de comunicación gráfica como el cartel así como de cualquier elemento o manifestación que nos comunique algo visualmente es imprescindible abordar el tema del signo, ya que forma parte fundamental dentro del sistema de comunicación, y es esencial al abordar temas relacionados con el campo visual, como es el caso del cartel.

Para Ferdinand de Saussure (1857- 1913) lingüista suizo, quien fue uno de los padres de la semiótica (ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social¹⁴) el signo es una entidad referencial y diferencial (significado y significante); el significante es la imagen del signo tal como se percibe; por su parte el significado es el concepto mental al cual se refiere que por lo general es una convención lingüística. Saussure plantea que el signo consiste en una forma física y un concepto mental asociado que a su vez es una aprehensión de la realidad exterior; el signo se relaciona con la realidad a través de los conceptos de los individuos que lo utilizan.

Para Charles Sanders Peirce (filósofo y semiólogo) “el signo es lo que determina a otra cosa (su interpretante) para referirse a un objeto al que el mismo está referido de igual manera, convirtiéndose a su vez el interpretante en un signo, etc.... hasta el infinito”¹⁵. Aquí Peirce hace referencia a una relación triádica sin mediación de ninguna clase que involucra al signo su objeto y su interpretante que en este caso este último no es el usuario del signo sino un concepto mental producido tanto por el signo como por la experiencia que el usuario del objeto.

Un signo puede ser cualquier cosa que actuando como estímulo, remite o recuerda algo; es decir, es la unión indisoluble de un significante y un significado. Un significante puede ser un olor o cualquier percepción sensible asociada a una imagen mental que nos recuerda a algo y la representación mental que de eso tenemos es

14 Ferdinand de Saussure, *Centro de lingüística general*, 3ª ed. Ed. Fontamara, México 1988 p.42

15 Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Ed. De bolsillo, México, 2005, p.22

lo que llamamos significado. El signo es antes que nada relación, dado que todo lo que conocemos lo explicamos en relación con otras cosas.

El signo es contemporáneo del hombre, podemos decir que es la esencia del hombre; su conocimiento de la realidad es *signico* y sus relaciones con sus semejantes se dan mediante signos...Signo es todo aquello, cosa o fenómeno sensible, que estando frente a mí, produce en mí una idea de otra cosa o fenómeno distinta de la idea propia de aquello que está ahí frente a mí.¹⁶

A manera ilustrativa y para entender mejor el concepto del signo dentro de un mensaje visual, se presenta el siguiente ejemplo dentro del cartel (fig. 4) . En este cartel las líneas rojas hacen las veces de una cuarteadura en lo que pudiera ser un vidrio roto por lo que nos remiten al mismo y simultáneamente el color rojo nos remite a la sangre, por lo que estas líneas nos remiten a algo más que las propias líneas, entonces, puede decirse que son un signo, pues nos recuerdan imágenes mentales referentes a la imagen.

1.4.2 Lenguaje

El lenguaje es un término muy común pues forma parte esencial de la comunicación humana, existen varias teorías y análisis acerca del lenguaje que lo dividen en varias ramas respecto a su función y estructura como la fonología (estructura de los sonidos dentro del lenguaje) , la gramática (estructura del lenguaje) y el léxico (modismos y orígenes de una lengua). El lenguaje permite compartir ideas tan diversas como el tipo de lenguaje utilizado para transmitir la idea o en su caso el mensaje. Las formas de lenguaje más conocidas son el habla y la escritura, pero también es cierto que el lenguaje no se limita en estas dos formas de expresión, el lenguaje va más allá y sin embargo se conjuga en lo esencial, como sucede en el caso de lo visual. El lenguaje visual es fundamental dentro de la comunicación, sobre todo porque la mayoría de las veces es explícito y se encuentra en todo lo que nos rodea,

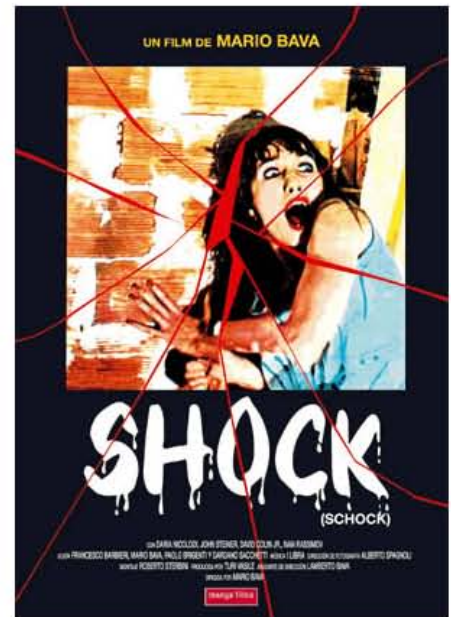


Fig. 4 Cartel cinematográfico de la película "Shock" del director Mario Bava

16 García, Olvera, Francisco, *Reflexiones sobre el diseño*, UAM- Azcapotzalco, México, 1996, p 36

desde las señalizaciones de tránsito hasta la forma de vestir nos comunican algo visualmente. El poder del lenguaje visual descansa en su inmediatez y espontaneidad.

Respecto al lenguaje visual en específico, es importante mencionar lo que dice el diseñador Gyorgy Kepes acerca de las imágenes como poseedoras de la misma articulación que el lenguaje verbal y que además constituyen un lenguaje visual que sobrepasa los alcances del lenguaje verbal, de esto nos habla Alfonso Puyal en su libro *Teoría de la comunicación audiovisual*:

El lenguaje visual es capaz de difundir el conocimiento con más eficacia que cualquier otro vehículo de comunicación. Mediante este lenguaje, el hombre puede transmitir sus experiencias en forma objetiva. La comunicación visual es universal e internacional. Ignora los límites del idioma, del vocabulario o la gramática y puede ser percibida por el analfabeto como también por el hombre culto. El lenguaje visual puede transmitir hechos e ideas con un margen más amplio y más profundo que casi cualquier otro medio de comunicación.¹⁷

Existen diversas teorías acerca del lenguaje una de ellas es la estructuralista.

En esencia, el estructuralismo establece que todo lenguaje (cuya definición engloba todo tipo de comunicación, incluido el diseño gráfico) es un sistema de relaciones entre signos. Cada palabra o imagen es un signo e, individualmente, el signo sólo posee significado en base a su relación con otros signos¹⁸.

Sobre el lenguaje Saussure dice; "es una facultad exclusivamente humana; característica universal e inmutable del hombre, es otra cosa que las lenguas, siempre particulares y variables en las cuales se realiza. Es de las lenguas de lo que se ocupa el lingüista, y la lingüística es ante todo la teoría de las lenguas"¹⁹.

17 Kepes, Gyorgy, *El lenguaje de la visión*, Infinito, Buenos Aires, 1969, p. 23 en Puyal Alfonso, *Teoría de la Comunicación audiovisual*. Ed. Fragua, Madrid, 2005, p. 74

18 Newark, *¿Qué es el diseño gráfico?*, Ed. Gustavo Gilli, México 2002, p. 48

19 Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, 3ª ed. Ed. Fontamara, México 1988. p.90

Para Roland Barthes (1915- 1980) ensayista y semiólogo, "el lenguaje no es más que un subconjunto de los signos, pero es el más complicado y el que da la pauta para estudiar los otros sistemas de signos, como imágenes, gestos, sonidos melódicos u otros conjuntos de objetos"²⁰.

Al hablar de lenguaje es necesario también hablar acerca de la manera en como este se articula, por lo que es importante decir que todo lenguaje se articula a partir de códigos y cuando se habla de estos últimos es necesario decir que "Los códigos proponen reglas que coordinan los signos, es decir, pretenden averiguar lo que la imagen quiere aportar; para ello se pueden utilizar sistemas de equivalencia entre sistemas de expresión y sistemas de contenido".²¹

Todo lenguaje posee una materia de la expresión... Esto lleva consigo que todo lenguaje está constituido por un código, esto es, un conjunto de reglas que ordena la materia de la expresión y le confiere un sentido, ya sea literal o figurado. Lo que va a establecer el código es una correspondencia entre lo representado (referente) y la representación (imagen).²²

Uno de los autores que analiza la imagen a nivel publicitario pero también a nivel lingüístico (lenguaje visual) es George Péninou ensayista y semiólogo que desmembra el lenguaje de la imagen publicitaria (caso del cartel) en varios códigos: el código cromático, tipográfico, fotográfico y morfológico los cuales en este trabajo se estudian además del código icónico (Umberto Eco, George Péninou (mensaje icónico)) que abarca lo referente a la imagen y las relaciones semánticas entre el signo gráfico; los códigos anteriores son fundamentales a nivel visual dentro del posterior análisis del cartel como medio de comunicación gráfica y de expresión cultural.

20 Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Ed. De bolsillo, México, 2005, p.22

21 Gómez, Alonso Rafael. *Análisis de la imagen. Estética audiovisual*. 5ª ed. Ediciones del Laberinto, S., España, 2001, p. 67.

22 Puyal Alfonso, *Teoría de la Comunicación audiovisual*. Ed. Fragua, Madrid, 2005, p. 74

Es importante mencionar que parte fundamental de la estructura del lenguaje son los códigos, en cuanto a la comunicación gráfica Luz del Carmen Vilchis los denomina códigos de comunicación gráfica, según la autora en su libro *Diseño: universo de conocimiento* estos códigos son “los conjuntos de elementos pertinentes con base en los cuales se forma el sistema de comunicación según reglas básicas prefijadas [...]”²³

En cuanto a estos códigos Vilchis cuatro códigos de la comunicación gráfica: Código morfológico que trata de los esquemas formales abstractos como el punto y la línea además de los elementos formales figurativos como los dibujos , Viñetas entre otros. También plantea el código cromático, el tipográfico correspondiente a los textos y su estructura, el cuarto código que menciona es el fotográfico que comprende a las imágenes fotográficas. Es de esta manera que el lenguaje visual se estructura a través de sus códigos correspondientes.

“La articulación de los diversos códigos de comunicación gráfica genera una estructura en la que los códigos son los elementos constituyentes donde la modificación de uno conllevaría la modificación de otros y la consecuente alteración del sentido de la comunicación.”²⁴

1.4.2.1 Código icónico

Al hablar de la imagen es necesario hablar de su lenguaje y por lo tanto es necesario hablar de sus signos ya que el lenguaje está compuesto de la relación de signos y tratándose del lenguaje visual, de los signos icónicos que a su vez constituyen el código icónico concerniente a este punto, por lo que resulta necesario hablar sobre los signos icónicos pues el ícono en sí es un signo, por lo que empezaremos por definir ícono como aquella imagen mental que mantiene una semejanza con el objeto representado.

23 Vilchis, Luz del Carmen. *Diseño: Universo de Conocimiento: investigación de proyectos en la comunicación gráfica*, edit. Claves latinoamerica, México 1999, p. 57.s

24 Ibídem

“Los iconos son signos que tienen semejanza con el objeto a que se refieren, de modo que en el contexto de la imagen hacen referencia al mayor o menor grado de semejanza o literalidad descriptiva que hay entre el objeto real y su representación.”²⁵

Para Charles William Morris (1901- 1079) filósofo y semiólogo estadounidense era ícono el signo que poseía alguna de las propiedades del objeto representado, o mejor, que tenía las propiedades de sus denotados.

El signo icónico es semejante a la cosa denotada en algunos aspectos. Entonces podría ser que los signos icónicos no posean las propiedades del objeto representado sino que reproducen algunas condiciones de la percepción común; como ya lo definía Pierce al decir que los íconos son los signos que originariamente tienen cierta semejanza con el objeto a que se refieren pero que no tienen conexión con el mismo, como por ejemplo los retratos, simplemente generan sensaciones semejantes en la mente para la cual es una similitud.

El signo icónico se aproxima a la representación referencial de la imagen, con el mundo visible, y en algunos casos, puede llegar a tapar al signo plástico que para la semiótica visual es el significante, el cual se relaciona con la parte formal y compositiva de la imagen.

Para el reconocimiento de una imagen es necesario establecer una relación entre el signo gráfico presente y aquella característica reconocible del objeto o cosa, y esta relación se establece mediante lo que se llama código icónico pues un “código es un sistema de unidades significantes y sus reglas de combinación.”²⁶

Para relacionar el plano de la expresión (significante) con el plano del contenido (significado) se utilizan códigos. Los códigos propone reglas que coordinan los signos, es decir, pretenden averiguar lo que la imagen quiere aportar; para ello se pueden utilizar sistemas de equivalencia entre sistemas de expresión y de contenido

25 Gómez, Alonso Rafael. *Análisis de la imagen. Estética audiovisual*. 5ª ed. Ediciones del Laberinto, S., España, 2001, p. 66.

26 Eco, Umberto, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Ed. Debolsillo, México 2006, p.121.

Según Rafael Gómez Alonso en su libro *Análisis de la imagen. Estética audiovisual*, y, basándose en el signo según Saussure, dependiendo de la interpretación de una imagen se puede establecer una división entre códigos duros que no están sujetos a interpretaciones como los matemáticos o científicos y blandos que pueden tener varias interpretaciones dependiendo el contexto, como por ejemplo una cruz que puede significar algo religioso y también puede representar alguna organización médica.

“Así pues, el código icónico establece las relaciones semánticas entre un signo gráfico como vehículo y un significado perceptivo codificado. La relación se establece entre una unidad pertinente de un sistema semiótico, dependiendo de la codificación previa de una experiencia perceptiva”.²⁷

El código icónico del cual habla George Péninou en su libro *Semiótica de la Publicidad* se enfoca en el tipo de mensaje que comunica este código; en relación a esto se establece que el mensaje icónico se relaciona directamente con la imagen y su literalidad, así mismo con su significación es decir con lo connotado, de esta manera se clasifican dos grados de mensaje; aquellos cuya literalidad los hace denotar y aquellos que manifiestan la intención por vía de la retórica visual, de esta manera el código icónico comunica el mensaje más allá de lo que lo haría el verbal.

“Lo que va a establecer el código es una correspondencia entre lo representado (referente) y la representación (imagen).”²⁸

En este anuncio de refresco de 1957 (fig. 5) se encuentra representado el refresco en su botella como era en ese entonces, es una ilustración detallada que simula la imagen de un botella de refresco, sin embargo, lo único que hace es reproducir algunas características del objeto real, por lo que es un signo icónico, así como también lo es la imagen de la mujer. Por lo tanto el signo icónico puede poseer las propiedades ópticas del objeto.



Fig. 5: Anuncio de Coca Cola de 1957

27 *Ibíd*em p. 197

28 Puyal, Alfonso. *Teoría de la comunicación audiovisual*, Edt. Fragua, Madrid, 2005. p. 74

1.4.2.2 Código cromático

El color es una de las cualidades estéticas principales y más llamativas dentro de una obra gráfica y sobre todo tratándose del cartel, pues juega un papel importante al captar la atención del espectador, el color representa una serie de percepciones psicológicas para el espectador pues está agrupado en dos categorías: colores cálidos y fríos, cada una de estas categorías representa diferentes estados de ánimo, así, el color muestra cualidades que lo convierten en un instrumento significativo para la representación gráfica dentro del cartel.

Respecto al color Johannes Itten dice que:

La realidad de los colores designa el pigmento del color (es decir la materia colorante), tal como es definido y analizado por la física y la química. Recibe su contenido y su sentido humano por la percepción del color que el ojo transmite al cerebro. Pero, únicamente por oposición y por contraste de colores el ojo y el cerebro llegan a percepciones claras. Un color adquiere su valor en oposición a una ausencia de color, como el negro, el blanco o el gris o bien en relación a un segundo color o incluso a varios colores. La realidad físico- química del color se opone a su percepción psico- física. Esta realidad psico-física del color la designo con el nombre de efecto coloreado²⁹.

En ocasiones el color puede llegar a dar al cartel sentido, dependiendo la tonalidad utilizada. "A la combinación cromática realizada a base de diferentes tonos de un mismo color o compuesta por colores afines se le denomina armonía, y la sensación que transmite siempre es agradable y visualmente atractiva y relajante"³⁰, en cambio, ocurre lo contrario cuando las mezclas de colores son arbitrarias. Por otra parte el color también puede ser una herramienta jerárquica dentro de los elementos que conforman al cartel lo que brinda un recurso para la transmisión de mensajes visuales intencionados, pues

29 Itten, Johannes. *El arte del color*. Ed. Limusa, México 1994, p. 18

30 Gómez, Alonso Rafael. *Análisis de la imagen. Estética audiovisual*. 5ª ed. Ediciones del Laberinto, S., España, 2001, p. 139.

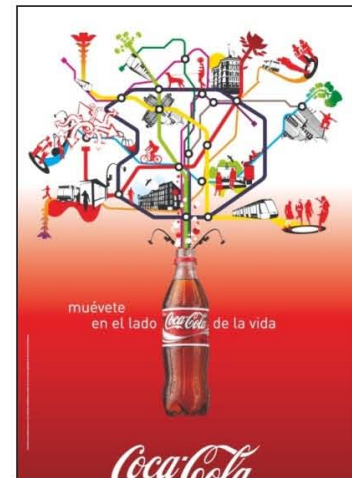


Fig.6: Colores cálidos: Cartel de coca cola

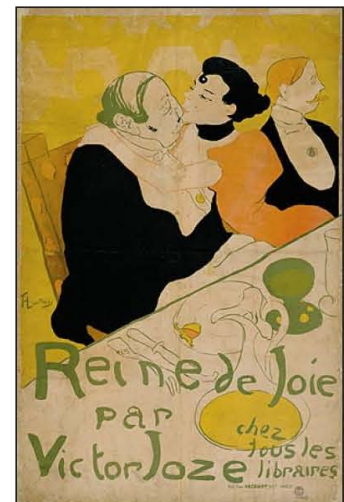


Fig.7: Colores cálidos :Toulouse Lautrec, Rene de Joie

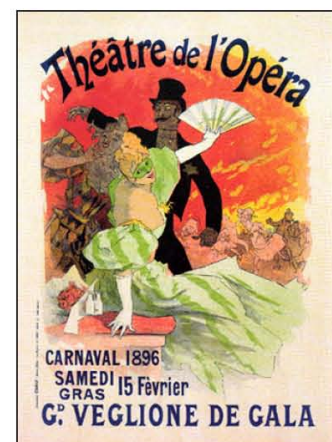


Fig.8: Colores cálidos y fríos: Jules Cheret, Theatre del opera 1896

dependiendo de la aplicación del color dentro de la obra gráfica se puede dar énfasis a ciertos elementos que conforman el mensaje visual.

Como ya se mencionó el color posee cualidades que connotan ciertos estados de ánimo para el espectador, lo cual juega un papel importante dentro de la composición del cartel como producto publicitario, ya que esto forma parte de la constitución del mensaje.

En cuanto a los colores llamados “cálidos”, el color rojo es uno de los colores más llamativos y puede llegar a simbolizar pureza, vida, pasión y acción. En cuanto al naranja, este simboliza calidez, comodidad, familiaridad, pasión y fuego. El amarillo es uno de los colores más alegres dentro de los colores cálidos, al igual que el rojo y naranja también significa vida y en ocasiones puede llegar a significar envidia y locura, a este color también puede asociarse la soledad.

En cuanto a los colores llamados “fríos”, el azul simboliza calma, lejanía, tranquilidad, reposo, seriedad, descanso y meditación, cabe mencionar que algunos pintores han aprovechado el uso de este color para transmitir estas sensaciones a su cuadros, tal es el caso de Pablo Picasso en su llamada “etapa azul” en la que representa escenas de las clases marginadas que reflejan soledad. Este color también puede utilizarse para sugerir espacialidad. “El color violeta es frío, simboliza la tristeza, la muerte, el misterio, el misticismo. Alude a estaciones otoñales”³¹.

El verde es uno de los colores fríos que posee más positividad en cuanto a su simbolización, pues alude a la vegetación, la vida, la esperanza, la juventud y la primavera.

El color blanco, se asocia al vacío, pérdida, pureza y en ocasiones misterio. El color negro alude a lo negativo, la oscuridad, lo tenebre, la soledad y la muerte. Estos dos colores en ocasiones se utilizan combinados para crear contraste.

En este cartel que promociona una película del director Woody Allen (Fig. 9) se aprecia la utilización del negro



Fig. 9 Cartel de la película Manhattan del Director Woody Allen

31 *Ibidem* p. 141

y el blanco para crear contraste, al mismo tiempo que transmite la sensación de vacío a partir del blanco como medio para dar espacio a la composición.

George Péninou, semiólogo y ensayista habla con respecto al color acerca de la necesidad de significación con la que cuenta la imagen con todos sus elementos dentro de cualquier soporte gráfico (ya sea el caso del cartel), su lenguaje se articula a partir de códigos tan fundamentales como es en este caso el código cromático, recurso de impacto visual que depende de la manipulación del color ya sea a nivel de calidad óptica o a nivel de mensaje.

1.4.2.3 Código tipográfico

El Código tipográfico es uno de los códigos importantes dentro de la estructura del lenguaje del cartel puesto que es complemento de la imagen para comunicar dentro de un medio de comunicación como lo es el cartel.

Luz del Carmen Vilchis habla del código tipográfico como:

Aquel que comprende todos los textos caracterizados por la elección de tamaño, valor (blanco/negro), grano (trama uniforme o interferencias blanco/ negro bien definidas), forma y orientación de los caracteres. Incluye también la elección de signos (letras gruesas o bien delineadas) o de configuraciones estructuradas o estilizadas (letras infantiles, casuales, pop, manuscritas, etc).³²

Vilchis menciona que la complejidad del código tipográfico radica en su función metalingüística que consiste en traducir y semantizar el texto lingüístico a otro lenguaje.

Hablar del código tipográfico conlleva a hablar de la tipografía como uno de los elementos que juegan un papel importante en la estructuración del lenguaje oral y escrito.

“La tipografía se ocupa de estructurar y organizar el lenguaje visual. El diseño de tipos se ocupa de la creación

32 Vilchis, Luz del Carmen. *Diseño: Universo de Conocimiento: investigación de proyectos en la comunicación gráfica*, edit. Claves latinoamericana, México 1999, p. 57.

de las unidades que deben organizarse, los caracteres que constituyen un tipo³³. La finalidad de la tipografía es comunicar información a través de la letra impresa, la tipografía desempeñara probablemente un papel vital en el diseño, y hay que tomar en cuenta la forma, el estilo y la imagen que transmite la tipografía, pues la palabra escrita puede considerarse la mayor prioridad para asegurarse de emitir claramente el significado de aquello que se muestra.

Luz del Carmen Vilchis menciona que las letras como tipografía pueden tener diversas funciones como la caligráfica que es una representación de la escritura manual, la legible que se encarga de una lectura clara, la simbólica que se asocia a un significado convencional, como ejemplo de esto los logotipos, otra función importante que cumple la tipografía es la formal, al respecto Vilchis habla de esta función como "aquella que presenta el texto como la configuración de una idea como la poesía concreta"³⁴. La función ornamental es aquella que usa a los caracteres como elementos morfológicos un ejemplo de ello son las capitulares.

Dos términos que ayudan a entender a la tipografía son el tipo, como objeto físico es decir como "un bloque paralelepípedo de metal (aleación tipográfica) y la Fuente es un conjunto completo de letras cursiva, redonda, negrita, cursiva negrita, versalita, etc."³⁵ La tipografía se ocupa tanto de la creación de caracteres como de su composición para transmitir un mensaje.

Para analizar la tipografía antes es necesario identificar su estructura física, es decir las partes que componen la letra: (ver fig. 10).

33 Baines, Phil. *Tipografía, función, forma y diseño*. Ed. Gustavo Gilli. Barcelona, 2002, p. 20

34 Vilchis, Luz del Carmen. *Diseño: Universo de Conocimiento: investigación de proyectos en la comunicación gráfica*, edit. Claves latinoamerica, México 1999, p. 58.

35 Baines, Phil. *Tipografía, función, forma y diseño*. Ed. Gustavo Gilli. Barcelona, 2002, p. 20



Fig. 10. Partes de la letra

En cuanto a su organización Phil Bones dice que se entiende por fuentes “las influencias genéricas que inspiran una forma de letra: su clasificación surgió como consecuencia del análisis de los antecedentes de las categorías existentes. Comprenden:decorativa/pictográfica,caligráfica, romana, vernácula del siglo XIX y otras”³⁶.

Según Phil Bones las fuentes poseen atributos formales que son unidades individuales básicas referentes al diseño y estructura de una letra como la construcción, la forma, modulación, terminales, proporción, espesor, caracteres clave y decoración.

Otro concepto que plantea Bones es el de los modelos el cual se da cuando una fuente y un grupo de características formales establecen una relación permanente.

Una fuente tipográfica contiene más que las veintiséis letras básicas del alfabeto, ciertos signos de puntuación y los diez numerales. Dentro de las fuentes se encuentran las letras mayúsculas o las de caja alta que incluyen sus signos de puntuación y ortografía, después se encuentran las letras de caja baja o minúsculas.

También están las versalitas que son como las mayúsculas pero del mismo tamaño que las de caja baja, estas se encuentran sobre todo en las fuentes con remates como parte de los llamados caracteres expertos.

En cuanto a los numerales, los de caja baja, llamados cifras capitales poseen la misma anchura y altura que las

36 Baines, Phil. Hoslam Andrea. *Tipografía, función, forma y diseño*. Ed. Gustavo Gilli, México 2002, p. 34 de 191

letras de caja alta. Después están los numerales de caja baja que también se llaman cifras de estilo antiguo o de texto, estos se componen a la altura de x con ascendentes y descendentes.

Las cursivas actualmente pueden producirse artificialmente a partir de cualquier fuente, sin embargo estas son más bien oblicuas pues en realidad las cursivas hacen referencia a la escritura cursiva manuscrita.

Parte de los elementos que conforman una fuente tipográfica son los caracteres misceláneos o los signos de puntuación que varían de acuerdo a la tipografía; otra parte son los ornamentos que son diversos símbolos que son utilizados junto con la tipografía como elementos decorativos o secundarios.

Una vez que se conocen las partes de una letra es posible acercarse a reconocer diferentes tipos. Más allá de los rasgos característicos de un tipo, sin embargo, existen también aplicaciones de estilo que sería bueno reconocer. No hay que olvidar que algunos de estos estilos, combinaciones de ellos o todos en su conjunto pueden darse en una misma familia tipográfica.

Entre los estilos que pueden aplicarse a la tipografía están (fig. 11): La redonda es un estilo básico que hace referencia a los tipos romanos de los monumentos romanos; cuando se utiliza para describir un estilo en tipografía, redonda se refiere a la caja baja. También está la cursiva, ésta hace referencia a los manuscritos del siglo XV en Italia. Otro estilo que puede encontrarse en las tipografías es la negrita que se caracteriza por poseer un trazo más grueso que la redonda, las anchuras del trazo pueden determinarle en seminegra, negra, extranegra o supernegra; opuesto a este estilo se encuentra la fina cuyo trazo es de menor grosor que el de la letra redonda; por otra parte esta la estrecha y la ancha, la primera resulta una versión estrecha de la redonda y cuando el estilo es muy estrecho se llaman letras compactas; la ancha es una versión extendida de la redonda.

Además de lo aquí tratado respecto a la estructura formal de la tipografía, ésta también posee una estructura connotativa, es decir aquella que hace que comunique significados de acuerdo al aspecto semántico que implica la misma. En este sentido George Péninou semiólogo



Fig. 11. Estilos de la tipografía

y ensayista habla acerca del impacto que posee la tipografía dentro del mensaje visual:

El impacto se basa en una ruptura gráfica que puede obtenerse de diversas maneras: aislamiento espacial (creación de una discontinuidad en la linealidad del mensaje): cambio de caracteres tipográficos (paso de la letra redonda a la cursiva, de la sencilla a la negrita); modificación de la dimensión de los caracteres (sobredimensionado tipográfico): aposición de rasgos distintivos (subrayado, recuadro, etc.)³⁷

Respecto a la semántica dentro de la función visual puede decirse que se encarga del estudio del significado arrojado por algún mensaje, entonces: "La semántica está estrechamente vinculada con la significación, ya que por medio de ella se vinculan los signos a las cosas que los representan."³⁸

En cuanto a la funcionalidad de un medio impreso cuya composición contemple a la tipografía como elemento comunicativo y de diseño, puede decirse que el diseño tipográfico puede afectar ya sea en sentido positivo o negativo la eficacia comunicativa de las palabras.

En relación con el aspecto connotativo de la tipografía, "se considera que ciertos tipos son femeninos o masculinos; otros son decorativos, ornamentales, clásicos otros de máxima sencillez; algunos parecen modernos e incluso futuristas, y otros poseer un ambiente del pasado"³⁹. Por lo que es de suma importancia dentro del diseño, seleccionar con sumo cuidado la tipografía para comunicar con claridad el mensaje que quiere darse y que la tipografía no sólo pase a formar el texto de una composición gráfica que comunica algo a nivel lingüístico, sino que también sea capaz de comunicar el mensaje a nivel de expresión de la forma tipográfica.

37 Péninou George. *Semiótica de la publicidad*, Edit. Gustavo Gilli, Barcelona 1976. p. 233

38 Rodríguez Díaz, Joaquín. *La palabra como signo creativo*. Edit. COEDI MEX. México, 2009, p. 51.

39 *Ibidem*.

Al hablar de tipografía es inevitable hablar de la palabra que a su vez es estructura del componente mínimo llamado letra, así lo plantea Joaquín Rodríguez Díaz que dice acerca de la función de la misma:

[...]Cabe destacar, además, la función notativa, fonética y gráfica de la letra, que adquiere relevancia como tipografía; es decir, como agrupamiento de tipos o caracteres, no como un simple ejercicio de estilo, sino como un enlace de tradición escrita de inspiración humanista que puede aterrizar como gran alternativa en el diseño de identidades gráficas, marcas, logotipos, etiquetas, anuncios, etc.⁴⁰

Otro aspecto importante de la tipografía es la legibilidad que esta posee a nivel de contenido, es decir en sentido del reconocimiento del significado que transmite a través del mensaje.

En cuanto a esto el autor Joaquín Rodríguez plantea tres normas que regulan la identidad tipográfica, primero esta aquella que sirve a su función específica, después la que expresa el mensaje y por último la que regula el aspecto estético.

"Apreciaciones de índole general ubican a la tipografía como un conjunto de signos que ordenados estructuralmente resuelven problemas de expresión, comunicación y entendimiento icónico o lingüístico, ya sea como palabra articulada o como grafismo visual."⁴¹

De esta manera el código tipográfico pasa a formar parte fundamental del lenguaje visual de la mayoría de los medios de comunicación gráfica, en este caso del cartel en específico.

En este cartel (Fig. 12) que promociona la gira de una banda de rock, la tipografía ha pasado a ser algo más que una estructura de lectura, si no que se ha mimetizado con la forma de la imagen pasando a ser un elemento figurativo que no sólo se lee como texto sino que también se lee como imagen poseedora de significación.



Fig 12. Cartel: Gira Ibérica Devotchka.

40 Ibídem. p. 50

41 libidem. p. 62

1.4.2.4 La tipografía en el cartel

En todo soporte de comunicación gráfica y sobre todo en el caso de aquellos de carácter publicitario como lo es el cartel, la imagen domina el espacio gráfico del soporte, sin embargo es imprescindible en la mayoría de los casos la estrecha relación que mantiene con el aspecto tipográfico y en consecuencia con el texto; acerca de esto David Victoroff dice:

“Un texto sin imagen, a condición de que responda a ciertas exigencias de presentación gráfica, es más eficaz que un texto ilustrado. No opinan así nuestros publicitarios de hoy... para ser eficaz, el anuncio debe recurrir a una imagen”.⁴² Por lo que puede decirse que en el caso del cartel, la tipografía es importante, pues la imagen o ilustración por sí sola resulta poco funcional ya que puede no comunicar el mensaje que se quiere a menos que sea por casualidad.

La tipografía juega un papel fundamental en la estructuración del mensaje visual del cartel, es precisamente a partir de la tipografía que logra estructurarse el texto y dependiendo del manejo de la misma es que se establece una relación directa entre el texto y la imagen en la cual logra fundamentarse la composición del mensaje visual y escrito.

Por ejemplo en este cartel (ver fig. 13) la tipografía tiene un papel importante dentro del mensaje que transmite el cartel, más allá de anunciar el título de la película, la tipografía está transmitiendo un estilo estético (expresionista) en referencia a la imagen representada y a la temática de la película, es así como puede apreciarse el aspecto semántico que posee la tipografía más allá de su estructura física formal.

En el caso de este cartel (ver fig. 14). La tipografía refleja a través de su forma el rigor, formalismo y fuerza del socialismo. Aquí la tipografía mantiene una estrecha relación con el estilo estético de la imagen representada, el carácter geométrico no solamente presente en la



Fig. 13. Cartel de la película “La novia de Frankenstein”



Fig. 14. Cartel propagandístico y socialista de los años cuarentas



Fig. 15. Cartel de Max Huber

42 Victoroff David, *La Publicidad y la Imagen*, Edit. Gustavo Gilli. Barcelona, 1980. p.27

imagen sino también en la tipografía se relacionan con el mensaje dispuesto en el cartel acerca del significado del socialismo.

En la práctica la realización de un mensaje escriptovisual comporta un cierto número de etapas de principio (aunque estas no siempre obtengan reconocimiento). El autor, la persona que tiene que comunicar con el máximo de eficacia, es en primer lugar el creador de un texto base, escrito en un lenguaje determinado y que obedece a la necesidad principal de coherencia. Este texto da lugar a dos codificaciones: una codificación textual, que se basa en una retórica de lo escrito. (o de lo oral a menudo semejantes); y una codificación icónica: ¿Qué imágenes se pondrán, dónde, en qué momento y por qué?. Cada una de estas codificaciones obedece a las leyes diferentes de una retórica de un modo de construcción.⁴³

La tipografía que en consecuencia da lugar al texto, mantiene estrecha relación con el mensaje lingüístico de una composición gráfica (caso del cartel).

Aquí (ver fig. 15 y fig. 16), puede observarse como la tipografía se ha convertido en la protagonista del cartel, pasando a ser algo más que palabras que comunican un mensaje, la tipografía ha pasado a jugar el papel de la imagen a través de su forma.

1.5 La iconicidad

Al tratar el tema de lo visual, también se habla de su lenguaje, sus signos y de su representación, tema concerniente a la iconicidad. En el momento mismo en que la imagen dada de un objeto se representa para proyectarse dentro de una superficie o soporte adquiere iconicidad en cierto grado, es decir grado de representación manteniendo el nexo o grado de parecido con la realidad. La iconicidad engloba aquellas características representadas visualmente como signo icónico de aquel objeto representado.

43 A. Moles Abraham, *Grafismo funcional*, Centro internacional de investigaciones y aplicaciones de la comunicación, Barcelona, 1993. 157 p.

Abraham Moles la define de la siguiente manera:

La iconicidad es una magnitud opuesta a la abstracción, es decir, la cantidad de realismo, el aspecto icónico, la cantidad de imaginería inmediata, contenida o retenida en el esquema. Es la proporción de una especie de concreción conservada en el esquema. El objeto, tal cual es, poseería una iconicidad total, la palabra que lo designa ("La palabra perro no muerde", dice Saussure) posee, por el contrario, una iconicidad nula: tales son los dos extremos de la escala.⁴⁴

En estas dos imágenes (fig. 17 y 18) puede apreciarse la iconicidad que puede tener la representación de una misma imagen, cada una de ellas se acerca en cierto grado a la realidad pero ambas representan lo mismo. En estas imágenes la iconicidad se manifiesta mediante las características presentes de forma visual, si bien, no se está viendo el objeto real, se ve la semejanza mediante los elementos representados.

1.5.1 Grados de iconicidad

Al hablar de iconicidad se habla al mismo tiempo de representación, y esta representación implica ciertos niveles, es decir un estado de semejanza dentro de la imagen con el objeto real, en consecuencia la iconicidad es una cuestión de grado ya que el icono (imagen) es semejante en algunos aspectos a lo que denota.

Umberto Eco se refiere a estas características que presenta la imagen como unidades pertinentes: "Las unidades pertinentes han de comunicarse. Por lo tanto, existe un código icónico que establece la equivalencia entre un signo gráfico determinado y una unidad pertinente del código de reconocimiento"⁴⁵; con código de reconocimiento Eco se refiere a los elementos de un objeto que se reconocen inmediatamente y que se retienen en la memoria.

44 A. Moles Abraham, *La imagen. Comunicación funcional*, Ed. Trillas, México 1999, p. 105

45 Eco, Umberto, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Ed. Debolsillo, México 2006, p.193.



Fig. 16. Cartel de Max Huber



Fig. 17. Iconicidad en la imagen



Fig. 18. Iconicidad en la imagen








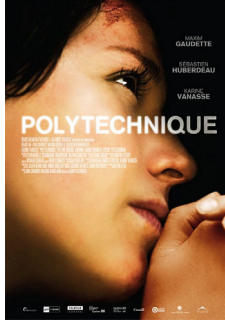

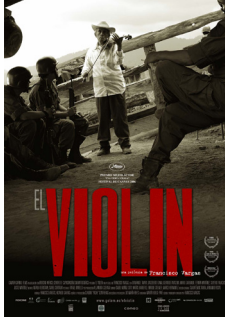

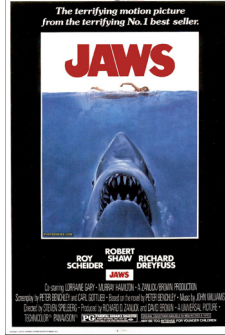
Estas unidades reproducen algunas condiciones de la percepción común seleccionando los estímulos que permiten construir una estructura perceptiva que es aquella basada en la experiencia sensorial adquirida.



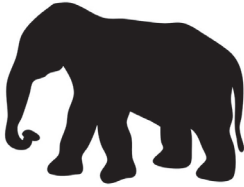

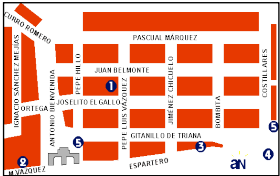
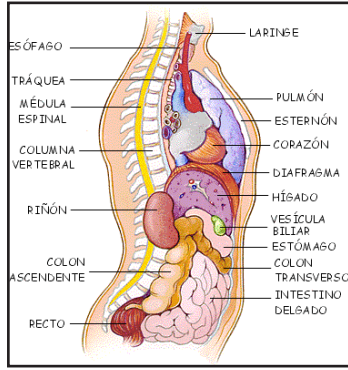

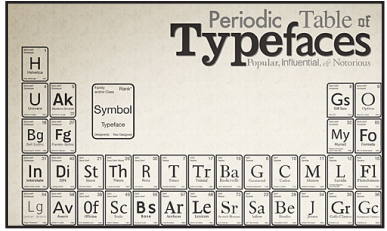

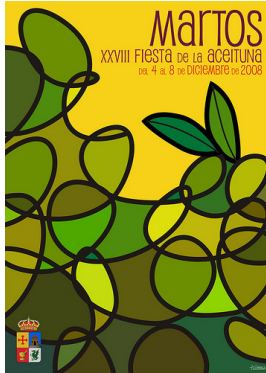
La escala de iconicidad es una taxonomía que se basa entre una imagen y su referente. Es una convención construida para representar mediante una serie ordenada de mayor a menor, los diferentes tipos de imágenes dependiendo su grado de iconicidad. Cada salto de iconicidad decreciente supone que la imagen pierde alguna propiedad sensible de la que depende la citada iconicidad⁴⁶.

Como ya se mencionaba arriba a esas “propiedades sensibles” citadas en esta definición Umberto Eco las denomina “unidades pertinentes” como aquellas características que hacen reconocible al objeto representado por lo que podría decirse que en medida de la cantidad de unidades pertinentes que acercan a la representación de la imagen con el objeto real se establece el grado de iconicidad. Existe una escala que se establece para la imagen fija según Justo Villafañe, esta escala establece los grados de iconicidad o grados de abstracción de la imagen. Es a partir de esta escala propuesta por Villafañe que se presenta la siguiente tabla (ver tabla de grados de iconicidad en las dos siguientes páginas: 37 y 38) en la que se añaden ejemplos gráficos de los grados de iconicidad que establece Villafañe, esta vez aplicados al cartel, lo anterior con la intención de relacionar directamente dicha tabla con el tema que corresponde a la iconicidad del cartel.

⁴⁶ Villafañe y Mínguez, *Principios de Teoría General de la Imagen*, Ed. Pirámide, Madrid, 1996, p.41.

Escala de iconicidad para la imagen fija (basada en la escala de Justo Villafañe)

GRADO DE ICONICIDAD	NIVEL DE REALIDAD	CRITERIO	EJEMPLO PARA EL CARTEL
11	<p>Imagen natural</p>  <p>Fig. 19</p>	Restablece todas las propiedades del objeto. Existe identidad	 <p>Fig. 20: Cartel de la película Séraphine.</p>
10	<p>Modelo tridimensional a escala (una escultura: la venus del Milo)</p>  <p>Fig. 21</p>	Restablece todas las propiedades del objeto. Existe identificación pero no identidad	 <p>Fig. 22: Cartel de la película The runaways, 2009.</p>
9	<p>Imágenes de registro estereoscópico (una holograma)</p>  <p>Fig. 23</p>	Restablece la forma y posición de los objetos emisores de radiación presentes en el espacio.	 <p>Fig. 24: Cartel de Julian Legendre (diseñador egresado del instituto de Artes Visuales de Orleans en 2002) para un instituto de música en Francia.</p>
8	<p>Fotografía a color</p>  <p>Fig. 25</p>	Cuando el grado de definición de la imagen esté equiparado al poder resolutivo del ojo medio.	 <p>Fig. 26: Cartel de la película francesa Polytechnique</p>
7	<p>Fotografía a blanco y negro</p>  <p>Fig. 27</p>	Igual que el anterior	 <p>Fig. 28 Cartel de la película mexicana el violín 2006.</p>
6	<p>Pintura realista (Un cuadro de Velázquez: Las meninas)</p>  <p>Fig. 29</p>	Restablece razonablemente las relaciones espaciales en un plano bidimensional	 <p>Fig. 30: Cartel de la famosa película de los años 70's "Jaws" o tiburón en español</p>

GRADO DE ICONICIDAD	NIVEL DE REALIDAD	CRITERIO	EJEMPLO PARA EL CARTEL
5	Representación figurativa no realista (Puede ser La Guernica de Picasso o un a caricatura de Peridis)  <p>Fig. 31</p>	Aún se produce la identificación pero las relaciones espaciales están alteradas	 <p>Fig. 32: Cartel de Obey Giant, estudio de diseño al servicio de Sharpard Fairey</p>
4	Pictogramas (Siluetas, monigotes infantiles)  <p>Fig. 33</p>	Todas las características sensibles, excepto la forma, están abstraídas	 <p>Fig. 34: Fig. 28: Cartel de la película "conocerás al hombre de tus sueños" del 2010.</p>
3	Esquemas motivados (Organigramas, planos)  <p>Fig. 35</p>	Todas las características sensibles abstraídas. Tan sólo restablecen las relaciones orgánicas.	 <p>Fig. 36: Cartel que muestra un esquema del cuerpo humano</p>
2	Esquemas arbitrarios (Una señal de tráfico. prohibido el paso)  <p>Fig. 37</p>	No representan características sensibles. Las relaciones de dependencia entre sus elementos no siguen ningún criterio lógico	 <p>Fig. 38: Cartel que muestra a manera de tabla periódica las tipografías más populares</p>
1	Representación no figurativa (Un cuadro abstracto de Miro)  <p>Fig. 39. Maternidad 1924</p>	Tienen abstraídas todas las propiedades sensibles y de relación .	 <p>Fig. 40: Fig. 31: Cartel de la XXVIII Fiesta de la Aceituna 2008 en España</p>

El nivel de iconicidad influye directamente en el resultado visual de la representación gráfica que se quiere hacer de algo presente en la realidad y este nivel de iconicidad está directamente relacionado con la función de la imagen por lo que la mayoría de las veces la imagen está sujeta a su aplicación por lo que debe analizarse el mensaje que se quiere transmitir a través de la imagen antes de estructurarla.

1.6 La imagen

El entorno físico en el que el individuo se desenvuelve es captado a través de la vista mediante la que percibimos imágenes, que por lo tanto son la representación de lo sensorial. Las imágenes forman parte de la comunicación básica humana, en ocasiones existen cosas que sólo pueden explicarse o comunicarse a través del lenguaje visual (constituido por imágenes) tal es el caso de la arquitectura cuya aplicación y lenguaje requiere forzosamente el manejo de imágenes para su proyección y explicación.

Para que las imágenes tengan sentido el factor humano es indispensable, sin la interpretación del individuo una imagen no podría comunicar.

La imagen es una forma vacía que necesita la competencia interpretativa del observador ya que las semejanzas entre objeto y discurso no se establecen nunca al azar sino mediante unas convenciones culturales que productor e intérprete conocen a la perfección. De lo que desprende una existencia de reglas y un conjunto de mínimos que hacen posible la información y la comunicación a través de la imagen.⁴⁷

La mayoría de las imágenes tienen su referente en la realidad, sin embargo la representación de la imagen puede variar desde la fidelidad casi absoluta al objeto real como en la fotografía o puede tender a la simplificación como en el caso de un logotipo. Las imágenes son fuerzas transmisoras de ideas que conforman un amplio

⁴⁷ Madrid Canovas, Sonia. *Semiótica del discurso publicitario*. 2ª ed. Ediciones de la Universidad de Murcia, España, 2003, p. 173

y variado sistema de comunicación dentro de un contexto, por lo que puede decirse que la imagen se ubica dentro de un espacio y tiempo específicos.

1.6.1 Concepto de imagen

La imagen es la base fundamental del mensaje visual, por lo que es necesario hablar acerca del concepto para poder fundamentar cualquier tratado con respecto a la misma. La imagen se establece como mensaje a través del espacio, es elemento constituyente de los principales medios de comunicación y del entorno en general.

Desde la perspectiva comunicativa:

La imagen es un soporte de la comunicación visual que materializa un fragmento del entorno óptico (universo perceptivo), susceptible de subsistir a través de la duración y que constituye uno de los componentes principales de los medios masivos de comunicación (fotografía, pintura, ilustraciones, esculturas, cine y la televisión)⁴⁸.

Abrahán A. Moles divide el universo de las imágenes en fijas y móviles, estas últimas derivadas técnicamente de las primeras. La imagen también cumple la función de legibilidad dependiendo la dificultad con la que se lee la información. Otra clasificación que se le da a la imagen puede depender del grado de detalle que contenga la misma como con el grado de iconicidad (tratado anteriormente).

La conceptualización de la imagen puede resultar compleja por lo que su definición ofrece múltiples posibilidades, existen diferentes definiciones en torno al concepto de imagen como la que plantea Rafael Gómez quien dice que "la imagen puede ser definida como la representación de una realidad objetualizada susceptible de ajustarse a un soporte que permita ser contemplada. Sólo a partir de contemplar una imagen se puede llegar a analizarla"⁴⁹.

48 A. Moles Abraham, *La imagen. Comunicación funcional*, Ed. Trillas, México 1999, p. 24

49 Gómez, Alonso Rafael. *Análisis de la imagen. Estética audiovisual*. 5ª ed. Ediciones del Laberinto, S., España, 2001, p.40.

La imagen no sólo es una representación de la realidad sino también es una forma de expresión mediante la cual el hombre contiene mensajes simbólicos y explícitos, es por ello que el grado de iconicidad (de representación) mediante el cual está representada una imagen resulta de gran importancia para la imagen como medio de comunicación.

Por su parte Justo Villafañe dice que “Toda imagen posee un referente en la realidad, independientemente de cuál se a su grado de iconicidad, su naturaleza o el medio que la produce”⁵⁰.

1.6.2 La imagen en el cartel

Como uno de los medios de expresión visual principales con los que cuenta el hombre, la imagen constituye un elemento importante en la comunicación y en sus soportes; en el caso del cartel se conjuga con otros elementos (como la tipografía) para transmitir el mensaje visual.

La conjunción de palabras e imágenes como sucede en el caso del cartel transmite la información directamente por el carácter inmediato que posee el elemento de la imagen. El significado de un elemento gráfico esta en el uso que de él se hace en el diseño, en este caso el de la imagen dentro del diseño del cartel.

La base del lenguaje del cartel es la imagen, esta, es un elemento fundamental pues implica el impacto visual que tendrá el cartel como producto ante el público, dado que la imagen tiene el papel de representar un mensaje dentro de un soporte físico como lo es el cartel. Siendo el cartel un medio de comunicación impreso y comercial es necesario hablar de la imagen desde este punto de vista por lo que puede decirse que:

Originalmente este término designa una representación visual de la realidad, ya sea en el plano físico (como ocurre en el caso de un cuadro o de una fotografía), ya sea en plano de la imaginación (como en el caso de la literatura o

50 Villafañe y Mínguez, *Principios de Teoría General de la Imagen*, Ed. Pirámide, Madrid, 1996, p.41.

la música). Ahora comúnmente significa una fabricación o impresión pública creada con el fin de atraer a la audiencia antes que de reproducir la realidad: implica cierto grado de falsedad en medida que la imagen rara vez se ajusta a la realidad. En este caso hablamos de la imagen de un producto ⁵¹

Sin duda la imagen dentro del cartel está ligada a otros elementos tales como la tipografía, y el color que hacen del cartel una unidad como medio de comunicación que siempre impacta visualmente. La suma de texto e imágenes dentro del cartel es una técnica que ofrece una comprensión inmediata al público, aunque la imagen es la protagonista del cartel la mayoría de las veces, no se puede negar su reforzamiento con la tipografía.

La imagen dentro del cartel forma parte de una “estructura argumentativa del mensaje” ⁵² que implica el modo en que el mensaje visual (imagen) está encaminado a producir un comportamiento de consumo, por lo que puede decirse que desde esta perspectiva la imagen dentro del cartel no sólo forma parte de la estructura gráfica del cartel como producto de diseño sino también publicitaria, en ese sentido para Roland Barthes la imagen publicitaria es franca, directa o cuando menos empática. De este modo la imagen dentro del cartel puede llegar a convertirse en mensaje publicitario, sin embargo es importante recalcar que el carácter de la imagen como mensaje dentro del cartel puede ser tan variado como lo es la propia naturaleza gráfica del cartel.

En un principio por lo general los aspectos más naturalistas de la imagen siguieron siendo patrimonio de los carteles de naturaleza estrictamente social y política. En este cartel nazi de los años cuarentas (ver fig. 41) la imagen busca representar las características del prototipo de hombre de raza aria por lo que las imágenes representadas buscan en cierto modo acercarse a la realidad y ser naturalistas.

51 Tim O' Sullivan, et. al. *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*. Amourrurtu editores, Buenos Aires, 1995, p. 184

52 Vitta Maurizio. *El sistema de las imágenes*. Ediciones Paidós, Barcelona, 2003, p. 321

En este cartel (fig. 43) publicitario de 1878 la imagen juega un papel secundario dentro del cartel, pero no por ello menos importante ya que es muy ilustrativo en cuanto al contexto del producto anunciado que en este caso es una máquina de coser

En el cartel cinematográfico (Fig. 42) de la película la momia de 1959, la imagen a todo color es el principal atractivo del cartel que en este caso busca despertar la atención del público acerca de la película.

1.7 Elementos morfológicos de la imagen

La imagen es un medio representativo de la realidad que posee elementos gráficos que la conforman es decir que generan las propiedades de la misma. La imagen posee elementos que la caracterizan como tal y que a su vez la catalogan a partir de su representación, como parte de lenguaje posee códigos que permiten una lectura y estructuración de la misma en partes. Para entender los elementos morfológicos de la imagen, antes es importante considerar entender a la morfología como la ciencia que se encarga del estudio de la generación y las propiedades de la forma. En el diccionario común morfología se define como: "Ciencia que tiene por objeto el estudio y la descripción de los caracteres somáticos de las especies vegetales y animales.// Ciencia que estudia las formas externas del relieve terrestre"⁵³. Por lo anterior queda claro que la morfología en general se encarga del estudio de las formas externas de algo, y en el caso de la imagen no es la excepción.

Los elementos morfológicos según el autor Justo Villafañe:

Son aquellos que poseen una naturaleza espacial. Constituyen una estructura en la que se basa el espacio plástico, el cual supone una modelización del espacio de la realidad. Aunque lo más pertinente en ellos sean sus características formales y la posibilidad que tienen de producir diferentes relaciones plásticas en función



Fig.41: Cartel nazi de los años cuarentas



Fig.42: Cartel de la película La Momia de 1959



Fig.43: Cartel publicitario de máquinas para cocer de 1878

53 *Diccionario de la lengua española*. Ed. Larousse, México, 1999, p. 446

de su utilización, son, entre todos los elementos de la representación, los únicos que poseen una presencia material y tangible en la imagen.⁵⁴

Villafañe menciona que la naturaleza y las funciones plásticas de cada uno de los elementos morfológicos es diferente entre sí, sin embargo este no es un parametro para establecer la importancia de un elemento frente a otro pues la importancia de cada elemento radica en satisfacer una solución iconica dependiendo del contexto plástico en el que se involucre al elemento.

“La complejidad de los elementos morfológicos sólo es analizable en función de la capacidad que algunos de ellos tienen de asimilar otros sencillos. La forma puede estar integrada por líneas, y éstas, a su vez, por puntos; el color implica, en muchos casos, la textura, etc.”⁵⁵

Villafañe también menciona que existen diferencias cualitativas dentro de los elementos morfológicos, por lo que estos pueden subdividirse en dos categorías: “los que podríamos llamar superficiales, que normalmente implican un espacio en dos o tres dimensiones el color, la textura, el plano y la forma-, y los unidimensionales, que se refieren, como su nombre indica, a una sola dimensión.”⁵⁶

1.7.1 El punto

El punto debe ser considerado como el elemento gráfico de mínimas dimensiones D. A. Dondis define al punto como “la unidad más simple, irreductiblemente mínima, de comunicación visual”⁵⁷.

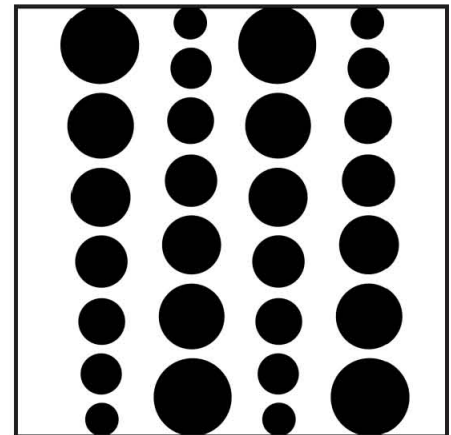


Fig.44: El punto

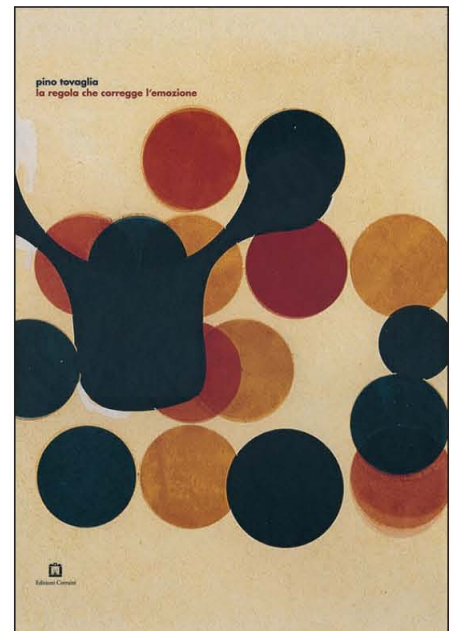


Fig.45: Cartel de Pino Tovaglia. “La regola che corregge l'emozione”. En este cartel del artista gráfico Tovaglia el punto es el protagonista del cartel.

54 Villafañe, Justo. *Introducción a la teoría de la imagen*. Ediciones Pirámide, Madrid, 1990, p. 97

55 *Ibidem*.

56 *Ibidem*. p. 98

57 Dondis, D. A. *La sintaxis de la imagen*. Ed. Gustavo Gilli, Barcelona, 2008, p. 55

El punto constituye un elemento de fuerza dentro de la composición gráfica, sin duda es el centro de atracción cuando se encuentra remarcado dentro de una imagen, posee un alto nivel de atención sobre la mirada, de cualquier forma esta siempre parte de un punto y va a otro.

El punto puede servir para medir el espacio, entre más puntos se utilicen el espacio se delimitara más y las mediciones serán más complicadas.

Cuando los vemos, los puntos se conectan y por tanto son capaces de dirigir la mirada. En gran cantidad y yuxtapuestos, los puntos crean la ilusión de tono o color que, como ya se ha observado, es el hecho visual en que se basan los medios mecánicos para la reproducción de cualquier tono continuo⁵⁸.

El estudio y aplicación del punto ha derivado en la generación de varias corrientes artísticas, tal es el caso del puntillismo, corriente artística basada en el estudio del punto y los colores básicos. Máximo representante de esta corriente fue Seurat cuyas pinturas son notablemente en tono y color, basadas en la aplicación del punto y la percepción del color de los mismos así como de su orden dentro del espacio visual.

De toda figura plana que posea un centro y se perciba como forma cerrada, puede decirse que es un punto. Incluso cuando un punto se extiende, sigue siendo un punto.

1.7.2 La línea

La línea es otro de los elementos morfológicos de la imagen, a partir de ella se crean las formas y los contornos, puede definirse como una sucesión de puntos o como la unión de los mismos Dondis la define como un punto en movimiento, es decir como la secuencia grabada del mismo, cuando el punto se mueve aparece la línea..



Fig.46. La línea

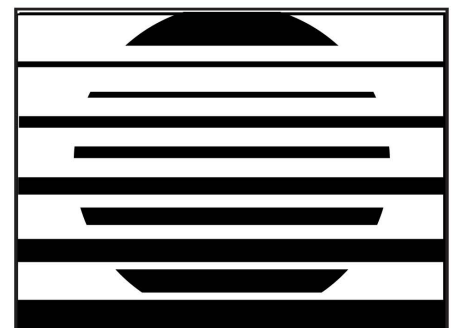


Fig. 47: Variantes de la línea

58 *Ibidem*.

“Cuando los puntos están tan próximos entre sí que no pueden reconocerse individualmente aumenta la sensación de direccionalidad y la cadena de puntos se convierte en otro elemento visual definitivo: la línea.”⁵⁹

Definen el espacio y delimitan el área y el volumen, inmediatamente al plasmar una línea sobre el papel aparece el trazo que puede ser grueso, delgado, largo, corto, también se puede definir en su dirección: curva, recta, inclinada... o por su cantidad o color.

En este dibujo (ver fig. 48) que forma parte de una serie de dibujos futuristas de Pino Tavaglia para Alfa Romeo en 1958, los contornos y las formas están estructurados a partir del uso de la línea a manera esquemática e incluso abstracta.

En las artes visuales, la línea, a causa de su naturaleza, tiene una enorme energía. Nunca es estática; es infatigable y el elemento visual por excelencia del boceto. Siempre que se emplea, la línea es el instrumento esencial de la pre visualización, el medio de representar en forma palpable aquello que todavía existe solamente en la imaginación⁶⁰.

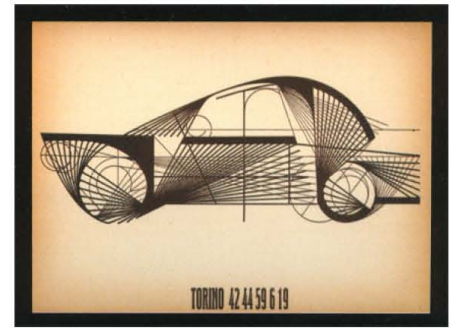


Fig.48: Dibujo futurista de Pino Tavaglia para Alfa Romeo en 1958

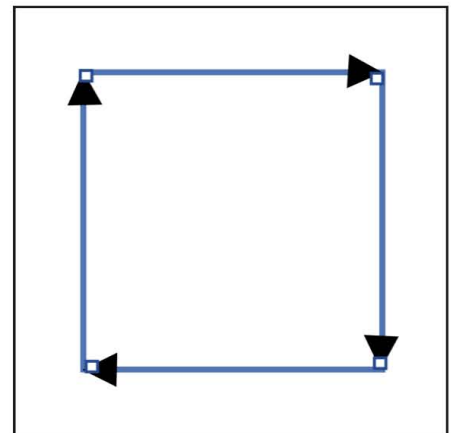


Fig.49. El plano

1.7.3 El plano

Otro de los elementos morfológicos de la imagen es el plano, en el que juega un papel importante la proyección del espacio visual; En geometría, un plano sólo tiene dos dimensiones, largo y ancho. En el espacio no es posible expresar un plano sin espesor. Tiene que existir como material. “La diferencia entre un sólido y un plano es relativa. Si el largo y el ancho dominan con respecto al espesor, percibimos la forma como un plano”⁶¹. De esta manera el plano se extiende en dos dimensiones: largo y ancho

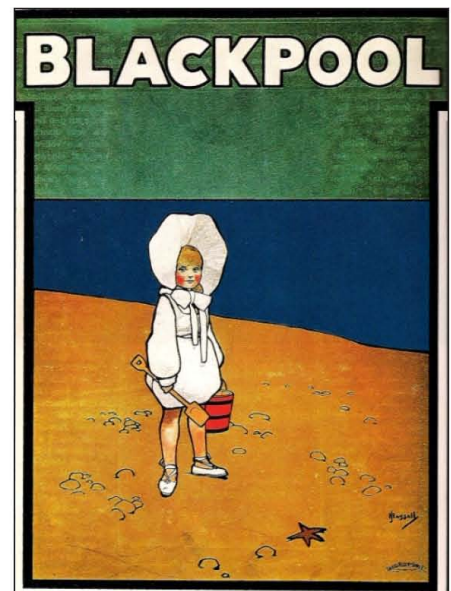


Fig.50. Cartel de Jhon Hassall, Blackpool, 1912. En este cartel puede observarse como el uso de planos definidos a partir del color determinan el espacio.

59 Ibídem p. 56

60 Ibídem p. 57

61 Scott Gilliam, Robert. *Fundamentos del diseño*. Ed. Limusa, México, 2005, p. 141

La función del plano es definir el espacio. Otro factor importante para la definición del plano como elemento morfológico es la proyección del campo visual en la retina del ojo a partir de los ángulos de luz que hacen posible distinguir el espacio.

El plano es una superficie plana en sí neutral en cuanto a actividad espacial. No tiene ni interior ni exterior. No es más que una superficie. "Frente al plano, vemos su amplitud directamente expresada. Frente al borde del plano, vemos su profundidad"⁶².

Otra definición específica del plano gráfico dice que:

El plano gráfico se obtiene cuando una línea cambia de dirección y regresa al punto de partida [...] el plano gráfico está constituido por una línea o un límite y el espacio interno, lo que geoméricamente se designa como perímetro y área. Sin embargo, lo característico del plano gráfico es su forma global cerrada que le permite representar la entidad⁶³.

1.7.4 La forma

La forma es uno de los elementos morfológicos de la imagen fundamental, pues nos permite distinguir a la misma, lo primero que se hace cuando se observa una cosa (además de su color, textura y demás elementos constituyentes) es su forma.

"Percibimos la forma a causa de las relaciones en los objetos. Ello significa que la forma depende del objeto observado y también del observador."⁶⁴

La percepción de la forma es el resultado de las diferencias en el campo visual. Si éste es igual en toda su extensión, lo que vemos es niebla, esto es, nada definido, tenemos solo una sensación de luz en el espacio. Cuando percibimos

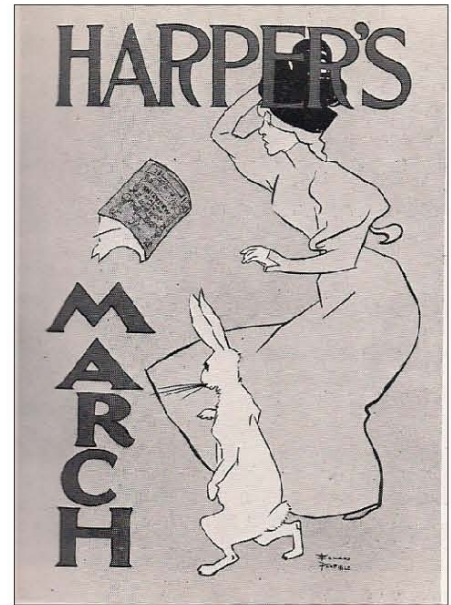


Fig. 51: La forma. Edward Penfield diseño para Harper's, Marzo de 1894.



Fig. 52: La forma. Will Carqueville, Lippincott's, Marzo de 1894.

62 *Ibídem* p. 148

63 Puente J., Rosa. *Dibujo y comunicación gráfica*. Ed. Gustavo Gilli, México, 1994, p. 50 de 99

64 *Ibídem* p. 10

una forma, significa que deben existir diferencias en el campo, cuando hay diferencias existe también contraste.

Una característica importante de la percepción para poder distinguir la forma, es el contraste este se da cuando podemos distinguir un objeto de su fondo, es entonces cuando surge la forma por lo que el contraste figura- fondo es necesario para que podamos ver las formas, entiéndase como fondo a todos los espacios vacíos que tienen la misma cualidad tonal, es decir sin contraste, y a la figura como aquello impreso sobre el fondo que establece marcado contraste y que por lo tanto nos permite distinguir formas.

1.7.5 La textura

La textura es un elemento de la imagen que se define a partir de la forma en que la luz se refleja en las superficies, por lo general esto tiene que ver con la cualidad táctil de una superficie. La mayoría de los términos que se usan para describir texturas provienen de la experiencia táctil como lo áspero y lo suave, también tienen fundamento en el sentido visual como: opaco, brillante o transparente. El contraste en cualquiera de las cualidades tonales sobre la superficie dará pie a una textura.

“Es posible que una textura no tenga ninguna cualidad táctil, y solo las tenga ópticas, como las líneas de una página impresa, el dibujo de un tejido de punto o las tramas de un croquis”⁶⁵. La mayoría de las veces suele asociarse la percepción táctil y la óptica pero siempre por separado. El aspecto y la sensación tienen el mismo significado a nivel mental, sin embargo son experiencias individuales que pueden asociar una a la otra dependiendo la circunstancia.

“La textura está asociada con la composición de una sustancia a través de variaciones diminutas en la superficie del material”.⁶⁶

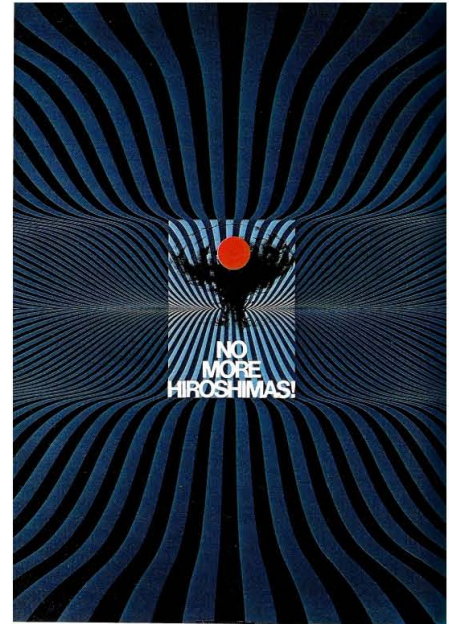


Fig. 53: Hirokatsu Hijikata, ¡No más Hiroshimas!, 1968. En este cartel puede apreciarse el uso de la textura como protagonista del cartel

65 Dondis, D. A. *La sintaxis de la imagen*. Ed. Gustavo Gilli, Barcelona, 2008, p. 70

66 *Ibidem*

1.8 Elementos dinámicos de la imagen

La imagen ocupa un espacio y tiempo que le dotan de dinamismo, este depende de la estructura y posición de sus elementos, a los elementos que permiten que la imagen fija posea dinamismo y temporalidad (por ser la imagen un elemento que ocupa un espacio) se les denomina elementos morfológicos tales como el ritmo y la tensión.

Las denominadas artes espaciales (pintura, fotografía) tienen una temporalidad real pero atenuada y perceptible de modo diferente al tiempo real o fílmico. Al igual que en la composición musical o en el montaje cinematográfico también existe un ritmo en la imagen fija, para descubrirlo sólo hay que cambiar la noción de duración temporal por la de extensión espacial.⁶⁷

Según Villafañe el dinamismo que presentan las imágenes esta dado a partir de la relación que existe entre el espacio y el tiempo, lo anterior conlleva a la secuencia de la imagen.como lo que sucede con el ritmo.

“La naturaleza dinámica de la imagen está íntimamente asociada al concepto de temporalidad.Ésta constituye la segunda estructura icónica que articulada con la espacial y la de relación produce la significación plástica que toda imagen posee.”⁶⁸

Es importante mencionar que la temporalidad podría definirse como “la estructura de representación del tiempo real a través de la imagen”.⁶⁹

67 Villafañe, Justo y Mínguez, *Principios de Teoría General de la Imagen*, Ed. Pirámide, Madrid, 1996, p. 70.

68 Villafañe, Justo. Introducción a la teoría de la imagen. Ediciones Pirámide, Madrid, 1990, p. 138.

69 *Ibidem*

1.8.1 Ritmo

El ritmo es un término estrechamente ligado con las razones simples tales como 1:1, 1:2, 2:3, 3:4, etc, estas razones pueden expresarse por ejemplo con un rectángulo con un lado mayor de doble longitud que el lado menor (ver figura 54) .

El ritmo difiere de la repetición simple en ese sentido: es una recurrencia esperada. El término “ritmo” se ha tomado del arte afín de la música. En éste, las secuencias de tonos se suceden unas de otras en el tiempo. En los diseños visuales físicamente estáticos, el movimiento es subjetivo pero no por ello menos real.⁷⁰

Dentro del ritmo caben otras posibilidades tales como la progresión en la que se puede ir aumentando el tamaño o grosor de los elementos por medio de una cantidad proporcionada, en este caso puede darse una aceleración o un retardo del movimiento, también está la alternación en la que se pueden alternar entre dos o más motivos (ver figura 56).

Ejemplos de ritmo pueden encontrarse fácilmente en las formas de la naturaleza como en los caracoles o las flores, así como también en las formas artificiales como en la arquitectura.

1.8.2 Tensión

La tensión es una cualidad de la imagen estrechamente ligada a la estabilidad de las cosas con el entorno por lo general cuando se mira se suele ubicar a las cosas a partir de un eje vertical o base, y a partir de un eje horizontal que crea la estabilidad en el objeto, es decir ubicamos su posición y equilibrio en el espacio. A. Dondis pone como ejemplo al círculo, que produce al mirarlo una sensación de inestabilidad que se pierde cuando ubicamos en él, al eje horizontal y vertical. “Proyectar los factores estructurales ocultos (sentidos) sobre formas regulares

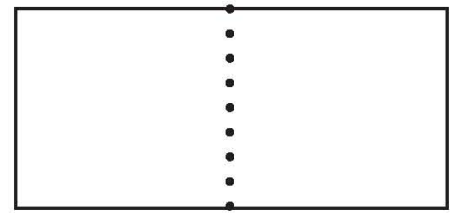


Fig. 54. Ejemplo de ritmo a razón de 1:2

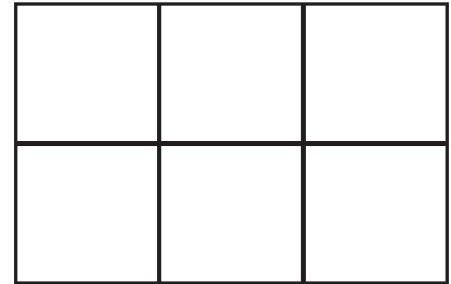


Fig. 55. Ejemplo de ritmo a razón de 2:3

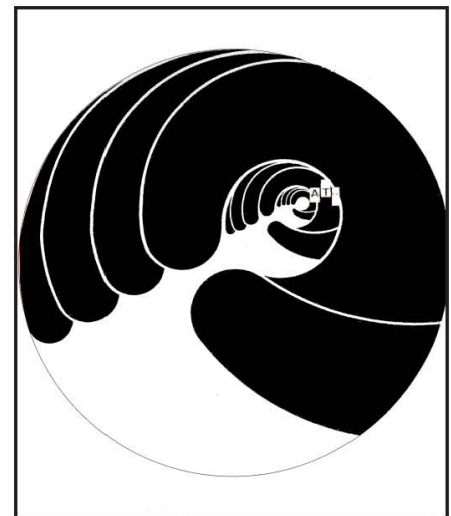


Fig. 56. Rudolph Altricher ATD... (Una pequeña nación también tiene que vivir), 1964. En este cartel el ritmo se evidencia a través de la forma, tamaño y proporción.

⁷⁰ Scott Gilliam, Robert. *Fundamentos del diseño*. Ed. Limusa, México, 2005, p. 67

como el círculo, el cuadrado o el triángulo equilátero es relativamente sencillo y fácil de comprender, pero cuando una forma es irregular, el análisis y el establecimiento del equilibrio resulta más complejo.⁷¹

El proceso de ordenación que se lleva a cabo cuando se observa un objeto es intuitivo, cuando se observa algo que no posee regularidad produce desorientación en el observador, de ahí surge la tensión como aquello inesperado, irregular, complejo e inestable y surge a partir de la ubicación de los elementos visibles en relación a los invisibles (ejes): cuando estos elementos visibles se alejan del eje vertical y el eje horizontal o base estabilizadora producirán una mayor tensión y la mirada del observador se sentirá más atraída hacia ese punto entre más se de este distanciamiento de los elementos con sus ejes, sin embargo cuando un objeto se encuentra bien posicionado sobre los mismos, la mirada será atraída con más intensidad hacia ambas áreas visuales.

Cuando existen dos elementos posicionados dentro de un espacio en el que estos se alejan de su ejes estabilizadores ambos objetos producen la sensación de atracción, entre más cercanos estén más atracción ejercerán.

1.9 Elementos escalares

Uno de los elementos más importantes que hay que considerar en la estructura de la imagen son los elementos escalares, ya que a partir de ellos es posible percibir a la imagen. Estos elementos escalares integrados por la escala, el tamaño, la proporción y el formato son esenciales para la legibilidad de la imagen, esto determinara la cantidad de espacio que ocupará la imagen.

“Los elementos escalares definen los aspectos cualitativos de la representación icónica. Se tiende a infravalorar la influencia de estos elementos en la composición de la imagen en favor de los elementos cualitativos (morfológicos y dinámicos) pero la influencia que los

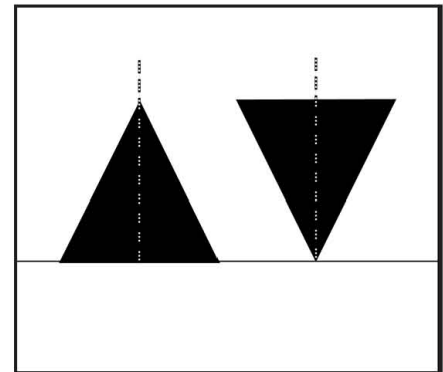


Fig. 57. Tensión (1)

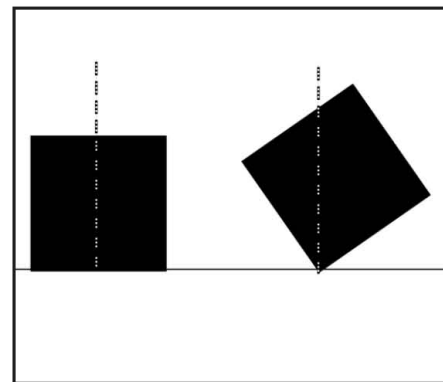


Fig. 58. Tensión (2)

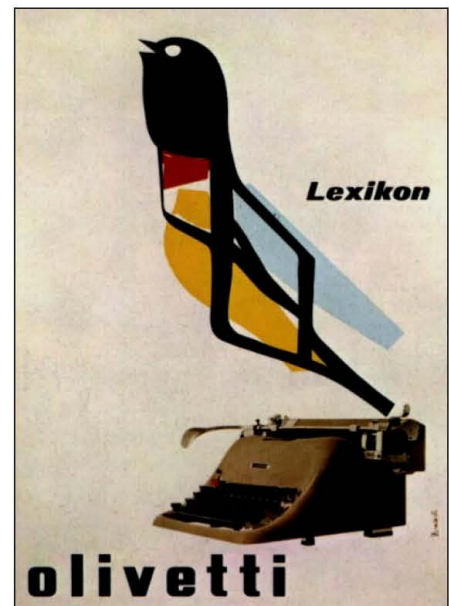


Fig. 59. Marcello Nizzoli, Olivetti, 1950: En este cartel la tensión se encuentra marcada por el elemento presente en la parte superior.

71 Dondis, D. A. *La sintaxis de la imagen*. Ed. Gustavo Gilli, Barcelona, 2008, p. 37

elementos escalares ejercen sobre la eficacia de la representación icónica son evidentes como en el diseño publicitario⁷².

Acercas de los elementos escalares el profesor Justo Villafañe menciona que éstos constituyen la estructura necesaria en la que los elementos morfológicos y dinámicos se relacionan armonizando el resultado visual de la imagen. A diferencia de los otros elementos, los escalares poseen una naturaleza cuantitativa.

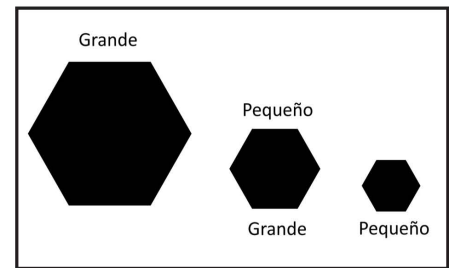


Fig. 60. El tamaño

1.9.1 El tamaño

El tamaño es una característica de la imagen relativa, depende siempre de la comparación que el ser humano hace respecto a su tamaño con otras cosas, un objeto es grande o pequeño siempre en comparación con nosotros y a partir de ahí con otras cosas.

“En un diseño dado, los tamaños se relacionan unos con otros. Puede haber algo “grande” en una miniatura, y un escaparate es pequeño con respecto al rascacielos”.⁷³

En el entorno todo se encuentra construido a medida de la proporción humana; el tamaño posee varias funciones plásticas, cabe mencionar que estas funciones visuales se conllevan unas a otras, tales como:

- La jerarquización: Esta se encuentra señalada en medida de la cantidad de espacio que se ocupa en una superficie, entre mas tamaño se ocupe mayor será la importancia de la imagen.
- El peso visual de un objeto dentro de la composición se encuentra determinado por el tamaño de los objetos, aquel más grande tendrá más peso visual.
- La conceptualización visual de la distancia, esta se encuentra directamente relacionada con la

72 Villafañe y Mínguez, *Principios de Teoría General de la Imagen*, Ed. Pirámide, Madrid, 1996, p. 76.

73 Scott Gilliam, Robert. *Fundamentos del diseño*. Ed. Limusa, México, 2005, p. 18

perspectiva, en la percepción visual humana la lejanía de los objetos se considera a partir de su distancia en el horizonte, entre más pequeño sea un objeto, mas lejos se encuentra de nosotros.

- Los gradientes de tamaño. Este se utiliza para dar profundidad en el plano bidimensional, se determina con el aumento o disminución de un objeto a lo largo de un eje horizontal, que sería la línea del horizonte en la perspectiva.
- El impacto visual. El tamaño de la imagen puede influir considerablemente en el impacto visual que tenga, por lo general las imágenes grandes suelen atraer mayor atención que las pequeñas.

1.9.2 La escala

Es un elemento escalar que permite representar una imagen sin que pierda sus propiedades estructurales alterando su tamaño, es decir reduciendo o ampliando al objeto a manera de representación visual.

“Todos los elementos visuales tienen la capacidad para modificar y definirse unos a otros. Este proceso es en sí mismo el elemento llamado escala.”⁷⁴

Un objeto es grande o pequeño en relación con el tamaño de otro objeto, es decir que no puede existir lo grande sin lo pequeño, pero incluso cuando se establece esto es posible modificar visualmente la imagen a partir de la escala. La escala es relativa pues depende de variables modificadoras, por ejemplo un objeto puede ser pequeño o grande en relación con el espacio que ocupe en un campo visual.

1.9.3 La proporción

La proporción es un concepto familiar sin embargo es difícil de definir. “El Collegiate de Webster define la proporción como la relación en magnitud, cantidad o

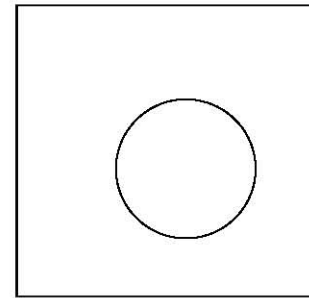


Fig. 61. Ejemplo de escala (1)

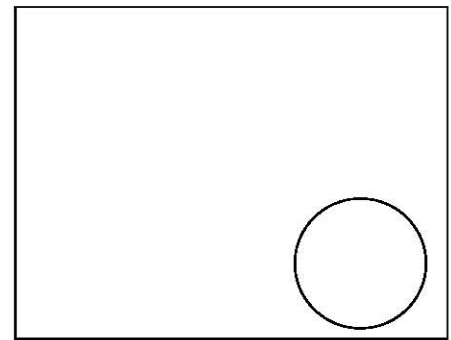


Fig. 62. Ejemplo de escala (2). El círculo de arriba (Fig. 61) es más pequeño que éste en relación al campo visual.

74 Dondis. A. *La sintaxis de la imagen*. Ed. Gustavo Gilli, Barcelona, 2008, p. 71

grado de uno con otro"⁷⁵. La proporción se establece en relación a la escala, más que una comparación de tamaños es una relación por ejemplo, la cantidad de veces o grados que un objeto se encuentra representado en relación a su estado anterior, por ejemplo "A es menor que B y este menor que C por lo tanto la comparación de A con B con C es 1:1; de A con C, es 1:2."⁷⁶ (ver fig. 63)

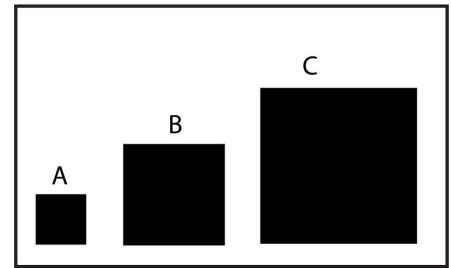


Fig. 63. La proporción

Es la relación cuantitativa entre un objeto y sus partes constitutivas, así como de las diferentes partes entre sí. Un ejemplo claro se encuentra dentro de los cánones clásicos griegos para determinar cuántas cabezas cabían en la altura humana. La proporción va estrechamente ligada con el ritmo ya que a través de ella se establece el orden interno dentro de la composición.

1.9.4 El formato

El formato expresa la proporción interna del cuadro y limita su espacio diferenciando el plástico del espacio físico.

Un formato viene definido en cuanto a sus proporciones internas por su rattoo la cual indica la relación entre su lado vertical y horizontal. Se expresa numéricamente consignando en primer lugar la medida del lado vertical y a continuación la del horizontal; el menor de los valores se reduce a la unidad y el otro es el cociente obtenido al dividir el mayor y el menor (Ejemplo: un formato 30x40 es un formato horizontal, la ratio se obtiene de la división $40/30 = 1,3$ por lo que la ratio de este formato será 1: 1,3)⁷⁷

El formato elegido para una imagen puede ser tan variado como la misma sin embargo existe un formato normativo comprendido entre el 1: 1,25 y 1: 1.5, la razón es que este formato tiene proporciones similares a las del campo visual de la vista humana.

75 Scott Gilliam, Robert. *Fundamentos del diseño*. Ed. Limusa, México, 2005, p. 59

76 *Ibidem*.

77 Villafañe y Mínguez, *Principios de Teoría General de la Imagen*, Ed. Pirámide, Madrid, 1996, p. 90.

Como ya se mencionó con anterioridad:

El formato de las imágenes se encuentra determinado por su rattoo, es decir, por la relación de medida entre los lados vertical y horizontal. Las composiciones pictóricas, fotográficas y cartelísticas adoptan diversos formatos en función del objeto de la obra [...], de las variables externas (por ejemplo, el amoldamiento a una valla publicitaria con unas dimensiones específicas o a un marco expositivo perfectamente delimitado)⁷⁸

El formato es uno de los elementos escalares más importantes para la representación de la imagen ya que de ello depende el resultado de la composición y por tanto la eficacia del mensaje de la imagen. Esto debido a que suele relacionarse el contenido de la imagen con el formato, por ejemplo los retratos casi siempre se representan en formatos verticales y los paisajes en formatos horizontales esto también tiene que ver con el tipo de imagen representada por ejemplo el retrato sería descriptivo y el paisaje narrativo.

“Además de los formatos limitados por restas, existen también los circulares denominados tondos que se caracterizan por la importancia que adquiere en ellos la zona central de la imagen ya que todo converge hacia ese lugar privilegiado geográficamente”⁷⁹.

Según Roberto Sánchez López el formato general del cartel suele tener medidas aproximadas de 90 x 60 cm. Esto debido a que el tratar de establecer medidas estandarizadas para el cartel resultó imposible a causa de que cada país impuso sus propias proporciones por lo que se pueden encontrar formatos alargados a modo de pantalla panorámica o de formas rectangulares, sin embargo existen carteles que se someten a reglas más o menos establecidas.

Por ejemplo, en Francia las tiradas de carteles son fundamentalmente de 160 x 120 cm. Y 80 x 60 cm, excepcionalmente los hay de 40 x 30 cm; en Estado

78 Gómez, Alonso Rafael. *Análisis de la imagen. Estética audiovisual*. 5ª ed. Ediciones del Laberinto, S., España, 2001, p.124.

79 *Ibidem* p.92

Unidos, de 100 x 70 cm; y en Inglaterra de 101, 6 x 76, 2 cm. En España las dimensiones de los carteles oscilan entre los 90 x 65 cm y los 100 x 70 cm, entre los más grandes- dejando a un lado los destinados a los murales y fachadas [...] Hay también tamaños intermedios de 60 x 40, 60 x 50 cm y los más pequeños de 40 x 30 cm que todavía son algo mayor que las postales. Curiosamente, algunos carteles de estas mínimas dimensiones cumplen misiones semejantes a las de los programas de mano⁸⁰.

El formato es uno de los aspectos importantes a considerar ya que de ello depende el sitio donde se expondrá de acuerdo con Alan Swann existen dos tipos básicos de formato para el cartel: el formato apaisado y el de retrato, estos pueden variar en cuanto a su proporción.

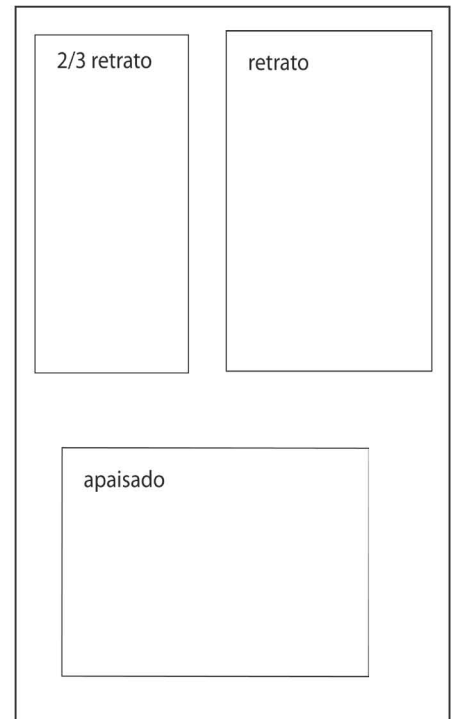


Fig. 64. El formato

80 Sánchez López, Roberto. *El cartel de cine, arte y publicidad*. Prensas Universitarias de Zaragoza, España, 1997, p. 5.



Capítulo 2

Contexto cultural y social de México y su cinematografía de 1936 a 1958

Objetivos:

- Conocer el contexto sociocultural de la época de oro del cine en México de 1936 a 1958 para identificar las características culturales que rodearon a la industria y al cartel cinematográfico.
- Conocer el contexto de la industria cinematográfica en México de 1936 a 1958 para identificar la visión cinematográfica de la misma y su proyección en el cartel cinematográfico de la época de oro.

2. Contexto cultural y social de México y su cinematografía de 1936 a 1958

El México del periodo de 1936 a 1958 sufrió muchos cambios a nivel político económico, social y religioso, por lo que es importante considerar estos aspectos para poder ubicar la situación de la industria cinematográfica mexicana de la época de oro del cine en México, de esta manera es posible tener un marco referencial de la industria y el reflejo de su visión nacional en la pantalla el cartel y la sociedad. El aspecto político y económico jugaron un papel importante en el establecimiento de la industria cinematográfica mexicana desde que llegó el cinematógrafo de los hermanos Lumiere a México a manos de sus representantes Gabriel Veyre y Ferdinand Bon Bernard en 1896 durante el Gobierno de Porfirio Díaz, se dió comienzo a la aventura cinematográfica mexicana, muy pronto la industria creció y fue capaz de formarse una visión nacional propia que no sólo proyecto hacia el interior del país sino hacia el extranjero. Los procesos políticos desarrollados en el país a partir de entonces y que abarcaron la llamada época de oro del cine en México influyeron directamente sobre las temáticas que tocaron los cineastas mexicanos, así como a la creación de géneros cinematográficos que buscaban reflejar la cultura nacional y en ocasiones manipular a las masas. Es así como el desarrollo cultural y social de México influyó en el desarrollo de su cinematografía de 1936 a 1958.

2.1 Economía y sociedad

Durante el periodo correspondiente a la presidencia de Lázaro Cárdenas (1934- 1940) uno de los factores importantes que permitió el desarrollo económico del país fue la expropiación petrolera, así como lo fue en general el desarrollo agrícola como sector dinámico de crecimiento no sólo durante su periodo gubernamental sino en general del periodo económico de 1934 a 1956.

Correspondió a esta época el inicio de las fuertes inversiones en irrigación y apertura de tierras. Las exportaciones agrícolas además, sirvieron para financiar la incipiente industria. Recuérdese que las máquinas, sobre todo en aquella época, sólo podían venir del extranjero, y para pagarlas se contaba con las divisas provenientes de las exportaciones agropecuarias⁸¹.

Existen varios hechos importantes que sucedieron respecto a la economía de 1934 a 1956 como el crecimiento del valor de la producción de 17 mil millones de pesos a cerca de 59 mil millones con un 10% de crecimiento promedio anual. En cuanto a la agricultura esta creció más de 250%, la ganadería tuvo un aumento anual del 4%, en cuanto a la producción de petróleo creció en el aspecto general. Las manufacturas crecieron de 1934 a 1956 en más del 500%. También la inflación creció a un ritmo del 10% anual.

En términos generales fue a partir de 1940 que hubo un crecimiento económico del 6 al 7% soportado en el uso de mano de obra barata basada en la política de la industrialización y de sustitución de importaciones promovido por políticas estatales en conjunto con el sector privado interno y externo.

En términos de población la esperanza de vida aumento de 41.5 años en 1940 a 62.1 hacia 1970. La población tuvo un ritmo de crecimiento anual de 3% durante este periodo.

Una de las características principales del cardenismo en cuanto al aspecto económico fue la política nacionalista aplicada en el modelo económico de crecimiento hacia adentro; el cual tenía "como fundamento la Industrialización Sustitutiva de Importaciones que habría de ser posible en virtud de la situación de crisis económica y política que padecieran las potencias industrializadas- Gran Bretaña, Francia, Alemania, Estados Unidos- entre los años de 1914-1954"⁸².



Fig. 65. El presidente Cárdenas anunciando por radio la expropiación petrolera el 18 de marzo de 1938.

81 Anda Gutiérrez, Cuauhtémoc. *México y su desarrollo socioeconómico, de Porfirio Díaz a Ernesto Zedillo*. Ed. Limusa, México, 2000, p. 174

82 Delgado de Cantú, Gloria M. *Historia de México 2.. El estado moderno y crisis en el México del siglo XX*. Ed. Pearson Educación, México 1998, p.184

Esto consistió en la fabricación nacional de artículos manufacturados que no eran posibles de adquirir en el exterior, por lo que se aprovechó el capital nacional a partir de una política de estímulos a los empresarios del país para que fundaran nuevas industrias, por lo que primero se empezó con las empresas que no requerían que eran más fáciles de financiar y cuya tecnología era más fácil de conseguir, como las empresas fabricantes de bienes de consumo no duradero dentro de la industria ligera. La intervención del gobierno dentro de este proyecto económico promovió el crecimiento industrial a partir de medidas generalizadas que establecieron un sistema de economía mixta, todo esto, bajo el concepto de proteccionismo.

Otro aspecto importante dentro de la economía cardenista y el aspecto social fue la política agraria que se llevó a cabo a partir de una intensa reforma agraria; en este sentido el presidente Cárdenas realizó en persona el reparto agrario la mayoría de las veces. Cárdenas consideraba que la propiedad ejidal era el único camino para integrar a las masas campesinas a las nuevas políticas de la economía rural. Para Cárdenas la completa reforma agraria era la única forma para que se terminaran los conflictos entre agraristas y terratenientes, por lo que confiaba en el ejido el progreso económico agrario nacional, sin embargo Cárdenas no estaba en contra de la pequeña propiedad privada ya que en los certificados de inafectabilidad señalaba la necesidad de crédito para los pequeños propietarios. Durante el cardenismo se dio un impulso importante a la industria mexicana a partir de capital nacional, el gobierno fomentó las actividades industriales sobre todo durante los dos últimos años de su sexenio.

La revolución económica dio comienzo en las postrimerías del cardenismo, y no obstante que las políticas del gasto público se orientó hacia lo social, al final se vio que la reforma social no había dañado al capitalismo, sino que, por el contrario, sentó las bases para el crecimiento económico que habría de acelerarse en el periodo subsecuente⁸³.



Fig. 66. El presidente Cárdenas saludando a un grupo de campesinos, 20 de marzo de 1937.

83 Wilkie, James. *La Revolución Mexicana. Gasto Federal y cambio social*, pp. 297-298 en Delgado de Cantú, Gloria M. *Historia de México 2. El estado moderno y crisis en el México del siglo XX*. Ed. Pearson Educación, México 1998, p.186

Par finales de la década de los treinta intervinieron en la economía principalmente el sector público que atendía la ampliación de la infraestructura y los servicios; el segundo sector era el privado que se encargaba de la industria y la agricultura de exportación.

En el periodo de 1934 a 1940 la producción fue orientada hacia el mercado interno, esto influyó en el requerimiento del consumo interno como en el caso del petróleo; la demanda de artículos manufacturados aumentó reduciendo así la importación e incrementando la exportación de productos agrícolas.

Para el año de 1940 respecto a la industria minera el oro y la plata representaron el 62% de las exportaciones. En el aspecto financiero el gobierno de Cárdenas incrementó el porcentaje de reparticiones de presupuesto dirigidas hacia la economía, mientras que redujo los gastos administrativos como los militares.

Entre 1935 y 1938 se promulgaron leyes para reformar el Banco de México para permitir la integración de organizaciones oficiales de crédito al banco central; con esto se trataba de crear un red de instituciones de crédito divididas en bancos que financiaban la agricultura como el Banco Nacional de Crédito Ejidal; los bancos financiadores de la industria como el Banco Nacional Hipotecario Urbano; y bancos para financiar el comercio exterior como el Banco Nacional de Comercio Exterior.

Durante el sexenio correspondiente al gobierno de Manuel Ávila Camacho (1940- 1946) la política agraria consistió en favorecer al sector privado con el objetivo de incrementar la producción agropecuaria para satisfacer al mercado externo, por lo que en los primeros años se fomentó la agricultura de exportación, así que se dio marcha atrás al reparto agrario, aunque se redujo la inversión al sector agrario en 1943 volvió a aumentar la inversión en el aspecto del riego.

El papel del Estado durante el gobierno de Manuel Ávila Camacho fue como promotor del fomento de la industria privada y su papel consistió en proporcionar crédito a empresarios de las industrias privadas así como crear una amplia infraestructura de transportes y comunicaciones utilizando el 51% del presupuesto del mismo.



Fig. 67. El expresidente de México (1940- 1946) Manuel Ávila Camacho

Otro factor importante dentro del proyecto económico de Manuel Ávila Camacho fue la minería cuya producción desde 1933 empezó a recuperarse de su caída en 1930 por lo que para 1937 se encontraba estabilizada sin embargo las reservas de metales estaban agotándose por lo que empresas extranjeras se negaron a invertir, por ello el segundo plan sexenal el gobierno enfocó su atención a la minería. La Segunda Guerra Mundial favoreció la industria minera mexicana pues Estados Unidos requirió productos minerales con alta demanda., sin embargo para finales de la guerra en 1944 la demanda cedió y Ávila Camacho redujo los impuestos para compensar la situación.

El comercio exterior estuvo influido por el conflicto bélico por lo que las exportaciones a Europa disminuyeron representando solamente el 5% del total para final del sexenio solo el 4% de las importaciones provenían de Europa por el contrario las relaciones con los países latinoamericanas aumentaron.

“En el aspecto de las finanzas, el sexenio de Manuel Ávila Camacho se caracterizó por el crecimiento del proceso inflacionario que se había iniciado en el régimen anterior, principalmente a causa de la política cardenista”⁸⁴ que recurrió a préstamos al Banco de México cuyo monto era superior al ingreso del Estado.

2.2 Política

A casi un cuarto de siglo de la lucha armada y después de las acciones políticas de Calles y Obregón la violencia cedió dando paso a la tranquilidad y la reconstrucción nacional.

Durante el periodo de 1936 a 1956 (concernientes a la época de oro del cine mexicano) tuvo lugar la formación del Estado mexicano así como la consolidación de las constituciones (1934-1940). En diciembre de 1934 Lázaro Cárdenas asumió el poder, este hecho

84 Delgado de Cantú, Gloria M. *Historia de México 2. El estado moderno y crisis en el México del siglo XX*. Ed. Pearson Educación, México 1998, p.210

cambiaría lo que parecía un periodo más en el que el presidente haría el papel de mero administrador, mientras que Calles controlaría el poder político, como en su momento lo hizo Ortiz Rubio, por lo que se pensó que Cárdenas no podría resolver los conflictos que amenazaban el orden interno; sin embargo

La era de Cárdenas fue la era del nacionalismo, del indigenismo, de la acción moralizante, del contacto del jerarca con su pueblo y también, como se vería al fin del sexenio, del fortalecimiento del capitalismo nacional. Es verdad que en la política de Cárdenas no todos los actos fueron aciertos, pero también es verdad que el cardenismo sentó las bases para el crecimiento económico que se produciría en México en el periodo 1940. 1970.⁸⁵

Los primeros meses del gobierno fueron difíciles debido a los problemas derivados del callismo y a que su gabinete estaba conformado por callistas, así como también debido a que sus primeras acciones sociales inquietaron al sector patronal y a la Iglesia.

El aspecto fundamental de la política social del gobierno de Cárdenas consistió en la política de masas entendida como las acciones que involucraban a grandes grupos como los obreros, agricultores e indígenas, dichas acciones encaminadas a reforzar la estructura productiva del país para lograr una revolución económica que se iniciaría a finales de su gobierno.

Cárdenas desplegó una gran actividad obrera durante los primeros cuatro años de su gobierno y para 1939 año en el que su política de masas estaba rindiendo resultado, empezó a disminuir la movilización con el fin de impulsar al sector empresarial, mediante la creación de Cámaras de Comercio de Industria.

La política de masas de Cárdenas se preocupó principalmente por el mejoramiento del indígena, pues los quería integra a la sociedad, sin embargo

85 Delgado de Cantú, Gloria M. *Historia de México 2. El estado moderno y crisis en el México del siglo XX*. Ed. Pearson Educación, México 1998, p.165 de 566

se enfrentaba al aislamiento cultural y geográfico así como muchos otros variados problemas como el lenguaje y el alcoholismo. Por lo que el gobierno creó el Departamento de Asuntos Indígenas e impulsó la investigación de etnias.

En cuanto a la educación, la escuela socialista fomentó a los estudiantes el cariño hacia la clase trabajadora y se manejó el concepto de lucha de clases. La educación socialista tenía dos objetivos: integrar a la mujer en todos los aspectos de la vida nacional así como erradicar la enfermedad y el vicio de la sociedad mexicana. También se fomentaron carreras técnicas con la creación del Instituto Politécnico Nacional en 1939. Y se sustituyó la enseñanza religiosa por una científica.

La política de unidad nacional correspondió al gobierno de Manuel Ávila Camacho quien sería el presidente de la conciliación y su lema de la unidad nacional estaría presente en todos los actos políticos de su gobierno. Ávila quería crear las condiciones favorables para el desarrollo industrial del país por lo que el principal enfoque de su gobierno sería hacia la economía, por lo que se otorgarían nuevas garantías a los empresarios y se limitaría el reparto agrario. También se buscó un acercamiento con el grupo católico con el objeto de atraerlas hacia el partido por lo que se reorganizó el sector popular del PRM (Partido de la Revolución Mexicana). En cuanto a la política exterior México tuvo más participación en la Segunda Guerra Mundial debido a la amistosa relación con Estados Unidos y a eventos como lo ocurrido en mayo de 1942 cuando el constante envío de petróleo mexicano hacia Estados Unidos por vía marítima atrajo la atención de los alemanes por lo que varios barcos mexicanos fueron torpedeados.

México no intervendría en el conflicto sino que actuaría utilizando sus recursos militares y económicos en contra de las llamadas potencias del eje. La colaboración del gobierno de Manuel Ávila Camacho se limitó a defender las costas de California estadounidenses.

El comienzo del civilismo posrevolucionario se da con el gobierno de Miguel Alemán Valdez, como muestra de que ya se había superado el militarismo



Fig. 68. El espresidente Lázaro Cárdenas con escolares.

con el acceso al poder de una nueva generación de políticos no involucrados en la lucha armada. En el aspecto político México contraía el compromiso con las potencias aliadas de la Segunda Guerra Mundial y en especial con Estados Unidos de mantener una política de la democratización ajena al comunismo. "Por tanto, se trataba de retomar el rumbo y se optó por una "doctrina de la mexicanidad" guiada por una política nacional propia y equilibrada que se reflejó en el nuevo giro que tomaron los discursos políticos indicadores del camino seguir: "ni extrema izquierda ni extrema derecha"⁸⁶.

En cuanto a la forma de gobernar de Miguel Alemán y pese a la meta de la democratización, el presidente se guió por una forma moderna de autoritarismo siguiendo tres pautas: la primera consistió en el sometimiento de los gobernadores al método político presidencial, la segunda fue la eliminación de la izquierda dentro de los sindicatos y la tercera consistió en la eliminación de los elementos comunistas del Partido Revolucionario Institucional (PRI). En este nuevo periodo gubernamental (1946- 1952) la tradición socialista con la que se había consolidado la estabilidad del país ya se consideraba obsoleta y no encajaban con las normas marcadas por el proyecto de industrial.

Con respecto al sometimiento de los gobernadores, Miguel Alemán sustituyó a los gobernadores indisciplinados que mantenían relación e influencia con presidentes anteriores como Cardenas quien seguía teniendo adeptos y se oponían a la nueva ideología política, como es el caso de Emilio Portes Gil .

La eliminación de la izquierda en los sindicatos del sector obrero se fundamentó en los proyectos político y económico del régimen alemanista, debido al nuevo contexto internacional al terminar la guerra mundial en 1945, los seguidores mexicanos del marxismo exteriorizaron su opinión, ante lo que el gobierno se



Fig. 69. Miguel Alemán (presidente de México de 1946 a 1952)

86 Delgado de Cantú, Gloria M. *Historia de México 2. El estado moderno y crisis en el México del siglo XX*. Ed. Pearson Educación, México 1998, p.213

opuso, rechazando la imposición de una doctrina ajena a la realidad mexicana lo que conllevó a la expulsión de los comunistas del partido oficial lo que ocasionó que el líder del movimiento obrero Lombardo Toledano creara un partido de oposición al PRI fundamentado en la ideología cardenista (Partido Popular).

Debido a la nueva ideología el sector obrero se dividió en dos sectores, el primero de ellos nacionalista y afecto al presidente y el segundo con la ideología de independencia sindical. Para finales del sexenio un revolucionario izquierdista que fuera contemplado para la presidencia en 1946 creó junto con otros viejos generales y colaboradores de Cárdenas y Ávila Camacho el partido nombrado Federación de partidos del pueblo lo que supuso una oposición frente al poder del PRI.

En cuanto a la política exterior situada en el contexto de la posguerra, México guardaría relación con la ideología de Estados Unidos en los comienzos de la guerra fría, en cuanto a los afanes por impulsar el sector industrial, el gobierno acudiría al financiamiento externo. Para el gobierno de Miguel Alemán el crecimiento industrial era la base de su proyecto económico por lo que trató de protegerse del poder de Estados Unidos a través de la respuesta afirmativa a la propuesta de los países latinoamericanos en llevar a cabo la reunión panamericana para buscar soluciones a los efectos negativos de la posguerra sobre sus economías, estos problemas venían principalmente de Estados Unidos y su creciente participación en la economía mundiales, de esta manera los países latinos se protegían de tener que verse involucrados en los conflictos bélicos de aquel país. Una de las reuniones se celebró en México, sin embargo las soluciones y propuestas surgidas fueron escasas ya que Estados Unidos estableció las reglas debido a la dependencia económica de los países latinos hacia él.

Entre los objetivos que se propuso el gobierno alemanista respecto a su relación con Estados Unidos estuvieron el buscar apoyo financiero para su proyecto económico, atraer la inversión petrolera, conseguir créditos para la industria petrolera y revisar el tratado comercial de 1942 para cumplir compromisos como la construcción de obras de infraestructura así como

la inversión en industrias para las que se pidió apoyo financiero externo, otro compromiso del proyecto fue modernizar la industria petrolera, incrementar la producción y resolver los problemas financieros de este sector ; también se invitó a inversionistas extranjeros a para crear empresas manufactureras con capital extranjero mayoritario.

Uno de los objetivos prioritarios del gobierno de Alemán fue tratar de poner fin al tratado comercial establecido en 1941 entre México y Estados Unidos, el cual había tenido consecuencias negativas para la industria nacional y había contribuido a acelerar el proceso inflacionario. La difícil situación por la que paso la economía nacional en los primeros años del sexenio alemanista, hacía más urgente la anulación de aquel tratado⁸⁷.

El asunto de los trabajadores migratorios se agravó como un problema heredado del sexenio anterior cuando en la Segunda Guerra Mundial fueron requeridos trabajadores mexicanos en los campos agrícolas del sur de Estados Unidos, pero al termino de la guerra los braceros fueron regresados de común acuerdo entre ambas naciones lo que ocasionó problemas de alimentación vivienda y empleo en las ciudades fronterizas donde los repatriados esperaban cualquier oportunidad de regreso. Esto ocasionó un problema para Estados Unidos quien exigió a México la solución del problema, por lo que el país del norte prohibió a los agricultores contratar braceros, término que se empezaba a utilizar para las personas que cruzaban las fronteras a través del río Bravo; sin embargo en marzo 1947 se celebró un acuerdo en el que los contratos se harían únicamente entre trabajadores y empleadores sin la intervención del gobierno, los braceros serían devueltos por ciudades fronterizas específicas para después hacer una selección de aquellos que regresarían legalmente.

87 Delgado de Cantú, Gloria M. *Historia de México 2. El estado moderno y crisis en el México del siglo XX*. Ed. Pearson Educación, México 1998, p.218

A mediados de 1947 Estados Unidos solicitó 10 mil trabajadores mexicanos a los que pretendía contratar sin garantizar los contratos, y debido a las difíciles circunstancias económicas de México este aceptó, sin embargo el conflicto de la guerra de Corea obligó al gobierno estadounidense a aceptar un nuevo convenio en el que se garantizaban salario, transporte, gastos y pagos por lesiones, este convenio solo de prueba por seis meses.

Otro problema que ocasionó tensiones entre Estados Unidos y México fue la campaña contra la fiebre aftosa, esta epizootia (epidemia animal) se detectó en el último trimestre de 1946 a los inicios del gobierno de Miguel Alemán se atribuía a toros de Brasil que habían sido inspeccionados por veterinarios de la Comisión Mexicana- Estadounidense, la epidemia se extendió por varios estados de México por lo que se decretó de inmediato un plan de cuarentena.

La política estabilizadora se debió al gobierno de Adolfo Ruiz Cortines cuyo objetivo principal fue proyectar una nueva imagen del gobierno; los principales conflictos a los que se enfrentó Ruiz Cortines consecuencia del sexenio pasado fueron la impopularidad del grupo en el poder, las rivalidades dentro de la familia revolucionaria, manifestadas en el movimiento henriquista y el encarecimiento del costo de la vida.

“Ruiz Cortines se propuso seguir una política que contrastara con el régimen alemanista, demostrando su interés por dar solución a los problemas sociales, y dio comienzo a una nueva etapa de austeridad y moralización”⁸⁸

Para diciembre de 1952 se presentó al congreso una propuesta de proyectos con el objetivo de dar estabilidad al país, el primero de los proyectos llevados a cabo fue la reforma a los artículos 34 y 115 constitucionales encaminados a otorgar a la mujer sus derechos políticos, después siguieron las modificaciones a la ley de responsabilidades de



Fig. 70. Adolfo Ruiz Cortines (presidente de México de 1952 a 1958)

88 *Ibidem* p. 235

funcionarios públicos que proponía que declararan sus bienes antes de iniciar gestiones, aunque no se puso en práctica dejó en claro las intenciones de Adolfo Ruiz Cortines no estaba de acuerdo con la corrupción del régimen anterior. También se reformó el artículo 28 de la ley reglamentaria en materia de monopolios, para hacer más drásticas las sanciones respecto a esto, a diferencia de la ley contra la corrupción, esta si se llevó a cabo pues durante 1953 hubo multas a establecimientos comerciales por violaciones a dichos artículos, lo que hizo evidente la severidad del gobierno en el control de los precios. La austeridad del nuevo gobierno se manifestó al reducir el gasto público para que se ajustara a los ingresos corrientes para permitir el saneamiento de las finanzas públicas.

En 1953 hubo un decrecimiento de la inversión privada por lo que el gobierno atenuó su política de control comercial.

Durante el gobierno de Ruiz Cortines (1952- 1958) continuó el control sobre las clases trabajadoras pues los dirigentes del PRI no dudaron en disolver el movimiento henriquista brindándole todo su apoyo a Adolfo Ruiz Cortines. En cuanto al control de los gobernadores los disidentes simpatizantes del alemanismo fueron removidos sin alterar el orden político nacional, sin embargo no paso o mismo en cuanto el control del movimiento obrero, a pesar de que las organizaciones obreras más importantes ya se encontraban bajo el control del gobierno aun existía inclinación por la lucha de la clase trabajadora. Por 1952 las organizaciones obreras se habían multiplicado y crearon la Confederación Revolucionaria de Obreros y Campesinos (ver fig. 71). La devaluación de 1954 ocasiono conflictos laborales y amenazas de huelga. Posteriormente se llegó a un acuerdo gracias a la intervención del secretario del Trabajo, Adolfo López Mateos; ya controlada un poco la situación durante la segunda mitad de 1954 permitió sentar bases para un nuevo desarrollo económico.

El sexenio de Ruiz Cortines fue importante como corolario del fortalecimiento del sistema político que se produjo fundamentalmente a partir de 1955, no sólo por dar comienzo a uno de los mejores periodos económicos sino también por consolidar al régimen



Fig. 71. Confederación Revolucionaria de Obreros y Campesinos (CROC)

en el terreno político. La fuerza del partido oficial se acrecentó con la incorporación de los elementos que hasta entonces habían quedado fuera de sus filas: el sector femenino, que se integró al PRI con un millón doscientas treinta mil mujeres, ya que el régimen ruizcortinista concedió el voto a la mujer por primera vez en la historia de México; también se sumaron las fuerzas de los miembros de los sindicatos burócratas a quienes antes nos se le había incorporado al partido oficial⁸⁹.

En 1955 en las elecciones federales (diputados, senadores y nueve gobernadores) el PRI triunfó a pesar del abstencionismo, pues solo el 69% de los empadronados se presentó a votar. Por otra parte el PAN también obtuvo gran número de votos, este comportamiento electoral advirtió a los dirigentes del PRI para prepararse para las elecciones de 1958. Cabe mencionar que para 1957 en el periodo preparatorio de las elecciones presidenciales por primera vez en la historia del México contemporáneo se postuló un candidato de forma unánime por el grupo en el poder.

En cuanto a la política exterior ocurrieron eventos políticos y económicos derivados tanto del sexenio anterior como del de Adolfo Ruiz Cortines entre los primeros se encuentran las buenas relaciones políticas de México y Estados Unidos así como el problema de los braceros en la frontera, la necesidad de crédito exterior y la inversión extranjera directa sobre empresas mexicanas. Durante el gobierno de Adolfo Ruiz Cortines se llevó a cabo la construcción de la presa Falcón en la que colaboraron tanto México como Estados Unidos y fue considerada como muestra de la buena voluntad para utilizar de común acuerdo las aguas de los ríos limítrofes.

La inversión extranjera directa entró en una nueva etapa durante el periodo de Ruiz Cortines, con la característica de que abarcó nuevos sectores de la producción: los capitales extranjeros se utilizarían ahora en la industria manufacturera y en el comercio, relegándose a último término el interés por invertir en

89 *Ibidem* p. 237

la minería, en la energía eléctrica, en la producción de bienes de consumo, o en otras áreas⁹⁰.

2.3 Religión y Estado

La religión siempre ha formado parte de la historia de la humanidad y ha fungido como elemento cultural dentro de las sociedades; específicamente en cuanto a la historia de México, la religión siempre ha formado parte de los procesos culturales y sociales del país a través de la iglesia como institución principal de difusión y formación religiosa; desde comienzos de la conquista en México por parte de los españoles la religión católica se estableció como una de las principales en el país.

En cuanto a la Iglesia mexicana, esta fue fundada por frailes; tan pronto como llegó la noticia a España de la Conquista de Hernán Cortés en México se enviaron tres misioneros franciscanos flamencos a convertir a los indígenas para enseñarles la doctrina cristiana; los nombres de estos misioneros eran: Fr. Pedro de Gante, Fr. Juan Van Tach y Juan Van de Aor. Más tarde se enviaron a México doce frailes cuidadosamente seleccionados y autorizados por el rey y el Papa; estos frailes fueron los verdaderos fundadores de la iglesia mexicana. En un principio la conversión de los indígenas fue aparente pues estos se fingían católicos para evitar la persecución, la tortura, la muerte y en general la barbarie que formaban parte de las técnicas de conversión por parte de los frailes y la Iglesia; de modo que éstas fueron las bases del establecimiento de la Iglesia y de la religión católica en México y su cultura.

De acuerdo con Rogelio Soriano Núñez en su libro *En el nombre de Dios, religión y democracia en México*, existen varios periodos en los que se divide la evolución y actuación de la iglesia en México, uno de ellos y que abarca la época de la cual tratamos (Época de oro de cine mexicano: 1936 a 1958) es el periodo clásico que va de 1938 a 1968 que corresponde a la reordenación

90 *Ibidem* p. 241

de la Iglesia de sus redes sociales y la redefinición de los términos de su relación con el Estado después del conflicto cristero (surgido cuando el gobierno del presidente Benito Juárez promulgó las Leyes de Reforma (1859-1860) para institucionalizar la separación de poderes y fortalecer al Estado Mexicano a lo que la iglesia se opuso de forma enérgica dando como resultado el levantamiento en armas de los católicos del bajío mexicano quienes se revelaron en nombre de Cristo Rey).

Respecto a la tensa relación del gobierno con Iglesia, destaca aquella surgida durante el gobierno del presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940) en la que:

Se modificó el artículo 3º constitucional, para especificar que la educación en México además de tener un carácter laico sería socialista. El temor por parte de la Iglesia mexicana de que las ideas comunistas se apoderaran de las conciencias de sus fieles llevó a la jerarquía católica mexicana a buscar formas de movilización de la sociedad en rechazo a la norma constitucional⁹¹.

Un aspecto importante que definió la relación de la Iglesia con el Estado fue el establecimiento del llamado *modus vivendi* que fue el acuerdo entre estas dos instituciones entre 1938 y 1950 (después del conflicto cristero terminado a principios de los años treinta) con base en la visión nacionalista en la que cual la Iglesia dejó los asuntos sociales a manos del Estado a cambio de poder entrometerse en materia educativa, en este aspecto la Iglesia buscó la reproducción de valores morales a partir de la impartición de la catequesis (enseñanza del catecismo) sobre todo en colegios privados propiedad de órdenes religiosas; "El gobierno de reconciliación y unidad nacional del general Ávila Camacho (1940-1946) propicio la consolidación del *modus vivendi*"⁹², cabe mencionar que esta alianza se da por la presencia de corrientes socialistas extranjeras que intervenían con las políticas del gobierno,

91 González Romero, Rosa María. *La Iglesia católica y el Estado mexicano*. Instituto de cultura de Yucatán, Universidad autónoma de Yucatán. México, 2003, p. 21.

92 *Ibidem*, p. 22

específicamente se trató de una alianza anticomunista entre la Iglesia y el Estado. “La década de los cincuenta es a la vez el periodo de mayor fortalecimiento de la Iglesia en México y también el de mayor antiliberalismo. Coincide además con un retorno de la Iglesia a las cuestiones sociales, es decir políticas, lo cual abre un nuevo periodo de enfrentamientos con el Estado”⁹³.

En la década de los años cincuenta reaparece la obcecación de la Iglesia bajo una forma nostálgica e ingenua, pues pretende establecer una sociedad cristiana inspirada en el esquema del antiguo régimen novohispano basado en la solidaridad social, las corporaciones de los trabajadores y el contrapeso eclesial del Estado entre otras pautas similares; por lo que se hace un plan de acción consistente en la instrucción de la promoción religiosa para los indígenas, la alfabetización indígena, el respeto al salario de los trabajadores, la lucha contra el vicio y la cooperación con las autoridades civiles. Para 1954 la jerarquía católica, las ordenes religiosas y organizaciones de laicos católicos (feligresía católica que trabaja en varios aspectos de la vida comunitaria) iniciaron una campaña eclesial hacia los feligreses remarcando la necesidad de modificar los artículos constitucionales 3º, 5º, 24º, 27º y 130º de la constitución de 1917 en cuyos artículos se refrendaba la separación de la iglesia y el Estado, se prohibía el establecimiento de ordenes monásticas, se incapacitaba a las iglesias a poseer bienes inmuebles y en general no se reconocía su personalidad jurídica.

2.4 El cine en México

Al hablar del cine en México, necesariamente también se está hablando de su historia así como del desarrollo de su industria pero sobre todo de la historia de México y sus procesos sociales y económicos que influyeron directamente al desarrollo de la industria fílmica en el país.

93 Blancarte, Roberto. *Historia de la Iglesia Católica en México*. El Colegio Mexiquense, Fondo de Cultura Económica, México, 1992, p. 21

La historia del cine mexicano se remonta directamente al momento mágico de la invención del cinematógrafo pues a escasos meses de su invención el aparato ya se encontraba en México gracias a los enviados de la compañía de Lumière los señores Bernard y Vayre. La llegada del invento derivó en gran interés para la sociedad y la industria del país, a partir de entonces el cine evolucionó en México a su manera, como también lo haría en otros países, pero en lo que respecta a este, los movimientos políticos, influyeron de manera importante, tal es el caso del cine de la revolución o el de la nostalgia Porfiriana, también influyeron las circunstancias económicas que serían reflejadas en varias temáticas dentro del cine como el de la ciudad y sus problemas, la familia y la comedia ranchera entre otras temáticas. De esta manera el cine en México constituyó una industria y al mismo tiempo una herramienta mediante la cual se proyectó una imagen nacional no sólo hacia el interior del país y su sociedad sino también hacia el mundo.

2.4.1 Concepto de cine

Desde su surgimiento, el cine siempre ha sido un medio de entretenimiento que a lo largo de su evolución como industria también se ha consolidado como medio publicitario y de comunicación.

“A decir verdad, el cine fue un arte desde sus orígenes [...] hay arte desde el momento en que hay creación original (incluso instintiva) a partir de elementos primordiales no específicos”.⁹⁴ Cabe mencionar que el cine como tal, ha tenido variadas interpretaciones por parte de diferentes personajes del arte y la cultura, uno de ellos es Alexandre Arnoux (Francia, 1884- 1973) escritor y crítico de cine, quien consideró que “el cine es un lenguaje de imágenes con su vocabulario, su sintaxis, sus reflexiones, sus elipsis, sus convenciones y su gramática.”⁹⁵

94 Martín, Marcel. *El lenguaje del cine*. Ed. Gedisa. Barcelona, 2002, p. 19

95 *Ibidem* p. 21

El cine primero fue un espectáculo filmado de la representación de lo real para luego convertirse en un lenguaje que maneja el relato y la expresión de ideas. "Convertido en lenguaje gracias a su escritura propia que se encarna en cada realizador con la apariencia de un estilo, el cine, por eso mismo, se ha convertido en medio de comunicación, de información y de propaganda, lo cual, por supuesto, no es contradictorio con su cualidad de arte."⁹⁶ En este sentido el cine nos da una imagen artística de la realidad aunque paradójicamente esta imagen resulte no realista.

El cine mantiene un vínculo inseparable con la realidad, en este sentido la imagen juega un papel importante en la representación cinematográfica. "El cine se asemeja a la pintura, la música, la literatura y la danza a este respecto: es un medio que puede utilizarse para producir resultados artísticos, pero no necesariamente"⁹⁷.

En la definición didáctica del cine como 24 fotos por segundo (o las que fueran en su origen) se pierde algo muy importante, ese efecto de movimiento, esa ilusión de realidad. Pero si dice de menos también lo que hace de más. El espectador inicia un efecto contrario, en el que va deteniendo esas fotos ya vueltas gramas (falsa etimología: fotogramática), para darles un sentido icónico, devolverlas a su inmovilidad inicial: la foto expulsada del Paraíso se volvió cine.⁹⁸

2.4.2 Breves antecedentes históricos del cine

El avance tecnológico fue decisivo para el surgimiento del cine por lo que cabe mencionar que la Revolución Industrial como suceso histórico y tecnológico

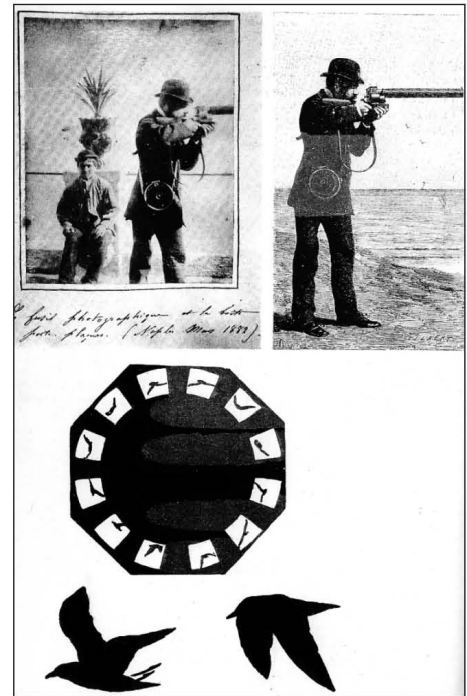


Fig. 72: El fusil fotográfico de Marey (1882) en una foto tomada en Nápoles en marzo del mismo año. A la derecha la conocida reproducción publicada por la revista "La Nature" de París. Abajo: Tosi, Virgilio. Placa de fusil fotográfico con las fases del vuelo de una gaviota. Dos ampliaciones heliográficas de dos posiciones características de las alas.



Fig. 73: Black María, de Thomas Edison, el primer estudio diseñado para grabar imágenes en movimiento, giraba para seguir los rayos del sol.

96 *Ibidem* p. 20.

97 Arnheim Rudolf. *El cine como arte*. Ediciones Infinito. Argentina, 1971, p 190.

98 Lozoya, Jorge Alberto. *Cine mexicano*. Lonweg Editores, Barcelona, 1992, p. 123

transformó por completo el estilo de vida de las ciudades occidentales. La población se concentró en grandes núcleos urbanos por lo que la vida se volvió cada vez más rápida con cada avance tecnológico, tal como sucedería con la locomotora, los automóviles o incluso la montaña rusa, que más adelante se compararía con la experiencia cinematográfica hacia finales del siglo XX.

La invención del cinematógrafo tal y como se le conoce, en un inicio tuvo motivos variados que partieron sobre todo de la experimentación y estudio de principios científicos tales como el movimiento y la óptica que dieron lugar a “los juguetes ópticos, la evolución conceptual y tecnológica de la fotografía (desde 1822), la investigación fisiológica (Marey), el dibujo animado sobre cinta de papel (Reynaud y su Praxinoscopio), el filme perforado de 35 mm (Edison)”⁹⁹ entre otras invenciones y estudios que representan tan sólo una parte de los pilares en los que se apoyó el cinematógrafo de los hermanos Lumiere. Entre los hallazgos técnicos e invenciones que se dieron como consecuencia del estudio de la óptica y del movimiento que precedieron al cine, está el *taumatropo* (ver figura 75), inventado por John Ayrton en París en el año de 1824, dicho artefacto consistía en un disco con una imagen diferente de cada lado y con una cuerda a ambos extremos que permitía sostener dicho artefacto para hacerlo girar, lo anterior provocaba la ilusión óptica de que ambas imágenes se unían en una sola. Otro artefacto que es importante mencionar es el *Praxinoscopio* (ver fig. 76) de Émile Reynaud en 1877 que consistía en un tambor central con espejos rotatorios que reflejan varias imágenes fijas, lo que causaba la sensación de movimiento. Parecido al praxinoscopio es el *zootropo* (ver fig. 77) creado en 1834 por William George Horner que consistía en un cilindro móvil con ranuras verticales a través de las que podían verse varias imágenes dispuestas dentro del mismo cilindro que al hacerlo girar producía la sensación del movimiento. El *Fenaquistiscopio* (ver fig.

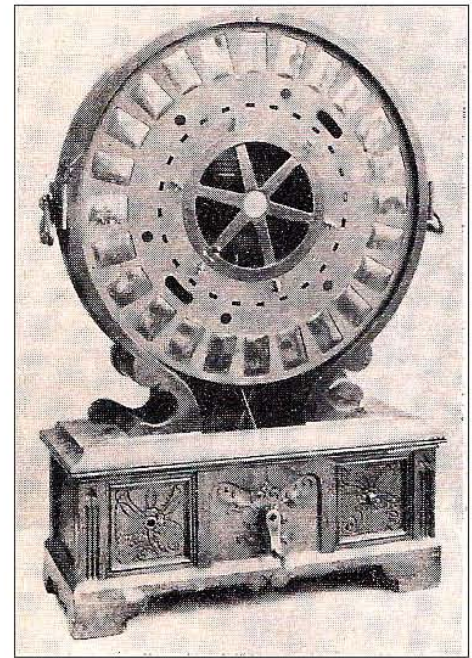


Fig. 74: El taquiscopio de Ottomar Anschütz (1887)

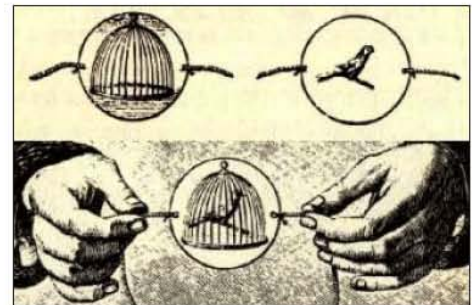


Fig. 75: Tautatropo de John Ayrton (1824)



Fig. 76: Praxinoscopio de Émile Reynaud (1877)

99 Michel, Manuel, *Una nueva cultura de la imagen*. UNAM, México 1994, p. 28.

78) creado por Joseph Plateau en Bélgica en 1829 se basaba en los mismos principios que el taumatropo de Ayrton acerca de la persistencia retiniana; dicho artefacto se formaba de un disco con ranuras verticales e imágenes que al hacerse girar frente a un espejo simulaban movimiento, cabe mencionar que uno de los principios que utilizaba este artefacto que consistía en dieciseis fotogramas para crear la ilusión óptica del movimiento sirvió de referencia para hacer las primeras películas a dieciseis fotogramas por segundo.

Los orígenes del cine están precedidos indudablemente por el surgimiento de la fotografía, lo que remonta a la primera serie cinematográfica capturada a partir del colodión húmedo sobre un aplaca de vidrio (es decir con una sola de las tres condiciones esenciales: instantaneidad, emulsión seca, soporte flexible). Después del descubrimiento en 1880 del gelatinobromuro de plata, pero antes de la aparición en el comercio de las primeras bandas de celuloide, Marey construyó con su fusil fotográfico una verdadera cámara con placas de vidrio (capaz de captar a un animal que corre en un tiempo inferior a 1/500 seg.). Finalmente el mismo Lumiere, después de la existencia real del film en celuloide, intentó emplear un film en papel.

Eadweard Muybridge (fotógrafo e investigador) fue uno de los personajes que contribuyeron a la creación de la ilusión del movimiento a partir de fotografías pues fue en base a los experimentos fotográficos que llevó a cabo en 1873 para descubrir las distintas posiciones de las patas de un caballo de carreras mientras corría (ver fig. 79), que logró captar una secuencia de fotografías mediante las cuales fue posible apreciar el movimiento de dicho animal; cabe mencionar que éste experimento sería predecesor de artefactos antes ya mencionados como el zootropo, además de la creación de cámaras fotográficas más potentes y veloces para captar el movimiento.

Es importante decir que en sus inicios el cine fungió como herramienta importante para los científicos, pues les ayudó a comprender la física del movimiento a través de su captación en imágenes por medio de la cámara de cine; tal y como lo hizo el científico Marey, mencionado anteriormente.

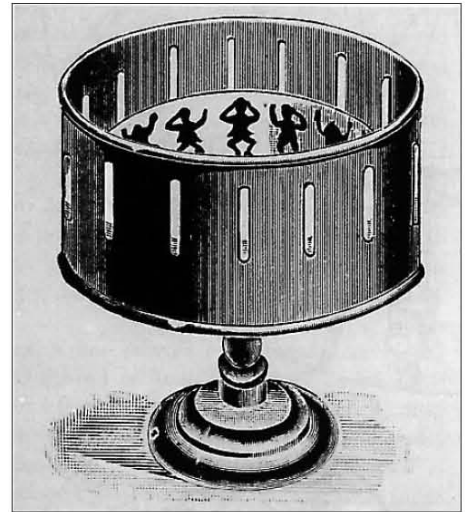


Fig. 77: Zootropo de William George Horner (1834)

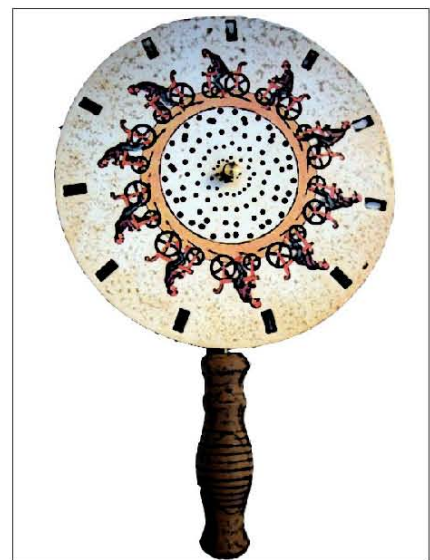


Fig. 78: Fenaquistiscopio Joseph Plateau (1829)

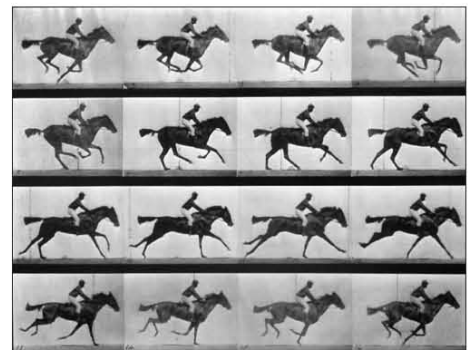


Fig. 79: La serie de Muybridge (1873)

La fotografía existió desde 1827, “entonces, un grupo de hombres, británicos y estadounidenses iniciaron la invención de lo que el escritor Ruso León Tolstoi llamó enfáticamente la máquina de los chasquidos [...] igual a un huracán humano”¹⁰⁰.

Este aparato se trataba de una caja negra a través de la cual se captaban imágenes consecutivas mediante un cinta sensible en el interior, después estas imágenes se proyectaban por medio de una luz proyectada y repetida sobre una pared blanca, con lo que se lograba la reproducción del movimiento de una escena de la realidad, tal y como si el tiempo no hubiera pasado a través de ella.

Para lograr esta increíble reproducción del movimiento en una imagen bidimensional proyectada, participaron varios hombres cuyas contribuciones fueron indispensables para la creación del cine, pues ninguno de ellos inventó el cine por sí sólo; participaron científicos como Thomas Edison, George Eastman, W. K. L. Dickson, Louis Le Prince, Louis Y Auguste Lumiere, R. W. Paul. Georges Méliès, Francis Doublier, G. A. Smith, William Friese Greene y Tomas Ince.

En el transcurso del siglo XIX se dieron variados avances tecnológicos que formaron al cine tal y como se le conocería después, entre estos avances importantes están la creación del rollo de película (que antes sólo existía en láminas individuales), inventada en 1884 por el artesano neoyorquino George Eastman. Posteriormente surgió el Kinetoscope cuando Thomas Edison junto con su ayudante W. K. L. Dickson encontraron la manera de hacer girar una serie de imágenes en una caja.

Por su parte George Eastman ideó los agujeros practicados en los bordes de la película para fijarla bien en la cámara. A finales de la época de 1880 en Inglaterra Louis Le Prince patentó una máquina para filmar del tamaño de refrigerador pequeño;

100 León Tolstoi en Cousins Mark. *Historia del cine*. Ed. Blume. Barcelona, 2005, p. 22

posteriormente los hermanos Lumière, con la misma tecnología crearon una máquina más pequeña y la rediseñaron hasta crear el Cinématographe que proyectaba y grababa imágenes; esta máquina grababa de manera entrecortada pues la película no rodaba de forma continua delante de la abertura de la lente de la cámara. Para solucionarlo los miembros de una familia de Woodville Otway y Gray Latham enlazaban la película floja en un proyector al que llamaron Eidosloscope, así la película podía acelerarse y pararse sin que se rompiera.

Para finales del siglo XIX se empezaron a difundir las proyecciones del cinematógrafo, pero de todas ellas las que llamaron más la atención fueron las realizadas por los hermanos Lumière.

“El 28 de diciembre de 1895, una fecha que muchos historiadores consideran como el verdadero nacimiento del cine”¹⁰¹ los Lumière exhibieron una pequeña muestra de cortometrajes en el Boulevard de Capucines de París, fue en este lugar en el que se mostró el famoso cortometraje *L’arrivé d’ un train en gare de La Ciotat* (La llegada de un tren). Debido a la perspectiva con la que se grabó la escena, parecía que el tren iba creciendo de tamaño al mismo tiempo que se acercaba a la audiencia, por lo que muchos se espantaron; “estaban tan excitados como si se hubieran subido a una montaña rusa”¹⁰². Rápidamente Los Lumière vendieron los filmes y proyectores alrededor del mundo. Con la expansión del cinematógrafo muy pronto los directores de, las películas empezaron a experimentar con la cámara y con la temática de los filmes, ejemplo de ello fue *La Fée aux choux* de 1896 en la que Guy Blaché experimentó con efectos visuales, también esta la película de George Méliès *La lune à un metre* (La luna aun metro) del mismo año que muestra el salto de una escena a otra, lo cual era muy llamativo en ese entonces.

101 Cousins Mark. *Historia del cine*. Ed. Blume. Barcelona, 2005, p. 23

102 Ibídem

Es así como en los últimos años del siglo XIX todos estos personajes fueron trascendentales para el desarrollo del cine y su historia.

Es casi un lugar común saber que el lenguaje fílmico nace como un instrumento de registro de imágenes mediante el cual es posible descomponer (y restituir) el movimiento. Los motivos que impulsaron a los inventores fueron muy variados: en realidad nadie pretendió inventar el cinematógrafo tal y como se conoce desde 1895¹⁰³.

2.4.3 La llegada del cine a México

Acerca de los aparatos creados para la reproducción del movimiento tales como el Kinetoscopio y el vitascopio del norteamericano Thomas Alva Edison, el teatrógrafo del inglés Robert William Paul, el bioscopio del alemán Max Skladanowski, el cronógrafo del francés Demeny y, sobre todo, el cinematógrafo creado en Francia por los hermanos Lumière, muchos historiadores han dicho que gracias a la invención de estas máquinas el hombre pudo realizar su sueño de capturar las imágenes en movimiento tal y como su ojo las percibe.

Derivada de la experimentación que cada nación tuvo con el desarrollo del cine y la posterior creación de los artilugios que le dieron vida como tal, surgió la necesidad de mostrar al mundo los avances tecnológicos logrados, por lo que dentro de la lógica de la exportación el kinetoscopio de Edison llegó a la ciudad de México en enero de 1895 cuando se encontraba en el gobierno Porfirio Díaz. "Este militar de vieja estirpe liberal había accedido por primera ocasión a la presidencia en 1877"¹⁰⁴. En esta época sólo algunos sectores de la población pudieron ver las cortas exhibiciones del kinetoscopio.

103 Michel, Manuel. *Una nueva cultura de la imagen*. UNAM, México, 1994, p. 28

104 De la Vega Aforo, Eduardo. *La industria cinematográfica mexicana, perfil histórico social*. Universidad de Guadalajara, p. 12

Hacia finales del siglo XIX “las ideas de orden y progreso comenzaron a impregnar la cultura mexicana crearían un clima favorable para la aceptación del cinematógrafo en detrimento del kinetoscopio”¹⁰⁵, el cinematógrafo de los hermanos Lumière llegó al público mexicano en julio de 1896 con gran aceptación y éxito a cargo de Gabriel Veyre y Ferdinand Bon Bernard enviados de los Lumière que primero dieron a conocer el invento ante la élite porfiriana para después presentarlo a un público selecto de la ciudad de Guadalajara: El 6 de agosto del mismo año estos enviados “organizaron una primera sesión cinematográfica para el presidente de México, general Porfirio Díaz y su familia. Los asombrados espectadores se reunieron para la ocasión en el Castillo de Chapultepec”¹⁰⁶. Allí se llevó a cabo la exhibición de: Llegada de un tren a la estación de Lyon, Montañas rusas, Jugadores de escarté, los bañadores, la comida del niño, entre otras. Al ver de lo que era capaz el artilugio presentado por los enviados de Lumière, el presidente Díaz aceptó ser filmado caminando y fue así como se convirtió en el primer personaje del cine nacional; cabe mencionar que durante la estancia de Gabriel Veyre y Ferdinand Bon Bernard estos filmaron algunas de las escenas típicas de México tales como *Alumnos de Chapultepec desfilando*, *Jarabe tapatío* o *Pelea de gallos*; entre otras temáticas tanto costumbristas, folclóricas, indigenistas como *Desayuno de Indios* entre otras temáticas culturales y concernientes al gobierno tal como *El presidente de la república con sus ministros el 16 de septiembre en el Castillo de Chapultepec*.

Es importante mencionar que Gabriel Veyre y Ferdinand Bon filmaron una de las primeras películas mexicanas: *El presidente de la República paseando a caballo en el bosque de Chapultepec*, protagonizada por Porfirio Díaz, sin embargo la primer película filmada en México fue: *Una corrida de toros en Ciudad Juárez*, en febrero de 1896 y filmada por el camarógrafo Enoch Rector.

105 Ibídem p. 13

106 Lozoya, Jorge Alberto. *Cine mexicano*. Lonverg Editores, Barcelona, 1992, p.9

Gabriel Veyre y Ferdinand Bon ofrecieron una cotizadísima función para la prensa y hombres de ciencia en el local habilitado para el propósito en el entresuelo de la droguería Plateros, sita en la calle del mismo nombre en el corazón de la ciudad de México. Para el día 16 el lugar se transformaba en la primera sala comercial de cine, con tan grande éxito que hubo que dar nueve funciones diarias.¹⁰⁷

El jueves 27 de ese mismo mes se informó sobre la primera representación de gala para las familias acomodadas, por ello el costo de la entrada fue duplicada. Poco después los asistentes al salón Plateros ubicada en la calle del mismo nombre (hoy calle Madero) pudieron ver una serie de cintas filmadas por los enviados de Lumière que tuvieron como su protagonista en su mayoría al presidente Porfirio Díaz como: *Grupo en movimiento del General Díaz y algunas personas de su familia*, *Escenas del colegio militar*, *Escenas del canal de la Viga* y *El General Díaz paseando en caballo en el Bosque de Chapultepec*.

Para el fin de año ya habían filmado alrededor de 27 escenas que retrataban a los mexicanos, dejando este legado cinematográfico, zarparon a la isla de Cuba el mismo año.

Durante el porfiriato, de 1906 en adelante ocurrieron eventos importantes para la cinematografía mexicana como la inauguración de las primeras casas distribuidoras de películas, "con lo que llega a su fin el llamado cine de trashumante dando paso a la apertura de salas cinematográficas"¹⁰⁸ y se realizan los primeros largometrajes documentales como *Viaje a Yucatán*, del pionero Salvador Toscano, y *Fiestas presidenciales en Mérida*, de Enrique Rosas, así como los cortos y medimetrotrajes de argumento.

Con la aparición de las salas cinematográficas en México se dió pie a una nueva etapa de comercio

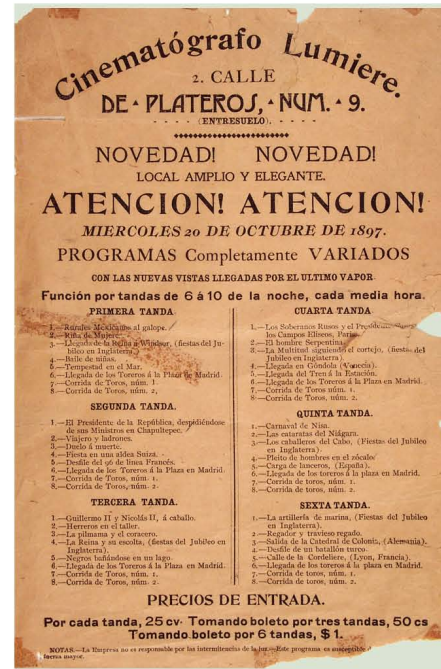


Fig. 80: Cartel que anuncia la empresa Cinematógrafo Lumiere de Salvador Toscano, en la que se aprecia el nombre de la calle Plateros en donde se ubicaba así como la organización de las vistas divididas en tandas de ocho.



Fig. 81: Cartel que muestra la programación de vistas en el Teatro Nacional de México

107 *Ibíd.* p. 9

108 De la Vega Aforo, Eduardo. *La industria cinematográfica mexicana*, perfil histórico social. Universidad de Guadalajara, p. 15

en la que fue necesario anunciar las vistas que se proyectaban en dichas salas cinematográficas, para ello se recurrió a la publicidad impresa a manera de anuncios en los que se informaba al público datos sobre la vista, como el lugar, la hora, información general de la película, precio de la entrada y demás información relacionada con el filme a ver, de manera que estos carteles y/o anuncios (ver fig. 73, 74) se convirtieron en el antecedente de lo que después sería el cartel cinematográfico en México y que pasaría a ser parte importante de la industria filmica nacional como herramienta de difusión comercial, estética y cultural.

Respecto a lo arriba mencionado es necesario recalcar la importancia del papel que representó Salvador Toscano para el cine mexicano, pues fue uno de los primeros directores, productores y distribuidor de películas en México, cabe mencionar que el carácter de la mayoría de sus películas fue documental y capturó tantos momentos de la Revolución Mexicana como los sucedidos en torno a la vida común y de personajes del gobierno como Porfirio Díaz. Al ser uno de los primeros productores, Salvador Toscano inició su empresa estableciendo una sala cinematográfica en la calle de Plateros y ayudado por Carlos Mongrad añadieron espectáculos en vivo a las vistas que se realizaban en tandas o grupos de ocho; el nombre de la empresa fue: *Cinematógrafo Lumiere* (como el invento) y a partir de la misma se dió pie a la producción de un gran número de carteles para anunciar las vistas, que el Propio Toscano coleccionó posteriormente; cabe mencionar que el formato de estos carteles en su mayoría era peculiar pues tenían una forma rectangular estrecha que iba de los 15 a los 73 cm. de largo, y de ancho iba de los 7 a los 39 cm. (ver fig. 82).

En el periodo de 1911 a 1916 acontece la aparición y desarrollo del documental de la Revolución Mexicana. Desde el principio, la cinematografía mexicana estaba en manos de un selecto grupo burgués quienes esperaban realizar películas de argumento, sin embargo aconteció la Revolución Mexicana y un grupo de cineastas firmes a su ideología como Jesús H. Abitia, Salvador Toscano y los hermanos Alva entre otros documentaron aquel momento histórico tan importante para la nación y la historia del cine mexicano.



Fig. 82: Cartel de la colección de Salvador Toscano que anuncia la vista de una serie de documentales acerca de la Revolución Mexicana de 1910 a 1935

El documental de la Revolución Mexicana tuvo un arranque espléndido con la cinta *Insurrección en México* (1911) de los hermanos de Alva que:

“Hacia una síntesis cronológica y una exaltación velada a la rebelión encabezada por el coahuilense Francisco I. Madero [...]. A partir de entonces cada caudillo revolucionario, y hasta el usurpador neoporfirista Victoriano Huerta, habrían de contar con su camarógrafo o camarógrafos digamos oficiales y/o exclusivos.[...] los documentales de la revolución, pese a su evidente parcialidad manipuladora, cumplieron la tarea de informar por medio de las imágenes”¹⁰⁹.

Es importante mencionar que el carácter de los sucesos que envolvieron a la Revolución mexicana permitió a los cronistas cinematográficos mexicanos desarrollar todas las opciones que ofrecía la “*fidelidad espacio-temporal*” (término acuñado por Aurelio de los Reyes que se refiere a la noción de los documentalistas mexicanos de reflejar en sus películas los hechos tal y como habían ocurrido espacial y cronológicamente) a partir del montaje.

Algunos productores estadounidenses grabaron las batallas de Pancho Villa durante la Revolución mexicana y se rumoró que éste representó la Batalla de Celaya especialmente para su filmación.

Un evento importante dentro de la historia del cine en México fue la llegada del cine sonoro, en un principio con el llamado cronógrafo creado por M. León Gaumont que unió imagen y sonido al sincronizar un fonógrafo y un filme, este evento tuvo lugar en el Teatro Colón en 1912, cabe mencionar que la idea del cronógrafo fracasó debido a su mecanismo rudimentario e improvisado.

Posteriormente a la presencia del cronógrafo en México, el 23 de mayo de 1929 en el cine Olimpia técnicos de la casa de Warner Brothers quienes habían instalado meses antes aparatos vitafónicos hicieron posible el

109 De la Vega Aforo, Eduardo, *La industria cinematográfica mexicana, perfil histórico social*, Universidad de Guadalajara, México, 1991, p. 17

estreno de la primer cinta hablada estrenada en la capital de México cuyo título fue *La última canción* (*The singing fool*: protagonizada por Al Jolson) la cual tuvo gran éxito e impulsó a varios productores nacionales a hacer películas sonoras.

A la aparición y exhibición de películas norteamericanas en México surgió el descontento de los escasos productores mexicanos cuyas películas eran boicoteadas a pesar de que el público mexicano deseaba escuchar películas habladas en su propio idioma y con temáticas que no les fueran ajenas culturalmente.

Con la experimentación del cine sonoro por parte de la Warner Brothers surgió el temor de que la barrera idiomática obstaculizara el mercado internacional por lo que se decidió realizar cintas en otros idiomas, “a los mercados de habla castellana les correspondió la producción de las llamadas cintas “hispanas”, una saga de productos híbridos y falsísimos que ni siquiera eran capaces de proponer alguna forma de identidad cultural a millones de hispanoparlantes en España y América”¹¹⁰. Fue por ello que dicho cine “hispano” fracasó y surgió la necesidad de fundar industrias nacionales como en México, España y Argentina, por lo que en 1929 se inició el desarrollo de la industria filmica en México a través del cine sonoro patentado por los hermanos Rodríguez Ruelas; la obra filmica que marco dicho suceso fue *Santa* de Antonio Moreno en 1932. Aunado a lo anterior, la crisis de la Segunda Guerra Mundial bloqueó la industria europea y hollywoodense por lo que quedo el camino libre para que la industria filmica mexicana se desarrollara en su máximo esplendor.

2.4.4 La época de oro del cine mexicano

La llegada y presencia del cine sonoro en México fue fundamental para el auge del cine mexicano en

110 *Ibidem*, p. 25

su llamada época de oro, por lo que es importante recalcar su importancia y comienzo dentro de la historia cinematográfica mexicana.

El cine sonoro llega a México en 1912 en el Teatro Colón en el mes de junio, con ayuda del Cronophone que en realidad era un mecanismo muy burdo en el que se sincronizaba un filme con un disco de fonógrafo ideado por M. León Gaumont, quien envió a varios de sus ayudantes a viajar por el mundo con su idea y fue así como este artilugio llegó a la ciudad de México. El cronógrafo no funcionó debido al burdo mecanismo y a la falta de preparación desde un principio por parte de los que lo implementaron en México.

La urgencia por desarrollar el auténtico cine sonoro nacional motivo a un pequeño grupo de empresarios y periodistas para que decidieran patrocinar una obra fílmica con el método de sonido directo e integrado a la imagen patentado por los hermanos Rodríguez Ruelas, ingenieros mexicanos entonces radicados en Los Ángeles, California¹¹¹

Esta película fue *Santa* basada en la novela de Federico Gamboa y que cumplió con la promesa de La Compañía Nacional Fílmica de empezar a producir películas hispanas que impulsaran la industria fílmica en México.

“Los años 1932- 1937 enmarcan una fase de experimentación genérica de excelentes resultados tanto en el plano estético como en el comercial”¹¹², fue en esta época que aparece la película *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935) Del veracruzano Fernando Fuentes en la que se exaltó la política de masas del cardenismo; dicha película forma parte de la “trilogía sobre la revolución” que realizó Fuentes, los otros dos títulos fueron *El compadre Mendoza* de 1933 basada en un cuento de Muricio Magdaleno que alude al fusilamiento de Emiliano Zapata, el tercer título de la

111 ibídem

112 Ibídem p. 28

trilogía es *El prisionero trece* de 1933 que se centra en un ambiente prerrevolucionario ; pero no fue hasta la aparición de *Allá en el Rancho Grande* del mismo director, que surgió el carácter industrial del cine mexicano, pues dicha película alcanzó un éxito sin precedentes en los mercados de habla hispana, por lo que resulta muy común marcar el inicio de la época de oro del cine mexicano en 1936, fecha del estreno de dicha película. “La trama de la cinta actualizaba la de la película muda *En la hacienda*, a la que se le agregaron música y otros elementos del folclor nacional con peleas de gallos, carreras de caballos, etc.”¹¹³

2.4.4.1 La industria

En suma, el cine mexicano logró convertirse en industria apoyado sobre todo en antecedentes teatrales y radiofónicos, y en detrimento de un cine promovido por el Estado.

El surgimiento de la industria cinematográfica mexicana podría fijarse el 25 de junio de 1934 cuando “la incipiente burguesía fílmica mexicana se organiza bajo el rubro de Asociación de Productores de Películas”¹¹⁴. En febrero de 1936 antes de que se inicie el rodaje de *Allá en el Rancho Grande* ese mismo grupo de productores que vieron surgir y crecer el cine sonoro mexicano se organizan como Asociación de Productores Cinematografistas de México. De esta manera el éxito de la película de De Fuentes, los impulsa a invertir fuertes capitales para el financiamiento de películas que repiten la fórmula de *Allá en el Rancho Grande*. La industria cinematográfica mexicana puede darse por iniciada en 1938 año en el que se filman 57 largometrajes, pero al mismo tiempo esta cantidad de películas cuya temática mayoritariamente era la de comedia rancheras, saturó el mercado y provocó la primera de las crisis de la industria.

113 *Ibidem* p. 30

114 *Ibidem* p. 31

“Los últimos años del régimen de Lázaro Cárdenas y el primero del de su sucesor, Manuel Ávila Camacho, estuvieron marcados por bruscos descensos en la producción (37, 27 y 37 largometrajes, respectivamente)”¹¹⁵ que fueron signos de irregularidad, lo que coincidió con el deterioro de la economía nacional debido a la expropiación petrolera decretada por Lázaro Cárdenas en 1938 lo que afectó la inversiones por parte del sector privado.

En 1939 se funda el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica de la República Mexicana (STIC), organismo adscrito a la poderosa Confederación de Trabajadores de México (CTM). También durante este periodo aparecen películas como *Aquí está el detalle*, de Juan Bustillo de Oro y *El charro Negro* de Raúl de Anda, ambas realizadas en 1940. En la película de Bustillo se logra que uno de los protagonistas, Mario Moreno Cantinflas se convierta en el primer ídolo auténtico del cine mexicano.

El desarrollo capitalista que da comienzo con la presidencia de Manuel Ávila Camacho en la etapa conocida como el milagro mexicano y que iniciaría de 1948 y se prolongaría hasta 1968 resultó favorable para la industria fílmica del país que a partir de 1942 hasta 1945 vivió su periodo de auge artístico y comercial, cabe mencionar que en 1942 inicia el Banco Cinematográfico que fue una institución crediticia fundada por el Estado para impulsar el desarrollo de la industria.

Durante este periodo, el cine mexicano diversifica su temática mas allá de las comedias rancheras, los melodramas las películas sobre la revolución, permitiéndose tocar géneros exitosos de Hollywood como biografías de personajes celebres, comedias cosmopolitas o adaptaciones de libros con lo que se logró un cine de mayor calidad. Es entonces cuando la industria cinematográfica empieza a impulsar las carreras de varios cineastas cuyo talento ya había quedado demostrado anteriormente así como la

115 *Ibídemp.* 32

carrera de guionistas fotógrafos, actores y actrices; por lo que empiezan a figurar nombres como Emilio Fernández, Gabriel Figueroa, Pedro Armendáriz, Dolores del Río, Mauricio Magdaleno, María Félix, Andrea Palma, Jorge Negrete entre otros protagonistas del momento más importante del cine mexicano.

“Así durante el lapso 1942- 1945, debido a su capacidad para captar divisas, la industria fílmica mexicana se convierte en una de las cinco más importantes del país y logra instaurarse como la cinematografía más poderosa de América Latina”¹¹⁶. Cabe mencionar que se rebasan las setenta producciones por año y en 1942 se integran los sectores de la distribución y la exhibición organizados en la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica Mexicana es así como el negocio de la producción, la distribución y el consumo queda consolidado como uno sólo. En 1945 se crea el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) derivado del STIC agrupa a los trabajadores creativos de la industria como los músicos, directores, actores, técnicos escritores y demás.

Posterior a este periodo próspero para industria siguió uno difícil en el que descendió la producción en 72 películas en 1946 y 57 en 1947 en consecuencia al resurgimiento del cine de Hollywood. Es en este momento cuando surgen producciones de películas de bajo costo que empiezan a tocar temas urbanos-arrabaleros, esto debido a la creciente demanda de un gran público ciudadano efecto de la industrialización. En ese momento surgen dos directores importantes para la industria cinematográfica del país; Alejandro Galindo realizador de las película ¡Esquina... bajan! y Hay lugar para...dos, con David Silva, mientras que el cineasta Ismael Rodríguez crea Nosotros los pobres y Ustedes los ricos, es así como se reorienta y reactiva la producción fílmica mexicana durante el periodo de 1948 a 1952 en la que se alcanza una producción de 102 películas lo que sólo significa “una prolongación de la época de oro del cine mexicano”¹¹⁷. Cabe

116 *Ibíd*em, p. 35

117 *Ibíd*em, p. 37

mencionar que esta etapa corresponde con el régimen del presidente Miguel Alemán Valdés.

Durante esta última etapa del cine de oro mexicano se producen películas características de la época como las realizadas por Emilio Fernández "cineasta lírico-nacionalista"¹¹⁸, quien dirige *La perla* (1945), *Enamorada* (1946), *Río escondido* (1947) y *Maclovio* (1948) protagonizadas en su mayoría por María Félix; a partir de este último año Fernández filma otra serie de películas, pero esta vez con presupuestos bajísimos tales como *Salón México*, *Acapulco*, *Pueblerina*, *La malquerida*, *Víctimas del pecado*, *La bienamada*, *El mar y tú* y *Cuando levanta la niebla*.

"La industria fílmica nacional logra consolidarse, pues, con base en un cine de géneros para estricto consumo popular. Y el género por excelencia del periodo alemanista lo constituye el melodrama prostibulario-cabaretil"¹¹⁹.

En 1947 aun durante el gobierno de Miguel Alemán el Banco Cinematográfico se convierte en banco Nacional Cinematográfico (BNC) una institución financiera con capital del Estado en su mayoría que serviría para promover y sustentar al sector de la producción. Durante ese mismo año se establece la distribuidora Películas Nacionales, S. A. con capital mixto para películas en el mercado nacional, uniéndose a la empresa Películas Mexicanas fundada en 1945 cuya tarea sería distribuir el cine mexicano en Europa, el sur de Estados Unidos y América Latina. Para 1949 se establece La Ley de la Industria Cinematográfica y se funda la Dirección General de Cinematografía dependiente de la Secretaría de Gobernación.

118 *Ibidem*, p. 37

119 *Ibidem*, p. 39

2.4.4.2 Los géneros

Durante la llamada época de cine de oro mexicano, considerada a partir de 1936 con la aparición de la película *Allá en el Rancho Grande*, empiezan a tocarse temáticas que en un principio retratarían al México de aquella época y que poco después reinventaría la realidad mexicana y construirá un rostro de la misma sólo identificable en la pantalla cinematográfica.

Antes de tratar los géneros de que tardo el cine mexicano de 1936 a 1956 en su época de oro, es importante hablar un poco acerca de los géneros cinematográficos. Existen diferentes teorías alrededor de los géneros cinematográficos una de ellas presupone la coincidencia entre las percepciones de la industria y el público; pudiera decirse que la industria cinematográfica define los géneros y la masa de espectadores los reconoce, lo que supone una relación directa entre los orígenes industriales y la “aceptación generalizada por parte del público de la existencia, descripción y terminología de los géneros”¹²⁰.

“Para Schatz, los géneros son el producto de la interacción entre el público y el estudio, subrayando que los géneros no son el resultado de una arbitraria organización de carácter crítico histórico”¹²¹. Puede decirse que los géneros tienen una identidad, frontera, historia, y evolución precisas. Fue entonces con la película *Allá en el Rancho Grande* de Fernando Fuentes se abre el género de las comedias rancheras caracterizadas por las tramas contenían elementos del folclor nacional como peleas de gallos, carreras de caballos, y principalmente música típica ranchera entorno a la cual giraba la trama, por lo general en este género se elegía una canción en torno a la cual desarrollar la trama a diferencia de los musicales estadounidenses donde la música surge de las situaciones.

120 Atman, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Ed. Paidós Comunicación. Barcelona, 2000, p. 36

121 Schatz en Atman, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Ed. Paidós Comunicación. Barcelona, 2000, p. 37

Cabe mencionar que *Allá en el Rancho Grande* está basada en la película muda *La Hacienda*. Otras películas importantes del género fueron *¡Ora Ponciano!* *Y Cielito Lindo* que al igual que la película de Fernando de Fuentes son obras derivadas del teatro de géneros, de la novela y la pintura, pero sobre todo de la música vernácula.

Otro género importante dentro del cine de oro mexicano fueron los melodramas caracterizados por tener tramas en la que los personajes principales, en su mayoría mujeres sufren como Flor silvestre y María Candelaria realizadas por Emilio Fernández y protagonizadas por Dolores del Río y Pedro Armendáriz.

Otro género importante que surge es el que se da debido al aumento y cambio del público que ganaba el cine; las ciudades empezaron a poblarse debido al desarrollo industrial a mediados de los años cuarenta, es así como surge la producción de películas sobre temas urbano-arrabaleros desarrollados principalmente por dos cineastas: Alejandro Galindo e Ismael Rodríguez "ambos influidos por el neorrealismo italiano y por la llamada "serie negra norteamericana o, mejor aún, por el "realismo liberal" norteamericano"¹²². Así Galindo filmó *¡Esquina...bajan!* y *Hay lugar para...* dos, con David Silva, mientras que Rodríguez protagonizó *Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos* protagonizadas por Pedro Infante quien más tarde terminaría la trilogía con "Pepe el Toro". Este género sobre la ciudad reactiva la producción fílmica durante el periodo de 1948 a 1952. El género del melodrama prostibulario cabaretil tendría sus antecedentes en películas de los años treinta como *Santa*, *La mujer del puerto* y *La mancha de sangre* cuyos dramas están basados en la literatura folletinesca y en las canciones de Agustín Lara entre la lista de películas de este género destaca la trilogía de Alberto Gout cuya principal protagonista sería Ninon Sevilla: *Aventurera* (1949), *Sensualidad* (1950) y *No niego mi pasado* (1950).

122 De la Vega Aforo, Eduardo. *La industria cinematográfica mexicana, perfil histórico social*. Universidad de Guadalajara, p. 36

Otro género que aparecería posteriormente fue la comedia, género también surgido de la temática de la ciudad; destaca el cineasta Gilberto Martínez Solares, director de la mejores películas de Germán Valdés, "Tin-Tan", sobresalen las películas *Calabacitas tiernas*, *El rey del Barrio*, *El revoltoso* entre otras.

También surge la figura de Mario Moreno Cantinflas quien sería el primer ídolo del cine mexicano con la película *Aquí está el detalle* dirigida por Raúl de Anda.

El melodrama trópico cabaretil fue otro de los géneros derivados de melodrama prostibulario, en el se instituye la imagen de las rumberas y prostitutas en un ambiente tropical típico de las costas de estados como el de Veracruz.

Otro de los géneros característicos de la época de oro del cine mexicano es el melodrama familiar, género naciente a finales de los años treinta y comienzos de los cuarenta cuando se daba el cambio de régimen del general Lázaro Cárdenas al de Ávila Camacho momento en el que se consolida la clase media mexicana conformada por viejos hacendados, pequeños propietarios, egresados de universidades, oficinistas y comerciantes; a partir de ello la familia se representa en la pantalla como el centro del drama y los valores, como antecedentes del género están la *Familia Dressel* (1935) y *Las mujeres mandan* (1936) de Fernando de Fuentes.

El arquetipo del género de la familia es *Cuando los hijos se van* de Juan Bustillo de Oro (1941) la familia se concibe en este filme como aquello que sobrevive y permanece en el tiempo de manera privilegiada, lo que salva los fueros de la tradición. Su drama no tiene características de epopeya o de tragedia [...] Todo conflicto y sufrimiento deriva de la necesidad de alejarse de los "seres queridos" o de que ellos se alejen, de estar obligados a experimentar pasiones y sentimientos casi siempre funestos [...] la familia se disgrega sin perder su armonía, sin dejar de depender del núcleo fundamental¹²³.

123 Ayala Blanco, Jorge. *Aventura dl cine mexicano*. Ediciones Era, México, 1968, p. 51

2.4.4.3 Los estereotipos

La imagen a través de los medios de comunicación expresa de manera explícita ideas representativas de una cultura reinterpretada por los mismos medios, es así como la imagen llega a reforzar ciertos aspectos de la cultura de una sociedad, por lo que se establece un refuerzo mutuo entre los medios de comunicación que difunden estas imágenes y la vida real, ejemplo de esto sucede con las películas mexicanas del periodo de cine de oro que crearon y difundieron una vasta serie de estereotipos o modelos sobre conceptos como el trabajo, la familia o las clases sociales, entre otros; así como modelos sobre los individuos relacionados a dichos conceptos; cuando llegan a difundirse estos modelos culturales afectan la manera en que las personas representan los mismos en la vida real.

“Los estereotipos ayudan a la comunicación, asegurando que los procesos de significado por parte del público no ofrezcan mucho espacio a interpretaciones personales diferentes”¹²⁴. En este sentido la imagen juega un papel fundamental para la creación y reforzamiento de los estereotipos por su carácter de redundancia, por lo que sobre todo, los medios gráficos y visuales poseen gran poder en relación con la formación de las percepciones del público, tal es el caso del cine y el cartel cinematográfico a través de los cuales se reflejan visiones acerca de la imagen de la cultura de una sociedad.

“Los estereotipos aluden a convicciones sociales que no se basan en juicios y análisis, sino en opiniones y usos establecidos, teñidos de una fuerte tendencia valorativa, íntimamente ligada a la ideología dominante, en tanto esta representa un sistema de valores que legitima las relaciones sociales vigentes”¹²⁵.

124 Frascara, Jorge. *El poder de la imagen, reflexiones sobre comunicación visual*. Ediciones infinito, Buenos Aires, 2006, p. 39

125 Polionato, Alicia. *Mensajes retóricos: estereotipos dominantes*, Cuadernos de Comunicación, # 57, México, 1980.p. 50

Otra definición de estereotipo nos dice que “los estereotipos son como solidificaciones de significado; originados en símbolos fluidos que devienen rígidos y casi arbitrarios en cierto momento en que se los reconoce sin duda por lo que intentan representar”¹²⁶.

Acerca de la relación que guardan los medios que difunden los estereotipos y la realidad, Jorge Frascara dice que:

La creación de cánones afecta constantemente a la vida en sociedad. La vida en sociedad, en gran medida, está basada en la imitación y la repetición, pero los eventos que se desarrollan siempre incluyen aspectos nuevos, aspectos que no pueden ser cubiertos por la experiencia pasada, aspectos cuya comprensión es negada cuando los medios insisten en rescatar de lo que sucede sólo aquello que repite lo conocido¹²⁷.

En cuanto a la época de oro de cine mexicano los estereotipos formaron la imagen de una cultura mexicana reflejada hacia el extranjero y al mismo tiempo difundida a nivel nacional. Los estereotipos creados durante esta época del cine nacional y de la sociedad mexicana estuvieron directamente relacionados con las temáticas abordadas por las películas, temáticas surgidas del contexto social y cultural de aquella época (1936 a 1958).

Entre los primeros estereotipos que surgieron a partir del cine de oro mexicano, está el de charro mexicano, modelo establecido por las películas que dieron inicio al auge de la industria cinematográfica en México, estas fueron las comedias rancheras que abundaron después del éxito de la película *Allá en el Rancho Grande*; en estas películas se planteaba el estereotipo del charro mexicano a partir del entorno de rancho en el cual se desarrollaban este tipo de tramas, la música formaba parte fundamental que definía una de las principales características del charro cantor de música ranchera construida en torno al mariachi típica del Bajío y de Guadalajara; de esta manera se consolida la imagen del charro mexicano como un sujeto de campo,



Fig. 83: Allá en el rancho Grande de A. de Fuentes (1936). Estereotipo del charro mexicano

126 Frascara, Jorge. *El poder de la imagen, reflexiones sobre comunicación visual*. Ediciones infinito, Buenos Aires, 2006, p. 43

127 Ibidem, p. 47

varonil y con buen sentido del humor que además canta. Directamente alienada a la imagen del charro se encuentra la de la mujer de campo como una mujer hermosa, sumisa y objeto de la pasión y amor de los hombres que por lo general crea conflictos y disputas entre los personajes masculinos.

Dentro de estos estereotipos también caben aquellos sobre los lugares de México como la provincia, vista por el cine como un lugar basto, que guarda gran riqueza de paisajes, imagen a la que contribuyó a crear Guillermo Figueroa (fotógrafo cinematográfico mexicano) con sus espectaculares y pictóricas tomas de los paisajes mexicanos.

Los habitantes, los ambientes, las costumbres, los decorados, los valores y los prejuicios de la provincia, dominan, sin oposición ninguna, la historia del cine mexicano. Poco importan los fines que persiga una película nacional: la provincia terminara por aparecer, física o espiritualmente, absoluta o relativamente, al final del camino. La moral provinciana es la única que obedece porque el cine mexicano es un cine hecho por tráfugas de la provincia y destinado principalmente a consumidores de la provincia¹²⁸.

Por otra parte *La Revolución Mexicana* vista a través del cine marca una serie de modelos sociales y a la vez históricos, en este sentido es importante mencionar a la película *¡Vámonos con Pancho Villa!* realizada en 1935 de Fernando de Fuentes en la que se enfoca a la revolución como hecho de armas, sin embargo De Fuentes no pretende hacer un crítica total del fenómeno histórico, en este filme trasciende el "heroísmo a la mexicana"¹²⁹. Ya mas adentrados a la llamada época de oro del cine mexicano se encuentra Flor Silvestre de Emilio Fernández (1943). En este filme se enfatizan las características morales de los héroes de la Revolución Mexicana, al mismo tiempo que muestra los buenos principios de la lucha armada y su progresivo paso a la violencia de la destrucción y el delito.

128 Ayala Blanco, Jorge. *Aventura dl cine mexicano*. Ediciones Era, México, 1968, p. 84 de 254

129 *Ibidem*, p. 31

Desde un principio en las temáticas de las películas de la época de oro el tema de la ciudad tuvo una presencia vaga, fue hasta mediados de los cuarenta que empieza a hacerse presente el estereotipo de la ciudad, así como sus personajes igualmente estereotipados, la ciudad aparece como un entorno popular, los personajes ahí mostrados se desenvuelven en ambientes oscuros como las callejuelas o las vecindades, y otros no tan oscuros como los mercados entre otros; es aquí donde se hacen presentes estereotipos como los de la prostituta cuyo modelo encuentra sus antecedentes en la película *Santa de Antonio Moreno* (1931).

Polo opuesto a la madre y a las mujeres maternas, la prostituta restablece el equilibrio familiar, fundamenta la búsqueda mexicana de un arquetipo amoroso, compensa las insatisfacciones del macho, sublima el heroísmo civil y desencadena las pasiones melodramáticas, tras haber amenazado el status terminara sirviéndolo¹³⁰.

Dentro de este género que resulta ser el melodrama prostibulario-cabaretil se encuentran películas como las de *Salón México* (ver fig. 84) de Emilio Fernández (1948) y la trilogía de Alberto Gout con la rumbera cubana Ninon Sevilla: *Aventurera* (1949), *Sensualidad* (1950) y *No niego mi pasado* (1950).

Cantinflas incorporó a la tipología del cine mexicano la figura del "peladito" que ofrece múltiples rostros a través de varios oficios, respecto a esto Jorge Ayala dice que "Cantinflas es el representante del egocentrismo que estelara todos los temas y ambientes que toca. Es el drama de un personaje omnívoro que se mueve en un mar de convenciones insulsas, sin mundo cómico [...] El resto es una gracia que mistifica y ostenta los peores estereotipos del mexicano"¹³¹.

El pobre aparece como un personaje heroico en películas como *Campeón sin corona* de Alejandro Galindo (1945) que busca superarse afrontando la



Fig. 84: *Salón México* de Emilio Fernández (1948). Estereotipo de la prostituta de cabaret



Fig. 85: *Allí está el detalle* de Juan Bustillo Oro (1940). Estereotipo del "peladito"



Fig. 86: *Nosotros los pobres* de Ismael Rodríguez Ruelas (1948). Estereotipo de los pobres: Chachita y Pepe el Toro

130 *Ibíd.*, p. 128

131 *Ibíd.*, p. 110

miseria en esta película logra retratarse la vida diaria en la ciudad a través de los ambientes mostrados como la vecindad, la arena de boxeo, y los interiores de las viviendas pobres. En el cine mexicano la ciudad siempre fue vista como hipócrita y corruptora opuesta a la vida pacífica y pura del campo. También las películas de la ciudad excusan la lucha de clases, ejemplo claro de esto se muestra en las películas *Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos*, en estos filmes de Ismael Rodríguez (1947) la imagen del pobre se plantea como un individuo feliz, dicharachero, trabajador y que cumple con todos los valores de una buena persona, en cambio el rico es egoísta, hipócrita y en general malo y dentro de esta relación el pobre soporta estoicamente la humillación del rico. Caso aparte es *Los olvidados* de Luis Buñuel cuya visión de la pobreza se acerca más al neorrealismo italiano.



Fig. 87: *Nosotros los pobres* de Ismael Rodríguez Ruelas (1948). Estereotipo de los pobres: La "Guayaba y la Tostada"

La familia aparece como temática principal dentro de las películas mexicanas a finales de los años treinta y principios de los cuarentas, y esta temática es tratada a partir de la perspectiva de la clase media en México; el estereotipo que se maneja en torno es aquel que presenta a la familia como institución sagrada ajena a los problemas del mundo exterior, se presenta como un micro mundo limpio de maldad y lleno de los buenos valores morales, la familia es monogámica, católica y numerosa y las tramas se desenvuelven en un ambiente sin un contexto temporal específico. Entre las películas emblemáticas del género se encuentran las protagonizadas por Sara García: *La gallina chueca* de Fernando de Fuentes, *Mi madrecita* de Francisco Elías, *Mama Inés* de Fernando Soler entre otras que establecen el estereotipo de las "cabecitas blancas" y madres sufridas al grado del masoquismo. Otra película que marco el estereotipo de la familia es *cuando los hijos se van* de Juan Bustillo (1941) donde se establecen los lineamientos del drama familiar.



Fig. 88: *Cuando los hijos se van* de Juan Bustillo de Oro (1941) Estereotipo de la prostituta de cabaret

El estereotipo del pícaro aparece con la película *La vida inútil de Pito Pérez* (1943) de Miguel Contreras Torres en la que se sigue la forma clásica de la novela picaresca cuyo personaje principal es un marginado alrededor del cual se hace un recuento anecdótico de las peripecias sufridas y los amores, todo con un toque de humor y a manera de biografía anecdótica.

Por otra parte dentro de la comedia del cine mexicano se encuentran personajes como “el peladito *Cantinflas*, el pachuco *Tin-Tan*, el bobo *Manolin*, el arrabalero *Resortes*, el estafalario *Clavillazo* y el nortño *Piporro*”¹³². En el género de la comedia una de las figuras ya mencionadas estelarizó unos de los estereotipos más característicos del género, este personaje fue “Tin Tan” Germán Gómez Valdés Castillo quien hizo nacer el estereotipo del “pachuco” aquel individuo con características culturales ambiguas: el mexicano atrapado entre dos culturas producto de la migración hacia los Estados Unidos.

2.5. Intertextualidad

Acerca de la intertextualidad Lauro Zavala (investigador de la UAM y profesor) nos dice que es posible analizar todo producto cultural (caso del cartel) en relación a su estructura signica; acerca de esto menciona que existen ciertos “elementos significativos que están conectados entre sí”¹³³ y precisamente con esto se refiere a lo que llama texto, las reglas que rigen esta estructura de elementos significativos resultan ser la intertextualidad y todo acto sociocultural se encuentra envuelto en dicha estructura.

El concepto de texto está estrechamente relacionado con la intertextualidad, pues ésta consiste precisamente en la conexión de textos que vistos desde la perspectiva de Zavala pueden ser todos los productos culturales.

“La naturaleza de todo texto es la de ser una especie de pre-texto para el inicio de las asociaciones intertextuales de cada lector virtual”¹³⁴.



Fig. 89: El rey del Barrio de Gilberto Martínez Cervantes (1949). Estereotipo del pachuco

132 *Ibíd*em, p. 225

133 Zavala, Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico*. Universidad Autónoma Metropolitana. México. 2011. p. 183 de 280.

134 H.G. Widdowson, *The question arises as to what extent recognizing the specific intertextual relationships enhances interpretation Practical Stylistics*. Oxford, Oxford University Press, 1992, p.58 en Zavala, Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico*. Universidad Autónoma Metropolitana. México. 2011. p. 185

“El concepto de intertextualidad presupone que todo texto está relacionado con otros textos, como producto de una red de significación. A esa red la llamamos intertexto. El intertexto, entonces, es el conjunto de textos con los que un texto cualquiera está relacionado”¹³⁵.

La intertextualidad depende de la visión de aquel que observa el texto y de las relaciones signicas que encuentra en el, por lo que puede decirse que la intertextualidad es subjetiva, pues el receptor es el creador de la significación en el proceso comunicativo. “Desde la perspectiva de la intertextualidad, el texto no es únicamente el vehículo de una significación codificada de antemano, sino parte de una red de asociaciones que el lector produce en el momento de reconocer el texto.”¹³⁶

Un término importante al hablar de la intertextualidad es el del contexto; el contexto visto desde la perspectiva intertextual de Zavala dice:

“Con este término me refiero a lo relativo a las condiciones alternativas de reproducción, juego o incluso disolución de códigos específicos, y el papel de los elementos textuales, contextuales e intertextuales en los procesos de interpretación”¹³⁷. De esta manera la intertextualidad que se da en el análisis presente sobre el cartel de la época de oro de cine mexicano se estructura a partir de la relación entre sus textos que en este caso resultan darse a partir de la relación que mantienen los elementos formales del cartel, es decir la estructura física de representación del mismo, así como entre los elementos que nos remiten a la estructura histórica del cartel, pues como Zavala plantea, “la intertextualidad es también el estudio de la relación entre contextos de significación”¹³⁸, y es a partir de esta relación que podrá darse el análisis presente pues la estructura formal del cartel que parte de la relación

135 *Ibidem*. P. 184

136 *Ibidem*. P. 185

137 *Ibidem*. p. 176.

138 *Ibidem*. p. 186.

entre varios códigos visuales se relaciona directamente con otra estructura de significación que nos remite al contexto cultural de México de 1936 a 1958. Es así como la relación de estos textos (intertextualidad) permite dar pie al análisis del cartel de la época de oro del cine en México de 1936 a 1958.

2.6 Relación entre el texto y el contexto.

Hasta aquí se han tratado los aspectos formales del cartel, se ha conocido su estructura y los elementos de representación que lo estructuran, tales como el punto, la línea, el color entre otros más, abordados con anterioridad a través de los códigos visuales constituyentes del lenguaje del cartel; por lo que se refiere a estos aspectos esenciales de composición y morfología del cartel puede decirse que están referidos a una situación de estructura formal del cartel, concerniente al posterior análisis de la imagen del cartel cinematográfico de la época de cine de oro en México de 1936 a 1958 en relación directa con su contexto.

Antes de establecer la relación existente entre el texto y el contexto es importante establecer una definición de texto. Según la autora Luz del Carmen Vilchis el texto es:

Entendido como unidad pertenente de comunicación, por el cual no se comprende al signo aislado ni siquiera un conjunto de signos (letra y palabra en la teoría lingüística) sino un bloque estructurado y coherente de un diseño visual cuyos elementos articulatorios son indiscernibles en virtud de que constituye una estrategia de comunicación y tiene intenciones pragmáticas específicas [...] La imagen a lo largo de las determinantes de las estrategias de comunicación deviene en texto visual, es el mensaje gráfico fijado en un soporte impreso que produce la expresión visual.¹³⁹

139 Vilchis, Luz del Carmen. *Diseño: Universo de Conocimiento: investigación de proyectos en la comunicación gráfica*, edit. Claves latinoamericana, México 1999, p. 41.

Respecto a la relación entre el texto y el contexto que puede presentar un diseño es importante decir que "todo objeto de diseño, una vez proyectado e instalado, se conecta siempre con un entorno (humano, ecológico)"¹⁴⁰, lo anterior en relación al contexto del cartel, objeto de análisis del trabajo presente; el cartel cinematográfico de la época de oro del cine mexicano resulta ser no sólo un medio de comunicación visual, sino que también es un elemento de diseño inserto en un contexto sociocultural funcional para un espacio y tiempo específico.

El contexto se refiere a toda la realidad que rodea un signo, un acto de percepción visual o un discurso, ya sea como saber de los emisores, como experiencia de los receptores, como espacio físico, como conjunto de objetos, como condiciones ambientales o como actividad. El contexto está constituido por todas las mediaciones visuales o no visuales de expresión, asimismo como una totalidad, por la situación completa que rodea a una imagen y que determina el sentido.¹⁴¹

"Un objeto... puede ser considerado como un texto en el que se hallan reunidas varias frases"¹⁴². En este sentido el texto de un diseño estaría estructurado a partir de las características o elementos que describen al objeto; Jordi Llovet ensayista y catedrático hace referencia a los rasgos pertinentes que son aquellos elementos físicos que permiten la estructuración del objeto de diseño. En este sentido el texto sería el discurso ("Unidad máxima de determinantes del texto visual, está condicionada en la comunicación visual por los fines a los que está destinada"¹⁴³) que describe esta estructura. "Un objeto de diseño puede ser reducido a una frase descriptiva o a un conjunto de frases, que denominaremos el texto

140 Llovet, Jordi, *Ideología y metodología del diseño*. Edit. Gustavo Gilli, Barcelona, 1979. p. 25.

141 Vilchis, Luz del Carmen. *Diseño: Universo de Conocimiento: investigación de proyectos en la comunicación gráfica*, edit. Claves latinoamericana, México 1999, p. 42.

142 Llovet, Jordi, *Ideología y metodología del diseño*. Edit. Gustavo Gilli, Barcelona, 1979. p. 28.

143 Vilchis, Luz del Carmen. *Diseño: Universo de Conocimiento: investigación de proyectos en la comunicación gráfica*, edit. Claves latinoamericana, México 1999, p. 45.

del diseño. Anotemos que en el caso específico del diseño gráfico, suele darse un caso altamente curioso: el registro verbal es ya, incorporado al marco del diseño, una especie de reducción o apoyo textual de lo que "dice" el registro visual"¹⁴⁴

La manera en cómo se desarticulan los elementos físicos que constituyen a un diseño puede considerarse como la textualización del objeto pues ésta parte de la relación de aspectos del objeto relacionados entre sí, es decir que el "texto resume y aúna el conjunto de rasgos pertinentes en el diseño"¹⁴⁵ del objeto. Para Llovet estos rasgos pertinentes son el "conjunto de rasgos que caracterizan al objeto en cuestión, factores, variables o elementos integrantes."¹⁴⁶

Por lo que para la interpretación del texto es necesario conocer los códigos específicos del tipo de discurso (Luz del Carmen Vilchis establece seis tipos de discurso: El publicitario, propagandístico, educativo, plástico, ornamental y perverso) para interpretar que elementos son específicos del texto.

De esta manera la relación que guarda el texto de un objeto de diseño con su contexto es fundamental para el análisis de dicho objeto, pues es imposible que éste una vez inserto y proyectado dentro de un medio no se relacione con su entorno inmediato, es así como el texto y el contexto poseen un lazo imposible de ignorar.

En este sentido el contexto resulta ser la relación directa que mantiene el texto con su entorno en espacio y tiempo.

Pues un objeto de diseño, ciertamente, o un diseño gráfico, se presenta como una unidad funcional en la que es difícil separar los distintos elementos y momentos de composición a los que ha sido necesario recurrir y que ha sido necesario recorrer antes de llegar, a lo que bien podríamos denominar ...la síntesis de la forma.¹⁴⁷

144 Llovet, Jordi, *Ideología y metodología del diseño*. Edit. Gustavo Gilli, Barcelona, 1979. p. 33.

145 *Ibidem*.

146 *Ibidem*.

147 Llovet, Jordi, *Ideología y metodología del diseño*. Edit. Gustavo Gilli, Barcelona, 1979. p. 27.

Entonces el contexto engloba las condiciones bajo las que se produce aquello que es interpretado, en este caso del cartel de la época de oro del cine en México de 1936 a 1958.

Desde una perspectiva de la intertextualidad, planteada por Lauro Zavala que habla acerca de la relación de textos (discurso) que poseen los actos culturales (caso del diseño gráfico) el contexto se refiere a los códigos específicos en los procesos de interpretación, es decir, la manera en como los textos se relacionan a través de sus códigos con el proceso de interpretación.

Por lo que en este capítulo se presentó el contexto cultural y social de México y su cinematografía de 1936 a 1958, lo que es fundamental para el posterior análisis ya que a partir de este se relacionara al cartel como un producto de diseño inserto en un espacio y tiempo específico.

En cuanto al contexto, Jordi Llovet plantea que todo problema de diseño engloba ciertos datos de tipo contextual, o sea los datos "exteriores y de hecho anteriores a la forma del diseño, que deben tenerse en cuenta igualmente"¹⁴⁸ incluido el receptor de la imagen. Por lo que algunos elementos contextuales no sólo están aunados a la solución del problema de diseño, sino que también al mismo tiempo se aúnan a la forma y existencia del propio diseño. "Los rasgos contextuales son eso, propiamente: con-textuales: están (aunque no lo parezca) en el propio texto del diseño. Un diseño, tanto si tuvo en cuenta como no los rasgos de tipo contextual, acaba expresando a través de su propio texto, una adecuación contextual determinada"¹⁴⁹.

Una vez que se conocen las implicaciones contextuales del diseño, es posible partir de una visión general de orden social, cultural y político, que permite encuadrar en su seno la aptitud del diseño.

148 *Ibidem.* p. 33.

149 *Ibidem.* p. 34

Capítulo 3

Análisis de la imagen en el cartel de la época del cine de oro en México de 1936 a 1958

Objetivos:

- Analizar la imagen dentro del cartel de la época de oro de cine en México de 1936 a 1958 para conocer cómo se reflejó la visión de la industria cinematográfica de la sociedad mexicana en el cartel, a través del texto y contexto del mismo.
- Conocer el lenguaje del cartel cinematográfico de la época de oro del cine mexicano para revelar la estructura representativa y connotativa del cartel de dicha época.

3. Análisis de la imagen del cartel de la época de oro del cine en México de 1936 a 1958

El análisis del cartel de la época de oro de cine mexicano cuyo periodo va de 1936 a 1958 abarcará tanto aspectos referentes a la estructura de representación del cartel como también aspectos connotativos del mismo (lo anterior en referencia a la relación que mantiene el significante con el significado dentro del signo (Ferdinand de Saussure) y a la cual Roland Barthes denomina significación, dentro de la que se indentifica el orden de la denotación (relación literal de un signo con su referente/ plano de la expresión) y el de la connotación (conjunto de unidades que el significante evoca/ plano del contenido) que conducen al lenguaje del cartel y a su contexto, en cuanto a la estructura física se abarcarán elementos de representación de la imagen como los morfológicos (Villafañe y Mínguez) que abarcan el punto, la línea, el plano, la forma y la textura entre otros como los elementos dinámicos y escalares; en cuanto a los elementos referentes al contenido del cartel como medio de comunicación se analizará la estructura del lenguaje visual (Umberto Eco, Kepes Gyorgy, Gómez Alonso Rafael), fragmentándolo en sus respectivos códigos (George Péninou, Luz del Carmen Vilchis) como el tipográfico (Phil Baines, George Péninou, Vilchis), el cromático (Gómez Alonso, Iften Johannes, Joaquín Rodríguez Díaz, Vilchis) y el icónico (A. Moles, Umberto Eco, Alfonso Puyal, Gómez Alonso y Villafañe), no sin antes, adentrarse en el tema del signo (Saussure, Pierce).

La contextualización que se haga de todos los aspectos ya mencionados sentara las bases, la forma y el contenido del análisis de cada cartel analizado con el objetivo de ahondar en la visión histórica cinematográfica, social, cultural y política de México a través del cartel (y viceversa) como un medio de comunicación visual, producto gráfico y estético dentro de un espacio y tiempo específico, es en este sentido que aspectos como el texto, contexto (método textual/ contextual de Jordi Llovet) e intertextualidad (Lauro Zavala) servirán de apoyo para dar forma a este análisis que se desarrollara a paritir de un esquema propuesto para el mismo.

La forma en como se llevara a cabo el análisis presente será a través del esquema planteado para el desarrollo del análisis de los carteles (*Miercoles de ceniza* (1958), *Tania la bella salvaje* (1948), *Los gavilanes* (1954)) de la época de oro de cine en México, éste esquema parte de la relación que se da entre el texto (capítulo 1) y el contexto (capítulo 2) del cartel de dicha época como un medio de comunicación visual y un producto cultural. Dicho esquema se desarrolla en forma descendente, desglosando los elementos constituyentes tanto del texto como del contexto partiendo de lo general a lo particular.

En base a lo arriba dicho, el análisis del cartel cinematográfico de la época de oro de cine mexicano partirá de los elementos textuales, empezando por la ficha técnica de la película correspondiente al cartel a analizar, posteriormente se dará pie al desarrollo del análisis del signo relacionándolo con los elementos del contexto que resulten pertinentes, después se analizara el lenguaje a través del código icónico, cromático y tipográfico, aspectos que de igual modo serán relacionados inmediatamente con todos los aspectos (políticos, religiosos, económicos, sociales y culturales) relacionados con el contexto de México de 1936 a 1958. Hasta esta parte habrán sido analizados el signo, el lenguaje y sus códigos como parte de los elementos textuales del cartel que se relacionan directamente con el contexto de México de 1936 a 1958; a partir de aquí se proseguirá con el análisis de los demás elementos textuales del cartel como la iconicidad directamente en relación con los grados de iconicidad y la imagen, esta última se analizara a partir de sus elementos de representación, como los morfológicos, dinámicos y finalmente los escalares. Lo anterior se llevara a cabo de una manera progresiva, narrativa y explicativa en base a la secuencia y relación del esquema antes ya mencionado (ver figura 75).

3.1 Esquema del proceso de análisis de la imagen del cartel de la época de oro del cine en México de 1936 a 1958.

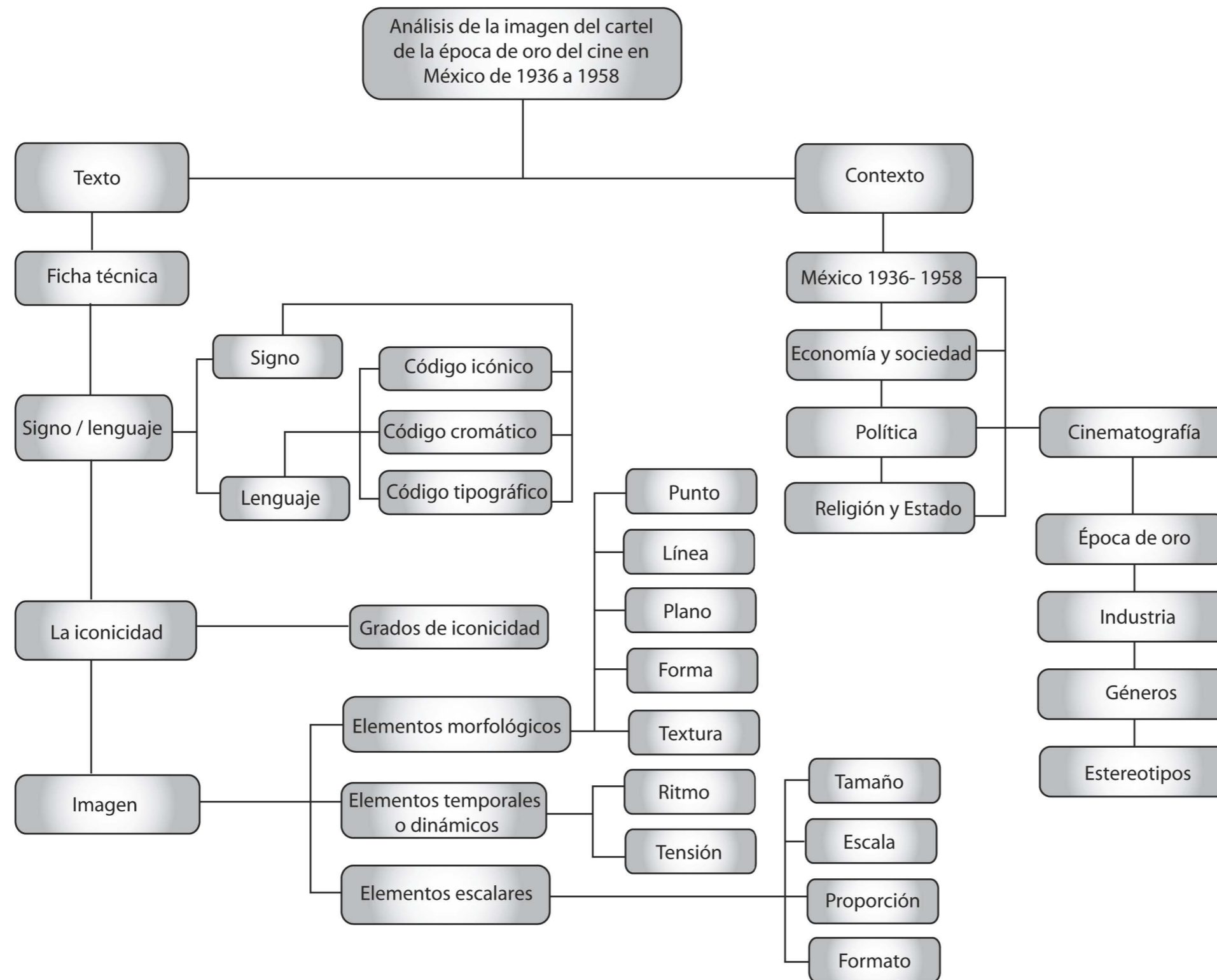


Fig. 90. Esquema del proceso de análisis de la imagen en el cartel de la época de oro del cine en México de 1936 a 1958: Por Mónica Parra Ortiz

3.2 Análisis de la imagen en el cartel de la película “Los gavilanes” (1954)

Ficha técnica de la película “Los gavilanes” correspondiente al cartel a analizar

Título: Los gavilanes.

Año: 1954

País: México

Director: Vicente Oroná

Guión: Aurora Brillas del Moral

Género: Melodrama ranchero

Reparto: Pedro Infante (como Juan Menchaca), Lilia Prado (como Rosaura), Angélica María (como Florecita), Ana Bertha Lepe (como Rosa María), Angel Infante (como Roberto), José Elías Moreno (como Gorila), Hortensia Santoveña (como Mariana), José Baviera (como Don Bernardo), José Chávez (como José María), Eulalio González Piporro (como Andrés), Wolf Rubinski, Federico Curiel Pichirilo, José Eduardo Pérez (como Capitán), Pascual García Peña (como Pancho).



Fig. 91

Análisis de la imagen en el cartel

El cartel de la película *Los gavilanes* exhibida en 1954 en México presenta elementos connotativos, referentes a su lenguaje y contenido, que habrán de desmembrarse en primera instancia a partir del signo y después de su lenguaje conformado por el código icónico cromático y tipográfico.

Este cartel posee signos que hacen que la imagen esté estructurada a manera de transmitir mensajes específicos al espectador; en primera instancia y siguiendo el esquema del proceso de análisis (fig. 77) es posible identificar una serie de signos visuales en el cartel, éstos se presentan en los elementos que conforman la vestimenta (entre otros elementos) de los personajes que ilustran el cartel, dichos elementos ofrecen significados propios; empezaremos por analizar el sombrero del personaje en primer plano (Juan Menchaca interpretado por el actor y cantante Pedro Infante, ícono del cine de oro mexicano que filmó alrededor de 55 películas de 1939 a 1956 año en el que concluyó su carrera con la película *Tizoc* del director Ismael Rodríguez) éste elemento remite a una persona de campo pues por lo general es en este contexto que las personas usan sombrero, además cabe mencionar que el sombrero es un accesorio básico del atuendo del charro mexicano representado en múltiples ocasiones en la pantalla cinematográfica del cine de oro como reflejo de la cultura mexicana de aquella época e incluso como una imagen grabada en el imaginario colectivo de la cultura mexicana que instauró un estereotipo, respecto a esto cabe mencionar que otra característica del charro mexicano dentro de la pantalla grande es el canto, y, en esta película como en la mayoría el personaje principal canta como parte de la trama de la película.

Otro elemento similar al del sombrero es la presencia del paliacate en ambos personajes masculinos que igualmente remite al ambiente del campo, sin embargo puede notarse la diferencia de la representación de la misma en el personaje en primer plano y el personaje de segundo plano, no sólo el paliacate se encuentra perfectamente arreglado en el personaje protagonista en primer plano sino que en general los elementos de la vestimenta del primero denotan formalidad y



Fig. 92. Los signos presentes dentro del cartel "Los gavilanes"

respeto aunados a la actitud imponente que refleja éste personaje, en contraste con el segundo que aparece desaliñado y en actitud abusiva con una mujer (notar la posición de su mano sobre el busto del personaje femenino que tiene una postura de rechazo al mismo ver fig. 78); esto denota el carácter de este personaje en contraste con el primero (Pedro Infante), lo que deja claro cuál es la figura heroica y la antagonica de la trama de la película; en el caso del personaje protagónico que es *Juan Menchaca* (Pedro Infante) presentado en el cartel como un figura fuerte y masculina con atuendo negro, pistola desenfundada y en general aspecto presentable pero campesino, tiene que ver con que este personaje además de ser el héroe de la película dentro de un ambiente de rancho, es también un fugitivo que busca venganza por la muerte de su amada *Rosa María* (Ana Bertha Lepe), de ahí el significado del atuendo negro del personaje, la pistola y las actitudes de los personajes masculinos.

Otro elemento que remite al rancho (ranchero, charro mexicano) o campo, es la presencia de los caballos montados por jinetes en la lejanía (ver fig. 79) que al mismo tiempo remiten a una situación de acción por parte de los personajes de la película, esto está directamente relacionado con la trama de película en la que el personaje principal (Juan Menchaca) forma un grupo de bandidos que roban a los ricos para darle a los pobres, (una especie de Robin Hood a la mexicana) después de que huye cuando es culpado por la muerte de su amada *Rosa María* (Ana Bertha Lepe) quien se quita la vida clavándose un puñal después de que Roberto (Angel Infante), el hermano de Juan Menchaca (Pedro Infante) intenta ultrajarla; cabe mencionar que las historias de venganza por el honor corrompido de una mujer o el orgullo herido de un hombre solían ser el punto de partida de las tramas de éste género cinematográfico del cine de oro mexicano (melodrama ranchero) en parte un tanto influenciadas por los westerns (películas de vaqueros) de Hollywood; el caso de la película "*Los Gavilanes*" no es la excepción, aquí, como sucedía a menudo con el género ranchero y el western, el personaje principal es el bueno que se ve enfrentado al personaje antagonico, en este caso ambos personajes resultan unidos por un lazo de sangre, ya que son dos



Fig. 93. Ampliación de una de las partes del cartel de la película *Los gavilanes* que muestra la actitud de los personajes.



Fig. 94. Ampliación de una de las partes del cartel de la película *Los gavilanes* (signos del cartel).

hermanos que son separados desde la infancia: *Juan Menchaca* producto de un ultraje que es criado como un campesino a lado de su madre y el otro, *Roberto*, hijo de la misma madre y del esposo de la misma que es raptado por el hombre que ultrajo a la madre y criado en la ciudad, en este sentido y a pesar de los estereotipos acerca de los personajes de la ciudad que por lo general se presentan como caballeros refinados, en este caso el personaje criado en la ciudad resulta ser un truan que intenta ultrajar a la novia de *Juan Menchaca*, lo anterior queda reflejado en el cartel a partir de la actitud abusiva (notar la mano en el busto de la mujer) de este personaje con la mujer representada, además la vestimenta, contrario a mostrar a un caballero bien vestido, muestra a una persona desaliñada que incluso podría considerarse de clase baja, en este caso la vestimenta del mismo connota aspectos relacionados con el carácter del personaje antagónico.

Otro elemento signico es la pistola (ya mencionada con anterioridad, ver fig. 80.) que porta el personaje principal, de a cuerdo al contexto de la trama de la película, ésta representa la masculinidad, poder y violencia de este personaje vengativo, puesto que además la pistola está desenfundada y lista para usarse; cabe mencionar también la posición de dicha arma dentro del cartel que se encuentra en la parte inferior del mismo apuntando directamente al título de la película *Los gavilanes*, lo que indica la relación directa entre el significado del título y lo que connota la imagen del arma, por lo anterior queda claro que a partir de estos signos la imagen comunica mensajes específicos que remiten a otros conceptos y elementos pertenecientes no sólo a un contexto cultural específico en México, sino a una visión cinematográfica de ese contexto, reflejada en el cartel cinematográfico.

Siguiendo con la secuencia de análisis, los mensajes que transmiten los signos ya mencionados mantienen relación con la economía y sociedad de aquel periodo histórico, en cuanto a esto es importante mencionar que la película pertenece al periodo del gobierno de Adolfo Ruiz Cortines, en el cual la economía del país comenzaba a estabilizarse después de un período de conflictos en el sector obrero y del encarecimiento



Fig. 95. Ampliación de una de las partes del cartel de la película *Los gavilanes* que muestra los signos del cartel.

del costo de la vida; en ese sentido la industria cinematográfica por su parte se encontraba en conflictos, en ese momento los géneros más rentables eran los del género ranchero y fue entonces que el cine fungió como medio de entretenimiento de un sector social popular, de ahí que el género ranchero tuviera gran éxito dentro de la taquilla mexicana de mediados de los cincuenta.

En cuanto a la religión y el estado, cabe mencionar que la moral de la sociedad mantenía ciertos estigmas hacia la conducta de la mujer dentro de la sociedad, en ese entonces no sólo el rol que se le imponía a la mujer dentro de la trama de una película era en la mayoría de los casos sumiso, sino que también fuera de la pantalla la mujer se veía reprimida sobre todo por parte de la iglesia, pese a que el Estado, bajo el gobierno de Luis Cortines había empezado a hacer reformas constitucionales enfocadas a otorgar derechos políticos a la mujer, opuesto a la iglesia que durante los años cincuenta ejerció un periodo de fortalecimiento en el que promulgó los valores tradicionales de una sociedad cristiana y moralista, lo que contribuyó a que ciertas actitudes y conceptos morales se fortalecieran, como el machismo que se vio reflejado en la pantalla cinematográfica a través de sus personajes masculinos lo que dio pie al surgimiento de algunos estereotipos como el del charro mexicano, objeto de culto por parte del público mexicano, pues el estereotipo fue constantemente reforzado a través de la gran pantalla y de los actores que interpretaban estos personajes alrededor de los cuales también se creó culto.

En cuanto al género cinematográfico la película pertenece al género del melodrama ranchero y pueden observarse como ya se ha mencionado, estereotipos como el del macho mexicano que busca la venganza por la virtud corrompida de su amada en este caso del personaje de *Rosa María* (Ana Bertha Lepe), en esta parte interviene el estereotipo de la mujer como un objeto sexual y al mismo tiempo se le atribuyen virtudes que entran en la convenciones sociales de mediados de los cincuenta en México como la virginidad y el matrimonio, conceptos que dentro de la trama de la película juegan un papel importante ya que el personaje

de *Rosa María* se quita la vida cuando el personaje antagónico intenta ultrajarla, lo que deja ver que la sexualidad vista desde la perspectiva moralista del cine y la sociedad de los años cincuentas objetualizaba a la mujer, en este sentido cabe mencionar que Ana Bertha Lepe quien a pesar de interpretar a un personaje puro e inocente como *Rosa María*, en la vida real era considerada como un símbolo sexual, en este sentido hay un juego de doble sentido entre la trama de la película y el contexto cultural en el que queda inserto el cartel cinematográfico donde la figura femenina posee un fuerte carga sexual.

Prosiguiendo dentro de este mismo tema que resulta ser el análisis de los signos presentes en este cartel (ver fig. 77) cabe mencionar que la imagen representada remite a partir de estos signos visuales a situaciones, objetos, sensaciones e individuos que apuntan hacia el contexto de una cultura en este caso a la cultura mexicana ranchera (como ya se mencionaba arriba) y sus estereotipos como el del charro mexicano (Juan Menchaca y demás personajes, masculinos del cartel), y la mujer de campo como objeto que genera conflicto y violencia masculina, esto no sólo puede notarse en el cartel, sino en la propia trama del filme cuya acción parte de un conflicto surgido por la deshonor de uno de los personajes femeninos relacionado directamente con el personaje de Juan Menchaca (Pedro Infante).

En cuanto a los códigos que constituyen el lenguaje de este cartel tenemos el código icónico constituido a partir de estos signos ya mencionados como las vestimentas y actitudes de los personajes del cartel que guardan semejanza con el objeto al que se refieren dentro del contexto real es decir con el del ámbito ranchero en México de mediados de los cincuentas, de esta manera el código icónico conformado por estos signos permite que la imagen comunique, en este caso el cartel refleja conceptos culturales propios de una época dentro del cine y la sociedad mexicana (época de oro del cine mexicano).

Siguiendo con el esquema de análisis tenemos al código cromático, esencial dentro de los carteles de la época de oro del cine mexicano y de cualquier medio gráfico, puesto que estos carteles se caracterizan por tener muchos colores dentro de su composición debido a que la técnica más utilizada fue la del dibujo.

De todos los colores presentes en este cartel, el color negro de la vestimenta del personaje de Pedro Infante es el más significativo y predominante en la composición, pues mantiene relación directa con la trama de la película debido a que el personaje de Pedro Infante (Juan Menchaca) va en busca de la venganza por su amada muerta a causa de su virtud arrebatada, en este sentido el color negro representa, dolor, soledad y luto. De los demás colores puede decirse que los ocres y grises dominan la paleta de colores de la imagen, en cuanto a la parte signífica estos no juegan un papel importante, sólo compositivo y representativo.

En cuanto al código tipográfico, los nombres del reparto de la película se encuentran ubicados en la parte superior izquierda a manera descendente y escalonada hacia la derecha lo que nos indica la jerarquía de los mismos además del color amarillo del primer nombre del reparto que remarca esta situación. Esta tipografía es informal y puede decirse que es una fuente decorativa al igual que la tipografía del nombre de la película, sin embargo en esta parte pueden definirse dos estilos de letras en cuanto a su grosor: la primera parte del título es fina y la segunda gruesa; los demás nombres como los de la producción y el reparto se encuentran constituidos por una tipografía lineal estilo cursiva. En cuanto al aspecto semántico de la tipografía, la palabra Gavilanes que forma parte principal del título de la película esta estructurada con una tipografía gruesa cuya intención es transmitir el carácter masculino y tosco del significado de la propia palabra y lo que representa en la película, en cuanto a la palabra gavilán que se refiere a un ave cazadora, hace referencia a los personajes de la trama que son un grupo de bandidos que roban a los ricos para darle a los pobres; por lo que la tipografía del título connota esta situación.

Estrechamente relacionado al aspecto signico e icónico se encuentra el grado de iconicidad, puesto que cualquier representación a nivel de imagen lo posee. De acuerdo a los grados de iconicidad, este cartel se encuentra situado en el nivel 6 (Según Villafaña) correspondiente a una pintura realista. En este cartel las imágenes representadas muestran un nivel de representación en relación con su referente, es decir



Fig. 96. Tipografía en el cartel, Los gavilanes.



Fig. 97. Ampliación de una parte del cartel Los gavilanes que muestra la tipografía en el cartel.



Fig.98. Ampliación de una parte del cartel Los gavilanes que muestra la tipografía en el cartel.

con la realidad, en este sentido puede observarse que la imagen muestra cierto grado de realismo que nos permite distinguir de forma clara a los personajes, por lo que se adecua a las necesidades comunicativas del cartel. Cabe mencionar que este tipo de ilustración era muy recurrido para la realización de los carteles de la época de oro de cine mexicano, en el caso de este cartel el grado de representación está relacionado con el estilo utilizado para las historietas de tipo vaquero.

La imagen dentro de este cartel constituye el elemento principal de expresión del mismo, claramente las imágenes aquí plasmadas construyen la estructura del mensaje, de manera que connotan ciertos significados y denotan otros que especifican tanto el tipo de cartel (cinematográfico) como el género cinematográfico (melodrama ranchero) y el contexto cultural dentro del cual se construye (cine de oro en México de 1936 a 1958).

Otros elementos importantes a partir de los que se puede desmembrar y analizar una imagen son los morfológicos, dinámicos y escalares. En cuanto a los elementos morfológicos, el punto se encuentra presente en los detalles correspondientes al paisaje representado en el fondo de la imagen, la línea es otro elemento morfológico que se encuentra presente en el cartel, sin embargo su presencia resulta débil puesto que la imagen se encuentra representada principalmente por plastas de color, en cuanto al plano, la imagen se delimita en varias áreas determinadas por las propias figuras del cartel, que nos indican la posición de los elementos así como la posible distancia que existe entre ellos, lo anterior en relación con la representación de la trama de la película sobre el cartel.

La forma nos permite distinguir los elementos visuales que conforman este cartel; esta percepción se da gracias al contraste presente en el mismo, puesto que el fondo siempre es más claro que la forma y esto nos permite distinguir a la misma; dentro de las figuras a partir de las cuales está estructurado este cartel están las orgánicas presentes tanto en los personajes como en el fondo, así como las geométricas que intervienen en algunas de las sombras.



Fig. 99. Planos del cartel Los gavilanes



Fig. 100. Tensión en el cartel Los gavilanes

La textura, en este caso forma parte de la técnica de representación del cartel y del nivel iconográfico al que pertenece la imagen, pues entre más realista la imagen, más detalle tendrá y por lo tanto más textura; en este caso la textura está representada a partir de plastas de saturación de color que nos permiten distinguir incluso cierto volumen sobre la piel y demás características físicas de los personajes, así como del paisaje.

En cuanto a los elementos dinámicos, encontramos el elemento de la tensión enfocado hacia el lado izquierdo del cartel, en la imagen del personaje de Pedro Infante, aquí puede apreciarse la tensión en cuanto al tamaño que guarda la imagen principal con las demás imágenes, en cuanto a esto la tensión presente en el cartel tiene que ver con la importancia que tiene la figura del personaje principal (*Juan Menchaca* interpretado por Pedro Infante) hacia donde se encuentra enfocada la tensión ya que es la figura protagónica de la película y del cartel.

En cuanto a los elementos escalares, el tamaño de los elementos representados indican la importancia de los mismos pues el personaje principal guarda mayor proporción con los personajes secundarios. Cabe mencionar que el tamaño de las figuras está directamente relacionado con el significado de las mismas no sólo dentro del cartel sino dentro de la trama de la película, por lo que la figura protagónica que es la de Pedro Infante queda representada a mayor tamaño que las demás dentro del cartel siendo ésta la de mayor importancia. En cuanto a la escala el elemento que ocupa mayor espacio dentro del cartel resulta ser la figura masculina principal ubicada del lado derecho (Pedro Infante) mientras que los demás elementos quedan representados a menor escala en relación con este elemento, lo anterior debido a que estos elementos forman parte complementaria del mensaje del cartel, es decir que pasan a formar parte del contexto de la trama de la película representada en el cartel. En cuanto a la proporción esta queda definida en base al ritmo de las figuras presentes en el cartel, es decir que existen elementos de mayor proporción en el cartel en relación con otros y esto tiene que ver con la manera en cómo está estructurado el mensaje

del cartel y la forma en cómo quiere presentarse la trama de la película a través del cartel, aquí la figura principal es la de Pedro Infante por lo que es a partir de ella que los demás elementos son organizados no sólo a partir del tamaño sino también de la proporción.

Respecto al formato, este se encuentra determinado en función de la composición del cartel que cuenta con las medidas tradicionales 90 x 60 cm. medidas que determinan un formato estilo retrato vertical, típico del cartel.

3.3 Análisis de la imagen en el cartel de la película “Miércoles de ceniza” (1958).

Ficha técnica de la película “Miércoles de ceniza” correspondiente al cartel

Título: Miércoles de ceniza. 1958

Reparto

Año: 1958

País: México

Director: Roberto Gavaldón

Guión: Julio Alejandro, Luis G. Basurto

Género: Drama histórico

Reparto: María Félix (como Victoria Rivas), Arturo de Córdova (como el Dr. Federico Lamadrid), Víctor Junco (como José Antonio), Rodolfo Landa (como el cura violador), Andrea Palma (como Rosa, amiga de Victoria), María Rivas (como Silvia), David Reynoso (como Enrique, coronel), Carlos Fernández (como Carlos), Enrique García Álvarez (como Padre González), Luis Aragón (como General cristero), Consuelo Guerrero de luna (como Mujer del burdel), Cuco Sánchez (como el soldado cantante), Arturo Castillo “Bigotón” (como el borracho)



Fig. 101

Análisis de la imagen en el cartel.

En este cartel de 1958 de la película *Miércoles de ceniza* se presentan varios signos que estructuran el mensaje visual de la imagen del cartel. El signo más llamativo de la imagen se encuentra ubicado en la frente del personaje principal del cartel (Victoria Rivas, dueña de un prostíbulo, interpretada por la actriz María Félix "La Doña") este signo es la figura de una cruz, que dentro de este contexto, y por lo que el título de la película indican (*Miércoles de ceniza*) hace referencia a una tradición de la religión católica en la que los feligreses acuden el primer día de la cuaresma (periodo de cuarenta días con significado religioso) a la iglesia para recibir la imposición de ceniza en la frente, lo que representa la destrucción de los pecados pasados, por lo que la cruz de ceniza en la frente de la mujer protagonista de este cartel nos indica que acudió a dicha misa realizada para esta tradición religiosa lo que contrasta con la expresión desafiante de su rostro; cabe mencionar que la trama de la película se desarrolla en la época del presidente Plutarco Elías Calles (1924- 1928) durante la Guerra Cristera (conflicto armado entre la Iglesia y el Estado de 1926 a 1929 en México surgido de la negación de personalidad jurídica a la Iglesia por parte del Estado) este conflicto histórico alrededor del cual se desarrolla la trama de la película, se encuentra representado en la escena a blanco y negro de la parte inferior derecha del cartel (ver fig. 88) en la que aparece la imagen de un cura bendiciendo a un grupo de guerrilleros ataviados con vestimentas campesinas, es decir, con sombreros y sarapes, en la parte posterior a esta escena puede apreciarse la imagen de otra cruz (ver fig. 89) justo arriba del título de la película lo que reitera su significado dentro del contexto de la película y del cartel, por lo anterior puede decirse que la imagen y sus signos nos remiten a este evento histórico y social. La presencia de la cruz y de la religión como ya se observó dominan la imagen y el significado del cartel.

En cuanto a la expresión desafiante del rostro de la mujer quien resulta ser María Félix interpretando a Victoria Rivas cabe mencionar que dicho personaje dentro de la trama de la película es totalmente antirreligioso, incluso es espía del gobierno durante el



Fig. 102. Signos del cartel *Miércoles de ceniza*



Fig. 103. Ampliación de una parte del cartel de la película *Miércoles de ceniza* que muestra una escena del cartel.

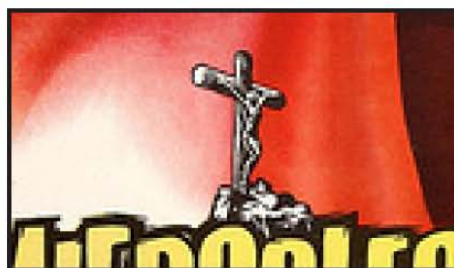


Fig. 104. Imagen de la cruz en el cartel de la película *Miércoles de ceniza*

conflicto cristero producto de su aversión a la Iglesia Católica como resultado de un incidente en el que ella es abusada sexualmente al caer de una balsa y ser recogida por un desconocido quien resulta ser un cura a quien Victoria reconoce como su atacante al acudir a misa precisamente el *Miércoles de Ceniza*, por lo anterior queda claro el juego de significados opuestos que maneja este cartel, pues por un lado se manejan símbolos religiosos y por otro se manejan actitudes en la mujer que resultan desafiantes y opuestas a la religiosidad no sólo dentro de la trama de la película sino del cartel, esto también en relación a que dentro de la trama de la película el personaje de *Victoria Rivas* al final es comparado con la *Magdalena* (personaje bíblico que se redime a partir de la religión de una vida de prostitución y “pecado”), cabe mencionar que el personaje de Victoria no se arrepiente del todo de su actos sin embargo el personaje co-protagónico (*Dr. Federico Lamadrid* (*Arturo de Córdova*)) la compara con este personaje bíblico al final de la película.

Otro signo presente es la imagen masculina (ver fig. 90), que en este caso ya no es la figura protagónica ni del cartel, ni de la película, aparece relegado a la imponente presencia del personaje femenino (*Victoria Rivas* interpretada por *María Félix*), respecto a los elementos que conforman la vestimenta del personaje masculino, estos ya no remiten a un entorno de campo, sino por el contrario remiten a un entorno de la ciudad, lo que nos indica el tipo de personaje masculino que se quiere proyectar, en este caso, ya no es un charro mexicano, sino un personaje que denota otro tipo de estatus social; en cuanto a ciertos elementos como el saco, la corbata y la camisa del personaje, así como su actitud formal, indican el tipo de roll que juega aquí la figura masculina; respecto a esto cabe mencionar que esta figura masculina presente en el cartel corresponde al personaje del *Dr. Federico Lamadrid* (interpretado por el actor *Arturo de Córdova*), dicho personaje como su ya mencionada vestimenta lo indica es un hombre culto quien al mismo tiempo juega el papel de espía dentro del conflicto Cristero durante el cual se ve involucrado con el personaje de *Victoria Ribas* (*María Félix*) quien se enamora de él, en este sentido el personaje del *Dr. Federico Lamadrid* representa al “galán” de la película, sin embargo en esta ocasión no



Fig. 105. Ampliación del cartel de la película *Miercoles de ceniza* que muestra la figura masculina.

es el protagonista ni tampoco un personaje imponente como solía pasar con los personajes masculinos en otros géneros del cine de oro mexicano.

Dentro del cartel también aparece la imagen del cura como símbolo religioso y la imagen del guerrillero campesino (ver fig. 88), en este caso como fiel seguidor de la religión católica; este último (el guerrillero) resulta ser un estereotipo surgido de la Revolución Mexicana, sin bien, en esta ocasión no persigue la misma causa, el guerrillero mexicano presentado aquí entra dentro de la tipología representativa del revolucionario.

Respecto a la economía y sociedad puede decirse que el país pasaba por un momento en el que hubo gran crecimiento económico bajo el gobierno de Adolfo Ruíz Cortines, sin embargo los conflictos entre el sector obrero y el gobierno no cesaron del todo, en cuanto a esto se reforzó la corriente socialista existente en el país, en relación con la trama de la película cabe mencionar que intervienen estos aspectos pues se retrata el conflicto cristero mediante una visión socialista y religiosa al mismo tiempo.

En cuanto al aspecto político, el estreno de la película corresponde al gobierno de Adolfo Ruiz Cortines durante el cual aparece el resurgimiento de conflictos entre la Iglesia y el Estado como ya se había mencionado, debido a que la iglesia buscaba ganar precisamente los privilegios que había perdido durante el conflicto cristero de 1926 a 1929, por otra parte surgían conflictos huelguistas por parte de los maestros socialistas, antiguos simpatizantes de Cárdenas. Por lo que puede decirse que bajo este contexto cultural y social, los creadores de la película *Miércoles de Ceniza* pudieron inspirarse para retomar en su guión un conflicto entre el gobierno y el clero que venía de los años treinta con la guerra cristera y que de algún modo se encontraba presente en aquel entonces.

La industria cinematográfica mexicana de finales de la década de los cincuenta no pasaba por sus mejores momentos, ya empezaba a notarse una decadencia general cinematográfica debido al monopolio Jenkins (William O. Jenkins, empresario norteamericano poseedor de la mayoría de las salas de exhibición en

México de principios de los cuarentas a finales de los cincuenta) que controlaba el 80% de la exhibición del país que durante la década de los cincuenta estaba encaminada a satisfacer los intereses del sector de la exhibición por lo que ya empezaba la producción de un cine de consumo doméstico. A pesar de esto algunas casas productoras siguieron apostando por grandes producciones con la participación de estrellas consolidadas como María Félix "La Doña" con la intención de rescatar la industria cinematográfica.

La película pertenece al género del drama histórico, un género no muy abordado durante el auge del período de la época de oro del cine mexicano, sin embargo el tema de la religión tiene una fuerte presencia en este filme perteneciente al final del periodo de cine de oro mexicano, respecto a esto cabe mencionar el año al que pertenece esta película (1958) que corresponde al periodo del gobierno de Adolfo Ruiz Cortines durante el cual como ya se ha mencionado surgieron conflictos con el sector obrero, los maestros socialistas y el clero.

Los estereotipos que están representados en este cartel son sobre todo del tipo religioso y se encuentran reflejados sobre todo en las figuras típicas de la religión católica, como el cura y la cruz, en este caso el cura es una figura secundaria pero con fuerte presencia dentro del contexto de la película pues sigue siendo el representante de la Institución Católica pero en este caso ya no juega el papel de una figura de veneración y respeto digna de los valores morales que profesa la religión, contrario a esto la figura del cura es presentada dentro de la trama de la película como símbolo de la hipocresía de la Iglesia Católica y de su doble moral, pues es precisamente el personaje del cura quien ultraja al personaje de Victoria y quien se encuentra oficiando la misa del Miércoles de Ceniza cuando ésta acude a la misma. Por otra parte el cura dentro del cartel es presentado como líder espiritual de los guerrilleros cristeros de ascendencia campesina (otro estereotipo) que siguen fielmente al culto y salen en su defensa.

Otro estereotipo presente es el del hombre culto de la ciudad que se encuentra representado por Arturo de Córdova (como el *Dr. Federico Lamadrid*), aquí hace su aparición un estereotipo masculino que ya no tiene que ver con el entorno del campo.

En cuanto a la figura femenina aparece el estereotipo de la campesina religiosa en cierto modo (nótese la cruz en la frente), sin embargo en esta ocasión también se presenta el estereotipo de una mujer desafiante a la religión, aquí la actitud y vestimenta del personaje femenino que se presenta se oponen al sentido religioso de los símbolos presentes en el cartel, esto tiene que ver directamente con la trama de la película pues como ya se mencionó el personaje de Victoria Rivas es la dueña de un burdel que funge como espía del gobierno en oposición a la Iglesia a la cual le guarda un gran odio. Cabe mencionar que la imagen de la Actriz María Félix en la época del cine de oro mexicano (y después) estuvo fuertemente aunada a este tipo de personajes en la pantalla grande e incluso fuera de ella, debido a que su personalidad e imagen aunado al tipo de personajes que interpretaba en las películas mexicanas contribuyeron a que a partir de su propia imagen se construyera un estereotipo de las mujeres que representaba en pantalla y de la propia actriz, por lo que dentro del cartel, la imagen del rostro de María Félix forma parte de la estructura signica dentro de este contexto.

Continuando la secuencia de análisis, cabe mencionar que el código icónico queda estructurado a partir de los signos ya mencionados, estos a nivel de representación de la imagen establecen una relación entre sí que hace posible la contextualización de los mismos dentro de la trama de la película a partir de la imagen en el cartel, es decir que mediante la representación de las imágenes de este cartel y de sus significados es posible crear una estructura perceptiva y signica que remiten a un contexto (el de la guerra cristera) dentro de la película y fuera de ella (época de oro del cine mexicano).

En cuanto al código cromático el color más llamativo y significativo de este cartel es el rojo aplicado directamente sobre la imagen de la mujer, aquí este color tiene una connotación sexual en oposición al símbolo religioso en la frente del personaje de Victoria (ver fig. 91) quien resulta ser de carácter inmoral pues es la dueña de un burdel, por lo anterior dicho manto rojo tiene una connotación sexual característica del pecado y de lo impuro, que incluso en referencia a la



Fig. 106. Ampliación del cartel de la película *Miercoles de ceniza* que muestra la figura femenina.

posición que ocupa en el cartel (justo sobre la imagen a blanco y negro de la esquina inferior derecha en la que está representado el conflicto cristero) es indicativa de la sangre vertida durante este conflicto religioso-político. En cuanto a las demás imágenes que rodean a la imagen central del cartel, el color blanco y negro en que se encuentran representadas indica el contexto histórico que nos remite al pasado al mismo tiempo que provoca que la atención se centre en la imagen central de la mujer que está a todo color.

En cuanto al código tipográfico y su aspecto morfológico cabe mencionar que el nombre de la casa productora de la película tiene patines y está en mayúsculas, los nombres de los actores principales están escritos en mayúsculas con una tipografía lineal con trazo variado de grueso a delgado (ver fig. 93), el título de la película está escrito en una tipografía decorativa y otra parte a manuscrita, los nombres de los demás actores están escritos en letras de caja alta en una tipografía lineal sin variación en el grosor del trazo, mientras que los nombres de la demás producción así como el nombre del director de la película están escritos tanto con letras de caja alta y de caja baja, mientras que el nombre del director esta a mayor puntaje que el de la producción secundaria, tanto el nombre del director como el de la producción y el de los actores principales están a una tipografía estrecha o estilo condensed (ver fig 94).

Respecto al color de la tipografía, el color amarillo es utilizado en esta ocasión para resaltar el título de la película mientras que el negro y rojo sirven para resaltar los nombres de la producción y el azul resalta el nombre de los actores principales. En referencia al aspecto semántico de la tipografía es importante mencionar la posición que tiene el título de la película dentro del cartel, pues se encuentra ubicada en la esquina inferior izquierda justo debajo de la figura de una cruz lo que hace referencia directa al significado del título de la película, otro aspecto que hay que recalcar es que por lo general en este tipo de carteles (del cine de la época de oro) los nombre de los actores aparecen primero, es decir en la parte superior del cartel, mientras que el título suele aparecer en la parte inferior.



Fig. 107. Tipografía en el cartel de la película *Miercoles de ceniza*



Fig. 108. Tipografía en el cartel de la película *Miercoles de ceniza*

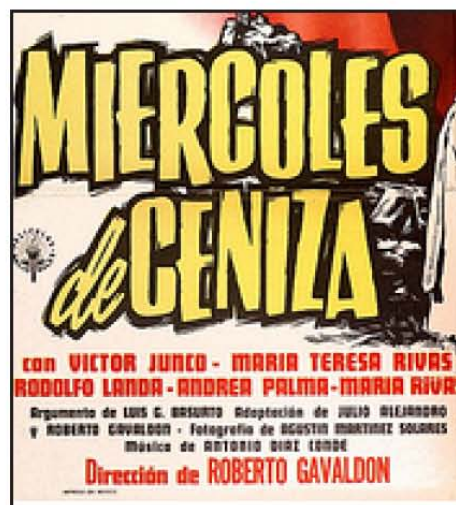


Fig. 109. Tipografía en el cartel de la película *Miercoles de ceniza*

Otro aspecto interesante acerca de la tipografía del título de la película es la manera en cómo se encuentran remarcadas las palabras Miércoles y Ceniza, mientras que la preposición (de) que une ambas palabras se encuentra en otro estilo tipográfico.

Con respecto al grado de iconicidad la imagen principal del cartel que corresponde al personaje femenino (Victoria Rivas interpretada por la actriz María Félix) se ubica en el grado seis (Villafañe y Mínguez) de una pintura realista, puesto que está representada a todo color y con cierto grado de detalle que le da realismo, en cuanto al resto de las imágenes estas también poseen el mismo grado de iconicidad (grado seis) que el de la figura principal, a pesar de que no se encuentran a color también poseen cierto grado de detalle que les imprime realismo a pesar de que el estilo de dibujo aplicado para las mismas es diferente al que está aplicado a la figura principal; en cuanto a esto cabe mencionar que la manera en cómo se encuentran representadas tanto la escena de la esquina inferior derecha como la imagen del hombre ubicado arriba de la mujer remiten al estilo utilizado para ilustrar los libros de historia y las historietas, esto en relación a que el conflicto cristero representado en la trama de la película corresponde a un evento histórico por lo que el estilo de dibujo a partir de líneas a blanco y negro remiten al pasado, lo anterior en contraste con la representación de la mujer (Victoria Rivas :María Félix) cuya presencia dentro del cartel se relaciona con la fuerza e imponente de su personaje dentro de la trama de la película a partir de este conflicto histórico. Por lo anterior puede decirse que la manera en cómo están representadas las imágenes dentro de este cartel tiene que ver con la relación del contexto de la película con el personaje principal y viceversa.

En cuanto a los elementos morfológicos de la imagen el punto se mantiene ausente dentro de la composición mientras que la línea tiene mayor presencia sobre todo dentro de las imágenes a blanco y negro cuyos detalles y sombras están formados a partir de líneas, lo cual está directamente relacionado con el estilo de dibujo aplicado a estas imágenes, por otra parte la imagen principal está formada a partir de plastas de color y degradados.



Fig. 110. Imagen en la que se resaltan las escenas dentro del cartel que poseen un estilo y textura diferente al de la imagen principal. (Escenas en el cartel *Miércoles de Ceniza*)

Otro elemento presente es el plano que en este caso se encuentra determinado principalmente a partir de la división del espacio establecida por los contornos de la figura principal de la mujer, por lo que a partir de esto pueden distinguirse tres planos: el primero está delimitado por el título de la película y la imagen en la que esta representada la escena de los guerrilleros y el cura (esquina inferior derecha), el segundo está determinado por la imagen del personaje protagónico (Victoria Rivas- María Félix) y el tercero está delimitado en función de la figura del hombre ubicada arriba de la imagen de la mujer; de esta manera no sólo los planos quedan organizados dentro del espacio sino que al mismo tiempo el mensaje del cartel queda estructurado y organizado a partir de los mismos.

En este caso la forma se distingue mediante la relación que ésta mantiene con las demás imágenes que conforman este cartel, la forma protagónica que es la de la imagen de la mujer logra distinguirse perfectamente del fondo esto debido al marcado contraste que guarda con el fondo que está conformado por otra forma a blanco y negro (imagen del hombre) que se distingue a su vez de un fondo blanco, de esta manera las formas quedan claramente definidas a partir del contraste que guardan entre ellas y al mismo tiempo con el fondo.

En este cartel la textura es un elemento fundamental que sustituye al color en algunas partes del mismo, específicamente en las imágenes a blanco y negro donde la textura brinda el grado de detalle en sustitución del color; caso contrario al de la imagen principal en la que la textura parte del manejo del color, a partir del cual se da pie a el volumen y realismo de la imagen.

En cuanto a los elementos dinámicos, aquellos que producen tensión dentro del cartel son las dos imágenes en blanco y negro ubicadas en las esquinas tanto inferior derecha como superior izquierda que causan un efecto de alejamiento entre sí al mismo tiempo que ambas son atraídas por la figura central.

En relación a los elementos escalares, el tamaño de las imágenes determina la importancia de las mismas dentro del cartel, esto también en relación con la



Fig. 111. El plano en el cartel de la película *Miercoles de ceniza*.



Fig. 112. Presencia de la tensión dentro del cartel de la película *Miercoles de ceniza*

trama de la película, pues puede observarse que hay una clara diferencia de tamaños entre la imagen central (María Félix interpretando a Victoria Rivas) y las imágenes de las esquinas en blanco y negro, por lo que queda establecida una jerarquía que determina no sólo el tamaño sino la importancia de las imágenes dentro del cartel; en cuanto a la escala puede decirse que la imagen de mayor escala es la de la mujer, al mismo tiempo que la misma guarda mayor proporción en referencia a las demás imágenes.

Respecto al formato, este se encuentra determinado en función de la composición del cartel que cuenta con las medidas tradicionales aprox. 90 x 60 cm. medidas que determinan un formato estilo retrato vertical, típico del cartel.

3.4 Análisis de la imagen en el cartel de la película “Tania la bella salvaje”

Ficha técnica de la película Tania la bella salvaje correspondiente al cartel

Título: Tania la bella salvaje: 1948

Año: 1948

País: México

Director: Juan Orol

Guión: Juan Orol

Género: Cine de rumberas o melodrama trópico- cabaretil

Reparto: Rosa Carmina (como Tania), Manuel Arbide (como Rolando), Riverón Juanita (como Fedora), Enrique Zambrano (como Eduardo), Kiko Mendive (como Monito), Juan Pulido (como Don Diego), Carlos Pastor (como el Dr. Horacio), Manuel Casanueva (como el empresario), Rodolfo Pimentel (como el tenor), Lilia Prado (como la amiga), Armando Espinosa (como Periquín), Luis Mario Jarero, Balboa Plaza Rafael, María Luisa Velázquez.



Fig. 113

Análisis de la imagen en el cartel.

En este cartel se encuentran presentes una serie de elementos a nivel visual que estructuran el mensaje del cartel, de manera que a partir de los mismos se presentan ciertos signos que se relacionan sobre todo con conceptos acerca de la mujer y su entorno dentro del contexto cinematográfico del género de rumberas de la época de oro de cine mexicano así como también dentro de conceptos sociales sobre la mujer en México de 1936 a 1958. La forma en cómo la mujer es presentada en este cartel resulta atípica al estereotipo más común de la mujer mexicana representada en la pantalla durante la época de oro del cine mexicano que por lo general encarnaba a campesinas, mujeres de ciudad, en ocasiones mujeres de la calle o prostitutas, madres abnegadas, entre otras; lo anterior debido a que dentro de la industria cinematográfica de la época de oro de cine mexicano hacia finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, surge un nuevo género cinematográfico cuya finalidad era ganar un público más popular, éste fue el melodrama trópico cabaretil surgido directamente del melodrama prostibulario cabaretil (Aventurera dirigida por Alberto Gout, 1949) que tendría sus antecedentes en películas de los años treinta como Santa; de esta manera se instituye la imagen de las rumberas y prostitutas en un ambiente tropical típico de las costas de estados tropicales como el de Veracruz o el de otras costas exóticas del continente Americano.

Entre los primeros signos que pueden notarse en la imagen respecto a lo antes ya mencionado, están los elementos que conforman el atuendo de la mujer que aquí se presenta (fig. 99), un elemento llamativo es la vestimenta exótica que porta el personaje femenino quien se encuentra representado repetidamente y en varias formas dentro del cartel; en cuanto a esto, la imagen del personaje protagónico ubicado en la parte superior izquierda del cartel (ver fig. 100) presenta elementos en cuanto a su vestimenta que resultan ser signos llamativos que remiten a un contexto dentro del propio género cinematográfico (trópico cabaretil o cine de rumberas) aquí representado, como la flor exótica que porta la mujer (la actriz y vedette cubano-mexicana Rosa Carmina interpretando a Tania La



Fig. 114. Signos dentro del cartel de la película *Tania la bella salvaje*.



Fig. 115. Ampliación de parte del cartel de *Tania la bella Salvaje* que muestra la imagen femenina y signos que remiten al ambiente tropical

bella salvaje) sobre el cabello suelto, lo cual es signo de exotismo pues no es común encontrar un accesorio de ésta naturaleza dentro de un contexto de ciudad e incluso de campo, puesto que la flor aquí presente, por su forma y color remite a un ambiente tropical, lo anterior se relaciona directamente con la trama de la película pues cabe mencionar que la mayoría de las veces dentro de las tramas de este subgénero cinematográfico (trópico cabaretil) de la época de oro de cine mexicano y sobre todo en las películas dirigidas por el director Juan Orol e interpretadas por la Actriz Rosa Carmina, las tramas solían desenvolverse dentro de un ambiente exótico, propicio para toda clase de aventuras en las que los personajes sobre todo el de la mujer solía ser presentado de una manera glamurosa y heroíca.

Otro signo visual que se presenta es la prenda ligera y con estampado floreado que porta la mujer en la parte superior del torso, esto nos remite a un ambiente caluroso en el que nos es necesario usar prendas abrigadoras (otro elemento exótico y tropical) y en el que se encuentran elementos típicos de una naturaleza tropical (como flores y palmeras), es decir que remiten a un ambiente típico tropical, esta idea se encuentra reforzada con la escena representada en la parte inferior derecha del cartel en donde se muestra al mismo personaje femenino en una hamaca (tela o red colgada para descansar) rodeada por un dúo musical cuya apariencia e instrumentos musicales como las guitarras y los sombreros remiten a personajes tropicales como los de las costas de Veracruz en México. Cabe mencionar que por lo general la actriz Rosa Carmina dirigida por el director Juan Orol en películas de este género era presentada como una belleza exótica, por lo que su imagen y personajes se acercaban más al de la mujer fatal, capaz de envolver a los hombres para beneficio propio; en cuanto a esto la vestimenta antes ya comentada de la mujer jugaba un papel importante dentro de las tramas de estas películas, pues era a través de ellas que la mujer era representada como un símbolo sexual inmerso en un ambiente tropical y caluroso que servía de pretexto para portar poca ropa y hacer de la figura de la prostituta algo más que una arrabalera sino también una bailarina exótica ligada con los ritmos tropicales y el cabaret.

Otro signo a analizar dentro del cartel (esquina inferior izquierda) es la presencia del hombre que en esta ocasión aparece como pretendiente de la mujer, lo anterior queda denotado por la forma en cómo es representado el lenguaje corporal de este personaje (ver fig. 101), es decir, en la actitud que refleja tener hacia el personaje femenino, lo cual también connota el tipo de roll que juega la mujer dentro de la trama de la película. En cuanto a esto cabe mencionar que por lo general dentro de las películas de rumberas, la mujer empieza siendo inocente y después, obligada por las circunstancias de la pobreza se ve en la necesidad de emigrar a otros ambientes para subsistir, como en la ciudad en la que por lo general la joven inocente es corrompida por algún explotador sexual y obligada a trabajar de prostituta en un cabaret en el que por lo general también baila al ritmo de las rumberas para saldar su deuda; cabe mencionar que la mayoría de las veces al final de la trama de este tipo de películas la rumbera se redime de su conducta "inmoral". Por su parte el hombre funge como explotador sexual de la mujer mientras que el galán de la película por lo general resulta enamorándose de la rumbera haciendo a un lado sus prejuicios morales y yendo en contra de todo y de sí mismo para conseguir ese "amor fatal". Dentro de ésta escena que describe a la figura protagonista tanto femenina como masculina cabe mencionar que la presencia de los dos guitarristas que se encuentran en el fondo refuerzan el carácter tropical del cartel.

Siguiendo con los signos de la vestimenta del personaje femenino de este cartel, pueden notarse varios elementos en la figura ubicada del lado derecho del cartel, aquí el mismo personaje femenino presente varias veces en el cartel está representado en cuerpo entero y de pie, porta una vestimenta que remite al carnaval tropical (ver fig. 102), lo anterior queda denotado en los elementos que constituyen su atuendo tales como las plumas del tocado en la cabeza, la prenda de la parte superior del torso igualmente recubierta de plumas así como la típica prenda de la parte inferior recubierta en esta ocasión (en otras ocasiones esta parte de la vestimenta de la rumbera se encuentra cubierta de holanes de tela) por abundantes plumas que cubren la parte trasera y dejan descubiertas las piernas de la mujer, estos accesorios remiten a la típica imagen de las



Fig. 116. Ampliación de parte del cartel de *Tania la bella Salvaje* que muestra la actitud del personaje masculino hacia la mujer.



Fig. 117. Ampliación de parte del cartel de *Tania la bella Salvaje* que muestra imagen de la rumbera.

rumberas del cine mexicano, género al que pertenece esta película (cine de rumberas). Cabe mencionar que la imagen de la rumbera está fuertemente aunada al ambiente tropical, puesto que la rumbera es una expresión de los espectáculos y la cultura tropical de otras partes de América latina, lo anterior es de suma importancia dentro de las tramas de este tipo de películas ya que es a partir del atuendo e imagen de la rumbera que la trama logra desarrollarse en un aspecto musical y de espectáculo, ya que la rumbera es un personaje dinámico que suele presentar como parte de la trama de la película espectáculos exóticos en los que el centro de atención es el movimiento de su figura femenina a partir de la danza y la música.

El cine de rumberas en México correspondiente al sexenio del presidente Miguel Alemán, fue un género inspirado en los espectáculos teatrales de la ciudad con música y danzas traídas de Cuba desde los años veintes. En cuanto a la economía y la sociedad de aquella época, cabe mencionar que fue durante este período que el proyecto económico alemanista consistió en buscar apoyo extranjero financiero por lo que se invitó a inversionistas extranjeros para crear empresas manufacturadas con capital extranjero mayoritario, lo anterior influyó posteriormente en la industria cinematográfica que tendría su decadencia surgida del monopolio Jenkins durante el cual alrededor del 80% de las salas de cine pasó a formar parte del mismo; lo anterior tiene relación directa con el surgimiento del género cinematográfico de las rumberas pues debido a la problemática económica con la que se enfrentó la Industria cinematográfica, las casas productoras buscaron la producción de películas a bajo costo que tuvieran grandes ganancias, lo cual se logró con el surgimiento de dicho género, que estaba dirigido a las clases más populares de la sociedad mexicana.

En cuanto a las posturas políticas por parte del Estado dentro de la sociedad mexicana Miguel Alemán manejo una postura neutral, ni izquierdista, ni derechista, sin embargo hubo cierta opresión hacia las corrientes marxistas y socialistas los que influyó el retorno de la Iglesia a cuestiones sociales para finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta. En este sentido, cabe mencionar que ya se empezaban a formar

organizaciones de ciudadanos católicos que empezaron a influir en la censura del cine nacional, es por ello que en los años posteriores al surgimiento del cine de rumberas la llamada *Liga de la decencia* influiría en la extinción de dicho género. Fue entonces que hacia mediados de los años cuarenta y principios de los cincuentas, surge este nuevo género cinematográfico cuyo objetivo era ganar un público más popular, éste fue el melodrama trópico cabaretil (cine de rumberas) surgido del melodrama prostibulario cabaretil que tendría sus antecedentes en películas de los años treinta como *Santa*; de esta manera se instituye la imagen de las rumberas y prostitutas en un ambiente tropical típico de las costas de lugares como el que se representa en este cartel (fig. 76).

Por otra parte la industria cinematográfica en México se encontraba en una etapa de consolidación en la que empezaron a abundar películas del género prostibulario- cabaretil y empezaba a recurrirse a la fórmula de la mujer fatal metida a prostituta, cantante, cabaretera, rumbera y fichera señalada la mayoría de las veces como arrabalera, coqueta, pecadora y cortesana; respecto a esto puede observarse en el cartel la actitud amorosa en la que se encuentra el personaje femenino en relación con un hombre en la escena de la parte inferior izquierda del cartel. *Tania la bella salvaje* representa este estereotipo del cine mexicano a través de "la rumbera".

En cuanto a los signos que constituyen el código icónico, aparte de los ya mencionados también tenemos las poses en las que se presenta al personaje femenino de esta película: aparece el personaje vestido como una rumbera en la parte lateral como ya se ha mencionado y aparece en una postura que nos remite al baile y por lo tanto al ambiente musical característico del género cinematográfico, por otra parte esta la imagen de la mujer ubicada en la parte inferior del cartel, aquí puede observarse el mismo tipo de vestimenta tropical pero esta vez la postura del personaje es distinta: se encuentra recostada sobre lo que aparenta ser una piel (ver fig. 103), esto nos remite al título de la película "*Tania la bella salvaje*" que al parecer retoza sobre dicha superficie de animal salvaje que enmarca su belleza, lo anterior puede suponerse no sólo por la



Fig. 118. Ampliación de parte del cartel de *Tania la bella Salvaje* que muestra imagen femenina.

indicación directa que tiene el título sobre “lo salvaje” sino también porque el color y la textura nos transmiten la sensación visual de la textura de la piel de un enorme animal pues cabe mencionar que dicha piel es de gran tamaño y por lo tanto hace referencia a un animal de gran proporción y por tanto salvaje; lo anterior deja claro que tipo de personaje se representa en la trama de la película , aquí el personaje ya no es la simple rumbera sino es un personaje imponente dentro de su “ambiente natural” (el trópico); es así como a partir de estos signos queda constituido el código icónico.

En cuanto al código cromático, el amarillo es el color que más resalta dentro de la composición del cartel, este color pertenece a los colores cálidos y aquí representa la calidez y alegría de ese ambiente tropical al que quiere remitir la imagen, contrario a esto los tonos azules que constituyen la imagen principal de la mujer dan a la misma una actitud de serenidad, por otra parte están las ilustraciones secundarias que constituyen este cartel, en estas el color sólo es un elemento básico de representación pues si las imágenes fueran monocromáticas no transmitirían la alegría y el contexto que expresan. En cuanto al color de la tipografía el rojo es utilizado para resaltar el título de la película y el del director, mientras que el azul resalta el nombre de la actriz principal y el negro el de la demás producción.

Respecto al código tipográfico, el nombre de la casa productora se encuentra escrita en una tipografía decorativa, lineal estilo cursiva, mientras que parte del nombre de la actriz principal está escrito en manuscrita combinando letras de caja baja y de caja alta, la otra parte del nombre está escrita en letras de caja alta o mayúsculas estilo cursiva, parte del título de la película está escrito en una tipografía lineal en mayúsculas con un trazo grueso y en un puntaje mayor al del resto de la tipografía mientras que la otra parte está escrita en letras mayúsculas estilo cursiva; los nombres de los demás actores y los de la producción se encuentran escritos en letras decorativas de caja alta cursivas; en general el tipo de letras no poseen patines y es una tipografía informal o decorativa.



Fig. 119. La tipografía dentro del cartel de la película *Tania la bella salvaje*



Fig. 120. Ampliación de un fragmento del cartel que muestra una parte de la tipografía.



Fig. 121. Créditos de la película.

En cuanto al aspecto semántico de la tipografía de este cartel cabe mencionar que el título de la película *Tania la bella salvaje* esta de color rojo sobre un fondo amarillo, esto de cierta manera podría no formar un buen contraste debido a que el color rojo utilizado tiende al anaranjado, sin embargo este color rojo nos expresa calidez y pasión, en este sentido podría tener una connotación sexual, por otra parte llama la atención que la palabra Tania esta a mayor tamaño y con otra tipografía que la frase la bella salvaje, en este aspecto el título quiere enfatizar al personaje principal como si fuera una marca mientras que la frase secundaria que conforma el título pasa a ser una descripción de dicho personaje a manera de introducción del mismo.

El grado de iconicidad al que pertenece la representación de la imagen en este cartel corresponde al grado seis (según Villafañe), de una pintura realista pues las imágenes se encuentran lo suficientemente detalladas para reflejar cierto grado de realismo a pesar de los colores utilizados para la representación de parte de las imágenes de este cartel.

En cuanto a los elementos morfológicos de la imagen el punto se encuentra localizado sólo en ciertas áreas de la imagen, por ejemplo en el collar de la mujer que constituye la imagen principal. En la representación de las demás imágenes la línea es un elemento fundamental pues a partir de ella es posible distinguir los contornos de estas imágenes debido a que la técnica utilizada es la del dibujo.

Los planos aquí se encuentran delimitados a partir de las propias imágenes, puede observarse que hay una área clara para la tipografía que se encuentra rodeada por las imágenes, de esta manera las formas pueden distinguirse claramente del fondo ya que este es liso y de un color más claro que las imágenes, de esta manera las formas quedan bien definidas, en general puede decirse que la figura humana domina la composición de la imagen en oposición a las geométricas que casi se encuentran ausentes.

En este cartel las texturas abundan, pasan a ser parte fundamental de las características de las imágenes y forman parte importante de los detalles y del volumen



Fig. 122. Planos del cartel de la película *Tania la bella salvaje*



Fig. 123. Texturas dentro de las imágenes del cartel de la película *Tania la bella salvaje*

de las mismas; en su conjunto tanto colores como puntos y líneas constituyen las texturas de este cartel.

Siguiendo con los elementos dinámicos, el ritmo de las imágenes es irregular, pues el tamaño de las imágenes que constituyen este cartel varían al igual que su posición; en cuanto a la tensión ésta se encuentra concentrada en la imagen de la esquina superior izquierda (imagen de la mujer en tonos azules) cuya posición irregular y gran tamaño provoca este efecto de tensión dentro de la composición del cartel (ver fig. 109).

Respecto a los elementos escalares la imagen de mayor tamaño dentro del cartel es la de la mujer ubicada en la esquina superior izquierda, por lo que puede decirse que es de mayor escala que las imágenes circundantes de las demás representaciones de la mujere, esta imagen guarda mayor proporción en relación a los demás elementos del cartel. Cabe mencionar que a pesar de que en este cartel se encuentran variadas imágenes y representaciones de personajes femeninos, dichos personajes resultan ser el mismo personaje que es Tania la bella salvaje, sólo que en diferentes situaciones y actitudes en este sentido la variedad de dichas representaciones puede considerarse como un elemento de repetición que enfatiza y expresa la personalidad de Tania, por lo que la imagen a mayor tamaño cuya posición esta justo al lado del título nos indica que es el personaje principal, mientras que la imágenes circundantes representan al mismo personaje pero en diferentes facetas.

El formato del cartel es de retrato y mide 94 x 69 cm. aproximadamente este se encuentra determinado en función de la composición del cartel que cuenta con las medidas tradicionales que determinan un formato estilo retrato vertical, típico del cartel.



Fig. 124. Tensión dentro del cartel de la película *Tania la bella salvaje*

3.5. Cuadros comparativos del lenguaje, texto y contexto de los carteles analizados.

Como resultado de los carteles analizados a través de su texto y contexto se proponen dos cuadros comparativos en los que se proyectan los elementos analizados dentro de cada uno de los carteles.

El primer cuadro comparativo que se plantea es sobre el lenguaje del cartel que muestra el aspecto textual del mismo, en dicho cuadro se comparan los signos constituyentes del lenguaje del cartel a través de el código icónico, código cromático, código tipográfico y sus elementos. En el código icónico se comparan la figura masculina, figura femenina, los elementos signicos y la vestimenta, en cuanto al código cromático se comparan y plantean los colores mas significativos y llamativos dentro de la estructura de cada cartel; respecto al código tipográfico la comparación se divide entre el título de la película y los créditos.

El segundo cuadro comparativo es sobre el contexto social y cultural de México y su cinematografía de 1936 a 1958 correspondiente a la época de oro de cine mexicano. Dicho cuadro sirve para tener un panorama sobre la visión de la industria cinematográfica de la situación sociocultural de México durante la época de oro de cine en México. Se parte del contexto cultural para establecer el periodo político al que pertenece cada cartel y poder identificar la situación del Estado, otro aspecto importante que se establece dentro del este cuadro comparativo es el genero cinematográfico pues es a partir de éste que pueden identificarse los estereotipos tanto femeninos como masculinos que se reflejan en cada cartel, lo que permite tener en claro el contexto a partir del cual se estructura la visión cinematográfica de la industria mexicana de la época de oro acerca de la situación social y cultural de México durante dicho periodo histórico.

Los dos cuadros comparativos planteados se aplican para poder organizar y analizar los elementos de la estructura gráfica de medios de comunicación visual

que requieran de lectura e interpretación como el caso del cartel a través de su texto, contexto, código icónico, código tipográfico, código cromático y en general toda la estructura del lenguaje visual, por lo que dichos cuadros pueden ser de utilidad como referencia para aquel profesionista interesado en el análisis del cartel como un medio de comunicación visual, estético y cultural.

3.5.1 Cuadro comparativo de los carteles analizados sobre el lenguaje del cartel de la época de oro del cine en México que muestra el aspecto textual del cartel

CARTELES ↓		LENGUAJE DEL CARTEL DE LA ÉPOCA DE ORO DE CINE EN MÉXICO DE 1936 A 1958																				ELEMENTOS SIGNICOS	VESTIMENTA	CÓDIGO CROMÁTICO (ELEMENTOS LLAMATIVOS)	CÓDIGO TIPOGRÁFICO					
		SIGNOS																							TÍTULO DE LA PELÍCULA	CRÉDITOS				
		CÓDIGO ICÓNICO										FIGURA FEMENINA/ CARACTERÍSTICAS	FIGURA MASCULINA/ CARACTERÍSTICAS																	
		TROPICAL	REBELDE	RELIGIOSA	ABNEGADA	SUMISA	SALVAJE	EXÓTICA	COQUETA	ARRABALERA	CAMPESINA			CITADINA	SENSUAL	VENGATIVO	CULTO	CAMPESINO	CITADINO	BANDIDO	VIOLENTO						RELIGIOSO	GUERRILLERO	CON SENTIDO DEL HUMOR	TROPICAL
LOS GAVILANES				*	*				*		*	*		*		*	*									<ul style="list-style-type: none"> - Pistola desenfundada - Vestimenta de rancho tipo vaquera - Imágen de la mujer como objeto sexual - Grupo de jinetes en la lejanía - Actitud abusiva del hombre hacia la mujer 	<ul style="list-style-type: none"> - rancho tipo vaquero -campesino 	<ul style="list-style-type: none"> - Color negro como simbolo de luto y venganza. 	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografía decorativa en trazos estilo manuscrita y gruesa 	<ul style="list-style-type: none"> Tipografía lineal estilo cursiva - Nombres de los actores en tipografía decorativa
MIERCOLES DE CENIZA			*	*					*				*		*			*	*							<ul style="list-style-type: none"> - Cruz negra (ceniza) -Crucifijo religioso -Cura -Guerrilleros -Figura masculina elegante -Rostro femenino desafiante 	<ul style="list-style-type: none"> -Ciudad -Campo -Guerrillero -Religioso-Cura 	<ul style="list-style-type: none"> - Color rojo como connotación sexual de lo impuro y el pecado - Representación a blanco y negro para remitir a un ambiente histórico y del pasado 	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografía decorativa y otra parte a manuscrita 	<ul style="list-style-type: none"> - Letras de caja alta y de caja baja - Tipografía lineal estilo condensed
TANIA LA BELLA SALVAJE	*	*				*	*	*	*		*											*	*			<ul style="list-style-type: none"> - Palmera - Mujer rumbera - Ambiente tropical - Piel de animal - Hombre en actitud de conquistador 	<ul style="list-style-type: none"> - Tropical - Rumbera 	<ul style="list-style-type: none"> - Color anamarillo indicativo del clima tropical - Color azul sobre la figura protagonista del cartel para remitir al pasado 	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografía lineal en mayúsculas con un trazo grueso - Letras mayúsculas estilo cursiva (la segunda parte del título) 	<ul style="list-style-type: none"> - Letras decorativas de caja alta cursivas

Fig. 79. Cuadro comparativo de los carteles analizados sobre el lenguaje del cartel de la época de oro del cine en México que muestra el aspecto textual del cartel: Por Mónica Parra Ortiz

3.5.2 Cuadro comparativo de los carteles analizados sobre el contexto cultural y social de México y su cinematografía de 1936 a 1958.

CONTEXTO CULTURAL Y SOCIAL DE MÉXICO Y SU CINEMATOGRAFÍA DE 1936 A 1958																																						
← CARTELES	SITUACIÓN DE LA INDUSTRIA DEL CINE (1936-1958)	PERIÓDO POLÍTICO				SITUACIÓN RELIGIÓN- ESTADO (1936-1958)	GÉNERO CINEMATOGRAFÍCO						ESTEREOTIPOS/ MUJER						ESTEREOTIPOS/ HOMBRE																			
		LÁZARO CÁRDENAS (1935-1940)	MANUEL ÁVILA CAMACHO (1940-1946)	MIGUEL ALEMÁN VALDÉZ (1946-1952)	ADOLFO LUIS CORTINES (1952-1958)		DRAMA HISTÓRICO	CINE DE RUMBERAS	FAMILIAR	MELODRAMA CABARETIL	MELODRAMA RANCHERO	COMEDIA RANCHERA	MELODRAMA FAMILIAR	URBANO ARRABALERO	MELODRAMA TRÓPICO CABARETIL	MELODRAMA PROSTITIBULARIO	CAMPESINA	PROSTITUTA	RENEGADA	RUMBERA	OBJETO SEXUAL	RICA	POBRE	CITADINA	VILLANA	HEROINA	CHARRO MEXICANO	CAMPESINO	RICO	POBRE	BANDOLERO	GUERRILLERO	CONQUISTADOR	CURA	MACHO MEXICANO	CITADINO	VILLANO	HÉROE
LOS GAVILANES 1954				*	La iglesia promulgó los valores tradicionales de una sociedad cristiana y moralista. - El Estado por su parte otorgó el derecho a votar de la mujer - Conflictos entre la Iglesia y el Estado por el <i>Modus vivendi</i>				*					*				*		*					*	*		*	*		*		*	*				
MIERCOLES DE CENIZA/ 1958				*	- Resurgimiento de conflictos entre la Iglesia y el Estado por los privilegios perdidos de la Iglesia durante el conflicto cristero de 1926 a 1929. - Surgían conflictos huelguistas por parte de maestros socialistas, antiguos simpatizantes de Cárdenas.	*									*	*	*	*	*	*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
TANIA LA BELLA SALVAJE/ 1948			*		- Postura neutral por parte del Estado - Hubo cierta opresión hacia las corrientes marxistas y socialistas - Retorno de la Iglesia a cuestiones sociales.		*					*				*	*	*	*	*		*		*				*										

Fig. 80. Cuadro comparativo de los carteles analizados sobre el contexto cultural y social de México y su cinematografía de 1936 a 1958: Por Mónica Parra Ortiz

Conclusiones

A través del análisis realizado sobre los carteles: *Los gavilanes*, *Miercoles de ceniza* y *Tania la bella salvaje*, se logró conocer el lenguaje del cartel de la época de oro del cine en México de 1936 a 1958, puesto que fueron títulos que formaron parte de géneros cinematográficos representativos de la época, además fueron el motivo dentro del trabajo presente para conocer los aspectos socioculturales de la época y su cinematografía. También se conoció el lenguaje del cartel en general ya que se pudieron identificar los elementos gráficos y compositivos que estructuran al cartel; fue a partir de ello que pudo realizarse el análisis formal de la imagen dentro del cartel así como de sus demás elementos, lo anterior se realizó en base a la investigación de los elementos compositivos del cartel, del contexto histórico de México y de su cinematografía durante la época de oro, fundamentada en el método textual/ contextual de Jordi Llovet; de este modo se mostró como la Industria cinematográfica en México de 1936 a 1958 reflejó su propia visión cinematográfica de la cultura mexicana a través del cartel como un producto gráfico, cultural y medio de comunicación visual, en este sentido se cumplieron los objetivos planteados para esta investigación; por otra parte se corroboró la hipótesis que planteaba conocer los elementos contextuales y de diseño que llevan a la estructuración del cartel a partir de la realización del análisis de la imagen dentro del mismo.

El análisis llevado a cabo no sólo permite conocer más acerca de una determinada época en México, su industria cinematográfica y sus carteles, sino que también permite ahondar en el conocimiento teórico de un producto y medio de comunicación visual tan básico como el cartel, partiendo de elementos compositivos elementales como por ejemplo el punto y la línea para después adentrarse al campo de la semiótica que nos permite conocer el lenguaje de la imagen presente dentro del cartel partiendo de su significado y en general de su código icónico.

A partir del trabajo presente y en base a los autores citados en el mismo, pudo plantearse una propuesta metodológica de análisis funcional que consiste en un

mapa conceptual que permite relacionar los elementos textuales y contextuales del cartel cinematográfico de la época de oro de cine mexicano de manera esquemática, dicho esquema también puede ser aplicable para el análisis general de cualquier cartel o medio de comunicación gráfico que requiera estudio desde una perspectiva textual/contextual. Es a partir de este esquema del proceso de análisis para los tres carteles presentados (*Los gavilanes, Miércoles de ceniza, Tania la bella salvaje*) que pudo organizarse en dos cuadros comparativos los elementos contextuales y textuales constituyentes del lenguaje y estructura del cartel de la época de oro de cine en México de 1936 a 1958.

Bibliografía.

Alfaro de la Vega, Eduardo. *La industria mexicana cinematográfica. Perfil histórico social*. Universidad de Guadalajara, México, 1991, 82p.

Anda Gutiérrez, Cuauhtémoc. *México y su desarrollo socioeconómico, de Porfirio Díaz a Ernesto Zedillo*. Ed. Limusa, México, 2000, 280 p.

Andión, Eduardo; Lizarazo, Diego, et. al. *Interpretaciones icónicas: Estética de las imágenes*. Ed. Siglo XXI, México, 2007, p. 39

Ayala Blanco, Jorge. *Aventura del cine mexicano*. Ediciones Era, México, 1968, 454 p.

Arnheim Rudolf. *El cine como arte*. Ediciones Infinito. Argentina, 1971, 190 p.

Atman, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Ed. Paidós Comunicación. Barcelona, 2000, 320 p.

Baines, Phil. *Tipografía, función, forma y diseño*. Ed. Gustavo Gilli. Barcelona, 2002, 310 p.

Barnicoat, Jhon. *Los carteles, su historia y su lenguaje*. 3^{ra} ed. Ed. Gustavo Gilli, Barcelona, 1995, 266 p.

Bermúdez, Jorge R. *La imagen constante, el cartel cubano del siglo XX*. Editorial letras cubanas. La Habana Cuba, 2000.311 p.

Blancarte, Roberto. *Historia de la Iglesia Católica en México*. El Colegio Mexiquense, Fondo de Cultura Económica, México, 1992, 447 p.

Calabrese, Omar. *Como se lee una obra de arte*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2001, 124 p.

Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo, A. C. *El cartel político en América*, Instituto de investigaciones estéticas UNAM. México 1981. p. 89

Cousins Mark. *Historia del cine*. Ed. Blume. Barcelona, 2005, 512 p.

Costa, Joan. *La esquemática, visualizar la información*. Ed. Paidós, Barcelona 1998, 222 p.

Delgado de Cantú, Gloria M. *Historia de México 2. El estado moderno y crisis en el México del siglo XX*. Ed. Pearson Educación, México 1998, 566 p.

De la Vega Aforo, Eduardo. *La industria cinematográfica mexicana, perfil histórico social*. Universidad de Guadalajara, 300 p.

Diccionario de la lengua española. Ed. Larousse, México, 1999, 446 p.

Dondis, D. A. *La sintaxis de la imagen*. Ed. Gustavo Gilli, Barcelona, 2008, 120 p.

Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Ed. De bolsillo, México, 2005, 460 p.

Enel Francisco. *El cartel: lenguaje, funciones, retórica*, Valencia, 1977. en Bermúdez, Jorge R. *La imagen constante, el cartel cubano del siglo XX*. Editorial letras cubanas. La Habana Cuba, 2000. 70 p.

Enel, Françoise. *El cartel, lenguaje, funciones, retórica*. Fernando Torres Editor. Valencia, 1977. 175 p.

Feldman, Simon. *La realización cinematográfica*. Ed. Gedisa, España, 2002, 205 p.

Ferdinand de Saussure. *Curso de lingüística general*, 3ª ed. Ed. Fontamara, México 1988 400 p.

Frascara, Jorge. *El poder de la imagen, reflexiones sobre comunicación visual*. Ediciones infinito, Buenos Aires, 2006, 120 p.

García, Olvera, Francisco, *Reflexiones sobre el diseño*, UAM- Azcapotzalco, México, 1996, 120 p.

García Gustavo, Rafael Aviña. *Época de oro del cine mexicano*. Ed. Clío, México, 1997, 85 p.

Gian Carlo Argan en Satué, Enric. *El diseño gráfico desde los orígenes hasta nuestros días*. Alianza editorial. España, 1997, 238 p.

Gómez, Alonso Rafael. *Análisis de la imagen. Estética audiovisual*. 5ª ed. Ediciones del Laberinto, S., España, 2001, 189 p.

González Romero, Rosa María. *La Iglesia católica y el Estado mexicano*. Instituto de cultura de Yucatán, Universidad autónoma de Yucatán. México, 2003, 90 p.

Guiraud, Pierre. *La semiología*. Siglo XXI editores. México, 2006, 300 p.

Hall, Sean. *Esto significa esto. Esto significa Aquello. Semiótica: Guía de los signos y su significado*. Ed. Blume, 2007, China, 176 p.

King, Emily. *Movie Poster "... aglittering mix of lush art work and insightful text"*, *Total film*. Octopus Publishing Group, Great Britain, 2003, 224 p.

Kunz Willi. *Tipografía: Macro y microestética*. Edit. Gustavo Gilli. Barcelona, 2003. 170 p.

Llovet, Jordi, *Ideología y metodología del diseño*. Edit. Gustavo Gilli, Barcelona, 1979. 161 p.

Lozoya, Jorge Alberto. *Cine mexicano*. Lonwerg Editores, Barcelona, 1992, 212 p.

Madrid, Canovas, Sonia. *Semiótica del discurso publicitario*. 2ª ed. Ediciones de la Universidad de Murcia, España, 2003, 333 p.

Martín, Marcel. *El lenguaje del cine*. Ed. Gedisa. Barcelona, 2002, 80 p.

Moles, André Abraham, *La imagen. Comunicación funcional*. Ed. Trillas, México 1999, 105 p.

Moles, André Abraham. *Grafismo funcional*. Centro Internacional de Investigaciones y Aplicaciones de la Comunicaciòn, Barcelona, 1993, 283 p.

Michel, Manuel. *Una nueva cultura de la imagen*. UNAM, México, 1994, 300 p.

Newark, *¿Qué es el diseño gráfico?*, Ed. Gustavo Gilli, México 2002, 330 p.

Itten, Johannes. *El arte del color*. Ed. Limusa, México 1994, 94 p.

Peninou, Georges. *Semiótica de la publicidad*. Ed. Gustavo Gilli, México, 1976, 233 p.

Polionato, Alicia. *Mensajes retóricos: estereotipos dominantes*, Cuadernos de Comunicación, # 57, México, 1980. 58 p.

Puente J., Rosa. *Dibujo y comunicación gráfica*. Ed. Gustavo Gilli, México, 1994, 99 p.

Puyal, Alfonso. *Teoría de la comunicación audiovisual*, Edit. Fragua, Madrid, 2005. 287 p.

Regalado Baeza, María Eugenia. *Lectura de imágenes, Elementos para la alfabetización visual, Curso básico*. Plaza y Valdéz Editores. México 2006. p. 82.

Rodríguez Díaz, Joaquín. *La palabra como signo creativo*. Edit. COEDI MEX. México, 2009, p. 156.

Sánchez López, Roberto. *El cartel de cine, arte y publicidad*. Prensas Universitarias de Zaragoza, España, 1997, 232 p.

Scott Gilliam, Robert. *Fundamentos del diseño*. Ed. Limusa, México, 2005, 194 p.

Tapia, Alejandro. *De la retórica de la imagen*. Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1991, 78 p.

Tim O' Sullivan, et. al. *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*. Amourrurtu editores, Buenos Aires, 1995, 500 p.

Tovar Rafael, et. al. *A cien años del cine en México*. Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec. México, 1996, 95 p.

Victoroff David. *La Publicidad y la Imagen*. Edit. Gustavo Gilli. Barcelona, 1980. 115 p.

Vilchis, Luz del Carmen. *Metodología del diseño*. 2ª ed. Ed. Claves Latinoamericanas, UNAM, México, 2000, 161 p.

Vilchis, Luz del Carmen. *Diseño: Universo de Conocimiento: investigación de proyectos en la comunicación gráfica*, Ed. Claves latinoamericanas, México 1999, 163 p.

Villafañe, Justo. *Introducción a la teoría de la imagen*. Ediciones Pirámide, Madrid , 1990, 230 p.

Villafañe y Mínguez, *Principios de Teoría General de la Imagen*, Ed. Pirámide, Madrid, 1996, 200 p.

Vitta, Mauricio. *El sistema de las imágenes*. Estéticas de las representaciones cotidianas. Ediciones Paidós Ibérica, Madrid, 2003, 364 p.

Zavala, Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico*. Universidad Autónoma Metropolitana. México. 2011. 280 p.

Referencias de imágenes.

- Fig. 1: Barnicoat, Jhon. *Los carteles, su historia y su lenguaje*. 1995, p. 10
- Fig. 2: *Ibídem*, p. 14
- Fig. 3: *Ibídem*, p. 16
- Fig. 4: <www.aullidos.com> [Recuperado el 25 de septiembre del 2010]
- Fig. 5: <www.todocoleccion.net/publicidad-anuncio-refr.> [Recuperado el 30 de septiembre del 2010]
- Fig. 6: <www.byankky.wordpress.com/.../> [Recuperado el 20 de septiembre del 2010]
- Fig. 7: Barnicoat, Jhon. *Los carteles, su historia y su lenguaje*. 1995, p. 13
- Fig. 8: *Ibídem*, p. 12
- Fig. 9: <www.cinissimo.com/tag/woody-allen/> [Recuperado el 28 de septiembre del 2010]
- Fig.10: Parra Ortiz Mónica. *Partes de la letra*
- Fig.11: Parra Ortiz Mónica. *Estilos de la tipografía*
- Fig.12: <http://www.gigposters.com/designer/15718_R_Black.html> [Recuperado el 20 de junio del 2011]
- Fig.13: <http://movie2s.com/watch/76178/Crash_%281996%29.html> [Recuperado el 10 de abril del 2011].
- Fig.14: <<http://okrimopina.blogspot.com/2007/01/carles-fontesere.html>> [Recuperado el 10 de abril del 2011]
- Fig.15: <<http://www.heystudio.es/wordpress/wpcontent/uploads/2007/11/max.jpg>> [Recuperado el 27 de septiembre del 2010].
- Fig.16: *Ibídem*
- Fig.17: <www.gastronomiaycia.com> [Recuperado el 30 de septiembre del 2010]
- Fig.18: <www.picasaweb.google.com> [Recuperado el 30 de septiembre del 2010]
- Fig.19: <<http://wwwcuriosidadeslocomundo.blogspot.com/2010/09/quien-no-se-ha-preguntado-alguna-vez.html>> [Recuperado el 8 de junio del 2011]
- Fig.20: <www.izcali-cine.blospot.com/> [Recuperado el 13 de octubre del 2010]

- Fig.21: <<http://www.google.com.mx/imgres?q=las+meninas>> [Recuperado el 8 de junio del 2011]
- Fig.22: <www.fotobazar17.com/2010_01_24_archive.html> [Recuperado el 13 de octubre del 2010]
- Fig.23: <<http://www.tufuncion.com/holograma>> [Recuperado el 8 de junio del 2011]
- Fig.24: <<http://bienalcartel.org.mx/11/francia.html>> [Recuperado el 13 de octubre del 2010]
- Fig.25: <<http://pili-historiando.blogspot.com/2010/05/la-guerra-civil-espanola.html>> [Recuperado el 8 de junio del 2011]
- Fig. 26: <www.izcali-cine.blospot.com/> [Recuperado el 13 de octubre del 2010]
- Fig. 27: <<http://www.ricci-arte.com/es/Joan-Miro.htm>> [Recuperado el 5 de junio del 2011]
- Fig. 28: <www.escritoconsentido.blogspot.com/2007/06/cine-e.> [Recuperado el 13 de octubre del 2010].
- Fig. 29: <http://www.fotolog.com/rydyk_repair/22725272> [Recuperado el 6 de junio del 2011].
- Fig. 30: <www.adventuregraphs.com/?p=17140> [Recuperado el 13 de octubre del 2010]
- Fig. 31: <<http://feriadesevilla.andalunet.com/plano.htm>> [Recuperado el 6 de junio del 2011]
- Fig. 32: <www.agaudi.wordpress.com> [Recuperado el 13 de octubre del 2010]
- Fig. 33: <<http://casa-hogar.org/category/recortar-silueta>> [Recuperado el 8 de junio del 2011]
- Fig. 34: <www.cinissimo.com/tag/woody-allen/> [Recuperado el 13 de octubre del 2010]
- Fig. 35: <<http://www.makarras.org/2010/11/15/diario-de-un-perro-y-un-gato/>> [Recuperado el 7 de junio del 2011]
- Fig. 36: <www.juntadeandalucia.es/.../salud> [Recuperado el 13 de octubre del 2010]
- Fig. 37: <<http://decoracion2.com/disfruta-decorando-con-tus-flores-favoritas-parte-ii/31612/>> [Recuperado el 7 de junio del 2011]
- Fig. 38: <www.microsiervos.com/archivo/arte-y-diseno/ta.> [Recuperado el 13 de octubre del 2010]
- Fig. 39: <<http://www.picassomio.es/fotografia-blanco-negro-girasol-poster-1378131.html>> [Recuperado el 9 de junio del 2011]

- Fig. 40: <www.martosaldia.es/2008> [Recuperado el 13 de octubre del 2010]
- Fig. 41: <www.guerracivil.org/Carteles/ArteyPro.html> [Recuperado el 20 de octubre del 2010]
- Fig. 42: <www.terrorenlanoche.com> [Recuperado el 23 de octubre del 2010]
- Fig. 43 : <www.bne.es/es/Colecciones/Carteles/> [Recuperado el 23 de octubre del 2010]
- Fig. 44: Parra Ortiz Mónica. *El punto*
- Fig: 45: <www.corraini.com> [Recuperado el 23 de octubre del 2010]
- Fig. 46: Parra Ortiz Mónica. *La línea*
- Fig. 47: Parra Ortiz Mónica. *Variantes de la línea*
- Fig. 48. <www.mehallo.com/blog/archives/date/2009/11/page/2> [Recuperado el 23 de octubre del 2010]
- Fig. 49: Parra Ortiz Mónica. *El plano*
- Fig. 50: Barnicoat, Jhon. *Los carteles, su historia y su lenguaje*. 1995, p. 22
- Fig. 51: Ibídem, p. 25
- Fig. 52: Ibídem, p. 25
- Fig. 53: Ibídem, p. 37
- Fig. 54: Parra Ortiz Mónica. *Ejemplo de ritmo a razón de 1:2*
- Fig. 55: Parra Ortiz Mónica. *Ejemplo de ritmo a razón de 2:3*
- Fig. 56: Barnicoat, Jhon. *Los carteles, su historia y su lenguaje*. 1995, 266 p. 43
- Fig. 57: Parra Ortiz Mónica. *Ejemplo de tensión (1)*
- Fig. 58: Parra Ortiz Mónica. *Ejemplo de tensión (2)*
- Fig. 59: <www.publicartel.com> [Recuperado el 30 de octubre del 2010]
- Fig. 60: Parra Ortiz Mónica. *El tamaño*
- Fig. 61: Parra Ortiz Mónica. *Ejemplo de escala (1)*
- Fig. 62: Parra Ortiz Mónica. *Ejemplo de escala (2)*
- Fig. 63: Parra Ortiz Mónica. *La proporción*
- Fig. 64: Parra Ortiz Mónica. *El formato*
- Fig. 65: Sánchez Uribe, Jesús. Archivo Casasola en <http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/colibri/cuentos/independen/htm/sec_5.htm> [Recuperado el 30 de septiembre del 2011]
- Fig. 66: Carrillo, Antonio, 20 de marzo de 1937. 6453801 en <<http://www.sil.org/~tuggyd/tetel/f001e-cardenas-nhg.htm>> [Recuperado el 3 de octubre del 2011]

- Fig. 67: < <http://www.google.com.mx/imgres?q=manuel+avila+camacho&start=28&num=10&um=1&hl=es&biw=1280&bih=596&tbm=isch&tbnid=vW4pMNZ9qbPqkM:&imgrefurl=http://www.plumanavegante.com> > [Recuperado el 3 de octubre del 2011]
- Fig. 68: < <http://www.google.com.mx/imgres?q=presidente+cardenas+reforma+agraria&um=1&hl=es&sa=N&biw=1280&bih=596&tbm=isch&tbnid=G7zlh2hvCCefcM:&imgrefurl=http://mx.kalipedia.com> > [Recuperado el 2 de septiembre del 2011]
- Fig. 69: < <http://www.google.com.mx/imgres?q=Miguel+aleman+Valdez&um=1&hl=es&biw=1280&bih=596&tbm=isch&tbnid=RW9vuFOysF7GuM:&imgrefurl=http://miguelaleman46.blogspot.com> > [Recuperado el 3 de septiembre del 2011]
- Fig. 70: < <http://www.elkiosco.gob.mx/index.php?page=adolfo-ruiz-cortines> > [Recuperado el 3 de septiembre del 2011]
- Fig. 71: < <http://www.conampros.gob.mx/Efemerides012.html> > [Recuperado el 3 de septiembre del 2011]
- Fig. 72: Tosi, Virgilio. *El cine antes de Lumiere*. UNAM, México, 1993, p. 80
- Fig. 73: < www.tcf.ua.edu/.../T112/EdisonIllustrations.html > [Recuperado el 18 de octubre del 2011]
- Fig. 74: Tosi, Virgilio. *El cine antes de Lumière*. UNAM, México, 1993, p. 108
- Fig. 75: < <http://www.ilusionario.es/APLICACIONES/animac.htm> > [Recuperado el 12 de octubre del 2011]
- Fig. 76: < <http://cinartec.blogspot.com/2011/03/cine-arte-o-industria.html> > [Recuperado el 12 de octubre del 2011]
- Fig. 77: < <http://www.ehu.es/ramon-esparza/TCOMAUD/0208Historia.html> > [Recuperado el 12 de octubre del 2011]
- Fig. 78: < <http://cinemadeanimacao11.blogspot.com/2011/01/imagen-animada-de-um-fena.html> > [Recuperado el 12 de octubre del 2011]
- Fig. 79: < <http://almale.blogia.com/2006/101901-fotogramas.php> > [Recuperado el 12 de octubre del 2011]

- Fig. 80: Toscano, Salvador en: *Moreno Toscano, Alejandra. Un pionero del Cine en México, Salvador Toscano y su colección de carteles*, [CD-ROM]: Microsoft Windows 98 2a. edición, 2000. Me, XP. México, DGSCA, UNAM.
- Fig. 81: *Ibídem*
- Fig. 82: *Ibídem*
- Fig. 83: <www.blogs.iberopuebla.edu.mx> [Recuperado el 20 de octubre del 2010]
- Fig. 84: *Ibídem*
- Fig. 85: <<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/detalle.html>> [Recuperado el 20 de octubre del 2010]
- Fig. 86: <www.blogs.iberopuebla.edu.mx> [Recuperado el 20 de octubre del 2010]
- Fig. 87: *Ibídem*
- Fig. 88: <www.cinemexicano.mx> [Recuperado el 20 de octubre del 2010]
- Fig. 89: *Ibídem*
- Fig. 90: Parra Ortiz Mónica. *Esquema del proceso de análisis del cartel de la época de oro del cine en México de 1936 a 1958*
- Fig. 91: <<http://www.odisea2008.com/2010/03/carteles-de-cine-mexicanos.html>> [Recuperado el 15 de octubre del 2010]
- Fig. 92: Parra Ortiz Mónica. *Los signos presentes dentro del cartel "Los gavilanes"*
- Fig. 93: <<http://www.odisea2008.com/2010/03/carteles-de-cine-mexicanos.html>> [Recuperado el 15 de octubre del 2010]
- Fig. 94: *Ibídem*
- Fig. 95: Parra Ortiz Mónica. *Ampliación de una de las partes del cartel de la película "Los gavilanes que muestra los signos del cartel.*
- Fig. 96: Parra Ortiz Mónica. *Tipografía en el cartel "Los gavilanes"*
- Fig. 97: <<http://www.odisea2008.com/2010/03/carteles-de-cine-mexicanos.html>> [Recuperado el 15 de octubre del 2010]
- Fig. 98: *Ibídem*
- Fig. 99: Parra Ortiz Mónica. *Planos del cartel "Los gavilanes"*
- Fig. 100: Parra Ortiz Mónica. *Tensión en el cartel "Los gavilanes"*

- Fig. 101: <<http://www.odisea2008.com/2010/03/carteles-de-cine-mexicanos.html>> [Recuperado el 16 de octubre del 2010]
- Fig. 102: Parra Ortiz Mónica. *Signos del cartel "Miércoles de ceniza"*
- Fig. 103: <<http://www.odisea2008.com/2010/03/carteles-de-cine-mexicanos.html>> [Recuperado el 16 de octubre del 2010]
- Fig. 104: *Ibídem*
- Fig. 105: *Ibídem*
- Fig. 106: *Ibídem*
- Fig. 107: Parra Ortiz Mónica. *Tipografía en el cartel "Miércoles de ceniza"*.
- Fig. 108: <<http://www.odisea2008.com/2010/03/carteles-de-cine-mexicanos.html>> [Recuperado el 16 de octubre del 2010]
- Fig. 109: *Ibídem*
- Fig. 110: Parra Ortiz Mónica. *Escenas en el cartel "Miércoles de ceniza"*
- Fig. 111: Parra Ortiz Mónica. *El plano en el cartel "Miércoles de ceniza"*
- Fig. 112: Parra Ortiz Mónica. *Presencia de la tensión dentro del cartel de la película "Miércoles de ceniza"*
- Fig. 113: <<http://www.flickr.com/photos/13599207@N04/2133244619/>> [Recuperado el 19 de octubre del 2010]
- Fig. 114: Parra Ortiz Mónica. *Signos dentro del cartel de la película "Tania la bella salvaje"*
- Fig.115: Parra Ortiz Mónica. *Ampliación de parte del cartel de "Tania la bella salvaje" que muestra la imagen femenina y signos que remiten al ambiente tropical.*
- Fig.116: Parra Ortiz Mónica. *Ampliación de parte del cartel de "Tania la bella salvaje" que muestra la actitud del personaje femenino hacia la mujer.*
- Fig.117: <<http://www.flickr.com/photos/13599207@N04/2133244619/>> [Recuperado el 19 de octubre del 2010]
- Fig.118: *Ibídem*
- Fig.119: Parra Ortiz Mónica. *La tipografía dentro del cartel de la película "Tania la bella salvaje"*
- Fig.120: <<http://www.flickr.com/photos/13599207@N04/2133244619/>> [Recuperado el 19 de octubre del 2010]
- Fig.121: *Ibídem*

- Fig.122: Parra Ortiz Mónica. *Planos del cartel de la película "Tania la bella salvaje"*
- Fig.123: Parra Ortiz Mónica. *Texturas dentro de la imágenes del cartel de la película "Tania la bella salvaje"*
- Fig.124: Parra Ortiz Mónica. *Tensión dentro del cartel de la película "Tania la bella salvaje"*
- Fig.125: Parra Ortiz Mónica. *Cuadro comparativo de los carteles analizados sobre el lenguaje del cartel de la época de oro del cine en México que muestra parte del aspecto textual del cartel.*
- Fig.126: Parra Ortiz Mónica. *Cuadro comparativo de los carteles analizados sobre el contexto cultural y social de México y su cinematografía de 1936 a 1958.*